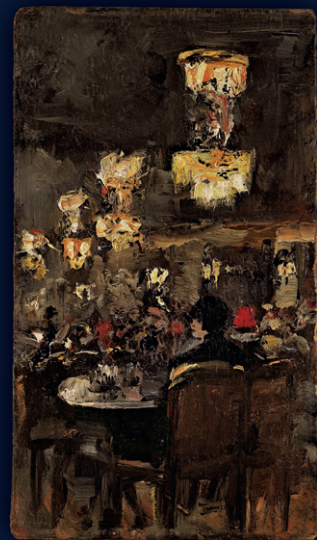


18. SEPTEMBER 2026 – 09. JANUAR 2027

BERLIN

STADT DER EXTREME



*Zwischen Ernst Ludwig Kirchner
und der Gegenwart*

SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE

BERLIN – Stadt der Extreme

*Zwischen Ernst Ludwig Kirchner
und der Gegenwart*

18. SEPTEMBER 2026 – 09. JANUAR 2027

SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE

Ruth Baumgarte (1923-2013)
Norbert Bisky (*1970)
Luciano Castelli (*1951)
DODO (Dörte Clara Wolff) (1907-1998)
Inge Dörries-Höher (*1941)
Bernhard Dörries (1898-1978)
Rainer Fetting (*1949)
Ellen Fuhr (1958-2017)
George Grosz (1893-1959)
Clemens Gröszer (1951-2014)
Johannes Grützke (1937-2017)
Karl Hartung (1908-1967)
Erich Heckel (1883-1970)
Karl Horst Hödicke (1938-2024)
Carl Hofer (1878-1955)
Karl Hubbuch (1891-1979)
Christine Jakob- Marks (*1938)
Max Kaus (1891-1977)
Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)
Konrad Knebel (1932-2025)
Karin Kneffel (*1957)
Georg Kolbe (1877-1947)
Käthe Kollwitz (1867-1945)
Lotte Laserstein (1898-1993)
Wolfgang Leber (*1936)
Max Liebermann (1847-1935)

Jeanne Mammen (1890-1976)
Brigitte Matschinsky-Denninghoff (1923-2011)
Martin Matschinsky-Denninghoff (1921-2020)
Harald Metzkes (1929-2026)
Robert Metzkes (*1954)
Helmut Middendorf (*1953)
Arno Mohr (1910-2001)
Marg Moll (1884-1977)
Ernst Wilhelm Nay (1902-1968)
Emil Nolde (1867-1956)
Leni Riefenstahl (1902-2003)
Heike Ruschmeyer (*1956)
Salomé (*1954)
Hans Scheib (1949-2026)
Cornelia Schleime (*1953)
Oskar Schlemmer (1888-1943)
Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)
Renée Sintenis (1888-1965)
Eugen Spiro (1874-1972)
Georg Tappert (1880-1957)
Oliver Thie (*1983)
Fred Thieler (1916-1999)
Lesser Ury (1861-1931)
Wolf Vostell (1932-1998)
Heinrich Zille (1858-1929)

BERLIN – Stadt der Extreme

Zwischen Ernst Ludwig Kirchner und der Gegenwart

EINE METROPOLE SCHREIBT KUNSTGESCHICHTE

Kaum eine europäische Metropole hat die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in vergleichbarer Intensität geprägt wie Berlin. Kaum eine andere Stadt war zugleich in einem solchen Maße Projektionsfläche gesellschaftlicher Hoffnungen, politischer Umbrüche und kultureller Erneuerung. Hier begegnen sich Aufbruch und Abgrund, Freiheit und Fremdbestimmung, Glanz und Verwundbarkeit, Avantgarde und Erinnerung. Berlin ist keine Stadt kontinuierlicher Entwicklung. Ihre Geschichte vollzieht sich in Brüchen, Beschleunigungen und Neuanfängen – und gerade daraus erwächst ihre außergewöhnliche künstlerische Anziehungskraft.

Diese Ausstellung versteht Berlin daher nicht allein als geographischen Ort, sondern als geistigen, gesellschaftlichen und emotionalen Resonanzraum. Über mehr als ein Jahrhundert hinweg haben Künstlerinnen und Künstler die Stadt beobachtet, erlebt, erinnert und immer wieder neu interpretiert. Manche machten Straßen, Plätze, Parks und Boulevards unmittelbar zum Bildgegenstand; andere nahmen Berlin als biographische Prägung, als politische Erfahrung oder als Ort künstlerischer und intellektueller Auseinandersetzung in ihr Werk auf. So entsteht keine lückenlose Chronik, sondern eine Folge prägnanter künstlerischer Positionen, in denen sich die wechselnden Zustände der Stadt wie in einem Brennglas spiegeln.

Der Bogen reicht von **Ernst Ludwig Kirchner**, dessen Berliner Jahre zu den entscheidenden Kapiteln der europäischen Moderne gehören, bis zu **Norbert Biskys** „Mauerpark“ von 2025. Dazwischen verändert Berlin immer wieder seine Gestalt: aus der wilhelminischen Millionenstadt wird die schillernde Metropole der Weimarer Republik, aus dem Zentrum der Avantgarde die Hauptstadt einer Diktatur, aus der zerstörten Reichshauptstadt eine geteilte Stadt zweier politischer Systeme. Nach 1989 wird die ehemalige Grenze zum Erinnerungsraum, während Berlin zugleich erneut internationale Kunstmetropole und Labor einer offenen Gegenwart wird.

Im Mittelpunkt steht deshalb nicht allein die Entwicklung einzelner Stilrichtungen. Die Ausstellung fragt vielmehr danach, wie die Stadt selbst künstlerische Wahrnehmung verändert. **Max Liebermann** und **Lesser Ury** beobachten das bürgerliche und atmosphärische Berlin der Jahrhundertwende; **George Grosz**, **Heinrich Zille**, **Käthe Kollwitz**, **Jeanne Mammen** und **DODO** machen die gesellschaftlichen Spannungen der Weimarer Jahre sichtbar. **Ruth Baumgartes** frühe Arbeiten führen in das kriegsbeschädigte Berlin und formulieren unter den Bedingungen der Diktatur eine bemerkenswert eigenständige humanistische Position. Nach 1945 stehen abstrakte Freiheit und genaue Stadterfahrung nebeneinander, bevor die Kunst in Ost und West unterschiedliche, einander dennoch vielfach berührende Wege einschlägt.

So bleibt Berlin der eigentliche Protagonist: Metropole der Beschleunigung, gesellschaftliche Bühne, Hauptstadt politischer Macht, Ruinenlandschaft, geteilte Frontstadt, Erinnerungsraum und schließlich wiedervereinigte, international geprägte Gegenwart. Die Kunst illustriert diese Geschichte nicht. Sie macht sichtbar, wie Geschichte erfahren wird – in Körpern und Straßen, in Innenräumen und Fassaden, in Farbe, Material, Zeichen und Erinnerung.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Der Rhythmus der Metropole – Berlin als Ursprung einer neuen Moderne

Als **Ernst Ludwig Kirchner** 1911 gemeinsam mit **Erich Heckel** und **Karl Schmidt-Rottluff** nach Berlin übersiedelte, traf er auf eine Stadt von ungeheurer Dynamik. Elektrisches Licht veränderte die Nächte, Straßenbahnen und Automobile beschleunigten den Verkehr, Kaufhäuser, Theater, Varietés und Cafés schufen neue urbane Erlebnisräume. Berlin war nicht nur größer als Dresden, aus dem die „Brücke“-Künstler kamen; die Metropole konfrontierte sie auch mit einer gesellschaftlichen und visuellen Dichte, die ihre Wahrnehmung grundlegend veränderte.

Kirchners Berliner Werk setzt jedoch nicht erst auf den Boulevards ein. **„Müggelsee (Segelboote)“ (um 1910)** (S. 35), **„Spaziergänger am Müggelsee“ (1912)** (S. 34) und **„Badende und Boote am Müggelsee bei Berlin“ (1912)** (S. 36) zeigen zunächst eine andere Seite der rasch expandierenden Großstadt. Der Müggelsee wird zum Gegenraum urbaner Verdichtung und zugleich zum Bestandteil einer modernen Freizeitkultur. Segelboote, Spaziergänger und Badende erscheinen nicht in einer idyllischen Natur außerhalb der Stadt; vielmehr wird Natur selbst Teil des großstädtischen Lebens. Die lockere Linie und die lichte Farbigkeit vermitteln weniger topographische Genauigkeit als die unmittelbare Wahrnehmung eines flüchtigen Augenblicks.

Mit der **„Straße am Stadtpark Schöneberg; Innsbrucker Straße“ (1912)** (S. 26) rückt die gebaute Stadt ins Zentrum. Kirchner hält kein repräsentatives Berlin fest. Ihn interessiert jene Alltagsarchitektur, in der Straße, Häuserfronten und Bewegung zu einer neuen urbanen Ordnung zusammentreten. **„Mädchen mit Hut (Gerda)“** (S. 31) und **„Paar im Gespräch, Erna und Gewecke“, beide um 1912** (S. 30), entstanden, führen zugleich in sein privates Berliner Umfeld. Ateliergemeinschaft, Freundschaft, Körperstudium und Großstadterfahrung durchdringen sich; der Künstler beobachtet nicht aus sicherer Distanz, sondern befindet sich mitten in jener Welt, die er darstellt.

In **„Divan (Orientalische Szene)“ (um 1913)** (S. 37) und **„Vampir, Die Rache der Tänzerin“ (1913)** (S. 27) tritt die Berliner Welt des Theaters, Varietés und der erotischen Inszenierung hervor. Der Körper wird zur Bühne; Exotik, Tanz und Maskerade spiegeln eine Metropole, in der traditionelle gesellschaftliche Rollen ebenso sichtbar werden wie neue Möglichkeiten ihrer Überschreitung. Eine besondere Schlüsselstellung besitzt die Radierung **„Sich anbietende Kokotte“ (1914)** (S. 29). Kaum eine Figur verkörpert Kirchners Berlin eindringlicher als die Kokotte. Modisch gekleidet, präsent und zugleich gesellschaftlich marginalisiert, erscheint sie als ambivalente Gestalt der Großstadtmoderne. Ihre exponierte Haltung, die zugespitzte Linie und der nervöse Rhythmus verwandeln den weiblichen Körper in eine Chiffre urbaner Existenz.

Berlin zeigt sich hier als Raum von Freiheit und Warenförmigkeit, Selbstinszenierung und Einsamkeit. Kirchners Figuren begegnen einander und bleiben doch isoliert; sie teilen denselben Raum und scheinen dennoch psychologisch voneinander getrennt. Gerade diese Doppelbödigkeit macht seine Großstadtbilder zu mehr als Dokumenten einer Epoche. Sie formulieren eine neue Erfahrung des modernen Menschen.

Bemerkenswert ist, wie nachhaltig diese Berliner Erfahrung in Kirchners Davoser Jahren fortwirkt. **„Passantengruppe“** (S. 23), **„Straßenszene“** (S. 22) und die Lithographie **„Straße“, sämtlich 1926** (S. 28), entstanden, greifen das urbane Figurenrepertoire erneut auf. Die Großstadt ist längst verlassen, bleibt jedoch als inneres Bild gegenwärtig. Die flüchtige Linie der frühen Straßenszenen verwandelt sich nun in eine stärker erinnerte, beinahe abstrahierte Vorstellung urbanen Lebens.

Auch **„Radrennen mit Motorvorspann“ (1927/28)** (S. 24) führt ein zentrales Thema der Berliner Erfahrung weiter. Nicht der Sport allein bildet den Gegenstand, sondern die Geschwindigkeit selbst. Kreisende Räder, gestaffelte Figuren und die rhythmische Gliederung des Bildraums erzeugen eine Dynamik, in der technische Beschleunigung zur ästhetischen Erfahrung wird. Was Kirchner auf den Straßen Berlins wahrgenommen hatte, ist nun zum allgemeinen Prinzip der Moderne geworden.

Die monumentale **„Liegende nackte Frau“ (1927/28)** (S.20) führt dagegen die Berliner Beschäftigung mit dem Körper weiter. Die kraftvoll konturierte Figur füllt nahezu das gesamte Bildfeld. Der Körper wird nicht naturalistisch beschrieben, sondern aus Farbe, Fläche und rhythmischer Spannung neu konstruiert. In **„Unterhaltung im Garten: Hans Schiess, Lise Gujer und Erna Kirchner“ (1927/32)** (S. 38) verändert sich schließlich der soziale Raum: Die nervöse Öffentlichkeit der Berliner Straße weicht einer ruhigeren Gemeinschaft im Freien. Doch auch hier bleibt das Verhältnis von Figur und Umgebung zentral.

Besonders eindrücklich beschließt das **„Brandenburger Tor, Berlin“ (1929)** (S. 33) diesen Komplex. Aus der Schweizer Distanz kehrt Kirchner zu einem der prominentesten Berliner Monumente zurück. Das Tor erscheint nicht mit vedutenhafter Genauigkeit, sondern wie durch den Filter der Erinnerung. Damit wird Berlin endgültig zum geistigen Ort – eine Stadt, die Kirchner verlassen hatte und die dennoch in seinem Werk fortbestand.

Von den Segelbooten auf dem Müggelsee über Schöneberg und die Kokotte der Friedrichstraßenwelt bis zum Brandenburger Tor entwickelt sich ein vielschichtiges Berlinbild. Kirchner erfasst nicht eine Stadt, sondern ihre unterschiedlichen Aggregatzustände: Naturraum und Metropole, privates Milieu und öffentliche Bühne, konkrete Gegenwart und Erinnerung. Von hier aus öffnet sich der Blick auf jene Vielfalt der klassischen Moderne, die Berlin bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu einem europäischen Laboratorium neuer Bildsprachen machte.

BERLIN ALS LABORATORIUM DER MODERNE

Licht, Bewegung und die Erfindung einer neuen Bildsprache

Kirchners künstlerische Radikalisierung vollzog sich in einem Berliner Kunstleben, das um 1900 bereits von außergewöhnlicher Vielfalt geprägt war. Akademien, Museen, Galerien, Künstlervereinigungen und die Berliner Secession machten die Reichshauptstadt zu einem Ort intensiver ästhetischer Auseinandersetzungen. Impressionismus, Expressionismus, neue Formen des Porträts und internationale Avantgarden begegneten einander nicht als sauber voneinander getrennte Stilrichtungen, sondern als konkurrierende Antworten auf dieselbe moderne Gegenwart.

Eine zentrale Persönlichkeit dieser Epoche war **Max Liebermann**. Sein **„Selbstportrait. Stehend in ganzer Figur, mit Panamahut, das Skizzenbuch in den Händen“ (um 1914)** (S. 56) zeigt den Künstler als souveränen Beobachter. Nicht repräsentativer Pomp, sondern die Tätigkeit des Sehens und Zeichnens bestimmt die Erscheinung. Die **„Spielenden Kinder im Park“** (S. 59) und der intime **„Kleine Lockenkopf – Maria Riezler, die Enkelin des Künstlers im Kinderwagen“ (1918)** (S. 58) führen diese unpathetische Aufmerksamkeit für alltägliche Gesten fort. Während Kirchner den Menschen in den nervösen Rhythmus der Metropole einbindet, bewahrt Liebermann das Individuum in seiner Eigenständigkeit.

Bei Lesser Ury wird Berlin selbst zum atmosphärischen Ereignis. Die **„Caféhausszene“** (S. 68) der 1920er Jahre führt in jene Innenräume, die zu charakteristischen Orten moderner Öffentlichkeit geworden waren. In **„Unter den Linden“ (um 1925)** (S. 70) weitet sich der Blick auf den Boulevard: Lichtflecken, Schatten, Fahrzeuge und Passanten lösen die monumentale Festigkeit der Architektur in ein flirrendes visuelles Kontinuum auf. Auch die **„Siegesallee mit Siegestsäule im Sommer, Berlin“ (um 1925)** (S. 71) verwandelt die repräsentative Topographie des Kaiserreichs in Atmosphäre und Bewegung. Ury malt nicht Sehenswürdigkeiten, sondern die Erfahrung ihres Erscheinens.

Die expressionistische Erneuerung wird in den Werken **Erich Heckels**, **Max Kaus'** und **Karl Schmidt-Rottluffs** über mehrere Jahrzehnte hinweg sichtbar. Heckels **„Übigauwerft (Dresden)“ (1907)** (S. 40) gehört noch in die frühen Jahre der „Brücke“ und überführt bereits die industrielle Landschaft in eine vereinfachte, spannungsvoll rhythmisierte Form. **„Kind und nackte Frau“ (1910)** (S. 42) radikalisiert die Auffassung des Körpers, während die **„Alsterlandschaft“ (1913)** (S. 41) Naturbeobachtung und farbliche Autonomie verbindet. Max Kaus' **„Frau mit Viola (Turu, Ehefrau des Künstlers)“ (um 1931)** (S. 86) beruhigt den expressiven Impuls zu einer konzentrierten, beinahe musikalischen Ordnung. Schmidt-Rottluffs **„Stilleben mit Holzplastik“ (1949)** (S. 104) schlägt schließlich eine Brücke über Diktatur und Krieg hinweg: Die expressive Farbigkeit behauptet sich als erneuerte Form künstlerischer Freiheit.

Georg Tapperts „Mädchen am Tisch (Betty mit Fächer)“ (1913) (S. 52) richtet den Blick auf die moderne Frau. Körper, Kleidung und Fächer werden zu Trägern einer Farbigkeit, die psychologische Nähe und formale Eigenständigkeit miteinander verbindet. **Emil Noldes „Vase mit Blumen“ (1915)** (S. 60) führt die Emanzipation der Farbe noch weiter: Das Stilleben wird weniger beschrieben als erlebt; die Blumen scheinen sich in chromatische Energie aufzulösen. **Eugen Spiros „Bildnis Elisabeth“ (1917)** (S. 62) vertritt demgegenüber eine psychologisch konzentrierte, malerisch elegante Moderne. Sein späteres Bild **„Elisabeth, die Frau des Künstlers und ihr Sohn Peter in der Sommerfrische am Lago Maggiore“ (1925)** (S. 63) erweitert diesen privaten Kosmos um eine kosmopolitische Dimension.

Oskar Schlemmers „Fries mit sechs Köpfen“ (1936) (S. 94/95) entstand bereits unter grundlegend veränderten politischen Bedingungen. Die Köpfe sind auf elementare Formen reduziert und rhythmisch gereiht; Individualität tritt hinter einer konstruktiven Ordnung zurück. Gerade das Entstehungsjahr macht deutlich, dass moderne Kunst auch nach 1933 weiterbestand, nun jedoch unter Bedingungen zunehmender Ausgrenzung und Repression.

Als bedeutende Wiederentdeckung gehört auch **Lotte Laserstein** in diese Berliner Geschichte. Ihr **„Selbstportrait mit Palette, Pinsel und angeschnittener Figur“ (1962)** (S. 114) entstand lange nach ihrer Emigration und damit nach den historischen Entwicklungen, die ihre Berliner Karriere gewaltsam unterbrochen hatten. Gerade deshalb lässt es sich als spätes Selbstzeugnis einer professionellen Künstlerexistenz lesen, deren Selbstverständnis in der Weimarer Republik geprägt worden war. Palette und Pinsel bezeichnen nicht nur das Handwerk, sondern eine behauptete künstlerische Identität, die Verfolgung und Exil überdauert hat.

So unterschiedlich diese Positionen erscheinen, verbindet sie eine gemeinsame Erfahrung: Berlin wird nicht lediglich dargestellt. Die Stadt verändert die Kunst selbst. Sie fordert neue Bildsprachen heraus, eröffnet neue Themen und stellt den Menschen in eine neue Beziehung zu Geschwindigkeit, Öffentlichkeit, Architektur und gesellschaftlichem Wandel. Doch gerade dort, wo diese kulturelle Vielfalt ihren Höhepunkt erreicht, treten die sozialen und politischen Spannungen der Metropole immer deutlicher hervor. In der Weimarer Republik wird Berlin endgültig zur Bühne seiner eigenen Extreme.

DIE WEIMARER REPUBLIK

Zwischen Freiheit, Glanz und sozialer Wirklichkeit

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs verändert Berlin erneut sein Gesicht. Aus der nervös beschleunigten Metropole, die Kirchner wenige Jahre zuvor zum Ausgangspunkt einer neuen Bildsprache gemacht hatte, wird eine Stadt, in der gesellschaftliche Freiheit und politische Gefährdung auf engstem Raum zusammentreffen. Theater und Film, Kabarett, Mode und Presse entwickeln eine bis dahin unbekannte kulturelle Dynamik; Frauen erobern sich neue öffentliche und berufliche Räume, traditionelle Lebensformen verlieren ihre Selbstverständlichkeit. Zugleich prägen Inflation, Arbeitslosigkeit, soziale Gegensätze und zunehmende politische Gewalt den Alltag. Gerade aus dieser Gleichzeitigkeit von Emanzipation und Unsicherheit erwächst jene Spannung, die das Berlin der Weimarer Republik bis heute im kulturellen Gedächtnis bestimmt.

Auch die Kunst verändert ihren Blick. Die Straße ist nicht länger nur jener beschleunigte Bewegungsraum, den Kirchner vor dem Ersten Weltkrieg erfasst hatte. Sie wird zur gesellschaftlichen Bühne, auf der unterschiedliche Milieus, Rollen und Lebensentwürfe sichtbar werden. **George Grosz** begegnet dieser Welt mit unerbittlicher analytischer Schärfe. In „**Harem**“ (1913) (S. 54) kündigt sich bereits jene schonungslose Beobachtung menschlicher Begierden und gesellschaftlicher Verhältnisse an, die sein späteres Werk bestimmen sollte. Die Illustration zu Alphonse Daudets „**Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon**“ (1920) (S. 55) führt diese zeichnerische Präzision in die Jahre der jungen Republik weiter. Mit wenigen Linien entstehen Figuren, deren Gesten und Körperhaltungen ganze gesellschaftliche Rollenbilder freilegen. Berlin erscheint bei Grosz als großes Welttheater – komisch und grotesk, mondän und erbarmungslos zugleich.

Heinrich Zille richtet den Blick auf dieselbe Stadt, doch verändert sich mit ihm nicht nur der Ton, sondern auch der soziale Standort der Beobachtung. Seine Welt liegt abseits der repräsentativen Boulevards, in Mietskasernen, Hinterhöfen und Arbeitervierteln. Die „**Zille-Göre**“ (um 1920) (S. 67) besitzt jene eigentümliche Mischung aus Trotz, Selbstbehauptung und Verletzlichkeit, die seine Berliner Figuren unverwechselbar macht. In „**Laufenlernen – Stell Dir nich so doof an! Imma een Been nachs andere!**“ (um 1920) (S. 66) wird selbst die Sprache zum Bestandteil des Bildes. Zille sentimentalisiert die sozialen Verhältnisse nicht; gerade seine genaue, von Humor getragene Anteilnahme bewahrt den Menschen davor, zum bloßen Typus seines Milieus zu werden.

Innerhalb dieser sozialen Topographie nimmt **Käthe Kollwitz** eine singuläre Stellung ein. Ihr „**Selbstbildnis**“ (1912) (S. 46) ist von großer Konzentration: Selbstbefragung ersetzt Selbstinszenierung. Im Holzschnitt „**Maria und Elisabeth**“ (1929) (S. 49) verdichtet sie menschliche Beziehung zu einer elementaren Form, während die Bronze „**Mutter mit zwei Kindern**“ (1932–1936) (S. 50/51) Schutz und Gefährdung zu einer geschlossenen plastischen Einheit verbindet. Der Körper erscheint nicht heroisch, sondern als Ort von Fürsorge, Verantwortung und Verletzlichkeit. Während Berlin sich als glitzerndes Zentrum moderner Unterhaltung inszeniert, erinnert Kollwitz beharrlich an jene Erfahrungen von Armut, Trauer und Verlust, die hinter dieser Oberfläche liegen.

Das neue Selbstverständnis der Frau findet bei **Jeanne Mammen** einen anderen, urbaneren Ausdruck. „**Die Wahl**“ (1930/32) (S. 85) zeigt Frauen als selbstverständliche Akteurinnen des öffentlichen Lebens. Haltung und Kleidung vermitteln Selbstbewusstsein, doch die Szene bleibt psychologisch offen. Mammens Modernität liegt gerade darin, dass sie ihre Figuren weder idealisiert noch karikiert. Sie beobachtet die fragile Freiheit einer Generation, deren gesellschaftliche Errungenschaften bereits bedroht sind.

Noch stärker richtet **DODO** den Blick auf das Verhältnis von äußerer Eleganz und innerer Unsicherheit. Ihre „**Modezeichnung/Tanzkleid und Abendcape**“ (um 1926) (S. 78) gehört unmittelbar zur Berliner Modekultur; die langgestreckten Silhouetten feiern zunächst die mondäne Oberfläche. Doch „**Ein Held**“ (1928) (S. 80), „**Ohne Titel – Abgekühlt**“ (S. 79), „**Ohne Titel – Bettgeflüster**“ (S. 83) und „**Der erledigte Romeo**“ (S. 81) unterlaufen solche Rollenbilder mit feiner Ironie. Liebe erscheint als gesellschaftliches Spiel ebenso wie als psychologische Erfahrung; Nähe und Distanz existieren im selben Raum. Gerade diese Mischung aus Eleganz, Melancholie und scharfem Blick macht DODOs Arbeiten zu außergewöhnlichen Zeugnissen des Berliner Lebens der späten 1920er Jahre.

Auch **Karl Hubbuchs** „**Im Café**“ (um 1920) (S. 64) verwandelt einen typischen Ort der Großstadt in einen Raum sozialer Beobachtung. Figuren sitzen nebeneinander und bleiben dennoch vereinzelt – das Café wird zum Modell urbaner Existenz, zur Nähe ohne notwendige Beziehung. **Carl Hofers** „**Stehende junge Frau**“ (um 1925) (S. 73) entzieht die Figur dagegen dieser Betriebsamkeit. Ihre ruhige Präsenz besitzt beinahe etwas Zeitloses und wirkt gerade im Vergleich mit den nervösen Großstadtszenen wie ein Moment des Innehaltens.

Parallel entwickelt die Berliner Bildhauerei ein neues Verständnis des Körpers. **Georg Kolbes** „**Kleine Amazone**“ (1912/1920) (S. 44) verbindet klassische Harmonie und moderne Selbständigkeit; ihre Haltung enthält eine latente Bewegung, durch die der Körper zum Träger innerer Energie wird.

Bei **Renée Sintenis** gewinnt diese Beweglichkeit eine eigene Leichtigkeit. „**Junger Bär**“ (1932) (S. 89) ist kleinformatig und zugleich erstaunlich präsent; das „**Vollblutfohlen**“ (1939) (S. 90) konzentriert sich auf die fragilen Proportionen des jungen Tieres. Sintenis' Tierplastiken sind keine bloßen Naturstudien, sondern Charakterbilder in plastischer Form.

Marg Molls „**Kopf eines Knaben**“ (um 1936) (S. 93) steht bereits im Schatten der politischen Zäsur. Die klare, reduzierte Formensprache verbindet Modernität und klassische Konzentration. Dass Moll zu jenen Künstlerinnen gehörte, deren Werk durch die nationalsozialistische Kulturpolitik diffamiert wurde, verleiht der scheinbaren Ruhe des Kopfes im historischen Rückblick eine zusätzliche Bedeutung.

Zwischen Grosz und Zille, Kollwitz und Mammen, DODO, Hubbuch, Hofer, Moll, Kolbe und Sintenis öffnet sich damit die ganze Spannweite der Stadt. Berlin ist in diesen Werken weit mehr als Hintergrund. Die Metropole bringt jene Menschenbilder hervor, in denen ihre Widersprüche sichtbar werden. Doch gerade in dem Moment, in dem die kulturelle Vielfalt ihren Höhepunkt erreicht, beginnen sich ihre Grundlagen aufzulösen. Die Stadt der Avantgarde wird innerhalb weniger Jahre zur Stadt der Kontrolle.

ZWISCHEN FREIHEIT UND DIKTATUR

Der Verlust der Moderne und die Bewahrung des Menschlichen

Die Jahre nach 1933 markieren einen der tiefgreifendsten Einschnitte der Berliner Kunstgeschichte. Das zuvor pluralistische und international vernetzte Kunstleben wird zunehmend der nationalsozialistischen Kultur- und Kunstdoktrin unterworfen. Moderne und avantgardistische Strömungen werden als „entartet“ diffamiert und systematisch aus dem öffentlichen Raum verdrängt; an ihre Stelle tritt ein ideologisch normiertes Kunstverständnis, das vermeintlich „deutsche“ und „völkische“ Werte, heroische Körperbilder und tradierte akademische Darstellungsformen propagiert. Gleichschaltung der Institutionen, Berufsverbote, Beschlagnahmungen und Ausstellungsverbote schränken die künstlerische Freiheit massiv ein; jüdische sowie politisch oder ästhetisch missliebige Künstlerinnen und Künstler werden aus dem kulturellen Leben ausgeschlossen.

Gerade deshalb erscheint die Erinnerung an die Weimarer Jahre im Rückblick umso eindringlicher. Die Freiheit, die Kirchner, Liebermann, Ury, Grosz, Mammen, DODO, Laserstein oder Marg Moll noch erfahren hatten, wird innerhalb weniger Jahre zur historischen Ausnahme. Berlin bleibt zwar kulturelles Zentrum des Landes, doch seine Funktion verändert sich: Aus einem Ort künstlerischer Vielfalt wird die Hauptstadt einer Diktatur, in der Architektur, Malerei, Bildhauerei, Theater, Film und Hochschulen zunehmend ideologisch kontrolliert werden.

In diese schwierige historische Konstellation gehört auch **Bernhard Dörries**. Sein „**Küchenstillleben mit Flasche**“ von 1926 (S. 74) entstand noch in den Jahren der Weimarer Republik und versammelt Flasche, Gemüse und weitere Gegenstände zu einer unspektakulären, beinahe spröden Ordnung. Dörries entzieht die Dinge jeder dekorativen Gefälligkeit; Stofflichkeit, Gewicht und räumliche Beziehung verleihen dem Alltäglichen eine stille Würde. 1938 wurde er Professor an der Berliner Hochschule für Bildende Künste. Nach der kriegsbedingten Unterbrechung kehrte er 1955 als Lehrer nach Berlin zurück und wurde damit zu einer verbindenden Figur zwischen Vorkriegszeit und Neubeginn.

Das nach Kriegsende entstandene „**Mädchen vor Spiegel**“ (1947) (S. 76) zeigt eine junge Frau mit dem Rücken zum Betrachter. Ihr Körper ist unmittelbar gegenwärtig und zugleich im Spiegel verdoppelt; Innenraum, Fenster, Blumen und Figur fügen sich zu einer sorgfältig austarierten Komposition. Ohne ausdrücklich Zeitgeschichte zu erzählen, gewinnt das Motiv der Selbstbetrachtung nach Krieg und Zusammenbruch eine besondere Resonanz. Der Blick wendet sich zurück auf das Individuum – auf eine menschliche Präsenz, die sich der politischen Vereinnahmung entzieht. Dörries' spätere Lehrtätigkeit in Berlin führt diese gegenständliche Tradition in eine jüngere Generation weiter und schafft zugleich die Verbindung zu Inge Dörries-Höher.

Die ausgestellte Fotografie **Leni Riefenstahls „Sprung vom Zehn-Meter-Turm“ (1936)** (S. 97) gehört zu den formal eindrucksvollsten Sportbildern der Epoche. Der Körper des Springers löst sich scheinbar von der Schwerkraft; Perspektive, Ausschnitt und der präzise gewählte Augenblick verwandeln sportliche Bewegung in eine nahezu abstrakte Figur im Raum. Gerade die ästhetische Perfektion darf jedoch nicht vom historischen Zusammenhang gelöst werden. Die Olympischen Spiele von 1936 dienten dem nationalsozialistischen Regime als internationale Bühne der Selbstdarstellung. Riefenstahls Konzentration auf körperliche Vollkommenheit, Dynamik und heroische Form steht deshalb in einem spannungsvollen Verhältnis zwischen fotografischer Innovation und politischem Kontext.

Einen grundsätzlich anderen Blick auf den Menschen entwickelt **Ruth Baumgarte**. Ihre frühen Arbeiten entstehen nicht aus repräsentativer Inszenierung, sondern aus unmittelbarer Beobachtung und Empathie. **„Zigeuner im Regen“ (1942/43)** (S. 99) besitzt innerhalb ihres Frühwerks besondere Bedeutung. Wissenschaftliche Forschungen ergaben, dass Baumgarte das Schicksal der verfolgten Sinti und Roma nicht aus historischer Distanz, sondern in ihrer unmittelbaren Lebenswirklichkeit wahrnahm. Ohne Pathos und dramatische Überhöhung vermittelt das Blatt Schutzlosigkeit und Bedrängnis; gerade die stille Sachlichkeit verleiht ihm seine eindringliche Kraft. Vor dem Hintergrund des Genozids an den europäischen Sinti und Roma wird die Art des Sehens selbst zu einer humanistischen Position.

„Arbeiter auf dem Dach“ (1943) (S. 100) führt unmittelbar in das kriegsbeschädigte Berlin. Hoch über den Straßen verrichten die Arbeiter ihre Tätigkeit mit großer Konzentration. Dächer, Balken und Körper bilden ein dichtes Liniengefüge, das die prekäre Situation körperlich erfahrbar macht. Das Werk beschreibt keinen Heroismus. Es richtet den Blick auf menschliche Würde, Verantwortung und Ausdauer in einer verwundeten Stadt, deren Alltag trotz Zerstörung weitergeht.

Gerade im Vergleich dieser Positionen wird sichtbar, wie unterschiedlich der menschliche Körper unter denselben historischen Bedingungen erscheinen kann: bei Riefenstahl als formal gesteigerte, in einen politischen Repräsentationszusammenhang eingebundene Idealfigur; bei Baumgarte als verletzlicher, individueller Mensch.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs liegt Berlin schließlich in Trümmern. Nicht allein die Architektur ist zerstört; auch kulturelle Netzwerke, Sammlungen, Ateliers und Akademien müssen sich neu formieren. Die Frage nach der Kunst wird damit zugleich zu einer Frage nach Freiheit.

DER NEUBEGINN

Berlin und das deutsche Informel – Freiheit als künstlerische Haltung

Als der Zweite Weltkrieg endet, beginnt Berlin nicht bei Null. Zu sichtbar sind die Ruinen, zu tief die biographischen Brüche, zu präsent die Erfahrung politischer Instrumentalisierung. Der künstlerische Neubeginn vollzieht sich deshalb nicht als geradliniger Stilwechsel, sondern als Suche nach Formen, die Distanz zu ideologischer Vereinnahmung ermöglichen. Abstraktion, gestische Malerei und eine erneuerte Bildhauerei werden zu wichtigen Ausdrucksformen dieser Freiheit; zugleich bleibt die gegenständliche Beobachtung des Menschen und der Stadt bestehen.

Karl Hartungs „Liegende mit erhobenem Haupt“ (um 1948) (S. 102/103) formuliert diese Suche plastisch. Der menschliche Körper bleibt Ausgangspunkt, doch anatomische Beschreibung tritt hinter organisch vereinfachte Volumina zurück. Die Figur ist zugleich menschlich und abstrakt. Nach den ideologisch aufgeladenen Körperbildern der vorausgegangenen Jahre erscheint der Mensch nicht mehr als heroisches Ideal, sondern als verletzte, in sich konzentrierte Form.

Ernst Wilhelm Nays „Sternblatttranken“ (1951) (S. 106/107) löst den Gegenstand noch weiter auf. Leuchtende Farbflächen und vegetativ anmutende Formen entfalten eine eigene Dynamik; die Malerei gewinnt ihre Bedeutung aus Farbe, Rhythmus und Fläche. Die Autonomie des Bildes besitzt in den frühen

Nachkriegsjahren eine historische Dimension: Freiheit der Form wird zum Gegenmodell gegen ideologische Normierung.

Eine Schlüsselfigur der Berliner Nachkriegskunst ist **Fred Thieler**. „**Noir Brisé**“ (1961) (S. 110) macht die Leinwand zum Schauplatz eines malerischen Ereignisses. Schwarz, Weiß und bewegte Farbmassen erscheinen als Spuren eines körperlichen Prozesses; die Komposition entsteht aus dem Wechselspiel von Entscheidung und offener Bewegung. „**Berstendes Blau**“ (1995) (S. 113) setzt diese Haltung Jahrzehnte später fort. Das Blau scheint die Bildfläche zu sprengen, während dunklere Partien Gegenkräfte entwickeln. Der große zeitliche Abstand beider Werke zeigt, wie dauerhaft Thieler die nach 1945 gewonnene Freiheit der Malerei als künstlerisches Grundprinzip verstand.

Auch **Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff** stehen exemplarisch für den neuen Blick auf die Skulptur. „**Halbmond**“ (1988) (S. 143) verbindet konstruktive Präzision und organische Bewegung. Linien, Röhren und offene Raumstrukturen suchen den Dialog mit Architektur und Umgebung. Gerade Berlin wurde zu einem bevorzugten Ort ihrer monumentalen Arbeiten; ihre Formensprache schrieb sich dauerhaft in den öffentlichen Raum der Stadt ein.

Parallel zur Abstraktion besteht jedoch eine andere Berliner Tradition fort: die genaue Beobachtung des Alltags. **Arno Mohrs** „**Marienkirche**“ (S. 108) und „**Laubenpieper**“ (S. 109), **beide 1955** entstanden, zeigen zwei Seiten derselben Nachkriegsstadt. Die Marienkirche, eines der ältesten erhaltenen Bauwerke der historischen Mitte, erscheint nicht als feierliches Denkmal, sondern eingebunden in eine Umgebung, die Kriegsschäden, Abriss und Wiederaufbau grundlegend verändert haben. Das historische Gebäude wird zum stillen Zeugen urbaner Kontinuität. Der „Laubenpieper“ richtet den Blick dagegen auf die Berliner Kleingartenkultur. Die kleine Laube und der alltägliche Charakter der Szene zeigen einen privaten Rückzugsraum, der nach Jahren von Krieg und Mangel besondere soziale Bedeutung gewinnt.

Gerade diese Gleichzeitigkeit von abstrakter Erneuerung und gegenständlicher Beobachtung prägt den Berliner Neubeginn. Doch mit der politischen Teilung entwickeln sich zunehmend unterschiedliche institutionelle und ästhetische Kontexte. Die Stadt bildet keine einheitliche Kunstlandschaft mehr – und bleibt dennoch gemeinsamer Erfahrungsraum. Aus dieser Spannung entsteht jene Vielfalt, die die folgenden Jahrzehnte bestimmt.

EINE STADT – ZWEI SYSTEME

Geteilte Wege, gemeinsamer Erinnerungsraum

Mit der politischen Teilung wird Berlin zum sichtbarsten Symbol des Kalten Krieges. Spätestens seit dem Bau der Mauer 1961 schneiden politische Ordnung und gebaute Grenze unmittelbar in den Alltag ein. Straßen enden, Sichtachsen werden unterbrochen, Lebenswege getrennt. Zugleich entwickeln sich in Ost- und West-Berlin unterschiedliche kulturelle Institutionen, Ausbildungswege und öffentliche Räume. Die Kunst lässt sich jedoch weniger eindeutig teilen. Auf beiden Seiten beschäftigen Künstler ähnliche Fragen: Wie verändert sich der Mensch in der Stadt? Wie schreibt sich Geschichte in Architektur und Alltag ein? Welche Räume bleiben dem Individuum?

Eine subtile Wahrnehmung dieser geteilten Wirklichkeit eröffnet **Inge Dörries-Höher**. Von 1962 bis 1968 studierte sie an der Berliner Hochschule für Bildende Künste bei Bernhard Dörries und wurde dessen Meisterschülerin. Ihre Berliner Studienjahre fallen damit unmittelbar in die Zeit nach dem Mauerbau. Bemerkenswert ist, dass sie die politische Grenze nicht durch deren sichtbare Symbole thematisiert. Ihr Interesse gilt vielmehr den Schwellen zwischen Innen und Außen, Nähe und Ferne, privatem Schutzraum und öffentlicher Welt.

„**Gardine**“ (1969) (S. 117) konzentriert sich auf ein Motiv, das für ihr weiteres Werk grundlegend werden sollte. Die nahezu symmetrisch aufgefasste Fensteröffnung wird von einem fein ornamentierten Vorhang

gerahmt. Der Stoff verhüllt den Ausblick nicht vollständig, sondern filtert ihn. Hinter der ornamentalen Struktur öffnet sich ein heller, beinahe entmaterialisierter Außenraum. Die Gardine wird zur durchlässigen Grenze: Sie trennt Innen und Außen und verbindet beide Sphären zugleich.

Im **„Berliner Fenster“ (1971)** (S. 116) erhält dieses Motiv eine konkrete urbane Wendung. Der Blick richtet sich aus einem Innenraum auf die gegenüberliegende Häuserfront. Die regelmäßig gesetzten Fensterachsen erscheinen kühl und nahezu menschenleer; einzelne farbige Akzente unterbrechen die strenge architektonische Ordnung. Nicht die berühmten Monumente, sondern die alltägliche Berliner Fassade wird zum Gegenstand konzentrierter Wahrnehmung. Während die Mauer die Stadt politisch und physisch trennt, untersucht Dörries-Höher eine leisere Form der Grenze: jene Schwelle, an der privater Innenraum und urbane Außenwelt aufeinandertreffen.

Im Ostteil der Stadt richtet **Harald Metzkes** seinen Blick auf gesellschaftliche und private Räume. **„Bauplatz Marzahn“ (1984)** (S. 130) zeigt eine jener großmaßstäblichen Transformationen, die das Erscheinungsbild Ost-Berlins in den 1970er und 1980er Jahren entscheidend veränderten. Der Bauplatz erscheint nicht als architektonische Erfolgserzählung, sondern als offene, noch unfertige Landschaft. Menschen, Erdflächen und Architektur befinden sich in einem Übergangszustand; gerade das Unabgeschlossene wird zum Thema. Im **„Studio“ (1985)** (S. 131) kehrt Metzkes den Blick nach innen. Gegenüber der rational geplanten Neubauwelt entsteht ein dichter Raum individueller Imagination – ein persönlicher Gegenort, in dem Wirklichkeit nicht organisiert, sondern künstlerisch verwandelt wird.

Konrad Knebel's „Werkstatthof“ (1988) (S. 145) verfolgt eine andere Strategie. Der Hof ist unspektakulär, die Architektur verwittert und funktional. Gerade solche Brandmauern, Rückseiten und Arbeitsräume gehörten über Jahrzehnte zum spezifischen Erscheinungsbild Berlins. Knebel behandelt sie mit einer Genauigkeit, die beinahe archäologisch wirkt. **„Straßenecke II“ (2000)** (S. 144) führt dieses Interesse über die Wiedervereinigung hinaus. Die Fassaden bewahren Spuren unterschiedlicher Zeiten; Berlin erscheint als Palimpsest, als Stadt, in der Geschichte nicht vollständig verschwindet, sondern sich in Oberflächen einschreibt.

Auch **Wolfgang Leber** verbindet Stadtraum und menschliche Existenz. **„Schreitender an einem Geländer“ (1982)** (S. 126) ordnet Figur und Architektur in ein streng rhythmisiertes Gefüge; Geländer, Flächen und Körper werden zu kompositorischen Elementen. In **„Die blaue Stunde“ (1985)** (S. 127) verändert sich die Atmosphäre. Architektur und Raum verlieren im kühlen Übergangslicht die Härte des Tages. Berlin erscheint hier nicht politisch emblematisch, sondern still, introspektiv und beinahe poetisch – als Stadt, deren Spannung auch in den Zwischenzeiten des Alltags gegenwärtig bleibt.

Clemens Gröszers „Antoinette mit gelber Jacke“ (1982) (S. 125) konzentriert sich auf die Persönlichkeit. Die Figur ist frontal und präsent, weder repräsentativ noch angepasst; gerade diese Eigenwilligkeit verleiht ihr eine stille Kraft. **Johannes Grützkes „Der Blinde“ (1989)** (S. 147) steigert den Menschen dagegen ins Theatralische. Körper und Gestik wirken überzeichnet, fast grotesk, ohne in bloße Satire umzuschlagen. Der unmittelbar nach dem Mauerfall entstandene **„Akt“ (1990)** (S. 146) führt diese Beschäftigung fort: Körperlichkeit wird weder idealisiert noch erotisch geglättet, sondern zum Schauplatz menschlicher Widersprüche.

Ähnlich existenziell sind die farbig gefassten Holzfiguren **Hans Scheibs „Die Zweite“, „Die Zwölfte“** (beide S. 149) und **„Die Zehnte“ (1991)** (S. 150). Die Spuren des Schnitzens bleiben sichtbar; Bemalung und rohe Holzstruktur erzeugen ein Spannungsfeld zwischen Oberfläche und Materialität. Die menschliche Gestalt erscheint verletzlich und widerständig zugleich.

Robert Metzkes führt diese Berliner Tradition der Figuration später mit der **„Büste, über die Schulter blickend“ (2016)** (S. 158) fort: Der Körper ist nach vorn orientiert, der Kopf wendet sich zurück. Aus dieser einfachen Drehung entsteht eine psychologische Spannung, die im Kontext Berlins beinahe emblematisch wirkt – Gegenwart und Rückblick existieren gleichzeitig.

Während diese Positionen im Osten und im Umfeld figurativer Traditionen arbeiten, entwickelt sich in West-Berlin seit den späten 1960er Jahren eine neue expressive Malerei. **Karl Horst Hödickes „o. T.“ (1988)** (S. 137) zeigt, wie radikal der sichtbare Gegenstand durch Farbe und Geste transformiert werden kann. Architektonische und verkehrsräumliche Elemente bleiben erkennbar, doch die breite malerische Bewegung überlagert jede sachliche Beschreibung. Berlin erscheint als Energiefeld.

Besonders reich entfaltet sich dieser Erfahrungsraum bei **Rainer Fetting „Klaus O. am Alexanderplatz“ (1978)** (S. 119) ist bereits topographisch bemerkenswert: Der Alexanderplatz liegt im Ostteil der Stadt und gehört zu den zentralen städtebaulichen Symbolen der DDR-Hauptstadt. Fetting macht ihn jedoch nicht zum politischen Monument. Im Mittelpunkt steht eine Person; Stadt und Individuum treffen aufeinander, ohne dass die Figur in der Architektur aufgeht.

Eine ganz andere historische Schichtung zeigt das **„Selbstportrait als Rembrandt am Leninplatz“ (1991)** (S. 118). Fetting inszeniert sich in der Rolle eines alten Meisters und verbindet Künstleridentität, kunsthistorische Erinnerung und eine Topographie, deren politische Zeichen gerade neu geordnet werden. In **„Alte Mauer“ (1999)** (S. 120) ist die einstige Grenze bereits historisches Fragment; ihre Funktion ist verloren, ihre Oberfläche wird zum Träger von Erinnerung.

Helmut Middendorfs „Dream of the Storm, Berlin“ (1983) (S. 129) verwandelt die geteilte Stadt in ein nahezu abstraktes Energieereignis. Dunkle und leuchtende Farbströme durchziehen die Leinwand; der „Sturm“ ist weniger meteorologisch als psychisch zu verstehen. West-Berlin erscheint als von Musik, Nachtleben, Subkultur und politischer Spannung aufgeladene Insel. Ähnliches gilt für **Salomé „Shower“ (1988)** (S. 139). Die intime Situation der Dusche wird durch expressive Farbigkeit zu einer offensiven Inszenierung von Körperlichkeit. Im West-Berlin der 1980er Jahre, dessen Kunst- und Subkulturen Fragen sexueller Identität und gesellschaftlicher Normen offen verhandelten, gewinnt das Bild besondere zeitgeschichtliche Resonanz.

Luciano Castellis „Berliner Mauer mit Funkturm + Zypresse III“ (1987) (S. 133) führt die politische Topographie unmittelbar vor Augen. Mauer und Funkturm gehören zu den emblematischen Zeichen West-Berlins; die Zypresse bringt dagegen ein Motiv mediterraner Landschaft und kunsthistorischer Erinnerung ins Bild. Grenzarchitektur und organisch aufragende Pflanze treten in ein spannungsvolles Verhältnis. Berlin wird zugleich reale Stadt und psychische Landschaft.

In diesen Werken zeigt sich, wie wenig sich die Kunst der geteilten Stadt auf eine einfache Gegenüberstellung von Ost und West reduzieren lässt. Die politischen Systeme unterscheiden sich grundlegend, doch die künstlerischen Fragen berühren einander: Stadt und Individuum, Innen und Außen, Öffentlichkeit und Rückzug, Grenze und Erinnerung. Als die Mauer 1989 fällt, verschwinden diese Fragen nicht. Sie verändern lediglich ihre Form.

DIE MAUER WIRD ERINNERUNG

Berlin nach 1989

Der Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 verändert die politische Geographie Europas und zugleich das Bild der Stadt grundlegend. Straßen, die Jahrzehnte lang endeten, führen plötzlich weiter; Grenzstreifen werden zu Brachen, ehemalige Kontrollräume zu Orten neuer kultureller Nutzung. Zugleich beginnt ein Prozess des Verschwindens. Was über Jahrzehnte allgegenwärtig war, wird innerhalb weniger Jahre aus dem Stadtraum entfernt. Die Mauer verliert ihre Funktion und gewinnt eine neue Existenz als Erinnerung.

Genau diesen Übergang berührt **Ellen Fuhrs „Mauer“ (1991)** (S. 152). Nur zwei Jahre nach dem Fall der Grenze besitzt das Motiv bereits eine andere zeitliche Qualität: Die Mauer ist nicht mehr unüberwindbare Gegenwart, aber auch noch keine ferne Vergangenheit. In der bewegten Mischtechnik erscheint

sie fragmentiert und instabil; dunkle, energische Formen überlagern sich, klare räumliche Ordnung wird vermieden. Diese bildnerische Unruhe entspricht dem historischen Moment. Das alte Berlin ist verschwunden, das neue noch nicht festgelegt.

Fuhrs **„o. T.“ (um 2000)** (S. 153) zeigt demgegenüber eine urbanere, fast technisierte Welt. Verkehrs- und Architekturelemente schieben sich ineinander. Innerhalb eines Jahrzehnts hat sich Berlin abermals verändert; die offenen Räume der frühen Nachwendezeit weichen einer neuen baulichen Verdichtung. Fettings „Selbstportrait als Rembrandt am Leninplatz“ erhält aus dieser Perspektive zusätzliche Bedeutung: Es ist nicht nur Selbstporträt, sondern Zeugnis einer Stadt, deren politischer Zeichenvorrat gerade neu geordnet wird.

Auch **Cornelia Schleimes „Mädchen mit Hund“ (1997)** (S. 154) verlagert Geschichte zunehmend in die persönliche Biographie. Figur und Tier sind in eine malerische Oberfläche eingebunden, in der Konturen und Materialschichten ineinandergehen. Identität erscheint nicht als stabiler Zustand, sondern als etwas Erinnerbares, Überlagerbares und immer wieder neu Entstehendes.

Mit **Karin Kneffels „Ohne Titel – Vorhang“ (2004)** (S. 156/157) tritt eine weitere Dimension hinzu. Ein Vorhang ist alltäglicher Gegenstand und zugleich klassisches Motiv des Sehens. Er trennt und verhüllt, schafft Innen- und Außenraum und weckt die Erwartung, dass sich hinter ihm etwas verbirgt. Kneffels hochpräzise Malerei steigert diese Ambivalenz: Die Stofflichkeit wirkt nahezu real, doch gerade die illusionistische Perfektion macht bewusst, dass wir auf eine gemalte Oberfläche blicken. Der Blick wird eingeladen und zurückgewiesen.

Zugleich knüpft Kneffels Vorhangmotiv an jene Schwelle zwischen Innen und Außen an, die bereits Inge Dörries-Höher in ihrer „Gardine“ von 1969 zum Gegenstand machte: Während dort der textile Schleier den Blick auf die Außenwelt filtert und das Fenster als Grenze zwischen privatem Raum und städtischer Wirklichkeit erfahrbar werden lässt, verselbständigt sich der Vorhang bei Kneffel zu einem nahezu autonomen Bildgegenstand. Aus der räumlichen Schwelle wird eine malerische: Sichtbarkeit und Verbergen, Illusion und Wirklichkeit treten nun selbst in den Mittelpunkt der Wahrnehmung.

Nach der sichtbaren Mauer und ihrem Verschwinden erscheint damit eine andere Form der Grenze. Sie ist nicht länger staatliche Barriere, sondern fragile Membran zwischen Sichtbarkeit und Verborgenen. Berlin wird in diesen Arbeiten zunehmend zum Erinnerungs- und Wahrnehmungsraum – zu einer Stadt, deren Geschichte nicht nur in Monumenten, sondern ebenso in Oberflächen, Körpern und privaten Blicken fortlebt.

ERINNERUNG UND VERLETZLICHKEIT

Berlin als historischer Erfahrungsraum

Berlin ist nicht nur eine Stadt sichtbarer politischer Zeichen. Geschichte hinterlässt ebenso Spuren in Körpern, Bildern und individuellen Erinnerungen. Gerade seit den 1970er und 1980er Jahren wird die Auseinandersetzung mit Vergangenheit zunehmend zu einer Frage nach den Medien, Materialien und psychischen Formen, in denen Erinnerung überhaupt sichtbar werden kann.

Kaum ein Künstler hat den erweiterten Kunstbegriff der Nachkriegszeit so konsequent mit der Erfahrung Berlins verbunden wie **Wolf Vostell. „Vostell on Correggio“ (1979)** (S. 122) stellt bereits durch seine Materialkombination die Vorstellung eines autonomen Tafelbildes in Frage. Ein technisches Gerät dringt in die Bildfläche ein; Kunstgeschichte und Mediengegenwart kollidieren. Der Titel verweist auf Correggio und damit auf die alte europäische Malerei, während Kamera und industrielle Materialien für die visuelle Kultur des 20. Jahrhunderts stehen.

Auch **„Chivo“ (1990)** (S. 123) macht die Oberfläche zum Ort von Überlagerung, Beschädigung und Neuformierung. Vostells Denken in Dé-coll/age-Prozessen besitzt für Berlin besondere Bedeutung. Kaum

eine andere Stadt des 20. Jahrhunderts ist so stark durch Zerstörung, Abriss, Überbauung und Freilegung geprägt worden. Stadtgeschichte erscheint bei ihm nicht als kontinuierlicher Verlauf, sondern als Schichtung.

Heike Ruschmeyer richtet diese Auseinandersetzung stärker auf den Menschen. „Der Taucher“ (1987) zeigt eine Figur in einem Zustand zwischen Bewegung, Gefährdung und Entzug; Körper und Bildraum wirken fragmentiert. „Der Mann ohne Eigenschaften“ (1988) trägt bereits im Titel die Vorstellung einer instabilen Identität. Die Figur ist weniger individuelles Porträt als psychologischer Zustand. In „**Der Zaunkönig**“ (1988) (S. 140) wird die Materialität selbst Teil der Aussage, während „**Monolog XLVII**“ (1988) (S. 141) Isolation und innere Rede zum Thema macht. Geschichte und individuelle Erfahrung erscheinen als Räume, die nicht vollständig kommunizierbar sind.

Auch **Christine Jakob-Marks**’ „**Schlachtensee I**“ (1988) (S. 134) verbindet Ort und Erinnerung. Der Schlachtensee gehört zu den vertrauten Berliner Naherholungslandschaften, doch das Bild entwickelt keine topographische Vedute. Wasser, Vegetation und Licht werden zu Trägern subjektiver Erfahrung. Die Landschaft besitzt Schönheit, aber keine idyllische Unschuld. In einer Stadt, deren Geschichte sich fortwährend in ihre Orte einschreibt, kann selbst Natur zum Erinnerungsraum werden.

Damit verschiebt sich die Berliner Erzählung erneut. Die Stadt ist nicht mehr nur sichtbare Topographie, sondern ein Geflecht aus historischen Schichten und individuellen Wahrnehmungen. Diese Entwicklung führt unmittelbar in die Gegenwart, in der Zeichen, Bilder und Erinnerungen immer weniger eindeutig voneinander zu trennen sind.

BERLIN IN DER GEGENWART

Erinnerung, Wahrnehmung und fragile Wirklichkeit

Mit dem wiedervereinigten Berlin beginnt kein vollkommen neues Kapitel, das die vorausgegangene Geschichte hinter sich ließe. Vielmehr treten die unterschiedlichen Zeitschichten der Stadt nun offen nebeneinander. Historische Fassaden werden rekonstruiert, Brachen bebaut, ehemalige Industrie- und Grenzräume kulturell umgenutzt. Berlin wird internationaler Kunstort und zugleich Schauplatz anhaltender Debatten darüber, wie Geschichte sichtbar bleiben soll.

Robert Metzkes’ „Büste, über die Schulter blickend“ (2016) besitzt in diesem Zusammenhang eine beinahe programmatische Qualität. Der Körper ist nach vorne gerichtet, während der Kopf sich zurückwendet. Gegenwart und Rückblick existieren gleichzeitig. Die Terrakotta bewahrt dabei jene unmittelbare Materialität, die der plastischen Tradition der Berliner Figuration eigen ist; Erinnerung wird nicht als abstrakter Gedanke, sondern als körperliche Bewegung sichtbar.

Mit **Oliver Thie** führt die Ausstellung ihre Berliner Erzählung zu einer jüngeren Generation fort, bei der die Stadt nicht mehr notwendig als sichtbares Motiv erscheint, sondern als geistiger und institutioneller Erfahrungsraum wirksam wird. 1983 in Berlin geboren, studierte Thie an der Kunsthochschule Weißensee und entwickelte eine künstlerische Praxis, die Zeichnung weniger als Mittel der Abbildung denn als Instrument des Sehens und Erkennens begreift. Prägend wurde die Verbindung von Kunst und wissenschaftlicher Forschung, unter anderem in seiner Arbeit am Berliner Museum für Naturkunde und im Umfeld der Humboldt-Universität. Berlin begegnet bei ihm nicht als dargestellte Metropole, sondern als Laboratorium einer Gegenwartskunst, in der sich künstlerische und wissenschaftliche Formen der Erkenntnis durchdringen.

„**Das Verb lühen, Liste 1**“ (2020) (S. 160/161) scheint sich von einer auf Beobachtung gegründeten Praxis zunächst zu entfernen. Über das weiße Papier verteilen sich zahlreiche leuchtend gelbe Zeichen. Einige verdichten sich zu kräftigen, beinahe körperhaften Formen, andere bleiben fragil und durchlässig; manche erinnern entfernt an Figuren, Tiere, Bewegungen oder Schriftzeichen, ohne sich dauerhaft auf eine bestimmte Bedeutung festlegen zu lassen. Wie Elemente eines unbekannten Alphabets stehen sie

nebeneinander – lesbar in ihrer gestischen Eigenart, aber nicht in eine vertraute Sprache übersetzbar. Bereits der eigentümliche Titel „Das Verb lühen“ führt in diesen Zwischenbereich von Sprache und Bild. „Lühen“ bezeichnet kein gebräuchliches deutsches Verb. Die sprachliche Form scheint Bedeutung zu versprechen und entzieht sie zugleich. Ähnlich verhalten sich die gelben Zeichen: Das Auge sucht nach Bekanntem, entdeckt vermeintliche Körper, Tiere oder Bewegungen und muss diese Gewissheiten im nächsten Moment wieder aufgeben. Wahrnehmung erscheint als aktiver Prozess, in dem Wirklichkeit nicht lediglich erkannt, sondern fortwährend hervorgebracht wird.

Innerhalb der Ausstellung markiert Thies Arbeit damit eine bemerkenswerte Verschiebung. Über mehr als ein Jahrhundert haben Künstlerinnen und Künstler Berlin beobachtet und seine Erscheinungsformen immer wieder neu lesbar gemacht. Bei Thie wird schließlich das Lesen selbst zum Gegenstand. Seine Zeichen besitzen keine festgelegte Bedeutung mehr; sie fordern den Betrachter auf, Zusammenhänge zu suchen und Wahrnehmung als offenen Vorgang zu erfahren. Die Metropole, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Motive und Formen des Sehens hervorbrachte, erscheint ein Jahrhundert später als Laboratorium des Wissens und der Wahrnehmung.

Den Abschluss der Ausstellung bildet **Norbert Biskys „Mauerpark“ (2025)** (S. 163), ein Werk, in dem sich Gegenwart und Geschichte Berlins auf ebenso spielerische wie irritierende Weise überlagern. Schon der Titel bezeichnet einen Ort von besonderer historischer Verdichtung. Wo einst Mauer und Grenzstreifen Ost- und West-Berlin voneinander trennten, erstreckt sich heute ein öffentlicher Raum der Freizeit und Begegnung, geprägt von einer jungen, internationalen Stadtkultur. Kaum ein anderer Ort verkörpert so unmittelbar die Transformation Berlins von der geteilten Stadt zur offenen Metropole.

Bisky, 1970 in Leipzig geboren und in der DDR aufgewachsen, erlebte den Fall der Mauer als Neunzehnjähriger. Der Zusammenbruch einer scheinbar unverrückbaren politischen und gesellschaftlichen Ordnung gehört damit zu seinen prägenden biographischen Erfahrungen. In seiner Malerei begegnen sich seit langem die Erinnerung an ideologisch geformte Bildwelten und die Erfahrung einer Gegenwart, in der Freiheit, Identität und gesellschaftliche Ordnung keineswegs als dauerhaft gesichert erscheinen.

Im „Mauerpark“ ist von der historischen Vergangenheit des Ortes zunächst erstaunlich wenig zu sehen. Mehrere junge Männer bewegen sich in einem leuchtenden, von breiten Pinselzügen und intensiven Farben bestimmten Bildraum. Ihre teilweise unbedeckten Körper sind mit jener verführerischen malerischen Präzision wiedergegeben, die Biskys Figuren seit seinen frühen Arbeiten kennzeichnet. Doch die scheinbare Unbeschwertheit bleibt fragil. Die Männer begegnen einander nicht; Maßstäbe und Perspektiven stimmen nicht überein, Körper und Farbräume scheinen sich gegenseitig zu durchdringen. Statt einer zusammenhängenden Szenerie entsteht ein Gefüge einzelner Wahrnehmungsmomente.

Über den Figuren erscheint unvermittelt der monumentale Kopf eines Fuchses. Seine grelle Farbigkeit und die scharf gesetzten Konturen erinnern an die Bildsprache populärer Comics und lassen auch an Figurenwelten wie „Fix und Foxi“ denken, ohne dass eine unmittelbare Übernahme vorausgesetzt werden muss. Zugleich besitzt der Fuchs eine konkrete Beziehung zu Biskys Berliner Lebenswelt: Als wiederkehrende Erscheinung der Stadt verbindet er reale Beobachtung, persönliche Erfahrung und kollektiven Bildvorrat. An die Stelle des heraldischen Berliner Bären tritt gleichsam ein anderes Stadttier – beweglich, anpassungsfähig und zuhause in den Zwischenräumen der Metropole.

Eine vergleichbare Mehrdeutigkeit besitzen die Schriftfragmente zwischen Körpern und Farbfeldern. Buchstaben und Wortreste suggerieren Lesbarkeit, verweigern sich jedoch einer eindeutigen sprachlichen Bedeutung. Darin berühren sie sich auf überraschende Weise mit Oliver Thies bedeutungs offenen Zeichen. Bei Thie entsteht eine Sprache, deren Bedeutung erst gefunden werden müsste; bei Bisky bleiben Reste einer bereits vorhandenen Sprache zurück. Zugleich erinnert das Verfahren an die Affichisten der französischen Nachkriegskunst, an abgerissene und überklebte Plakate, in denen sich die visuelle Erfahrung der modernen Großstadt sedimentiert.

Gerade für Berlin gewinnt dieses Prinzip besondere historische Resonanz. Die Stadt selbst lässt sich als Palimpsest begreifen. Unterschiedliche politische Systeme haben ihre Zeichen, Monumente und Benennungen hinterlassen, frühere Schichten beseitigt, überschrieben oder umgedeutet. Nirgendwo wird dieser Vorgang anschaulicher als am Mauerpark: Die Grenze ist verschwunden, doch der Name bewahrt die Erinnerung an sie. Was einst den Stadtraum physisch durchschnitt, existiert nun als historische Schicht unter einer vollkommen veränderten Gegenwart fort.

Innerhalb der Ausstellung erhält „Mauerpark“ damit eine besondere Bedeutung. Bei Luciano Castelli ist die Berliner Mauer 1987 noch physische und politische Realität; bei Ellen Fuhr wird sie 1991 zum unmittelbar nachwirkenden Fragment, bei Rainer Fetting 1999 bereits zum historischen Erinnerungsbild. Bei Bisky schließlich ist sie aus dem sichtbaren Bildraum verschwunden. An ihre Stelle sind Körper, Freizeit, Popkultur, Farbe und die fragmentarische Zeichensprache einer neuen urbanen Öffentlichkeit getreten.

Doch daraus entsteht keine ungebrochene Erzählung von überwundener Vergangenheit und befreiter Gegenwart. Die Schönheit der jungen Körper und die nahezu euphorische Farbigkeit werden durch die Auflösung des Bildraums, die Vereinzelung der Figuren und die irritierenden Fragmente immer wieder gestört. Freiheit erscheint nicht als selbstverständlicher Zustand, sondern als etwas ebenso Kostbares wie Verletzliches. Als Schlussbild führt „Mauerpark“ damit noch einmal zur zentralen Frage der Ausstellung zurück: Wie bleibt Geschichte in einer Stadt gegenwärtig, deren sichtbare Oberfläche sich fortwährend verändert?

STADT DER EXTREME

Berlin als künstlerischer Resonanzraum

Die Ausstellung führt nicht durch eine kontinuierliche Stilgeschichte. Ihr Zusammenhang entsteht aus der Stadt selbst. Kirchner entdeckt am Müggelsee eine moderne Freizeitlandschaft und wenig später in der Kokotte eine der radikalsten Figuren der Großstadt. Liebermann beobachtet den Menschen mit bürgerlicher Selbstgewissheit, während Ury Berlin in Licht und Bewegung auflöst. Grosz seziert seine Gesellschaft, Zille gibt den Bewohnern der Hinterhöfe ein unverwechselbares Gesicht, und Kollwitz verleiht menschlicher Verletzlichkeit monumentale Würde. Mammen und DODO machen die neuen Freiheiten der Weimarer Frauen sichtbar und zeigen zugleich deren Fragilität. Lasersteins spätes Selbstporträt erinnert an eine Berliner Künstlerkarriere, die durch Verfolgung und Exil unterbrochen wurde. Bernhard Dörries verbindet die gegenständliche Tradition der Zwischenkriegszeit mit dem institutionellen Neubeginn nach 1945, während Ruth Baumgartes frühe Zeichnungen den Blick auf diejenigen richten, deren Leben von Verfolgung, Krieg und Zerstörung geprägt ist.

Nach 1945 stehen abstrakte Freiheit und konkrete Stadterfahrung nebeneinander. Hartung, Nay und Thieler suchen nach neuen formalen Möglichkeiten; Arno Mohr entdeckt die Stadt zwischen Marienkirche und Laubenkolonie. Mit der Teilung vervielfacht sich das Berlinbild. Inge Dörries-Höher beobachtet die Stadt durch die Schwelle des Fensters; Harald Metzkes den Bauplatz Marzahn und den Rückzug ins Atelier; Knebel macht Brandmauern und Werkstattthöfe zu historischen Speichern; Leber entdeckt eine stille, poetische Stadt der Übergänge.

Auf der anderen Seite der Mauer wird West-Berlin bei Hödicke, Fetting, Middendorf und Salomé zum Raum einer demonstrativen malerischen und körperlichen Freiheit. Castelli malt die Grenze noch als Gegenwart, Ellen Fuhr wenige Jahre später bereits als Auflösung. Vostell macht Zerstörung und Überlagerung zum künstlerischen Prinzip; Ruchmeyer und Jakob-Marks verlagern Geschichte in Körper und Erinnerung. Kneffels „Vorhang“ fragt schließlich nicht mehr nach der politischen Grenze, sondern nach dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Verborgenen.

In der Gegenwart verschiebt sich diese Frage noch einmal. Robert Metzkes lässt den menschlichen Körper selbst zum Träger des Rückblicks werden. Oliver Thie löst die vertraute Lesbarkeit der Welt in ein offenes

System von Zeichen auf. Norbert Bisky führt schließlich mit „Mauerpark“ zurück in die konkrete Stadt – an einen Ort, dessen heutige Freiheit aus der historischen Erfahrung der Grenze hervorgegangen ist und dessen Bild sich aus Körpern, Popkultur, Farbfeldern und bruchstückhafter Sprache zusammensetzt.

So verändert Berlin in den Werken dieser Ausstellung immer wieder seine Gestalt: Naturraum und Metropole, Bühne und Abgrund, Hauptstadt und Ruinenfeld, geteilte Stadt und Erinnerungslandschaft. Gerade darin liegt seine eigentliche Kontinuität. Jede Generation findet eine andere Stadt vor und muss ihr Verhältnis zu ihr neu bestimmen.

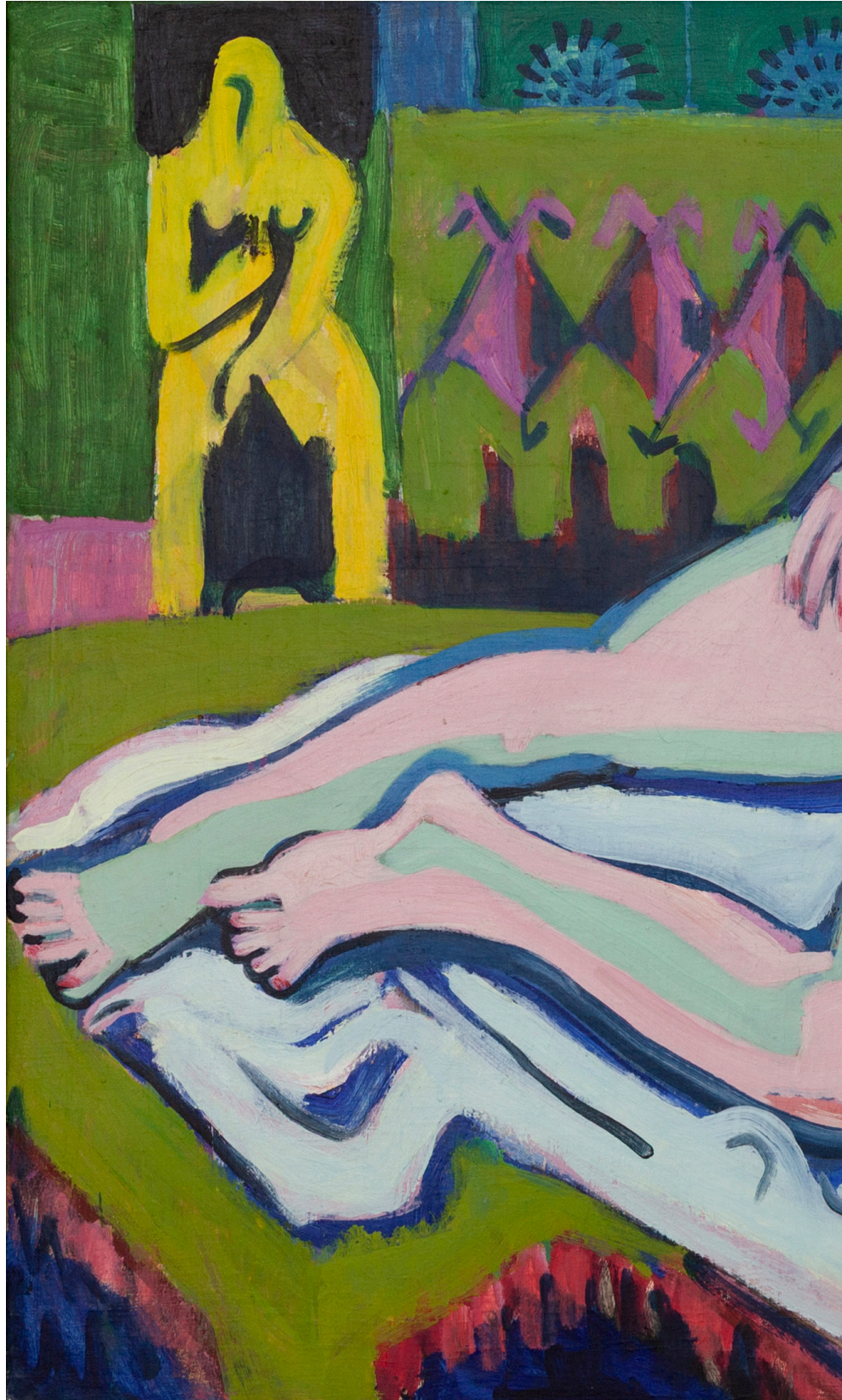
Berlin besitzt keine geradlinige Kunstgeschichte. Vergangenes verschwindet hier selten vollständig; es wird überbaut, freigelegt, erinnert und neu interpretiert. Monumente wechseln ihre politische Bedeutung, Mauern verschwinden und bleiben dennoch im Gedächtnis gegenwärtig, Stadtviertel verändern ihren Charakter, während einzelne Straßenzüge und Gebäude überraschend lange historische Kontinuitäten bewahren. Die Kunst macht diese Prozesse sichtbar.

Von Kirchners nervöser Linie und seiner Erfahrung der modernen Metropole über Mohrs nüchterne Beobachtung des Nachkriegsalltags, Fettings expressive Bilder der geteilten Stadt und Fuhrs Erinnerung an die Mauer bis zu Biskys „Mauerpark“, in dem der ehemalige Grenzraum zum vielschichtigen Schauplatz einer neuen urbanen Gegenwart geworden ist, entfaltet sich Berlin deshalb weniger als fest umrissener Ort denn als permanenter Zustand der Veränderung.

„Berlin – Stadt der Extreme“ meint in diesem Sinne nicht allein die dramatischen Gegensätze seiner politischen Geschichte. Der Titel beschreibt ebenso eine ästhetische Erfahrung: die Gleichzeitigkeit von Schönheit und Verletzung, Freiheit und Begrenzung, Erinnerung und Gegenwart, individueller Selbstbehauptung und gesellschaftlichem Wandel. Gerade aus dieser Spannung erwächst jene besondere schöpferische Kraft, die Berlin über mehr als ein Jahrhundert hinweg zu einem der bedeutendsten Resonanzräume der europäischen Kunst gemacht hat.

Am Ende erscheint Berlin als Stadt, die ihre Bilder fortwährend überschreibt, ohne die älteren jemals vollständig auszulöschen.

ERNST LUDWIG KIRCHNER 1880–1938



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Liegende nackte Frau

1927/1928

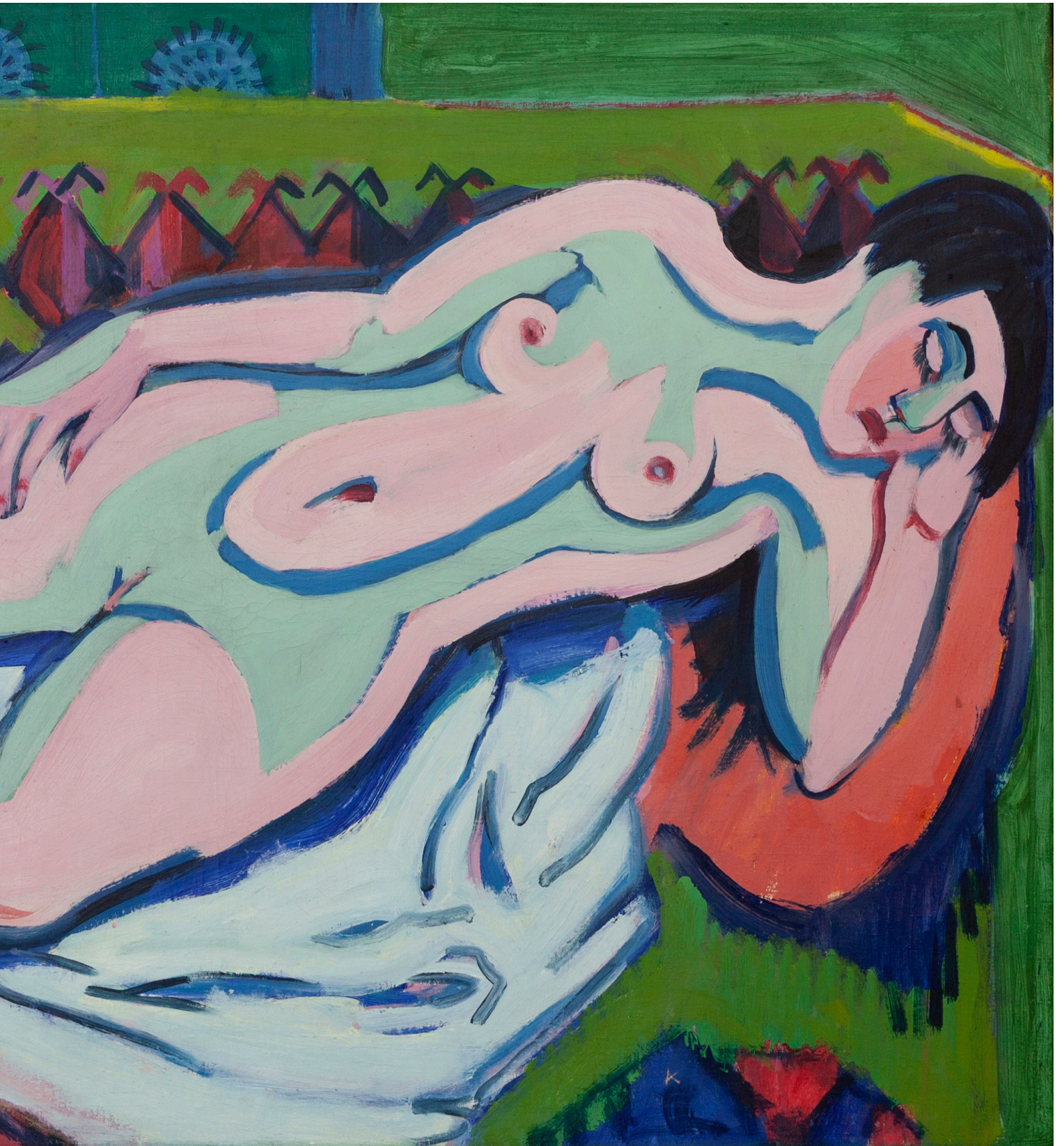
Öl auf Leinwand

100 x 150 cm

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und
der Bezeichnung „Da/Bg 8“ in Tusche

Gordon 0877

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Straßenszene

um 1926

Violette Kreide auf Halbkarton

34 x 30 cm

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und der

Bezeichnung „FS Da/Bb 9“ sowie

der Nummerierung „K 10343/10“ und

„C 3409“ in Bleistift und in Tusche

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Passantengruppe

1926

Gelbe Kreide und Feder in Tusche
auf satinierem Chamois-Papier

31,2 x 25,5 cm

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und
der Bezeichnung „F Da/Bb 11“ in Tinte und
den Nummern „K 4341“ in Tinte und in Bleistift
und „C 5370“ in Tinte und zwei Mal in Bleistift
und der Nummer „3973“ in Bleistift
Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Radrennen mit Motorvorspann

(Radrennen hinter Motoren)

1927/1928

Öl auf Leinwand

80 cm × 70,5 cm

Oben in der Mitte signiert: E L Kirchner

Gordon 0876

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Straße am Stadtpark Schöneberg;

Innsbrucker Straße

1912

Bleistift auf chamois satiniertem Papier

28,4 x 47 cm

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel mit
der Bezeichnung „B Be/Ab 6“ in Tinte und den
Nummern „C 1383“ und „K 2310“ in Tinte und Bleistift

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Vampir «Die Rache der Tänzerin»

(Pantomime «Die Rache der...»)

1913

Bleistift auf satiniertem Chamois-Papier

58,5 x 46 cm

Oben links signiert und datiert,

unten mittig signiert

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und

der Bezeichnung „II/Be 12“ in Tusche und

den Nummerierungen „C 2321“ und „K 5270“ in

Tusche und Bleistift und „4892“ in Bleistift

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Straße

1926

Lithographie auf satiniertem Chamois-Papier

32,7 x 27,5 auf 47 x 32,5 cm

Bisher bekannt sind 5 Exemplare

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und der
Bezeichnung „L 438 I D“ sowie der Nummerierung

„K 2991“ und „C 4115“ in Bleistift und in Tusche

Gercken 1523; Dube L 431

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Sich anbietende Kokotte

1914

Radierung auf Kupferdruckkarton

35,5 x 27 auf 40 x 29,5 cm

Einer von 5 bisher bekannt
gewordenen Abzügen des Künstlers

Mit ausführlichen handschriftlichen
Klischieranweisungen des Künstlers

und Signatur im Unterrand

Rückseitig mit verblasstem Nachlass-Stempel
und der Bezeichnung „R 186 I“ in Tinte

Gercken 661; Dube R 182 a.II

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Paar im Gespräch, Erna und Gewecke

ca. 1912

Bleistift auf Velin

28 x 36 cm

Rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel versehen

irrtümlich, weil vermutlich in Berlin entstanden

„B Dre/Bi 139“ sowie „K 2415“, „C 1069“

und „2040“ nummeriert

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv

Wichtrach/Bern dokumentiert

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Mädchen mit Hut (Gerda)

ca. 1912

Bleistift auf Papier

34 x 27 cm

Signiert sowie rückseitig gestempelt

mit dem Basler Nachlassstempel

„B Dre/Ab 12“ (Korrektur in Bleistift „Ba“)

und „K 2827“ nummeriert

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv

Wichtrach/Bern dokumentiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Brandenburger Tor, Berlin

1929

Radierung (Kaltzahn und Flächenätzung)

25 x 27,8 auf 35,5 x 40 cm

Unten rechts signiert „E L Kirchner“ und

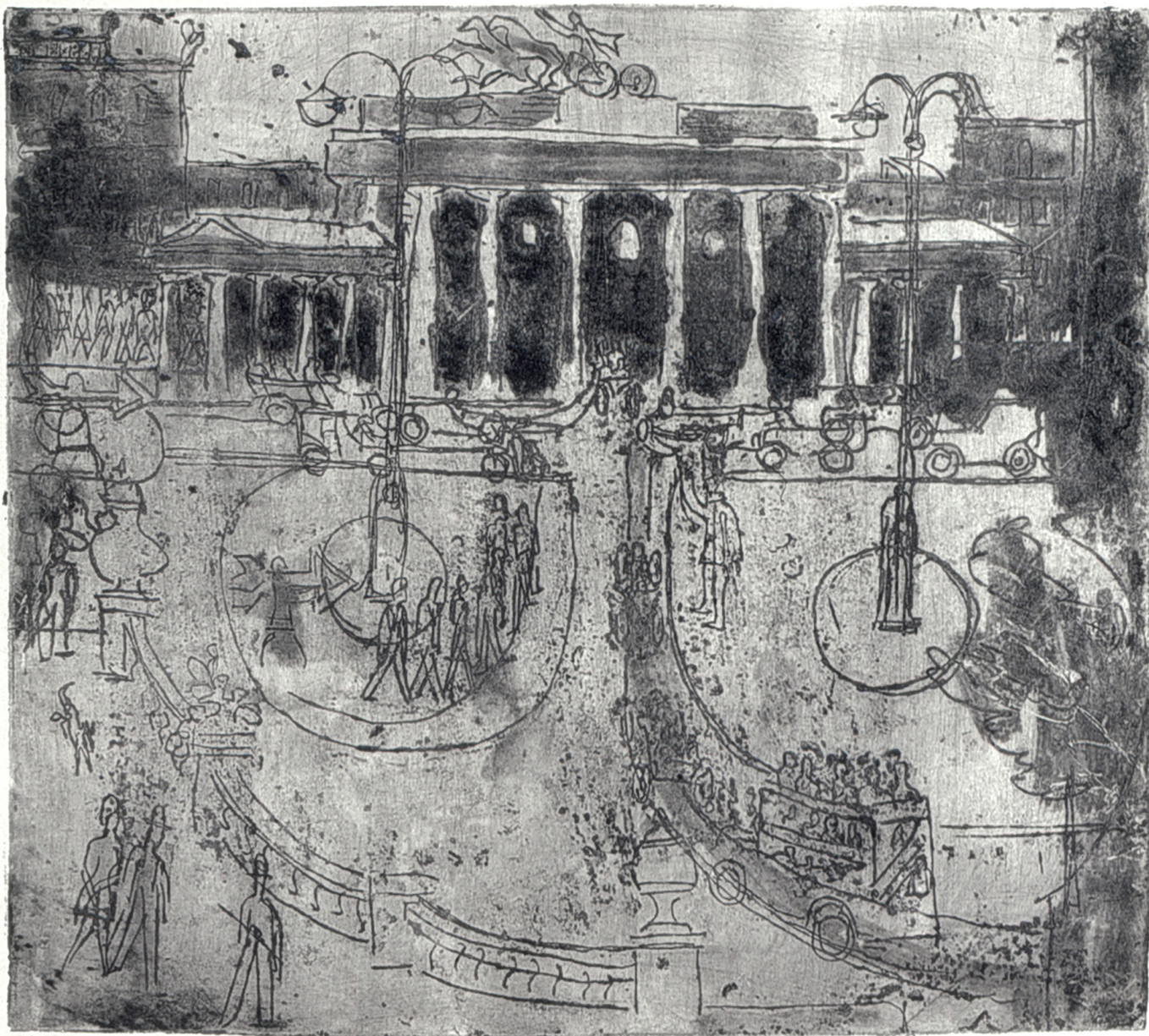
unten links mit „Eigendruck“ bezeichnet

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel

und der Bezeichnung „R Da/Ab 1“ in Tinte

Gercken 1651; Dube R 603

Provenienz: Privatsammlung



E. J. K. K.

E. J. K. K.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Spaziergänger am Müggelsee

1912

Aquarell und Tusche auf Velin

16,4 x 19,9 cm

Rückseitig mit dem Sammlerstempel von

Eberhard Walter Kornfeld „EWK“ versehen

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner

Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Müggelsee (Segelboote)

ca. 1910

Bleistift und Aquarell auf Papier

21,4 x 27,6 cm

Signiert sowie rückseitig mit dem

Basler Nachlassstempel versehen

„A Dre/Aa 11“ und „K 1399“ nummeriert

„DL503“, „0295“, „1005“ bezeichnet und

„DOGANA IV - I +“ gestempelt

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner

Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert

Provenienz: Privatsammlung Österreich



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Badende und Boote am Müggelsee bei Berlin
1912.

Schwarze Kreide auf satiniertem Chamois-Papier
34,9 x 44,9 cm.

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und
der Bezeichnung „K Dre/Aa 39“ in Tusche sowie
der Nummer „K 8760“ und „8417“ in Bleistift.

Provenienz: Privatsammlung



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Divan (Orientalische Szene)

um 1913

Aquarell über Bleistift auf
satiniertem Chamois-Papier

58,5 x 46 cm

Unten links betitelt

Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel und der Nume-

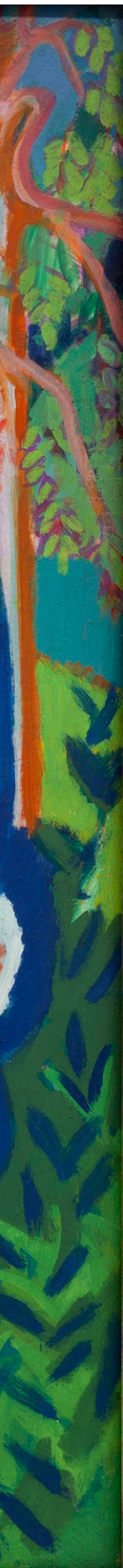
rierung «III/Be 9» in Tinte sowie

der Nummer «K3863» in Bleistift

Provenienz: Privatsammlung







ERNST LUDWIG KIRCHNER

Unterhaltung im Garten: Hans Schiess,

Lise Gujer und Erna Kirchner

(Unterhaltung im Freien)

1927/1932

Öl auf Leinwand

150 x 120 cm

Unten in der Mitte signiert und unten rechts

mit „K“ monogrammiert.

Rückseitig mit dem breiten

schwarzen Pinsel signiert,

mit „Davos-Frauenkirch“ bezeichnet und

betitelt sowie mit dem Nachlass-Stempel

und der Bezeichnung „Da/Bh 13“ in Tusche

Gordon 0890

Provenienz: Privatsammlung

1907 | 1913

ERICH HECKEL 1883–1970

Übigauwerft (Dresden)

1907

Öl auf Leinwand

64 x 70 cm

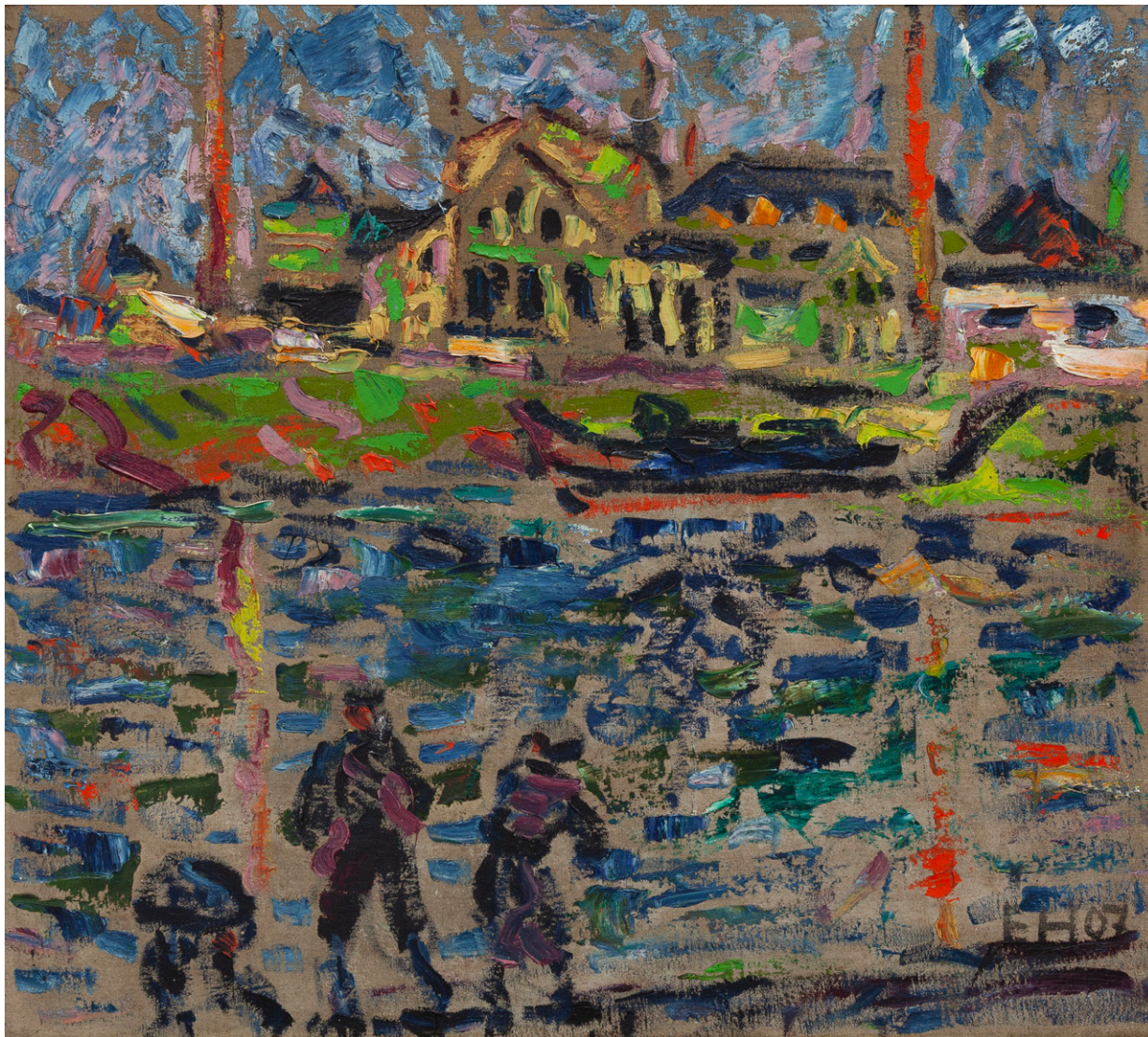
Unten rechts monogrammiert und datiert

Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert,

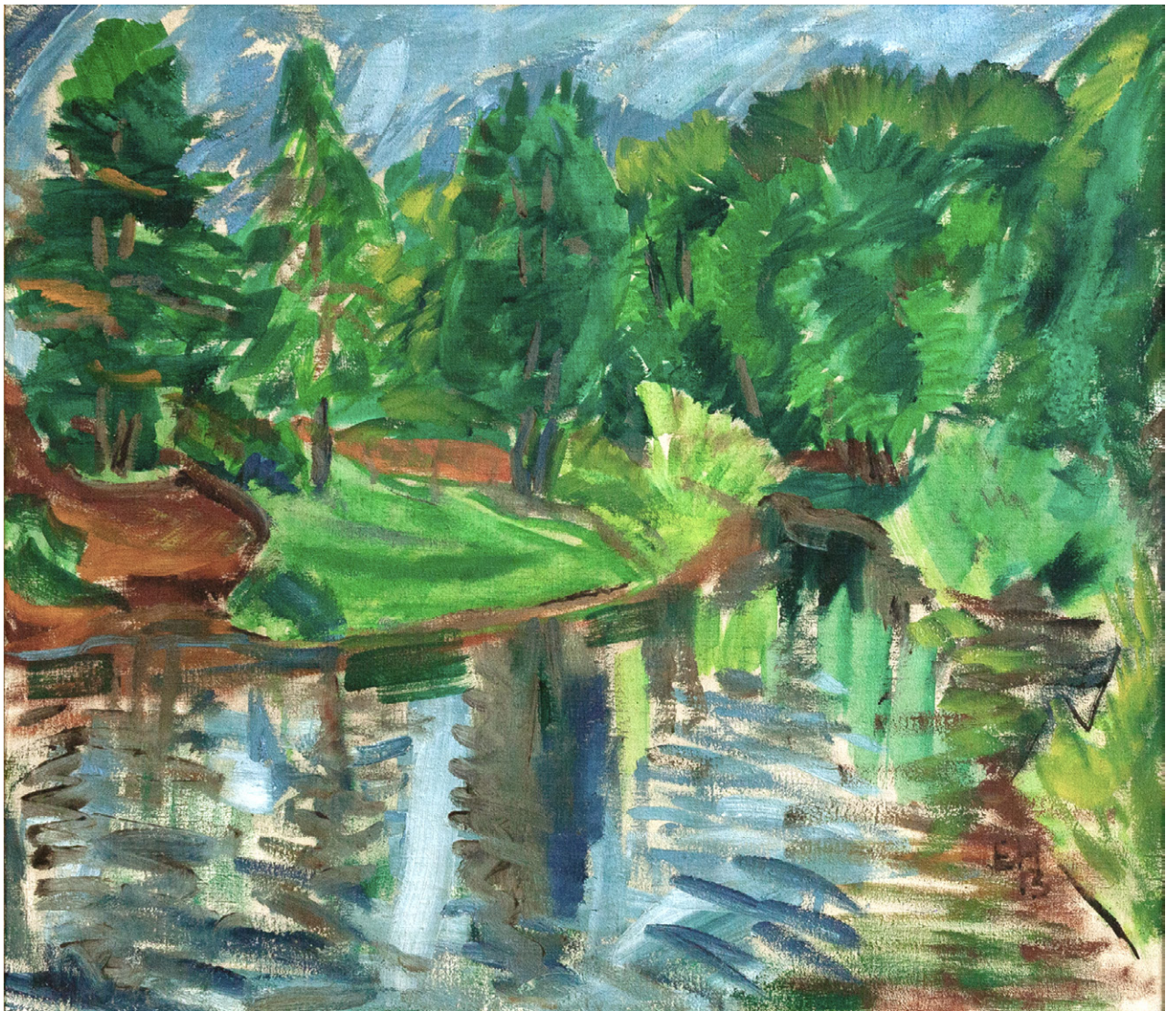
betitelt und datiert

Hüneke 1907-15

Provenienz: Privatsammlung



ERICH HECKEL 1883–1970
Alsterlandschaft
(Die Alster bei der Mellingburger Schleuse)
1913
Öl und Tempera auf Leinwand
69,5 × 79 cm
Unten rechts monogrammiert und
datiert „EH 13“.
Rückseitig auf der Leinwand in Schwarz
signiert „Erich Heckel“
Hüneke 1913-29.
Provenienz: Privatsammlung



1910

ERICH HECKEL 1883–1970

Kind und nackte Frau

1910

Öl auf Leinwand

69 x 79,7 cm

Recto: „Landschaft bei Prerow“

Öl auf Leinwand

Hüneke 1910-59

Provenienz: Privatsammlung





1912 | 1920



GEORG KOLBE 1877–1947

Kleine Amazone

1912/1920 / Guss 1921/1922

Bronze

38,2 x 20 cm

Signiert mit dem Monogramm auf der

Drapierung hinten und mit dem Gießerstempel

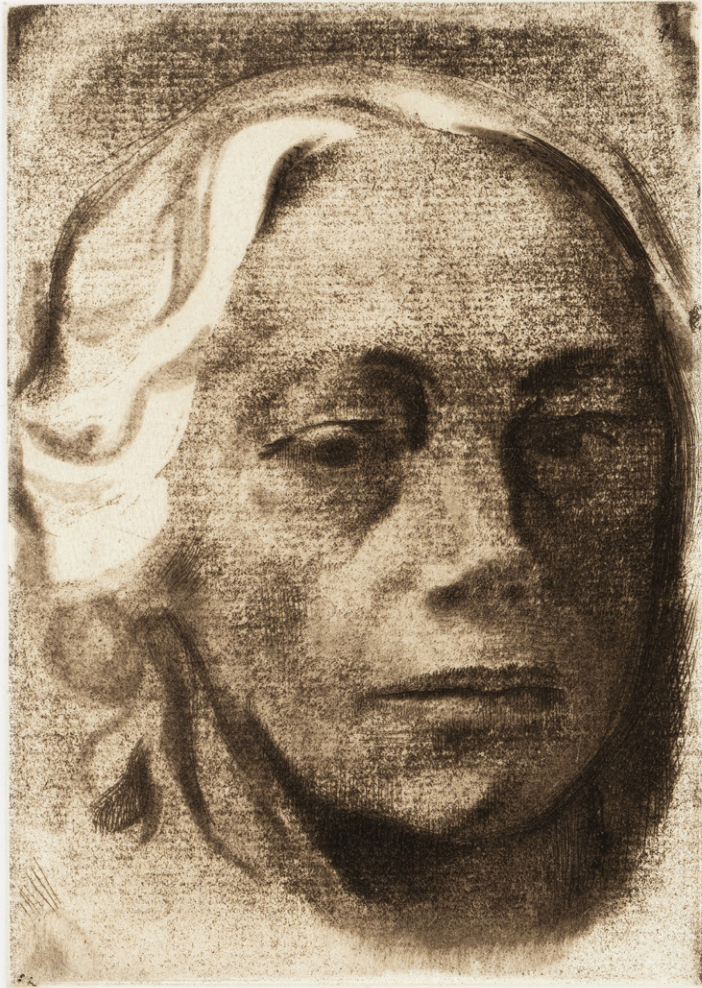
„H. Noack Berlin Friedenau“ versehen auf der Plinthe

Auflage: Guss 1921/1922, mindestens 10 Güsse

Werkkatalog Kolbe-Museum/Berger 1990 Nr. 20

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1912



Kathleen Halliwell

KÄTHE KOLLWITZ 1867–1945

Selbstbildnis

1912

Radierung auf Papier

Darstellung: 14 x 9,9 cm

Blatt: 32,5 x 24,5 cm

Signiert

Auflage: Auflage für die Normalausgabe von

„Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz

ein beschreibendes Verzeichnis von Johannes Sievers“,

Dresden, Hermann Holst, Königl. Hofkunsthändler,

Kunsthandlung Emil Richter, 1913

Knesebeck 2002 Nr. 126 VII b 2; Klipstein 1955 Nr. 122 VIIIb

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1929

KÄTHE KOLLWITZ 1867–1945

Maria und Elisabeth

1929

Holzschnitt auf Japanpapier

Darstellung: 37 x 34,3 cm

Blatt: 40 x 45,5 cm

Signiert

Auflage: 150 (a+b auf Velin);

Herausgeber: Euphorion-Verlag, 1930

Knesebeck 2002 Nr. 249 VI a; Klipstein 1955 Nr. 234 V a

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



Karen Kallberg

1932-1936

KÄTHE KOLLWITZ 1867–1945

Mutter mit zwei Kindern

1932-1936 / ca. 1991

Bronze

77 x 79 x 84 cm

Signiert und mit dem Gießerstempel

„H. NOACK BERLIN“ versehen

rückseitig auf der Plinthe

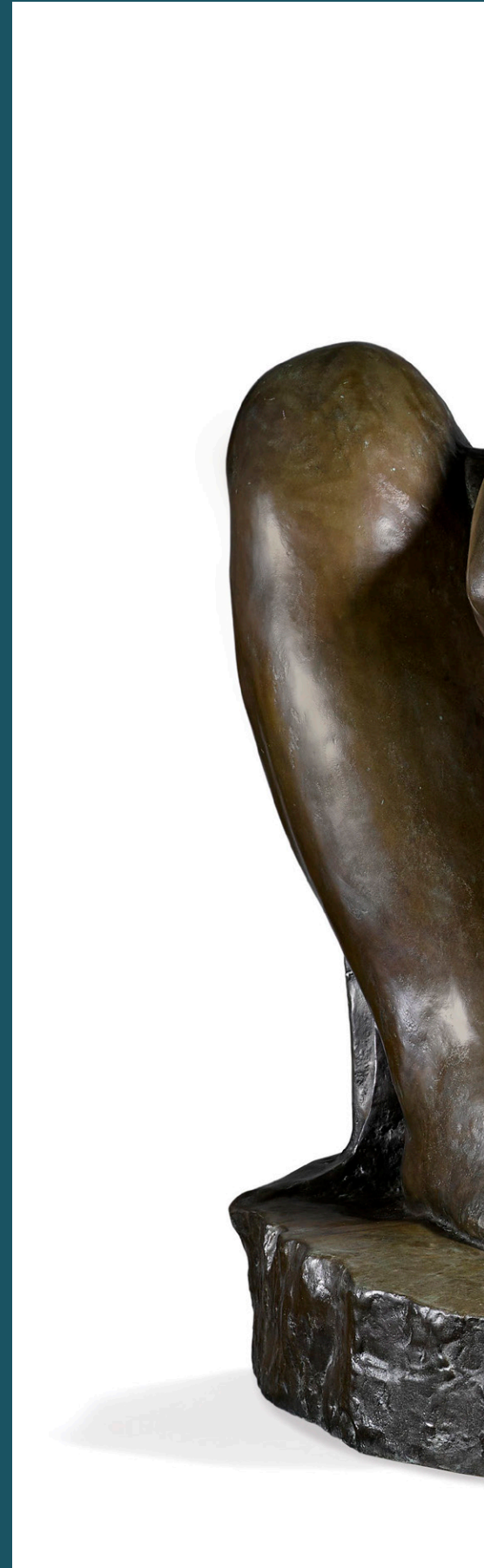
Auflage: Einer von insgesamt 11 ausschließlich

posthum entstandenen Bronzegüssen, hier

Nr. 9a nach 1991 im Auftrag von Arne Kollwitz

Seeler, 2016 Nr. 29 I.B.9a

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





1913

GEORG TAPPERT 1880–1957

Mädchen am Tisch (Betty mit Fächer)

1913

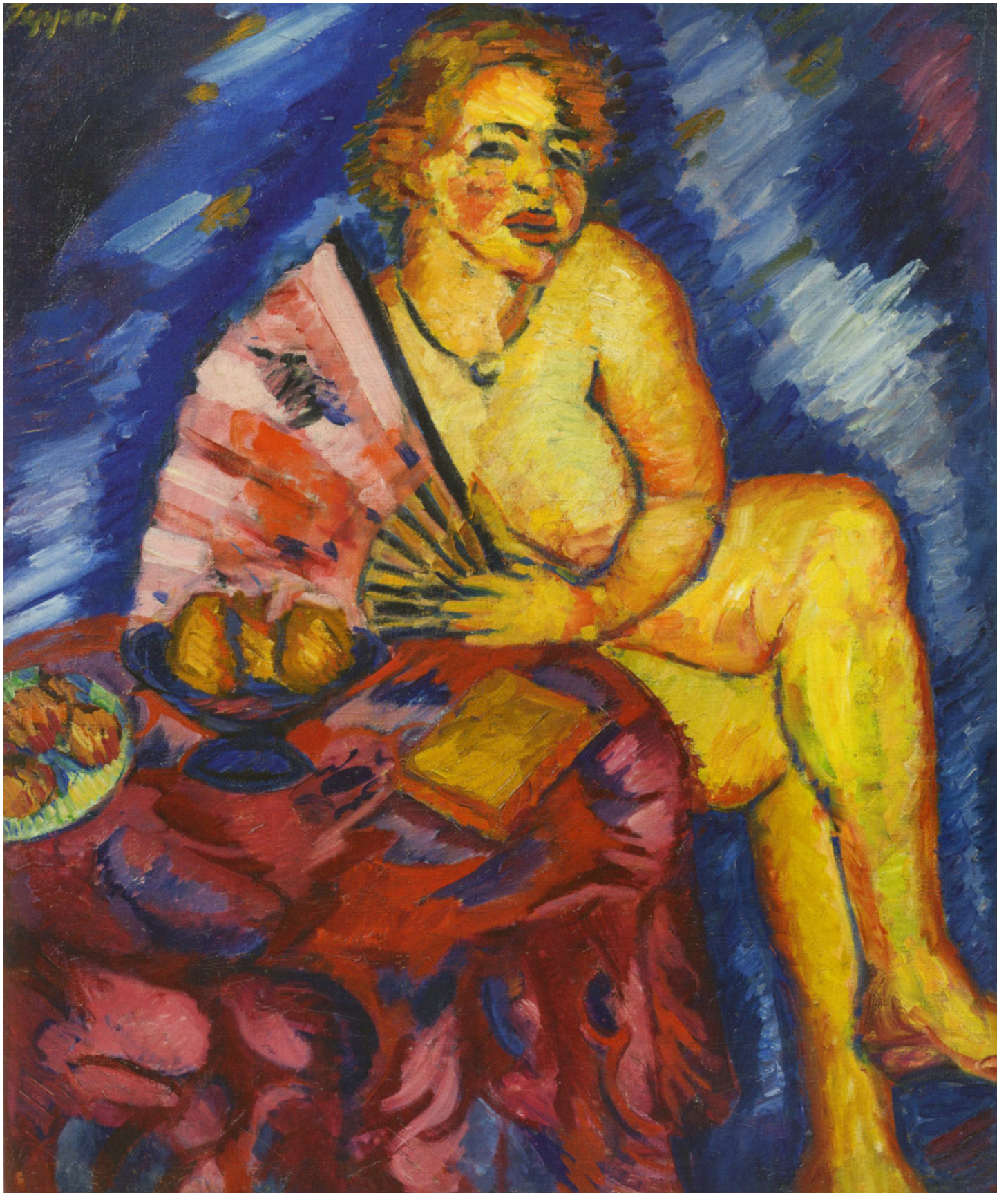
Öl auf Leinwand

109,5 x 91,5 cm

Oben links signiert. Rückseitig auf dem
Keilrahmen diverse Ausstellungsetiketten

Wietek 147

Provenienz: Privatsammlung



1913 | 1920



GEORGE GROSZ 1893–1959

Harem

1913

Bleistift und Tinte auf Papier

22,8 x 28,7 cm

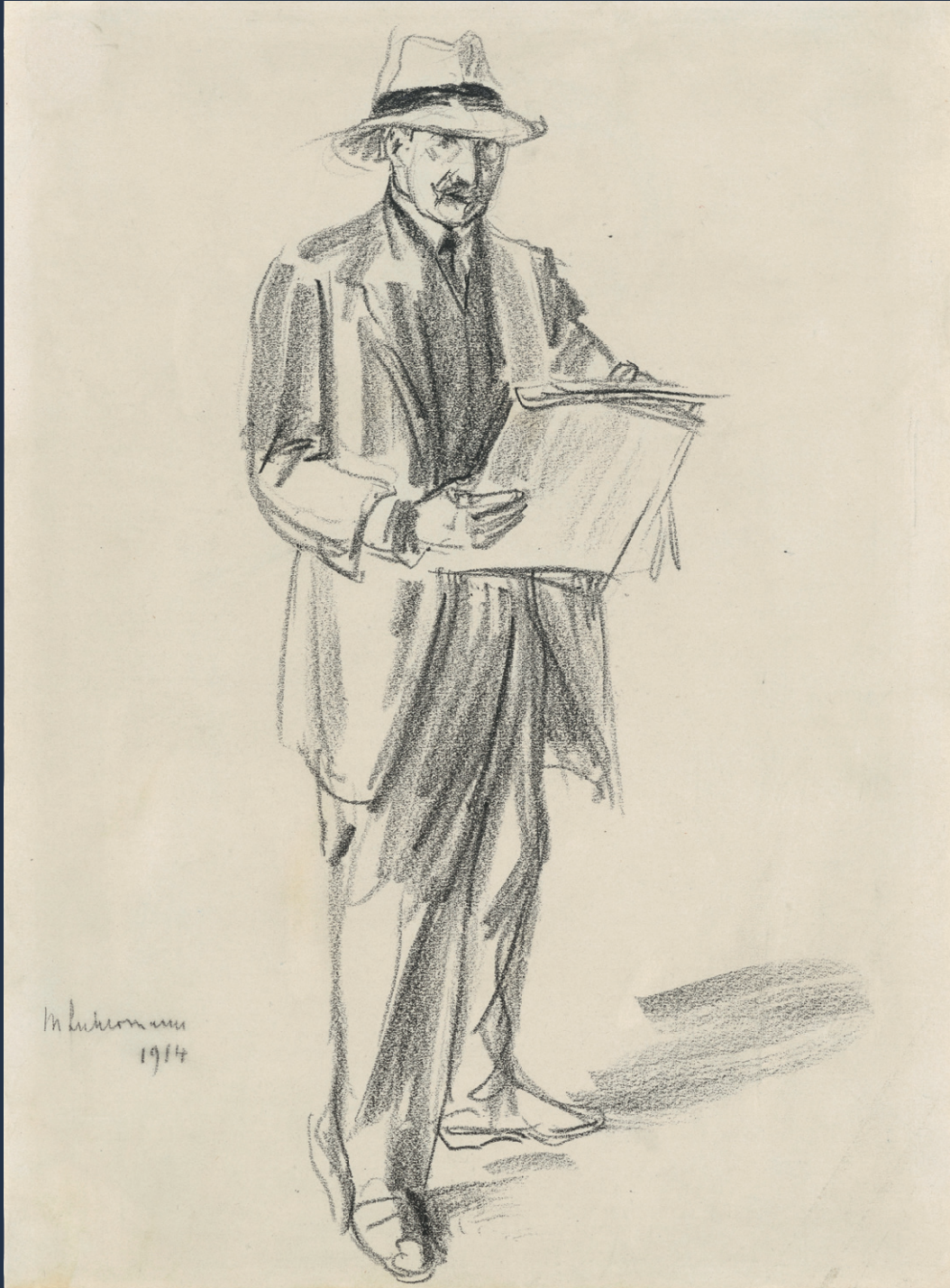
Signaturstempel unten rechts

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



GEORGE GROSZ 1893–1959
 Illustration zu Alphonse Daudet
 „Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon“
 1920
 Tinte auf Papier
 17 x 30 cm
 Signiert und „nicht veröffentlicht worden!“
 beschriftet sowie rückseitig 1924
 nachträglich mit einer Zeichnung
 „Der Kaiser auf der Flucht/Lohnabzug“ versehen
 Ralph Jentsch, Berlin/Rom 2025:
 Peter M. Grosz, Princeton 2001
 Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1914



MAX LIEBERMANN 1847–1935

*Selbstportrait. Stehend in ganzer Figur,
mit Panamahut, das Skizzenbuch in den Händen*

ca. 1914

Kreide auf Papier

34,4 x 25,5 cm

Signiert und datiert

Auf der Rückseite mit einer Zeichnung

„Porträt-Studie von Prof. Ulrich von
Wilamowitz-Möllendorff“

Provenienz: Privatsammlung Irland

1918



MAX LIEBERMANN 1847–1935

*Kleiner Lockenkopf – Maria Riezler,
die Enkelin des Künstlers im Kinderwagen*
1918

Pastell auf Papier

12 x 18 cm

Signiert

Expertise: Drs. Margreet Nouwen, Berlin

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

MAX LIEBERMANN 1847–1935

Spielende Kinder im Park

undatiert

Kohle auf Papier

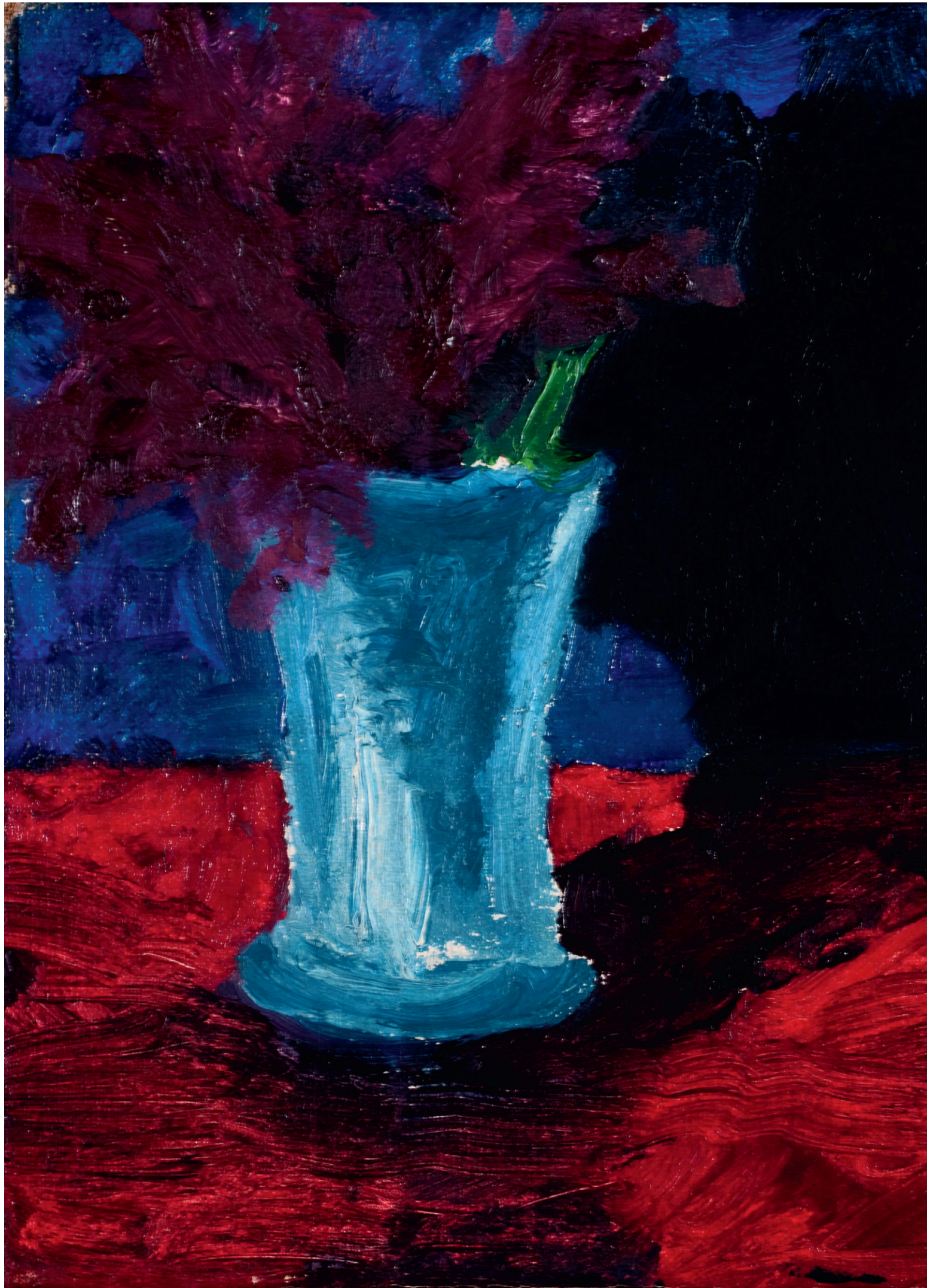
25 x 41 cm

Signiert, auf der Rückseite unleserlich beschriftet

Expertise: Drs. Margreet Nouwen, Berlin

Provenienz: Privatsammlung USA







EMIL NOLDE 1867–1956

Vase mit Blumen

1915

37 × 32 cm

Öl auf Leinwand

Signiert unten rechts: NOLDE

Urban 656

Provenienz: Privatsammlung

1917 | 1925

EUGEN SPIRO 1874–1972

Bildnis Elisabeth

1917

Öl auf Leinwand

67 x 52 cm

Signiert, datiert

WVZ-Nr.: A-17-1

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



EUGEN SPIRO 1874–1972

*Elisabeth, die Frau des Künstlers und ihr Sohn Peter
in der Sommerfrische am Lago Maggiore*

1925

Öl auf Leinwand

53 x 72 cm

Rechts unten signiert und datiert

Im Nachtragsverzeichnis des

Werkverzeichnisses von Eugen Spiro geführt

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1920



KARL HUBBUCH 1891–1979

Im Café

1920er Jahre

Bleistift auf Papier

34 x 42,7 cm

Signiert sowie rückseitig „L-4478“ beschriftet

Expertise: Frau Stefanie Patruno,

Direktorin der Städtischen Galerie Karlsruhe

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1920

HEINRICH ZILLE 1858–1929

Laufenlernen — Stell Dir nich so doof an!

Imma een Been nachs andere!

ca. 1920

Kreide auf Papier

20 x 13 cm

Signiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



HEINRICH ZILLE 1858–1929

Zille-Göre

ca. 1920

Kohle und Kreide

23,5 x 12 cm

Signiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1920

LESSER URY 1861–1931

Caféhausszene

1920er Jahre

Öl auf Malkarton

15,8 x 9,1 cm

Rückseitig mit dem Nachlassetikett versehen

und von fremder Hand „602“ nummeriert

Expertise: Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin 2012

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1925

LESSER URY 1861–1931

Unter den Linden

ca. 1925

Öl auf Leinwand

35,4 x 50,4 cm

Signiert

Provenienz: Privatsammlung USA





LESSER URY 1861–1931

Siegesallee mit Siegestsäule im Sommer, Berlin

ca. 1925

Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen

9,2 x 15,7 cm

Signiert

Expertise: Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin 2012

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1925

CARL HOFER 1878-1955

Stehende junge Frau (Halbakt sich aufstützend)

ca. 1925

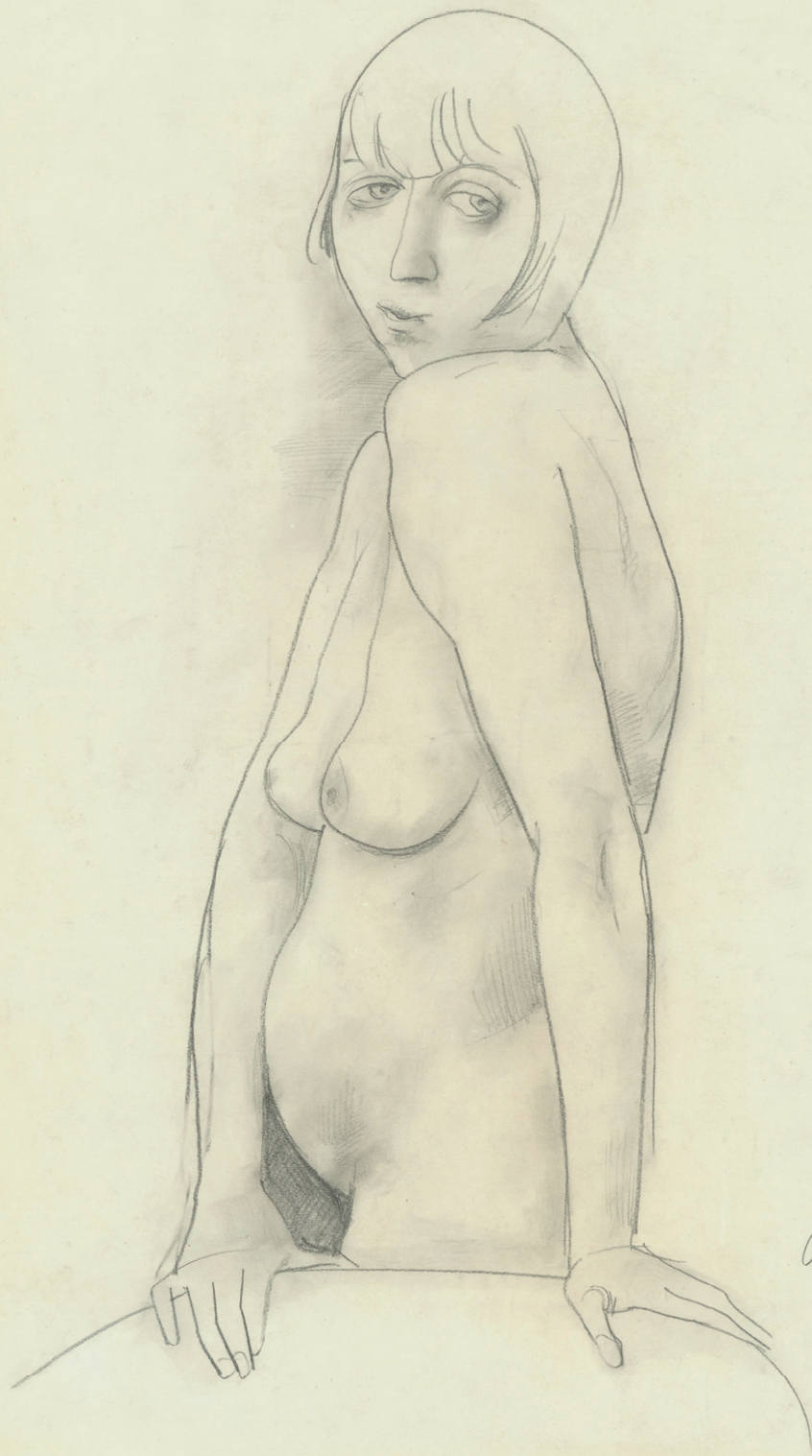
Bleistift auf Papier

61 x 44,5 cm

Signiert mit dem Monogramm

Karl Bernhard Wohlerts, Nr. 683 (unveröffentlicht)

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



G.F.

1926



BERNHARD DÖRRIES 1898–1978

Küchenstillleben mit Flasche

1926

Öl auf Leinwand

70 x 55 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1947

BERNHARD DÖRRIES 1898–1978

Mädchen vor Spiegel

1947

Öl auf Leinwand

100 × 82 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1926 | 1928

DODO (DÖRTE CLARA WOLFF) 1907–1998

Modezeichnung/Tanzkleid und Abendcape
um 1926

Tusche und Aquarell auf Karton

40 x 25 cm

Signiert unten rechts: DODO

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





DODO (DÖRTE CLARA WOLFF) 1907–1998

Ohne Titel - Abgekühlt

um 1928

Gouache über Bleistift auf Papier

51,5 x 37 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1928



DODO (DÖRTE CLARA WOLFF) 1907–1998

Ein Held

1928

Gouache über Bleistift auf Karton,

Bildmaß: 39,5 x 30 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

DODO (DÖRTE CLARA WOLFF) 1907–1998

Der erledigte Romeo

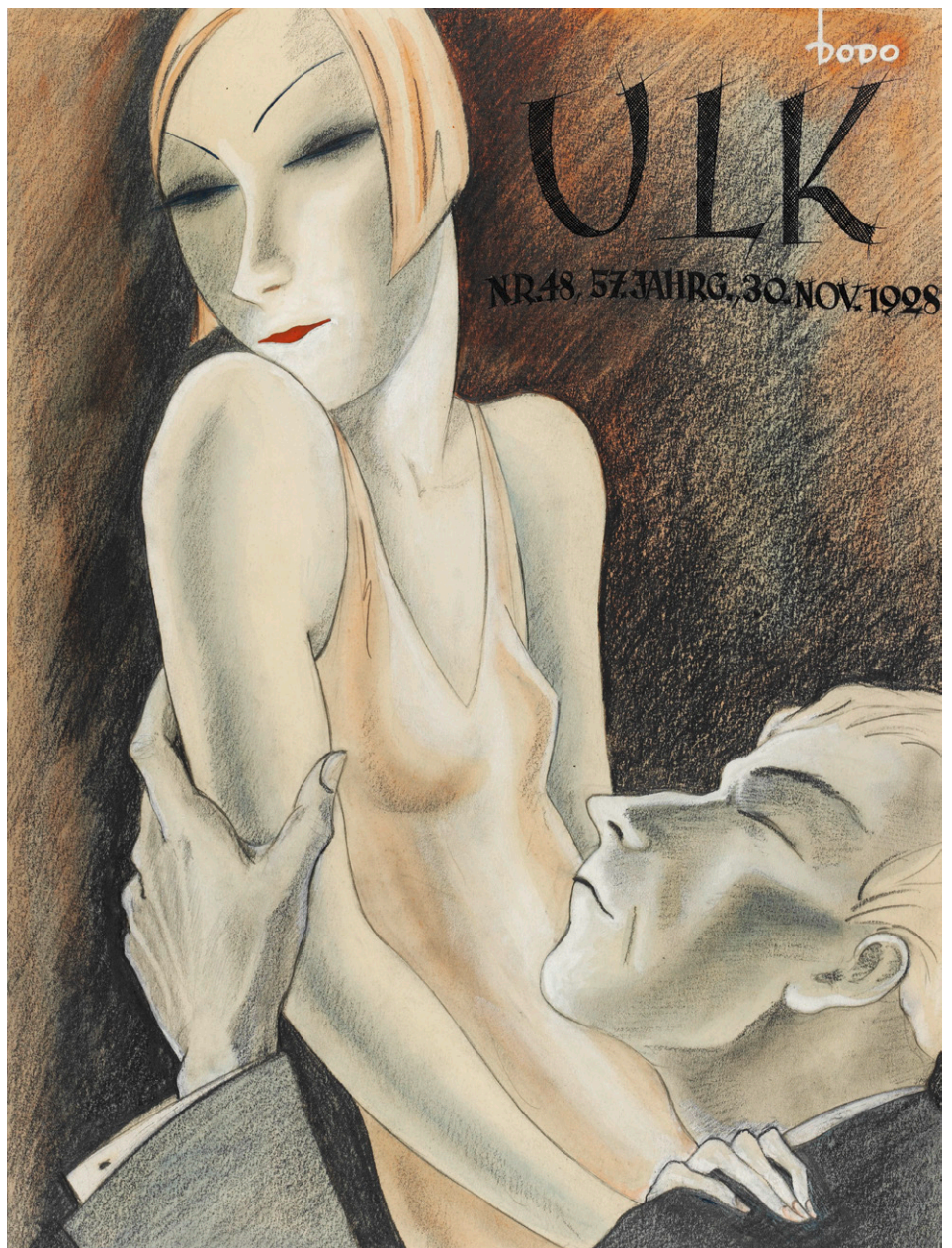
1928

Gouache über Bleistift auf Karton

40 x 30 cm

Signiert und datiert oben rechts: DODO

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1928

DODO (DÖRTE CLARA WOLFF) 1907–1998

Ohne Titel - Bettgeflüster

1928

Gouache über Bleistift auf Papier

40,5 x 30 cm

Signiert und datiert unten links: DODO 28

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1930 | 1932

JEANNE MAMMEN 1890–1976

Die Wahl

1930/32

Farblithografie

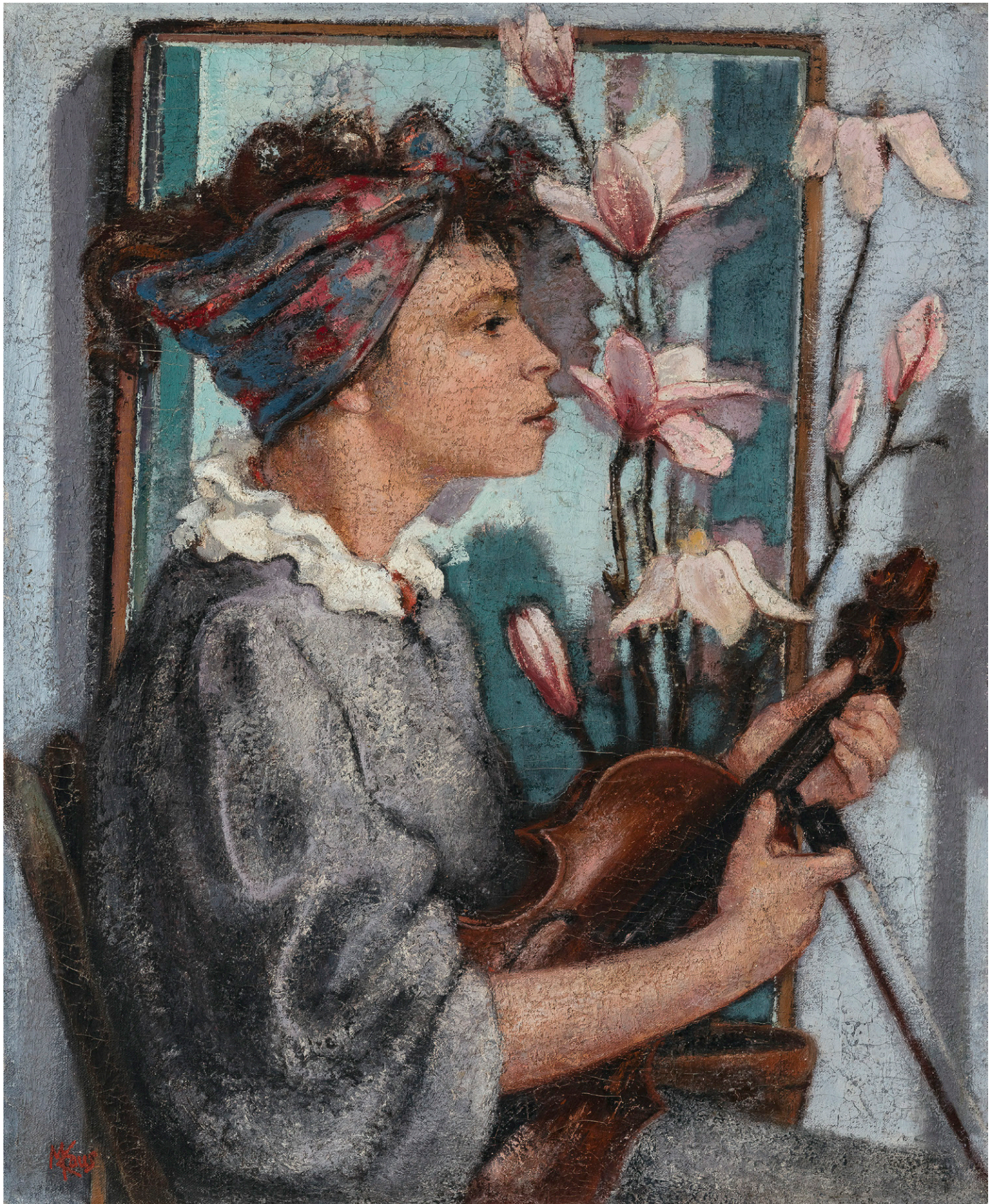
47 x 37 cm

Provenienz: Nachlass der Künstlerin



L. Hammer

1931



MAX KAUS 1891–1977

Frau mit Viola (Turu, Ehefrau des Künstlers)

um 1931

Öl auf Leinwand

91 x 75 cm

Links unten signiert: „MKaus“

Ursula Schmitt-Wischmann, Sigrid Kaus, Kat.-Nr. 165, S. 99

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1932

RENÉE SINTENIS 1888–1965

Junger Bär

1932

Bronze

13,5 x 8,5 x 8,8 cm

Signiert mit dem Monogramm am linken
Hinterlauf hinten und mit dem Gießerstempel
„H. Noack Berlin“ am rechten Hinterlauf hinten

Buhlmann 1987 Nr. 226

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1939



RENÉE SINTENIS 1888–1965

Vollblutfohlen

1939

Bronze

21,5 x 15 x 4 cm

Signiert mit dem Monogramm auf der Plinthe
sowie mit dem Gießerstempel „Noack, Berlin“
an der Schmalseite der Plinthe

Auflage: Guß nach 1945, laut Werkverzeichnis
sind vier Exemplare bekannt

Buhlmann 1987 Nr. 150; B

Berger/Ladwig 2013 Nr. 169

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1936

MARG MOLL 1884–1977

Kopf eines Knaben

um 1936

Bronze auf grauem Marmorsockel

20,5 x 12 x 8 cm

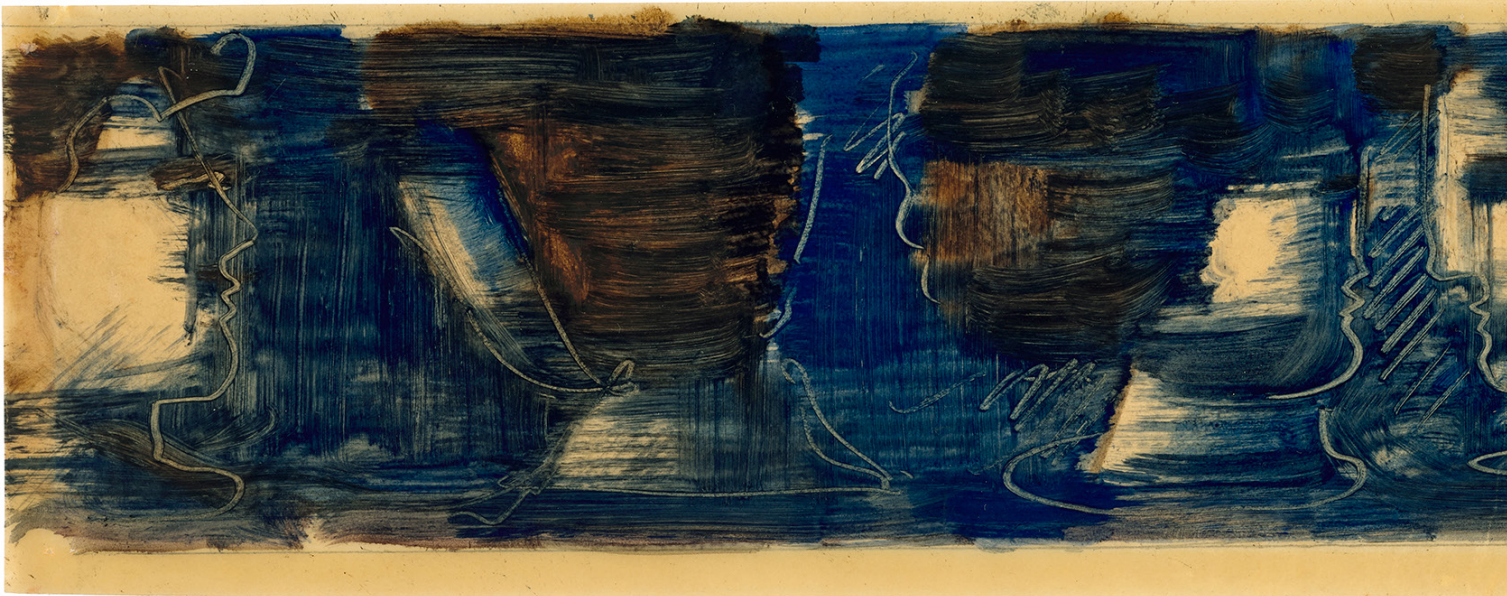
Sockel: 10 x 9,5 x 3,5 cm

Unter dem Sockel bezeichnet

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1936



OSKAR SCHLEMMER 1888–1943

Fries mit sechs Köpfen

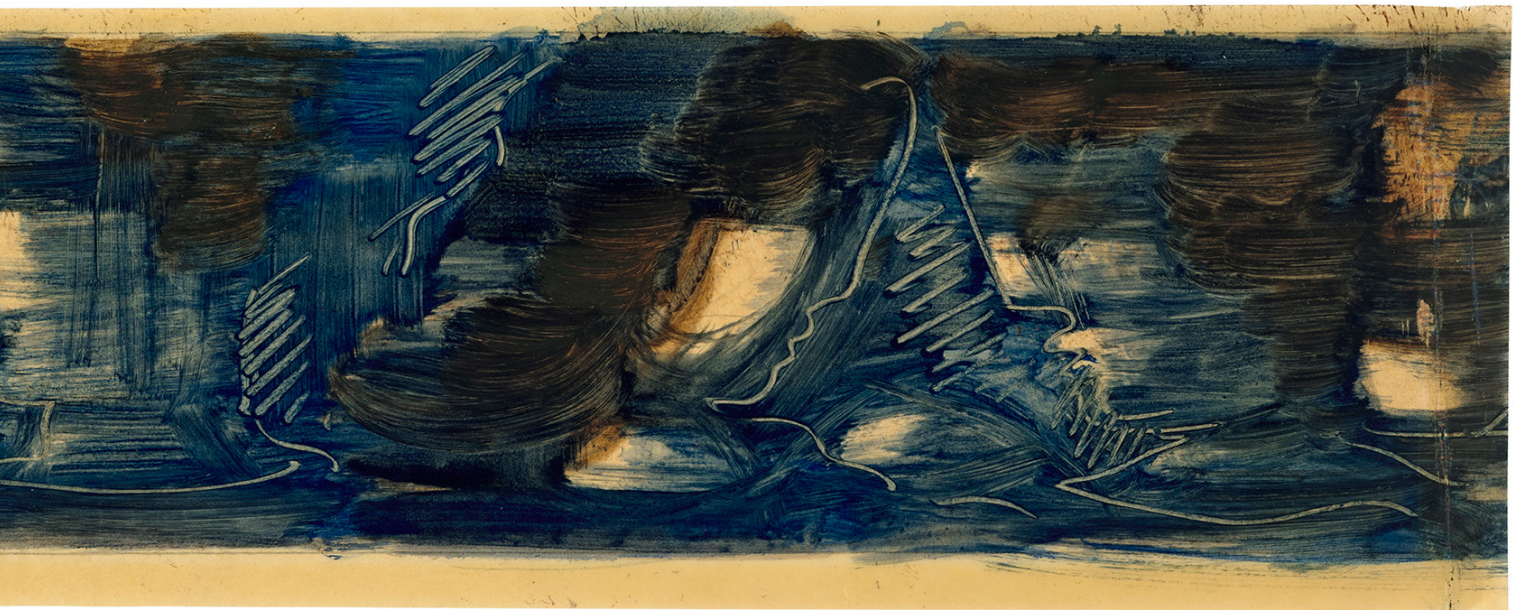
1936

Öl auf Papier, sgraffito

12 x 64,5 cm

Maur 1979 Nr. G 323

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1936 | 1975

LENI RIEFENSTAHL 1902–2003

Der Diskuswerfer

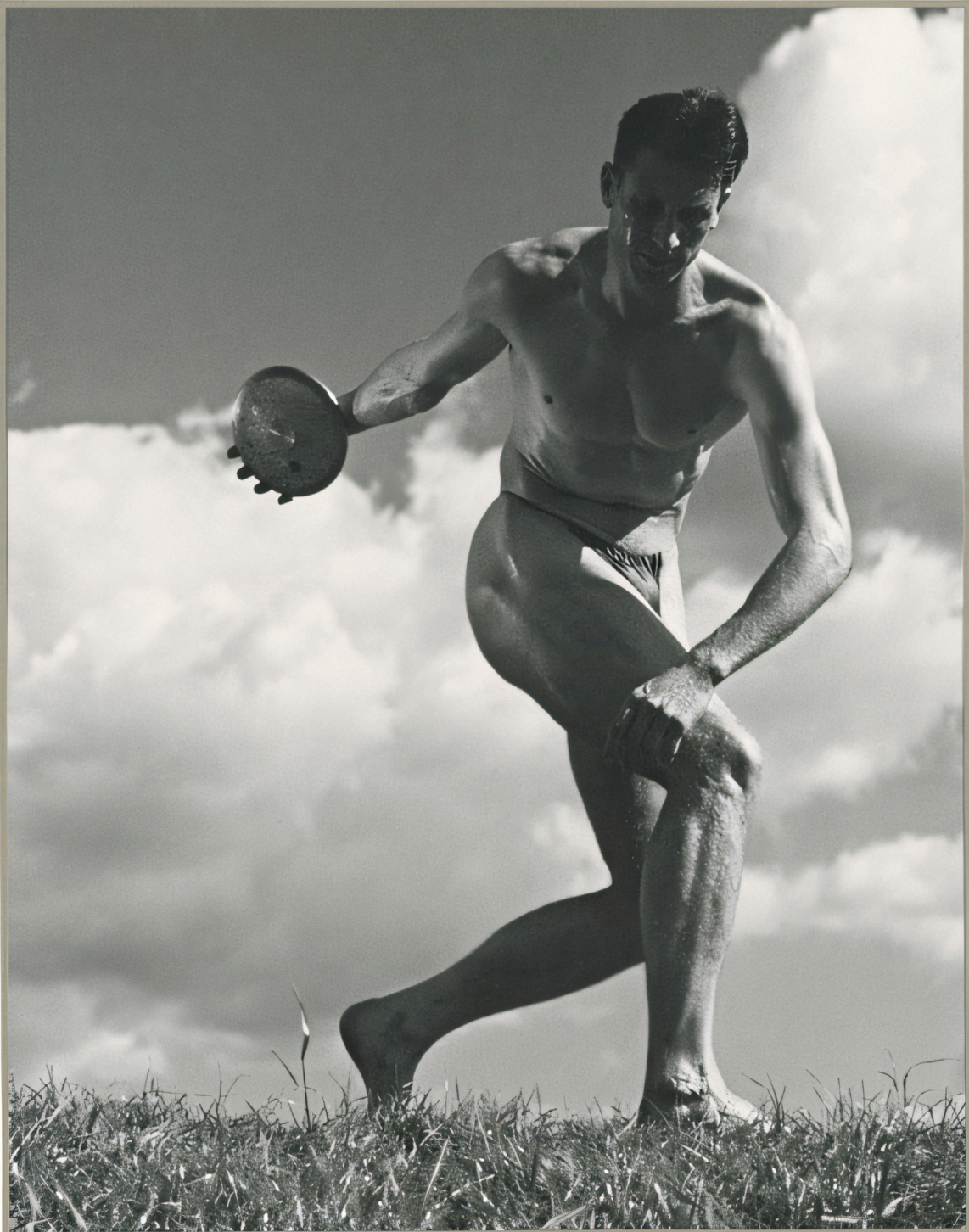
Reihe Olympia

1936/1975

Silbergelatineabzug

40,5 x 26,7 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



Der Diskuswerfer

Leni Riefenstahl

LENI RIEFENSTAHL 1902–2003

Der Turmspringer

Reihe Olympia

1936/2000

Silbergelatineabzug

28 × 22,5 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



Der Turmspringer

Leni Riefenstahl

1942

RUTH BAUMGARTE 1923–2013

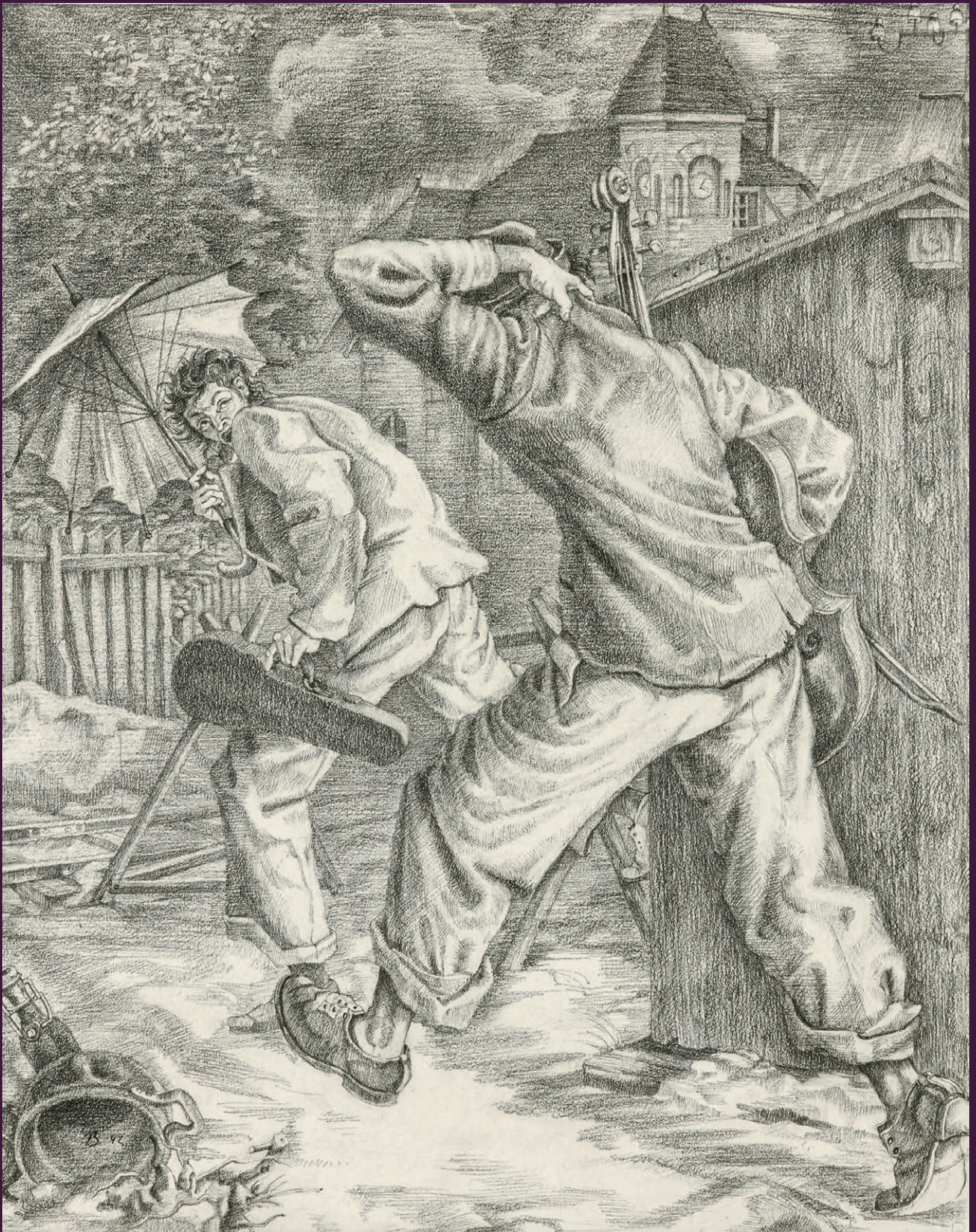
Zigeuner im Regen

1942/43

Kreide auf Papier

48 × 37,8 cm

Provenienz: Kunststiftung Ruth Baumgarte



1943



RUTH BAUMGARTE 1923–2013

Arbeiter auf dem Dach

1943

Tusche (Feder, Pinsel) und Kohle auf
grauem Ingrespapier, laviert

56,7 x 42,3 cm

Provenienz: Kunststiftung Ruth Baumgarte

1948



KARL HARTUNG 1908–1967
Liegende mit erhobenem Haupt
um 1948
Bronze
33 x 55 cm
Eines von 6 + 1 Exemplaren
Auf der Unterseite mit den Stempeln:
„HARTUNG“, „X“ und „N“.
Krause 405
Provenienz: Privatsammlung



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF 1884–1976

Stilleben mit Holzplastik

1949

Öl auf Leinwand

80 x 80 cm

Unten links signiert

Rückseitig auf dem Keilrahmen oben in Schwarz
signiert, betitelt und mit der Werknummer „498“

bezeichnet; auf dem Keilrahmen links

mit „gewachst“ bezeichnet

Grohmann, S. 304

Provenienz: Privatsammlung



1951

ERNST WILHELM NAY 1902–1968

Sternblattranken

1951

Öl auf Leinwand

90 x 90 cm

Signiert und „51“ datiert sowie rückseitig
auf dem Keilrahmen nochmals signiert

„1950“ datiert und betitelt

Scheibler 1990 Nr. 566

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





1955

ARNO MOHR 1910-2001

Marienkirche

1955

Kohle, Graphit

38,5 x 49 cm

Signiert unten rechts

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



ARNO MOHR 1910-2001

Laubenpieper

1955

Lithografie

16 x 24,5 cm

Signiert unten rechts

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1961

FRED THIELER 1916–1999

Noir Brisé

1961

Öl auf Leinwand

130 x 191 cm

Unten rechts signiert und datiert.

Melchior 6/65

Provenienz: Privatsammlung





1995

FRED THIELER 1916–1999

Berstendes Blau

1995

Mischtechnik auf Leinwand

135 x 109 cm

Signiert und datiert unten rechts „F. Thieler 95“.

Rückseitig auf der Leinwand signiert,
datiert und betitelt

Provenienz: Privatsammlung





J. Trichter
95



LOTTE LASERSTEIN 1898–1993

*Selbstportrait mit Palette, Pinsel
und angeschnittener Figur*

1962

Öl auf Hartfaser

81 x 59 cm

Signiert und datiert

Expertise: Dr. Anna-Carola Krausse, Berlin

Provenienz: Privatsammlung Schweden

1969 | 1971

INGE DÖRRIES-HÖHER *1941

Berliner Fenster

1971

Tempera und Dispersionsfarbe auf Leinwand

100 x 90 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin



INGE DÖRRIES-HÖHER *1941

Gardine

1969

Tempera auf Leinwand

100 x 90 cm

Provenienz: Atelier der Künstlerin





RAINER FETTING *1949

Selbstportrait als Rembrandt am Leninplatz

1991

Öl auf Leinwand

190 x 140 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

RAINER FETTING *1949

Klaus O. am Alexanderplatz

1978

Dispersion auf Nessel

126 x 95cm

Betitelt/monogrammiert/datiert unten rechts:

Klaus O. am Alexanderplatz / RF / 78

Werk Nr. Y50

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1999



RAINER FETTING *1949

Alte Mauer

1999

Aquarell und Mixed Media auf Papier

75 x 56 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1979 | 1990

WOLF VOSTELL 1932–1998

Vostell on Corregio

1979

Aus der Serie „Jesus-Variationen“

Assemblage aus Kamera, Ceresit-Masse und

Acryl auf Fotoleinwand, in einem vom

Künstler gestalteten Rahmen

53,8 × 43,6 × 15 cm

Auf der Rückseite betitelt und datiert

Provenienz: Nachlass des Künstlers



WOLF VOSTELL 1932–1998

Chivo

1990

Objekt und Acryl auf Leinwand

163 x 131 x 14 cm

Signiert und datiert

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1982

CLEMENS GRÖSZER 1951-2014

Antoinette mit gelber Jacke

1982

Mischtechnik auf Leinwand

155 x 80 cm

Monogrammiert unten links

CG 19 (magisches Dreieck) 82

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1982 | 1985

WOLFGANG LEBER *1936
Schreitender an einem Geländer
1982
Öl auf Leinwand
90 x 110 cm
Signiert unten rechts
Provenienz: Atelier des Künstlers



WOLFGANG LEBER *1936

Die blaue Stunde

1985

Acryl auf Leinwand

120 x 90 cm

Signiert unten rechts

Provenienz: Atelier des Künstlers



1983

HELMUT MIDDENDORF *1953

Dream of the Storm

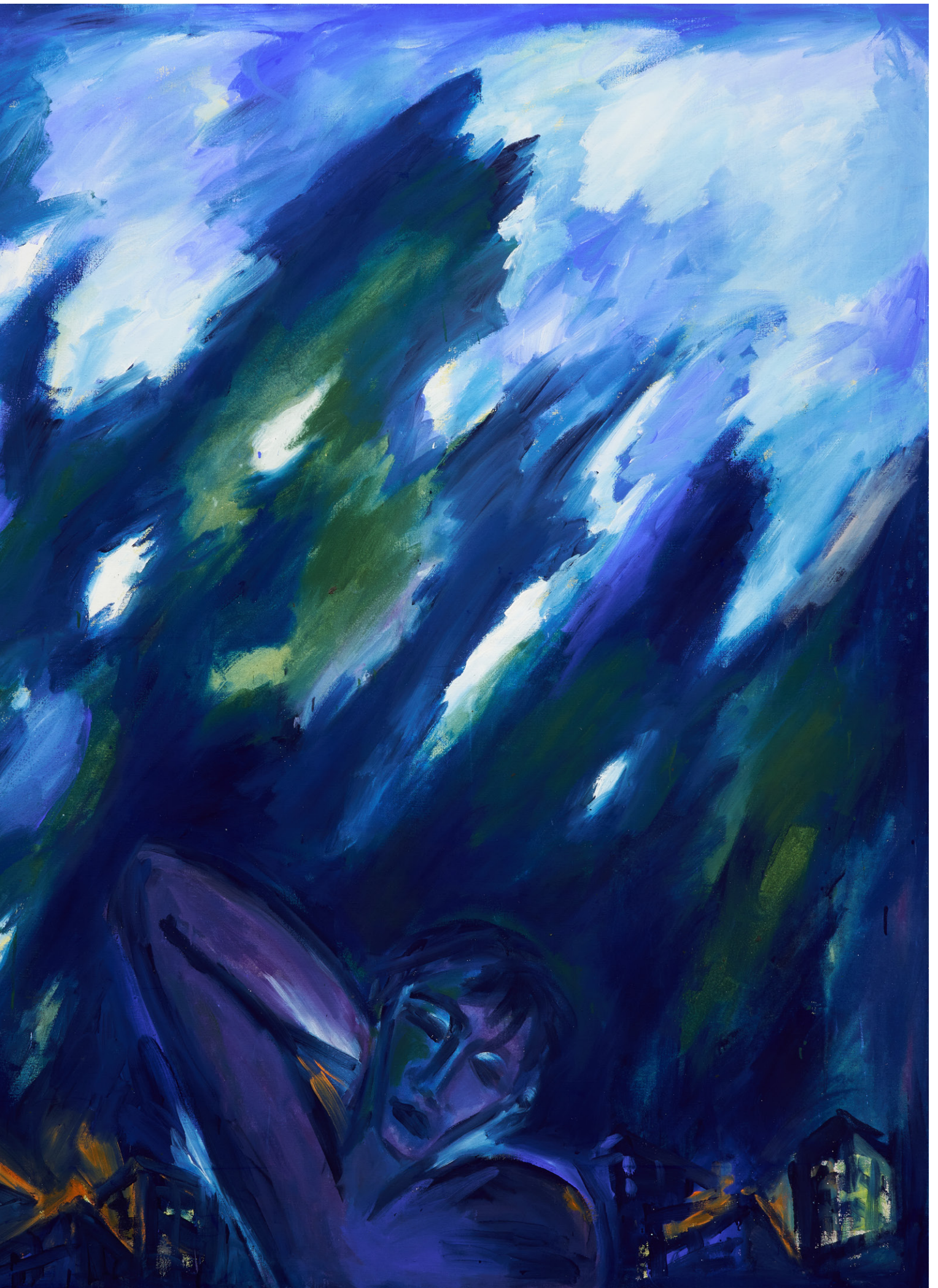
Berlin, 1983

Acryl auf Leinwand

230 x 190 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





1984 | 1985

HARALD METZKES 1929–2026

Bauplatz Marzahn

1984

Öl auf Leinwand

130 x 180 cm

Signiert unten links

Provenienz: Nachlass des Künstlers



HARALD METZKES 1929–2026

Studio

1985

Öl auf Leinwand

70 x 90 cm

Signiert links oben Metzkes 85 und links unten

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1987

LUCIANO CASTELLI *1951

Berliner Mauer mit Funkturm + Zypresse III

1987

Öl auf Leinwand

100 x 80 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1988



CHRISTINE JACKOB-MARKS *1938
Schlachtensee I
1988
Öl auf Leinwand
110 x 145 cm
Provenienz: Atelier der Künstlerin

1988

KARL HORST HÖDICKE 1938–2024

o.T.

1988

Polyesterharz auf Leinwand

150 x 190 cm

Rückseitig signiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





1988

SALOMÉ *1954

Shower

1988

Acryl auf Leinwand

122 x 91 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1988

HEIKE RUSCHMEYER *1956

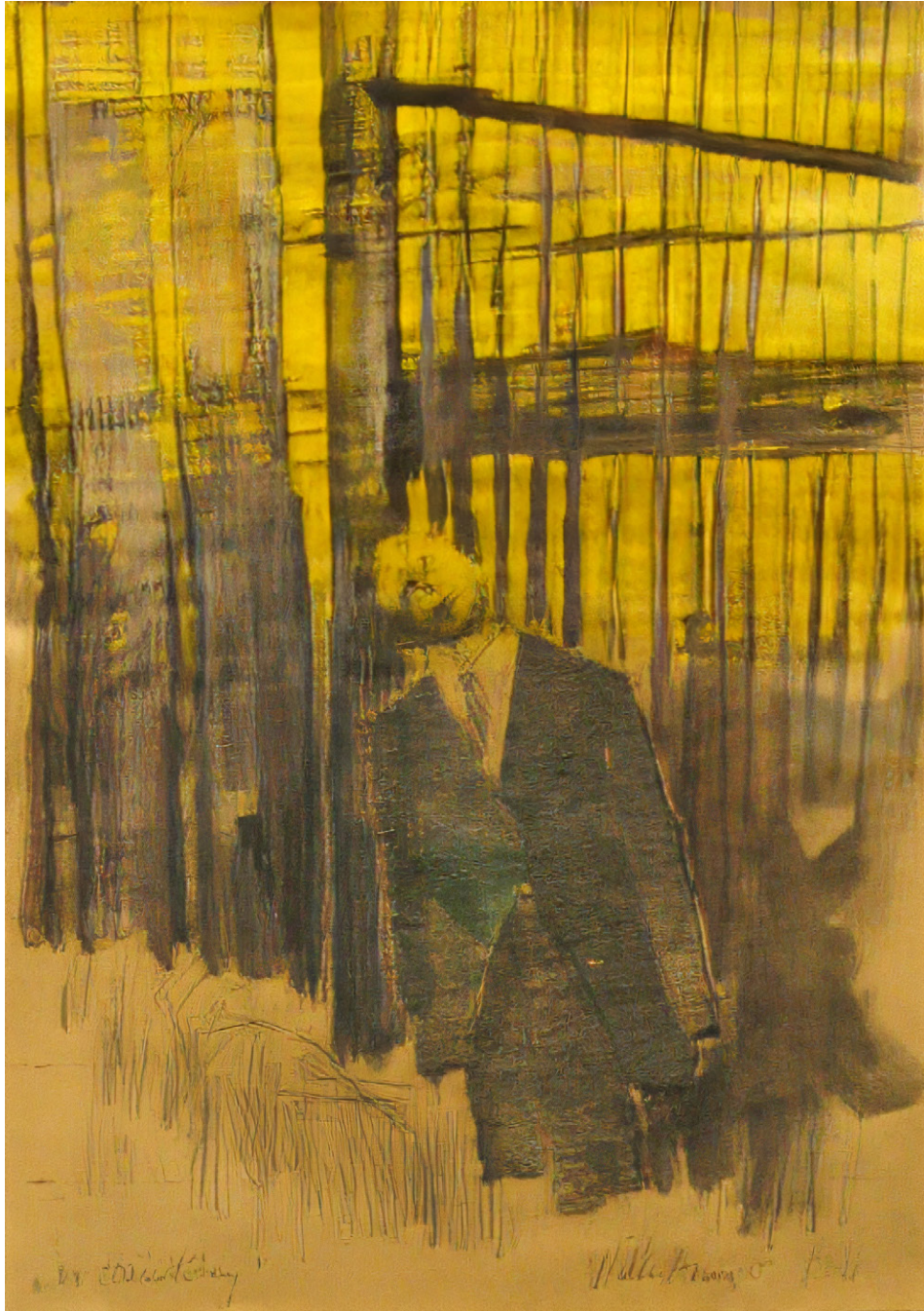
Der Zaunkönig

1988

Mischtechnik auf Stoff, auf Papier aufgezogen

29,4 x 21 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



HEIKE RUSCHMEYER *1956

Monolog XLVII

1988

Kohle, Kunstharz, Eitempera auf Papier

29,3 x 20,8 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1988

BRIGITTE & MARTIN
MATSCHINSKY-DENNINGHOFF

1923–2011 & 1921–2020

Halbmond

1988

Messing und Zinn auf Schiefersockel

39,5 x 24 x 16 cm

Auf der Unterseite des Sockels

monogrammiert und „88“ datiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1988 | 2000

KONRAD KNEBEL 1932–2025

Straßenecke II

2000

Tempera, Öl auf Leinwand

76 x 83 cm

Signiert unten links

Provenienz: Nachlass des Künstlers



KONRAD KNEBEL 1932–2025

Werkstatthof

1988

Tempera, Öl auf Leinwand

80 x 95 cm

Signiert unten links

Provenienz: Nachlass des Künstlers



1989 | 1990

JOHANNES GRÜTZKE 1937–2017

Akt

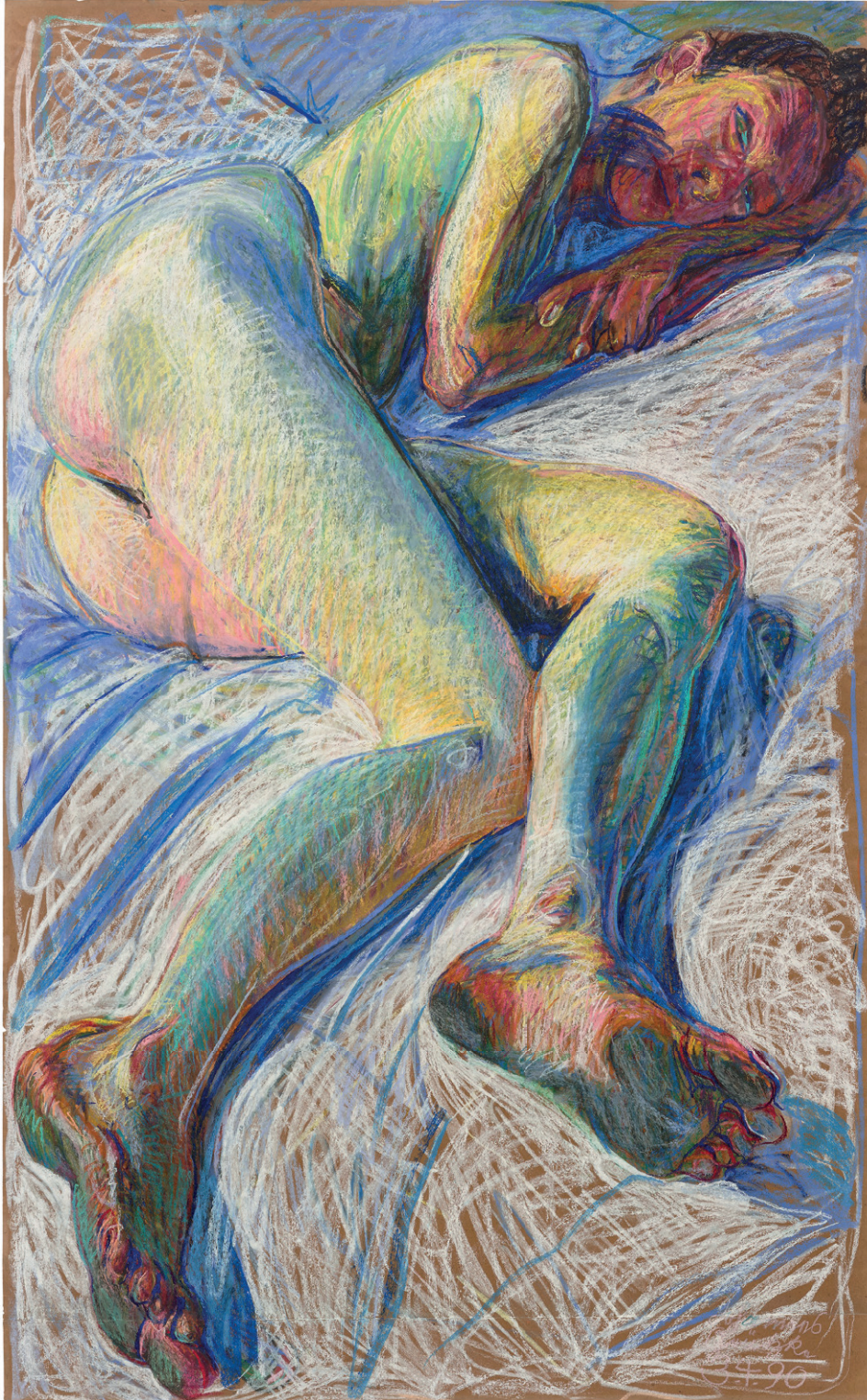
1990

Pastellkreide auf Japanpapier

160 x 99 cm

Signiert und „3.4.1990“ datiert unten rechts

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



JOHANNES GRÜTZKE 1937–2017

Der Blinde

1989

205 x 135 cm

Öl auf Leinwand

Provenienz: Atelier des Künstlers



1991

HANS SCHEIB 1949-2026

Skulptur links:

Die Zweite

1991

Holz farbig gefaßt

Höhe 172 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Skulptur rechts:

Die Zwölfte

1991

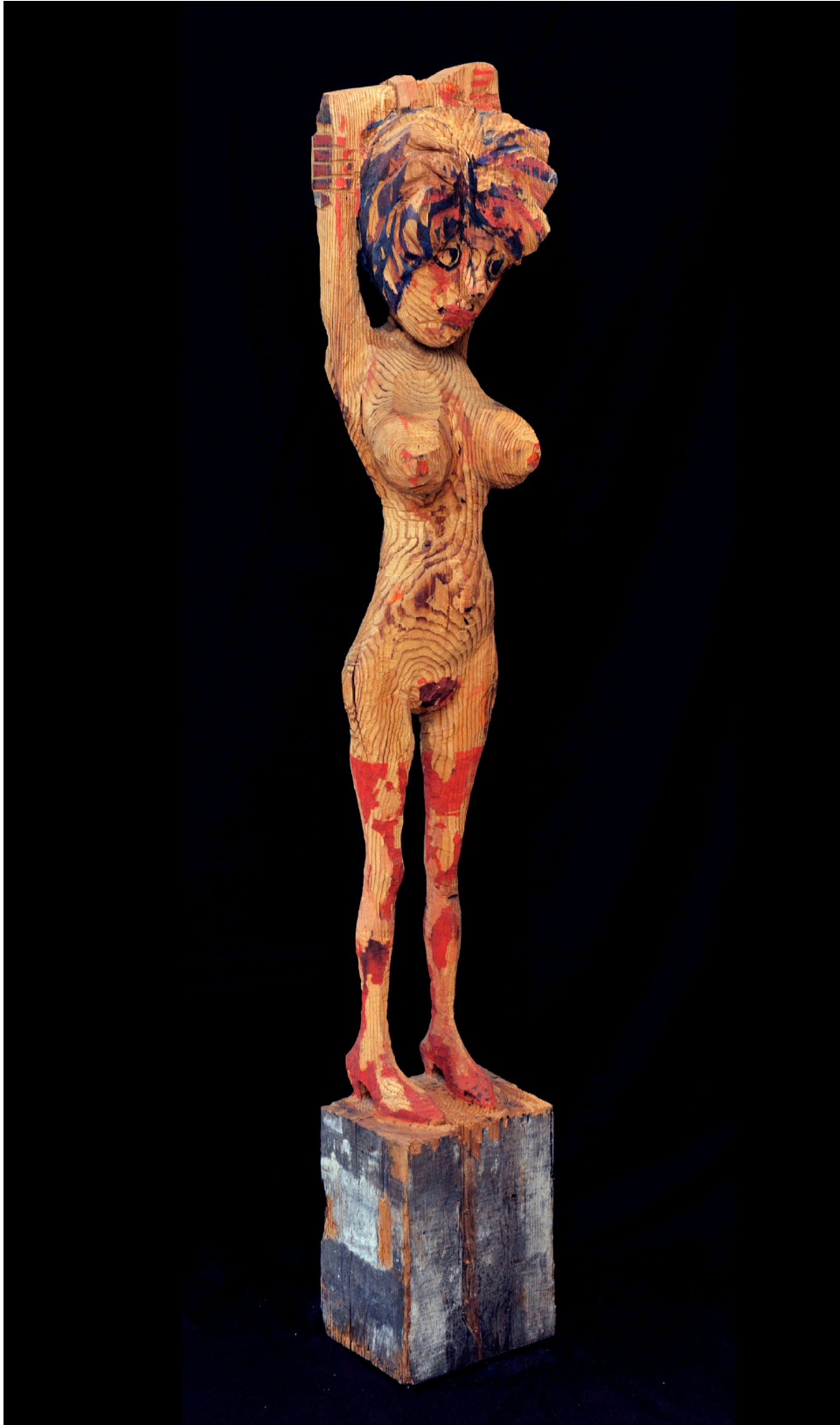
Holz farbig gefaßt

Höhe 179 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland



1991



HANS SCHEIB 1949-2026

Die Zehnte

1991

Holz farbig gefaßt

Höhe 177 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

1991 | 2000



ELLEN FUHR 1958-2017

Mauer

1991

Mischtechnik auf Papier

79 x 104 cm

Signiert und rechts

Provenienz: Nachlass der Künstlerin



ELLEN FUHR 1958-2017
o.T.
um 2000
Acryl auf Leinwand
80 x 100 cm
Provenienz: Nachlass der Künstlerin

1997



CORNELIA SCHLEIME *1953

Mädchen mit Hund

1997

Acryl, Asphaltlack und
Schellack auf Leinwand

145 x 129 cm

Rückseitig signiert und datiert

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

2004

KARIN KNEFFEL *1957

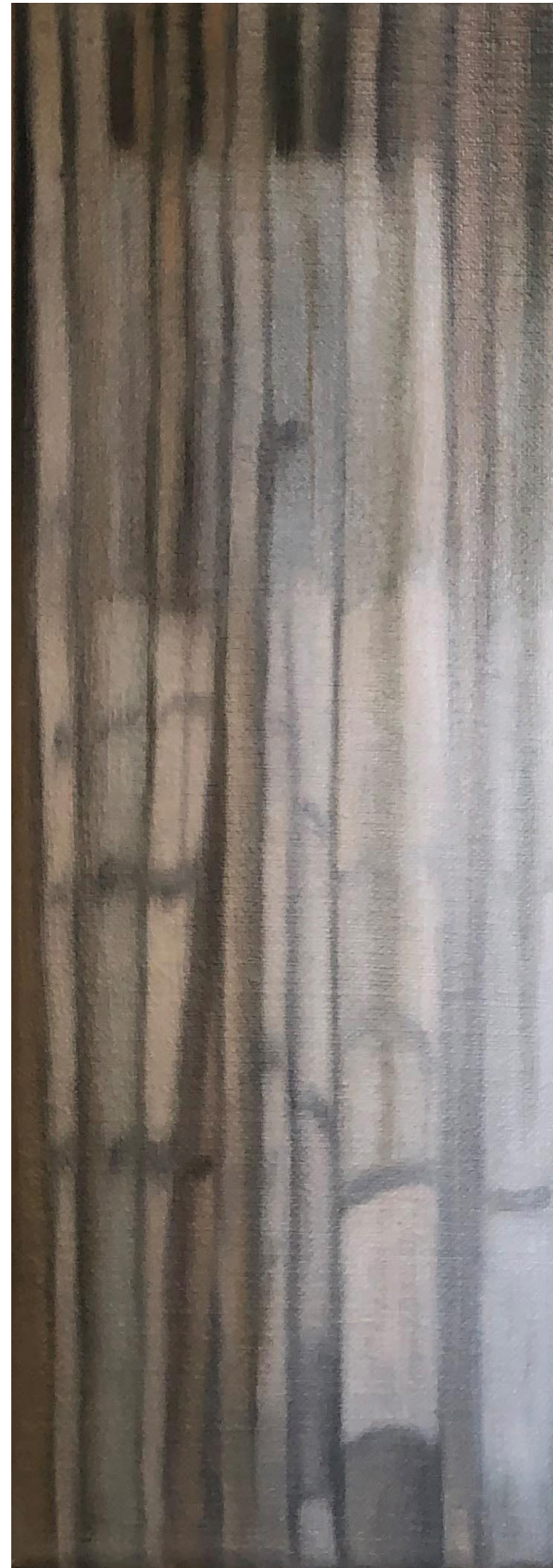
Ohne Titel - Vorhang

2004

Öl auf Leinwand

40 x 50 cm

Provenienz: Privatsammlung Deutschland





2016



ROBERT METZKES *1954

Büste, über die Schulter blickend

2016

Terrakotta, engobiert

58 x 44 x 24 cm

Monogrammiert unten hinten

Provenienz: Nachlass des Künstlers



OLIVER THIE *1983
Das Verb lügen, Liste 1
2020

Aquarell auf Papier
56 × 76 cm

Provenienz: Atelier des Künstlers



2025

NORBERT BISKY *1970

Mauerpark

2025

Öl auf Leinwand

200 x 150 cm

Provenienz: Atelier des Künstlers



Künstlerbiografien

RUTH BAUMGARTE (1923–2013)

Ruth Baumgartes frühe künstlerische Entwicklung ist eng mit dem Berlin der Kriegsjahre verbunden. 1923 in Coburg geboren und in der Hauptstadt aufgewachsen, studierte sie an der Hochschule für Bildende Künste. In einer Stadt, deren kulturelle Vielfalt seit 1933 der Gleichschaltung, Verfolgung und schließlich der Zerstörung wich, richtete sie ihren Blick auffallend früh auf den einzelnen Menschen. Zeichnungen der 1940er-Jahre zeigen Arbeiter, Außenseiter und Bedrohte als unverwechselbare Individuen – mit einer Empathie, die ihr Werk dauerhaft prägen sollte. 1946 ließ sich Baumgarte in Bielefeld nieder und arbeitete neben ihrer freien Kunst bis in die 1960er-Jahre als Illustratorin. Seit den 1980er-Jahren erweiterten zahlreiche Afrikareisen ihren Bildkosmos; gesellschaftliche Umbrüche, Fremdheit, Begegnung und das Verhältnis von Mensch und Natur rückten ins Zentrum. Die Berliner Blätter erscheinen rückblickend als Ausgangspunkt eines humanistischen Menschenbildes, das ihr gesamtes Schaffen verbindet.

NORBERT BISKY (*1970)

Norbert Bisky zählt zu den profiliertesten Vertretern der zeitgenössischen figurativen Malerei in Deutschland. 1970 in Leipzig geboren und in der DDR aufgewachsen, kam er in den frühen 1990er-Jahren nach Berlin und studierte von 1994 bis 1999 bei Georg Baselitz. Seine leuchtend farbigen Bilder verführen mit idealisierten jungen Körpern, doch die scheinbare Schönheit bleibt prekär: Figuren stürzen, schweben oder verlieren in instabilen Bildräumen den Halt. Erinnerungen an die visuelle Kultur seiner DDR-Kindheit verbinden sich mit Werbung, Popkultur und politischer Propaganda. Das Berlin nach 1989, in dem historische Schichten und neue Freiheitsversprechen unmittelbar aufeinandertrafen, bildet dafür einen wichtigen Resonanzraum. Seit den 2000er-Jahren international ausgestellt, hat Bisky wesentlich zur erneuten Präsenz der Figur in der deutschen Gegenwartsmalerei beigetragen – stets mit einem kritischen Blick auf Bilder von Jugend, Schönheit und Stärke.

LUCIANO CASTELLI (*1951)

Luciano Castelli, 1951 in Luzern geboren, kam 1978 nach West-Berlin und traf auf eine Stadt, deren politische Insellage ungewöhnliche künstlerische Freiräume hervorgebracht hatte. Im Umfeld der Galerie am Moritzplatz wurde er neben Rainer Fetting, Salomé und Helmut Middendorf zu einer prägenden Figur der später sogenannten „Neuen Wilden“. Gegen die konzeptuelle Distanz der 1970er-Jahre setzten sie Farbe, Körperlichkeit und subjektive Erfahrung. Castelli verband Malerei, Fotografie, Performance und Musik; der eigene Körper wurde zum Material wechselnder Identitäten und selbstbewusster Selbstinszenierung. Gemeinsam mit Salomé gründete er die Punkband „Geile Tiere“. Atelier, Bühne und Nachtleben gingen ineinander über. Damit verkörpert Castelli exemplarisch das West-Berlin jener Jahre: eine ummauerte, politisch isolierte Stadt, die zugleich Künstler und unangepasste Lebensentwürfe anzog und persönliche Freiheit selbst zum künstlerischen Programm werden ließ.

DODO / DÖRTE CLARA WOLFF (1907–1998)

DODO, 1907 als Dörte Clara Wolff in Berlin geboren, gehört zu den subtilsten Chronistinnen der Weimarer Großstadtkultur. Nach ihrer Ausbildung an der Schule Reimann arbeitete sie als Mode- und Kostümzeichnerin und veröffentlichte zwischen 1927 und 1929 im Satireblatt „Ulk“ farbintensive Gouachen. Bars, Theaterlogen und elegante Interieurs werden darin zu Bühnen des modernen Berlin. Hinter Glamour und modischer Oberfläche treten jedoch Einsamkeit, Begehren und die fragile Neuordnung der Geschlechterverhältnisse hervor. Mit ironischer Leichtigkeit und psychologischer Schärfe erfasste DODO jene gesellschaftliche Offenheit, die die Metropole der späten 1920er-Jahre prägte. Nach 1933 zerbrach diese Welt. Als Jüdin emigrierte sie 1936 nach London, wo sie bis zu ihrem Tod lebte. Erst Jahrzehnte später umfassend wiederentdeckt, gilt ihr Werk heute als herausragendes Zeugnis einer urbanen Moderne, deren Freiheiten ebenso faszinierend wie gefährdet waren.

Künstlerbiografien

BERNHARD DÖRRIES (1898–1978)

Bernhard Dörries gehört zu den Vertretern einer gegenständlichen Moderne, die auch nach 1945 bewusst an der sichtbaren Welt festhielt. 1898 in Hannover geboren, studierte er zunächst Architektur und wandte sich unter dem Eindruck Kurt Schwitters' der Malerei zu. Reisen nach Frankreich und Italien sowie der Rompreis mit einem Aufenthalt in der Villa Massimo 1925 prägten seine an Cézanne und der italienischen Frührenaissance geschulte Bildauffassung. 1938 wurde Dörries als Nachfolger Georg Schrimpf's Professor an der Hochschule für Bildende Künste Berlin. Nach kriegsbedingter Unterbrechung nahm er dort 1955 seine Lehrtätigkeit wieder auf und wirkte bis 1970. Damit verbindet seine Biografie zwei grundverschiedene Epochen der Berliner Kunstgeschichte: die Jahre der NS-Diktatur und den kulturellen Neubeginn im West-Berlin der Nachkriegszeit. Seine Stillleben, Landschaften und Figurenbilder sind von ruhiger Komposition und konzentrierter Farbigkeit bestimmt. Als Maler, Kunstschriftsteller und einflussreicher Lehrer vertrat Dörries eine eigenständige figurative Position gegenüber der dominierenden Abstraktion der Nachkriegsmoderne.

INGE DÖRRIES-HÖHER (*1941)

Inge Dörries-Höher's künstlerischer Weg nahm in Berlin entscheidende Gestalt an. 1941 in Schloss Neuhaus bei Paderborn geboren, studierte sie zunächst Textile Flächenkunst in Bielefeld und von 1962 bis 1968 Malerei an der Hochschule für Bildende Künste Berlin bei Bernhard Dörries, dessen Meisterschülerin sie wurde. In der kulturell lebendigen, zugleich von der Mauer geprägten West-Berliner Kunstszenen entwickelte sie die Grundlagen ihrer gegenständlichen Malerei. Seit 1963 führten sie ausgedehnte Arbeitsreisen nach Italien, Spanien, Griechenland und Nordafrika. Dem urbanen Erfahrungsraum Berlins trat damit das intensive Licht des Südens gegenüber. Stillleben, Landschaften und Fensterbilder verbinden präzise Beobachtung mit einer zunehmend freien Ordnung von Farbe und Raum. Berlin blieb dabei ein wichtiger Bezugspunkt; 1980 widmete ihr der Neue Berliner Kunstverein eine große Einzelausstellung. 1974 wurde Dörries-Höher Professorin für Malerei und Zeichnung in Bielefeld, 1979 erhielt sie den Villa-Romana-Preis. Ihr Werk entfaltet sich im spannungsvollen Wechsel zwischen Naturerfahrung, Erinnerung und autonomer Farbe.

RAINER FETTING (*1949)

Rainer Fetting gehört zu den zentralen Protagonisten der West-Berliner Malerei um 1980. 1949 in Wilhelmshaven geboren, studierte er von 1972 bis 1978 an der Hochschule der Künste Berlin und gründete 1977 mit Künstlerfreunden die Galerie am Moritzplatz. Straßen, Freunde, Clubs und vor allem die Berliner Mauer wurden zum Material einer expressiven Malerei, deren kräftige Farben und offene Pinselzüge weniger topografische Genauigkeit als subjektive Erfahrung suchen. Im eingeschlossenen West-Berlin lagen Begrenzung und Freiheitsversprechen, politische Bedrohung und subkulturelle Energie eng beieinander. Fetting übersetzte diese Spannung in eine neue, körperlich unmittelbare Figuration und setzte sich damit bewusst von Konzeptkunst und Minimalismus ab. Seit den frühen 1980er-Jahren international erfolgreich und durch Aufenthalte in New York geprägt, wurde er zu einem wichtigen Vertreter der „Neuen Wilden“. Sein Werk gab dem Lebensgefühl der geteilten Stadt eine unverwechselbare malerische Form.

ELLEN FUHR (1958–2017)

Ellen Fuhrs künstlerische Biografie ist von der Erfahrung der geteilten Stadt geprägt. 1958 in Berlin geboren und in Ost-Berlin aufgewachsen, studierte sie von 1978 bis 1983 in Dresden bei Gerhard Kettner und wurde anschließend dessen Meisterschülerin an der Akademie der Künste der DDR. Zurück in Berlin, gehörte sie zum Umfeld der Gruppe Pankower Künstler. Ihre Stadtbilder und Figurenkompositionen meiden repräsentative Ansichten: Architektur, Straßenräume und einzelne Menschen fügen sich zu einer spröden, bisweilen nervösen Topografie des Alltags. Berlin erscheint als gelebter Raum zwischen Nähe und Distanz, Bewegung und Leere. Fuhrs Arbeiten entziehen sich sowohl politischer Eindeutigkeit als auch einer idealisierenden Darstellung des DDR-Alltags. Nach 1989 setzte sie ihre Beschäftigung mit Stadt, Landschaft und Erinnerung in Berlin und auf Hiddensee fort. In ihrem Werk werden die historischen Veränderungen der Metropole gerade in Brüchen, Leerstellen und beiläufigen Beobachtungen spürbar.

Künstlerbiografien

GEORGE GROSZ (1893–1959)

George Grosz war einer der schärfsten Beobachter des Berliner Lebens zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik. 1893 in Berlin geboren, wurde er nach dem Ersten Weltkrieg zu einer zentralen Figur des Berliner Dada. Seine Zeichnungen und Gemälde verwandeln die Hauptstadt in ein groteskes Welttheater: Geschäftsleute und Bettler, Offiziere, Prostituierte und Kriegsversehrte begegnen einander zwischen Bars und Straßen. Hinter dem Glanz der „Goldenen Zwanziger“ legt Grosz Armut, Militarismus, politische Gewalt und bürgerliche Doppelmoral frei. Seine aggressive, karikaturhafte Linie ist dabei weniger Spott als Instrument gesellschaftlicher Analyse. Mehrfach führten seine Arbeiten zu Gerichtsverfahren. 1933 emigrierte Grosz in die USA; sein Werk wurde malerischer und thematisch vielfältiger. 1959 kehrte er nach Berlin zurück und starb dort wenige Monate später. Als Chronist der modernen Metropole machte er die gesellschaftlichen Verwerfungen seiner Epoche mit unerbittlicher Klarheit sichtbar.

CLEMENS GRÖSZER (1951–2014)

Clemens Gröszer entwickelte in Ost-Berlin eine unverwechselbare figurative Malerei. 1951 dort geboren, studierte er an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und wurde später Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR. Seine Porträts verbinden altmeisterliche Präzision mit betont zeitgenössischer Inszenierung. Modelle aus seinem persönlichen Umfeld, aus Theater, Mode und Subkultur erscheinen als selbstbewusste Persönlichkeiten, deren Kleidung, Pose und Physiognomie jede eindeutige gesellschaftliche Zuordnung unterlaufen. Gerade im späten Ost-Berlin erhielt dieses Beharren auf Individualität besondere Schärfe: Neben staatlich repräsentierter Kultur existierten eigensinnige Milieus, in denen andere Lebensformen erprobt wurden. Auch nach 1989 hielt Gröszer an der Figur fest und arbeitete unabhängig von wechselnden Moden weiter. Seine Bedeutung liegt in einem Menschenbild, das technische Virtuosität mit psychologischer Genauigkeit verbindet – und Individualität gegen normierende Erwartungen behauptet.

JOHANNES GRÜTZKE (1937–2017)

Johannes Grützke machte den Menschen zum Hauptdarsteller eines ebenso komischen wie schonungslosen Welttheaters. 1937 in Berlin geboren, studierte er an der Hochschule für Bildende Künste und gründete 1973 mit Manfred Bluth, Matthias Koeppel und Karlheinz Ziegler die „Schule der neuen Prächtigkeit“. In einer Zeit, in der Abstraktion und Konzeptkunst dominierten, hielt Grützke demonstrativ an der Figur und am Erzählerischen fest. Seine körperlich übersteigerten Protagonisten gestikulieren, triumphieren oder scheitern; Geschichte und Alltag werden zu Bühnen für Macht, Eitelkeit und menschliche Selbsttäuschung. Das widersprüchliche West-Berlin bot dafür einen idealen Resonanzraum. Zu seinen bedeutendsten öffentlichen Werken zählt der Wandfries für die Frankfurter Paulskirche. Als Maler, Zeichner und langjähriger Professor entwickelte Grützke eine eigenständige Position der deutschen Nachkriegskunst, in der die menschliche Figur zum Medium gesellschaftlicher und psychologischer Erkenntnis wird.

KARL HARTUNG (1908–1967)

Karl Hartung zählt zu den bedeutenden Erneuerern der deutschen Nachkriegsskulptur. 1908 in Hamburg geboren, führten ihn Studienaufenthalte nach Paris und Florenz; 1936 übersiedelte er nach Berlin. Seine zunehmende Abstraktion stand im deutlichen Gegensatz zur nationalsozialistischen Kunstdoktrin. Aus menschlichen und natürlichen Formen entwickelte Hartung organisch verdichtete Plastiken jenseits naturalistischer Wiedergabe. Erst nach 1945 konnte sich dieses Werk öffentlich entfalten. Im zerstörten und bald geteilten Berlin wurde seine Formensprache zum Zeichen der erneuten Öffnung zur internationalen Moderne. 1950 berief ihn die Hochschule für Bildende Künste zum Professor; zugleich fand er mit Ausstellungen und documenta-Teilnahmen internationale Anerkennung. Hartungs Skulpturen bewegen sich zwischen Körper, Wachstum und abstrakter Konzentration. Gerade in West-Berlin verkörperten sie den kulturellen Neubeginn einer Kunst, die sich nach Jahren der ideologischen Isolation wieder als frei und autonom verstand.

Künstlerbiografien

ERICH HECKEL (1883–1970)

Erich Heckel war 1905 Mitbegründer der Künstlergruppe „Brücke“ und zählt zu den Wegbereitern des deutschen Expressionismus. 1911 übersiedelte er mit den anderen „Brücke“-Künstlern nach Berlin. Der Wechsel in die rastlos wachsende Metropole brachte neue Motive, soziale Gegensätze und Erfahrungen von Anonymität mit sich. Während Kirchner die nervöse Dynamik der Großstadt radikal zuspitzte, gewann Heckels Malerei eine zunehmend stille, melancholische Grundierung. Nach der Auflösung der „Brücke“ 1913 entwickelte er diese Haltung in Porträts, Figurenbildern und Landschaften weiter. Unter dem Nationalsozialismus wurde sein Werk als „entartet“ diffamiert und in großer Zahl aus Museen entfernt; 1944 zerstörte ein Bombenangriff sein Berliner Atelier. Nach 1945 lehrte Heckel in Karlsruhe und wurde früh wieder als Hauptvertreter der Moderne gewürdigt. Seine Berliner Jahre markieren den Moment, in dem der Expressionismus mit den psychischen Spannungen der modernen Großstadt konfrontiert wurde.

KARL HORST HÖDICKE (1938–2024)

Karl Horst Hödicke war eine Schlüsselfigur der West-Berliner Nachkriegskunst und ein Wegbereiter der späteren „Neuen Wilden“. 1938 in Nürnberg geboren, kam er als Jugendlicher nach Berlin und studierte von 1959 bis 1964 an der Hochschule für Bildende Künste – in jenen Jahren, in denen der Mauerbau die Teilung der Stadt endgültig sichtbar machte. Während Informel und Abstraktion den Kunstbetrieb bestimmten, wandte sich Hödicke wieder der sichtbaren Welt zu. 1964 gründete er die Selbsthilfegalerie Großgörschen 35 mit. Straßen, Verkehr, Brachen und künstliches Licht übersetzte er in eine schnelle, energetische Malerei. Berlin erscheint darin weniger als Ansicht denn als permanenter Bewegungszustand. Seit 1974 lehrte Hödicke an der Hochschule der Künste; zu seinen Schülern gehörten Rainer Fetting, Helmut Middendorf und Salomé. Als Künstler und Lehrer schlug er eine entscheidende Brücke zwischen der Malerei der 1960er-Jahre und der expressiven Berliner Figuration um 1980.

CARL HOFER (1878–1955)

Carl Hofers Biografie ist eng mit den politischen Brüchen Berlins verbunden. 1878 in Karlsruhe geboren, ließ er sich 1913 in der Hauptstadt nieder und wurde 1920 Professor an den Vereinigten Staatsschulen. In der Weimarer Republik entwickelte er ein Menschenbild von stiller, rätselhafter Eindringlichkeit: Seine Figuren wirken häufig vereinzelt und verletzlich, als spiegelten sie die Unsicherheit der Epoche. 1933 verlor Hofer sein Lehramt, später wurden zahlreiche Werke als „entartet“ diffamiert; 1943 zerstörten Bomben sein Atelier und große Teile seines Œuvres. Nach Kriegsende wurde er Direktor der Hochschule für Bildende Künste und zu einer zentralen Figur des kulturellen Wiederaufbaus West-Berlins. In den Debatten um Figuration und Abstraktion hielt er entschieden am Menschen als Gegenstand der Kunst fest. Darin liegt seine bleibende Bedeutung: Hofer verband klassische Form, expressionistische Erfahrung und Neue Sachlichkeit zu einem humanistischen Menschenbild, das sich politischer wie ästhetischer Vereinnahmung widersetzt.

KARL HUBBUCH (1891–1979)

Karl Hubbuch gehört zu den prägnanten Vertretern der Neuen Sachlichkeit. 1891 in Karlsruhe geboren, studierte er zeitweise in Berlin bei Emil Orlik und kehrte 1922 erneut in die Hauptstadt zurück. In Cafés, Straßen, Paaren und zufälligen Begegnungen beobachtete er die moderne Großstadt mit kühler, zeichnerischer Präzision. Anders als der Expressionismus suchte Hubbuch weniger subjektive Steigerung als psychologische und gesellschaftliche Analyse. Die veränderten Geschlechterrollen der Weimarer Republik, Nähe und Konkurrenz, Selbstinszenierung und Unsicherheit werden zu zentralen Themen. Die Begegnung mit der sozialkritischen Kunst George Grosz' schärfte seinen Blick, ohne seine eigenständige, distanzierte Sprache zu bestimmen. Nach 1933 verlor Hubbuch seine Professur in Karlsruhe und konnte nur eingeschränkt arbeiten; nach 1945 nahm er die Lehrtätigkeit wieder auf. Seine Berliner Arbeiten zeigen exemplarisch, wie die moderne Metropole neue Freiheiten eröffnete und den Menschen zugleich zum Objekt permanenter Beobachtung machte.

Künstlerbiografien

CHRISTINE JACKOB-MARKS (*1938)

Christine Jakob-Marks verbindet Malerei mit Naturerfahrung, Erinnerung und historischer Reflexion. 1938 in Mainz geboren, studierte sie zunächst in Paris und anschließend an der Hochschule der Künste Berlin; die Stadt wurde zu ihrem dauerhaften Lebens- und Arbeitsort. Landschaften, Tiere und organische Formen erscheinen nicht als Abbilder, sondern als verdichtete Erfahrungsräume aus Farbe, Material und Erinnerung. Auch Berliner Motive wie der Schlachtensee werden so zu Projektionsflächen persönlicher Wahrnehmung. Eine besondere historische Dimension erhielt ihr Berlin-Bezug 1995: Gemeinsam mit Hella Rolfes, Hans Scheib und Reinhard Stangl gewann sie den ersten Wettbewerb für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Der Entwurf wurde später nicht realisiert, verweist jedoch auf die intensiven Erinnerungskontroversen des Berlin der Nachwendezeit. In Jakob-Marks' Werk sind Landschaft und Geschichte daher nie voneinander zu trennen; Orte tragen stets Spuren von Erinnerung, Verlust und Verdrängung.

MAX KAUS (1891–1977)

Max Kaus verbindet mehrere Generationen der Berliner Moderne. 1891 in Berlin geboren, erhielt er hier seine Ausbildung und begegnete während des Ersten Weltkriegs Erich Heckel, dessen Expressionismus für ihn prägend wurde. Kaus übernahm die Kraft von Farbe und Kontur, führte sie jedoch in eine ruhigere, ausgewogene Bildordnung. Porträts, Figuren, Stillleben und Landschaften verbinden genaue Beobachtung mit zurückhaltender psychologischer Spannung. Seit den 1920er-Jahren lehrte er an Berliner Kunsthochschulen; unter dem Nationalsozialismus wurde seine Tätigkeit eingeschränkt, Werke wurden als „entartet“ beschlagnahmt. Nach 1945 kehrte Kaus als Professor an die Hochschule für Bildende Künste zurück und wirkte am künstlerischen Wiederaufbau West-Berlins mit. Seine Bedeutung liegt damit nicht nur im eigenen Werk: Er verkörpert eine bemerkenswerte, von Verlust und Neubeginn geprägte Kontinuität der Berliner Moderne über Kaiserreich, Weimarer Republik, NS-Zeit und Nachkriegsjahre hinweg.

ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880–1938)

Als Ernst Ludwig Kirchner 1911 nach Berlin übersiedelte, veränderte die rastlose Metropole sein Werk grundlegend. 1905 hatte er in Dresden die Künstlergruppe „Brücke“ mitgegründet und eine expressive Bildsprache entwickelt, die ihn zu einer Schlüsselfigur der europäischen Moderne machte. In den Berliner Straßenbildern verdichtete er Verkehr, Schaufenster und elegant gekleidete Passanten zu nervösen Choreografien. Nähe und Isolation, Verführung und Überforderung prägen diese Szenen; die Großstadt erscheint als psychischer Zustand einer neuen Epoche. Der Erste Weltkrieg führte Kirchner in eine schwere Krise. Seit 1917 lebte er bei Davos, wo Landschaften, Porträts und Figurenbilder sein Werk bestimmten. 1937 wurden zahlreiche Arbeiten als „entartet“ aus deutschen Museen entfernt; 1938 nahm er sich das Leben. Gerade die Berliner Jahre besitzen innerhalb seines Œuvres besondere Bedeutung: Hier fand Kirchner eine radikale Bildsprache für Beschleunigung, Freiheit und Entfremdung der modernen Großstadt.

KONRAD KNEBEL (1932–2025)

Konrad Knebel machte die unspektakulären Seiten Berlins zu einem Hauptthema seiner Kunst. 1932 in Leipzig geboren, studierte er von 1951 bis 1957 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und lebte danach dauerhaft in der Stadt. Fassaden, Brandmauern, Hinterhöfe und Straßenecken des Ost-Berliner Alltags wurden zu seinen charakteristischen Motiven. Mit zurückhaltender Farbigkeit und präziser Beobachtung verlieh er Architektur eine beinahe physiognomische Präsenz. Kriegsschäden, Reparaturen, Alterung und spätere Sanierungen machten seine Bilder zugleich zu einem Gedächtnis der Stadt. Während offizielle DDR-Stadtbilder häufig Fortschritt und neue Architektur betonten, wandte Knebel sich dem Vorgefundenen und scheinbar Nebensächlichen zu. Auch nach 1989 blieb Berlin sein zentrales Thema, nun im Zeichen rascher Veränderung. Bis zu seinem Tod 2025 bewahrte er ein Berlin, das vielfach verschwunden ist – nicht in Monumenten, sondern in den stillen Oberflächen des Alltags.

Künstlerbiografien

KARIN KNEFFEL (*1957)

Karin Kneffel gehört zu den bedeutenden Vertreterinnen der gegenständlichen Malerei in Deutschland. 1957 in Marl geboren, studierte sie zunächst Germanistik und Philosophie, bevor sie von 1981 bis 1987 an der Kunstakademie Düsseldorf bei Johannes Brus, Norbert Tadeusz und schließlich Gerhard Richter studierte, dessen Meisterschülerin sie wurde. Bekannt wurde Kneffel mit großformatigen Tierbildern, Stillleben und Interieurs von suggestiver malerischer Präsenz. Früchte, Möbel und Tiere erscheinen mit nahezu übersteigter Präzision; Spiegelungen, beschlagene Scheiben und Wassertropfen legen sich zugleich zwischen Bild und Betrachter. So verwandelt sich scheinbar vertraute Wirklichkeit in ein raffiniertes Spiel von Nähe und Distanz, Erinnerung und Imagination. Auch in Berlin ist Kneffel mit einem Werk im öffentlichen Raum vertreten: 2001 realisierte sie eine Kunst-am-Bau-Arbeit für das Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft. Nach Professuren in Bremen und München zählt sie heute zu den profiliertesten deutschen Malerinnen ihrer Generation. Ihre Kunst führt vor Augen, dass gerade die präzise Wiedergabe der Wirklichkeit deren Verlässlichkeit in Frage stellen kann.

GEORG KOLBE (1877–1947)

Georg Kolbe zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1877 in Waldheim geboren und zunächst als Maler ausgebildet, ließ er sich 1904 in Berlin nieder. Dort wurde er als Mitglied der Berliner Secession und späterer Präsident der Freien Secession zu einer wichtigen Figur der modernen Kunstszene. Im Mittelpunkt seines Werks steht der menschliche Körper, nicht als statisches Ideal, sondern als Träger von Bewegung und innerer Spannung. Entscheidende Impulse empfing Kolbe vom modernen Ausdruckstanz. In der Weimarer Republik gehörte er zu den angesehensten Bildhauern Deutschlands; sein 1928/29 errichtetes Atelierhaus in Westend ist heute das Georg Kolbe Museum. Auch nach 1933 konnte er weiterarbeiten, wenn auch in einem widersprüchlichen Verhältnis zur NS-Kulturpolitik. Kolbes Werk begleitet damit den Wandel Berlins vom Kaiserreich über die Republik bis zur Diktatur. Seine besondere Bedeutung liegt in der Erneuerung einer figürlichen Plastik, die klassische Geschlossenheit mit moderner Körperlichkeit verband.

KÄTHE KOLLWITZ (1867–1945)

Käthe Kollwitz verband künstlerische Konzentration mit außergewöhnlicher sozialer Sensibilität. 1891 zog sie mit ihrem Mann nach Berlin und lebte mehr als fünf Jahrzehnte im Prenzlauer Berg. Die Armut und soziale Unsicherheit der rasch wachsenden Metropole wurden zu einem prägenden Erfahrungsraum. In Zeichnungen, Radierungen, Lithografien und Holzschnitten widmete sie sich Arbeit, Mutterschaft, Krieg, Tod und Trauer – stets aus der Perspektive des einzelnen Menschen. Mit den Zyklen „Ein Weberaufstand“ und „Bauernkrieg“ fand sie früh internationale Anerkennung. Der Tod ihres Sohnes Peter im Ersten Weltkrieg vertiefte ihre Auseinandersetzung mit Krieg und Verlust. 1919 wurde Kollwitz als erste Frau Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und erhielt den Professorentitel; 1933 musste sie die Akademie verlassen. 1943 wurde ihre Berliner Wohnung zerstört. Heute zählt sie zu den bedeutendsten deutschen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts; ihr Werk behauptet die Würde des Menschen gerade dort, wo sie bedroht ist.

LOTTE LASERSTEIN (1898–1993)

Lotte Laserstein gehört zu den herausragenden Malerinnen der Weimarer Republik. 1898 in Preußisch Holland geboren, studierte sie von 1921 bis 1927 an der Berliner Hochschule für die Bildenden Künste und gehörte zu den ersten Frauen mit abgeschlossenem Meisterstudium. In Porträts, Selbstbildnissen und Gruppenbildern verband sie akademische Präzision mit einem entschieden modernen Menschenbild. Besonders ihre Darstellungen der „Neuen Frau“ zeigen selbstbewusste, berufstätige und unabhängige Frauen jenseits konventioneller Rollen. Cafés, Ateliers und private Räume spiegeln die gesellschaftliche Offenheit des Berlin der 1920er-Jahre. 1931 erhielt Laserstein ihre erste Einzelausstellung bei Fritz Gurlitt. Nach 1933 wurde sie aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ausgegrenzt und emigrierte 1937 nach Schweden, wo sie als Porträtistin weiterarbeitete. Seit den 1980er-Jahren international wiederentdeckt, bewahren ihre Berliner Werke das Lebensgefühl einer modernen Generation unmittelbar vor seinem gewaltsamen Ende.

Künstlerbiografien

WOLFGANG LEBER (*1936)

Wolfgang Lebers Biografie ist unmittelbar in die Geschichte der geteilten Stadt eingeschrieben. 1936 in Berlin geboren und im Osten aufgewachsen, begann er seine Ausbildung zunächst in West-Berlin; der Mauerbau 1961 unterbrach sie abrupt. Später arbeitete Leber als Maler und Grafiker in Ost-Berlin, zeitweise an der Volksbühne, und engagierte sich für unabhängige künstlerische Begegnungsräume wie die Galerie am Prater. Berlin steht im Zentrum seines Schaffens, ohne über Wahrzeichen definiert zu werden. Straßen, Interieurs und einzelne Figuren erscheinen in klaren Farbflächen und rhythmisierter Raumordnung. Leber interessiert der beiläufige Augenblick, das Warten, Gehen und die stille Poesie des Alltags. Nach 1989 setzte er diese Beobachtungen unter grundlegend veränderten Bedingungen fort. Sein Werk überspannt damit das geteilte und das wiedervereinigte Berlin und verbindet präzise Stadtwahrnehmung mit einer leichten, von der französischen Moderne angeregten Figuration.

MAX LIEBERMANN (1847–1935)

Max Liebermann war eine Schlüsselfigur auf Berlins Weg zur modernen Kunstmetropole. 1847 als Sohn einer jüdischen Familie in Berlin geboren, kehrte er nach Studienjahren und längeren Aufenthalten in Paris und den Niederlanden 1884 dauerhaft zurück. Seine realistisch-naturalistische Malerei entwickelte sich zu einem freien, lichtbetonten Impressionismus. 1898 gehörte Liebermann zu den Mitbegründern der Berliner Secession und öffnete als deren Präsident den konservativ geprägten Kunstbetrieb für internationale Strömungen; später leitete er die Preußische Akademie der Künste. Seine Villa am Wannsee und die berühmten Gartenbilder stehen für die bürgerliche Kultur der Stadt ebenso wie sein Haus am Pariser Platz. Nach 1933 erlebte Liebermann die Ausgrenzung jüdischer Künstler aus jener Gesellschaft, die er jahrzehntelang mitgeprägt hatte. Als er 1935 starb, blieb die offizielle Kunstwelt seiner Beisetzung fern. Sein Wirken verbindet künstlerische Moderne, jüdische Emanzipation und deren gewaltsames Ende in Berlin.

JEANNE MAMMEN (1890–1976)

Jeanne Mammen gehört zu den präzisesten Chronistinnen des Berliner Großstadtlebens der Weimarer Republik. 1890 in Berlin geboren, wuchs sie in Paris auf und kehrte während des Ersten Weltkriegs in die Hauptstadt zurück. Seit 1920 lebte sie in einem Atelier am Kurfürstendamm. In Zeichnungen und Aquarellen beobachtete sie Cafés, Bars, Tanzlokale und Straßen mit ebenso distanzierter wie empathischer Blick. Besonders ihre Darstellungen selbstbewusster Frauen und queerer Milieus zeigen die neuen Freiheiten der Metropole, ohne soziale Unsicherheit und Einsamkeit auszublenden. Nach 1933 verlor Mammen ihre publizistischen Arbeitsmöglichkeiten und zog sich weitgehend aus dem offiziellen Kunstbetrieb zurück. Sie blieb jedoch in Berlin und entwickelte zunehmend kubistische und abstrakte Ausdrucksformen. Erst seit den 1970er-Jahren wurde ihr Werk umfassend wiederentdeckt. Heute gilt Mammen als herausragende Chronistin eines Berlin, in dem gesellschaftliche Freiheit und ihre Gefährdung dicht beieinanderlagen.

MATSCHINSKY-DENNINGHOFF

**Brigitte Meier-Denninghoff (1923–2011) und
Martin Matschinsky (1921–2020)**

Brigitte Meier-Denninghoff (1923–2011) und Martin Matschinsky (1921–2020) Matschinsky-Denninghoff prägten die deutsche Nachkriegsskulptur mit einer unverwechselbaren Verbindung von technischer Konstruktion und organischer Bewegung. Brigitte Meier-Denninghoff, 1923 in Berlin geboren, war bereits international anerkannt, als sie mit Martin Matschinsky ein dauerhaftes Künstlerduo bildete; seit 1970 führten beide den gemeinsamen Namen. Aus Metallstäben, Röhren und später Edelstahl entwickelten sie Plastiken, die sich wie Linienzeichnungen in den Raum einschreiben und trotz industrieller Materialien beinahe körperlich wirken. Berlin wurde zu einem wichtigen Schauplatz ihres Schaffens. Im West-Berlin der Nachkriegsjahrzehnte traf ihre abstrakte Formensprache auf eine Stadt, die sich demonstrativ zur internationalen Moderne öffnete. Besonders die monumentale Skulptur „Berlin“ von 1987 nahe dem Europa-Center wurde als Sinnbild der geteilten Stadt gelesen. Mit ihren Arbeiten etablierten Matschinsky-Denninghoff abstrakte Skulptur als prägende Kraft des öffentlichen Raums.

Künstlerbiografien

HARALD METZKES (1929–2026)

Harald Metzkes war eine zentrale Figur der sogenannten Berliner Schule und entwickelte in der DDR eine eigenständige figurative Malerei. 1929 in Bautzen geboren und in Dresden ausgebildet, kam er Mitte der 1950er-Jahre als Meisterschüler Otto Nagels nach Berlin und lebte lange am Kollwitzplatz. Statt dem offiziellen Sozialistischen Realismus zu folgen, orientierte er sich intensiv an Cézanne und der europäischen Malereigeschichte – daher sein Beiname „Cézannist vom Prenzlauer Berg“. Harlekine, Feste, Zirkusszenen und alltägliche Begegnungen bevölkern seine farbigen, oft rätselhaften Bildwelten. Das Ost-Berlin der DDR erscheint weniger als Ansicht denn als sozialer und geistiger Erfahrungsraum. Die Vieldeutigkeit seiner Bilder wurde zu einer Form künstlerischer Autonomie. Auch nach 1989 blieb Metzkes seiner figürlichen Malerei treu. Bis zu seinem Tod 2026 behauptete sein Werk persönliche Freiheit gerade dort, wo Kunst auf ideologische Eindeutigkeit festgelegt werden sollte.

ROBERT METZKES (*1954)

Robert Metzkes gehört zu den markanten Vertretern einer konsequent figürlichen Bildhauerei. 1954 in Pirna geboren und früh nach Berlin gekommen, studierte er von 1972 bis 1977 Bildhauerei in Dresden und kehrte anschließend dauerhaft in die Stadt zurück. Seit den 1980er-Jahren entwickelte er vor allem aus farbig engobierter Terrakotta eine unverwechselbare plastische Sprache, ergänzt durch Bronzen und Zeichnungen. Im Mittelpunkt steht der menschliche Körper: ruhig, konzentriert und frei von erzählerischer Dramatik. Metzkes' Figuren entsprechen weder dem heroischen Menschenbild staatlicher DDR-Repräsentationskunst noch einer expressiven Ästhetik des Widerstands; sie knüpfen vielmehr an die lange europäische Tradition der Körperdarstellung an. Berlin bildet den beständigen Lebens- und Arbeitsraum dieses Schaffens – zunächst die geteilte, später die wiedervereinigte Stadt. Metzkes behauptet den menschlichen Körper als zeitloses Gegenüber und als Ort von Gegenwart, Verletzlichkeit und individueller Existenz.

HELMUT MIDDENDORF (*1953)

Helmut Middendorfs frühe Malerei ist unmittelbar mit dem nächtlichen West-Berlin der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre verbunden. 1953 in Dinklage geboren, studierte er an der Hochschule der Künste bei Karl Horst Hödicke und gründete 1977 mit Rainer Fetting, Salomé und anderen die Galerie am Moritzplatz. Sänger, Tänzer, Clubs und grelle Lichter werden in kräftige Farben und schnelle Pinselzüge übersetzt. Musik, Straße und Atelier bilden dabei einen gemeinsamen Erfahrungsraum. Die ummauerte Stadt erscheint zugleich als politische Insel und als subkultureller Freiraum, dessen Energie Middendorf aus unmittelbarer Teilhabe malerisch festhielt. Seit den 1980er-Jahren erweiterten internationale Ausstellungen und Aufenthalte in New York sein Motivspektrum; die Bilder wurden collageartiger und stärker von medialen Bildwelten geprägt. Seine Berliner Arbeiten bleiben jedoch Schlüsselwerke einer Generation, die der Figur und der subjektiven Erfahrung neue Aktualität verlieh.

ARNO MOHR (1910–2001)

Arno Mohr war einer der prägnantesten Chronisten des Berliner Alltags nach 1945. 1910 in Posen geboren, wuchs er seit 1911 in Berlin auf, absolvierte eine Lehre als Schildermaler und studierte 1933/34 an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Charlottenburg. Nach Krieg und Gefangenschaft gehörte er 1946 zu den Mitbegründern der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, an der er bis 1975 lehrte. Mohrs eigentliches künstlerisches Terrain war die Stadt. Mit sicherem, sparsamem Strich zeichnete er Straßen, Hinterhöfe, Kneipen, Werkstätten und ihre Bewohner. Das Ost-Berlin der Nachkriegsjahrzehnte erscheint dabei ohne Pathos und fern jeder repräsentativen Inszenierung. Gerade im scheinbar Beiläufigen – einer Geste, einer Straßenecke, einer zufälligen Begegnung – entdeckte Mohr die unverwechselbare Physiognomie des urbanen Lebens. Als Zeichner und Druckgrafiker prägte er Generationen von Künstlern in der DDR. Seine Arbeiten bewahren ein ebenso genaues wie menschliches Bild Berlins: unspektakulär, humorvoll und getragen von großer Sympathie für seine Bewohner.

Künstlerbiografien

MARG MOLL (1884–1977)

Marg Moll gehört zu den bemerkenswerten Bildhauerinnen der klassischen Moderne. 1884 in Mülhausen geboren, erhielt sie ihre Ausbildung unter anderem in Berlin und Paris. Gemeinsam mit ihrem Mann, dem Maler Oskar Moll, bewegte sie sich früh im Umfeld der europäischen Avantgarde. Begegnungen mit Henri Matisse, Fernand Léger, Constantin Brâncuși und Alexander Archipenko gaben ihrem Werk entscheidende Impulse. Nach Stationen in Breslau und Düsseldorf zog das Künstlerpaar 1935 nach Berlin und bezog ein von Hans Scharoun entworfenes Haus am Halensee. Inmitten der nationalsozialistischen Diktatur wurde dieses moderne Gebäude zum privaten Rückzugsraum einer Kunst, die dem offiziellen ästhetischen Ideal fundamental widersprach. 1937 wurde Molls Skulptur „Tänzerin“ als „entartet“ beschlagnahmt; 1943 zerstörte ein Bombenangriff das Berliner Haus und zahlreiche Werke. Nach 1945 entwickelte Moll ihre zunehmend abstrakte Formensprache konsequent weiter. Ihre Skulpturen verbinden Körper, Raum und Bewegung zu klaren plastischen Ordnungen. Heute gilt sie als wichtige Vertreterin jener weiblichen Moderne, deren Bedeutung lange unterschätzt wurde.

ERNST WILHELM NAY (1902–1968)

Ernst Wilhelm Nay zählt zu den bedeutendsten deutschen Malern der Nachkriegsmoderne. 1902 in Berlin geboren, fand er zunächst autodidaktisch zur Kunst. 1924 stellte er sich mit eigenen Bildern bei Carl Hofer vor, der seine Begabung erkannte und ihn in seine Klasse an den Vereinigten Staatsschulen aufnahm. Berlin wurde damit zum Ausgangspunkt einer Entwicklung, die Nay von der Figuration bis zur freien Abstraktion führen sollte. Nach Aufhalten auf Bornholm, in Rom und auf den Lofoten entstanden expressive Landschafts- und Figurenbilder. 1937 wurden Werke Nays als „entartet“ diffamiert. Nach Krieg und Militärdienst fand er rasch Anschluss an die internationale Moderne und übersiedelte 1951 nach Köln. In seinen berühmten Scheiben- und Augenbildern wurde Farbe schließlich zum eigentlichen Träger des Bildgeschehens: Kreisende Formen erzeugen Rhythmus, Bewegung und räumliche Spannung. Mit seinen Teilnahmen an documenta und Biennalen avancierte Nay zu einem Hauptvertreter der abstrakten Malerei der Bundesrepublik. Seine Berliner Anfänge bei Hofer markieren den Ausgangspunkt dieses konsequenten Weges in die Farbe.

EMIL NOLDE (1867–1956)

Emil Nolde gehört zu den großen Koloristen des deutschen Expressionismus. 1867 als Emil Hansen geboren, entwickelte er eine Malerei, in der Farbe zum unmittelbaren Träger emotionaler Intensität wurde. Berlin spielte über Jahrzehnte eine wichtige Rolle: Bis 1941 verbrachte Nolde regelmäßig die Winter in der Hauptstadt, deren Theater, Varietés und Nachtlokale ihm eine neue Motivwelt eröffneten. In rasch gesetzten Aquarellen bannte er Bewegung und flüchtige Atmosphäre in intensive Farbe. Zugleich verlangt seine Biografie nach kritischer Einordnung. Nolde vertrat nationalistische und antisemitische Überzeugungen und hoffte nach 1933 auf Anerkennung durch das NS-Regime. Dennoch wurde seine expressionistische Kunst als „entartet“ verfemt; 1937 wurden über tausend Werke aus Museen beschlagnahmt. Nach 1945 stilisierte er sich lange als Opfer, ein Bild, das die Forschung inzwischen korrigiert hat. Seine kunsthistorische Bedeutung als Erneuerer der Farbmalerie bleibt daher untrennbar mit dieser politischen Ambivalenz verbunden.

LENI RIEFENSTAHL (1902–2003)

Leni Riefenstahl nimmt in der Bildgeschichte des 20. Jahrhunderts eine ebenso einflussreiche wie problematische Stellung ein. 1902 in Berlin geboren, begann sie als Tänzerin, wurde durch Bergfilme bekannt und trat 1932 mit „Das blaue Licht“ selbst als Regisseurin hervor. Nach 1933 schuf sie mit „Triumph des Willens“ eine der wirkungsmächtigsten filmischen Inszenierungen nationalsozialistischer Herrschaft. Eng mit Berlin verbunden sind die „Olympia“-Filme über die Spiele von 1936: Innovative Kamerapositionen, Zeitlupe und Montage revolutionierten die Sportfotografie, dienten zugleich aber einer Ästhetik von Körperkult, Monumentalität und politischer Selbstdarstellung. Die Hauptstadt präsentierte sich als weltoffene Metropole, während Verfolgung und Entrechtung längst Realität waren. Nach 1945 arbeitete Riefenstahl vor allem als Fotografin und wies politische Mitverantwortung weitgehend zurück. Ihre formale Innovationskraft lässt sich deshalb nicht von ihrer Funktion innerhalb der NS-Propaganda trennen.

Künstlerbiografien

HEIKE RUSCHMEYER (*1956)

Heike Ruschmeyer beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit Tod, Gewalt und der Frage, wie Opfer sichtbar gemacht werden können, ohne ihre Verletzung erneut auszustellen. 1956 in Uchte geboren, wechselte sie 1979 an die Hochschule der Künste Berlin und wurde Meisterschülerin von Wolfgang Petrick; seither lebt und arbeitet sie in der Stadt. Ausgangspunkt ihrer Malerei sind häufig Fotografien aus Polizeiarchiven, Pressebeständen oder privaten Zusammenhängen. Durch Vergrößerung, Ausschnitt und malerische Unschärfe entzieht Ruschmeyer diese Bilder dem schnellen medialen Konsum und erzwingt ein verlangsamtes Sehen. Der Mensch soll nicht zum anonymen Fall oder voyeuristisch betrachteten Körper werden. Berlin, dessen öffentlicher Raum von Gewaltgeschichte und Erinnerungskultur geprägt ist, bildet dafür einen vielschichtigen Resonanzraum. Ruschmeyer gehört zu den konsequentesten Vertreterinnen einer gegenständlichen Malerei, die auf der Individualität und Würde der dargestellten Menschen beharrt.

SALOMÉ (*1954)

Salomé, 1954 als Wolfgang Cihlarz in Karlsruhe geboren, wurde zu einer der markantesten Figuren der West-Berliner Kunstszene um 1980. Von 1974 bis 1980 studierte er an der Hochschule der Künste bei Karl Horst Hödicke und gründete 1977 mit Rainer Fetting, Helmut Middendorf und anderen die Galerie am Moritzplatz. Seine Malerei setzt auf kräftige Farbe, körperliche Direktheit und demonstrative Inszenierung. Zugleich verband Salomé Malerei mit Performance, Film und Musik; gemeinsam mit Luciano Castelli gründete er die Punkband „Geile Tiere“. Homosexualität und queere Identität wurden selbstverständlicher Teil seiner künstlerischen Öffentlichkeit. Das ummauerte West-Berlin bot hierfür besondere Voraussetzungen: politische Begrenzung traf auf Subkultur, alternative Lebensformen und ungewöhnliche Freiräume. Salomé's Bedeutung liegt deshalb nicht nur in der expressiven Wiederbelebung der Malerei, sondern auch in einer Kunst, die Körper, Sexualität und Lebensform selbstbewusst miteinander verband.

HANS SCHEIB (1949–2026)

Hans Scheib entwickelte ein plastisches Werk von großer expressiver Kraft, dessen Zentrum der verletzte und widersprüchliche Mensch bildet. 1949 in Potsdam geboren und in Ost-Berlin aufgewachsen, studierte er Bildhauerei in Dresden und arbeitete anschließend im Prenzlauer Berg. Seine meist aus Holz geschlagenen, häufig farbig gefassten Figuren verbinden archaische Präsenz mit grotesker Zuspitzung; Körper werden gestreckt, verdreht oder aus dem Gleichgewicht gebracht. 1985 übersiedelte Scheib nach West-Berlin – ein Wechsel zwischen zwei politischen und kulturellen Systemen, der seiner Biografie besondere Schärfe verlieh. Nach 1989 blieb die wiedervereinigte Stadt sein Lebensmittelpunkt. Die Erfahrung von Teilung, Grenzüberschreitung und Freiheit erscheint nicht illustrativ, ist seinen Menschenbildern jedoch eingeschrieben. Scheib wurde zu einem wichtigen Vertreter expressiver figürlicher Bildhauerei. Bis zu seinem Tod 2026 behauptete er Individualität und Unvollkommenheit als Gegenkräfte zu jeder Form der Normierung.

CORNELIA SCHLEIME (*1953)

Cornelia Schleimes künstlerischer Weg ist von politischer Kontrolle, Verlust und Selbstbehauptung geprägt. 1953 in Ost-Berlin geboren, studierte sie in Dresden und experimentierte früh mit Performance, Super-8-Film und körperbezogenen Aktionen. Ihre unangepasste Haltung führte 1981 zu einem Ausstellungsverbot. 1984 durfte sie nach West-Berlin ausreisen; nahezu ihr gesamtes bis dahin entstandenes Werk blieb zurück und gilt größtenteils als verschollen. Die Mauer durchschnitt damit unmittelbar ihre künstlerische Biografie. Im Westen begann Schleime nahezu neu und entwickelte eine vielschichtige Malerei, in deren Zentrum häufig das menschliche Gesicht steht. Fotografische Vorlagen und freie Übermalungen machen Identität als etwas Wandelbares sichtbar. Später verarbeitete sie auch die Akten ihrer Überwachung durch die Staatssicherheit künstlerisch. Heute zählt Schleime zu den wichtigen deutschen Künstlerinnen ihrer Generation. Berlin erscheint bei ihr als biografischer Raum von Kontrolle und Freiheit, Verlust und wiedergewonnener Selbstbestimmung.

Künstlerbiografien

OSKAR SCHLEMMER (1888–1943)

Oskar Schlemmer verband Malerei, Plastik, Bühne und Tanz zu einer grundlegenden Untersuchung des modernen Menschen. 1888 in Stuttgart geboren, wurde er 1920 ans Bauhaus berufen und entwickelte dort eine Kunst, in der der Körper geometrisiert und in ein präzises Verhältnis zu Raum und Architektur gesetzt wird. Im berühmten „Triadischen Ballett“ wurden Tänzer durch kostümhafte Konstruktionen zu bewegten Raumfiguren. Berlin war zunächst nur eine kurze Station, gewann jedoch 1932 entscheidende Bedeutung, als Schlemmer an die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst berufen wurde. Schon 1933 beendete die nationalsozialistische Kulturpolitik diese Perspektive; später wurde sein Werk als „entartet“ diffamiert. Heute gilt Schlemmer als Schlüsselfigur des Bauhauses und der internationalen Moderne. Seine kurze Berliner Lehrtätigkeit steht exemplarisch für einen historischen Bruch: auf die institutionelle Offenheit der Weimarer Republik folgte binnen weniger Monate die gewaltsame Ausschaltung der Moderne.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF (1884–1976)

Karl Schmidt-Rottluff zählt als Mitbegründer der „Brücke“ zu den zentralen Erneuerern des deutschen Expressionismus. 1911 zog der 1884 in Rottluff geborene Künstler nach Berlin, das fortan sein Lebens- und institutioneller Mittelpunkt blieb. Anders als Kirchner machte er die hektische Großstadt nur selten zum Motiv; Landschaften, Stillleben und Porträts dominierten sein Werk. Berlin war vielmehr der Ort künstlerischer Netzwerke und öffentlicher Auseinandersetzung. Nach 1933 wurden Hunderte seiner Arbeiten als „entartet“ aus Museen entfernt; 1941 schloss ihn die Reichskammer der bildenden Künste aus, im Krieg ging ein Teil seines Werks verloren. Nach 1945 kehrte Schmidt-Rottluff in die zerstörte Stadt zurück und lehrte ab 1947 an der Hochschule für Bildende Künste. 1964 gab er gemeinsam mit Erich Heckel den entscheidenden Impuls zur Gründung des Brücke-Museums. So wurde Berlin schließlich zum zentralen Erinnerungsort jener Moderne, die hier zuvor verfermt worden war.

RENÉE SINTENIS (1888–1965)

Renée Sintenis wurde zu einer der bekanntesten Bildhauerinnen der Berliner Moderne. 1888 in Glatz geboren, kam sie 1905 nach Berlin und studierte an der Kunstgewerbeschule. Seit 1915 stellte sie in der Berliner Secession aus; in den 1920er-Jahren avancierte sie, gefördert vom Galeristen Alfred Flechtheim, zu einer schillernden Figur der Kunstszene. Mit ihren kleinformatischen Bronzen von Tieren, Sportlern und menschlichen Figuren entwickelte Sintenis eine bewegte, auf das Wesentliche konzentrierte Formensprache. Ihre selbstbewusste, androgyne Erscheinung entsprach zugleich dem neuen Frauenbild der Weimarer Metropole. 1931 wurde sie als eine der ersten Frauen in die Preußische Akademie der Künste aufgenommen, 1934 jedoch von den Nationalsozialisten zum Austritt gezwungen. Nach 1945 wirkte Sintenis am kulturellen Neubeginn West-Berlins mit und wurde 1947 Professorin an der Hochschule für Bildende Künste. Ihr berühmter Berliner Bär wurde zum Symbol der Stadt und bildet bis heute die Vorlage für den Goldenen Bären der Berlinale.

EUGEN SPIRO (1874–1972)

Eugen Spiro war ein gefragter Porträtist der Berliner Gesellschaft und zugleich Vertreter einer internationalen, liberalen Kunstwelt, die nach 1933 zerbrach. 1874 in Breslau geboren, wurde er in München ausgebildet und lebte längere Zeit in Paris. Während des Ersten Weltkriegs ließ er sich in Berlin nieder, wo Künstler, Schauspieler und Angehörige des Bürgertums zu seinen Modellen wurden. Seine Bildnisse verbinden kultivierte Eleganz mit genauer psychologischer Beobachtung. Seit 1915 gehörte Spiro dem Vorstand der Berliner Secession an und war fest im Kunstleben der Hauptstadt verankert. Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme musste der jüdische Künstler Deutschland verlassen; über Paris emigrierte er schließlich in die USA und arbeitete dort weiter als Porträtist. Spiros Werk erinnert damit nicht nur an die repräsentative Bildniskultur des frühen 20. Jahrhunderts, sondern auch an die internationale und jüdisch geprägte Berliner Moderne, deren Netzwerke durch Verfolgung und Emigration gewaltsam auseinandergerissen wurden.

Künstlerbiografien

GEORG TAPPERT (1880–1957)

Georg Tappert gehört zu den wichtigen Vertretern des Berliner Expressionismus. 1880 in Berlin geboren, kehrte er nach Ausbildungs- und Lehrjahren 1909 in die Stadt zurück und wurde als Mitbegründer der Neuen Secession zu einem Motor der künstlerischen Erneuerung. Seine Malerei und Grafik richten den Blick häufig auf Varietékünstlerinnen, Tänzerinnen und Modelle aus der modernen Unterhaltungswelt. Kräftige Farben und vereinfachte Formen verleihen ihnen körperliche Präsenz, ohne sie zu idealisieren. Berlin war für Tappert Motivwelt, Netzwerk und Wirkungsort zugleich – eine Metropole, in der neue Formen von Öffentlichkeit, Vergnügen und Selbstinszenierung entstanden. Neben seiner Kunst prägte er als Lehrer jüngere Generationen. 1933 verlor er seine Lehrposition, später wurde sein Werk als „entartet“ diffamiert. Nach 1945 beteiligte er sich erneut am Aufbau des Berliner Kunstlebens. Seine Biografie verbindet damit den expressionistischen Aufbruch vor 1914 mit Verfolgung und kulturellem Neubeginn nach dem Krieg.

OLIVER THIE (*1983)

Oliver Thie verbindet die Tradition der Zeichnung mit den Erkenntnismethoden moderner Naturwissenschaft. 1983 in Berlin geboren, studierte er an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und schloss 2015 als Meisterschüler von Nanne Meyer ab. Berlin wurde zum Ausgangspunkt seiner „Zeichnerischen Forschung“, in der künstlerische Wahrnehmung und wissenschaftliche Beobachtung ineinandergreifen. Seit 2014 arbeitete Thie eng mit dem Berliner Museum für Naturkunde zusammen. Mit Mikroskop und Zeichenstift untersuchte er etwa die nur wenige Millimeter große Hawaiianische Höhlenzikade; später erforschte er gemeinsam mit der Humboldt-Universität historische Gesteinssammlungen. Klassische Zeichenmittel erweitert er durch experimentelle Verfahren, etwa Schattenprojektionen und selbst hergestellte Rußschichten. Thie versteht Zeichnung damit nicht allein als Darstellung, sondern als Instrument des Erkennens. In der Berliner Wissenschafts- und Museumslandschaft findet seine Kunst einen besonderen Resonanzraum: Sie führt künstlerische Anschauung und naturwissenschaftliche Forschung in einen produktiven Dialog.

FRED THIELER (1916–1999)

Fred Thieler zählt zu den bedeutenden Vertretern des deutschen Informel. 1916 in Königsberg geboren, begann er zunächst ein Medizinstudium, das er 1941 aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung abbrechen musste. Nach dem Krieg studierte er an der Münchner Akademie bei Carl Caspar und fand über Aufenthalte in Paris Anschluss an die internationale abstrakte Avantgarde. 1959 wurde Thieler als Professor an die Hochschule für Bildende Künste nach West-Berlin berufen. In der geteilten Stadt, die sich kulturell demonstrativ zur internationalen Moderne bekannte, entwickelte er seine gestische Malerei weiter. Farbe wurde gegossen, geschüttet und über die Leinwand geführt; der Malprozess selbst wurde zum sichtbaren Ereignis. Mit mehrfachen Teilnahmen an der documenta und internationalen Ausstellungen gehörte Thieler zu den wichtigen Protagonisten der deutschen Nachkriegskunst. Bis zu seinem Tod 1999 blieb Berlin sein Lebensmittelpunkt. Als Künstler und Lehrer prägte er wesentlich jene abstrakte Kunst, mit der West-Berlin nach 1945 den Anschluss an die internationale Moderne suchte.

LESSER URY (1861–1931)

Lesser Ury machte Berlin selbst zum Protagonisten seiner Kunst. 1861 im preußischen Birnbaum geboren, kehrte er nach Studien- und Wanderjahren 1887 in die Hauptstadt zurück. Das rasch wachsende Berlin mit elektrischem Licht, Boulevards, Verkehr und Cafés wurde zu seinem entscheidenden Motiv. Besonders in den nächtlichen Straßenbildern lösen sich Passanten zwischen regennassen Fahrbahnen, Laternen und spiegelnden Schaufenstern beinahe in Atmosphäre auf. Die Stadt erscheint weniger topografisch als im flüchtigen Lebensgefühl der Moderne. Auch in seinen Kaffeehauszenen treffen urbane Nähe und innere Vereinzelung aufeinander. Im Berliner Kunstbetrieb blieb Ury lange ein Außenseiter; erst spät fand er größere Anerkennung und wurde Mitglied der Secession. Als er 1931 in Berlin starb, hinterließ er ein einzigartiges Bildarchiv der werdenden Metropole. Noch vor Kirchner und Grosz hatte Ury erfasst, wie Licht, Geschwindigkeit und Anonymität den Blick auf die moderne Großstadt und den Menschen in ihr grundlegend veränderten.

Künstlerbiografien

WOLF VOSTELL (1932–1998)

Wolf Vostell erweiterte den Kunstbegriff weit über Malerei und Skulptur hinaus. 1932 in Leverkusen geboren, entwickelte er seit den späten 1950er-Jahren mit der „Dé-coll/age“ ein Prinzip des Abreißens, Überlagerns und Störens vorhandener Bilder. Berlin wurde seit den 1960er-Jahren zu einem seiner wichtigsten Lebens- und Arbeitsorte. Die geteilte, medial permanent beobachtete Stadt entsprach seinem Verständnis einer Kunst, die unmittelbar in gesellschaftliche Wirklichkeit eingreift. Fernseher, Beton, Automobile und Alltagsobjekte wurden zu Materialien von Happenings, Environments und Installationen. Als Pionier von Fluxus, Happening und Videokunst trug Vostell wesentlich dazu bei, elektronische Medien in die Kunst einzuführen. Zugleich blieb politische Gewalt ein zentrales Thema. Seine 1987 am Rathenauplatz aufgestellten „2 Beton-Cadillacs“ provozierten heftige Debatten. Gerade darin zeigt sich sein Berliner Kunstverständnis: Kunst sollte den öffentlichen Raum nicht schmücken, sondern Wahrnehmung stören, Widerspruch erzeugen und gesellschaftliche Auseinandersetzung auslösen.

HEINRICH ZILLE (1858–1929)

Heinrich Zille wurde zum wohl populärsten Chronisten des Berliner Alltags um 1900. 1858 in Radeburg bei Dresden geboren, kam er 1867 mit seiner Familie nach Berlin, erlernte den Beruf des Lithografen und arbeitete drei Jahrzehnte für die Photographische Gesellschaft. Früh begann er, das Leben jenseits der repräsentativen Fassaden der rasant wachsenden Reichshauptstadt festzuhalten. Seine Zeichnungen, Druckgrafiken und Fotografien führen in Hinterhöfe, Mietskasernen, Kneipen und auf Straßen und Vergnügungsplätze. Arbeiter, Kinder, Prostituierte und verarmte Familien erscheinen mit Humor und großer menschlicher Nähe, ohne dass Zille die sozialen Härten seines berühmten „Milljöhs“ beschönigt. 1903 wurde er Mitglied der Berliner Secession; 1924 berief ihn die Preußische Akademie der Künste auf Vorschlag Max Liebermanns zu ihrem Mitglied. Zille machte jene Menschen sichtbar, die im glanzvollen Selbstbild des wilhelminischen Berlin kaum vorkamen. Seine Kunst ist damit ebenso liebevolles Stadtporträt wie eindringliches sozialgeschichtliches Dokument.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

BERLIN – Stadt der Extreme

18. September 2026 – 09. Januar 2027

HERAUSGEBER

Samuelis Baumgarte Galerie e.K.
Niederwall 10
D – 33602 Bielefeld
t +49 (0) 521 56031 0
f +49 (0) 521 56031 25
info@samuelis-baumgarte.com
www.samuelis-baumgarte.com

REDAKTION

Alexander Baumgarte
Marcus Erlenbauer
Laura Schunk
Nelleke Steinmetz
Dr. Wiebke Steinmetz

GESTALTUNG

Laura Schunk
Nelleke Steinmetz

FOTOS

S. 130 | 131, Manuel Weidt
S. 144 | 145, Roland Enge
S. 152 | 153, Günter Fuhr

BILDRECHTE

© Samuelis Baumgarte Galerie e.K.;
VG Bild-Kunst und den Leihgebern sowie
S. 160 | 161, © Oliver Thie, Galerie Georg Nothelfer, Berlin

DANK

Wir bedanken uns bei allen Leihgebern und Fotografen
für die vertrauensvolle Kooperation.

Printed in Germany

ISBN

978-3-00-088320-0

SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE

Niederwall 10 D-33602 Bielefeld

Telefon: +49 521- 560 31 0 Telefax: +49 521- 560 31 25

www.samuelis-baumgarte.com info@samuelis-baumgarte.com

Folgen Sie uns auf Facebook und Instagram

