

An impressionist painting of a garden scene. The foreground is dominated by several large, bright yellow flowers with dark centers, possibly sunflowers or daisies, rendered with thick, expressive brushstrokes. To the right, there are clusters of vibrant red flowers, and above them, some purple flowers. The background is a lush, textured mix of green foliage and hints of other colors, creating a sense of depth and light. The overall style is characteristic of late 19th-century Impressionism.

LEMPERTZ

1845

MODERN /  
CONTEMPORARY ART  
EVENING SALE  
4 JUNE 2024









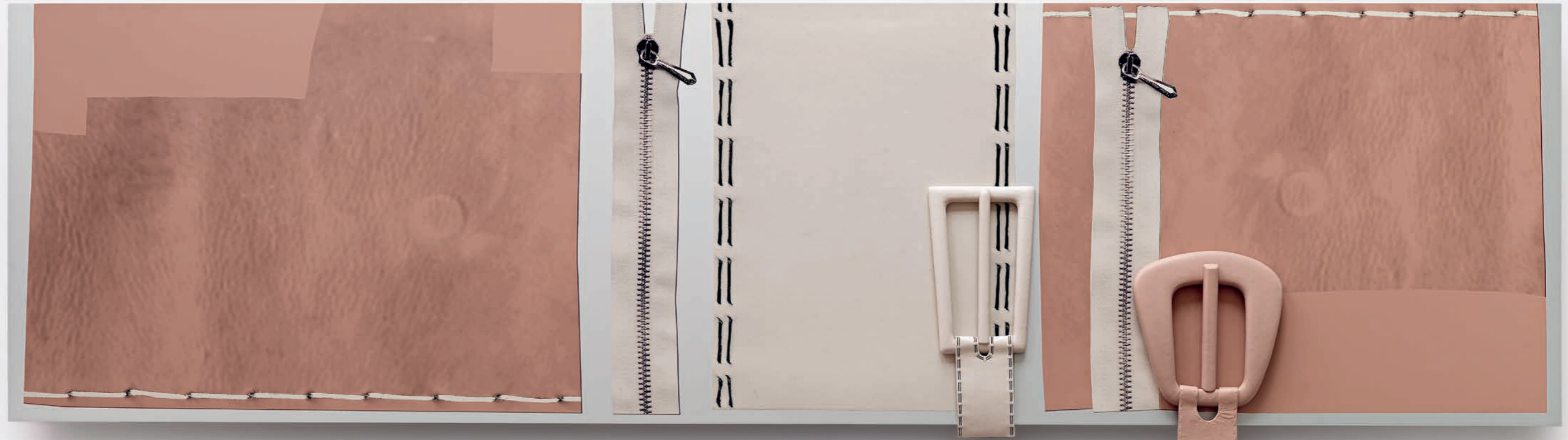


LEMPERTZ  
1845

Modern / Contemporary Art  
Evening Sale

4. Juni 2024 Köln  
Lempertz Auktion 1247









max ernst





Cămpănescu  
1913





*Versteigerung Sale*

Köln *Cologne*

Dienstag 4. Juni *Tuesday 4 June 2024*

18 Uhr *6 pm* Lot 1 – 70

*Vorbesichtigung Preview*

Köln *Cologne*

Donnerstag 30. Mai 11 – 16 Uhr

Freitag 31. Mai 10 – 17.30 Uhr

Samstag 1. Juni 10 – 16 Uhr

Sonntag 2. Juni 11 – 16 Uhr

Montag 3. Juni 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Mittwoch 29. Mai 18 Uhr

Berlin

In Auswahl *A selection*

Poststr. 22 , 10178 Berlin-Mitte

Vernissage Mittwoch 22. Mai 18 – 21 Uhr

Donnerstag 23. Mai und Freitag 24. Mai jeweils 10 – 17 Uhr

Samstag 25. Mai 11 – 15 Uhr

Wir laden Sie auch ein zur virtuellen Vorbesichtigung unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).  
Oder scannen Sie einfach den QR Code.

*We also invite you to a virtual preview at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).  
Or just scan the QR code.*



Die Auktion unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) live im Internet.

*The auction will be streamed live at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)*

Umschlag vorne *Front cover*  
Lot 39 Emil Nolde  
© Nolde Stiftung Seebüll  
Umschlag hinten *Back cover*  
Lot 9 Georg Baselitz  
© Georg Baselitz

Neumarkt 3 D-50667 Köln  
T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6  
[info@lempertz.com](mailto:info@lempertz.com) [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)



## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 1 DETAILS OF RENAISSANCE PAINTINGS (SANDRO BOTTICELLI, BIRTH OF VENUS, 1482) 1984

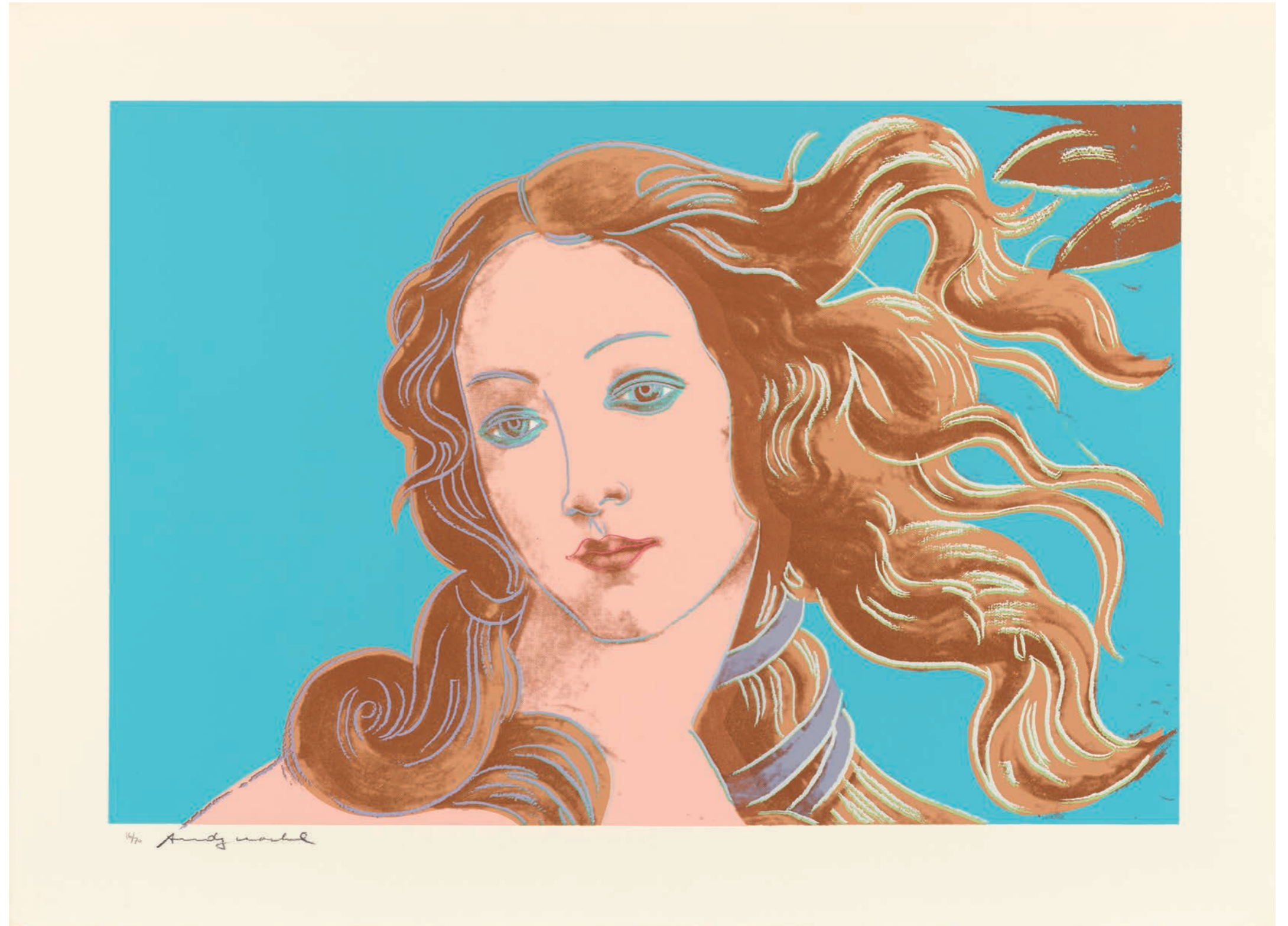
Farbserigraphie auf Karton.  
81,3 x 111,8 cm. Unter Glas gerahmt.  
Signiert und nummeriert. Rückseitig  
mit dem Stempel „© ANDY WARHOL  
1984“. Exemplar 16/70 (+18 A.P. +5 P.P.  
+5 H.C.). Blatt 4 der gleichnamigen  
Folge. Edition Schellmann und Klüser,  
München/New York (mit rückseitigem  
Stempel). – Mit geringfügigen Alters-  
spuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann,  
Claudia Defendi, Andy Warhol Prints,  
A Catalogue Raisonné 1962-1987,  
New York 2003, WVZ-Nr.II.319

*Colour screenprint on card.  
81.3 x 111.8 cm. Framed under glass.  
Signed and numbered. Stamped  
'© ANDY WARHOL 1984' verso.  
Proof 16/70 (+18 A.P. +5 P.P. +5 H.C.).  
Sheet 4 of the corresponding series.  
Edition Schellmann und Klüser, Mün-  
chen/New York (verso with stamp). –  
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Renate Kammer, Hamburg  
(1998); Privatsammlung, Berlin

€ 60 000 – 80 000





## HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde

### 2 NICE. SUR LA PROMENADE DES ANGLAIS

1880

Öl auf Karton. 31,8 x 39,9 cm. Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert, bezeichnet und datiert 'HTL. Nice 1880'. – In schöner Erhaltung, leichte Stauungen an den unteren Ecken.

Dortu P.33

*Oil on card. 31.8 x 39.9 cm. Framed. Monogrammed, inscribed and dated 'HTL. Nice 1880' in black lower left. – In very fine condition, slight compression to lower corners.*

Provenienz *Provenance*

Comtesse de Toulouse-Lautrec, Albi/Paris; General Raymond Adolphe Séré de Rivières, Paris; M. Knoedler & Co, New York; Sammlung Corboud, Dauerleihgabe im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, Inv. Nr. WRM Dep. 848 (Leihgabe der Fondation Surpierre)

Ausstellungen *Exhibitions*

Nizza 1957 (Palais de la Méditerranée), Toulouse-Lautrec, Kat. Nr. 5; Paris 2005 (Galerie Schmit), Maîtres Français des XIXème et XXème siècles, Kat. Nr. 64 (mit rückwärtigem Etikett)

Literatur *Literature*

Maurice Joyant, Lautrec, Paris 1930, S. 252; Jacques Lassaigne, Toulouse-Lautrec, Paris 1939, S. 38; B. Faucart/ G. Mandel Sugana, Tout l'oeuvre peint de Toulouse-Lautrec, Paris 1986, Kat. Nr. 31; Barbara Schaefer, Französische Malerei des 19. Jahrhunderts II. Die Impressionisten und ihre Nachfolger. Die Bilder der Fondation Corboud, hrsg. von Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2006, S. 125, mit Farbabb.

Das Gemälde „Nice. Sur la promenade des Anglais“ ist ein charakteristisches Frühwerk des französischen Malers Toulouse-Lautrec. Als Graf Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa im südfranzösischen Albi geboren, hatte er sich aufgrund einer unheilbaren Knochenkrankheit und langwieriger Rekonvaleszenzen aufs Zeichnen und Malen verlegt und bediente sich der Themen seines adeligen Umfelds, die in der Jagd, der Pferdezucht und der Falknerei bestanden. Mit der Vorliebe für Bewegungs- und Tierstudien verbrachte Toulouse-Lautrec die frühen Schaffensjahre bei dem in Paris erfolgreichen und mit dem Vater befreundeten Tiermaler René Princeteau. Nach dessen Vorbild fertigte der junge Graf um 1880/81 zahlreiche Studien von Pferden und Kavalleristen an. Im Hinblick auf die Auswahl der Farben und deren Behandlung nutzte Toulouse-Lautrec die impressionistischen Stilmerkmale mit kurzen Pinselstrichen und farbigen Tupfen, die er ohne Vorzeichnung und unvermischt auf die Leinwand setzte. Maurice Joyant, der Jugendfreund Lautrecs und beste Kenner seines Schaffens, setzte unser Gemälde in Bezug zu dem 1881 entstandenen und ungleich bekannteren Bild „Vierspänner in Nizza“ (Dortu 94), das ihm 1882 den Eintritt in das Atelier Léon Bonnats, dem gefeierten „Maler der Millionäre“, ermöglichte.

*The painting "Nice: Sur la promenade des Anglais" is a characteristic early work by the French painter Toulouse-Lautrec. Born as Count Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa in the southern French town of Albi, an incurable bone disorder and his lengthy convalescence led him to devote himself to drawing and painting. He utilised themes from his aristocratic surroundings; these consisted of the hunt, horse breeding and falconry.*

*With a preference for studies of motion and animals, Toulouse-Lautrec spent the early years of his career with the successful animal painter René Princeteau, who was a friend of his father. Based on the model of his work, the young count produced numerous studies of horses and cavalrymen around 1880/81. In terms of the choice of colours and handling of the paint, Toulouse-Lautrec has utilised stylistic features of impressionism, with short brushstrokes and dabs of colour placed on the canvas unmixed and without any preliminary drawing. Maurice Joyant, a childhood friend of Lautrec and the best connoisseur of his oeuvre, draws a connection between our painting and the far better known work "Four-in-Hand Carriage in Nice" (Dortu 94), which enabled him to enter the studio of Léon Bonnat, the celebrated "painter of the millionaires".*



€ 150 000 – 200 000



## PIERRE BONNARD

Fontenay-aux-Roses 1867 – 1947 Le Cannet bei Cannes

### 3 LA SEINE À VERNON

Um 1922

Öl auf Leinwand, doubliert. 37,8 x 60,1 cm.  
Gerahmt. Unten links grün signiert  
'Bonnard'. – In sehr guter, farbfrischer  
Erhaltung.

Dauberville 1118

*Oil on canvas, relined. 37.8 x 60.1 cm.  
Framed. Signed 'Bonnard' in green  
lower left. – In very fine condition with  
fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers (Nr. 353);  
Sammlung Aline et Marguerite Bowers,  
Paris (Nichten des Künstlers); Arthur  
Tooth & Sons, London; Galerie Schmit,  
Paris; Christie's, London, 27. Juni 2000,  
Lot 227; Galerie Salis & Vertes, Salzburg  
(2000); Sammlung Corboud, Dauerleih-  
gabe im Wallraf-Richartz-Museum –  
Fondation Corboud, Köln, Inv. Nr. Dep.  
734 (mit rückwärtigem Etikett)

Ausstellungen *Exhibitions*

Salzburg 2000 (Galerie Salis & Vertes),  
„Kunststücke“. Von Corot bis Mirò.  
Festspielausstellung 2000, Kat. 15, mit  
Farbabb.; Köln 2001 (Wallraf-Richartz-  
Museum – Fondation Corboud), Miracle  
de Couleur, S. 404f., mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Barbara Schaefer, Die Impressionisten  
und ihre Nachfolger. Die Bilder der  
Fondation Corboud, Köln 2006, S. 101

€ 150 000 – 200 000

Im August des Jahres 1912 kaufte Pierre Bonnard in Vernon, einem klei-  
nen Ort an der Seine nordwestlich von Paris, das Landhaus „La Roulotte“,  
„Zigeunerwagen“. Ähnlich wie Claude Monet, der unweit von Vernon in  
Giverny lebte und mit dem ihn ein freundschaftliches Verhältnis ver-  
band, fuhr er mit dem Boot häufig hinaus und malte die stille Flussland-  
schaft. Wie zuvor schon bei Monet übte der bewaldete Flusslauf für  
Jahre eine große Faszination auf Bonnard aus.

Von einem Standort am Flussufer aus, nahm Bonnard für das Gemälde  
„La Seine à Vernon“ den langsam fließenden Strom, die üppige Vegeta-  
tion links und das gegenüberliegende Ufer in den Blick. Die topografi-  
schen Elemente sind dabei stark vereinfacht und zu grünen oder blauen  
Farbzonen zusammengefasst. Das stimmungsvolle Landschaftsbild ge-  
hört damit zu einer Gruppe von Werken, bei denen Bonnard sich von der  
Ästhetik der „Nabis“ gelöst hatte und zu einem hellen und aufgelösten  
Farbauftrag im Sinne der Impressionisten zurückgekehrt war. Bei diesen  
Landschaften kommt er seinem Vorbild und Freund Monet stilistisch  
wieder näher, indem er die Motive mittels kurzer Striche und kleiner  
Farbfelder auflöste. Mit farblichem Raffinement entstehen vor unseren  
Augen langstielige Sträucher, mächtige Bäume und kleine Wellen auf  
dem ruhig dahinfließenden Fluss. Der leicht bewölkte, hellblaue Himmel  
trägt zur heiteren Stimmung eines Sommertages bei.

*In August 1912 Pierre Bonnard purchased the country house “La Roulotte”  
(i.e. the “gypsy caravan”) in Vernon, a small village on the Seine to the north-  
west of Paris. Much like Claude Monet, who was a friend of the artist and  
lived in Giverny, not far from Vernon, he often went out with his boat and  
painted the peaceful riverscape. Like Monet before him, the wooded course  
of the river exercised a great fascination on Bonnard for years.*

*For his painting “La Seine à Vernon”, Bonnard has taken up a vantage  
point on the river’s left bank to view the slowly flowing water, the lush  
vegetation on the left and the opposite bank. The topographical elements  
are heavily simplified and are summarised in green or blue zones of col-  
our. This evocative landscape painting thus belongs to a group of works  
in which Bonnard distances himself from the aesthetic of the “Nabis” and  
returns back to a bright and diffuse application of paint in the sense of  
the impressionists. In these landscapes, he once again moves closer to  
his role model and friend Monet by dissolving his motifs into short strokes  
and little fields of colour. With a refined chromatic subtlety, long-stemmed  
shrubs, massive trees and little waves emerge before our eyes on the  
peacefully flowing river. The slightly cloudy, light blue sky contributes to  
the cheerful atmosphere of a summer day.*





## CARLOS CRUZ-DIEZ

Caracas 1927 – 2019 Paris

### 4 PHYSIOCHROMIE NO. 548 1971

Acryl auf Karton, Kunststoff-Lamellen,  
auf Holz in Aluminiumkasten.  
60,5 x 81,5 x 6,5 cm. Rückseitig auf  
dem Holz signiert, datiert, betitelt und  
beschriftet 'PHYSIOCHROMIE No. 548  
CRUZ-DIEZ PARIS, AVRIL 1971' sowie  
mit Maßangaben. – Mit leichten Alters-  
spuren.

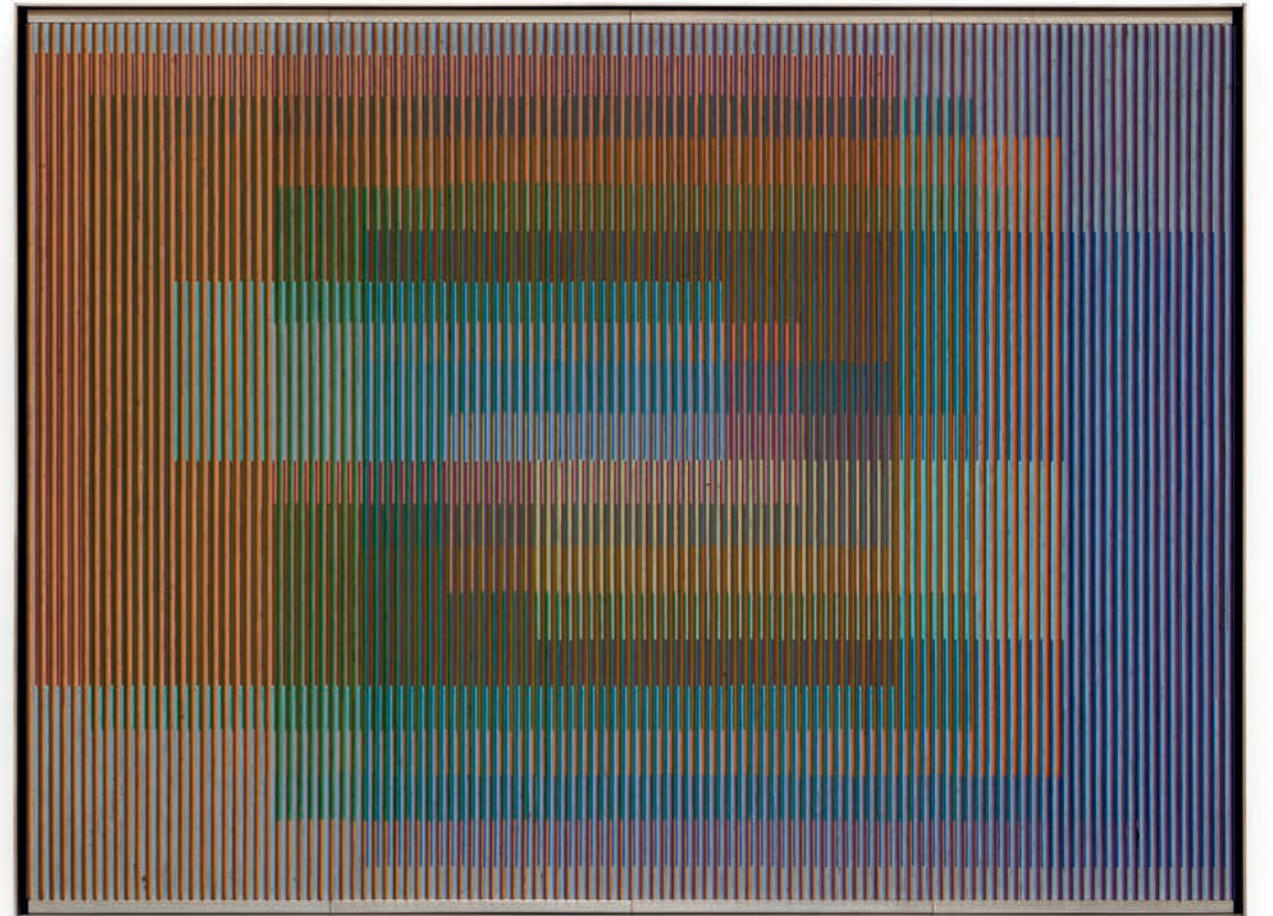
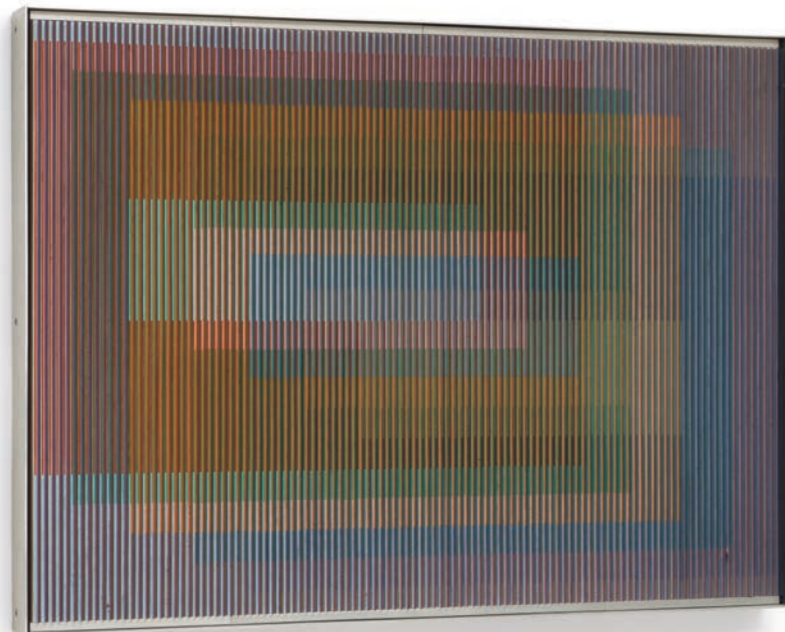
Die vorliegende Arbeit ist im Werkver-  
zeichnis des Atelier Cruz-Diez, Paris,  
registriert.

*Acrylic on cardboard, plastic  
inserts, on wood in aluminium case.  
60.5 x 81.5 x 6.5 cm. Signed, dated, titled  
and inscribed 'PHYSIOCHROMIE No. 548  
CRUZ-DIEZ PARIS, AVRIL 1971' on wood  
verso and with dimensions. – Minor  
traces of age.*

*The present artwork is registered in the  
catalogue raisonné of Atelier Cruz-Diez,  
Paris.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Denise René/Hans Mayer,  
Krefeld (mit rückseitigem Aufkleber);  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 70 000 – 90 000





# VICTOR VASARELY

Pecs/Ungarn 1906 – 1997 Paris

## 5 ZOELD-D-SZ

1969

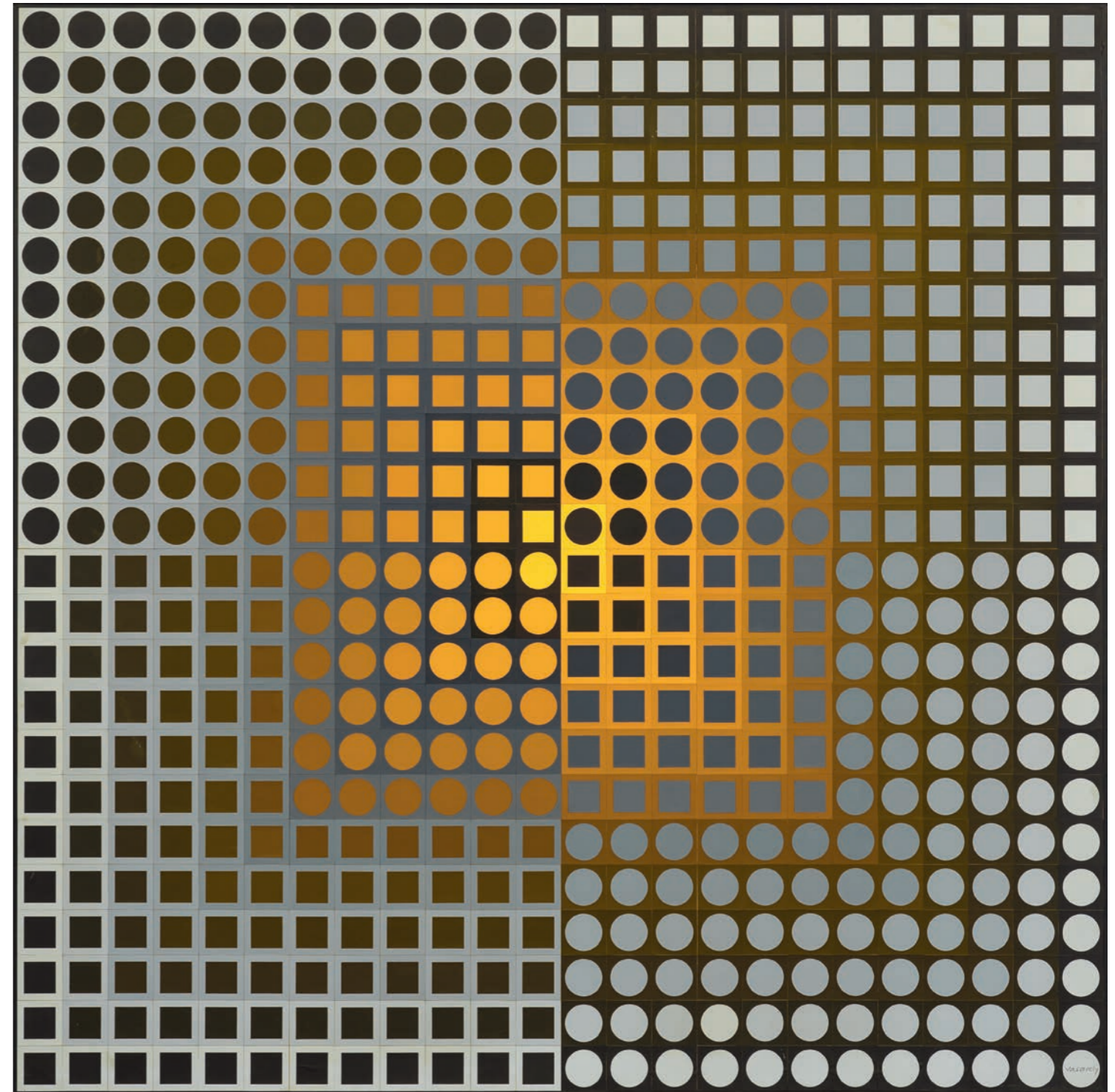
Farbige Kartonelemente, collagiert, auf Hartfaser. 194,5 x 194,5 cm. Gerahmt. Signiert 'vasarely'. – Mit leichten Altersspuren.

*Coloured card elements, collaged, on wood. 194.,5 x 194.5 cm. Framed. Signed 'vasarely'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt beim Künstler erworben (1969); Galerie Der Spiegel, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Deutschland

€ 80 000 – 100 000





Victor Vasarely schreibt in einem Brief im September 1969 an Eva Stünke, dass diese große Collage auf Hartfaserplatte, sich in ihrer Schönheit dadurch auszeichnet, dass die (farblichen) Abstufungsfelder darauf vollständig aufeinander abgestimmt sind: "Le collage fait 200 x200 cm et il est plus beau que la toile, car les gammes sont intégralement développées dessus." (Victor Vasarely, Annet-sur-Marne, an Eva Stünke, Köln vom 14.09.1969)

Seit seiner Kindheit ist Victor Vasarely von optischen Phänomenen des Alltags fasziniert, die Tiefeneffekte oder dynamische Strukturen hervorrufen – etwa die vielfältigen Spiegelungen von mehrfach verglasten Fenstern. Seine Intention als Künstler ist es, diesen Phänomenen nachzuspüren und sie mit Hilfe von seriellen Strukturen selbst zu erschaffen. Dafür entwickelt er sein sogenanntes Alphabet aus geometrischen Grundformen, die sich in Rastern beliebig kombinieren lassen.

„Bei meinen Einheiten aber entsteht die Struktur aus dem Spiel von Grund und Form. Die Gesamtheit meiner binären plastischen Einheiten bildet mein Alphabet. [...] Anfänglich bestand die plastische Einheit aus schwarzen Formen auf weißem Grund oder weißen Formen auf schwarzem Grund, so dass entweder ihr Kern, die Form, positiv auf negativem Grund war oder umgekehrt. Mit der Einführung der Farbe aber und ihrer verschiedenen Tonleitern wurde die Anzahl der Kombinationsmöglichkeiten schwindelerregend hoch. [...] Meine plastischen Einheiten sind wie Druck-Lettern in Sortierkästen untergebracht, sie sind Form-Farben und stellen das sicherste und schnellste Mittel meiner auf Millimeterpapier aufgezeichneten Programme dar. Durch einfaches Aufkleben erhalte ich die gewünschten Ergebnisse, eine zugleich formale und farbige Kombinatorik, die ich dann später als 'Algorithmen' oder 'Permutationen' bezeichnet habe.“ (Victor Vasarely, zit. nach: Jean-Louis Ferrier, Gespräche mit Victor Vasarely (Spiegelschrift 8), Köln 1971, S.64ff.).

„Zoeld-D-SZ“ zeigt meisterhaft, welche faszinierenden optischen Wirkungen mit diesen Mitteln hervorgerufen werden. Allein durch die Kombination der verwendeten Quadrat- und Kreisformen wird eine optische Zweiteilung der Bildfläche erzeugt. Die zur Mitte hin intensiver werdenden Gelbtöne bewirken einen sogartigen Effekt und erleuchten das Bildzentrum wie eine integrierte Lichtquelle.

*In September 1969, Victor Vasarely wrote a letter to Eva Stünke stating that the arge collage on hardboard is more beautiful than the canvas due to the fact that the (colour) range is fully coordinated on it: "Le collage fait 200 x200 cm et il est plus beau que la toile, car les gammes sont intégralement développées dessus." (Victor Vasarely, Annet-sur-Marne, an Eva Stünke, Cologne dated 14.09.1969)*

*Since his childhood, Victor Vasarely has been fascinated by everyday optical phenomena that evoke effects of depth or dynamic structures such as the manifold reflections on window panes. His intention as an artist is to track down these phenomena and to create them himself by means of serial structures. In order to do so, he developed his so-called alphabet comprising basic geometrical shapes that can be freely combined in grids.*

*"The structure of my units originates from the interplay of ground and shape, however. The totality of my binary plastic units forms my alphabet. [...] Initially, the sculptural unit consisted of black shapes on a white background or white shapes on a black background so that either its core, the shape, appeared positive on a negative ground or vice versa. However, with the introduction of colour and the various scales of colour, the number of possible combinations became dizzyingly high. [...] My sculptural units are placed in sorting boxes like print letters, they are 'shape colours' and represent the safest and fastest means of recording my programmes on graph paper. I achieve the desired results by simply sticking them on, a simultaneously formal and colourful combinatorial logic, which I later called 'algorithms' or 'permutations.'" (Victor Vasarely, cited from: Jean-Louis Ferrier, Gespräche mit Victor Vasarely (Spiegelschrift 8), Cologne 1971, p.64ff.).*

*"Zoeld-D-SZ" masterfully shows which fascinating optical effects can be evoked by these means. The combination of square and circular shapes alone creates an optical division of the picture surface. The yellow tones, which become more intense towards the centre, create a sucking-in effect and illuminate the centre of the picture like an integrated light source.*



## EDUARDO CHILLIDA

1924 – San Sebastian – 2002

### 6 GRAVITACIÓN

1990

Papier, Tusche und Baumwollschnüre.  
Ca. 60 x 40 cm. Unter Plexiglas ge-  
rahmt. Signiert 'Chillida' und mit Künst-  
lersignet. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des  
Museo Chillida-Leku, Hernani, registriert.

*Paper, ink and cotton thread. Approx.  
60 x 40 cm. Framed under Plexiglass.  
Signed 'Chillida' and with artist's sig-  
num. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the  
archive of the Museo Chillida-Leku,  
Hernani.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Lelong, Paris; Privatsammlung,  
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*  
Paris 1990 (Galerie Lelong), Chillida,  
Ausst.Kat.Nr.30

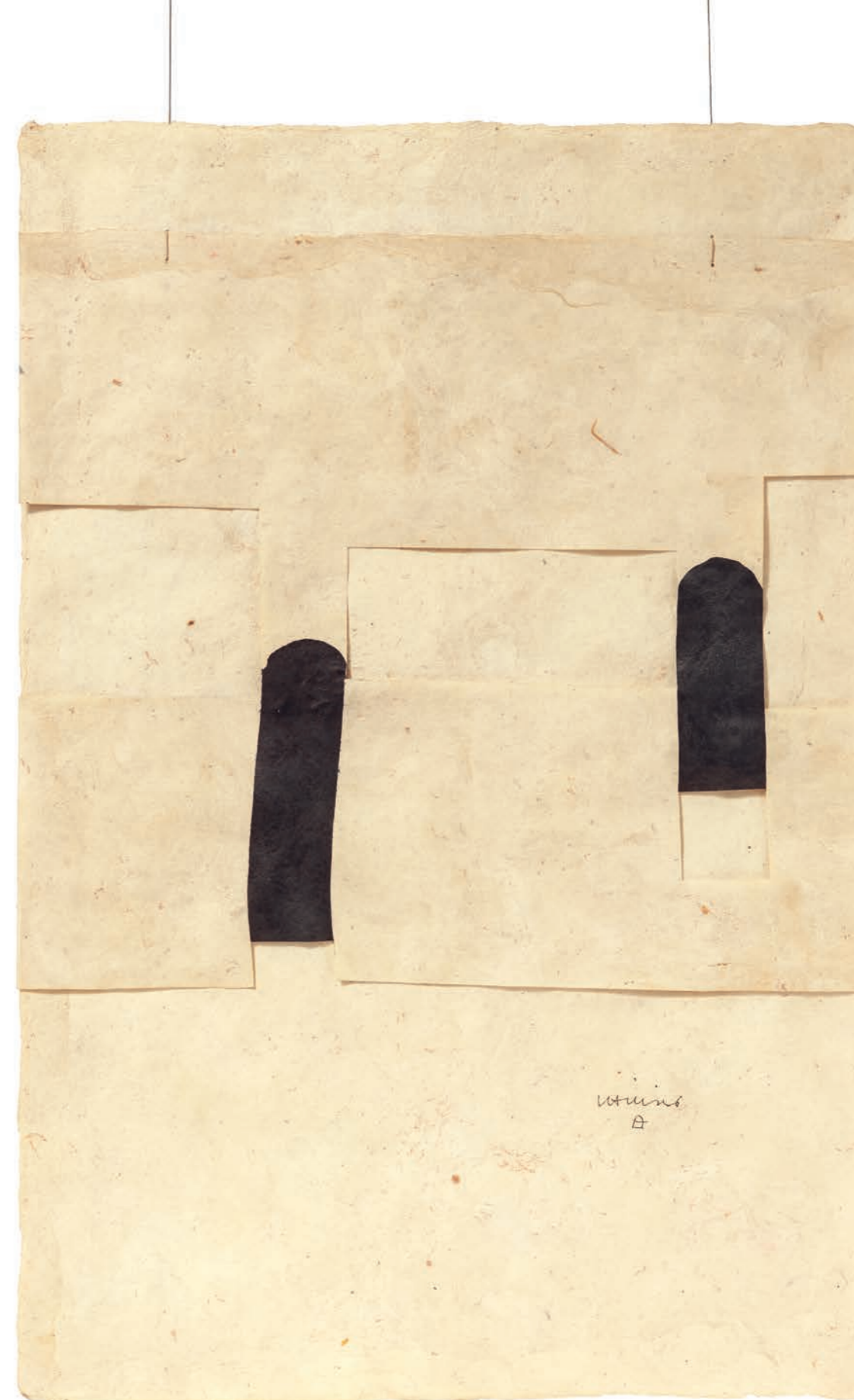
€ 40 000 – 60 000

Der bedeutendste spanische Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Eduardo Chillida, gelangt erst über ein 1943 in Madrid begonnenes Studium der Architektur zur Kunst. Die grundlegende akademische Ausbildung macht sich nicht nur bei seinen meist monumentalen Skulpturen bemerkbar, sondern auch bei seinen sogenannten „Gravitaciones“. Bei dieser Art von Collage legt Chillida zwei, bisweilen auch drei Papiere übereinander, schneidet geometrische Formen aus und schwärzt einige Teile mit Tusche. Die einzelnen Papiere klebt er nicht wie bei einer üblichen Collage übereinander, sondern vernäht sie mit feinem Faden. Am Schluss befestigt er die vielschichtigen Papierarbeiten an langen Schnüren, so dass sie frei beweglich sind.

Auch bei dieser „Gravitación“ ging es Chillida um die Schaffung verschiedener räumlicher Ebenen. So liegt das kleinere, ausgeschnittene Papier vor dem rückwärtigen Blatt und zwischen beiden entsteht ein schmaler Raum, auch wenn dieser nur anhand eines Schattens zu erahnen ist. Durch die Art der rechteckigen Einschnitte mag der Eindruck eines architektonischen Aufrisses entstehen. Wie für seine „Gravitaciones“ üblich, wählte er auch für diese Arbeit schwere Büttenpapiere aus, die strukturiert, zuweilen gewellt sind und betont damit ihre jeweilige Eigenart und ihr Gewicht. Für Chillida sind diese Collagen Elemente der Schwerkraft, die durch den Zuschnitt oder Farbgebung entweder massiv oder leicht und schwebend wirken.

*Eduardo Chillida, the most significant Spanish sculptor of the 20th century, only came to fine art via architectural studies which he commenced in Madrid in 1943. His underlying academic education is not only visible in his mostly monumental sculptures but also in his so-called "Gravitaciones". In this type of collage, Chillida laid two or sometimes three pieces of paper on top of each other, cutting out geometric shapes and blackening some parts with ink. Rather than glueing individual pieces of paper on top of each other, as is typical for collages, he secured them with a fine thread. Finally, he attached the multilayered sheets to long strings so that they could move freely.*

*Chillida strove to create various spatial planes as is also the case with this "Gravitación". The smaller, cut-out piece of paper is positioned in front of the rear sheet and a narrow space is created between the two, even if this can only be surmised by the shadow. The nature of the rectangular incisions may give the impression of an architectural elevation. As is usual for his "Gravitaciones", he also chose heavy laid paper for this work, which is textured and sometimes wavy, thus emphasizing its individual character and weight. For Chillida, these collages are elements of gravity which appear either solid or light and floating due to their way they are cut and coloured.*





## OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

### 7 UNTER BIRKEN

1902

Öl auf Leinwand. 78 x 108,5 cm.  
Gerahmt. Unten rechts rot monogrammiert und datiert '19 OM 02' (O und M ligiert). Rückseitig auf dem oberen Keilrahmensteg bezeichnet „O. Modersohn „Dämmerung im Moor““ – Wenige winzige punktuelle Retuschen im Bereich des Bauernhauses.

Das Gemälde ist im Atelierbuch Otto Modersohns aus dem Jahr 1902 unter der Nr. 108-78 auf S. 18 verzeichnet und dort betitelt: „Unter Birken“.

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, für freundliche ergänzende Informationen.

*Oil on canvas. 78 x 108.5 cm. Framed. Monogrammed and dated '19 OM 02' (O and M joined) in red lower right. Verso inscribed "O. Modersohn "Dämmerung im Moor"" on upper stretcher bar. – Few tiny isolated retouches in the area of the farmhouse.*

*We would like to thank Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, for kind additional information.*

Provenienz *Provenance*

In dritter Generation in Familienbesitz  
Berlin/Bayern

€ 20 000 – 30 000

1889 fanden Otto Modersohn und Fritz Mackensen in dem Dorf Worpswede und dessen Umgebung genau die ursprüngliche, charaktervolle Landschaft, nach der die Künstler gesucht hatten. Die außergewöhnlichen Lichtverhältnisse und der weite Horizont der Worpsweder Landschaft boten ihnen unerschöpfliche, natürliche Inspirationen. Gemeinsam mit Hans am Ende ließen sie sich hier nieder und begründeten damit eine der berühmtesten deutschen Künstlerkolonien. „Unter Birken“ fasst die Charakteristik dieses besonderen Landstriches zusammen. Hinter den vier im Vordergrund aufragenden Birkenstämmen, deren helle Rinde im warmen Abendlicht aufleuchtet, erstreckt sich die flache Landschaft. Das reetgedeckte Fachwerkgebäude verankert die Szenerie in unmittelbarer Nähe des Dorfes, ein als Rückenfigur wiedergegebenes Kind wendet sich den weidenden Tieren im Mittelgrund zu. Über dem kleinen Wäldchen am linken Bildrand ist bereits die Sichel des Mondes zu sehen, der noch zartblaue Abendhimmel steht in frischem Kontrast zu den rotbraunen und dunkelgrünen Farben der Landschaft. Die stimmungsvolle, friedliche Szene, die Otto Modersohn hier einfängt, spricht vom Leben der Einheimischen im Einklang mit dem Rhythmus der Natur.

*In 1889 the artists Otto Modersohn and Fritz Mackensen found precisely the unspoilt, distinctive landscape they had been searching for in the village of Worpswede and the surrounding countryside. The extraordinary character of its light and the broad horizon of the Worpswede landscape offered them an inexhaustible source of natural inspiration. They moved there together with Hans am Ende and thus founded one of Germany's most famous artists' colonies.*

*“Unter Birken” encapsulates the characteristic features of this distinctive region. Its flat landscape stretches out behind the foreground, where four birch trunks rise up with their pale bark glowing in the warm evening light. The thatch-roofed, half-timber buildings place the scene in direct proximity to the village; a child depicted from behind is turned towards the animals grazing in the middle ground. The crescent of the moon can already be seen above the little wood at the left edge of the picture, and the evening sky, which is still faintly blue, stands in brisk contrast to the reddish-brown and dark-green tones of the landscape. The evocative, peaceful scene that Otto Modersohn has captured here describes the life of the native residents in harmony with the rhythm of nature.*





## GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

### 8 DER WALD 1963

Kreide, Graphit und Aquarell auf Papier.  
33,3 x 31,5 cm. Monogrammiert und  
datiert 'G.B. 63'. Rückseitig signiert und  
datiert 'Baselitz 1963'. – Mit geringfügigen  
Altersspuren.

*Chalk, graphite and watercolour on  
paper. 33.3 x 31.5 cm. Monogrammed  
and dated 'G.B. 63'. Signed and dated  
'Baselitz 1963' verso. – Minor traces of  
age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Hessen, wohl bei  
Galerie Fred Jahn in den 1970er Jahren  
erworben.

€ 80 000 – 90 000





## GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

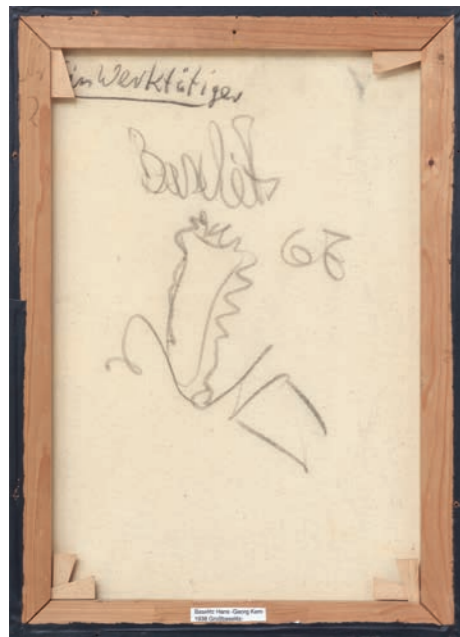
### 9 EIN WERKTÄTIGER 1967

Öl auf Leinwand. 70 x 50 cm. Gerahmt.  
Signiert und datiert 'G Baselitz 67'.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert,  
datiert und betitelt 'Ein Werktätiger  
Baselitz 67'. Auf dem Keilrahmen  
beschriftet 'Nr. 12'. – Mit Atelier- und  
leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 70 x 50 cm. Framed.  
Signed, dated and titled 'G Baselitz 67'.  
Signed, dated and titled 'Ein Werktätiger  
Baselitz 67' on canvas verso. Inscribed  
'Nr. 12' on stretcher. – Traces of studio  
and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Fred Jahn, München (1979);  
Sammlung Günter P. Landmann,  
München

€ 350 000 – 450 000





Mit seiner unangepassten figurativen Malerei stellt sich Georg Baselitz seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn den vorherrschenden Kunstströmungen entgegen und provoziert durch die radikale Auseinandersetzung mit der jüngeren deutschen Geschichte. In der ab 1965 entstehenden monumentalen Serie der „Heldenbilder“ erheben sich massige, ungeschlachte Gestalten mit Uniformteilen oder Fahnen als Attribute, sie sind wie ihr Umraum von Schlamm und Verwüstung geprägt und verweisen auf Krieg und Gewalt.

Mit den „Frakturbildern“ vollzieht Baselitz ab 1966 einen radikalen kompositorischen Bruch, um mit unterschiedlichen Mitteln bewusst den klassischen Bildaufbau zu stören. In den frühen Beispielen dieser Werkphase lässt er gradlinige Schnitte durch das Motiv verlaufen oder teilt es in gegeneinander versetzte Motivstreifen auf.

Innerhalb der „Frakturbilder“ bilden die – teils dezidiert „Ein Werkstätiger“ betitelten – Darstellungen von Arbeitern oder Handwerkern eine bedeutende Gruppe. Hier verläuft die Fraktur nicht mehr linear, stattdessen dekonstruiert Baselitz seine archaisch erscheinenden Figuren in sich. Die daraus resultierenden Brüche und Verwerfungen schöpfen sich aus dem Kubismus und Surrealismus. Die Gliedmaßen und Torsi der als Holzarbeiter, Schlachter oder Schmiede zu lesenden Männer sind als lose zusammenhängende Einzelteile ausgeführt. Fragmentiert, gestaucht, unterbrochen oder überlagert, sind sie untrennbar in ihre Tätigkeiten und ihre Umgebung eingebunden. Abstrahierte, vielfach kaum zu entschlüsselnde Formen bestimmen diese Bilder.

Auch unser „Werkstätiger“ ist nur schwer auszudeuten. Der hinter ihm liegende Balken und seine Arbeit mit dem Beil an einem weiteren quaderförmigen Holzklotz weisen ihn als Zimmermann aus. Im Hintergrund aufragende Bäume oder Baumstümpfe verorten die Szenerie in einem Wald. Rätselhafte Formen um die Schulterbereiche der Figur lassen vielfältige Interpretationen zu.

Eine unterschwellig wahrnehmbare Kraft und Gewalt, die die früheren Heldenbilder auszeichnet, ist auch in den Frakturbildern wiederzufinden. Vor allem schlägt sich aber eine Hinwendung zu einer ländlichen, rustikalen Welt nieder, die sich durch die biografischen Hintergründe erklären lassen, denn 1966 zieht Georg Baselitz mit seiner Familie aus der Großstadt Berlin in das beschauliche Osthofen bei Worms. Erdfarben dominieren die Bilder; neben der Darstellung althergebrachter Handwerksberufe sind die vorherrschenden Themen Wald, Holz und Jagd.

Ab 1969 beginnt Baselitz damit, die Motive seiner Gemälde auf den Kopf zu stellen und so vom figurativen Bildgegenstand zur reinen Formwahrnehmung zu gelangen. Die „Frakturbilder“ sind das ausschlaggebende Bindeglied auf seinem Weg zu einer weitgehenden Abstraktion, ohne die figürliche Malerei aufzugeben.

*With his nonconformist figurative painting, Georg Baselitz had opposed the prevalent art trends since the beginning of his artistic career, provoking by the radical confrontation with recent German history. In the monumental series “Heldenbilder” [hero paintings] created from 1965 onwards, huge, hulking figures with attributes of uniforms or flags rise up; just like their surroundings, they are characterised by mud and devastation, alluding to war and violence.*

*With the “Frakturbilder” [fracture paintings], as from 1966, Baselitz made a radical compositional break, applying various methods in order to actively disturb the classic picture composition. In early examples of works of this period, he let straight lines run through the motif or divided it into staggered motif strips.*

*Within the “Frakturbilder”, the depictions of workers or craftsmen – partly explicitly titled “Ein Werkstätiger” [a worker] – form a significant group. Here, the fracture is no longer linear; instead, Baselitz deconstructed his seemingly archaic figures within themselves. The resulting fractures and distortions draw from Cubism and Surrealism. The limbs and torsos of the men, apparently woodworkers, butchers or blacksmiths, are executed as loosely connected individual parts. Fragmented, compressed, discontinuous or superimposed, they are inseparably involved in their activities and surroundings. Abstract, often hardly decipherable forms define these paintings.*

*Our “Werkstätiger” [worker] is hard to decipher. The beam lying behind him and his work with the hatchet on a further cube-shaped block identify him as a carpenter. Towering trees or tree stumps in the background locate the scene in a forest. Enigmatic shapes around the figure’s shoulders allow for a variety of interpretations.*

*A subliminally perceptible sense of power and violence featuring in the early hero paintings can also be found in the “Frakturbilder”. Above all, however, there is a turn towards a rural, rustic world, which can be explained by Georg Baselitz’s biographical background as in 1966, he and his family moved from the metropolis of Berlin to the tranquil town of Osthofen near Worms. Earthy colours then dominated the pictures; in addition to the depiction of traditional trades, the prevailing themes were the forest, wood and hunting.*

*From 1969 onwards, Baselitz began to turn the motifs of his paintings upside down and thus to move from the figurative pictorial object to the basic perception of form. The “Frakturbilder” are the decisive link to his progression to a broader form of abstraction without forsaking figurative painting.*



## EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien

### 10 TWO STANDING FEMALE NUDES, EMBRACING 1913

Bleistiftzeichnung auf Simili-Japan.  
46,9 x 31,1 cm. Unter Glas gerahmt.  
Unten rechts signiert und datiert  
'Egon Schiele 1913'. – In guter Erhaltung.  
Schwach gebräunt.

Kallir 1354

*Pencil drawing on Simili Japan paper.  
46.9 x 31.1 cm. Framed under glass.  
Signed and dated 'Egon Schiele 1913'  
lower right. – In very fine condition.  
Faintly browned.*

#### Provenienz Provenance

Adolf Hintringer; Galerie St. Etienne,  
New York; Albert Millman; Galerie  
Wolfgang Ketterer, München, Auktion  
30. 12. Dezember 1978, Lot 1659 (dort  
als Querformat); Sammlung Günter P.  
Landmann, München

#### Ausstellungen Exhibitions

Berkeley/Pasadena 1963 (Art Gallery of  
the University of California/Art Museum),  
Wiennese Expressionism 1910-1924,  
Kat. Nr. 53; New York 1965 (Galerie  
St. Etienne), Egon Schiele (1890-1918):  
Watercolors and Drawings from American  
Collections, Kat. Nr. 47; Philadelphia  
1969 (Museum of the Philadelphia Civic  
Center), Creative Austria, 20th Century:  
Art, Design, History; New York 1969  
(Galerie St. Etienne), Austrian Art of the  
20th Century; New York 1970 (Galerie  
St. Etienne), Egon Schiele: The Graphic  
Work

€ 100 000 – 150 000

Die Lebensumstände Egon Schieles hatten sich 1913 weitgehend beruhigt, nachdem das Vorjahr 1912 durch eine kurze Gefängnisstrafe wegen der „Verbreitung unsittlicher Zeichnungen“ und den Umzug aus der österreichischen Provinz zurück nach Wien geprägt war. Die mit diesen Ereignissen einhergehenden Erschütterungen bewirkten, dass sich die Radikalität seiner erotischen Darstellungen abschwächte, indem er „ein Element ästhetischer Distanzierung einführte, das ungewöhnliche Kompositionen und Posen stärker betonte“, wie Jane Kallir beschreibt (in: Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Wien 2003, S. 222). Unsere Zeichnung eines weiblichen Paares in intimer Umarmung steht in motivischem Zusammenhang mit den Arbeiten „Embrace/Umarmung“ und „Friendship/Freundschaft“ (Kallir 1353 und 1355), alle drei Zeichnungen zeigen dieselben Frauenakte. Sind die beiden genannten Arbeiten mit Gouache und Aquarell ausgearbeitet, so konzentriert sich unsere Darstellung allein auf die Umrisszeichnung. Deutlich zeigt sich hier die formale Veränderung, die Egon Schieles Zeichenstil 1913 erfährt, sein Strich lockert sich auf und wird kantiger. Schieles Konzentration auf formale Aspekte geht einher mit einer zunehmenden Anonymität seiner Modelle, die nun oft den Blickkontakt mit dem Betrachter vermeiden oder den Kopf ganz abwenden. Details vernachlässigt Schiele bewusst zugunsten der formalen Einheit, die das Paar bildet.

*In 1913 the circumstances of Egon Schiele's life had largely calmed down again: the previous year, 1912, had been defined by his brief prison sentence for the "distribution of indecent drawings" and his move from the Austrian provinces back to Vienna. The shocks associated with these events led to a reduction in the radicalism of his erotic images through the "introduction of an element of aesthetic distance, which places more emphasis on unusual compositions and poses", as described by Jane Kallir (in: Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Vienna 2003, p. 222). The motif of our drawing of a pair of women in an intimate embrace is connected with the works "Embrace/Umarmung" and "Friendship/Freundschaft" (Kallir 1353 and 1355), and all three drawings depict the same female nudes. While the latter two works were carried out in gouache and watercolour, our image concentrates solely on drawing their contours. The formal change that Egon Schiele's style of drawing underwent in 1913 reveals itself clearly here: his line becomes looser and more angular. Schiele's concentration on formal aspects is accompanied by an increased anonymity in his models, who now often avoid eye contact with the viewer or turn their head away entirely. Schiele deliberately leaves out details for the sake of the formal unity established by the couple.*





## WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

### 11 MÄDCHEN MIT AUFGESTÜTZTEM BEIN 1910

Bronze. Höhe 62,4 cm. Seitlich unter dem linken Fuß signiert und bezeichnet 'LEHMBRUCK PARIS'. Am unteren Rand hinten mit der Bezeichnung des Gießers „Alexis Rudier Fondateur, Paris“. Einer von nur 2 bei Schubert aufgeführten Lebzeitgüssen. Sehr selten. – Sehr schöne dunkle, teils bronzefarbene Patina mit wenigen Aufhellungen am Sockel.

Schubert 54 B.a.2.

*Bronze. Height 62.4 cm. Signed and inscribed 'LEHMBRUCK PARIS' to the side under the left foot. Foundry inscription "Alexis Rudier Fondateur, Paris" to back lower margin. One of only 2 life-time casts recorded by Schubert. Very rare. – Very fine dark, partly bronze-coloured patina with few highlights to base.*

Provenienz *Provenance*

Curt Valentin, New York; Sammlung Sternberg, Saint Louis; Galerie Arnold-Livie, München (1970er Jahre); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Vgl. Wilhelm Lehbruck, Ausst. Kat. Gerhard Marcks-Stiftung Bremen, Bremen 2000, Kat. Nr. 6; Katharina Lepper, Mädchen mit aufgestütztem Bein, in: Wilhelm Lehbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken, Ausst. Kat. Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Köln 2005, S. 122f.

€ 50 000 – 70 000



In den Jahren nach dem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf von 1901 bis 1906 suchte Wilhelm Lehmbruck nach neuen und zeitgemäßen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Plastiken. Die entscheidenden Anregungen fand er bei Hans von Marées, aber vor allem bei den französischen oder belgischen Bildhauern Constantin Meunier, Auguste Rodin und Georges Minne. Ab 1906 weilte Lehmbruck daher regelmäßig in Paris, wo er sich 1910 niederließ. In der französischen Metropole nahm er persönlichen Kontakt mit Rodin auf, lernte Aristide Maillol kennen und leitete mit der „Großen Stehenden“ 1910/11 seinen endgültigen strengen Stil ein.

An der Schwelle zu Lehmbrucks überlängten und in sich gekehrten Plastiken ist das „Mädchen mit aufgestütztem Bein“ entstanden. Auch diese Bronze gibt eine stehende weibliche Figur wieder, doch anders als die folgenden Arbeiten nimmt die Frau eine komplizierte, in sich gedrehte Haltung ein. Während das aufgestellte Bein nach links gewendet ist, dreht sich der Oberkörper nach rechts und der Kopf wiederum in die Gegenrichtung. Mit dieser instabilen Haltung erinnert das „Mädchen mit aufgestelltem Bein“ an eine „figura serpentinata“, an die gedrehten Figuren der italienischen Spätrenaissance. Diese Einflüsse aufnehmend, schuf er einen seltenen, sinnlich-verspielten Akt, dessen in sich gekehrter Blick schon auf die späteren Arbeiten wie die der „Großen Sinnenden“ (1913) vorausweist.

*In the years following his studies at the Düsseldorf academy of art from 1901 to 1906, Wilhelm Lehmbruck was seeking new and appropriately modern expressive possibilities for his sculptures. He found decisive sources of inspiration in Hans von Marées but, above all, in the French and Belgian sculptors Constantin Meunier, Auguste Rodin and Georges Minne. Accordingly, Lehmbruck regularly spent time in Paris from 1906, and he moved there in 1910. In the French metropolis he established personal contact with Rodin, met Aristide Maillol and introduced his definitive, austere style with his "Große Stehende" of 1910/11. "Mädchen mit aufgestütztem Bein" was created on the threshold of Lehmbruck's elongated and introverted sculptures. This bronze also depicts a standing female figure but, unlike the works that would follow, the woman has assumed a complex, twisting pose. While her raised leg has been shifted to the left, her upper body is turned to the right and her head moves back in the opposite direction again. This unstable pose makes "Mädchen mit aufgestelltem Bein" reminiscent of a "figura serpentinata", the twisting figures of the late Renaissance in Italy. Taking in these influences, Lehmbruck has created a rare, sensually playful nude whose introverted gaze already points ahead to later works like the "Große Sinnende" (1913).*



## OTTO LANGE

1879 – Dresden – 1944

### 12 VAN ZANTENS GLÜCKLICHE ZEIT 1920

20 Original-Farbholzschnitte auf feinem Japanbütten, einzeln in Passepartouts montiert, und Titelblatt mit weiterem Farbholzschnitt. In individuell gestalteter Original-Mappe, beiliegend das Geleitwort von Hans F. Secker. Von 17,8 x 13,3 cm (26,5 x 20 cm) bis 37 x 25,5 cm (44,5 x 30 cm, Titelblatt). Jeweils signiert und bezeichnet 'Hand-Selbstdruck'. Im Mappendeckel innen signiert und nummeriert. Vorzugsexemplar 5 einer Gesamtauflage von 40 Exemplaren. Herausgegeben vom Verlag Galerie Arnold, Dresden 1920. – In guter Erhaltung. Die Graphiken im Rand teils mit Stockflecken. – Sehr selten.

Schönjahn H 244-264

20 colour woodcuts on fine Japan laid paper, each mounted in mats, and title sheet with further colour woodcut. In individually designed original portfolio, foreword by Hans F. Secker enclosed. From 17.8 x 13.3 cm (26.5 x 20 cm) to 37 x 25.5 cm (44.5 x 30 cm, title sheet). Each signed and inscribed 'Hand-Selbstdruck'. Signed and numbered inside the portfolio cover. Deluxe copy 5 of a total edition of 40 copies. Published by Verlag Galerie Arnold, Dresden 1920. – In very good condition. The graphics partly with foxmarks in the margins. – Very rare.

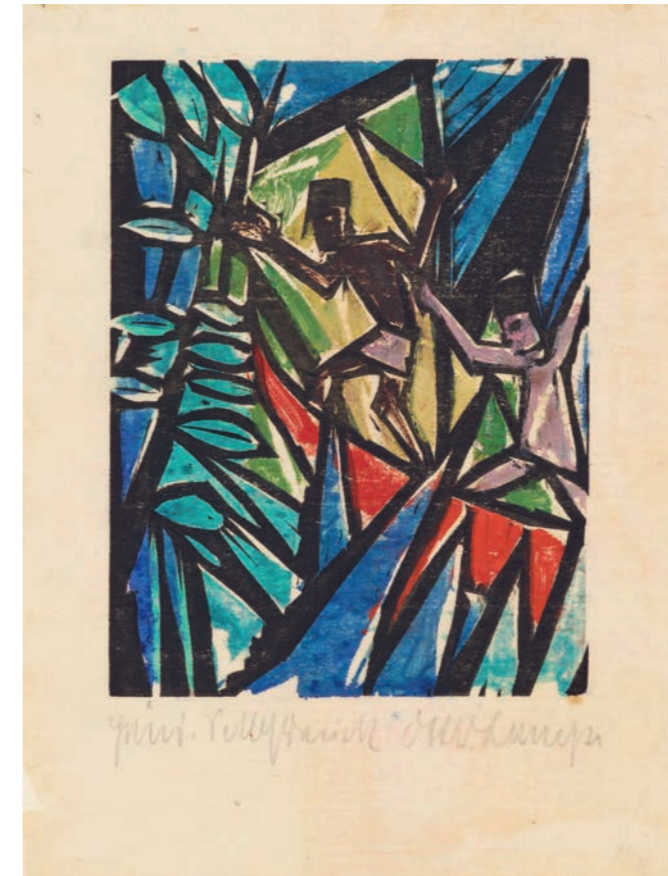
Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Hans F. Secker (mit handschriftlichem Vermerk innen im Mappendeckel); Privatsammlung Rheinland

€ 20 000 – 25 000

Literatur Literature

Ralph Jentsch, Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1990, Nr. 79, S. 204 f.; Von Paradiesen und Infernos. Expressionistische Bildgeschichten, Ausst. Kat. Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1999/2000, S. 150-163; Mit Leidenschaft ins Holz gerissen – der Dresdner Expressionist Otto Lange (1879-1944), Ausst. Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen mit dem Stadtmuseum Pirna, Reutlingen 2011, S. 53-67; Claudia Schönjahn, Monumentale Graphik! Otto Lange (1879-1944). Leben und Werk, Petersberg 2014, S. 204-217





Die prachtvolle Mappe „Van Zantens glückliche Zeit“ nimmt im Oeuvre Otto Langes eine singuläre Stellung ein. Als Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit allen Farbholzschnitten, individuell gestalteter Mappe und beiliegendem Geleitwort ist das Werk von äußerster Seltenheit.

Unser Exemplar stammt aus der bedeutenden Provenienz Dr. Hans F. Secker (1888-1960). Der Kunsthistoriker wirkte von 1912-1922 als Leiter der Städtischen Galerie und des Westpreußischen Provinzialmuseums Danzig, dann bis 1928 als Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und setzte Maßstäbe als engagierter Verfechter der modernen Kunst. Secker ist zugleich der Verfasser des Geleitwortes dieser Mappe.

„Van Zantens glückliche Zeit“ ist ein Roman des dänischen Schriftstellers Laurids Bruun von 1908, die erste deutsche Übersetzung erschien 1911. Diese in der Südsee angesiedelte Erzählung traf genau den Nerv vieler Künstler der Moderne, die sich für die exotische, von der modernen Zivilisation scheinbar unberührte Inselwelt begeisterten. Neben Otto Lange schufen auch Hermann Max Pechstein, Otto Mueller und Georg Schrimpf Holzschnitte und Lithographien als Illustrationen zu Bruuns Roman.

Langes Handdrucke zeichnen sich durch ihre besondere künstlerische Qualität und die phantasievolle Umsetzung der Erzählung aus. Ihren malerischen Charakter mit feinen Farbnuancierungen erhielten sie durch das Auftragen der Farbe mit dem Pinsel, nicht mit der Farbwalze. In starken, expressiven Linien und leuchtenden Farben zelebriert der Künstler die Naturschönheit und archaische Ursprünglichkeit des fiktiven Südseeparadieses.

*The magnificent portfolio work "Van Zantens glückliche Zeit" occupies a singular place within Otto Lange's oeuvre. As a special edition on Japan paper with all of the colour woodcuts, individually designed portfolio and the accompanying foreword, this work is extremely rare.*

*Our copy's provenance leads through the important figure of Dr Hans F. Secker (1888-1960). This art historian was head of the Städtische Galerie and the Westpreußisches Provinzialmuseum in Gdańsk from 1912 to 1922 and was then director of the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne until 1928. He set new standards as a committed champion of modern art. Secker was additionally the author of the portfolio's foreword.*

*"Van Zantens glückliche Zeit" was written by the Danish author Laurids Bruun in 1908, and the first German translation appeared in 1911. This story set in the South Pacific clearly struck a chord with many modern artists, who were fascinated by this exotic island world seemingly untouched by modern civilisation. Not just Otto Lange but also Hermann Max Pechstein, Otto Mueller and Georg Schrimpf also created woodcuts and lithographs illustrating Bruun's novel.*

*Lange's hand-printed impressions are distinguished by their distinctive artistic quality and the rich fantasy of his treatment of the story. Their painterly character, with its fine nuances of colour, was obtained by applying the colours with a brush instead of a roller. In bold, expressive lines and luminous colours, the artist celebrates the natural beauty and archaically pristine quality of his fictional South-Sea paradise.*





## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 13 STILLEBEN MIT PFEIFE. PALAU-MÄDCHEN 1917

Öl auf Leinwand, doppelseitig.  
70,7 x 80,5 cm. Gerahmt. Das Stilleben  
unten rechts schwarz monogrammiert  
'HMP' (ligiert) und datiert '1917', die  
Figurenszene unbezeichnet. Auf dem  
Keilrahmen betitelt 'Stilleben mit  
Pfeife'. – In sehr guter, originaler Er-  
haltung.

Soika 1917/6. Soika 1917/71

*Oil on canvas, double-sided.  
70.7 x 80.5 cm. Framed. The still life  
monogrammed and dated 'HMP'  
(joined) and dated '1917' in black lower  
right, the figural scene unsigned. Titled  
'Stilleben mit Pfeife' on stretcher. – In  
very fine original condition.*

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers, bis April 1918;  
Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, seit Juni  
1918; Europäische Privatsammlung;  
Christie's London, Impressionist and  
Modern Paintings and Sculpture,  
30. November 1987, Lot 50; Privatsamm-  
lung Deutschland; Sotheby's München,  
8. Juni 1988, Lot 43; Privatsammlung;  
Sotheby's London, Impressionist & Mo-  
dern Art Evening Sale, 3. Februar 2015,  
Lot 41; Privatsammlung Deutschland

€ 600 000 – 800 000

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1918 (Kunstsalon Fritz Gurlitt),  
Max Pechstein, Teil 1: Bildnisse, Land-  
schaften, Stilleben, Kat. Nr. 9; Hannover  
1918/1919 (Kestner-Gesellschaft), XXI.  
Sonderausstellung: Junge Berliner  
Kunst. Gemälde, Graphik, Plastik, Kat.  
Nr. 45 (Stilleben mit Pfeife); Darm-  
stadt 1919 (Städt. Ausstellungsgebäude  
Mathildenhöhe), Kunst des Jahres, Kat.  
Nr. 163 (Stilleben mit Pfeife); Berlin/  
Tübingen/Kiel 1996/1997 (Brücke-Mu-  
seum/Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle  
zu Kiel), Max Pechstein – Sein maleri-  
sches Werk, S. 58, S. 381, Kat. Nr. 91 mit  
Farbabb. (Stilleben mit Pfeife)

Literatur *Literature*

Paul Kraemer, Pechstein-Ausstellung  
bei Gurlitt, in: Die Elegante Welt, Jg. 7,  
Heft 14, 3. Juli 1918, mit Abb. S. 13 (Still-  
leben mit Pfeife); Georg Biermann, Max  
Pechstein (Junge Kunst Bd. 1), Leipzig  
1919, mit Abb. o. S. (Stilleben mit Pfei-  
fe); Magdalena M. Moeller, Max Pech-  
stein – Pionier der Moderne, Ausst. Kat.  
Brücke-Museum Berlin 2015, S. 211 mit  
Farbabb. (Palau-Mädchen)







Lotte und Max Pechstein in der Südsee, 1914  
unbekannter Fotograf

Die Südsee ist das zentrale Thema im Schaffen von Max Pechstein – mit diesem doppelseitigen Meisterwerk kommen zwei Gemälde seiner berühmten Palau-Werkphase zugleich zum Aufruf.

Die im Jahr 1914 unternommene Reise Pechsteins auf die mikronesische Inselgruppe Palau war für das Leben und Wirken des Künstlers von nicht zu überschätzender Bedeutung. Die dort gesammelten Eindrücke und Inspirationen sollte er bis in sein Spätwerk hinein verarbeiten.

Schon früh bestimmte die Faszination für die exotischen Kulturen Asiens und Afrikas das Schaffen Pechsteins. Mit dem Ziel, sich für die Dauer von zwei Jahren aus der europäischen Zivilisation zu verabschieden, die ihm kalt und beengt erschien, schiffte sich der Künstler gemeinsam mit seiner Ehefrau Lotte im Mai 1914 auf einem Luxusdampfer der Norddeutschen Lloyd in Richtung Palau ein. Diese Inselgruppe im Westpazifik gehörte seit 1899 zum deutschen Kolonialbesitz. Ermöglicht wurde die Reise durch die finanzielle Unterstützung seines Galeristen Wolfgang Gurlitt, dem er im Gegenzug die Rechte auf die in Palau entstehenden Kunstwerke zusicherte. Nach Zwischenstation u.a. in Hongkong erreichte das Ehepaar im Juni 1914 Palau (siehe Vgl. Abb.). Nach einem ersten Aufenthalt auf einer bereits stark industriell geprägten Insel reisten sie weiter auf die noch idyllisch erhaltene Insel Koror, hier bezogen die Pechsteins ein nicht mehr genutztes Versammlungshaus der Einheimischen.

Unbefangen tauchte Pechstein in den Reichtum der tropischen Natur und das Leben der indigenen Bevölkerung ein. „Selbst unter einfachen Menschen und mit der Natur aufgewachsen, finde ich unschwer ein Verhältnis zu dieser Fülle neuer Eindrücke. [...] Aus tiefstem Gefühl der Menschengemeinschaft konnte ich mich den Südseeinsulanern brüderlich nähern. [...] Die wundervollste Einheit fühle ich um mich und atme sie in grenzenlosem Glücksgefühl.“ (Max Pechstein, zit. nach: Moeller, Werke aus dem Brücke-Museum, op. cit. S. 16). Wie auch schon während seiner Nidden-Aufenthalte, bei denen er enge Kontakte mit den Fischern pflegte, strebte Pechstein in Palau das unmittelbare Zusammenleben mit den Einheimischen an. Ihr Leben erschien ihm noch im Einklang mit der Natur zu stehen, er idealisierte ihre Ursprünglichkeit und Freiheit. Dabei schloss er die Veränderungen und Eingriffe, die Kolonialisierung, Industrialisierung und Missionierung bereits bewirkt hatten, weitgehend aus seiner Wahrnehmung aus. Vor allem in Bleistift- und Rohrfederzeichnungen hielt er die vielfältigen Eindrücke vom Leben in Palau fest, auch einige Gemälde und Holzskulpturen entstanden.

Jedoch bescherte der Ausbruch des I. Weltkrieges dem Aufenthalt in seinem Südsee-Idyll nach bereits vier Monaten ein jähes Ende. Die Inselgruppe wurde von Japan besetzt, wodurch auch die wohlwollende Stimmung der Einheimischen den Pechsteins gegenüber umschwang. Gemeinsam mit anderen deutschen Siedlern mussten sie die Inseln verlassen, etliche dort entstandene Werke Pechsteins gingen verloren. Für wenige Tage kamen sie in japanische Gefangenschaft, ehe ihnen eine langwierige Rückreise nach Europa ermöglicht wurde.





Zurück in Berlin, wurde der Künstler sofort zum Kriegsdienst eingezogen und an der Westfront in Flandern eingesetzt. Anfang 1917 konnte er nach seiner Freistellung nach Berlin zurückkehren und sich nun endlich intensiv den auf Palau gewonnenen Eindrücken widmen. Dies tat er in dem Refugium seiner Atelier- und Wohnräume, die er nicht nur mit exotischen Kunstgegenständen, sondern auch mit selbstgefertigten Wandgemälden mit Palau-Motiven ausstattete.

Pechstein knüpfte bildnerisch zum einen an die vor 1914 entstandenen Stillleben an, in die er bereits afrikanische, asiatische und ozeanische Figuren und Gebrauchsgegenstände integriert hatte. Zum anderen schuf er sorgfältig durchkomponierte Figurenbilder, die die indigenen Bewohner von Palau in ihrer Alltagswelt zeigen.

Unser außergewöhnliches doppelseitiges Werk vereint beide Themenkomplexe. Die „Palau-Mädchen“ beruhen auf Skizzen und Erinnerungen des Südsee-Aufenthalts. Pechstein griff sehr ähnliche Figuren-Motive aus seinem Repertoire mehrfach auf und verarbeitete sie in unterschiedlichen Kompositionen. Die anmutige Szene von jungen Frauen, die ein Kanu entladen, findet sich nahezu identisch auch in dem Gemälde „Ankunft“ (Soika 1917/70). Unsere Fassung war offenbar als größer angelegte Darstellung geplant, wie der motivische Anschnitt im rechten Bildrand zeigt. Pechstein bediente sich bei seinen in Palau angesiedelten Motiven einer stilisierten Bildsprache. Er nahm damit Bezug auf die figurative Kunst der Einheimischen, die er bereits lange vor seiner Reise anhand von Exponaten im Dresdner Museum für Völkerkunde kennengelernt hatte – vor allem die dort ausgestellten geschnitzten und



Geschnitzte und bemalte Balken eines Versammlungshauses auf Palau. Augustin Krämer, Foto aus Ngasias (Palau), 1909/1910, Glasnegativ, Museum für Völkerkunde Hamburg, Inv. Nr. 5.168



Atelier Alexander Binder, Max Pechstein vor eigener Dekoration in seiner Wohnung, um 1926

bemalten Balken aus einem palauischen Versammlungshaus mit ihren kantigen Figurenfriesen riefen bei ihm und bei seinem Künstlerkollegen Ernst Ludwig Kirchner große Faszination hervor (siehe Vgl. Abb.). Der in warmen Farbtönen ausgeführte grazile Reigen der arbeitenden Frauen spiegelt die friedvollen, paradiesischen Zustände wider, die Pechstein in Palau zu finden gehofft hatte.

Das „Stillleben mit Pfeife“ besticht durch seinen spontan-temperamentvollen Farbauftrag, durch den es sich von anderen Stillleben dieser Zeit abhebt. Die Schrägstellung des Tisches und die Vielzahl der darauf dargestellten Gefäße bewirkt eine starke Dynamisierung. Der bunt bemalte Fächer bildet – wie auch in mehreren anderen Stillleben dieser Zeit – den farbkräftigen Hintergrund. Pechstein führte dessen intensives Orangerot, Hellgelb und Blau auf die anderen Gegenstände über und erreichte damit einen lebhaften, aber harmonisch in sich geschlossenen Farbraum von ungemein kraftvoller Wirkung. Die titelgebende Pfeife, die der passionierte Raucher auf dem Kästchen vorne links platzierte, ist ein Bildelement mit starkem persönlichem Bezug, welches auch etliche seiner Selbstporträts prägt.

Das Jahr 1917 stand thematisch ganz im Zeichen der Südsee-Motive, doch sie sind „weder ein Abbild der traditionellen palauischen Kultur noch der kolonialen Wirklichkeit vor Ort. Stattdessen haben die Palau-Gemälde weitaus mehr mit den Bedürfnissen, Sehnsüchten und Projektionen des Künstlers und seines Berliner Publikums im vierten Jahr des Ersten Weltkriegs zu tun“, schreibt Aya Soika (in: Max Pechstein. Die Sonne in Schwarzweiss, Ausst. Kat. Museum Wiesbaden 2024, S. 108). Palau war für Max Pechstein ein lebenslanger Sehnsuchtsort, dessen Suggestionskraft für ihn nach den grausamen Erfahrungen des I. Weltkrieges eine noch größere Bedeutung bekam. Noch in den 1950er Jahren griff er das Thema in zahlreichen Werken wieder auf.

Unser doppelseitiges Gemälde vereint eindrucksvoll und in vollendeter malerischer Ausdruckskraft die ungebrochene Faszination für sein Südsee-Paradies und den von Erinnerungen geprägten Rückzugsort, den sich der Künstler in seinem Berliner Atelier geschaffen hatte.

*The South Pacific is a central theme in Max Pechstein's work – with this double-sided masterpiece, two paintings from the famous Palau phase of his oeuvre are coming up for auction at the same time.*

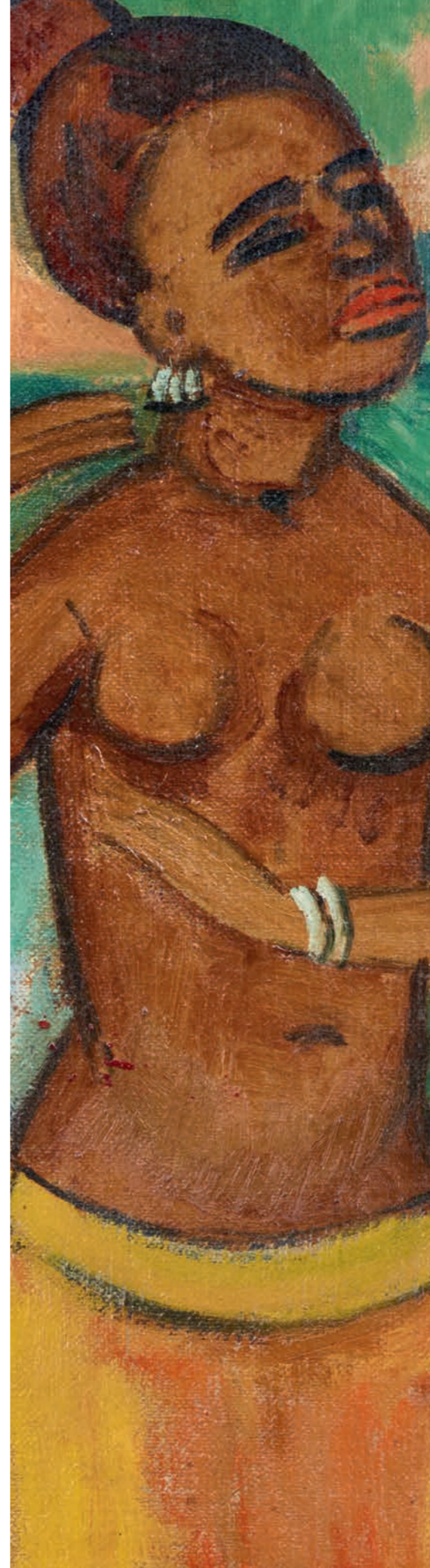
*It is impossible to overestimate the significance of Pechstein's 1914 voyage to the Palau archipelago in Micronesia for the life and work of this artist. He would continue to process the impressions and inspiration he gathered there until his late work.*

*Pechstein's fascination with the exotic cultures of Asia and Africa defined his work from early on. With the goal of taking a two-year hiatus from a European civilisation that he saw as cold and confining, the artist and his wife Lotte set out for Palau on a luxury steamer operated by Norddeutscher Lloyd in May 1914. This archipelago in the West Pacific had*





been a German colony since 1899. The voyage was made possible through the financial support of Pechstein's gallerist Wolfgang Gurlitt, who was in turn guaranteed the rights to the artworks created in Palau. After stops in Hong Kong and other ports, the couple reached Palau in June 1914 (see comp. ill.). After a brief stay on an island that had already become heavily industrialised, they travelled on to the island of Koror, which was still preserved in an idyllic state, and this is where the Pechsteins moved into a meeting house no longer being used by the native residents. Pechstein immersed himself without inhibition in the luxuriance of the tropical natural setting and the life of the indigenous population. "Having grown up among simple people and with nature myself, it is not difficult for me to relate to this abundance of new impressions. [...] From the most profound sense of the human community, I was able to approach the South Sea islanders like brothers. [...] I feel the most amazing unity all round me and breathe in a boundless feeling of happiness" (Max Pechstein, cited in: Moeller, *Werke aus dem Brücke-Museum*, op. cit. p. 16). As he had already done during his stays in Nida, where he had maintained close contact with the fishermen, Pechstein sought to live directly with the native residents of Palau. For him, their life seemed to still be in harmony with nature, and he idealised their primitiveness and freedom. At the same time, he largely excluded any awareness of the changes and intrusions already brought about by colonisation, industrialisation and missionary work. He recorded diverse impressions from life in Palau, particularly in pencil and reed-pen drawings, and also created a few paintings and wooden sculptures. However, the outbreak of World War I brought a sudden end to his stay in his South Sea idyll after just four months. The archipelago was occupied by Japan, and this also led to a shift in the native residents' benevolent attitude towards the Pechsteins. Together with other German colonists, they had to leave the island, and many of the works Pechstein created there were lost. They became prisoners of the Japanese for a few days before they were allowed to make the lengthy journey back to Europe. Back in Berlin, the artist was immediately conscripted to serve in the war and then deployed on the Western Front. In early 1917, following his discharge, he was able to return back to Berlin and finally devote himself intensively to the impressions he had gathered on Palau. This was done within the sanctuary of his studio and living quarters, which he furnished not just with exotic art objects but also his own wall paintings featuring motifs from Palau. Aesthetically Pechstein built – on the one hand – on the still lifes he had been creating before 1914, in which he had already integrated African, Asian and Oceanian figures and utilitarian objects. On the other hand, he created carefully and comprehensively composed figurative images which show the indigenous residents of Palau within the world of their everyday lives.



Our extraordinary, double-sided work unites both of these thematic complexes. The "Palau-Mädchen" are based on sketches and memories from his stay in the South Seas. Pechstein took up very similar figural motifs from his repertoire multiple times and developed them into various compositions. The graceful scene featuring young women unloading a canoe can also be found in almost identical form in the painting "Ankunft" (Soika 1917/70). Our version was evidently planned in terms of a larger image, as the interrupted motif at the right edge of the picture shows. Pechstein makes use of a stylised pictorial idiom in his motifs set in Palau. In doing so, he is alluding to the figurative art of its native inhabitants, with which he had already familiarised himself long before his journey with the help of objects at Dresden's ethnological museum – he and fellow artist Ernst Ludwig Kirchner were particularly fascinated by its display of beams from a Palauan meeting house, which are carved and painted with an angular figural frieze (see comp. ill.). The graceful circle of working women realised in warm tones reflects the peaceful, paradisaical conditions that Pechstein had hoped to find in Palau. The "Stilleben mit Pfeife" is fascinating for its spontaneous and spirited brushwork, which also sets it apart from other still lifes from this period. The oblique position of the table and the number of vessels depicted on it generate a highly dynamic effect. As in the case of several other still lifes from this period, the brightly painted fan forms a boldly colourful background. By transferring its intense red-orange, bright yellow and blue on to the other objects, Pechstein achieves a vibrantly but harmoniously and cohesively coloured space of immensely powerful effect. The pipe of the title, which the passionate smoker has placed on the little box at the front left, is a pictorial element establishing a connection that is strongly personal – and also defines a great number of his self-portraits. Thematically, the year 1917 was entirely dominated by South Sea motifs, however, they are "neither an accurate image of traditional Palauan culture nor the colonial reality there. Instead, the Palau paintings have far more to do with the needs, desires and projections of the artist and his public in Berlin in the fourth year of the First World War", writes Aya Soika (in: Max Pechstein. *Die Sonne in Schwarzweiss*, exh. cat. Museum Wiesbaden 2024, p. 108). Max Pechstein longed for Palau throughout his life, and its suggestive power became even more significant for him after the horrifying experiences of World War I. Even in the 1950s, he still continued to take up the theme in numerous works. With a consummate power of painterly expression, our double-sided painting impressively unites Pechstein's unbroken fascination with his South Sea paradise and the place of refuge – shaped by memories – which the artist had created in his Berlin studio.



## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 14 BOOTE BEI AUFGEHENDER SONNE

1949

Sepia-Tuschpinsel auf festem Papier.  
50 x 60 cm. Unten rechts mit Bleistift  
signiert und datiert 'HMPechstein 1949'.

*Brush and Sepia ink on firm paper.  
50 x 60 cm. Signed and dated 'HMPechstein 1949' in pencil lower right.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Hessen

€ 25 000 – 28 000

Die Sepia-Tuschpinselzeichnung ist in der Folge der maritimen Themen bei Max Pechstein aufgrund der Technik und des großen Formats eine Besonderheit. Mit der Darstellung von drei an Land gezogenen Ruderbooten besticht sie durch die Fokussierung auf die aufgehende Sonne, die auch ohne Farbe ihre eindruckliche Wirkung hinterlässt. Entstanden ist die Zeichnung im Seebad Ückeritz auf der Insel Usedom an der Ostsee, wo der reisefreudige Pechstein 1949 den Sommer verbrachte. Wie so oft in seinem Schaffen hatte er sich zum Malen einen Ort am Wasser gesucht, mit dem er dieses Mal keine Akte verband, sondern drei schlichte Ruderboote. Das bildbestimmende Motiv ist aber die Sonne, die Pechstein Zeit seines Schaffens in Szene setzte. Roman Zieglängsberger über eine vergleichbare Arbeit: „[...] fließt schließlich die gelbe Sonne derart still und leise aus dem Himmel über das Meer und legt sich weich schmeichelnd über den Strand, dass die gesamte Szenerie wie in Watte gepackt auf ewig unveränderlich wirkt.“ (zit. aus: Ausst. Kat. Wiesbaden „Max Pechstein – Die Sonne in Schwarzweiß“, Museum Wiesbaden 2024, S. 43). Auch wenn unsere Zeichnung ohne Farbe auskommt, büßt sie nichts von der beschriebenen Stille und Unveränderlichkeit ein – im Gegenteil, für Pechstein bot die Arbeit mit Tusche oder Kaltnadel immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten.

*This brush and sepia ink drawing is exceptional among Max Pechstein's depictions of maritime subjects on account of its technique and its large format. Featuring a depiction of three rowing boats pulled up on the shore, it captivates us through its focus on the rising sun, which leaves behind a striking impression even without colour.*

*The drawing was created at the seaside resort of Ückeritz on the Baltic island of Usedom, where Pechstein – who loved to travel – spent the summer of 1949. As is so often the case in his work, Pechstein has sought out a place next to the water to paint, but this time he has linked it with three simple rowing boats instead of nudes. However, the image is defined by the motif of the sun, which Pechstein presented throughout his oeuvre. Roman Zieglängsberger on a comparable watercolour: “[...] the yellow sun finally flows so calmly and quietly out of the sky above the sea and lays itself above the beach with a gentle caress, so that the entire scene seems to be wrapped in cotton wool and eternally immutable” (cited from: exh. cat. Wiesbaden “Max Pechstein – Die Sonne in Schwarzweiß”, Museum Wiesbaden 2024, p. 43). Even if our drawing does without colour, it loses nothing of the stillness and immutability described here – on the contrary, for Pechstein, working with ink or drypoint repeatedly offered new possibilities for expression.*





## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 15 SOUVENIR 1995

Öl auf Leinwand. 21 x 21 cm. Auf Unterlagenkarton 42,5 x 34,5 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Rahmenrückseite auf dem Editionsetikett signiert und nummeriert. Bild 41 einer 64-teiligen Arbeit. Edition Anthony d'Offay Gallery, London. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.84

*Oil on canvas. 21 x 21 cm. On backing card 42.5 x 34.5 cm. Framed under glass. Signed and numbered on edition label on verso of frame. Edition 41 of a 64-part work. Edition Anthony d'Offay Gallery, London. – Minor traces of age.*

#### Provenienz Provenance

Anthony d'Offay Gallery, London;  
Anthony Meier Fine Arts, San Francisco (mit rückseitigem Aufkleber);  
Schönewald Fine Arts, Düsseldorf (mit rückseitigem Aufkleber);  
Orler Gallerie d'arte, Venedig (mit rückseitigem Aufkleber);  
Galerie Thomas, München (mit rückseitigem Aufkleber);  
Galerie Koch, Hannover; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

#### Ausstellungen Exhibitions

Hannover 2020 (Galerie Koch), 65 Jahre Galerie Koch, Ausst.Kat.Nr.66, o.S. mit Farbabb. (dieses Exemplar)

€ 60 000 – 70 000





## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 16 GOLDBERG-VARIATIONEN 1984

Öl auf Langspielplatte. Ø 30,1 cm. In Original-Langspielplatten-Hülle: J. S. Bach, The Goldberg Variations, Glenn Gould (mit geringfügigen Gebrauchsspuren) und in innenliegender Papierhülle. Rückseitig auf dem Label signiert, datiert und nummeriert. Exemplar XVII/XX (+100 +1 +3). Edition Museumsverein Mönchengladbach.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.60

*Oil on record. Ø 30.1 cm. In original record sleeve: J. S. Bach, The Goldberg Variations, Glenn Gould (minor traces of usage) and in inner paper sleeve. Signed, dated and numbered verso on label. Proof XVII/XX (+100 +1 +3). Museumsverein Mönchengladbach.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Italien

€ 50 000 – 80 000







## LYONEL FEININGER

Mit drei Modelllokomotiven, einer Modelleisenbahn und sechs dazugehörigen Konstruktionszeichnungen kommt ein im Kunsthandel äußerst seltenes Ensemble von Werken Lyonel Feiningers zum Aufruf. Es handelt sich um die wenigen erhaltenen, um 1913 gebauten Prototypen von Holzeisenbahnen, die der Münchner Spielzeugfabrikant Otto Löwenstein in Feiningers Auftrag produzieren sollte. Obwohl Feininger schon das Patent für seine „Blockeisenbahn“ angemeldet hatte, die Produktion vorbereitet und selbst die Kartonverpackung entworfen war, musste die industrielle Fertigung gestoppt werden, weil im August 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach.

Feininger war seit Kindertagen fasziniert von Eisenbahnen und der mit ihnen verbundenen Dynamik. In seinen frühen Jahren in New York erlebte er den Rausch der in seinem Geburtsjahr eröffneten Grand Central Station, den Bau der Hochbahn über der Second Avenue und die Konstruktion der Brooklyn Bridge. Als Inbegriff moderner Ingenieursleistungen war er aber vor allem von den großen Dampflokomotiven begeistert: „Häufig stand ich“, schrieb er in einem autobiografischen Bericht, „auf einer der langen Fußgängerbrücken an der 4th Avenue, die über die Gleise der New York Central Railway herüberführen, und sah den ankommenden und abfahrenden Zügen zu.“ (zit. nach Martin Faass, Eine Phantasiewelt parallel zur Kunst. Lyonel Feiningers Spielzeug, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Bd. 20, 2001, S. 116). Mit großem Interesse für alles Technische entwickelte Feininger schon in den USA eine Begeisterung für altertümliche Dampflokomotiven, die er immer wieder zeichnete, zuweilen malte und auch selbst aus Holz nachbaute.

Nachdem er für seine drei Söhne schon Häuser, Kirchen, Stadttore und Figuren geschnitzt hatte, entwickelte er um 1913 Prototypen für Modelleisenbahnen für die Spielzeugindustrie. Noch vor dem künstlerischen Durchbruch hoffte Feininger sich auf diese Weise eine weitere Einnahmequelle zu verschaffen. Wie Martin Faass ausführte, erfand er den Typus der „Blockeisenbahn“, einer Holzbahn ohne Räder und Gleise, die mit ihrer glatten Unterseite einfach über den Boden gezogen wurde. Im Vorfeld zeichnete er mit großem Vergnügen detailgenaue Konstruktionszeichnungen von historischen Lokomotiven mit ihren Tendern und Passagierwaggons. Als Vorbild dienten ihm die von Robert Stephenson in England gebaute „Adler“ und die amerikanische „Pacific“. Die Bauteile für die Prototypen ließ er von einem befreundeten Tischler anfertigen; er selbst setzte die Bestandteile zusammen und bemalte sie (vgl. Faass, ebenda, S. 116). Dabei handelte es sich stets um historische Eisenbahnen, denn anders als bei den Futuristen ging Feiningers Technikaffinität nicht mit einer Fortschrittsgläubigkeit einher. Und doch erweist er sich als ein in der Materie versierter Fachmann, der in den Konstruktionszeichnungen, etwa der des „Amerikanischen Personen-D-Wagens 1915“, größte technische Genauigkeit an den Tag legte. Wie er am 26. Mai 1913 an seine Frau Julia schreibt, war er mit großer Begeisterung bei der



Sache: „Ich bin ganz feste bei den Modellen und baue ganz raffinierte Sachen und ganz sorgfältig durchdacht in allen Stücken [...]. Ich bin in dieser Arbeit wieder einmal der frohe Boy von 15 Jahren, und jetzt hats einen Zweck obendrein.“ (zit. nach T. Lux Feininger, *Die Stadt am Ende der Welt*, München 1965, S. 28). Mit Blick auf die geplante Produktion sah er auch den Nutzen dieser Entwürfe: „Und doch mit frohem Unterbewusstsein, etwas wie ein Werk zu tun, welches bald vor Hunderttausenden sichtbar und wirklich erfreulich sein wird – nicht wie 'lumpige Ölbilder:'“ (zit. nach T. Lux Feininger, ebenda, S. 30).

Mit einer Herkunft aus dem Besitz des ältesten Sohnes Andreas Feininger oder aus der Sammlung des Museumsmannes und Freundes Alois J. Schardt haben die Werke auch hervorragende Provenienzen. Seit 1926 als Direktor am Städtischen Museum in Halle tätig, vermittelte Schardt Feininger den ersten wichtigen Auftrag zur Anfertigung einer Serie von Gemälden der Marktkirche in Halle (1929-1931).

*Featuring three model locomotives, a model train and six technical drawings connected with them, an ensemble of works by Lyonel Feininger that is extremely rare on the art market is coming up for auction. These are some of the few extant examples of the prototypes for wooden trains he built around 1913: they were to be produced by the Munich toy manufacturer Otto Löwenstein on behalf of the artist. Although Feininger had already applied for the patent for his “Blockeisenbahn” and preparations had been made for its manufacture – its cardboard packaging had even been designed – industrial production had to be stopped because of the outbreak of the First World War in August 1914.*

*Feininger had been fascinated by trains and the dynamism associated with them since his childhood. In the early years of his life in New York, he experienced the rush of Grand Central Station, which opened the year he was born, the building of the elevated line above Second Avenue and the construction of the Brooklyn Bridge. Above all, however, the big steam engines fascinated him as the epitome of the achievements of modern engineering: “I often stood”, he writes in an autobiographical account, “on one of the long pedestrian bridges along 4th Avenue, which lead over the tracks of the New York Central Railway, and watched the arriving and departing trains” (cited in Martin Faass, *Eine Phantasiewelt parallel zur Kunst. Lyonel Feiningers Spielzeug*, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg*, vol. 20, 2001, p. 116). With great interest in all things technological, Feininger developed an enthusiasm for old-fashioned steam locomotives while he was still in the US, repeatedly drawing, sometimes painting and even reconstructing them in wood.*

*Having already carved houses, churches, town gates and figures for his three sons, he developed prototypes for model trains for the toy industry around 1913. This was before his artistic breakthrough, and Feininger hoped to generate another source of income for himself in this way. As explained by Martin Faass, he invented the category of the “Blockeisenbahn”: a wooden train without wheels and tracks, which was simply pulled along the floor on its smooth underside. He greatly enjoyed creating the precisely detailed technical drawings of historical locomotives with their tenders and carriages that he made in preparation. The “Adler” built by Robert Stephenson in England and the American “Pacific” served as models. He had a friend, who was a woodworker, produce the parts for the prototypes, which Feininger then assembled and painted himself (cf. Faass, *ibid.*, p. 116). All of these represent historical trains since Feininger’s affinity for technology – unlike that of the futurists – was not associated with a faith in progress. But he nonetheless demonstrated himself to be an expert who was well-versed in his material, and he displayed extreme technical precision in his assembly drawings, for example, for the “Amerikanischer Personen-D-Wagen ‘1915’”. As he wrote to his wife Julia on 26 May 1913, he was enthusiastically working away: “I am diligently working on the models and am building very clever things and very carefully thought through in every part [...]. Doing this work, I’m the happy 15-year-old boy again, and now it has a purpose on top of all that” (cited in T. Lux Feininger, *Die Stadt am Ende der Welt*, München 1965, p. 28). He also saw the usefulness of these designs, looking ahead to the plans for their production: “And nonetheless with a cheerful subconscious sense of making something like a work that will soon be visible to hundreds of thousands and genuinely pleasing – not like ‘shoddy oil paintings’” (cited in T. Lux Feininger, *ibid.*, p. 30).*

*The works also possess outstanding provenances and were formerly owned by the eldest son, Andreas Feininger, or come from the collection of museum professional and friend Alois J. Schardt. Schardt, who was director of Halle’s municipal art museum from 1926, organised Feininger’s first important commission: the creation of a series of paintings of Halle’s Marktkirche (1929-1931).*



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### N<sup>17</sup> LOKOMOTIVE MIT TENDER UND ZWEI PASSAGIERWAGONS.

Dazu: VIER KONSTRUKTIONSZEICHNUNGEN

1913/1914

Vierteilige Holzskulptur, farbig vom Künstler gefasst. 6,5 x 61,8 x 3,5 cm. Dazu 4 Konstruktionszeichnungen Tuschfeder, Bleistift und Aquarell auf Büttenpapieren. Von 6,3 x 26 cm bis 28 x 63,5 cm. – Skulptur: Mit unerheblichen Gebrauchsspuren, ein Schornstein später ergänzt.

Zeichnungen: Gut erhalten, eine Zeichnung mit Gebrauchsspuren und unregelmäßig geschnitten.

Mit jeweils einer Foto-Expertise von Achim Moeller, New York, Managing Director des Lionel Feininger Project LLC, New York, vom 10. April 2024 und vom 6. März 2024.

Die Skulptur ist registriert unter No. 1917-04-10-24.

Die Zeichnungen sind registriert unter den Nos. 1907-03-06-24 bis 1910-03-06-24.

*Four-part wood sculpture, painted in colour by the artist. 6.5 x 61.8 x 3.5 cm. In addition four construction drawings pen and ink, pencil and watercolour on laid papers. From 6.3 x 26 cm to 28 x 63.5 cm. – Sculpture: With insignificant traces of use, one funnel added later. Drawings: In very good condition, one drawing with traces of use and irregularly cut.*

*Each with a photo-certificate by Achim Moeller, New York, Managing Director of the Lionel Feininger Project LLC, New York, dated 10 April 2024 and 6 March 2024.*

*The sculpture is registered under no. 1917-04-10-24.*

*The drawings are registered under nos. 1907-03-06-24 to 1910-03-06-24.*

€ 35 000 – 40 000

#### Provenienz Provenance

Skulptur: Privatsammlung; Christie's New York, 12. Februar 1987, Lot 74; Sammlung Dr. Royal E.S. und Martha Philips Haves, Waterbury/Connecticut; Christie's New York, 5. November 1991, Lot 172; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung New York  
Zeichnungen: Alois Schardt, Los Angeles; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung New York

#### Ausstellungen Exhibitions

Skulptur: Essen 1997/1998 (Museum Folkwang), Die Maler und ihre Skulpturen: Von Degas bis Gerhard Richter, S. 154 mit Farbabb.; Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel und T. Lux Feininger; Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel Feininger: Drawn from Nature, Carved in Wood / T. Lux Feininger: Sixty Years of Painting; 2 Zeichnungen zusätzlich: Madrid 2017 (Fundación Juan March), Lionel Feininger, Kat. Nr. 162, S. 133 mit Farbabb., S. 400

Zeichnungen: Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel und T. Lux Feininger; Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel Feininger: Drawn from Nature, Carved in Wood / T. Lux Feininger: Sixty Years of Painting; 2 Zeichnungen zusätzlich: Madrid 2017 (Fundación Juan March), Lionel Feininger, Kat. Nr. 162, S. 133 mit Farbabb., S. 400









## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

№18 **LOKOMOTIVE MIT TENDER (AMERICAN EIGHT-WHEELER WITH LINEAR SMOKESTACK AND THREE AXIAL TENDER).**  
Dazu: **DIE KONSTRUKTIONSZEICHNUNG, ZUG IM PROFIL**  
Um 1913/1914

Zweiteilige Holzskulptur, vom Künstler farbig gefasst. 5,5, x 19,8 x 3,4 cm.  
Tuschfederzeichnung, aquarelliert, auf Büttenpapier. 8,5 x 33,2 cm. – Unter je einem Teil der Holzlok mit nummeriertem Textilaufkleber „68.1018a“ und „68.1018b“ versehen. – Skulptur: Tadellos erhalten. Zeichnung: Farbfrisch. Mit schwachen Griffknicken, die Seitenränder minimal gebräunt. Die oberen Ecken mit Reißnagellöchern.

Mit jeweils einer Foto-Expertise von Achim Moeller, New York, Managing Director des Lionel Feininger Project LLC, New York, vom 10. April 2024 und 6. März 2024.

Die Skulptur ist registriert unter No. 1920-04-10-24.

Die Zeichnung ist registriert unter No. 1906-03-24.

### Provenienz Provenance

Skulptur: Aus dem Nachlass des Künstlers, Andreas Feininger, New York; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung USA.

Zeichnung: Als Geschenk an Alois Schardt, Los Angeles; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung USA

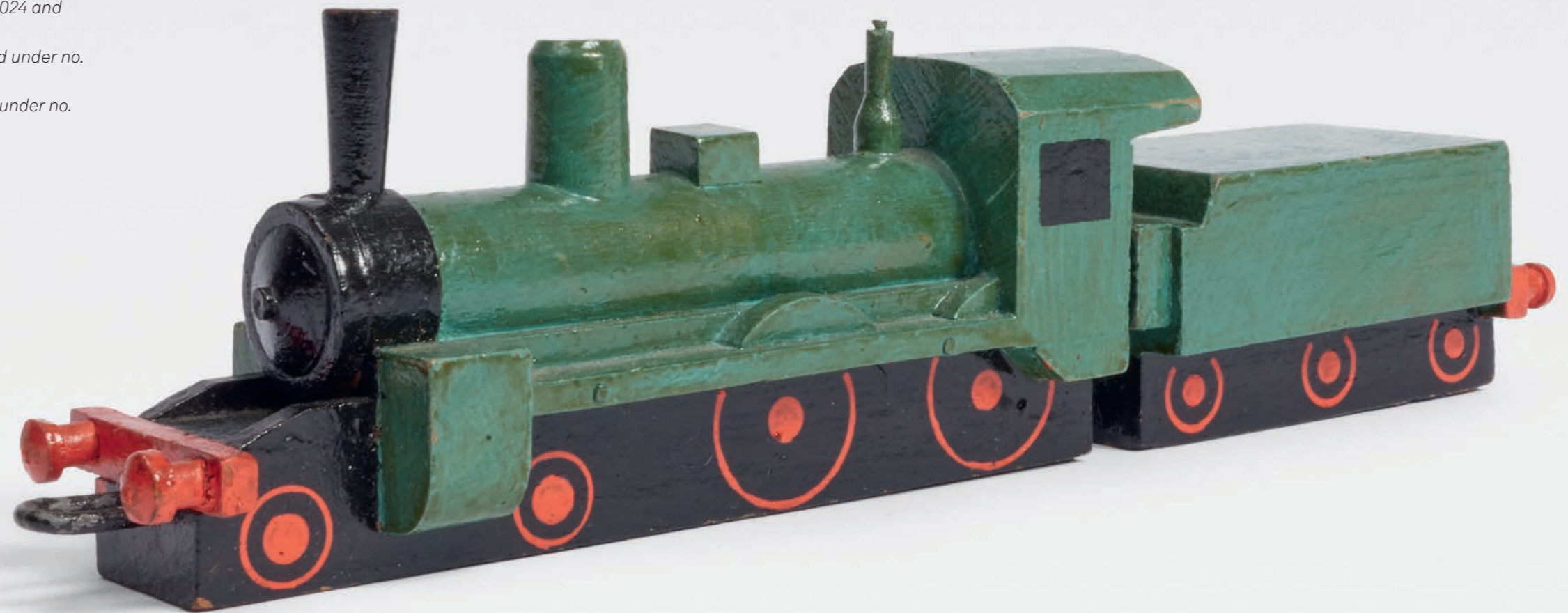
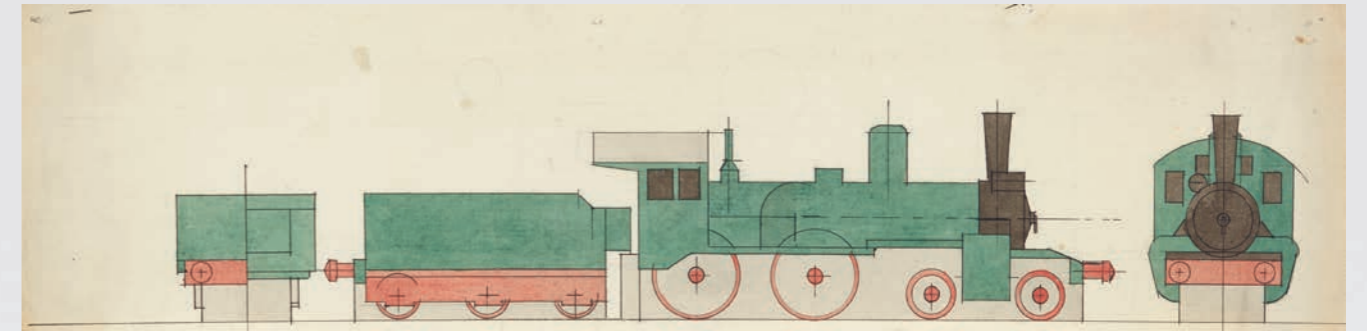
€ 18 000 – 22 000

*Two-part wood sculpture, painted in colour by the artist. 5.5, x 19.8 x 3.4 cm. Pen and ink drawing, watercoloured, on laid paper. 8.5 x 33.2 cm. – Numbered textile label “68.1018a” and “68.1018b” under each part of the wooden locomotive. – Sculpture: In excellent condition. Drawing: in very good condition with fresh colours. Minor handling creases, lateral margins minimally browned. Pin holes to upper corners.*

*Each with a photo-certificate by Achim Moeller, New York, Managing Director of the Lionel Feininger Project LLC, New York, dated 10 April 2024 and 6 March 2024.*

*The sculpture is registered under no. 1920-04-10-24.*

*The drawing is registered under no. 1906-03-06-24.*





## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### N<sup>19</sup> LOKOMOTIVE (TYP ADLER)

Um 1913/1914

Holzskulptur, vom Künstler farbig gefasst. 5,7 x 11,7 x 3,3 cm. Unter der Lok mit nummeriertem Textilaufkleber „68.1019“ und „68.1017b“ versehen. – Mit minimalen Gebrauchsspuren.

Mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, New York, Managing Director des Lionel Feininger Project LLC, New York, vom 10. April 2024. – Die Skulptur ist registriert unter No. 1919-04-10-24.

*Wood sculpture, painted in colour by the artist. 5.7 x 11.7 x 3.3 cm. Numbered textile labels “68.1019” and “68.1017b” under the locomotive. – Minimal traces of use.*

*With a photo-certificate by Achim Moeller, New York, Managing Director of the Lionel Feininger Project LLC, New York, dated 10 April 2024. – The sculpture is registered under no. 1919-04-10-24.*

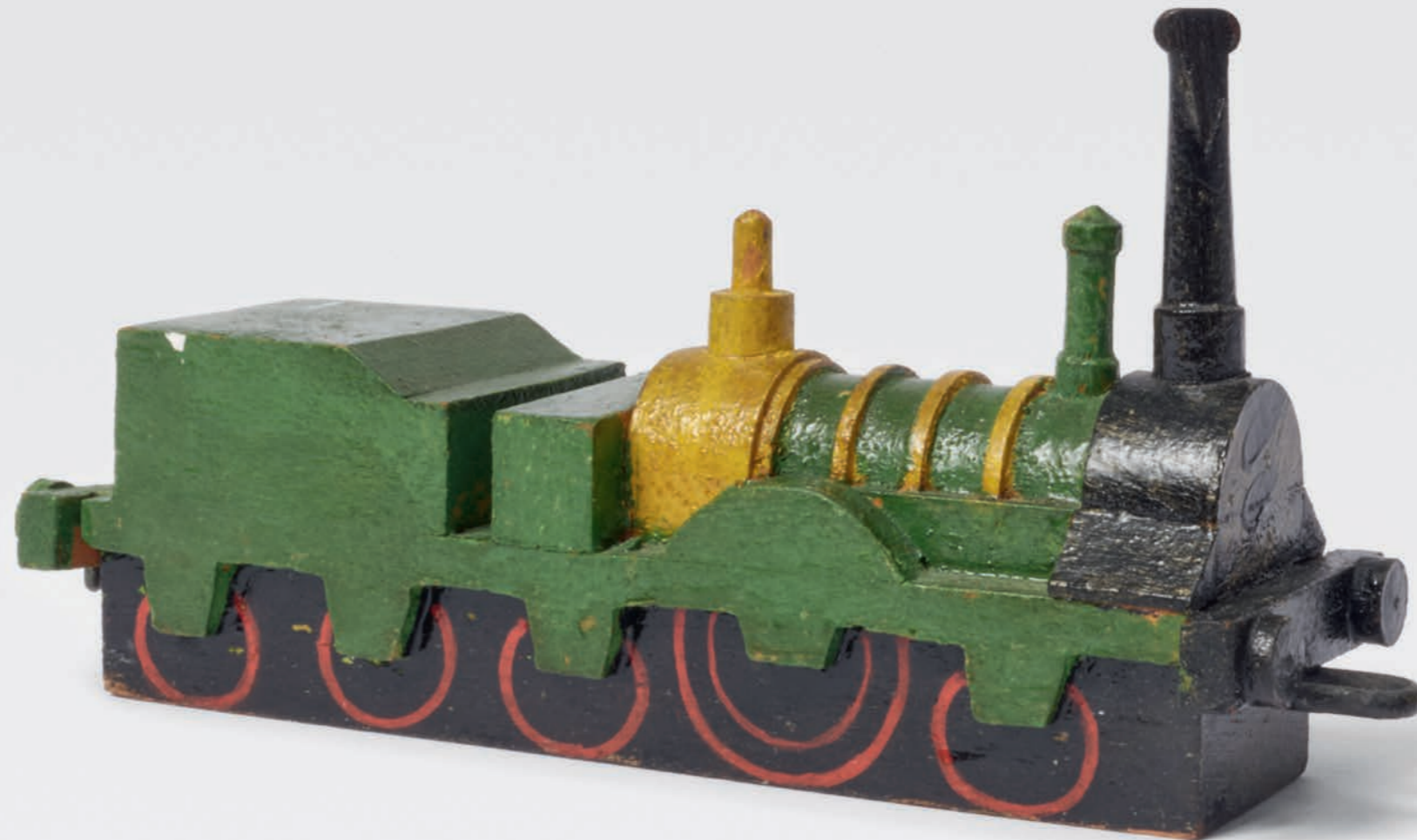
#### Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers, Andreas Feininger, New York; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung USA.

#### Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt 2023/2024 (Schirn Kunsthalle), Lionel Feininger. Retrospektive, S. 38 mit Farbabb., S. 267.

€ 12 000 – 15 000





## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### N<sup>20</sup> LOKOMOTIVE MIT TENDER (AMERICAN EIGHT-WHEELER WITH FUNNEL SHAPED SMOKESTACK, STRAIGHT FIRE BOX LAMP).

Dazu: DIE KONSTRUKTIONSZEICHNUNG, ZUG IM PROFIL

Um 1913/1914

Zweiteilige Holzskulptur, farbig vom Künstler gefasst. 5,8 x 19,3 x 3 cm. Tuschfederzeichnung, aquarelliert, auf Büttenpapier. 5,6 x 29,5 cm. – Unter je einem Teil der Holzlok mit einem nummerierten Textilaufkleber „68.1017a“ und „68.1017b“ versehen. – Mit unerheblichen Gebrauchsspuren.

Mit je einer Foto-Expertise von Achim Moeller, New York, Managing Director des Lionel Feininger Project LLC, New York, vom 10. April 2024 und 6. März 2024.

Die Skulptur ist registriert unter No. 1918j-04-10-24.

Die Zeichnung ist registriert unter No. 1905-03-24.

*Two-part wood sculpture, painted in colour by the artist. 5,8 x 19,3 x 3 cm. Pen and ink drawing, watercoloured, on laid paper. 5.6 x 29.5 cm. – Numbered textile label “68.1017a” and “68.1017b” under each part of the wooden locomotive. – With insignificant traces of use.*

*Each with a photo-certificate by Achim Moeller, New York, Managing Director of the Lionel Feininger Project LLC, New York, dated 10 April 2024 and 6 March 2024.*

*The sculpture is registered under no. 1918j-04-10-24.*

*The drawing is registered under no. 1905-03-24.*

€ 18 000 – 22 000

#### Provenienz Provenance

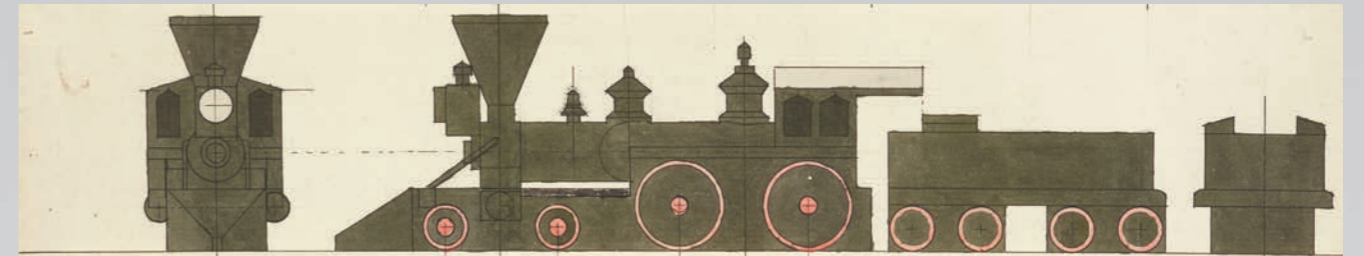
Skulptur: Aus dem Nachlass des Künstlers, Andreas Feininger, New York; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung USA.

Zeichnung: Als Geschenk an Alois Schardt, Los Angeles; Privatsammlung; Moeller Fine Art, New York; Privatsammlung USA

#### Ausstellungen Exhibitions

Skulptur: Frankfurt 2023/2024 (Schirn Kunsthalle), Lionel Feininger. Retrospektive, S. 38 mit Farbabb., S. 267.

Zeichnung: Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel und T. Lux Feininger; Berlin 2013 (Moeller Fine Art), Lionel Feininger: Drawn from Nature, Carved in Wood / T. Lux Feininger: Sixty Years of Painting; Madrid 2017 (Fundación Juan March), Lionel Feininger, Kat. Nr. 162, S. 133 mit Farbabb., S. 400





## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### 21 STEAM TRAIN (VORBEIFAHRENDER GÜTERZUG AUF BAHNDAMM)

1908

Farbkreiden und Tuschfeder über Bleistiftzeichnung auf Skizzenblockpapier mit perforiertem Seitenrand. 21 x 25,9 cm. Unter Glas gerahmt. – Mit leichten Randmängeln.

*Coloured chalks and pen and ink over pencil drawing on sketchbook paper with perforated side margin 21 x 25.9 cm. Framed under glass. – Slight marginal defects.*

Provenienz *Provenance*

Achim Moeller Fine Art, New York (mit rückseitigem Galerieetikett auf dem Rahmenkarton); Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 12. Juni 1992, Lot 224; Privatsammlung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1990 (Achim Moeller Fine Art), Lyonel Feininger, Kat. 29; Baden 1991 (Stiftung Langmatt), Lyonel Feininger 1871-1956. Lokomotiven und Eisenbahnlandschaften, Kat. 21, mit Farbabb.; Berlin 2008/09 (US-Botschaft Berlin in Kooperation mit dem Kulturbahnhof Weimar), Transfer. Feininger zeichnet, S. 50 f., mit Farbabb.

€ 20 000 – 25 000

Das Eisenbahnthema ist auch in Feiningers zeichnerischem Schaffen ein immer wiederkehrendes Motiv. Vor allem in den frühen Arbeiten, wie hier in der Farb- und Bleistiftzeichnung von 1908, wird die Dampflokomotive zu einer bewunderten Maschine, bei Feininger zuweilen auch zum ungezügelten Ungeheuer mit schwer kalkulierbaren Kräften. So donnert sie in der mit Tusche vorbereiteten Zeichnung über einen hohen Bahndamm, der diagonal verläuft und so die Geschwindigkeit suggeriert. Zur Dramatisierung der Szene setzte Feininger dichten orange-schwarzen Qualm ein und inszenierte einen blau-grauen Bahndamm, in dessen Schatten ein Mann über einer Schranke lehnt.

*The theme of the train is also a repeatedly recurring motif in Feininger's drawings. Especially in the early works, as in the case of the coloured pencil and pencil drawing from 1908 here, the steam locomotive becomes an admired machine and sometimes also an untamed monster possessing an unpredictable power. In the drawing laid out in ink, for example, it thunders along a high railway embankment that suggests a sense of speed through its diagonal course. To make the scene more dramatic, Feininger has employed thick orange-and-black smoke and depicted a blue-and-grey embankment with a man leaning on a gate in its shadow.*





## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 22 GROSSE MEDITATION. DECEMBER 1936. NR. 9 1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen und auf Unterkarton montiert. 24,5 x 20 cm. Gerahmt. Unten links rot monogrammiert und rechts datiert 'A.J. 36'. – Rückseitig von Lisa Kümmel mit brauner Tinte beschriftet „A. Jawlensky XII 1936 N. 9“. – Gut erhalten, im schmalen schwarzen Rand mit einzelnen unauffälligen kleinen Retuschen.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky Vol. III 2108

*Oil on linen textured paper, laid down on card and mounted on backing card. 24.5 x 20 cm. Framed. Monogrammed lower left and dated 'A.J. 36' in red to the right. – Inscribed "A. Jawlensky XII 1936 N. 9" by Lisa Kümmel verso in brown ink. – In very good condition, isolated in inconspicuous small retouches in narrow black margin.*

#### Provenienz Provenance

Auf der Liste der Gemälde, die Galka Scheyer in die USA geschickt wurden, Nr. 5 (dort datiert „10 May 1939“); Galerie Klewan, München, dort 1978 erworben; Sammlung Günter P. Landmann, München

€ 50 000 – 70 000

Das monogrammierte und 1936 datierte Gemälde „Grosse Meditation“ gehört zur letzten bedeutenden Werkgruppe Jawlenskys, den „Meditationen“. Mit ihnen schloss er eine Entwicklung seines Schaffens ab, die mit den großen farbintensiven Köpfen begonnen hatte, und die über die „Mystischen“ und „Abstrakten Köpfe“ der 1920er Jahre eine fortschreitende farbliche und kompositorische Reduktion erfuhr. Jawlensky selbst hat sie als Krönung und in ihrer formalen Konzentration als Quintessenz seines Schaffens betrachtet: „Die letzte Periode meiner Arbeiten hat ganz kleine Formate“, schreibt er, „aber die Bilder sind noch tiefer und geistiger, nur mit der Farbe gesprochen. Da ich gefühlt habe, dass ich in Zukunft infolge meiner Krankheit, nicht mehr werde malen können, arbeite ich wie ein Besessener an diesen meinen kleinen Meditationen“. (zit. nach Ausst. Kat. München/Baden-Baden 1983, S. 292). Wie bei nur wenigen Beispielen dieser Werkreihe, wird hier die Nähe zur Tradition der russisch-orthodoxen Ikonenmalerei besonders deutlich.

Die vorliegende Meditation gehörte zu den Gemälden, die Jawlenskys langjährige Agentin und Freundin Galka Scheyer (1889-1945) in die Vereinigten Staaten schickte. In den Jahren zuvor hatte sie für den Künstler zahlreiche Ausstellungen organisiert und durch den Verkauf seiner Werke den Lebensunterhalt gesichert. Seit 1924 machte sie das Schaffen der „Blaue[n] Vier“ Kandinsky, Klee, Feininger und Jawlensky auch in den USA bekannt.

*The painting "Grosse Meditation" is signed and dated to 1936 and belongs to the last important group of works by Jawlensky: the "Meditationen". These form the conclusion of a line of development within his oeuvre that began with the large, intensely colourful heads and then underwent a progressive chromatic and compositional reduction through the "Mystische Köpfe" and "Abstrakte Köpfe" of the 1920s. Jawlensky himself saw them as the pinnacle of his work and as its quintessence in their formal concentration: "My works from the last period have been in very small formats", he writes, "but the paintings are even deeper and more spiritual, articulated through colour alone. Because I have sensed that, as a result of my illness, I will no longer be able to paint in the future, I work like a man possessed on these little Meditations of mine" (cited in: exh. cat. München/Baden-Baden 1983, p. 292). There are only a few examples from this series of works that so clearly illustrate their proximity to the tradition of Russian Orthodox icon painting.*

*The present Meditation was part of the group of paintings sent to the United States by Galka Scheyer (1889-1945), who was Jawlensky's agent and friend for many years. She had organised numerous exhibitions for the artist in the preceding years and enabled him to support himself by selling his works. From 1924 she also publicised the work of the "Blue Four" – Kandinsky, Klee, Feininger and Jawlensky – in the United States.*





## WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

### 23 OHNE TITEL 1930

Tusche auf Papier, auf Karton aufgezogen. 22,8 x 16,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links monogrammiert und datiert 'K/30'. – Das Papier leicht gebräunt, mit einem winzigen bräunlichen Fleck am Oberrand.

Endicott Barnett 739

*India ink on paper, laid down on card. 22.8 x 16.4 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'K/30' lower left. – The paper slightly browned, a tiny brownish stain to upper margin.*

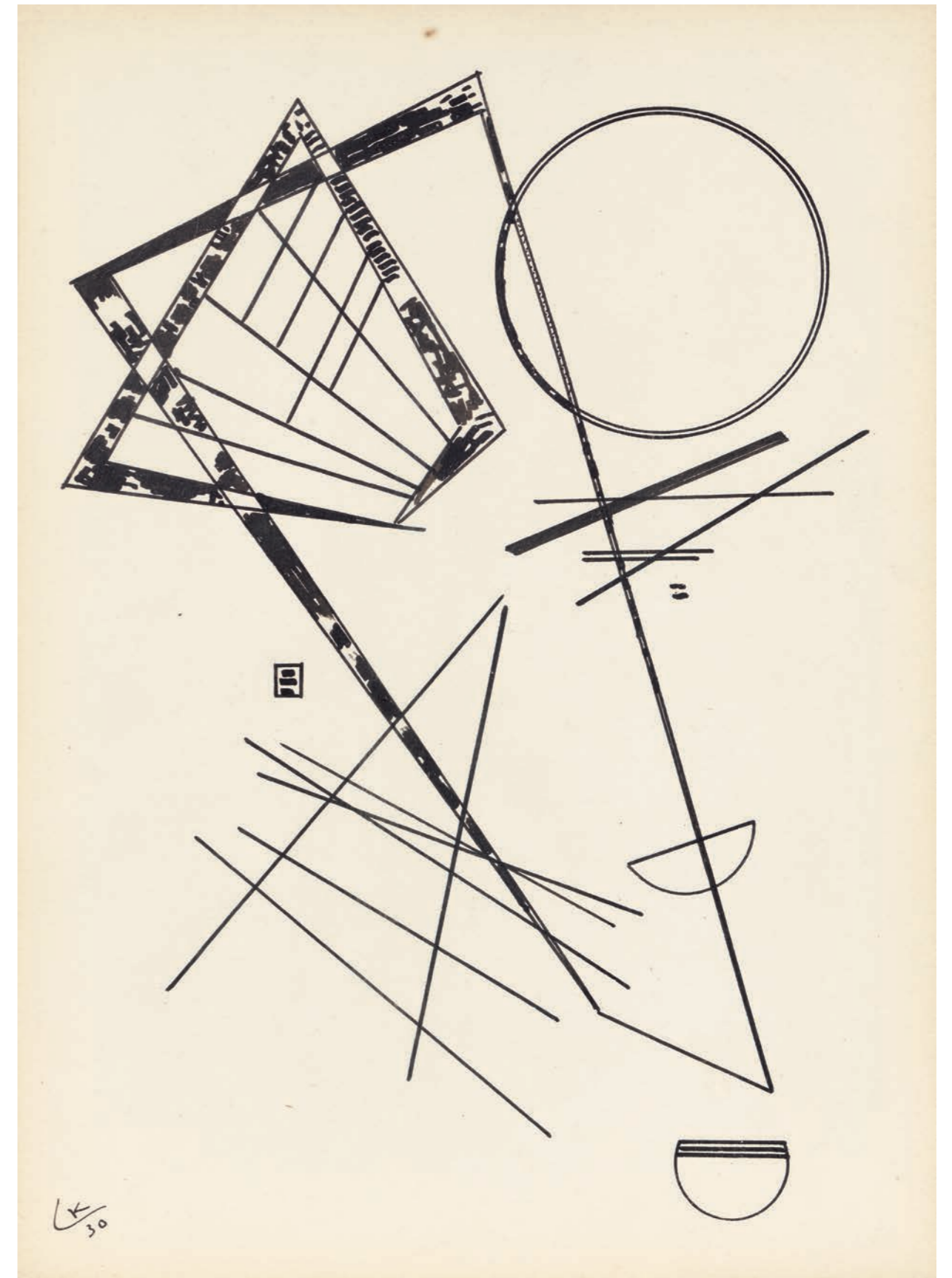
Provenienz Provenance

Editions Cahiers d'Art, Paris; Galerie Weiller, Paris; Privatsammlung (1970); Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 14.6.2003, Lot 1270; Galerie Ronny van de Velde, Antwerpen; Lempertz Köln, Auktion 979, 31.5.2011, Lot 263; Privatsammlung Niederlande

€ 30 000 – 40 000

Laut Endicott Barnett war die Zeichnung ursprünglich in Exemplar 10 der Vorzugsausgabe von Grohmanns Monographie über Kandinsky enthalten. Die Zeichnung befand sich auf dem rückseitigen Einband unter einer Acrylglasplatte. Weitere sieben Exemplare dieser Vorzugsausgabe waren ebenfalls mit Zeichnungen versehen. Die Monographie erschien entgegen der darin abgedruckten Angabe nicht 1930, sondern erst im Januar 1931 bei den Editions Cahiers d'Art, Paris.

*According to Endicott Barnett, the drawing was originally included in copy 10 of the special edition of Grohmann's monograph on Kandinsky. The drawing lay beneath a sheet of acrylic glass on the reverse cover. A further seven copies of this special edition were also provided with drawings. The monograph was not published in 1930 by Editions Cahiers d'Art, Paris, contrary to the information printed in it, but in January 1931.*





## PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

### 24 TAGESSPUK AUF DEM HAUPTPLATZ 1929

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf Bütten, auf Karton aufgezogen. Aquarell 30,7/31,5 x 22,2/22,8 cm, Karton 38,2 x 27,6 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts in der Darstellung signiert 'Klee', auf dem Karton unten links datiert 'IV 1929.6' und rechts betitelt 'Tagesspuk auf dem Hauptplatz'. – In guter Erhaltung. Minimal gebräunt.

Cat. Rais. Paul Klee 4762

*Watercolour and pen and India ink on laid paper, laid down on card. Watercolour 30.7/31.5 x 22.2/22.8 cm, card 38.2 x 27.6 cm. Framed under glass. Signed 'Klee' in the upper right in the depiction, dated 'IV 1929.6' lower left on the card and titled 'Tagesspuk auf dem Hauptplatz' right. – In very good condition. Slightly browned.*

#### Provenienz Provenance

Heinrich Stinnes, Köln, bis 1932; Nachlass Heinrich Stinnes, Köln, 1932-1938; Gutekunst und Klipstein, Bern, Auktion 20.-22. Juni 1938, Lot 537; Daniel-Henry Kahnweiler, Paris, ab 1938; Sammlung Joseph Heymann, London; seitdem in Familienbesitz

#### Literatur Literature

Christina Kröll, Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Dissertation, Bonn 1968, S. 76; Christian Rümelin, Paul Klee und August Macke im Spiegel zeitgenössischer Sammlungen, in: Die Ordnung der Farbe. Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn/Kunstmuseum Bern 2000/2001, S. 56, Anm. 29

In anekdotischer Heiterkeit präsentiert sich der „Tagesspuk auf dem Hauptplatz“ – ein Beweis für die Leichtigkeit und die sichere Hand, mit der Paul Klee phantastisch-poetische Szenerien zu entwerfen vermochte. Maßgebliche Bedeutung besaß für den Künstler die „Zwischenwelt“ als Ort zwischen Realität und Phantasie.

Wie in einem kleinen Bühnenbild wird ein Schauplatz angedeutet, ein Stuhl und die geschweiften Linien einer Markise verorten ihn vor einem Café. Der freundliche Spuk, der diesen Ort heimsucht, manifestiert sich in den konzentrischen Kreisformen, von denen die größte über der Szene zu schweben scheint. Die Details sind mit filigranen Federstrichen skizziert, die Hauptrolle nimmt jedoch das zarte Kolorit ein. So ergibt sich die Illusion eines vorüberziehenden Sommerregens, nach dem die Lokalfarben umso frischer zu leuchten beginnen.

Das bezaubernde Blatt stammt aus der bedeutenden Graphiksammlung von Heinrich Stinnes (1867 – 1932). Nach der Auflösung von Stinnes' Sammlung gelangte das Werk in den Besitz des Kölner Unternehmers Joseph Heymann (1887 – 1954). Es gelang ihm, seine bedeutende Kunstsammlung mitzunehmen, als er 1937 verfolgungsbedingt nach London auswanderte. Derzeit wird die Sammlungsgeschichte Joseph Heymanns wissenschaftlich aufgearbeitet.

*“Tagesspuk auf dem Hauptplatz” presents itself with an anecdotal cheerfulness – proof of the lightness and sure hand with which Paul Klee was able to compose his fantastic and poetic scenes.*

*As a place between reality and fantasy, the “intermediate world” was of decisive significance for the artist.*

*Like in a little stage set, a scene is suggested: a chair and the curved lines of an awning place it in front of a cafe. The friendly apparition haunting this place manifests itself in the forms made up of concentric circles, the largest of which seems to hover above the scene. The details are sketched with delicate strokes of the pen, but the leading role is played by the subtle colour scheme. This results in the illusion of a passing summer rain, after which the local colours appear all the fresher and begin to shine. This enchanting sheet is from Heinrich Stinnes's (1867 – 1932) important collection of prints and drawings. After Stinnes's collection was dispersed, this work entered the possession of Cologne businessman Joseph Heymann (1887 – 1954). He succeeded in taking important his art collection with him when he emigrated to London in 1937 due to persecution. At present, the history of Joseph Heymann's collection is being researched.*



€ 170 000 – 200 000



## ANTONIO CALDERARA

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago

### 25 OHNE TITEL 1972

Öl auf Holz. 27 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert, signiert und datiert 'A. C. 8.1972 Antonio Calderara 1972' sowie mit der Adresse des Künstlers, Maß- und Materialangaben. – Professionell gereinigt.

*Oil on wood. 27 x 27 cm. Framed under glass. Monogrammed, signed and dated 'A. C. 8.1972 Antonio Calderara 1972' on wood verso and with artist's address and information on dimensions and material. – Professionally cleaned.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Konstruktiv Tendens, Stockholm (mit rückseitigen Stempeln); Sammlung Heckmanns, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000





## LUIS TOMASELLO

La Plata/Argentinien 1915 – 2014 Paris

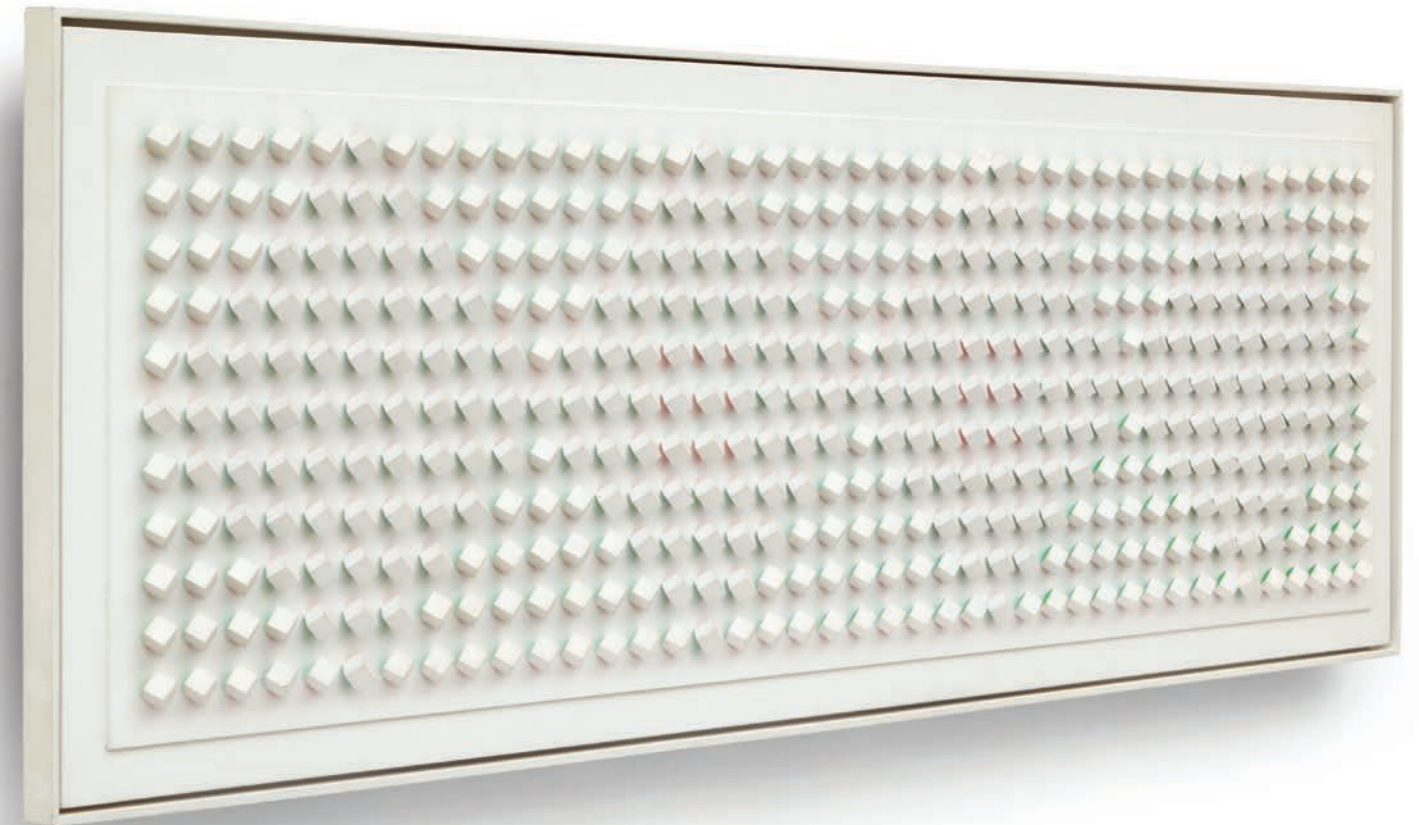
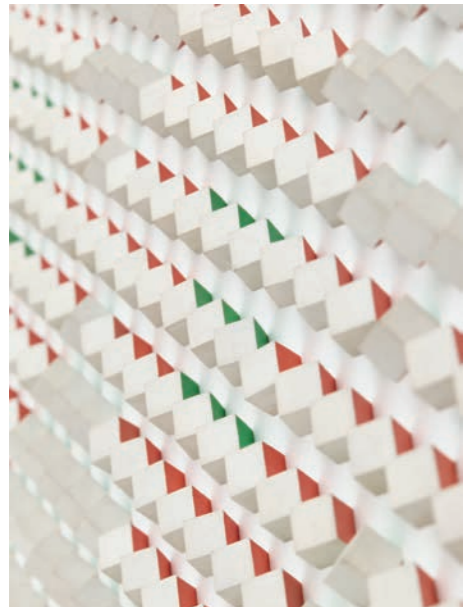
### 26 ATMOSPHERE CHROMOPLASTIQUE NO.191 1968

Holzobjekt, teils farbig gefasst.  
49 x 154 x 2,5 cm (52 x 156 x 9 cm).  
Rückseitig auf dem Holz signiert, da-  
tiert und betitelt 'ATMOSPHERE  
CHROMOPLASTIQUE No.191  
L.TOMASELLO 1968 Luis Tomasello'  
sowie mit Maßangaben. – Mit leichten  
Altersspuren.

*Wood object, partly painted.  
49 x 154 x 2.5 cm (52 x 156 x 9 cm).  
Signed, dated and titled 'ATMOSPHERE  
CHROMOPLASTIQUE No.191  
L.TOMASELLO 1968 Luis Tomasello'  
on wood verso, and with dimensions. –  
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Denise René/Hans Mayer,  
Krefeld (mit rückseitigen Aufklebern);  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000





## GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Köln

### 27 SCHWIMMERIN II 1938/1952

Bronzeplastik. Höhe 167,2 cm. Auf der Plinthe vorne rechts mit dem Künstlersignum sowie hinten links mit dem Gießerstempel "H. NOACK BERLIN" versehen. Eines von mehr als 4 Exemplaren. – Mit schöner dunelbrauner Patina. – Auf dem rechten vorderen Oberschenkel mit wenigen punktförmigen Bereibungen.

Rudloff 354; Marcks, Werk-Tagebuch Gips/Bronze 197

*Bronze. Height 167.2 cm. With the artist's mark on the base at right as well as with the foundry mark "H. NOACK BERLIN" on the back of the base at left. One of more than 4 casts. – With fine dark brown patina. A few dot-shaped rubbings to front right thigh.*

Rudloff 354; Marcks, work-diary plaster/bronze 197

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 150 000

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Vgl. u. a. Berlin 1938 (Galerie Buchholz), Bildhauerkunst, Kat. Nr. 18 mit Abb. des Gipses; Hamburg 1940 (Kunstverein), Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Kat. Nr. 113; Hannover 1949 (Kestner-Gesellschaft), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 18; Kassel 1955 (Dokumenta I), Kat. Nr. 385; Köln/Berlin/Bremen 1989/1990 (Josef Haubrich-Kunsthalle/Nationalgalerie/Gerhard Marcks-Haus), Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive, Kat. Nr. 202, mit Farbabb. S. 201; Jena 2004 (Galerie im Stadtmuseum), Gerhard Marcks. Zwischen Bauhaus und Dornburger Atelier, Kat. Nr. I/25, mit Farbabb.

#### Literatur *Literature*

Adolf Rieth, Gerhard Marcks, Recklinghausen 1959, S. 17; Jutta Schmidt, Einige Gedanken zur realistischen Plastik des 20. Jahrhunderts, in: Bildende Kunst, 1968, Heft 9, mit Abb. S. 471; Ursula Frenzel, Gerhard Marcks 1889-1981, Briefe und Werke, München 1988, S. 100; Gerhard Marcks-Stiftung (Hrsg.), Gerhard Marcks und die Antike, Bremen 1993, unpag. mit drei ganzseitigen Abbildungen





Gerhard Marcks hat die „Schwimmerin II“ nach dem Porträt seiner 1916 geborenen Tochter Brigitte gearbeitet. 1952 nimmt der Künstler an der Plastik von 1938, welche Brigitte in Lebensgröße und mit trainierter, ausgeprägter Muskulatur zeigt, noch einmal geringfügige Änderungen in Bezug auf die Frisur vor. Als Modell diente ihm hierfür seine 1921 geborene, zweite Tochter Ute.

Die bedeutende Plastik „Schwimmerin II“ – von der sich u.a. ein Exemplar in der Berliner Nationalgalerie und ein weiteres im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld befindet – verdeutlicht Marcks' Rezeption der klassischen und archaischen Antike, umgesetzt in seiner individuellen 'Handschrift'. Sie zeigt in dem persönlichen Porträt die allgemeingültige, überzeitliche Darstellung der jeder sportlichen Aktivität vorausgehenden kontemplativen Konzentration.

„In den Konstanten des Stehens, Sitzens, Kauerns, Liegens spürte er den Stimmigkeiten einer äußeren und inneren Bewegtheit auf, ging dem Zusammenspiel und Wohlklang eines jeweiligen Formenkanons nach, erkundete den Rhythmus eines Linien-, Volumen- und Achsenverlaufs. Zumal beim weiblichen Akt ging es ihm im Ergebnis vor allem um eines: um das Schöne.“ (Martina Rudloff, Venus Urania hat keinen Namen, in: Gerhard Marcks-Stiftung 1993, op.cit., S. 101)

*Gerhard Marcks's "Schwimmerin II" (Swimmer II) is based on a portrait of his daughter Brigitte, who was born in 1916. In 1952 the artist turned once again to the sculpture from 1938 – which shows Brigitte in life-size and with toned, well-developed muscles – and made slight changes to the hairstyle. His second daughter, Ute, who was born in 1921, served as model in this case.*

*The important sculpture "Schwimmerin II" – which is represented by casts in Berlin's Neue Nationalgalerie and in Krefeld's Kaiser-Wilhelm-Museum, among other places – illustrates Marcks's reception of classical and archaic antiquity, transposed into the idiom of his own individual 'hand'. Within this personal portrait, the sculpture depicts a universal, timeless image of the contemplative concentration that precedes every athletic activity.*

*"In the constants of standing, sitting, crouching, lying down, he tracked down the accord between the outward and the inward motion, examined the interaction and harmony of a given canon of forms, explored the rhythm of the course of a line, volume and axis. Particularly in the case of the female nude, he was ultimately interested in only one thing: beauty." (Martina Rudloff, Venus Urania hat keinen Namen, in: Gerhard Marcks-Stiftung 1993, op. cit., p. 101).*





## OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

### 28 DREI FRAUEN VON RÜCKWÄRTS

Um 1932

Aquarell und Bleistift auf elfenbeinfarbenem Chinapapier. 13,3 x 12,5 cm (14,5 x 14,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift mit der Werknummer „751“ versehen, unten rechts und auf dem ehemaligen Unterkarton mit dem roten Nachlass-Stempel „B 325“. – Verso auf dem Rahmenkarton mit dem gedruckten Etikett Oskar Schlemmers versehen, darauf mit Tinte beschriftet „Drei Frauen von rückwärts. Aquarell. Breslau, um 1932. 13,3 : 12,5 cm“ und mit der Werknummer „No 751“ gestempelt. – In sehr guter, äußerst farbfrischer Erhaltung.

v. Maur A 476

*Watercolour and pencil on ivory-coloured China paper. 13.3 x 12.5 cm (14.5 x 14.5 cm). Framed under glass. Work number "751" in pencil lower left, red estate stamp "B 325" lower right on former card support. – Printed Oskar Schlemmer label verso on stretcher, thereon inscribed "Drei Frauen von rückwärts. Aquarell. Breslau, um 1932. 13,3 : 12,5 cm" in ink and stamped with work number "No 751". – In very fine condition with exceptionally fresh colours.*

€ 100 000 – 150 000

#### Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Krugier, Genf; Marguerite Bleuler, Zürich; R. N. Ketterer, Campione d'Italia; Galerie Wolfgang Ketterer, München, Auktion 36, Nov. 1979; Sammlung Günter P. Landmann, München

#### Ausstellungen *Exhibitions*


Wuppertal 1947, Oskar Schlemmer. 124 Gemälde, Aquarelle, Lithos, Ölpapiere, Fensterbilder, Liste Nr. 44 (?); Hannover u.a. Wanderausstellung 1960/1961 (Kestner-Gesellschaft u.a.), Oskar Schlemmer. Handzeichnungen und Aquarelle, Kat. Nr. 60; Berlin 1963 (Akademie der Künste), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 150; Genf 1964 (Galerie Krugier), Oskar Schlemmer, Suites No. 6, Kat. Nr. 71

#### Literatur *Literature*

Hildebrandt WK Nr. 751; Will Grohmann, Oskar Schlemmer, Aquarelle, Wiesbaden 1960, Nr. 19, Farbabb. 19







Schon seit den frühen 1920er Jahren, während seiner aktiven Bauhauszeit, widmete sich Oskar Schlemmer der menschlichen Figur im Raum auf vielfältige Weise. Von 1929 bis 1932, als Schlemmer an der Kunstakademie in Breslau lehrte, wurde das Motiv der Treppe Mittelpunkt seiner malerischen Auseinandersetzung. Die in diesen Werken formulierte Einheit von Mensch und Architektur, von Körper und Geist, von Statik und Bewegung entsprach der grundlegenden Bauhaus-Idee. Sie kulminierte in „Bauhaustreppe“ (1932, Museum of Modern Art, New York), dem bekanntesten Gemälde Schlemmers, mit dem er gegen die angekündigte Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten protestierte. Das leichte Aquarell „Drei Frauen von rückwärts“ entstand in diesem Kontext. In einem quadratischen Format vereint Schlemmer drei Rückenfiguren, durch Kleidung und Frisuren unterscheidbar und mit lebendiger Körpersprache ausgestattet, jedoch als idealisierte Typen ausgeführt. Der Künstler verankert die Figuren in einer nicht näher definierten Raumsituation, die von Grautönen und klaren Linien bestimmt wird. Auch ohne dass eine Treppe erkennbar wird, ist das Motiv des Emporstiegens umgesetzt. Die im Vordergrund platzierte Figur führt den Blick nach Art eines Repoussoirs in den Bildraum hinein, die beiden anderen definieren den Mittel- und Hintergrund, was eine enorm betonte Tiefenräumlichkeit zur Folge hat. Zugleich vollführt sich eine Staffelung der Personendarstellung von Brustbild über Halbfigur bis zum Kniestück. Schlemmer schafft so eine starke Rhythmisierung der Darstellung und vollzieht die angestrebte Einheit des Menschen mit dem ihn umgebenden Raum.

*From the early 1920s, during the period when he was still active at the Bauhaus, Oskar Schlemmer was already devoting attention to diverse ways of depicting the human figure in space. From 1929 to 1932, when Schlemmer was teaching at the academy of art in Wrocław, the motif of the stairway became the focus of his engagement with painting. The unity of people and architecture, body and mind, stasis and motion that is formulated in these works corresponds to the fundamental idea of the Bauhaus. This culminated in the “Bauhaustreppe” (1932, Museum of Modern Art, New York), Schlemmer’s best-known painting, which he made to protest against the announcement that the Bauhaus would be closed by the Nazis.*

*The light watercolour “Drei Frauen von rückwärts” was created within this context. In a square format, Schlemmer has united three figures depicted from behind: they can be distinguished through their clothing and hairstyles and are endowed with a vivid body language, although they are realised in the form of idealised archetypes. The artist has anchored the figures in a spatial context that is not defined any more specifically and is characterised through shades of grey and clear lines. Even though no stairway is to be seen, Schlemmer has realised the motif of ascending figures. The one placed in the foreground functions like a repoussoir to lead our gaze into the depicted space while the other two define the middle ground and background, generating an extremely emphatic sense of depth. At the same time the representation of the figures gradually shifts from bust- to half-length to three-quarter-length image. In this way, Schlemmer has created a strong sense of rhythm in the picture and achieved the desired unity of people and the space surrounding them.*



## ROSEMARIE TROCKEL

Schwerte 1952

### 29 REISSVERSCHLUSSPHANTOM 2005

Wandinstallation, beweglich: Farbserigraphie und Kunststoffelemente auf Aludibond, 2-teilig. Installationsmaß: ca. 160 x 297 x 30 cm. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Wall installation, movable: Colour screenprint and plastic elements on aludibond, 2-parts. Installation dimension: approx. 160 x 297 x 30 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Sprüth Magers, Köln; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 2010 (Deichtorhallen)

€ 300 000 – 400 000

„In dem Augenblick, wo etwas funktioniert, hört es auf, interessant zu sein. Sobald man etwas zu Ende buchstabiert hat, muss man es beiseite legen.“ (Rosemarie Trockel in einem Interview mit Isabelle Graw, in: Artforum 41, 7 (März 2003), S.224f.)

Bewusst entzieht sich Rosemarie Trockel seit Beginn ihres Schaffens den Mechanismen von Markt und Ausstellungsbetrieb, sie unterläuft Erwartungen und gesellschaftliche Normen. Ihre Autonomie als Künstlerin, die das Gegensätzliche, Unfertige, Unkonventionelle als Leitbild begreift, äußert sich unter anderem im Umdeuten und Konterkarieren von Gegenständen, Tätigkeiten und Materialien, die als typisch weiblich gesehen werden. Am bekanntesten sind ihre ikonischen Strickbilder, die die vermeintlich häusliche Handarbeit zum maschinell gefertigten Kunstprodukt mit politischem oder sozialkritischem Inhalt umdeuten. Neben dem Stricken nutzt Trockel unter anderem auch das Nähen als Metapher. Auch für Beschreibungen von Trockels Alleinstellung wird daher bewusst dieses handarbeitstechnische Bild gewählt: „[Es] fällt auf, wie schwierig eine Kategorisierung dieses dichten Werks ist, das wie eine Kippfigur zwischen Figuration und Abstraktion angesiedelt ist und die Darstellung als beständige Umkehrung begreift. Ein wenig erinnert das an ein Schnittmuster beim Nähen, an den Versuch, die Umkehrbarkeit von Materialien zu testen, und daran, Kleidungsstücke auf links zu drehen, um eine Position zu ermöglichen, die die bloße Polarität von außen und innen überwindet. Es ist eine Haltung, die auf den letzten Stich bei einer Naht verzichtet und den Faden lieber lose lässt, sodass sie jederzeit wieder aufgehen kann.“ (Elvan Zabunyan, in: Rosemarie Trockel. *Flagrant delight*, Ausst.Kat. Wiels, Brüssel u.a. 2013, S.156). Stoffe, Nähte und Reißverschlüsse sind als vieldeutige Versatzstücke wiederkehrende Motive im Werk Rosemarie Trockels, vor allem in ihren Collagen. Auch das „Reißverschluss-Phantom“ spielt mit dieser Motivik, untergräbt dabei Erwartungen und kehrt Gewissheiten um. Elemente des Nähens und der Kleidermode in zarten Weiß-, Rosé- und Ockertönen treffen auf das harte, kantige Trägermaterial des Aludibond. Die Gürtel, Reißverschlüsse, Nähte und Stoffe sind teils plastisch ausgebildet, teils in der Art eines Trompe-l'œil zweidimensional aufgedruckt. Realismus und Illusion, 2- und 3-Dimensionalität, Beweglichkeit und Statik, Weichheit und Sprödigkeit, Leichtigkeit und Schwere – diverse Widersprüche treffen in diesem kinetischen Werk aufeinander.

„Reißverschluss-Phantom“ steht als markantes Beispiel für das äußerst vielschichtige Oeuvre von Rosemarie Trockel. In seiner spannungsvollen Gegensätzlichkeit fordert das museale Werk den Betrachter zum unkonventionellen, innovativen Assoziieren auf.

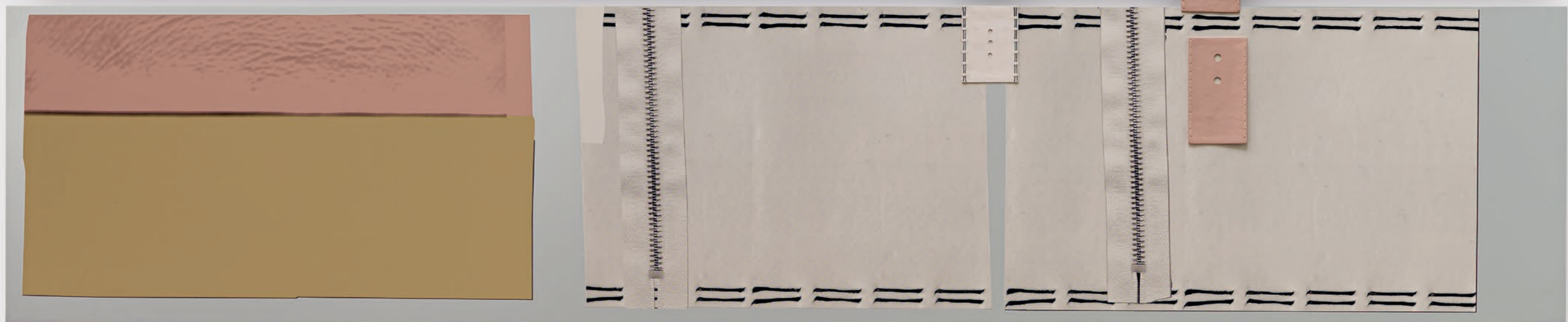
*“The moment something works, it becomes uninteresting. As soon as one has finished spelling something out, it should be put aside.” (Rosemarie Trockel in an interview with Isabelle Graw, in: Artforum 41, 7 (March 2003), p. 224f.)*

*Since the beginning of her artistic work, Rosemarie Trockel has been consciously eluding the mechanisms of the art market and exhibitions, undermining expectations and social norms. Her autonomy as an artist who understands the contradictory, the unfinished, the unconventional as her guiding principle expresses itself, among other things, in the reinterpretation and counteraction of objects, activities, and materials that are perceived as being typically female. Best known are her iconic knitted works, which reinterpret the supposedly domestic handicraft into a machine-made product of art comprising political or socio-critical content. In addition to knitting, Trockel also uses sewing, among other things, as a metaphor. This handicraft image is also used to describe Trockel's unique position, “[it] is striking how difficult a categorisation of this dense work is, which is located between figuration and abstraction like a reversible figure and which understands the depiction as a constant inversion. It is somewhat reminiscent of a sewing pattern, of trying to test the reversibility of materials, and of turning garments inside out to enable a situation that overcomes the mere polarity of outside and inside. It is an attitude which omits the final stitch in a seam, leaving the thread loose so it can unravel again at any time.” (Elvan Zabunyan, in: Rosemarie Trockel. *Flagrant delight*, exhib.cat. Wiels, Brussels i.a. 2013, p.156).*

*Fabrics, seams, and zips as ambiguous set pieces are recurring motifs in Rosemarie Trockel's oeuvre, especially in her collages. Reißverschluss-Phantom also plays with this motif, thus undermining expectations and reversing certainties. Elements of needlework and fashion garments in delicate white, pale pink and ochre tones encounter the hard, angular carrier material of the Alu-Dibond composite panel. The belts, zips, seams and fabrics are partially sculpted, partly printed two-dimensionally in the manner of a trompe-l'œil. Realism and illusion, three- and two-dimensionality, mobility and statics, softness and brittleness, lightness and heaviness – various contradictions come together in this kinetic work. Reißverschluss-Phantom represents a striking example of the extremely complex oeuvre by Rosemarie Trockel. With its exciting contrasts, this museum work invites the viewer to make unconventional, innovative associations.*













# SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

## 30 ... HÖHERE WESEN BEFEHLEN 1964/1968

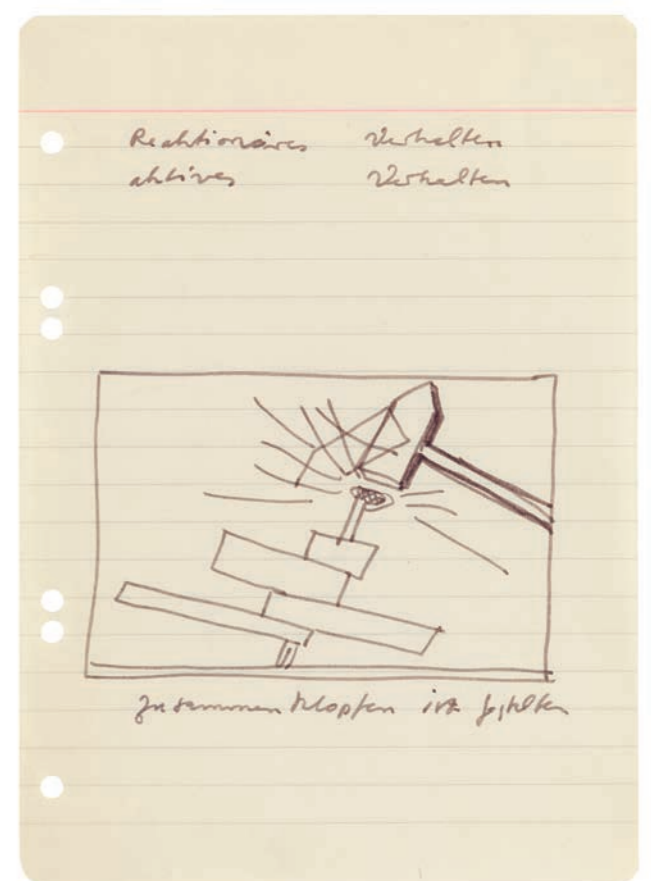
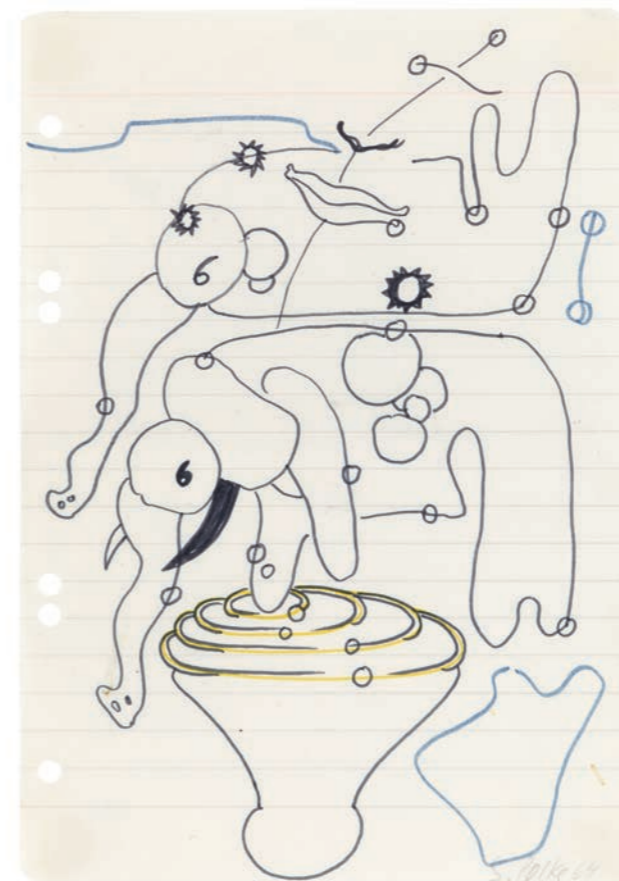
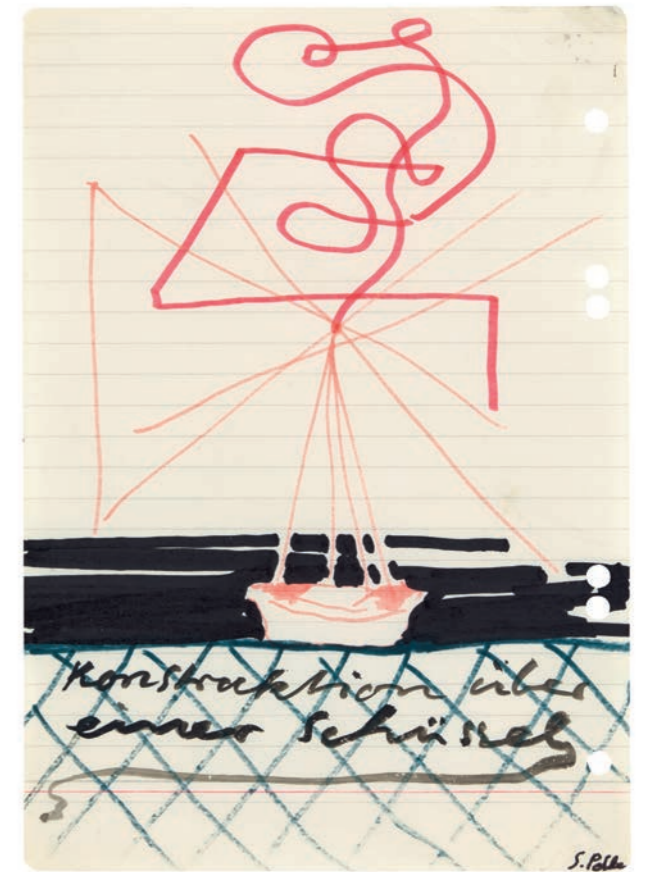
4 Zeichnungen: jeweils Filzschreiber auf liniertem Ringbuchpapier, 14 Offsetdrucke auf Karton sowie 1 Textblatt und 1 Impressum. Mit Original-Kartonbox. Zeichnungen 21 x 14,8 cm. Offsetdrucke 29,5 x 21 cm. Einzeln unter Glas gerahmt. 2 Blatt signiert und datiert 'S. Polke 64'; 1 Blatt signiert 'S. Polke'; 1 Blatt unsigniert. Im Impressum nummeriert. Exemplar a.p. (+50) der Vorzugsausgabe. Edition René Block, Berlin. – Mit leichten Altersspuren.

Jürgen Becker und Claus von der Osten (Hg.), Sigmar Polke, Die Editionen 1963 – 2000 Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000, WVZ-Nr.8

4 drawings: each felt tip pen on lined ringbinder paper, 14 offset prints on card, 1 text sheet and 1 colophon. With original card box. Drawings 21 x 14.8 cm. Offset prints 29.5 x 21 cm. Framed individually under glass. 2 sheets signed and dated 'S. Polke 64'; 1 sheet signed 'S. Polke'; 1 sheet unsigned. Numbered in colophon. Proof a.p. (+50) of the special edition. Edition René Block, Berlin. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 55 000 – 65 000





Sigmar Polkes frühe Edition „...Höhere Wesen befehlen“ – bestehend aus 4 Zeichnungen und 14 Offsetdrucken – verinnerlicht in konzentrierter Form ein zentrales Thema seines Frühwerks: Die systematische Demontage bestehender Konventionen hinsichtlich der gängigen Kunstauffassung und der überhöhten (Selbst-)Wahrnehmung des Künstlers. Dieses Vorhaben steht ganz im Sinne des 'Kapitalistischen Realismus', den Polke nur wenige Jahre zuvor gemeinsam mit Gerhard Richter, Konrad Lueg und Manfred Kuttner begründet hatte und mit dem sie auf den Bruch mit allen bisherigen Kunstäußerungen zielten.

Mit „...Höhere Wesen befehlen“ entzieht Polke nun das Kunstwerk den Sphären der Überhöhung, indem er eben jene ironisierend vor Augen führt. Dies erreicht er zum einen durch den Titel, der suggeriert, es handele sich hier um das Produkt einer übernatürlichen Eingebung des Künstlers. Zum anderen erinnert die pseudowissenschaftliche Gestaltung der Mappe an ein seriöses Lehrbuch, die im Kontrast steht zum karikierenden Inhalt der Offsetdrucke: Hier persifliert Polke etwa mit dem zu jener Zeit in fast jedem Wohnzimmer zu findenden Gummibaum ein „Sehnsuchtsmotiv der Wirtschaftswundergeneration“ (Christian Spies, Ein Pakt mit den höheren Wesen, in: Eva Schmidt (Hg.), Die Vielfältigkeit des Humors, Die Editionen der Sammlung Axel Ciesielski, Ausst.Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen und les Abattoirs – Frac Midi Pyrénées Toulouse, Köln 2013, S.57).

In den 4 Zeichnungen treibt Polke schließlich die Entmystifizierung der Kunst auf den Höhepunkt: Statt konventioneller Techniken und Bildträger wählt er alltägliche Materialien wie Ringbuchpapier und Filzstift und auch die Themen sind jenseits des künstlerischen Kanons angesiedelt: So skizziert er herrlich sinnfrei eine „Konstruktion über einer Schüssel“ und gerade dieser grandiose hintergründige Witz und die scheinbare Banalität des Dargestellten verdeutlichen Polkes herausragende Stellung als einer der großen Revolutionäre der deutschen Nachkriegskunst.

*Sigmar Polke's early edition '...Höhere Wesen befehlen'-comprising 4 unique drawings and 14 offset prints – demonstrates the central topic of his early work in a focused manner: the systematic dismantling of existing conventions regarding the popular concept of art and the excessive (self-) awareness of the artist. This intention is in keeping with the 'Capitalist Realism', which Polke had established only a few years earlier together with Gerhard Richter, Konrad Lueg and Manfred Kuttner, aiming to break with all previous art statements. With '...Höhere Wesen befehlen', Polke withdraws the artwork from the spheres of idealisation by ironically portraying precisely that idealisation. On the one hand, he achieves this with the title which suggests it may be the product of the artist's supernatural inspiration. On the other hand, the pseudo-scientific design of the portfolio is reminiscent of a reputable textbook and contradictory to the caricatured content of the offset prints. With the rubber plant – which at that time used to be found in almost every living-room – Polke satirises the “economic miracle generation's motive of desire” (Christian Spies, Ein Pakt mit den höheren Wesen, in: Eva Schmidt (ed.), Die Vielfältigkeit des Humors, Die Editionen der Sammlung Axel Ciesielski, exhib.cat. Museum für Gegenwartskunst Siegen and les Abattoirs – Frac Midi Pyrénées Toulouse, Cologne 2013, p.57).*

*Within the 4 drawings, Polke takes the demystification of art to extremes: instead of conventional techniques and supports, he chooses ordinary materials such as ringbinder paper and felt tip pen and also the topics are positioned beyond the artistic standard: thus he makes a wonderfully nonsensical sketch of a “Konstruktion über einer Schüssel” and it is this superb enigmatic wit and the ostensible banality of the depiction which illustrate Polke's outstanding position as one of the great revolutionaries of German post-war art.*



## JEAN LÉON FAUTRIER

Paris 1898 – 1964 Chatenay/Malabry

### 31 PAYSAGE (GORGES DU TARN) 1925

Öl auf Leinwand. 53,7 x 64,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Fautrier 25'. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Farbstift betitelt 'GORGES DU TARN' und 'Paysage dramatique'. – In farbfrischer Erhaltung, mit leichten Randmängeln und zwei kleinen Retuschen.

Lefort 93

*Oil on canvas. 53.7 x 64.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Fautrier 25.' in black lower left. Titled 'GORGES DU TARN' and 'Paysage dramatique' in coloured pen verso on stretcher. – In very good condition with fresh colours, with slight margin defects and two small retouches.*

Provenienz *Provenance*

Vente Prato, 4. April 1964 (dort „Montagne“ betitelt); Galleria Toninelli, Arte Moderna, Mailand (mit rückwärtigem Etikett); Galerie L. Bourdon, Paris (mit rückwärtigem Etikett); Privatsammlung Paris; Galerie Thomas Borgmann, Köln; Sammlung Günter P. Landmann, München

€ 40 000 – 50 000

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1980 (Josef Haubrich-Kunsthalle), Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen, Kat. Nr. 8, mit Abb. (mit Etikett auf dem Keilrahmen)

Literatur *Literature*

Giulio Bolaffi, Catalogo internazionale dell'arte moderna, Francia, Turin 1966, S. 152, Nr. 4 (als „Montagne“ betitelt); Thomas Borgmann (Galerie), Lagerkatalog. Herbst 1980, Kat. Nr. 15, mit Farbabb.; Marcel-André Stalter, Recherches sur la vie et l'oeuvre de Jean Fautrier (1898-1964) de leurs commencements à 1940 (Univers.-Diss. Paris), Paris 1982, Kat. Nr. 116

Als Gorges du Tarn wird die Schlucht des Flusses Tarn in der Region nordöstlich von Nîmes bezeichnet.

*The Gorges du Tarn is the name given to the gorge of the River Tarn in the region north-east of Nîmes.*





## DIE SAMMLUNG PETER SCHNEPPENHEIM

Mit sechs Arbeiten von Max Ernst – drei Gemälden, einer Plastik (Lots 32-35) und zwei Arbeiten auf Papier (Lots 211, 212, Auktion 1248, 5. Juni 2024) –, kommen ausgewählte Werke aus einer der bedeutendsten und umfangreichsten Sammlungen des deutsch-französischen Künstlers aus der Sammlung Schneppenheim zum Aufruf. Initiator dieser Sammlung war der Kölner Arzt Dr. Peter Schneppenheim (1926-2021), der die Werke über Jahrzehnte auf dem nationalen und internationalen Kunstmarkt zusammengetragen hatte. Dem beharrlichen und konstruktiven Engagement des Sammlers ist 2005 auch die Gründung des Max Ernst-Museums in dessen Heimatstadt Brühl zu verdanken. Seine umfangreichen grafischen Bestände, die illustrierten Bücher und ausgewählte Gemälde bildeten den Grundstock des einmaligen Künstlermuseums.

### Studium, beruflicher Werdegang und internationale Hilfsprojekte

Wer war Peter Schneppenheim, und wie ist seine Begeisterung für die komplexen Werke von Max Ernst zu erklären?

Schneppenheim wurde am 29. Juni 1926 im rheinischen Brühl geboren und besuchte – wie zuvor schon Max Ernst – das dortige Gymnasium. Noch vor dem Notabitur 1944 wurde er als Luftwaffenhelfer bei der Heimatflak verpflichtet und in den letzten Kriegsmonaten im Alter von nur 18 Jahren zur sogenannten Ardennen-Offensive eingezogen. Dort wurde er schwer verwundet und geriet in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Möglicherweise waren es die Erfahrungen im Lazarett, die ihn dazu bewogen, unmittelbar nach Kriegsende 1945/1946 das Studium der Medizin an der Universität zu Köln aufzunehmen. 1951 schloss er sein Studium mit dem medizinischen Staatsexamen ab und erhielt gemäß seiner Spezialisierung auf die Gynäkologie eine erste Stelle an der Universitätsfrauenklinik in Köln. Sein wissenschaftliches Interesse galt schon früh auch der Krebsforschung, so dass er 1953 eine Dissertation zur experimentellen Tumorforschung vorlegte. Seit 1964 war er Chefarzt des St. Anna-Hospitals in Köln, von 1975 bis 1991 leitender Chefarzt im Heilig-Geist-Krankenhaus in Köln-Longerich.



Abb. 1  
Peter Schneppenheim im Büro des Heilig-Geist-Krankenhauses Köln, um 1990  
Foto: Virchow, Bonn

1959 heiratete Peter Schneppenheim die aus Hamburg stammende Edith Rausch, die Tochter eines Architekten. Von 1960 an kamen drei Kinder zur Welt, und die nun fünfköpfige Familie bezog ein Haus in Köln-Lindenthal. Abgesehen von den beruflichen und privaten Verpflichtungen engagierte sich Schneppenheim für die Krebsbekämpfung in Afrika, speziell in Ghana, wo er nach Gründung eines gemeinnützigen Vereins eine kleine Klinik in Accra und später ein weiteres Hospital in Battor einrichten konnte. Er war nicht nur zeitweise selbst dort tätig, sondern initiierte auch ein Therapiezentrum in Kumasi und holte ghanaische Ärzte zur Ausbildung nach Köln.

### Die Max Ernst-Ausstellung 1951 in Brühl als Schlüsselerlebnis

Bei einer derartigen Beanspruchung durch Beruf und Privatengagement fand Schneppenheim Ausgleich und Erfüllung sowohl in der Musik als auch in der Kunst, namentlich in den Werken des 1891 in Brühl geborenen Malers, Grafikers und Bildhauers Max Ernst, dessen Schaffen ihm im Rheinland häufig begegnet war. Das Schlüsselerlebnis zum Erwerb von dessen Werken war aber die erste namhafte, deutsche Retrospektive 1951 im Schloss Augustsburg in Brühl. Schneppenheim war sofort von der Vielfalt der Bildthemen und Techniken fasziniert: „Bei meiner Begeisterung für die ungewöhnlichen, bis dahin nie gesehenen Kunstwerke, wohl auch euphorisch beflügelt nach soeben bestandenen Staatsexamen, kam mir die Idee, nun selbst Bilder dieses Künstlers zu erwerben – beim Salär eines jungen Medizinalassistenten zunächst ein verwegener Wunschtraum, bis es zu ersten Arbeiten auf Papier reichte.“ (zit. nach: Max Ernst. Graphische Welten, Ausst. Kat. Brühl 2004, S. 10). Die anfängliche Begeisterung für Max Ernst ließ bei Schneppenheim nicht nach – ganz im Gegenteil, die zunehmende Beschäftigung mit dessen Lebensstationen und Schaffen, mit dessen innovativen Bildtechniken und literarischem Horizont führte mit der Zeit zu systematischen Ankäufen mit dem Ziel, das grafische Schaffen möglichst lückenlos abzudecken: „Aus dem anfangs interessierten Laien“, schrieb er, „wurde bald ein lernbegieriger, passionierter Sammler. Mein erster und bleibender Eindruck: Max Ernst ist ein intellektueller Maler. Seine sublimfordernden Bilder lehrten mich gewissermaßen das Sehen.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Brühl 2004, S. 10). Der Ankauf von überwiegend grafischen Arbeiten war – zumindest zu Anfang – eine bewusste, vor allem den finanziellen Möglichkeiten geschuldete Entscheidung. Schneppenheim bewies ein bestechend gutes Auge für Qualität und Einzigartigkeit und wählte die zentralen Werke Ernsts auf Papier aus. Zu den ersten Grafiken zählten die Lithografien „Danseuses“ (1950) und die Radierung „Paroles peintes“ (1959) sowie das von seiner Frau entdeckte, erstklassige Blatt „La loterie du jardin zoologique“ (1951). Zu den frühen Erwerbungen zählen auch die Radierung „Correspondances dangereuses“ (1947), die bekannte Lithografie „Masques“ (1950) und die von Ernst Beyeler veröffentlichte Mappe „Das Schnabelpaar“ von 1953. Wie Schneppenheim selbst schreibt, waren die anspielungsreichen Grafiken „ein wundersames Refugium“ für ihn und bedeuteten nach „überlangen Arbeitstagen



## THE PETER SCHNEPPENHEIM COLLECTION

*A selection of six works by Max Ernst – three paintings, one sculpture (Lots 32-35) and two works on paper (Lots 211, 212, Auction 1248, 5 June 2024) – from the Schneppenheim collection, one of the most important and extensive collections of the German-French artist, are going up for auction. It was started by Cologne's Dr Peter Schneppenheim (1926-2021), who gathered its works on the German and international art market over a period of decades. The Max Ernst Museum in his hometown of Brühl also owes its founding in 2005 to the collector's persistent and constructive dedication. His extensive holdings of graphic works, the illustrated books and a selection of paintings provided the initial basis for this unique artist museum.*

### **Studies, Professional Career and International Aid Projects**

*Who was Peter Schneppenheim, and how is his enthusiasm for the works of Max Ernst to be explained? Schneppenheim was born in the Rhineland town of Brühl on 29 June 1926 and, like Max Ernst before him, attended the Brühl Gymnasium. In 1944, before he was able to complete his early A-level certificate, he was required to serve in the auxiliary air force to assist as a "flak helper" and, at the age of just 18, he was conscripted to serve in the so-called Ardennes Offensive. He was severely wounded there and was captured by the Americans. Perhaps his experiences in the field hospital are what led him to begin studying medicine at the University of Cologne in 1945/1946, directly after the end of the war. In 1951 he completed his studies by passing the state examination in medicine and then, in keeping with his specialisation in gynaecology, received his first position at the women's hospital of the University of Cologne. He had also developed a scientific interest in cancer research early on, and he accordingly submitted a dissertation on experimental tumour research in 1953. From 1964 he was chief physician at the St-Anna-Krankenhaus in Cologne and, from 1975 to 1991, executive chief physician at the Heilig-Geist-Krankenhaus in Cologne-Longerich.*



Abb. 2  
Peter Schneppenheim während der Rheinfahrt  
mit Max Ernst, Dorothea Tanning und Werner Spies  
Köln, 12. Mai 1971  
Foto: Archiv Peter Schneppenheim

Erholung und Entspannung“ (zit. nach: Ausst. Kat. Brühl 2004, S. 12). Obwohl der Ausbau der Sammlung durch den Kauf des Hauses und der Praxis Anfang der 1960er stockte, entschied er sich 1968 erstmals für ein Ölgemälde und erwarb die hier zum Aufruf kommende Landschaft „Les antipodes du paysage“, die ihm der Galerist Fritz Valentien in Stuttgart vermittelt.

Ein besonderes Ereignis der 1970er Jahre war die persönliche Begegnung Peter Schneppenheims mit Max Ernst und seiner Frau Dorothea Tanning anlässlich einer Rheinfahrt 1971, die das Kölner Galeristenpaar Hein und Eva Stünke organisiert hatte. „Seine faszinierende äußere Erscheinung, seine natürliche Wesensart, seine freundliche Zuwendung bleiben für mich“, schreibt Schneppenheim, „eine lebendige Erinnerung.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Brühl 2004, S. 12 f.). Bis zum Tod von Max Ernst am 1. April 1976 – auch für Schneppenheim eine Zäsur – konnte die Sammlung mit wichtigen Arbeiten erweitert werden. Ein Höhepunkt für Peter Schneppenheim war dann die erste öffentliche Ausstellung seiner Sammlung 1990 im Museum Ludwig in Köln.

### **Von der ersten Idee zur Stiftung der Sammlung bis zur Eröffnung des Max Ernst-Museums**

Die großartige Präsentation seiner Werke in den Räumen eines Museums mögen Mitte der 1990er Jahre zu der Entscheidung Schneppenheims beigetragen haben, die grafischen Bestände der Stadt Brühl als Geschenk anzubieten. Damit verband er die Auflage, die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und ein angemessenes Domizil bereitzustellen. Als dieser Wunsch von städtischer Seite nicht erfüllt wurde, konnte Schneppenheim 2001 die Kreissparkasse Köln zum Erwerb der Kollektion gewinnen. Diese brachte die umfangreichen Bestände in die neu gegründete „Stiftung Max Ernst“ ein, an der sowohl der Landschaftsverband Rheinland als auch die Stadt Brühl beteiligt waren. Mit dieser Konstellation waren dann die Voraussetzungen geschaffen, in Ernsts Heimatstadt ein neues Künstlermuseum zu errichten, in dem die Sammlung Schneppenheim den Grundstock bildete. Mit der Eröffnung des Museums 2005 wurde sein „jahrzehntelanger Wunschtraum“ endlich Realität. Hochzufrieden mit dem Entwurf und der Konzeption des Museums, in dem ein Raum nach dem Stifter benannt wurde, brachte Schneppenheim zur Komplettierung weitere Grafiken ein und stiftete fünf Ölgemälde sowie eine Frottage. Mit der fortdauernden Förderung des Max Ernst-Museums, etwa durch die Schenkung des ikonischen Gemäldes „The Twentieth Century“ (1955), blieb Peter Schneppenheim dem Museum noch lange verbunden und dokumentierte seine nahezu lebenslange Begeisterung für den Künstler.



In 1959 Peter Schneppenheim married Edith Rausch, who was from Hamburg and was the daughter of an architect. The first of their three children was born in 1960, and the five of them moved into a house in Cologne-Lindenthal. Aside from Schneppenheim's professional and private commitments, he was also a dedicated supporter of the battle against cancer in Africa, particularly in Ghana; after founding a charitable organisation, he was able to establish a small clinic in Accra and later a hospital in Battor. Not only did he sometimes work there himself, he also initiated a treatment centre in Kumasi and brought Ghanaian doctors to Cologne for training.

### **The Max Ernst Exhibition in Brühl in 1951 as a Formative Experience**

With so many demands placed on him through his profession and his private commitments, Schneppenheim found balance and fulfilment in both music and art, particularly in the works of the painter, graphic artist and sculptor Max Ernst, who was born in Brühl in 1891 and whose art he had often encountered in Brühl and Cologne. However, the formative experience leading to his acquisitions of Ernst's works was the artist's first major German retrospective, which was shown in Schloss Augustusburg in Brühl in 1951. Schneppenheim was immediately fascinated by the variety of themes and techniques: "In my enthusiasm for the unusual artworks, which I had never seen before, and surely also euphorically invigorated by having just passed the state examination, the idea came to me of now purchasing pictures by this artist myself – with the salary of a young medical assistant, initially an audacious fantasy, until there was enough there for my first works on paper" (cited in: Max Ernst. Graphische Welten, exh. cat. Brühl 2004, p. 10).

Schneppenheim's initial enthusiasm for Max Ernst did not wane – on the contrary, his increasing occupation with the stations of his life and work, with his innovative pictorial techniques and literary horizon gradually led to systematic purchases made with the aim of covering his entire graphic oeuvre with as few gaps as possible: "The interested layman of the initial period", he writes, "turned into a studious, passionate collector." My first and lasting impression: Max Ernst is an intellectual painter. In a certain sense, his sublimely challenging pictures taught me to see" (cited in: exh. cat. Brühl 2004, p. 10). The purchase of mostly graphic works was – at least at the beginning – a deliberate choice primarily based on his financial possibilities. From the beginning, Schneppenheim displayed a strikingly good eye for quality and uniqueness and selected Ernst's central works on paper. The first graphic works included the lithographs "Danseuses" (1950) and the etching "Paroles peintes" (1959) as well as an exquisite sheet discovered by his wife, "La loterie du jardin zoologique" (1951). His early purchases also included the etching "Correspondances dangereuses" (1947), the well-known lithograph "Masques" (1950) and the portfolio published by Ernst Beyeler in 1953: "Das Schnabelpaar". As Schneppenheim has written himself, the graphic works were, with their abundant allusions, "a wondrous refuge" for him and meant "rest and relaxation" after "overlong workdays" (cited in: exh. cat. Brühl 2004, p. 12). Although the expansion of the collection was disrupted through the

purchase of his house and practice in the early 1960s, he decided to buy an oil painting for the first time in 1968 and bought the landscape "Les antipodes du paysage" – the work that is up for auction here – through the gallerist Fritz Valentien in Stuttgart.

One exceptional event during the 1970s was Schneppenheim's meeting Max Ernst and his wife Dorothea Tanning in person on the occasion of a Rhine cruise organised by the Cologne gallerist couple Hein and Eva Stünke in 1971. "His fascinating outward appearance, his natural disposition, his friendly affection have remained a lifelong memory for me", writes Schneppenheim (cited in: exh. cat. Brühl 2004, pp. 12-13). Until Max Ernst's death on 1 April 1976 – which also represented a watershed moment for Schneppenheim – he was able to expand the collection with important works. The first public exhibition of the collection at Cologne's Museum Ludwig in 1990 marked an initial high point for Peter Schneppenheim.

### **From the Initial Idea of Donating the Collection to the Opening of the Max Ernst Museum**

The magnificent presentation of his works in the galleries of a museum may have contributed to Schneppenheim's decision in the mid-1990s to offer to donate his graphic collection to the town of Brühl. The offer was made on the condition that the collection be made accessible to the public and be provided with an appropriate home. When this wish was not fulfilled by the town, Schneppenheim was able to convince the Kreissparkasse Köln to purchase the collection in 2001. This brought the extensive holdings into the newly founded "Stiftung Max Ernst", and the Landschaftsverband Rheinland as well as the town of Brühl were involved in the charitable trust. Through this constellation, the preconditions were established for the building of a new artist museum in Ernst's hometown, with the Schneppenheim collection providing its initial basis. When the museum opened in 2005, his "decades-old fantasy" finally became reality. Extremely satisfied with the design and concept of the museum, where one of the galleries is named after the donor, Schneppenheim contributed more graphic works to complete it and also donated five oil paintings as well as a frottage. With his continuing support for the Max Ernst Museum – for example, through his gift of the iconic painting "The Twentieth Century" (1955) – Peter Schneppenheim continued to remain linked to the museum for a long time and documented his nearly lifelong enthusiasm for the artist.



Abb. 3  
Max Ernst Museum Brühl des LVR  
Foto: Bernd Schneppenheim



### 32 MOBILES HERBARIUM 1920

Gouache, Tusche, Bleistift und Collage, Überarbeitung eines Druckes. 14,3 x 21,3 cm. Gerahmt, zusätzlich in Objektkasten unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'max ernst'.

Spies/Metken 343

*Gouache, India ink, pencil and collage, reworking of a print 14.3 x 21.3 cm. Framed, additionally framed in object box under glass. Signed 'max ernst' in black lower right.*

Provenienz *Provenance*

Hubert Berke, Köln; Sammlung Dr. Peter Schneppenheim, Köln; bis Anfang 2024 als Dauerleihgabe im Max-Ernst-Museum Brühl

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln/Zürich 1962/1963 (Wallraf-Richartz-Museum/Kunsthhaus), Max Ernst, Kat. Nr. 127; Stockholm 1969 (Moderna Museet), Max Ernst. Malningar, collage, frottage, teckningar, grafik, böcker, skulpturer 1917-1969, Kat. Nr. 116 mit Abb. S. 28; Amsterdam 1969/1970 (Stedelijk Museum), Max Ernst, Kat. Nr. 101, S. 24; Stuttgart 1970 (Württembergischer Kunstverein), Max Ernst, Kat. Nr. 126, S. 150 mit Abb. S. 75; Krefeld 1972 (Kunstverein), Max Ernst. Frottagen und Collagen, Kat. Nr. 13; Zürich/Frankfurt am Main/München 1978/1979 (Kunsthhaus/Städt. Galerie im Städelschen Kunstinstitut/Städt. Galerie im Lenbachhaus), Max Ernst. Frottagen, Collagen, Zeichnungen, Graphik, Bücher, Kat. Nr. 21, S. 161 mit Abb. S. 31; Köln 1980 (Kölischer Kunstverein), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Kat. Nr. 72, S. 327; Brühl 1982 (Max-Ernst-Kabinett), DADAMAX 1919-1921,

Kat. Nr. 8, S. 226 ff., mit Abb. S. 229; Tübingen/Bern/Düsseldorf/Hamburg 1988/1989 (Kunsthalle/Kunstmuseum/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Kunsthalle), Max Ernst. Die Welt der Collage, Kat. Nr. 19, S. 506 mit Abb. 85 u. Farbabb. 9; Berlin/München 1999 (Nationalgalerie/Haus der Kunst), Max Ernst. Die Retrospektive, Kat. Nr. 11, S. 30; Paris 2002 (Centre Georges Pompidou), La Révolution surréaliste, o. Kat. Nr., S. 434; Düsseldorf 2002 (K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Surrealismus 1919-1944, o. Kat. Nr., S. 456; New York 2005 (The Metropolitan Museum of Art), Max Ernst: A Retrospective, Kat. Nr. 9, S. 116 mit Farbabb.; Basel 2007/2008 (Museum Tinguely), Max Ernst. Im Garten der Nymphe Ancolie, Kat. Nr. 3, S. 217, mit Farbabb. S. 83; Brühl 2013 (Max Ernst Museum des LVR), Das 20. Jahrhundert – Werke von Max Ernst aus der Schneppenheim-Stiftung, S. 46/47 mit Farbabb., S. 161 f.; Brühl 2023/2024 (Max Ernst Museum des LVR), Surreal futures, S. 148/149 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Eduard Trier, Max Ernst, Recklinghausen 1959, Abb. S. 32; Werner Spies, Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1974, Kat. Nr. 85 mit Abb. sowie S. 26 u. 54; Ludger Derenthal/Jürgen Pech, Max Ernst, Paris 1992, Farbabb. 42, S. 29; Eduard Trier, Schriften zu Max Ernst, hrsg. v. Jürgen Pech, Köln 1993, mit Abb. S. 34; Werner Spies (Hg.), Max Ernst – Leben und Werk, Köln 2005, Farbabb. S. 64; Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2009, Farbabb. S. 58

€ 250 000







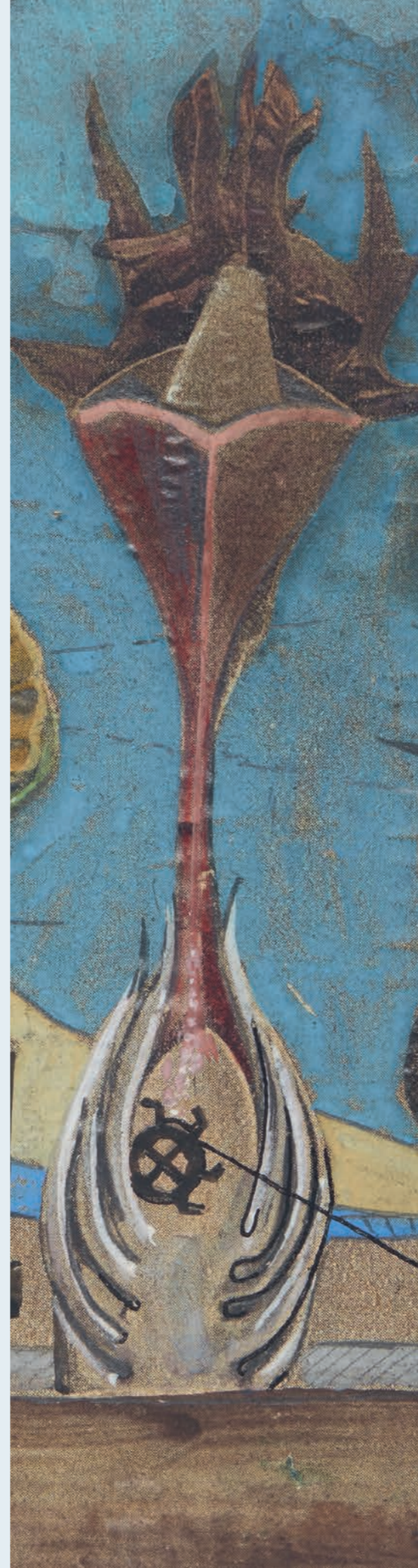
Bibliotheca Paedagogica. Verzeichnis der bewährtesten Lehr- und Anschauungsmittel für höhere, mittlere und Elementarschulen, 21. Ausgabe, Leipzig 1914, S. 628, Abb. aus: Das 20. Jahrhundert. Werke von Max Ernst aus der Schneppenheim-Stiftung, Brühl 2013, S. 45

Die wohl bekannteste und schönste Arbeit aus der wichtigen Werkreihe der Übermalungen, die Max Ernst in seiner Kölner Dada-Zeit schuf

Für Max Ernst bedeutete das Jahr 1919 einen maßgeblichen Wendepunkt, der die Weichen für seine künstlerische Zukunft legte. Seine Begegnung mit den metaphysischen Werken von Giorgio de Chirico und Carlo Carrà sorgte für die Abkehr von seiner bisherigen expressionistischen Malerei. Abgestoßen von den herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen und konventionellen Kunstströmungen, gründete er gemeinsam mit Johannes Theodor Baargeld und Hans Arp die Kölner Dada-Gruppe. Die von ihnen herausgegebene Wochenschrift „Der Ventilator“ wurde von der britischen Militärregierung ebenso verboten wie die im November 1919 ausgerichtete Dada-Ausstellung im Kölnischen Kunstverein.

Ausschlaggebend für Ernsts Kunst wurde die dadaistische Idee, Darstellungen und Gegenstände der Alltagswelt aufzugreifen, mit künstlerischen Mitteln zu verändern und dadurch mit völlig anderen Bedeutungsebenen aufzuladen. Er bediente sich dabei der Holzassemblage, des Klischee-drucks und der Durchreibzeichnung, ab 1920 auch der Übermalung. Als Quelle für diese Form der kreativen Transformation diente ihm ein Zufallsfund, der Lehrmittelkatalog „Bibliotheca Paedagogica“, in dem umfangreiches naturwissenschaftliches Anschauungsmaterial für Schulen dargestellt war. In seinen Erinnerungen schildert er die Wirkung, die dieser Fund auf ihn hatte: „1919. An einem Regentag in Köln am Rhein erregt der Katalog einer Lehrmittelanstalt meine Aufmerksamkeit. Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, botanische, anatomische, mineralogische, paläontologische und so fort. Elemente von so verschiedener Natur, dass die Absurdität ihrer Ansammlung blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte. Halluzinationen hervorrief, den dargestellten Gegenständen neue, schnell wechselnde Bedeutungen gab. Ich fühlte mein 'Sehvermögen' plötzlich so gesteigert, dass ich die neuentstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah.“ (Max Ernst, zit. nach: DADAMAX, op. cit., S. 226). Max Ernst schuf in den Jahren 1920/1921 etwa 44 Übermalungen, neben den aus dem Lehrmittelkatalog stammenden auch größere auf Schautafeln und Tapeten.

„Mobiles Herbarium“ ist eine der schönsten und berühmtesten Arbeiten aus diesem Werkzyklus. Grundlage ist eine Bildtafel aus der Sektion Botanik des Kataloges (siehe Vgl. Abb.). Der Künstler verwandelte die dort gezeigten farblosen Schemazeichnungen verschiedener Baumb Blüten in eine kolorierte, zauberhafte Landschaft. Er überarbeitete die Pflanzenzeichnungen nicht nur farbig, sondern ergänzte sie auch um Stämme und Stängel und versetzte sie in eine weite Ebene mit einem Tafelberg, überfangen von einem leuchtend türkisblauen Himmel. Damit setzte er die aus ihrem Kontext gerissenen Pflanzenbestandteile gleichsam wieder in einen Boden ein und gab ihnen eine neuartige Autonomie. In die Pflanzen im rechten Bildteil eingezeichnete mechanische Elemente wie Gerüste, Gewichte, Schwungräder und Riemen verleihen den organischen Gewächsen eine technische Komponente, die die titelgebende Mobilität, vielleicht aber auch den ständigen Wandel natürlicher Prozesse thematisiert. Auf poetische Weise ließ Max Ernst aus den nüchternen Illustrationen eine märchenhafte Welt von rätselhafter Schönheit entstehen.



The best known and most beautiful work from the important series of overpaintings that Max Ernst created during his Dada period in Cologne

For Max Ernst 1919 marked a decisive turning point that would determine the course of his artistic future. His encounter with the metaphysical works of Giorgio de Chirico and Carlo Carrà led him to turn away from his previous expressionist painting. Appalled at the prevailing conditions of society and conventional currents in art, he founded the Cologne Dada group together with Johannes Theodor Baargeld and Hans Arp. They published the weekly magazine “Der Ventilator” which, like the Dada exhibition presented by the Kölnischer Kunstverein in November 1919, was forbidden by the British military government.

Ernst's art became defined by the Dadaist idea of seizing on images and objects from the world of everyday life, modifying them through artistic means and loading them with entirely different levels of meaning. In doing so, he made use of wood assemblage, stereotype printing, rubbings and, from 1920, overpainting.

His source for this form of creative transformation was provided by a chance discovery, the “Bibliotheca Paedagogica”, a catalogue of educational resources presenting extensive visual materials for illustrating the field of science in schools. He describes the effect that this find had on him in his memoirs: “1919. On a rainy day in Cologne, the catalogue of the institute for educational resources attracted my attention. I saw advertisements for models of all kinds: mathematical, geometrical, anthropological, zoological, botanical, anatomical, mineralogical, palaeontological and so on. Elements so disparate in nature that the absurdity of their accumulation confused the eye and the mind. Elicited hallucinations which invested the depicted objects with new, rapidly shifting meanings. I suddenly felt my ‘visual capacity’ become so intensified that I saw the re-emerging objects on a new ground.” (Max Ernst, cited in: DADAMAX, op. cit., p. 226). Max Ernst created around 44 overpaintings in 1920/1921: in addition to the works based on the catalogue of teaching resources, these also included larger ones on display panels and wallpapers.

“Mobiles Herbarium” is one of the most beautiful and famous pieces from this group of works. It was created on a plate from the catalogue's section on botany (see comp. ill.). The artist has transformed the colourless schematic drawings presented in the plate into a variety of tree blossoms in a coloured, magical landscape. He has revised the drawings of plants not just by adding colour but also by adding trunks and stems, and they are situated within a broad plane featuring a mesa set off against the luminous, turquoise-blue sky above it. Ernst has thus placed these parts of plants, which had been torn out of context, back into the soil, so to speak, and provided them with a novel type of autonomy. In the right half of the picture, mechanical elements like supports, weights, pendulums and belts have been inscribed into the plants and provide the organic vegetation with a technological component that thematises the mobility of the title but perhaps also the incessant changes of natural processes. In a poetic manner, Max Ernst has caused a fairy-tale world of enigmatic beauty to emerge out of these mundane illustrations.



### 33 LES TROIS PHILOSOPHES (DIE DREI PHILOSOPHEN)

Um 1955

Öl auf Holz. 31,4 x 77,1 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert  
'max ernst'. – In sehr schöner, farb-  
frischer Erhaltung.

Spies/Metken 3103

*Oil on panel. 31.4 x 77.1 cm. Framed.  
Signed 'max ernst' in black lower right. –  
In very fine condition with fresh  
colours.*

Provenienz *Provenance*

Edouard Loeb, Paris; Walter Scharf,  
Berlin; Galerie Wilhelm Grosshennig,  
Düsseldorf; Galerie Norbert Blae-  
ser, Düsseldorf; Sammlung Dr. Peter  
Schneppenheim, Köln; bis Anfang 2024  
als Dauerleihgabe im Max-Ernst-Mu-  
seum Brühl

Literatur *Literature*

Die Weltkunst, LI. Jg., Nr. 23, München  
1.12.1982, Farbabb. S. 3433

€ 200 000

Ausstellungen *Exhibitions*

Lübeck 1966 (Overbeck-Gesellschaft),  
Kontraste. Vier Möglichkeiten des  
Künstlerischen: Josef Albers, Karel  
Appel, Max Ernst, Robert Rauschen-  
berg, Kat. Nr. 22; Düsseldorf 1968 (Gale-  
rie Wilhelm Grosshennig), Ausstellung  
deutscher und französischer Meister-  
werke des 20. Jahrhunderts: Gemälde,  
Plastik, Aquarelle, Handzeichnungen,  
ohne Abb.; Düsseldorf 1976 (Galerie  
Wilhelm Grosshennig), Ausstellung aus-  
gewählter deutscher und französischer  
Kunstwerke des 20. Jahrhunderts, mit  
Farbabb. S. 11; Berlin/München 1999  
(Nationalgalerie/Haus der Kunst), Max  
Ernst – Die Retrospektive, Kat. Nr. 165,  
mit Farbabb.; Brühl 2009 (Max Ernst  
Museum des LVR), Max Ernst. Schau-  
sammlung im Wechsel VI, ohne Kat.;  
Brühl 2013 (Max Ernst Museum des  
LVR), Das 20. Jahrhundert – Werke von  
Max Ernst aus der Schneppenheim-  
Stiftung, S. 94/95 mit Farbabb., S. 167 f.;  
Brühl 2023/2024 (Max Ernst Museum  
des LVR), Surreal futures, S. 179 mit  
Farbabb.





1953 kehrte Max Ernst nach fast zwölf Jahren des Exils in den Vereinigten Staaten mit seiner Frau Dorothea Tanning nach Europa zurück und ließ sich zunächst in Paris nieder. Schnell musste er feststellen, dass sich die Kunstszene gewandelt hatte und anstatt des Surrealismus nun Informel und Tachismus gefragt waren: „[...] ich kehrte zu einem Zeitpunkt nach Paris zurück“, schrieb Ernst, „als jene 'terrible simplificateurs' [...] die abstrakte Kunst hochlobten und die Kunst der Surrealisten als zu literarisch verurteilten.“ (zit. nach Max Ernst. Retrospektive, Ausst. Kat. Wien/Riehen 2013, S. 279). Auch wenn Max Ernst die neuen künstlerischen Entwicklungen kritisch sah, blieben diese nicht ohne Einfluss auf sein Schaffen. So wichen mit der Zeit die düsteren Décalcomanien der amerikanischen Jahre neuen, häufig figürlichen Themen mit geometrischen Formen und einer insgesamt helleren und heiteren Farbgebung.

Zu den ersten Werken, die 1955 im ländlichen Huismes, unweit von Chinon im Loiretal, entstanden, gehört das ins Panoramaformat gefasste Gemälde „Les trois philosophes“. Für dieses faszinierende Werk trug er auf einen mit Rot- und Gelbtönen präparierten Holzgrund drei weiß schimmernde, geometrische Formen auf. Dabei legte er die einzelnen Farbschichten nicht einfach übereinander, sondern kratzte die bereits angetrocknete Farbe wieder mit dem Malerspachtel ab, so dass teils deckende, teils transparente Flächen entstanden, die dem Werk eine ungeheure Tiefenwirkung verleihen. Der so gewonnene Eindruck von gläsernen Kristallen wurde von der Forschung mit dem in Arizona zu findenden Kupfermineral Kinoit in Verbindung gebracht, das Ernst während seiner Zeit dort gesehen haben dürfte. (vgl. Das 20. Jahrhundert. Werke von Max Ernst aus der Stiftung Schneppenheim, Ausst. Kat. Brühl 2013, S. 92). Doch Max Ernst ging es nicht um die Darstellung von Kristallformationen. Vielmehr ordnete er jedem der Formen ein in die Mitte gesetztes, schwarzes Symbol zu, das sich – von links nach rechts gelesen – als menschliches Antlitz, Vogelsilhouette und Weintraube identifizieren ließe. Die drei weiß schimmernden Polyeder dürften die Titel gebenden Philosophen verkörpern. Bei ihnen sieht die Wissenschaft eine Bezugnahme auf Giorgiones berühmtes Gemälde „Die drei Philosophen“, in dem der Renaissancemaler die drei Entwicklungsstufen des menschlichen Geistes veranschaulichte (vgl. Ausst. Kat. Brühl 2013, op. cit., S. 91-92). Als ausgesprochen belesener Künstler könnte Ernst diese Deutung rezipiert haben.



In 1953 Max Ernst returned to Europe with his wife Dorothea Tanning after almost 12 years of exile in the United States, and they initially moved to Paris. He quickly had to acknowledge that the art scene had changed and art informel and tachisme were now in demand instead of Surrealism: “[...] I returned to Paris at a point in time,” writes Ernst, “when those ‘terrible simplificateurs’ [...] were singing the praises of abstract art and condemning the surrealists as too literary” (cited in Max Ernst. Retrospektive, exh. cat. Wien/Riehen 2013, p. 279). Even if Max Ernst took a critical view of the new artistic developments, they did not remain without influence on his oeuvre. Thus, for example, the sombre decalcomanias of the American years were gradually replaced by new, often figurative themes featuring geometric forms and a generally brighter and more cheerful palette.

The panorama-format painting “Les trois philosophes” was among the first works Ernst created in the rural village of Huismes, not far from the town of Chinon in the Loire Valley, in 1955. In this fascinating picture, he has placed three geometric forms in a shimmering white on a wooden ground prepared with tones of red and yellow. In doing so, he has not simply laid the individual layers of colour in on top of one another, instead, he has used a painting knife to scratch the already partially dried paint back off again, producing areas of colour that are sometimes opaque and sometimes transparent and provide the work with an enormous sense of depth. Scholars have linked the impression of glassy crystals generated in this way with the copper mineral kinoite, which is to be found in Arizona and which Ernst probably saw during the period he spent there (cf. Das 20. Jahrhundert. Werke von Max Ernst aus der Stiftung Schneppenheim, exh. cat. Brühl 2013, p. 92). But what interested Max Ernst was not the depiction of crystal formations. Instead, he has placed a black symbol at the centre of each of the forms – reading from left to right, these could be identified as a human face, a bird silhouette and a bunch of grapes. The three polyhedrons shimmering in white presumably embody the three philosophers of the work’s title. Scholars have seen them as an allusion to Giorgione’s famous painting “The Three Philosophers”, in which the Renaissance painter visualises the three stages of the human mind’s development (cf. exh. cat. Brühl 2013, pp. 91-92). As an exceptionally well-read artist, Ernst could have been familiar with this interpretation.



34 LES ANTIPODES DU PAYSAGE (DIE ANTIPODEN DER LANDSCHAFT)  
1954

Öl auf Holz. 26,9 x 35,3 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert 'max ernst'. Rückseitig signiert, datiert und betitelt 'Les antipodes du paysage max ernst 1954'. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Minimale Randretuschen.

Spies/Metken 3055

*Oil on panel. 26.9 x 35.3 cm. Framed.  
Signed 'max ernst' in black lower right.  
Signed, dated and titled 'Les antipodes du paysage max ernst 1954' verso. –  
In very fine condition with fresh colours.  
Minimal marginal retouches.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Valentien, Stuttgart; Sammlung Dr. Peter Schneppenheim, Köln; bis Anfang 2024 als Dauerleihgabe im Max-Ernst-Museum Brühl

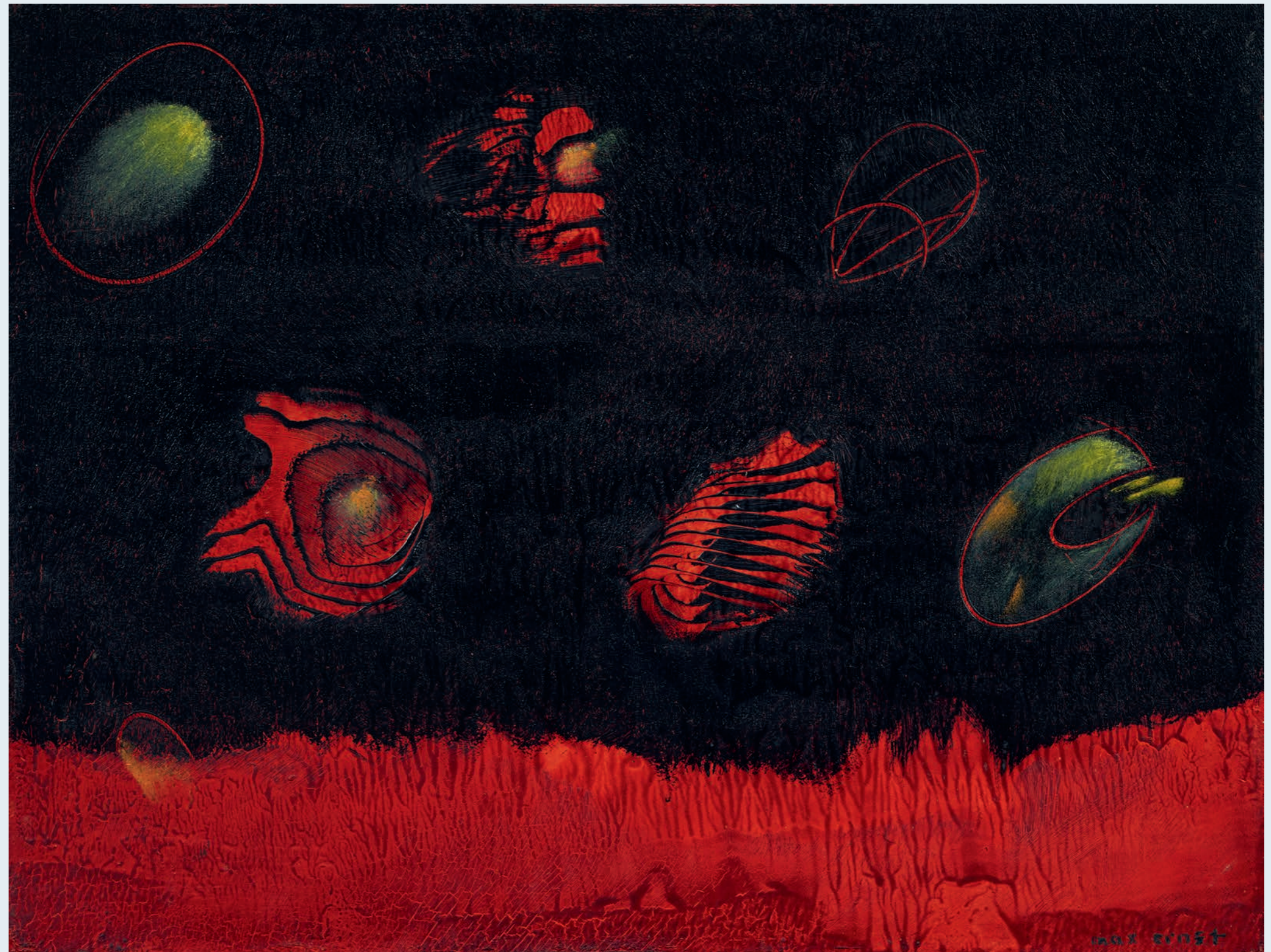
Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1968 (Antiquariatsmesse, Gustav Siegle-Haus); Mülheim 1969 (Städtisches Museum, Schloss Styrum), Max Ernst. Farbige Zeichnungen, Frottagen und Graphik, Kat. Nr. 1; Brühl 2013 (Max Ernst Museum des LVR), Das 20. Jahrhundert – Werke von Max Ernst aus der Schneppenheim-Stiftung, S. 80/81 mit Farbabb., S. 166 f.

Literatur *Literature*

Gemälde, Graphik, Plastik, Katalog Nr. 1, Galerie Valentien, Stuttgart 1968, Farbabb. S. 23

€ 150 000





Das erste und bedeutendste Gemälde aus der Sammlung Schneppenheim, welches das phantastische Thema der Antipoden-Serie weiterführt

Die Beschäftigung von Max Ernst mit dem Topos der Antipoden begann 1936 mit einer kleinen Werkserie, die er „Aux antipodes du paysage“ betitelte (Spies/Metken 2255-2258). Die Gemälde dieser Serie zeigen unwirtliche Felsenlandschaften unter einem gelblich beleuchteten Himmel, bevölkert nur im Vordergrund von einzelnen menschlichen Figuren oder rätselhaften Mischwesen. Grundlage für diese mysteriösen Darstellungen ist die von der Antike bis in die frühe Neuzeit strittig diskutierte, mythische Vorstellung von den sogenannten Antipoden – Menschen, die auf der unerforschten Unterseite oder Gegenseite der Erdkugel leben. Max Ernst machte sich diese überkommene Vorstellung künstlerisch zu eigen und spekulierte in seiner Werkserie darüber, wie jene verborgene und für uns lebensfeindliche Gegenwelt aussehen könnte – die Phantasie als Antipode der Realität.

1954 griff Ernst das Thema mit „Les antipodes du paysage“ erneut auf. Es war das erste Ölbild, das im Jahr 1968 Eingang in die Sammlung Schneppenheim fand. In diesem Werk setzte der Künstler das Thema deutlich freier und abstrakter um als noch zwanzig Jahre zuvor und nutzte dabei maßgeblich die von ihm in den 1920er Jahren selbst entwickelten Techniken der Grattage und der Décalcomanie. Glühendes Rot und tiefes Schwarz bestimmen das Bild und lassen Assoziationen an Lava und Glut aufkommen. Über dem felsig ausgezackten Grund im unteren Bildviertel erhebt sich eine schwarze Fläche, vor der sechs rätselhafte, organische Objekte zu schweben und aus sich selbst heraus zu leuchten scheinen. Die drei mittleren roten Erscheinungen erinnern in ihrer krustigen, vielfach geschichteten Gestalt an Organismen der Tiefsee. Die drei weiteren Objekte aus zarten roten Linien und grünlich schimmernden Flächen vermitteln in ihren elliptischen Formen den Eindruck flüchtiger Lichterscheinungen. Max Ernst schuf mit diesem Gemälde eine Szenerie von magischer Tiefe und Leuchtkraft, die in der ewigen Schwärze der Tiefsee genauso verortet werden könnte wie in den kosmischen Phänomenen eines nächtlichen Himmels.

*The first and most important painting from the Schneppenheim Collection, which further elaborates upon the fantastic theme of the Antipodes series*

*Max Ernst began to occupy himself with the topos of the Antipodes in 1936, with a small series of works entitled “Aux antipodes du paysage” (Spies/Metken 2255-2258). The paintings from this series depict inhospitable rocky landscapes that lie beneath a sky illuminated by a yellowish light and feature foregrounds populated by isolated human figures or enigmatic hybrid creatures. These mysterious images are based on the mythical notion of the so-called Antipodeans, people living on the unexplored lower or opposite side of the globe – an idea that was heatedly debated from antiquity to the early modern period. Max Ernst assimilated this antiquated notion into his art, and this series of works speculates about what that hidden and, for us, nearly uninhabitable anti-world might look like – fantasy as the antipode of reality.*

*In 1954 Ernst returned to the theme with his “Les antipodes du paysage”. In 1968 this would become the first oil painting to make its way into the Schneppenheim Collection. In this work the artist has depicted his subject matter in a markedly freer and more abstract manner than he had twenty years before, and his use of the grattage and decalcomania techniques he had personally developed in the 1920s are decisive. A glowing red and deep black define the painting and stir associations with lava and hot coals. A black plane rises above the rockily jagged ground of the lower quarter of the picture: six enigmatic, organic objects appear to hover in front of it and emit their own light. The crusty, many-layered form of the three red manifestations in the middle makes them reminiscent of deep-sea organisms. The three other objects made up of delicate red lines and shimmering green shapes produce the impression of ephemeral light effects with their elliptical forms. In this painting, Max Ernst has created a scene of magical depth and luminosity, one that could be placed in the context of the eternal darkness of the deep sea just as easily as the cosmic phenomena of the night sky.*



35 **JANUS**  
1974

Bronze. Höhe 43,7 cm. Auf der oberen Plinthe signiert und nummeriert 'max ernst 18/18' sowie mit dem Gießstempel „A. VALSUANI CIRE PERDUE“. Exemplar 18/18. Die Bronze entstand in verschiedenfarbigen Auflagen von jeweils 20 Exemplaren (nummeriert 00/18 und 0/18 – 18/18), 8 *épreuves d'artiste* und einigen *épreuves d'essai*. – Mit lebendiger, goldbrauner Patina.

Nicht mehr bei Spies/Metken

*Bronze. Height 43.7 cm. Signed and numbered 'max ernst 18/18' and with foundry stamp "A. VALSUANI CIRE PERDUE" on upper plinth. Cast 18/18. The bronze was created in different coloured editions of 20 copies each (numbered 00/18 and 0/18 – 18/18), 8 *épreuves d'artiste* and several *épreuves d'essai*. – With a lively, golden brown patina.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Peter Schneppenheim, Köln

€ 50 000

Ausstellungen *Exhibitions*

Vgl. u.a. Newport Beach/Berkeley/Indianapolis 1992/1993 (Newport Harbor Art Museum/University Art Museum, University of California/Indianapolis Museum of Art), Max Ernst, *The Sculpture*, Nr. 57, mit Abb. S. 44; Malmö 1995/1996 (Konsthall), Max Ernst, *Skulptur*, mit Abb. S. 184, 185; Turin 1996 (Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli), Max Ernst *sculture/sculptures*, S. 192, mit Abb. S. 186; São Paulo 1997 (Museo Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam), Max Ernst, *Esculturas, obras sobre papel, obras gráficas*, Nr. 53, S. 38, Abb. S. 100, 101; Lissabon 1999/2000 (Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva), Max Ernst, *esculturas sculptures*, S. 87, mit Abb. S. 79; Tokio 2000 (Tokyo Station Gallery), Max Ernst, *The Surrealist Universe in Sculpture, Painting and Photography*, Nr. S. 60, S. 165, mit Abb. S. 79; Schwäbisch Hall/Salzburg 2009 (Kunsthalle Würth/Museum der Moderne), *Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth*, S. 336 f. mit Abb.

Literatur *Literature*

Vgl. Edward Quinn, *Max Ernst, Barcelona 1977*, Abb. S. 18 u. S. 22/23; Susanne Kaufmann, *Im Spannungsfeld von Fläche und Raum. Studien zur Wechselwirkung von Malerei und Skulptur im Werk von Max Ernst*, Weimar 2003, S. 110, Nr. 104 mit Abb. S. 293; Jürgen Pech (Hg.), *Max Ernst. Plastische Werke*, Köln 2005, S. 208-211, mit Abb.







Edward Quinn, Max Ernst bei der Arbeit am Doppelkopf der Gipsplastik „Janus“, Paris 1974

„Janus“ ist die wohl schönste Bronzeplastik aus dem späten Werk von Max Ernst. Sie entstand 1974 in der Art der Plattensculpturen, die erstmals von Alberto Giacometti in den 1920er Jahren geschaffen und von Max Ernst weiterentwickelt wurden.

Ein wichtiges Charakteristikum der plastischen Arbeiten von Max Ernst ist der additive Aufbau aus zusammengefügtten Einzelementen. Entsprechend ihrem Titel „Janus“ besitzt die Plastik zwei entgegengesetzte Ansichtsseiten. Die hochrechteckige Platte wird jeweils von unterschiedlichen Köpfen bekrönt. Für die weiteren Gestaltungselemente verwendete der Künstler Spielzeugförmchen in Muschel-, Schildkröten- und Froschgestalt, die er mit Gips ausgoss, dabei jedoch die Beine bzw. Füße der Tierformen entfernte. Solchermaßen stilisiert, sind sie noch als Tiere identifizierbar, nehmen jedoch die Gestalt männlicher Geschlechtsteile an. Die Muschelform bildet auf der einen Seite paarweise angeordnet im oberen Teil der Platte einen Verweis auf weibliche Brüste, auf der anderen Seite nimmt eine Muschel direkt unter dem Kopf die Bedeutung eines Bartes oder üppigen Halsschmucks an.

Männliches und Weibliches, Tiergestalt und Menschengestalt, der im surreal-künstlerischen Kontext überhöhte Alltagsfund: Ernst spielt auf faszinierend vielfältige und humorvolle Weise mit den Formen und ihren Interpretationsmöglichkeiten: „Das ursprünglich neutrale Spielzeug wird zur maskulinen Funktion, das konventionelle Verhältnis von Form und Inhalt wird aufgebrochen und voller Witz neu präsentiert.“ (Jürgen Pech, *Plastische Werke*, op. cit., S. 208).

*“Janus” is surely the most beautiful bronze sculpture among Max Ernst’s late work. It was created in 1974 in the form of a slab sculpture like those first made by Alberto Giacometti in the 1920s and further developed by Max Ernst.*

*One important characteristic of Max Ernst’s sculptural works is their additive construction out of assembled individual elements. In keeping with its title, “Janus”, the sculpture has two sides for viewing, each of which faces in the opposite direction. The vertical rectangular slab is crowned by a different head on each side. For the other elements of the composition, the artist has used toy moulds in the form of shells, turtles and frogs to create plaster casts, although he has removed the animal forms’ legs or feet. Stylised in this way, they still remain identifiable as animals, but they take on the form of male genitals. On one side, the shell form is arranged in a pair on the upper part of the slab, producing an allusion to a woman’s breasts; on the other side, a shell directly under the head assumes the meaning of a beard or lavish necklace.*

*Male and female, animal form and human form, the everyday find becomes exalted within a surreal artistic context: Ernst plays in a fascinatingly multilayered and humorous manner with the forms and their interpretive possibilities: “The originally neutral toy becomes a masculine function; the conventional relationship between form and content is broken apart and re-presented in a manner full of wit” (Jürgen Pech, *Plastische Werke*, op. cit., p. 208).*





## XANTI (ALEXANDER) SCHAWINSKY

Basel 1904 – 1979 Locarno

### 36 FLIESENDES FRAGMENT 1928

Tempera auf Aquarellkarton, rückseitig entlang des Randes partiell auf Malpappe montiert. 60,6 x 42,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links rosafarben signiert 'alexander Schawinsky'. – Mit kleineren Randmängeln, u.a. ein kurzer Einriss links unten, zwei schmale Ausrisse rechts.

*Tempera on watercolour card, partly mounted on artist's board verso along margin. 60.6 x 42.5 cm. Framed under glass. Signed 'alexander Schawinsky' in pink lower left. – Small marginal defects, including a small tear lower left and two small losses to the right.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass Xanti Schawinsky; Sammlung Ronald Schmid, Ascona; Kunsthandel Willem Kerseboom, Amsterdam (2009); Privatsammlung Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1986 (Bauhaus Archiv), Xanti Schawinsky. Malerei, Bühne, Grafikdesign, Fotografie, Kat. Nr. 6, mit Farbabb. S. 76

€ 25 000 – 30 000

„Schawinskys Bilder atmen die Luft des Theaters und des Zirkus, weiß und rot vor Blitzblau, Körperhaftes, darunter klassizistische Architekturen, die trotz der technischen Akribie, mit der Gesimse und Profile gezeichnet sind, vor den tiefen Gründen unwirklich seltsam erscheinen.“ Mit diesen Worten eröffnete der Kunsthistoriker und Museumsleiter Ludwig Grote 1929 eine Ausstellung zu den Bauhausmalern in Halle. (zit. aus Nachlass Grote, in: Archiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nr. 110). Grote spielte damit auf die seit 1926 entstandenen Architekturbilder Xanti Schawinskys an, die schwebende Baufragmente zeigen und seine Arbeit als Bühnenbildner reflektieren. Als Student am Bauhaus arbeitete er mit Wassily Kandinsky, Paul Klee und vor allem mit Oskar Schlemmer zusammen. Für Schlemmer löste er handwerklich-technische Probleme, war aber gleichsam kongenial an bildkünstlerischen Konzepten beteiligt. In lasierender Malweise schuf er mit „Fließendes Fragment“ einen imaginären Raum, in dem das Bauelement eines Rahmenprofils seiner Funktion beraubt ist und in einem irrationalen Verhältnis zur der rosafarbenen, die Sonne verdeckenden Wolke steht. Mit gewissen Anklängen an die Malerei der Surrealisten vermittelt das Gemälde eine für das Bauhaus ungewohnte Leichtigkeit und Bewegung.

*“Schawinsky's pictures breathe an air of the theatre and circus, white and red in front of a stunning blue; three-dimensional bodies, including classicising architectural elements which – in spite of the technically meticulous drawing of the cornices and profiles – seem unreally strange before the depth of these backgrounds.” In 1929 the art historian and museum director Ludwig Grote opened an exhibition on the Bauhaus painters in Halle with these words (cited in Nachlass Grote, in: Archiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, no. 110). Grote was referring to the architectural pictures Xanti Schawinsky had been creating since 1926: these display floating fragments of buildings and are a reflection on his work as a stage designer. As a student at the Bauhaus, he worked with Wassily Kandinsky, Paul Klee and, above all, Oskar Schlemmer. He solved practical and technical problems for Schlemmer, but he was simultaneously a brilliant collaborator in the development of pictorial concepts. Painting in washes, he has created in his painting “Fließendes Fragment” an imaginary space in which the architectural element of a profiled frame has been robbed of its function and is placed in an irrational relationship with the pink-coloured cloud covering up the sun. Displaying certain echoes of the Surrealists' painting, the picture conveys a sense of lightness and movement unusual for the Bauhaus.*





## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

### 37 RHEINBRÜCKE IN KÖLN (HOHENZOLLERNBRÜCKE).

Verso: ZEICHNUNG ZWEI MÄDCHEN IM TUB

1914

Original-Lithographie auf Velin. Verso: Bleistiftzeichnung. 40,9/41,7 x 34,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem geblichenen Nachlass-Stempel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „L 250 I“. Unikat. Einziges bekanntes Exemplar dieses ersten Druckzustandes. – In sehr guter Erhaltung.

Gercken 689 I; Dube 256 I („Rheinbrücke bei Köln“)

*Lithograph on wove paper. Verso: Pencil drawing. 40.9/41.7 x 34.6 cm. Framed under glass. Unsigned. Verso with faded estate stamp (Lugt 1570b) and handwritten numeration "L 250 I". Unique. Only known proof of this first state. – In very fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Weinmüller, München, Auktion 112 Moderne Kunst, 21. Mai 1968, Lot 172; Privatbesitz Hessen



2. Druckzustand der Lithographie „Rheinbrücke in Köln (Hohenzollernbrücke)“, 1914 (Gercken 689 II), es sind 5 Exemplare bekannt

Literatur *Literature*

Vgl. für den 2. Druckzustand u.a. Magdalena M. Moeller, Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik, Ausst. Kat. Berlin, Essen, Bremen 1990/1991, S. 168 f.; Anita Beloubek-Hammer, Ernst Ludwig Kirchner. Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett, München u.a. 2004, Kat. 107 G mit Abb. 70

Vgl. für die vorbereitenden Skizzen und Zeichnungen Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher „Ekstase des ersten Sehens“, Weingarten 1996, S. 235, Skb 41 / 3, 4, 5; Ernst Ludwig Kirchner. 90 Zeichnungen für 90 Jahre, Hommage à Roman Norbert Ketterer, Galerie Henze & Ketterer, Katalog 62, Wichtrach 2001, Kat. Nr. 41

€ 200 000 – 250 000





Als einziges Exemplar des ersten Druckzustandes ist dieses herausragende Werk mit rückseitiger Zeichnung eine absolute Rarität.

Mit der „Rheinbrücke in Köln“ kommt ein außergewöhnliches Zeugnis der druckgraphischen Meisterschaft Ernst Ludwig Kirchners zum Aufruf. Es existiert nur ein Exemplar dieses ersten Druckzustandes mit klarer, heller Linienführung. Von dem überarbeiteten zweiten Zustand wurden nur fünf Exemplare abgezogen, von denen sich zwei in Museumssammlungen befinden. Das nach diesem Motiv geschaffene Gemälde ist im Besitz der Neuen Nationalgalerie Berlin.

Kirchner stand im Jahr 1914 auf dem Gipfel seiner künstlerischen Entwicklung. In Berlin, wo er seit 1911 lebte, fing er in seinen berühmten Straßenszenen die Geschwindigkeit und Komplexität des Großstadtlebens in unübertroffener Intensität ein.

Im Mai und Juli 1914 hielt er sich zum zweiten Mal für kurze Zeit in Köln auf, um eine Auftragsarbeit auszuführen. Bereits zwei Jahre zuvor hatte er gemeinsam mit Erich Heckel eine Wandmalerei für die Internationale Kunstausstellung des Sonderbunds in der Ausstellungshalle am Aachener Tor realisiert. Nun führte ihn der Auftrag des Kölner Tabakwarenfabrikanten und bedeutenden Kunstmäzens Josef Feinhals zurück an den Rhein. Anlässlich der großen Werkbund-Ausstellung gestaltete Kirchner für ihn einen Stand, an dem Feinhals seine historische Sammlung von künstlerischen Tabakwaren präsentierte.

Das Kölner Stadtpanorama beeindruckte den Künstler offenbar zutiefst, aus den kurzen Besuchen gingen drei Radierungen und eine Lithographie hervor. Die Lithographie „Rheinbrücke in Köln“ ist das eindrucksvollste dieser druckgraphischen Blätter. In einer außergewöhnlichen Komposition erfasste der Künstler die Ansicht von der Hohenzollernbrücke in Richtung Dom, wobei die Perspektive stark subjektiv geprägt ist. Ähnlich wie in seinen Berliner Straßenszenen ist der alltägliche Schauplatz zu einer Komposition von höchster Dynamik und formeller Stringenz verdichtet.

Von einem deutlich erhöhten Betrachterstandpunkt mitten auf der Brücke führt der Fußweg mit sogartiger Kraft in die Bildtiefe, Passanten eilen auf dieser Geraden dahin. Flankiert wird der Weg zu beiden Seiten von den mächtigen Brückenbögen, die im Fluchtpunkt zusammentreffen. Direkt dahinter erheben sich die charakteristischen Domtürme, die jedoch von den Streben und Bögen der erst 1911 eröffneten Brücke weitgehend verdeckt werden. Modernes Großstadtleben und Technik dominieren gegenüber jahrhundertealter Geschichte und Tradition, industriell gefertigte Stahlbauteile stellen das imposante mittelalterliche Bauwerk in den Schatten. Auch die Dampflokomotive auf dem Eisenbahngleis neben dem Fußgängerweg unterstreicht die von Kirchner intensiv erlebte Vorherrschaft des modernen Lebens.



Verso





Der Künstler war von der hier gefundenen Komposition so fasziniert, dass er sie im gleichen Jahr in dem Gemälde „Rheinbrücke“ (Gordon 387; Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, siehe Vgl. Abb.) weiter ausarbeitete. Die Gemäldefassung besticht durch ihre Farbintensität, doch erreicht sie „längst nicht die Suggestionskraft und Ausdrucksstärke der Lithographie“ (Magdalena M. Moeller, in: Meisterwerke der Druckgraphik, op.cit., S. 168).

Unser Blatt zeigt die erste Fassung der Lithographie und ist das einzige bekannte Exemplar dieses Druckzustandes. In ihr manifestiert sich noch ganz die Frische und Spontantität der zugrundeliegenden Skizzen. In einem zweiten Zustand (Gercken 689 II; Dube 256 II, siehe Vgl. Abb.) überarbeitete Kirchner das Motiv, die Streben und Bögen der Brücke sind dort schwarz gefasst und geben dem Bauwerk eine bedrohliche Dominanz. Ebenfalls sind die Konturen der Domtürme verstärkt und der Fußweg dunkel ausgearbeitet, wodurch die architektonischen Formen stärker zu einer Einheit verschmelzen und die in unserer Fassung noch gut zu erkennenden Fußgänger optisch in den Hintergrund treten. Nicht nur der Druckzustand macht das Blatt zu einem Unikat, auch die figürliche Skizze auf der Rückseite. Kirchner widmete sich hier in seinem charakteristischen, spontanen Zeichenstil dem Thema der Badenden im Tub – eine Motivilik, die sich in vielfacher Variation in seinem Oeuvre findet. Mit über das Papier eilenden Strichen erfasste er die beiden hockenden Akte in einer flüchtigen Szene. Gemeinsam bezeugen die lithographische wie die zeichnerische Arbeit dieses einzigartigen Blattes, mit welcher Virtuosität Ernst Ludwig Kirchner sich in den graphischen Techniken auszudrücken vermochte.

*As the only impression of the print's first state, this outstanding work featuring a drawing on its reverse side is an absolute rarity.*

*With the “Rheinbrücke in Köln”, an extraordinary testament to Ernst Ludwig Kirchner's mastery of the printmaking medium is going on the auction block. There is only one impression of this first state of the print, with its clear and light lineation; only five impressions were made from the revised second state, and two of those are to be found in museum collections. The painting created on the basis of this motif is in the possession of the Neue Nationalgalerie in Berlin.*

*In 1914 Kirchner stood at the peak of his artistic development. In Berlin, where he had been living since 1911, he was capturing the speed and complexity of urban life with an unsurpassed intensity in his famous street scenes.*

*In May and July 1914, he briefly stayed in Cologne for the second time to carry out a commissioned work. Two years earlier, he and Erich Heckel had already realised a wall painting for the international art exhibition of the Sonderbund in the exhibition hall Am Aachener Tor. A commission from the Cologne tobacco manufacturer and important art patron Josef Feinhals is what brought him back to the Rhine this time. In connection with the major Werkbund exhibition, Kirchner designed a stand for Feinhals*



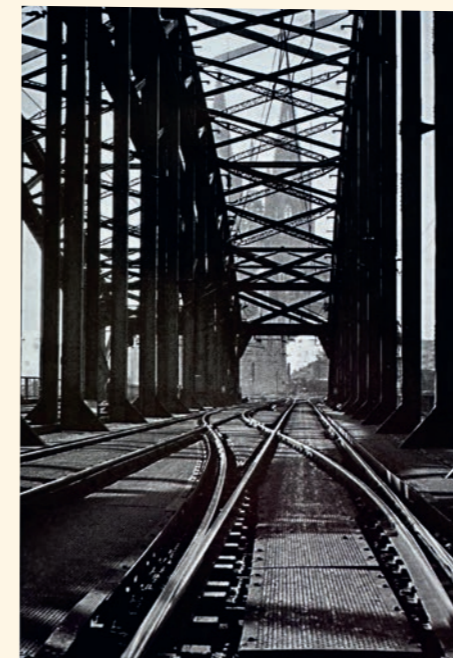
E. L. Kirchner, Rheinbrücke in Köln, 1914, Öl/Lwd., Neue Nationalgalerie Berlin © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / André van Linn

*hals to present his historical collection of artistic tobacco products. The panorama of the city of Cologne evidently made a deep impression on the artist: these short visits led to three etchings and a lithograph. The lithograph “Rheinbrücke in Köln” is the most impressive of these prints. In an extraordinary composition, the artist has captured the view towards the cathedral from the Hohenzollern Bridge, although the perspective bears a highly subjective stamp. Much like his street scenes from Berlin, this mundane setting has been distilled into a composition of extreme dynamism and formal rigour.*

*Seen from a substantially elevated vantage point in the middle of the bridge, the walkway irresistibly draws us further into the image while passers-by rush along the straight line formed by it. The path is flanked on either side by the massive arches of the bridge, which meet at the vanishing point. The characteristic towers of the cathedral rise up directly behind this point, although they are largely covered up by the beams and arches of the bridge, which had just been opened in 1911. Modern urban life and technology dominate over centuries of history and tradition; industrially manufactured steel components place the imposing medieval architecture in their shadow. The steam locomotive on the train tracks next to the walkway underscores Kirchner's intense experience of modern life's dominance.*

*The artist was so fascinated by the composition found here that he developed it further that same year in his painting “Rheinbrücke” (Gordon 387; Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, see comp. ill.). The intensity of the colours in the painted version make it captivating, but it remains “far from the suggestive power and expressive force of the lithograph” (Magdalena M. Moeller, in: Meisterwerke der Druckgraphik, op.cit., p. 168). Our sheet shows the first version of the lithograph and is the only known impression of this state of the print. The entire vibrancy and spontaneity of the sketches on which it is based are still manifest in it. In a second state (Gercken 689 II; Dube 256 II, see comp. ill.), Kirchner has revised the motif: the beams and arches of the bridge are depicted in black and invest the structure with a menacing dominance. The contours of the cathedral's towers are also reinforced, and a dark tone is used to bring out the walkway: this causes the architectonic forms to merge more strongly into a single entity while the pedestrians, who are still readily identifiable in our version, optically recede into the background.*

*It is not just the state of the print that makes this sheet unique: there are also figure sketches on its reverse side. Here, in his characteristic and spontaneous style of drawing, Kirchner has devoted his attention to the theme of bathers in a tub – a motif that is to be found in numerous variations in his oeuvre. With strokes rushing across the paper, he has captured the two crouching nudes in a fleeting scene. Together, the lithograph and the drawing of this unique sheet testify to the virtuosity with which Ernst Ludwig Kirchner was able to express himself in graphic media.*



Ruth Hallensleben, Blick auf den Dom, Foto von 1962



## HENRI LAURENS

1885 – Paris – 1954

### 38 FEMME COUCHÉE (DE FACE) 1921

Bronzerelief. 14 x 39,6 cm. Unbezeichnet. Einer von 8 Güssen. – Mit schöner dunkler Patina, teils bronzefarben aufgelichtet.

Hofmann 103

*Bronze relief. 14 x 39.6 cm. With a document from Galerie Louise Leiris, Paris. Thereon stamped number "6741" and handwritten "Ph. n° 7503". One of 6 casts. – Fine dark patina, partly with bronze-coloured highlights.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris (mit beiliegendem Beleg); Galerie René Ziegler, Zürich (1986); Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Lugano 1986 (Galerie Pieter Coray), Henri Laurens cubista, Kat. Nr. 21, mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Vgl. Marthe Laurens, Henri Laurens. Sculpteur 1885-1954, Paris 1955, Nr. IV, S. 95, mit Abb.; Henri Laurens, Ausst. Kat. Haus am Waldsee, Berlin 1956, Kat. Nr. 6; Henri Laurens. Plastiken, Grafiken, Zeichnungen, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1972, Kat. Nr. 4; Henri Laurens (1885-1954). Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover 1985, Kat. Nr. 3

€ 30 000 – 35 000

Als der französische Bildhauer Henri Laurens 1912 Georges Braque kennenlernte, vermittelte ihm dieser die Ideen und Techniken des Kubismus. Nachdem Laurens die neue Formzerlegung zunächst an plastischen Konstruktionen aus Holz, Eisen und Gips erprobt hatte, wandte er sich um 1920 der Figur zu, die er teils aus Terracotta formte, teils in Bronze gießen ließ. Für die „Femme couchée, de face“ nutzte er die Möglichkeiten des Reliefs, um einen liegenden, weiblichen Akt nahezu formatfüllend darzustellen. Mit den Mitteln der kubistischen Formzerlegung gelang es ihm, den Akt allansichtig zu zeigen – den Kopf mit langem Haar nach links gewandt, der Oberkörper en face sowie der Bauch und die Gesäßrundung in einer Bildebene nach oben zeigend. Wie bei den Stillleben ging es Laurens hier um das Zusammenspiel der Einzelformen, die geometrisiert und geordnet zu einer Einheit verschmolzen werden. Dabei wechseln sich geschwungene Formen und scharfkantig-eckige Elemente ab.

Das Bronzerelief stammt aus der Galerie von Louise Leiris in Paris, die die künstlerische Vertretung des Bildhauers von ihrem Schwager Daniel Henry Kahnweiler übernommen hatte. Dieser hatte Laurens entdeckt und schrieb rückblickend: „Ich habe oft genug darauf hingewiesen, wie bedeutend mir das Werk Henri Laurens' erscheint. Sein Anteil an der 'großen Epoche' des Kubismus kann man kaum hoch genug einschätzen.“ (zit. nach Werner Hofmann, Henri Laurens, Stuttgart 1970, S. 50).



*When the French sculptor Henri Laurens met Georges Braque in 1912, the painter passed the ideas and techniques of cubism on to him. After initially trying out this new fragmentation of form on three-dimensional constructions made out of wood, iron and plaster, Laurens turned to the figure around 1920/21, sometimes forming them out of terracotta and sometimes having them cast in bronze.*

*For "Femme couchée, de face", he utilised the possibilities offered by the relief to depict a reclining female nude that nearly fills the entire image. Using cubist techniques for the fragmentation of form, he has succeeded in depicting the nude from every side – the head with its long hair is turned to the left, the torso faces towards us and the belly and curve of the buttocks point upwards on a single visual plane. As in the case of Laurens's still lifes, what interested the artist here is the interplay of the individual forms, which have been geometrised and arranged so that they merge into a single unit. At the same time, there is an alternation between flowing, curvilinear forms and hard-edged, angular elements. This bronze relief is from the Parisian gallery of Louise Leiris, who took over the representation of Henri Lauren from her father-in-law, Daniel Henry Kahnweiler. The latter had discovered the artist and, looking back, he wrote: "I have pointed out often enough how important Henri Laurens's work appears to me. His part in the 'grand epoch' of cubism can hardly be estimated highly enough" (cited in Werner Hofmann, Henri Laurens, Stuttgart 1970, p. 50).*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 39 DAHLIEN 1948

Öl auf Leinwand. 88,5 x 67,6 cm. Gerahmt. Unten rechts grün signiert 'Emil Nolde'. – In sehr guter farbfrischer Erhaltung.

Urban 1314

*Oil on canvas. 88.5 x 67.6 cm. Framed. Signed 'Emil Nolde' in green lower right. – In very fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, Jolanthe Nolde, Heidelberg; seitdem in Familienbesitz Nordrhein-Westfalen, zuletzt als Dauerleihgabe im Brücke-Museum Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Kiel 1956 (Kunsthalle), Emil Nolde. Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 33 (dort 1939 datiert); Heidelberg 1958 (Kunstverein), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Graphik. Eine Privatsammlung, Kat. Nr. 15; Heidelberg 1969 (Kurpfälzisches Museum), Emil Nolde. Gemälde aus dem Besitz von Jolanthe Nolde, S. 38f., mit Farbabb.; Berlin 2013 (Dependance der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde), Emil Noldes späte Liebe. Das Vermächtnis an seine Frau Jolanthe, Kat. Nr. 23; Berlin/Ravensburg 2016/2017 (Brücke-Museum/Kunstmuseum), Emil Nolde. Der Maler, Tafel 68, mit Farbabb.; Berlin 2017 (Brücke-Museum), 50 Jahre Brücke-Museum, ohne Kat.

€ 700 000

Mit dem Gemälde „Dahlien“ von 1948 kommt eines der schönsten und farbintensivsten Blumenbilder aus Emil Noldes Spätzeit zum Aufruf. Wie in kaum einem anderen Blumenstück dieser Jahre vereint es den völlig autonomen Einsatz der Farbe mit einer gewagten Komposition, in der Nolde die einzelnen Blüten groß und flächig in Szene setzte. Das in der Zusammenstellung der Blumen einmalige Werk war vielfach ausgestellt und hat eine hervorragende Provenienz.

Im Sommer 1916 hatten Ada und Emil Nolde das kurz zuvor erworbene Bauernhaus Utenwarf an der Wiedau unweit des dänischen Ortes Tongern bezogen. Auf dem das Haus umgebenden Grundstück legten sie einen großen Blumengarten an, den sie mit Sachverstand und Liebe pflegten: „Während der folgenden Sommer arbeiteten wir, neben meiner künstlerischen Tätigkeit, gern in unserem Garten und in unserer kleinen Landwirtschaft.“ (zit. nach Emil Nolde. Mein Leben, Köln 1976, S. 314). Viele von Noldes Blumenbildern haben ihren Ursprung in diesem Garten. Doch anders als Karl Schmidt-Rottluff und Gabriele Münter, die ihre Blumen meist in einer Vase stehend malten, setzte Nolde sich mit einem Hocker mitten in die Beete und hielt seine Blumen in ihrer ursprünglichen Umgebung fest. Die Mehrzahl ist auch identifizierbar; unter ihnen die bekannten Sonnenblumen, Klatschmohn, Iris, Lilien, Calla, Fingerhüte und Dahlien. Dabei interessierte ihn stets die Pracht der vollen Blüten und nicht – wie etwa bei Lovis Corinth – die verblühten Blumen, die auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als Zeichen der Vergänglichkeit gedeutet wurden.

Als Bildmotive wählte Nolde für sein Blumenbild die im frühen Herbst blühenden Dahlien. Auch dieses Gemälde dürfte mitten in seinem Garten entstanden sein, denn zwischen den Beeten werden schmale Wege sichtbar, die ihre Gärtner in die weiter hinten liegenden Bereiche führen. Anders als bei seinen Frühwerken, setzte Nolde die Intensität der Farben, das satte Gelb-Orange links, das leuchtende Karminrot gegenüber und das zarte Violett im Hintergrund, hier als gestalterisches Ausdrucksmittel ein. Zur nochmaligen Steigerung der Farbwirkung machte er sich zudem noch die Komplementärkontraste Rot-Grün und Gelb-Violett zunutze. Kompositorisch füllen die Blumen die gesamte Bildfläche aus und werden von den Bildrändern noch überschritten. Mit sicheren und farbgetränkten Pinselzügen scheint er die Blumen als lebendige Wesen zu schildern, deren Schönheit sich bis an die Grenzen der Leinwand entfaltet: „Es sollen diese Blumenbilder keine gefällige, schöne Unterhaltung sein“, schreibt Nolde, „nein, ich möchte so gern, dass sie mehr sind, dass sie heben und bewegen und dem Beschauer einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein geben.“ (zit. nach: Emil Nolde, Ausst. Kat. Galerie Thomas München, 2012, S. 52).







Ada und Emil Nolde im Garten Seebüll, 1940  
Archiv der Nolde Stiftung Seebüll  
© Nolde Stiftung Seebüll

Das Gemälde stammt aus dem Nachlass von Jolanthe Nolde (1921-2010), der zweiten Ehefrau des Malers. Ihr gebührt das Verdienst, den Aufbau und die Entwicklung der Stiftung Seebüll mit Engagement und Verständnis für Noldes künstlerisches Werk begleitet zu haben.

*With the "Dahlien" from 1948, one of Emil Nolde's most beautiful and intensely colourful floral paintings from his late period has come up for auction. There is scarcely another floral piece from those years that similarly unites the fully autonomous employment of colour with a daring composition in which Nolde dramatically presents the individual flowers in large and expansive form. This work, which is unique in its combination of flowers, has been exhibited numerous times and possesses an outstanding provenance.*

*In the summer of 1916 Ada and Emil Nolde moved into the farmhouse they had just purchased: Utenwarf an der Widau, located not far from the Danish town of Tønder. On the land surrounding the house, they planted a large flower garden, which they expertly and lovingly cultivated: "During the following summer, we – parallel to my artistic activity – liked to work in our garden and on our little farm" (cited from: Emil Nolde. *Mein Leben*, Cologne 1976, p. 314). Many of Nolde's floral paintings originated in this garden. However, unlike Karl Schmidt-Rottluff and Gabriele Münter, who usually painted their flowers placed in a vase, Nolde sat down on a stool in the middle of the flower bed and captured the blooms within their original surroundings. The majority of these flowers are also identifiable, including his well-known sunflowers, red poppies, irises, lilies, calla lilies, foxgloves, and dahlias. What interested him here was always the splendour of the flowers in full bloom and not – as in the case of Lovis Corinth, for example – wilted flowers, which were still interpreted as symbols of ephemerality at the beginning of the 20th century.*

*Nolde has selected dahlias, which bloom in the early autumn, as the motif for his picture. The painting was presumably also created in the middle of his garden, since a narrow path can be seen leading between the flower beds to allow gardeners to reach areas lying further back. Unlike his early works, Nolde has utilised the intensity of the colours – the bold yellow-orange on the left, the luminous carmine red opposite it and the soft purple in the background – as a compositional means of expression. He has additionally made use of the complementary contrasts red-green and yellow-purple to further intensify the colouristic effect. Compositionally, the flowers fill the entire picture plane and are even cut off by its edges. With confident strokes of a brush loaded with colour, he seems to depict the flowers as living beings whose unfolding beauty extends all the way to the edges of the canvas: "These floral paintings are not intended as a pleasant, pretty entertainment", writes Nolde, "no, I would very much like them to be more, for them to uplift and move and provide the viewer with a whole tone drawn from life and human existence" (cited in: Emil Nolde, *exh. cat. Galerie Thomas Munich, 2012, p. 52*).*

*This painting is from the estate of Jolanthe Nolde (1921-2010), the artist's second wife. She is to be recognised for accompanying the establishment and development of the Seebüll foundation with dedication and with an understanding of Nolde's work as an artist.*





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### N40 IRIS UND ASTERN

Aquarell auf dünnem Japanpapier.  
36 x 47 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit brauner Tinte signiert 'Nolde'. In der unteren linken Ecke schwarz nummeriert „10“. – Äußerst farbfrisch und gut erhalten, die Signatur wie häufig minimal verblasst.

*Watercolour on fine Japan paper.  
36 x 47 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in brown ink lower left. Numbered "10" in black lower left corner. – In very fine condition with extremely fresh colours, signature as often minimally faded.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, Jolanthe Nolde, Heidelberg; seitdem in Familienbesitz Schweiz

€ 60 000 – 80 000

Mit Iris, Sonnenhut und Astern vereinte Emil Nolde in diesem zauberhaften Stillleben drei Blumensorten mit ganz unterschiedlichen Charakteristika. Die kühlen Töne von Blau, Hellviolett und Rot verbinden sich zu einem harmonischen Dreiklang, akzentuiert jeweils durch die leuchtend gelben Staubgefäße.

Noldes unübertroffene Aquarelltechnik bringt die natürliche Leuchtkraft der Blüten in außergewöhnlicher Brillanz und Tiefe zur Geltung. Die Besonderheit seiner Blumenstillleben liegt in der Natürlichkeit, mit der er die Pflanzen darstellte, sie steht den sonst meist üblichen absichtsvoll arrangierten Stillleben gegenüber. Nolde ging es darum, die Schönheit und Farbkraft der Blüten so einzufangen, wie sie ihm in seinem berühmten Garten in Seebüll begegnete. Das mitten im weiten Grasland Nordfrieslands im Stil eines Bauerngartens üppig angelegte Refugium bot dem Künstler über Jahrzehnte unerschöpfliche Inspirationen, die er mit größter Leidenschaft in immer wieder neuen, farbgewaltigen Kompositionen verewigte.

*With irises, coneflowers and asters, Emil Nolde has united three types of flowers with very different characteristics in this enchanting still life. Their cool tones of blue, light purple and red come together to form a harmonious triad, accentuated through their luminously yellow stamens. Nolde's unrivalled watercolour technique brings out the natural luminosity of the blooms in an extraordinary brilliance and depth. The special quality of his floral still lifes derives from the naturalness with which he depicts the plants – in contrast to the deliberate arrangements that are usually typical of other still lifes. Nolde wished to capture the beauty and colouristic power of the blooms just as he found them in his famous garden in Seebüll. This luxuriantly planted sanctuary laid out in the style of a farmer's garden and set in the midst of the expansive grasslands of North Frisia offered the artist an inexhaustible source of inspiration for decades; with great passion, he repeatedly immortalised its flowers in the astonishing colours of new compositions.*





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 41 GELBE CALLAS

Um 1925/1930

Aquarell auf Japanbütten. 47,3 x 34,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'Nolde'.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 12. Februar 2023. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A – 265/2023“ registriert und dokumentiert.

*Watercolour on white Japan paper. 47.3 x 34.2 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in brown ink lower left.*

Provenienz Provenance

Privatbesitz Hamburg; Math.

Lempertz'sche Kunstversteigerung 482, Köln, 21.5.1965, Lot 687; Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 70 000

Die Calla ist mit ihren extravagant geformten, asymmetrischen Blütenkelchen eine der elegantesten Blumen, die Emil Nolde in seinen berühmten Stilleben verewigte. Meist kombinierte er sie mit anderen, farblich kontrastierenden Blumensorten, hier jedoch setzt er die exotischen Schönheiten alleine und bildfüllend in Szene.

Vor einem sanft abgetönten Hintergrund erheben sich die Blätter und die schlanken Stängel in einem komplexen Geflecht aus Linien und Flächen, bekrönt von zwei leuchtend gelben Blüten. Durch die Verwendung von verschiedenen Grüntönen und einem metallischen Hellblau gelingt es Nolde meisterhaft, die Beschaffenheit der festen, dunklen Blätter wiederzugeben, deren glatte Oberflächen das auftreffende Licht stark reflektieren. Trotz dieser Nähe zur natürlichen Erscheinung der Pflanzen abstrahierte der Maler ihre Formen zu delikaten Farbflächen, die sich klar und leuchtend vor dem zarten Silbergrau abheben.

*With its extravagantly shaped, asymmetrical calyx, the arum lily is one of the most elegant flowers immortalised by Emil Nolde in his famous still lifes. He usually combined them with other types of blooms featuring contrasting colours, but here the exotic beauties are presented by themselves and fill the entire picture.*

*The leaves and slender stems rise up in front of a softly toned background in a complex network of lines and shapes crowned by two luminously yellow blooms. By using different shades of green and a metallic light blue, Nolde has masterfully succeeded in depicting the character of the stiff, dark leaves, whose smooth surfaces brightly reflect the light falling on them. In spite of this proximity to the plants' natural appearance, the painter has abstracted their forms into delicate fields of colour that stand out clearly and luminously against the soft, silvery grey behind them.*





## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

### 42 LIEGENDER AKT

1918

Öl auf Leinwand mit Fischgrätstruktur.  
60 x 125 cm. Unter Glas gerahmt. Unten  
rechts schwarz signiert und datiert  
'Campendonk 1918'. – In tadellosem  
Zustand.

Firmenich 713

*Oil on canvas with herringbone texture.  
60 x 125 cm. Framed under glass. Signed  
and dated 'Campendonk 1918' in black  
lower right. – In excellent condition.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; bis heute im  
Besitz der Familie Campendonk

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1925 (Société Anonyme  
Museum of Modern Art), Heinrich  
Campendonk, Nr. 13-1 (mit rückwärti-  
gem Etikett); Krefeld/München/Emden  
1989/1990 (Kaiser Wilhelm Museum/  
Städtische Galerie im Lenbachhaus/  
Kunsthalle), Heinrich Campendonk –  
Ein Maler des Blauen Reiter, Kat. Nr. 72,  
mit Farbabb. (mit rückwärtigem  
Etikett); Dauerleihgabe Wilhelm-Hack-  
Museum Ludwigshafen, 2004-2016 (mit  
rückseitigem Klebezettel); Dauerleih-  
gabe Museum Penzberg, Sammlung  
Campendonk 2016-2024

€ 700 000 – 800 000

Das faszinierende Gemälde „Liegender Akt“ gehört in die bedeutende Schaffensphase Heinrich Campendonks aus der Zeit von 1917 bis 1920 im bayerischen Seeshaupt. In bewusst gewählter Abgeschlossenheit besann er sich hier auf die Themen und Maltechniken seines Freundes Franz Marc, die er zu einem persönlichen Stil mit weich fließenden Formen und großen ruhigen Flächen von intensiver Farbigkeit weiterentwickelte.

Der Umzug Campendonks 1916 nach Seeshaupt am Starnberger See ging ein allgemeiner und persönlicher Neuanfang voraus: 1914 und 1916 waren seine Malerfreunde Macke und Marc im Krieg gefallen, Kandinsky und Jawlensky mussten aus politischen Gründen Deutschland verlassen und die verschiedenen Künstlerkreise, unter diesen der „Blaue Reiter“, waren in Auflösung begriffen. Erst nachdem er den Tod Marcs überwunden und sich seine Lebenssituation konsolidiert hatte, fand er die innere Ruhe, sich wieder auf sein Schaffen zu konzentrieren und die vormals kubistisch-kantige Bildsprache durch weichere, runde Formen fortzuführen. Thematisch hielt er an gegenständlichen Motiven fest und schuf immer wieder Kompositionen mit einer zentralen menschlichen Gestalt, umgeben von Tieren und Pflanzen.

In diesem Sinne entwarf er auch für unser Gemälde einen liegenden, weiblichen Akt rechts, der von einem in dieselbe Richtung weisenden Rind flankiert wird. Hinter einem angedeuteten Baum links befindet sich – ganz in Rot getaucht – eine weitere Frau mit Rind. Quer über die Bildfläche gezogene Diagonalen bestimmen und dynamisieren die Komposition. Angedeutete Prismen und Kreise geben konträre Richtungen an und vermitteln Tiefenwirkung. Ausgehend von den Aquarellen dieser Jahre wählte er mit Rot, Blau, Grün und Gelb expressiv-satte Primärfarben, die er durch hellere Lichträume noch zu steigern wusste. Die beiden Frauen und Tiere, die keinerlei Beziehung zueinander aufnehmen, scheinen auf der Leinwand zu schweben und verwandeln das Gemälde zu einem paradiesischen Traumbild, das jeglicher Zeitlichkeit enthoben ist. Wie kaum ein anderes Werk aus dieser Zeit zieht der „Liegende Akt“ den Betrachter in seinen Bann und lässt ihn seine Motive doch nicht erfassen. Mit diesem Bild setzte Campendonk zu einer Entwicklung an, die ihn über die Prinzipien des „Blauen Reiter“ weit hinausführte.

*The fascinating painting “Liegender Akt” belongs to the important phase in Heinrich Campendonk’s work which lasted from 1917 to 1920 in the Bavarian town of Seeshaupt. Here, having deliberately chosen to live in seclusion, he reflected on the themes and painting techniques of his friend Franz Marc, which he developed into a personal style featuring gently flowing forms and large, calm fields of intense colour. Campendonk’s move to Seeshaupt on Lake Starnberg in 1916 was preceded by a general and personal new beginning: his friends and fellow painters Macke and Marc had fallen in the war in 1914 and 1916, Kandinsky and Jawlensky had been forced to leave Germany for political reasons and various groups of artists, including “Der Blaue Reiter”, were in the process of breaking up. Only after Campendonk had got over Marc’s death and the circumstances of his life had become more stable did he find the peace of mind to concentrate on his work again and to develop his previously cubist and angular pictorial idiom through softer, round forms. Thematically, he remained attached to representational motifs and repeatedly created compositions featuring a central human figure surrounded by animals and plants.*

*In this sense, he has also developed a reclining female nude on the right in our picture and has placed a cow looking in that direction at her side. Behind the suggestive depiction of a tree on the left, we find another woman with a cow entirely immersed in red. Diagonal lines running across the picture plane define and dynamise the composition. Suggestions of prisms and circles lead in contrary directions and convey a sense of depth. Proceeding from the watercolours of those years, he has selected red, blue, green and yellow as expressively bold primary colours, which he understood how to further intensify by means of brighter spaces defined by light. The two women and animals, who are completely unconnected with one another, seem to hover on top of the canvas, and they transform the painting into a paradisaal dream image removed from any sort of temporality. More than almost any other work from this period, “Liegender Akt” mesmerises viewers while nonetheless preventing them from fully grasping its motifs. With this painting, Campendonk began a process of development that would lead him far beyond the principles of “Der Blaue Reiter”.*







## FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

### 43 RINDVIEH FÜHRT RINDVIEH 1923

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen.  
80 x 85 cm. Im vom Künstler bemal-  
ten Originalrahmen. Unten links weiß  
signiert 'Franz Radziwill'. Rückseitig mit  
der Werknummer 'XI'. – In einwandfreier  
Erhaltung.

Schulze 155

*Oil on canvas, mounted on panel.  
80 x 85 cm. In original frame painted  
by the artist. Signed 'Franz Radziwill'  
in white lower left. Work number 'XI'  
verso. – In excellent condition.*

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Galleria del  
Levante, Mailand/München (frühe  
1970er Jahre); seitdem Privatsammlung  
Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Köln 1968 (Baukunst Galerie), Retro-  
spektiv-Ausstellung Franz Radziwill.  
Ölgemälde, Aquarelle, Kat. Nr. 7; Düssel-  
dorf 1970 (Galerie Wendtorf & Swetec),  
Franz Radziwill, Kat. Nr. 4; Mailand 1971  
(Galleria d'arte Eonomia), Franz Rad-  
ziwill, Kat. Nr. 1; Berlin 1981 (Staatliche  
Kunsthalle NGBK), Franz Radziwill,  
Kat. Nr. 8 mit ganzseitiger Farbabb.  
S. 30 (Etikett rücks.); Ravenna 2012  
(Museo D'Arte della città di Ravenna),  
Miseria e splendore della carne, Testori  
e la grande pittura europea, S. 210 f. mit  
Farbabb. (Etikett rücks.)

€ 120 000 – 140 000



Franz Radziwill, „Dorflandschaft“, 1923, Original-Radierung,  
29,3 x 33,7 cm, Presler 27





1923 malte Franz Radziwill ein farbenfrohes, heiteres Gemälde: „Dorflandschaft“. Er hatte sich gerade – von Berlin kommend – in Dangast niedergelassen, ein Haus gekauft und geheiratet. In den folgenden sechs Jahrzehnten sollte er hier am Rande des Jadebusens seinen künstlerischen Mittelpunkt finden. „Kein Bild von mir ist ohne Dangast möglich.“

Dieses glückliche Angekommensein spiegelt sich auch wider in einer gleichzeitig entstandenen Radierung: Dasselbe Thema, derselbe Titel. „Dorflandschaft“. (Wv 27, 1923, s. Vergleichsabb.): Sein Haus in der Sielstraße 3 ist auch hier – wie im Gemälde – von Blumen umgeben, von einem Baum beschützt und geborgen. Es geht ihm gut – und es geht voran. Seine Erfolgskurve weist nach oben: Hamburger „Passiv-Mitglieder der BRÜCKE“ haben siebenundzwanzig Werke gekauft. In Berlin kann er mit Giorgio de Chirico, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Otto Dix und Wassily Kandinsky ausstellen. Und in Amsterdam zeigt ihn das Stedelijk Museum zusammen mit den führenden deutschen Expressionisten.

Schon bald aber folgen unselige, unendlich belastete Jahre: Seine Malerei gilt als „entartet“. 274 Werke, darunter 59 Gemälde, werden aus den Museen entfernt, geächtet, verbrannt. Entsetzt und erniedrigt zieht sich der Maler in das Haus am Rande des Horizonts zurück. Und dann: Das Gemälde „Dorflandschaft“ – 1923 unter glücklichen Zeichen entstanden – steht 1963 plötzlich und unerwartet erneut auf seiner Staffelei. Ist es Zeuge jener anderen, längst vergangenen Zeit, eine schöne Erinnerung an bessere Tage? Nein, nicht für Franz Radziwill! Er denkt anders, er „malt weiter“, aktualisiert. Unter seinen Händen verwandelt sich diese Leinwand in ein vier Jahrzehnte umfassendes Zeugnis. Hier und in fast sechzig anderen Gemälden trug er die weiterlaufende Zeit ein. Radziwill verstand sich nicht als Zeuge eines vergangenen Augenblicks. Ganz anders: Das Gemälde „Dorflandschaft“ – nun umbetitelt in „Rindvieh führt Rindvieh“ – verdichtet 1963 eine größere, vier Jahrzehnte überwölbende Zeit-Spanne. Dieser Maler kennt und bewahrt die Blumen des Friedens – und trägt die Werkzeuge des Krieges ein, die sein Haus immer wieder überflogen. Er kennt und bewahrt die Jahre des Glücks – und die bitteren Spuren des Unglücks, das Menschen über Menschen bringen. Ein kluges Bild, in dem sich mehr versammelt als e i n Augenblick.

Gerd Presler

*In 1923 Franz Radziwill painted a colourful and cheerful painting: “Dorflandschaft”. Coming from Berlin, he had just married, bought a house and settled in Dangast. For the next six decades, his work as an artist would centre around this village on the edge of the Jade Bight. “No picture by me is possible without Dangast.”*

*This contented sense of having arrived is also reflected in the etching “Dorflandschaft” (Wv 27 1923, cf. comparative ill.), which was created at the same time and features the same motif and title. Here, as in the case of the painting, his house at 3 Sielstraße is surrounded by flowers and*

*protected by a tree. He was doing well – and things were going well. His career was on an upward trajectory: “Passive Members of the BRÜCKE” from Hamburg purchased 27 pictures. In Berlin he was able to exhibit his works with those of Giorgio de Chirico, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Otto Dix and Wassily Kandinsky. In Amsterdam they were shown with those of the leading German expressionists in the Stedelijk Museum. However, ill-fated and infinitely fraught years soon followed: his paintings were considered “degenerate”. 274 works, including 59 paintings, were confiscated from museums, denounced, burned. Appalled and humiliated, the painter retreated to his house at the edge of the horizon. And then: the painting “Dorflandschaft” – created under the fortunate circumstances of 1923 – suddenly and unexpectedly stood on his easel again in 1963. Was it a testament to that other, long-gone time, a pleasant memory of better days? No, not for Franz Radziwill! He thought differently, he “continued painting”, brought it up to date. In his hands, this canvas was transformed into a testament spanning four decades. He inscribed the progressed time into this and almost 60 other paintings. Radziwill did not understand himself in terms of a witness of a moment in the past. Quite the contrary: in 1963 the painting “Dorflandschaft” – now retitled “Rindvieh führt Rindvieh” – concentrated together a larger span of time spanning four decades. The painter has recognised and preserved the flowers of peace – and inserted the instruments of war, which repeatedly flew over his house. He has recognised and preserved those years of happiness – and the bitter traces of the unhappiness that man brings upon man. A wise image, in which the artist has brought more together than o n e moment.*

Gerd Presler





## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### 44 GARTEN DER VILLA ROMANA 1941

Öl auf Leinwand. 57 x 63 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert  
'H. Purrmann'. – In sehr schöner farb-  
frischer Erhaltung.

Lenz/Billeter 1941/02 (abweichende  
Maßangaben)

*Oil on canvas. 57 x 63 cm. Framed.  
Signed 'H. Purrmann' in black lower  
right. – In very fine condition with fresh  
colours.*

Provenienz *Provenance*

Elisabeth Heintz, Montagnola; seitdem  
in Familienbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Purrmann-Haus, Speyer (Dauerleih-  
gabe 2010 – Feb. 2024)

Literatur *Literature*

Purrmann-Haus Speyer (Hg.), Werke  
des Künstlerehepaars Hans Purrmann  
und Mathilde Vollmoeller-Purrmann,  
Speyer 2012, S. 54 mit Abb. S. 37.

€ 60 000 – 80 000

Wie so viele Künstler der Avantgarde bekam auch der Maler Hans Purrmann schon früh die Auswirkungen des nationalsozialistischen Regimes zu spüren. Nun hatte er das Glück, mit der Übernahme der ehrenamtlichen Leitung der Stiftung des deutschen Künstlerbundes „Villa Romana“ 1935 Deutschland verlassen zu können, um die folgenden Jahre in Florenz zu verbringen. Schließlich lebte und arbeitete Purrmann acht prägende Jahre in der Renaissancestadt, wohlbehütet in der prachtvollen Landvilla in der Via Senese und umgeben von Künstlerfreunden wie Gerhard Marcks, Emy Roeder und Rudolf Levy. Der Zeitraum ist geprägt von Zuversicht und Melancholie, von Verlusten und Triumphen, aber vor allem von zahlreichen lichterfüllten und farbintensiven Gemälden. Hervorragend war schon die Lage des neuen Wohnsitzes im Süden von Florenz auf einer Anhöhe jenseits der Porta Romana. Von seinem privilegierten Wohnsitz aus malte Purrmann immer wieder den Blick auf die herrliche Domstadt und den parkähnlichen Garten.

Purrmanns Landschaften gewannen hier eine bis dahin unbekannte Farbintensität und räumliche Tiefe. Für das prachtvolle Gemälde „Garten der Villa Romana“ von 1941 nahm er den mächtigen Laubbaum des Parks in den Blick, der links von Nadelhölzern und rechts von der 1904/1905 erbauten Villa flankiert wird. Mit teils pastosem, teils dünnem Farbauftrag entwarf Purrmann – mitten im Zweiten Weltkrieg – eine friedvolle, mediterrane Parklandschaft.

Das Gemälde stammt aus dem Nachlass von Elisabeth Heintz (1911-1966), die über lange Jahre Purrmanns Sekretärin und enge Vertraute in seiner Tessiner Zeit war, und der er eine Reihe von Werken vererbte.

*Like so many avant-garde artists, the painter Hans Purrmann felt the effects of the Nazi regime early on. However, he had the good fortune to be able to leave Germany in 1935 to become the voluntary head of the Deutscher Künstlerbund's "Villa Romana" foundation and spend the following years in Florence. Purrmann would ultimately live and work in this city of the Renaissance for eight formative years – secure in the magnificent country villa in the Via Senese and surrounded by befriended artists like Gerhard Marcks, Emy Roeder and Rudolf Levy. This period was defined by optimism and melancholy, losses and triumphs, but – above all – by his many boldly colourful paintings filled with light. The location alone of his new home in the south of Florence on a hill beyond the Porta Romana made it exceptional. Purrmann repeatedly painted the view of the splendid city and park-like gardens as seen from his privileged dwelling. His landscapes took on a previously unknown intensity of colour and sense of depth there. In the magnificent painting "Garten der Villa Romana" from 1941, he has focused his gaze on the park's majestic broadleaved tree, which is flanked by conifers to its left and the villa built in 1904/1905 to its right. Applying the paint thinly at some points and in an impasto at others, Purrmann composed a peaceful, Mediterranean park landscape – in the middle of the Second World War.*

*This painting is from the estate of Elisabeth Heintz (1911-1966): she was Purrmann's secretary and close confidante for many years during his Ticino period, and he bequeathed her a number of works.*





## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 45 BLÜHENDES KORNFELD 1928

Öl auf Leinwand. 53,3 x 63,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'HMPechstein 1928'. Rückseitig signiert, betitelt und mit Adresse versehen 'Blühendes Korn/ HMPechstein/ Berlin W.62./ Kurfürstenstr. 126'. – In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Soika 1928/12 (Schwarz-Weiß-Abbildung, Standort unbekannt)

*Oil on canvas 53.3 x 63.5 cm Framed. Signed and dated 'HMPechstein 1928' lower right in black. Signed, titled and with address 'Blühendes Korn/ HMPechstein/ Berlin W.62./ Kurfürstenstr. 126' verso. – In very fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Baden-Württemberg; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 491, Köln, 8./9.12.1966, Lot 542; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000

Das Gemälde „Blühendes Kornfeld“ gehört zu einer Serie später Landschaftsbilder, die der Brücke-Maler Max Pechstein in den 1920er Jahren während seiner Sommeraufenthalte in Pommern schuf. Nachdem er aus politischen Gründen nicht mehr ins geliebte Nidden fahren konnte, fand er anfangs in Leba und später in Rowe am Garder See im Kreis Stolp eine neue und ruhige Umgebung, die nicht, wie er schrieb, „von Malern, Touristen und Badegästen überlaufen“ war (zit. nach Soika 2011, S. 72). In den Jahren von 1921 bis etwa 1933 wurden diese ursprünglichen Orte zu Pechsteins zweitem Zuhause und inspirierten ihn zu einer Vielzahl von Landschaften, Seestücken und Bildern von Menschen bei ihren einfachen Tätigkeiten.

Als Pechstein 1928 plante, zum Malen erneut nach Rowe zu gehen, lud er seinen Freund, den Maler Alexander Gerbig, dorthin ein und schwärmte: „Es ist ein ganz abgelegenes Nest, aber herrliche Landschaft und vor Allem kann man da herumlaufen, wie es einem Spaß macht, ganz ungeniert“ (ebenda, S. 79). In diesem Sommer schuf er auch zwei Bilder von blühenden Kornfeldern. Pechstein dürfte seine Leinwand unmittelbar vor dem Feld aufgestellt haben, denn die hochgewachsenen Halme verstellen den Blick und lassen nur einen schmalen Himmelsstreifen erkennen. Mit sicheren Pinselzügen skizzierte er die saftig grünen Kornähren, die zum Horizont hin zu einem Meer von reifen Blüten verschwimmen.

*The painting “Blühendes Kornfeld” belongs to a series of later landscape paintings created by the Brücke painter Max Pechstein during the summer holidays he spent in Pomerania in the 1920s. After becoming unable to travel to his beloved Nida for political reasons, he initially found new and peaceful surroundings in Łeba and then later in Rowy on Lake Gardno in the district of Stupsk – both of which were not, as he wrote, “overrun with painters, tourists and bathers” (cited in Soika 2011, p. 72). From 1921 until around 1933 these pristine places became a home away from home for Pechstein and inspired him to create numerous landscapes, seascapes and pictures of people working at their simple occupations. In 1928, when Pechstein was planning to once again go to Rowy to paint, he invited friend and fellow painter Alexander Gerbig to come there, enthusiastically raving: “It is an entirely secluded backwater, but a magnificent landscape and, above all, you can walk around there however you please, without any inhibitions” (ibid., p. 79). That summer he also created two pictures of flowering wheat fields. Pechstein presumably set up his canvas directly in front of the field, because the high stalks block our view and permit us to see only a narrow strip of sky. With confident brushstrokes, he has sketched the lushly green ears of wheat, which merge into a sea of ripe flowers stretching back towards the horizon.*





# ON KAWARA

Aichi/Japan 1933 – 2014 New York

46 I GOT UP  
1973

6 gestempelte und frankierte Postkarten aus Stockholm. Jeweils ca. 10 x 15 cm. Jeweils gestempelt mit dem Namen und Adresse des Künstlers in Stockholm (Torpedverkstan Moderna Museet), dem Titel, Datum und Uhrzeit der Ausführung sowie dem Empfänger Giancarlo Politi. Die Karten wurden ausgeführt im Zeitraum vom 17.-22. Januar 1973. – Mit leichten Altersspuren.

6 stamped and franked postcards from Stockholm. Each approx. 10 x 15 cm. Each stamped with the name and address of the artist in Stockholm (Torpedverkstan Moderna Museet), the title, date and time of execution and the receiver Giancarlo Politi. The cards were completed in the period from 17-22 January 1973. – Minor traces of age.

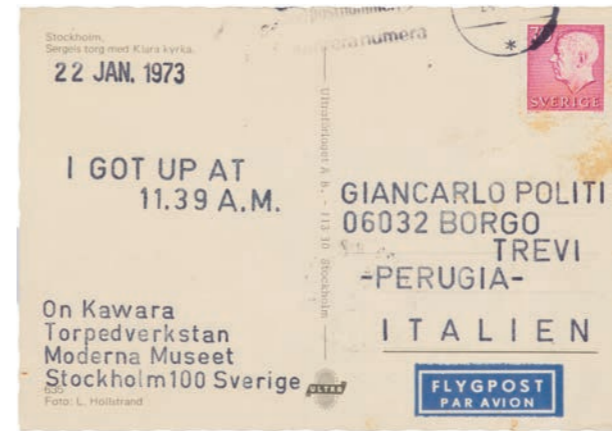
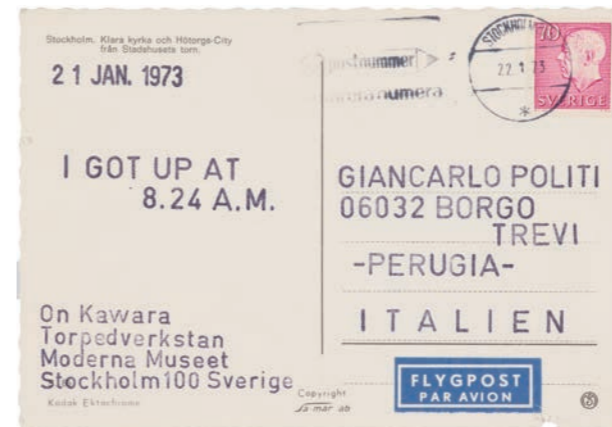
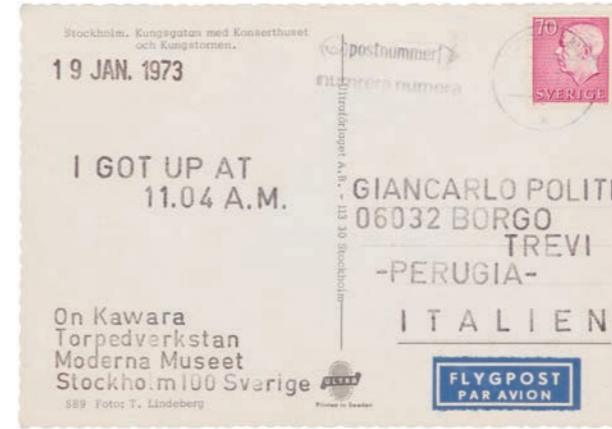
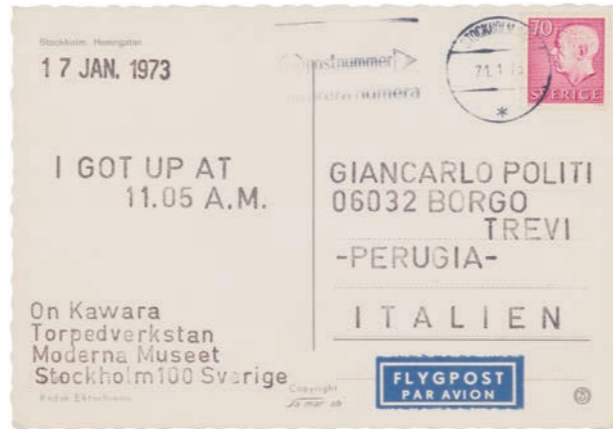
Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Italien

Ausstellungen Exhibitions

New York 2015 (The Solomon R. Guggenheim Foundation),  
On Kawara, Silence

€ 30 000 – 40 000





## CANDIDA HÖFER

Eberswalde 1944

### 47 ELBPILHARMONIE HAMBURG HERZOG & DE MEURON 2016

C-Print, bündig auf Aludibond aufgezogen. 139,5 x 157,5 cm (184 x 201,5 cm Rahmen). Rückseitig mit Künstleretikett, darauf mit Filzstift signiert und mit maschinenschriftlichen Werkangaben. Exemplar 2/6. - In Künstlerrahmen.

*Chromogenic print, flush-mounted to aluminium composite panel. 139.5 x 157.5 cm (184 x 201.5 cm frame). Signed in felt-tip pen and typewritten notes on the work on an artist's label affixed to the reverse of the mount. Print 2 from an edition of 6. - In artist's frame.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Rüger Schöttle, München;  
Privatsammlung, Berlin

Literatur *Literature*

Dirk Luckow (Hg.), *Elbphilharmonie Revisited*, Ausst.kat. Deichtorhallen Hamburg, Köln 2017, S. 102 mit Abb.

€ 40 000 – 50 000

„Candida Höfer setzt sich mit der Bedeutung privater und öffentlicher Räume auseinander. Ihre Arbeiten zeigen meist menschenleere, zeitlos wirkende Innenräume, die sich durch die Abwesenheit erkennbarer dramaturgischer Eingriffe auszeichnen. Ohne zusätzliche Beleuchtung fotografiert, wirken die dargestellten Raumtypen - Museen, Theater, Bibliotheken, Opernhäuser, Wartesäle, Foyers oder Kirchen - meist kühl und sachlich. Höfers distanzierte, objektivierende Sichtweise ist dem Neuen Sehen der 1920er Jahre verwandt und steht im Gegensatz zum journalistisch-dokumentarischen Blick.

Auf den [...] 22 großformatigen Motiven der Elbphilharmonie aus dem Jahre 2016 macht Höfer mehr als die Architektur sichtbar - in den strengen Bildern, die ebenso großzügige Gebäudeansichten wie Detailaufnahmen umfassen, untersucht die Künstlerin das Haus: die Rolltreppe im Eingangsbereich, die spiralförmige Auffahrt des Parkhauses, den Konzertsaal, die markante Dachwelle. Dabei werden sowohl die Materialität wie auch die Struktur der Architektur einer Sublimierung unterzogen.“ (zit. nach Angela Rosenberg, in: Dirk Luckow (Hg.), a.a.O, S. 12).

*„Candida Höfer deals with the significance of private and public spaces. Her works mostly show empty, seemingly timeless interiors that are marked by the absence of recognizable dramaturgic interventions. Photographed without additional lighting, the room types shown in the photographs - museums, theaters, libraries, opera houses, waiting areas, foyers, and churches - seem mostly cool and functional. Höfer's distanced, objectifying perspective is influenced by the 'Neues Sehen' (New Vision) movement of the 1920s and contrasts with the journalistic, documentary view.*

*In the twenty-two large-scale photographs of the Elbphilharmonie produced [...] in 2016, Höfer makes more than just the architecture visible; in these rigorous photographs, which include both generous views of the building and close-ups, the artist examines the building: the escalator in the entrance area, the spiral driveway in the parking garage, the concert hall, the striking wave of the roof with its covering of glass plates. Both the materiality and the structure of the architecture are subjected to a sublimation.“ (cf. Angela Rosenberg, in: Dirk Luckow (ed.), op.cit., p. 12)*





## NORBERT BISKY

Leipzig 1970

### 48 BORDERLINE 2010

Öl auf Leinwand. 130 x 100 cm. Ge-  
rahmt. Rückseitig auf der Leinwand  
signiert, datiert und betitelt "border-  
line" bisky 2010 Bisky 2010 bisky 2010'. –  
Mit geringfügigen Altersspuren.

*Oil on canvas. 130 x 100 cm. Framed.  
Signed, dated and titled "borderline"  
bisky 2010 Bisky 2010 bisky 2010' verso  
on canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Crone, Berlin; Privatsammlung,  
Berlin

€ 35 000 – 45 000





## FRANÇOIS MORELLET

1926 – Cholet/Frankreich – 2016

### 49 QUADRATUR DU CARRÉ 2007

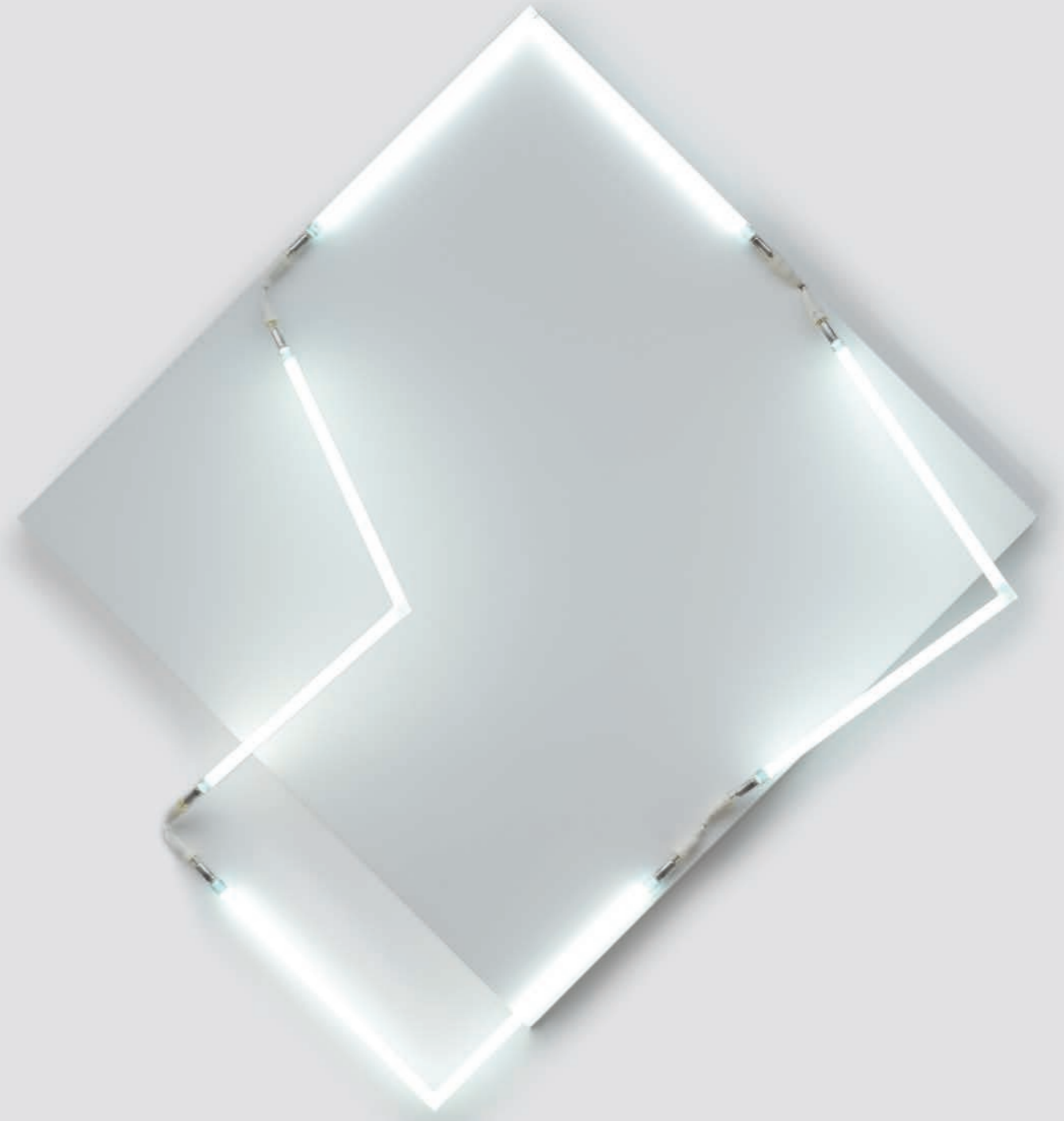
Weißer Neonröhren auf Acryl auf Leinwand auf Holz. Installationsmaß ca. 154 x 142 x 22 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert, betitelt und nummeriert sowie mit gestempelter Werknummer. Exemplar 4/5. In Original-Transportkiste. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

*White neon tubes on acrylic on canvas on wood. Installation size approx. 154 x 142 x 22 cm. Signed, dated, titled and numbered on wood verso and with stamped work number. Numbered 4/5. In original transport box. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 40 000 – 60 000





## JONAS BURGERT

Berlin 1969

### 50 TÄUSCHUNG 2010

Öl auf Leinwand. 350 x 250 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Täuschung – 2010 Jonas Burgert'. – Mit Atelierspuren.

Daniel Schreiber (Hg.), Jonas Burgert, Lebendversuch, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen u.a., Köln 2011, WVZ-Nr.116

Oil on canvas. 350 x 250 cm. Signed, dated and titled 'Täuschung – 2010 Jonas Burgert' verso on canvas. – Traces of studio.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler erworben (2010); Privatsammlung, Berlin

€ 150 000 – 200 000

„Die Bilder von Jonas Burgert versammeln ein Panoptikum von Darstellungen, die das Verborgene hinter dem Sichtbarem auf enigmatische Weise thematisieren und den kompositorischen Aufbau gleich einem kryptischen Theaterstück inszenieren. [...] Seine meist großformatigen Kompositionen widmen sich also nichts Geringerem als dem Drama des Lebens, der Menschheits- und Weltgeschichte. Die malerischen Erkundungen stehen dabei in der Tradition des jahrhundertealten Motivs des Welttheaters (Theatrum mundi), in dem die Welt zur Bühne, das Leben zum Schauspiel, der Mensch zum Spieler wird.“ (Hans-Peter Wipplinger, in: Jonas Burgert, Lebendversuch, Köln 2011, S.75).

Das monumentale Gemälde „Täuschung“ wird mit dieser Beschreibung des „Welttheaters“ bestmöglich charakterisiert. In einer rätselhaft verschachtelten Theaterkulisse aus halb eingestürzten Ziegelsteinmauern, agiert ein vielfältiges Personal aus zahlreichen androgynen Figuren. Inmitten dieser Kulisse sitzt ein monströser Riese, die allgemeine Betriebsamkeit konzentriert sich allerdings auf eine Figur in der Bildmitte, die wie eine Marionette von den anderen an Bändern gehalten und gelenkt wird. Eine in weißes Tuch gehüllte Gestalt mit der Weltkugel in den Händen wohnt dem Geschehen bei, sie erinnert an die mythischen Sibyllen, Prophetinnen der Antike. Physiognomien und Kostüme lassen sich keiner Zeit oder Räumlichkeit zuordnen, die Größenverhältnisse der Figuren variieren nach dem Vorbild mittelalterlicher Malerei und deuten verschiedene Hierarchiestufen an. Dieser phantastische Bildkosmos Jonas Burgerts harret mit seinen vielschichtigen Andeutungen und Rätseln den individuellen Deutungen der Betrachter.

*The paintings by Jonas Burgert gather together a panopticon of impressions that address the obscure behind the visible in an enigmatic way, staging the compositional structure similarly to a cryptic theatre play. [...] Thus, his mostly large-scale compositions are dedicated to nothing less but the drama of life, the history of mankind and the world. The painterly explorations are in the tradition of the centuries-old motif of world theatre (Theatrum mundi), in which the world becomes a stage, life becomes a play, man becomes a player. (Hans-Peter Wipplinger, in: Jonas Burgert, Lebendversuch, Cologne 2011, p.75).*

*The description “world theater” characterises the monumental painting Täuschung [deception] in the best possible way. A diverse cast of numerous androgynous characters act within a mysteriously convoluted theatre backdrop made of partly collapsed brick walls. A monstrous giant sits in the midst of this backdrop; however, the general activity is concentrated on a figure in the centre of the picture, which is held and guided by the others with ribbons like a puppet on a string. A figure wrapped in white cloth with a globe in its hands reminiscent of mythical sibyls, prophetesses of antiquity, witnesses the event. Physiognomies and costumes cannot be assigned to any time or space, the proportions of the figures vary according to the model of medieval painting and suggest different hierarchical levels. Jonas Burgert’s fantastic visual cosmos with its multi-layered allusions and riddles awaits the individual interpretations of the viewer.*





## JONAS BURGERT

Berlin 1969

51 FARN II  
2001

Öl auf Leinwand. 230 x 190 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert 'Jonas Burgert' sowie signiert, datiert und betitelt 'Jonas Burgert Farn II '01'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 230 x 190 cm. Signed 'Jonas Burgert' verso on canvas and signed, dated and titled 'Jonas Burgert Farn II '01'. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben;  
Privatsammlung, Berlin

€ 25 000 – 30 000





## COSIMA VON BONIN

Mombasa 1962

### 52 CAN CRY AT WILL 2007

Baumwolle, Seide, Filz und Fleece auf  
Leinwand. 207 x 243 cm bzw.  
243 x 207 cm.

*Cotton, silk, felt and fleece on canvas.*  
207 x 243 cm resp. 243 x 207 cm.

Provenienz *Provenance*

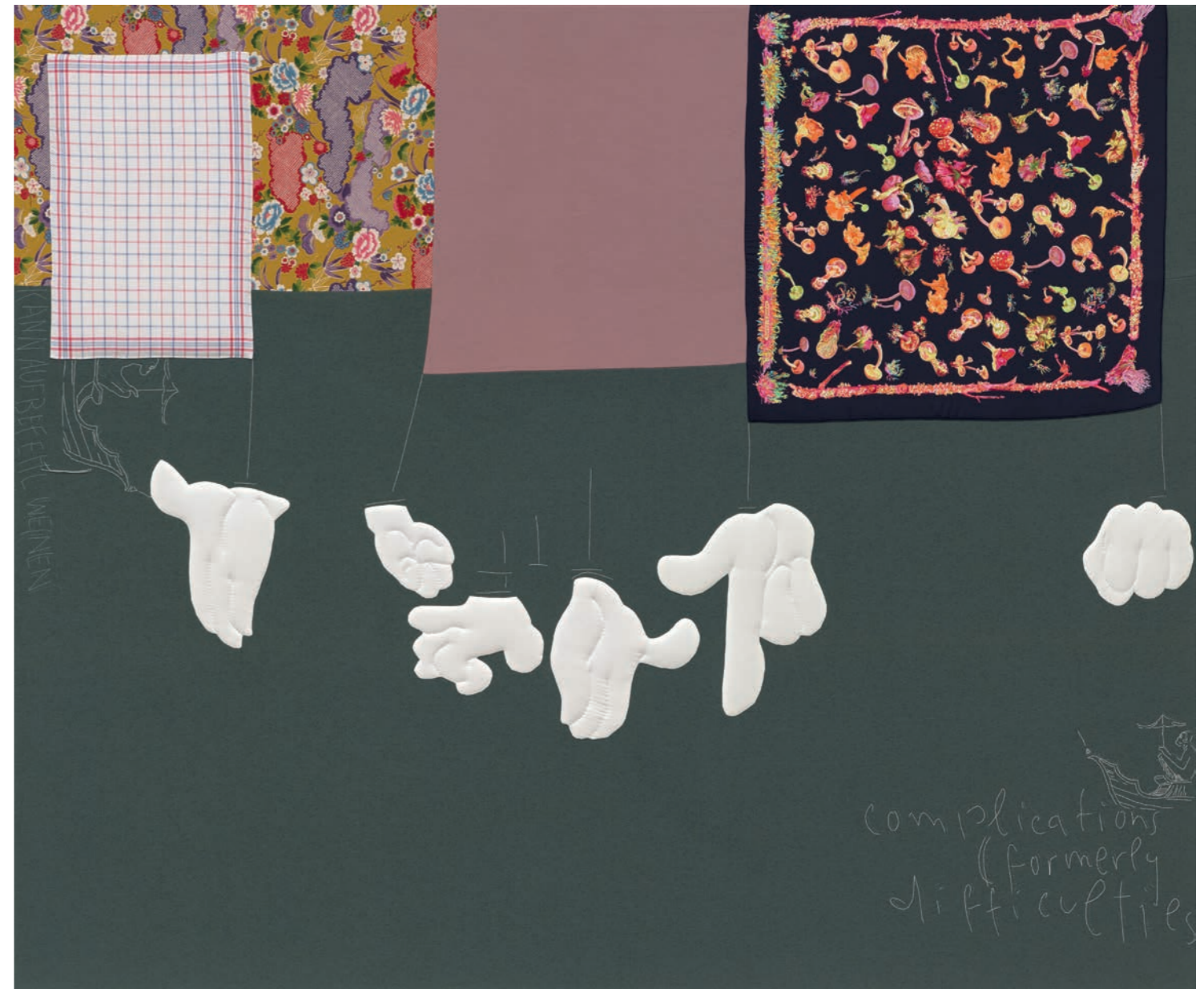
Galerie Daniel Buchholz, Köln; Privat-  
sammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Wien 2014/2015 (MUMOK, Museum  
Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien),  
Cosima von Bonin, Hippies use side  
door, das Jahr 2014 hat ein Rad ab,  
Ausst.Kat., S.164 und 169 mit Installa-  
tionsansicht

Bregenz 2010 (Kunsthhaus), Cosima von  
Bonin, The Fatigue Empire, Das Inter-  
nationale Wollsekretariat 1989 – 2010,  
Ausst.Kat.Nr. 532, S. 273, mit Farbabb.

€ 40 000 – 60 000









**ERNST WILHELM NAY**  
Berlin 1902 – 1968 Köln

54 **DOMINANT ROT**  
1962

Öl auf Leinwand. 80 x 60 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert und da-  
tiert 'Nay.62'. Rückseitig auf dem Keil-  
rahmen mit schwarzer Kreide signiert,  
betitelt und datiert 'NAY DOMINANT  
ROT 1962'. – Einzelne winzige Farbaus-  
brüche restauratorisch gefestigt. Im  
unteren rechten Bildbereich mit kleiner  
unauffälliger Wölbung im pastosen  
Auftrag.

Scheibler 1038

*Oil on canvas. 80 x 60 cm. Framed.  
Signed and dated 'Nay.62.' in black  
lower right. Signed, titled and dated  
'NAY DOMINANT ROT 1962' in black  
chalk verso on stretcher. – Isolated tiny  
losses of colour professionally stabi-  
lised. A small, inconspicuous bulge in  
the impasto application in the lower  
right area of the painting.*

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler 1962 erworben; Galerie  
Thomas, München/TEFAF Maastricht  
(Aufkleber auf dem Rückseitenschutz  
und dem Keilrahmen); Privatbesitz  
Belgien

€ 180 000 – 200 000

Wie kaum ein anderer Künstler der deutschen Nachkriegsmoderne er-  
fährt das vielseitige Schaffen des zumeist in Köln tätigen Malers Ernst  
Wilhelm Nay derzeit eine Renaissance. So erzielten seine Bilder auf dem  
internationalen Kunstmarkt Höchstpreise, und die 114 Werke umfassen-  
de Retrospektive von 2022/2023 in der Kunsthalle Hamburg, im Museum  
Wiesbaden und im Museum Küppersmühle war ein Besuchermagnet mit  
exzellentem Presseecho.

Das Schaffen von Nay vollzog sich in klar voneinander getrennten Werk-  
phasen. In seiner bekanntesten, längsten und bis heute erfolgreichsten  
Schaffensperiode machte Nay die Rundform der Scheibe zum Haupt-  
motiv seiner Malerei. Zu diesen sogenannten „Scheibenbildern“ gehört  
auch unser Gemälde mit dem sprechenden Titel „Dominant Rot“ von  
1962. Es zählt zu den späten Bildern dieser Werkphase, in der er mit  
farbgetränkten, breiten Pinselstrichen kreisrunde oder ovale Scheiben  
formte. Mit malerischer Geste trug er die Farben Blau, Gelb, Grün und  
Rot auf, umrandete diese teils mit schwarzen Konturen, strich sie wieder  
durch oder mischte sie mit Weiß. In intensiver Farbigkeit komponierte er  
große und kleine Scheiben sowie ihre Zwischenformen zu einer kraftvol-  
len Farbchoreographie, denn „der Kreis als geometrische Figur“, schreibt  
er, „ist für die Malerei die Symbolform einer universalen Rotation“. (zit.  
nach Scheibler 1990, S. 62). Dem amerikanischen „Abstrakten Expres-  
sionismus“ vergleichbar, ist Nay mit „Dominant Rot“ ein ungewöhnlich  
dunkles, energiegeladenes Scheibenbild gelungen.

*There is scarcely another post-war modernist German artist whose work  
is currently experiencing more of a renaissance than the diverse oeuvre  
of the primarily Cologne-based painter Ernst Wilhelm Nay. His works have  
accordingly been selling at extremely high prices on the international art  
market, and the extensive retrospective of 2022/23, which featured 114  
works and was shown at the Kunsthalle Hamburg, Museum Wiesbaden  
and Museum Küppersmühle, was a magnet for visitors and met with an  
excellent response in the press.*

*Nay's work developed in clearly distinguishable phases. In the best-  
known, longest and, to date, most successful period of his oeuvre, Nay  
made the round form of the disc the main motif of his painting. Our  
picture from 1962 with the evocative title "Dominant Rot" also belongs to  
this group of so-called "disc paintings". It is among the later works from  
this phase in his oeuvre, in which he used the broad strokes of a paint-  
filled brush to form circular or oval discs. With a painterly gesture, he  
applied the colours of blue, yellow, green and red – sometimes encircling  
them with black contours, crossing them back out again or mixing them  
with white. Working with an intense palette, he composed large and small  
discs as well as intermediate forms into a powerful chromatic chore-  
ography: "the circle, as a geometric figure", as he writes, "is, for painting,  
the symbolic form of a universal rotation". (cited in Scheibler 1990, p. 62).  
Comparable with America's "Abstract Expressionism", Nay has succeeded  
in creating an unusually dark, energy-filled disc painting in his "Dominant  
Rot".*





**MARC CHAGALL**  
Witebsk 1887 – 1985 Vence

55 **DAPHNIS UND CHLOË**  
1961

Zweibändiges Mappenwerk mit 42 Original-Farblithographien auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“ im Original-Schuber. 26 Farblithographien 42,3 x 32,2 cm und 16 Farblithographien 42,3 x 64,2 cm, diese mittig gefalzt. Signiert und nummeriert im Impressum von Band I 'Marc Chagall'. Exemplar 237/250. Herausgegeben von Tériade Éditeur, Paris. – In ausgezeichneter Erhaltung.

Mourlot 308-349; Cramer Bücher 46

*Two-volume portfolio with 42 colour lithographs on wove paper with "ARCHES" watermark in original slipcase. 26 colour lithographs 42.3 x 32.2 cm and 16 colour lithographs 42.3 x 64.2 cm, these centre-folded. Signed and numbered in the imprint of volume I 'Marc Chagall'. Numbered 237/250. Published by Tériade Éditeur, Paris. – In excellent condition.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Der Spiegel, Köln; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*  
Charles Sorlier, Marc Chagall. Le livre des livres, Paris 1990, S. 86-101; Ulrike Gauss, Marc Chagall. Die Lithographien. La collection Sorlier, in: Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart/Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern-Ruit 1999, S. 137-177, mit Farbabb.

€ 120 000 – 150 000



Aus



Mit „Daphnis und Chloé“ erzählt der antike, griechische Dichter Longus die Geschichte zweier Findelkinder, die bei Hirten auf der Insel Lesbos aufwachsen, voneinander getrennt werden, nach einigen Prüfungen wieder zusammenfinden, sich verlieben und schließlich glücklich zusammenleben. Die aus der Tradition griechischer Hirtendichtung stammende Erzählung handelt von Unschuld, Verrat, göttlicher Rache und letztendlich von der alles besiegenden Liebe. Die Entwicklung der durch viele Wendungen charakterisierten Geschichte wurde von Longus geschickt in den Ablauf der Jahreszeiten integriert.

Als der Verleger Tériade (1897-1983) Marc Chagall 1952 auf diese Geschichte aufmerksam machte und ihn um Illustrationen dafür bat, war der Künstler von dieser Idee sofort begeistert. Noch im selben Jahr reiste er mit seiner zweiten Frau Valentina Brodsky, genannt Vava, auf die griechische Insel Poros, um sich von den Landschaften, Architekturen und vom gleißenden Licht des Südens inspirieren zu lassen. Während der ersten, vor allem aber während der zweiten Reise 1954 entstanden erste Aquarelle, Pastelle und Gouachen zu dem Thema. Ab 1957 begann Chagall dann gemeinsam mit dem Graphiker Charles Sorlier (1921-1968) im Atelier von Fernand Mourlot die 42 vorbereiteten Gouachen in farbige Lithographien umzusetzen. Da die lithographischen Farben eine ganz andere Qualität besitzen, meist flüssiger und transparenter sind, arbeitete er für einzelne Blätter mit bis zu 25 Farben und schuf damit ungeheuer farbintensive Drucke. Wie Ulrike Gauss im Katalog zur Sammlung Sorlier schreibt, „entwickelte Chagall mit dieser Technik eine vibrierende Folie, auf der die Gestalten der Erzählung, aber auch die vom Künstler hinzugefügten Tiere und Fabelwesen, leuchtend hervortreten. Der Betrachter kann in einzelnen Blättern die Suche des Künstlers nach der zufriedenstellenden Form sogar mitverfolgen, denn manchmal bleiben die Konturlinien unausgefüllt und einzelne Farbflecken verwandeln sich in Pflanzen oder Tiere.“ (zit. nach Marc Chagall. Die Lithographien, Ausst. Kat. Stuttgart 1998, S. 139). Auf allen Blättern beeindruckt jedoch die intensiven Farben und die scheinbar unerschöpfliche Erfindungsgabe des Künstlers. „Daphnis und Chloé“ ist nicht nur das bedeutendste Werk Chagalls in Lithographie, sondern auch ein Meisterwerk der Illustrationskunst des 20. Jahrhunderts.

*In “Daphnis and Chloe” the ancient Greek poet Longus tells the story of two foundlings who grow up with shepherds on the island of Lesbos, are separated, find their way back to each other after passing through several trials, fall in love and finally live together happily. This narrative in the tradition of Greek pastoral poetry deals with the themes of innocence, betrayal, divine vengeance and, finally, the love which conquers all. Longus integrates the development of the story, which is characterised by numerous plot twists, into two seasonal cycles.*

*When the publisher Tériade (1897-1983) drew Marc Chagall’s attention to this story in 1952 and asked him to create illustrations for it, the artist was immediately delighted with the idea. That same year he and his second wife, Valentina Brodsky, known as Vava, travelled to the Greek island of Poros to find inspiration in its landscapes and architecture and the gleaming light of the south. During his first journey, but particularly*

*the second one, in 1954, he created the initial watercolours, pastels and gouaches dealing with this theme. Then, from 1957, Chagall – working together with the printmaker Charles Sorlier (1921-1968) in the studio of Fernand Mourlot – began converting the 42 gouaches that had been prepared into colour lithographs. Because the lithographic colours possessed an entirely different quality, usually being more fluid and transparent, he worked with up to 25 colours on individual sheets, creating prints that display an enormous chromatic intensity. As Ulrike Gauss writes in the catalogue on the Sorlier collection: “with this technique, Chagall developed a vibrant ground against which the formulation of the narrative but also the animals and fantasy creatures added by the artist stand out luminously. In individual sheets, viewers can even follow the artist’s search for a satisfying form, since the contour lines are sometimes not filled in and individual patches of colour turn into plants or animals” (cited in Marc Chagall. Die Lithographien, exh. cat. Stuttgart 1998, p. 139). But every sheet offers a striking display of the artist’s intense colours and seemingly inexhaustible power of invention. “Daphnis et Chloé” is not just Chagall’s most important lithographic work, it is also a masterpiece of the art of illustration in the 20th century.*





## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### 56 SELBSTPORTRAIT

Um 1911

Öl auf Leinwand. 65,5 x 50,5 cm. Oben links schwarz signiert 'MUTER'. – Die ehemals lose Sackleinwand auf neuen Keilrahmen gespannt und mit dünner Leinwand unterspannt, alte Nagel-löcher wurden wieder verwendet. Eine Altretusche in der unteren Bildmitte restauratorisch visuell gemindert, lose Farbpartikel gefestigt. Partiiell mit Farbausbrüchen.

*Oil on canvas. 65.5 x 50.5 cm. Signed 'MUTER' in black upper left. – The formerly loose burlap canvas spanned to newer stretcher and with thin canvas underneath, re-use of old nail holes. Old retouching in lower centre of picture professionally visually reduced, loose colour particles stabilised. Partially with losses of colour.*

Provenienz Provenance

Galerie Gmurzynska, Köln (Galerieaufkleber an den Leinwandrand geheftet); Galerie Bagera, Köln; Privatsammlung Schweiz

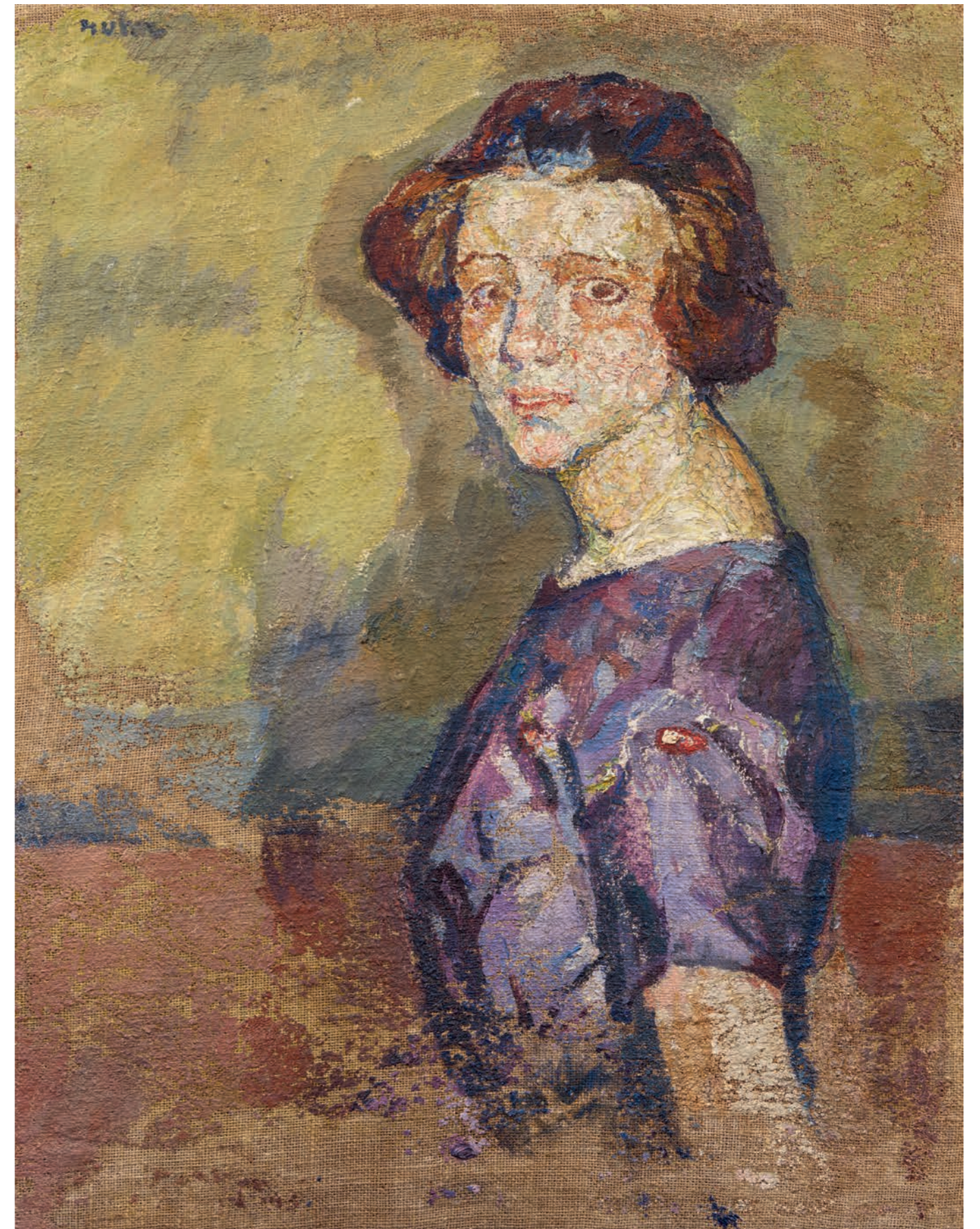
€ 30 000 – 40 000



Mela Muter, Foto vor 1911  
© Nikolaus-Kopernikus-Universität, Toruń

Das Selbstbildnis zeigt die polnische Malerin als junge Frau in selbstbewusster Pose, den Blick fragend, neugierig auf den Betrachter gerichtet. Vermutlich um 1911 entstanden, sieht man diesem jugendlichen Antlitz nicht die Erfahrung an, die sie bereits seit zehn Jahren in Paris seit ihrem Umzug von Warschau dorthin gesammelt hatte. Nach einem weiteren Kunststudium u.a. bei der Académie Colarossi in Paris liegt ihr Augenmerk erst auf den Werken Van Goghs, Cezannes und Vuillards. Doch bald verfolgt sie ihren eigenen Weg. Sie entwickelt eine Ausdruckstärke, eine koloristische Vielfalt und ein psychologisches Gespür für ihr Gegenüber, die sich durch ihr gesamtes Oeuvre ziehen. Bereits in frühen Jahren wird Muter zur gefragten Porträtistin der Jeunesse dorée, der intellektuellen Szene und der Armen von Paris – 1911 wird sie mit Metzinger und De Chirico Mitglied des Salon Automne. Ihr Erfolg spiegelt sich in zahlreichen Ausstellungen der folgenden Jahrzehnte, bis ihr Werk im Zuge des letzten Weltkrieges in Vergessenheit gerät. Ab den 1960er Jahren steht Muter wieder im Fokus von Galerien in New York, Paris und Köln – was nicht zuletzt dazu führt, dass ihr die Kunstszene in ihrem Heimatland Polen neue Aufmerksamkeit schenkt.

*This self-portrait presents the Polish painter as a young woman in a self-assured pose with her curious and questioning gaze directed towards the viewer. Presumably created around 1911, her youthful features do not convey the experience she had already gathered during the ten years since her move from Warsaw to Paris. After continuing to study art in Paris – at the Académie Colarossi, among other places – she first focused her attention on the works of van Gogh, Cezanne and Vuillard. But she soon pursued her own path. The artist developed an expressive power, a colouristic diversity and a feel for the psychology of her sitters that runs throughout her entire oeuvre. Even during the early years of her career, she was already a sought-after portraitist of the jeunesse dorée, the intellectual scene and the poor people of Paris – and in 1911 she became a member of the Salon d'Automne alongside Metzinger and de Chirico. Her numerous exhibitions over the following decades reflect her success from the period before her work became forgotten in the course of the Second World War. From the 1960s Muter's work once again became a focus of galleries in New York, Paris and Cologne – and this was important not least for the renewed attention devoted to her work in the art scene of her native Poland.*





## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### 57 MÄNNLICHES PORTRAIT

Öl über Kreidevorzeichnung auf Leinwand. 100 x 66,5 cm. Auf Keilrahmen. Oben links mauvefarben signiert 'Muter' und rückseitig auf der Leinwand schwer leserlich betitelt 'Portrait de Roudsouder' [?]. – Auf einem Papieretikett handschriftlich schwer leserlich bezeichnet 'Portret Rudsuda[...] chiarau [?] Kommunist'. – In sehr gutem Zustand.

*Oil over preparatory chalk drawing on canvas. 100 x 66.5 cm. On stretcher. Signed 'Muter' in mauve upper left, barely legibly titled 'Portrait de Roudsouder' [?] verso on canvas. – Barely legibly inscribed in handwriting 'Portret Rudsuda[...] chiarau [?] Kommunist' on paper label. – In very fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Gmurzynska, Köln (mit Aufkleber auf dem Keilrahmen); Galerie Bagera, Köln (mit Aufkleber auf dem Keilrahmen); Privatsammlung Schweiz

€ 40 000 – 50 000





**CADY NOLAND**

Washington 1956

**58 POLE DISTORTION**

1989



Münzbehälter und Aluminiumrohr mit Halterung. Münzbehälter 9 x 14 x 4,5 cm. Aluminiumrohr ca. 114 x 13 x 9 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat der Künstlerin.

*Cash box and aluminium tube with holder. Cash box 9 x 14 x 4.5 cm. Aluminium tube approx. 114 x 13 x 9 cm. – Traces of studio and minor traces of age.*

*With accompanying photo certificate from the artist.*

Provenienz *Provenance*  
Massimo de Carlo, Mailand;  
Privatsammlung, Italien

Literatur *Literature*  
Flash Art, Mailand 29 Juli 2015,  
12:46 pm CET mit Farbabb. ([https://  
flash---art.it/article/cady-noland/](https://flash---art.it/article/cady-noland/))

€ 120 000 – 150 000



## MAPPENWERK

### 59 KINDERSTERN 1989

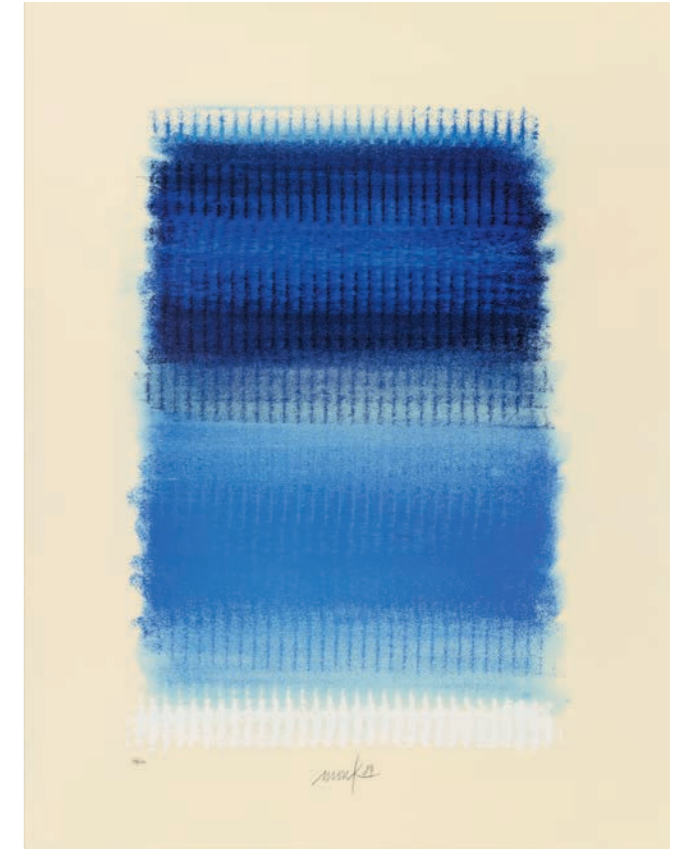
22 Graphiken von E.Bach, W.Berges, M.Bill, E.Bulatow, Christo (Schellmann 141), P.Dorazio, R.Estes, C.A.Garcia, G.Graubner, K.Haring (Littmann S.116/117), J.Immendorff (Geuer 1989.3), I.Knoebel, J. Le Gac, S.LeWitt (Online S.Lewitt Prints 1989.08), G. Litischewskij, H.Mack (Ute Mack 156), S.Polke (Becker/von der Osten 84), D.Prigow, P.Soulages (Encrevé/Miessner 114), G.Uecker, T.Ungerer und R.E.Waydelich. 76 x 58 cm bzw. 58 x 76 cm. Alle Graphiken signiert und nummeriert, teils datiert. Exemplar 95/100 (+20 A.P.). 9 Graphiken ehemals unter Glas gerahmt, 13 Graphiken lose in bedruckten Papierumschlägen in bedruckter Original-Leinenkassette 80 x 61 x 6 cm (mit Gebrauchsspuren). Mit 2 Doppelbogen Titel und Impressum mit Danksagung. Edition Domberger, Filderstadt. – Mit geringfügigen Altersspuren.

22 prints by E.Bach, W.Berges, M.Bill, E.Bulatow, Christo (Schellmann 141), P.Dorazio, R.Estes, C.A.Garcia, G.Graubner, K.Haring (Littmann p.116/117), J.Immendorff (Geuer 1989.3), I.Knoebel, J. Le Gac, S.LeWitt (Online S.Lewitt Prints 1989.08), G. Litischewskij, H.Mack (Ute Mack 156), S.Polke (Becker/von der Osten 84), D.Prigow, P.Soulages (Encrevé/Miessner 114), G.Uecker, T.Ungerer and R.E.Waydelich. 76 x 58 cm resp. 58 x 76 cm. All prints signed and numbered, some dated. Proof 95/100 (+20 A.P.). 9 prints formerly framed under glass, 13 prints loose in printed paper envelopes in printed original linen case 80 x 61 x 6 cm (Traces of usage). With 2 double sheet title and imprint with credit. Edition Domberger, Filderstadt. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Edition Domberger, Filderstadt (1989);  
Privatbesitz, Baden-Württemberg

€ 45 000 – 55 000





## GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

60 2 ROT:1 ROT  
1970

Acryl und Kasein auf Leinwand.  
75 x 71,5 cm. Mit Atelierleiste gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert,  
monogrammiert, datiert und betitelt  
"2 ROT // 1 ROT 1970 FRUHTRUNK ftk"  
sowie mit Richtungsangabe und datier-  
ter Widmung. Auf dem Keilrahmen mit  
Richtungspfeil. – Mit leichten Alters-  
spuren.

Das Werk wird in den Nachtrag des  
Werkverzeichnisses der Günter Fruh-  
trunk Gesellschaft, München, aufge-  
nommen.

*Acrylic and casein on canvas.  
75 x 71.5 cm. Framed in studio frame.  
Signed, monogrammed, dated and  
titled "2 ROT // 1 ROT 1970 FRUHTRUNK  
ftk" verso on canvas and with direc-  
tion information and dated dedica-  
tion. Direction arrow on stretcher. – Minor  
traces of age.*

Provenienz Provenance  
Sammlung Michael Petzet, München;  
Privatbesitz, Bayern

€ 50 000 – 60 000





## CY TWOMBLY

Lexington/Virginia 1928 – 2011 Rom

### 61 ACHILLES MOURNING THE DEATH OF PATROCLUS 1962

Farbiger Kugelschreiber und Bleistift auf Papier. 24,4 x 24,4 cm. Unter Glas gerahmt. Betitelt 'Achilles mourning The Death of Patroclus'. Rückseitig unleserlich bezeichnet. – Mit leichten Altersspuren.

Nicola Del Roscio, Cy Twombly, Drawings, Catalogue Raisonné, Vol.3, 1961-1963, München 2013, WVZ-Nr.182

*Coloured ballpoint pen and pencil on paper. 24.4 x 24.4 cm. Framed under glass. Titled 'Achilles mourning The Death of Patroclus'. Illegible designated verso. – Minor traces of age.*

#### Provenienz Provenance

Galleria La Tartaruga, Rom; Galerie Karsten Greve, Köln; Barbara Gladstone Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Christie's, New York, 17.05.2007, Lot 219; Privatsammlung, Italien

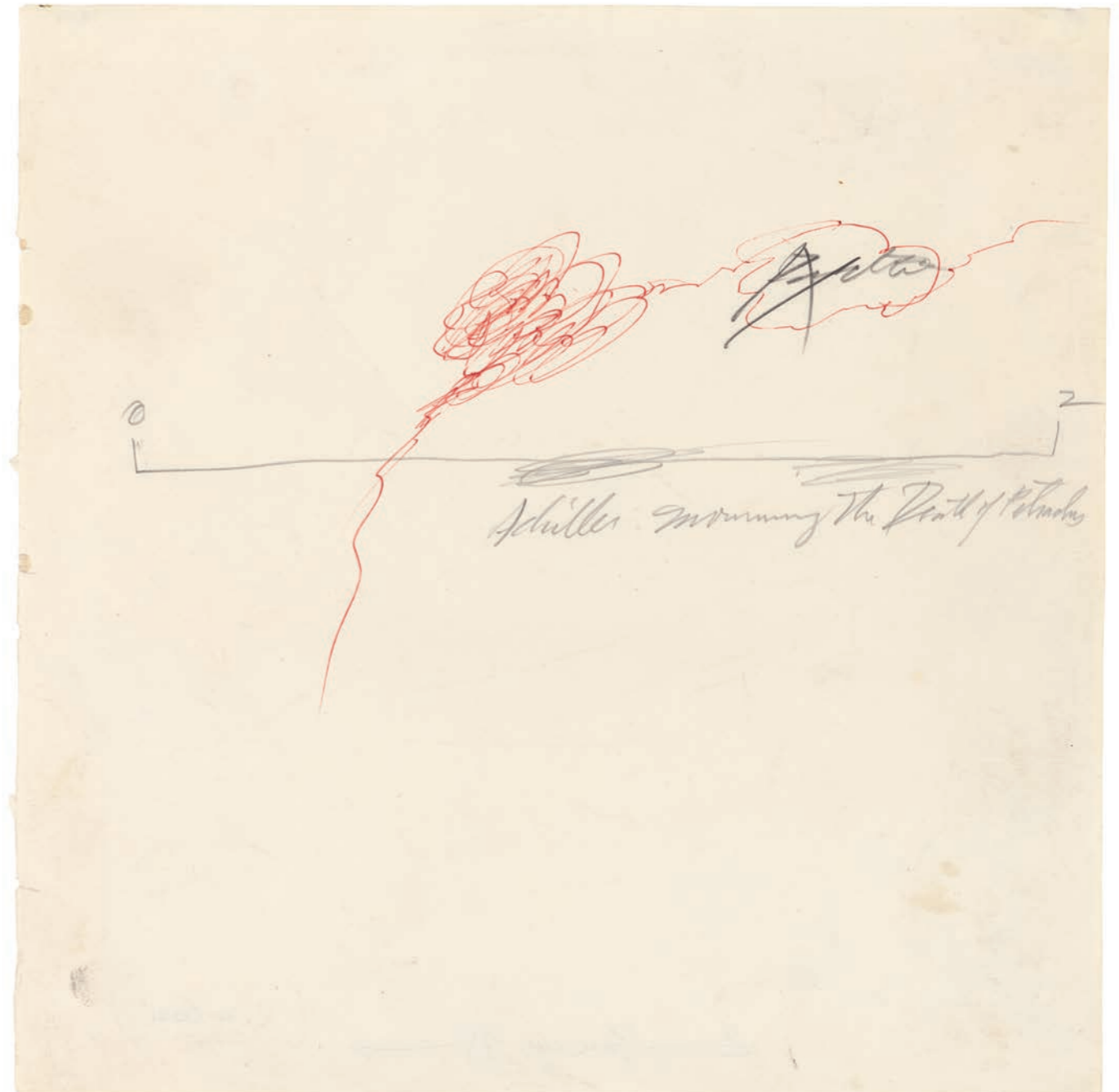
#### Ausstellungen Exhibitions

Rom 1967 (Galleria La Tartaruga),  
Cy Twombly

#### Literatur Literature

Richard Leeman, Cy Twombly, Malen, Zeichnen, Schreiben, München 2005, S.77 mit Abb.

€ 40 000 – 60 000





## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

N°62 MAMMY  
1981

Farbserigraphie mit Diamantstaub auf Lenox Museum Board. 96,5 x 96,5 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 36/200 (+30 A.P. +5 P.P. +5 E.P. +4 H.C. +30 T.P.). Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York (mit rückseitigem Editionsstempel). Aus der 10-teiligen Folge: Myths. – Mit leichten Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.262

*Colour screenprint with diamond dust on Lenox Museum Board. 96.5 x 96.5 cm. Framed under Plexiglass. Signed and numbered. Proof 36/200 (+30 A.P. +5 P.P. +5 E.P. +4 H.C. +30 T.P.). Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York (proof stamp verso). From the 10-part series: Myths. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Schweiz

€ 35 000 – 45 000





## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 63 MICK JAGGER 1975

Farbserigraphie auf Karton. 111 x 73,7 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Von Mick Jagger ebenfalls signiert. Exemplar 248/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (mit rückseitigem Stempel). – Mit geringfügigen Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.145

*Colour screenprint on card. 111 x 73.7 cm. Framed under glass. Signed and numbered. Also signed by Mick Jagger. Proof 248/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (stamp verso). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
American State of the Arts Gallery Exchange, New York (1978); Privatsammlung, Hamburg

€ 80 000 – 120 000

Andy Warhol greift als Vorlagen für seine Werke zunächst auf Fotomaterial aus den Medien zurück, beginnt aber in den 1970er Jahren selbst zu fotografieren. Mit seiner Polaroidkamera lichtet er die Stars seiner Zeit ab und nutzt die individuellen, persönlich geprägten Fotos als Grundlage für seine grafischen Arbeiten. Mit Mick Jagger verbindet ihn seit 1964 eine enge Freundschaft, 1971 entwirft Warhol das berühmt-berüchtigte Plattencover des Rolling Stones-Albums „Sticky Fingers“. Um sich 1975 auf eine Amerika-Tour vorzubereiten, mietet Jagger mit seinen Bandkollegen das Haus von Andy Warhol auf Long Island. Bei dieser Gelegenheit entsteht eine Serie von Fotos des Musikers, die ihn mit nacktem Oberkörper in unterschiedlichen Posen zeigen. Die Aufnahmen setzt Warhol in farbige Serigraphien um, die als zehnteiliges Portfolio noch im selben Jahr herausgegeben werden. In den Jagger-Porträts entwickelt Warhol eine Gestaltung, die wegweisend für sein Spätwerk werden wird. Er collagiert gerissene farbige Papiersegmente auf die Fotovorlage und ersetzt die dadurch abgedeckten Partien durch gezeichnete Linien, akzentuiert aber auch teils die Fotografie durch eine freie Nachzeichnung. Das Motiv wird auf vielschichtige Art verfremdet, betont und einer starken Dynamik unterworfen, die den Blick des Betrachters stetig wandern lässt. Die Mick Jagger-Porträts, die jeweils von Warhol und Jagger signiert sind, bilden ein einzigartiges Zeugnis der Zusammenarbeit dieser beiden Leitfiguren der Popkultur.

*Initially, Andy Warhol took recourse to photo material from the media as source material for his works. In the 1970s, however, he began to take photographs himself. With his polaroid camera, he took pictures of the stars of his time and used the individual, personally influenced photographs as a basis for his graphic work. He had a close friendship with Mick Jagger since 1964 and designed the notorious Rolling Stones record cover "Sticky Fingers" in 1971. In 1975, Jagger and his bandmates rented Andy Warhol's house on Long Island in preparation for their America tour. On this occasion, a series of photographs of the musician were created, showing him bare-chested in various poses. Warhol converted the photographs into colour serigraphs, which were published as a ten-part portfolio in the same year. Warhol developed a design within the Jagger portraits that would be ground-breaking for his later work. He collaged torn coloured paper segments onto the photo template, replacing the thus covered areas by drawn lines whilst also emphasizing the photograph by retracing the outlines. The motif is alienated and emphasized in a multifaceted way and subjected to strong dynamics that let the viewer's gaze constantly wander. The Mick Jagger portraits, each signed by Warhol and Jagger, are a unique testimony to the collaboration between these two leading figures of pop culture.*





## KIM TSCHANG-YEUL

Maengsan/Korea 1929– 2021 Seoul/Südkorea

### 64 OHNE TITEL 1983

Öl auf Hanfstoff. 60 x73 cm. Gerahmt.  
Signiert und datiert 'T. Kim – 83'. Seitlich  
auf dem umgeschlagenen Hanfstoff  
signiert 'T. Kim' und beschriftet 'P.A.  
84013 -84'. – Mit geringfügigen Alters-  
spuren.

*Oil on hemp cloth. 60 x73 cm. Framed.  
Signed and dated 'T. Kim – 83'. On hemp  
cloth overlap signed 'T. Kim' and in-  
scribed 'P.A. 84013 -84'. – Minor traces  
of age.*

Provenienz *Provenance*

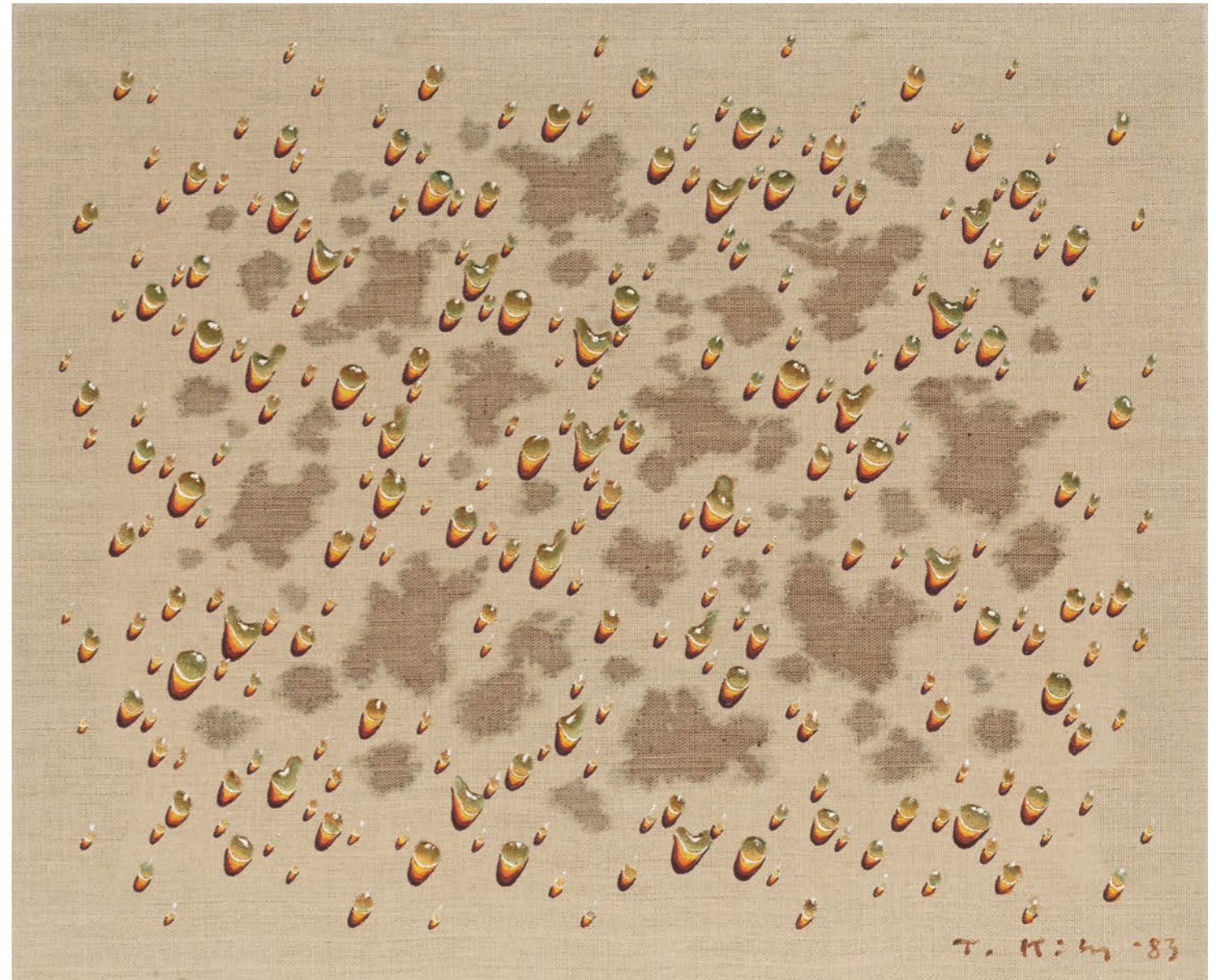
Galerie Diana Küppers, Düsseldorf;  
Privatsammlung, Berlin

€ 100 000 – 150 000

"I discovered the water drop one morning after working at night. Quite dissatisfied with myself, I had splashed some water with my hands on the back of the canvases. And I noticed that the water drops stayed there and were shining on the canvas. It was extraordinary. I thought: that's what I have to do. I wondered if I could make art out of this. At that time, I wanted to break away from the experience of the war. When I discovered the water drop, I thought I had found a playing ground that could be my own. It also reconnected me back to eastern philosophies like Taoism and Zen Buddhism. My first show at Knoll International was very well received. Poet Alain Bosquet wrote a very good review in the newspaper, Combat and a lot of people came, including Salvador Dali, who wrote in the guestbook, cela égale en magnificence la Gare de Perpignan-this equals in magnificence the train station of Perpignan!" (Kim Tschang-Yeul: Art Without Ego, Ocula Magazine Conversation, Vivian Chui, New York 2019, <<https://ocula.com/magazine/conversations/kim-tschang-yeul/>>)

Kim Tschang-Yeul gehört neben Nam June Paik zu den bedeutendsten koreanischen Künstlern. Geboren 1929 in Nordkorea, wurde Kim Tschang-Yeul bereits als Kind von seinem Großvater in die Kunst der Kalligraphie eingeführt und studierte bis zum Ausbruch des Koreakrieges 1950 Malerei an der Akademie der Schönen Künste in Seoul. Auch um die traumatischen Kriegserlebnisse zu überwinden, zog er Ende der 1960er Jahre nach New York, wo er vom Amerikanischen Expressionismus und besonders von der atmosphärischen Farbfeldmalerei Mark Rothkos beeinflusst wurde. 1970 wurde schließlich ein prägendes Jahr für den Künstler: Er siedelte um nach Paris, wo er seine spätere Frau Martine Gillon kennenlernte und wo er mit den berühmten Wassertropfen das Leitmotiv seines Oeuvres entwickelte (vgl. Philippe Sergeant, Kim Tschang-Yeul, Paris 2008, S.289/297). Unermüdlich bearbeitet Kim seither das Sujet – manchmal überzieht er eine Leinwand mit einem ganzen Tropfenmeer, manchmal konzentriert er sich auch lediglich auf die hyperrealistische Darstellung eines einzelnen Tropfens – und immer sind seine Werke kaum einem Genre zuzuordnen, oszillieren im Spannungsfeld zwischen Trompe-l'oeil-Malerei und Stilleben.

*Kim Tschang-Yeul is one of the most important Korean artists, alongside Nam June Paik. Born in North Korea in 1929, Kim Tschang-Yeul was initiated into the art of calligraphy by his grandfather when he was only a child and studied painting at the Academy of Fine Arts in Seoul until the outbreak of the Korean War in 1950. To overcome the traumatic experiences of the war, he moved to New York in the late 1960s where he was influenced by American Expressionism and especially by Mark Rothko's atmospheric colour field paintings. 1970 was to become a decisive year for the artist, as it marked his move to Paris where he met his wife, Martine Gillon, and where he developed the dominant theme of his art – his famous drops of water (see Philippe Sergeant, Kim Tschang-Yeul, Paris 2008, p.289/297). Since then Kim has worked on each subject with an untiring tenacity. Sometimes this meant covering an entire canvas with a sea of drops, while sometimes he focused purely on the hyper-realistic depiction of a single drop. Yet his works always oscillates between trompe l'oeil and still life and can therefore never be assigned to a specific genre.*





## KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

### 65 PIETÀ (MUTTER MIT TOTEM SOHN) 1937-1939

Bronze. Höhe 38,1 cm. Rückseitig am Unterrand signiert 'Kollwitz' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss. 1970er Jahre (?). – Mit schöner rötlich-dunkelbrauner Patina, partiell aufgehellt.

Seeler 37 II.B.14

*Bronze. Height 38.1 cm. Signed 'Kollwitz' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" to back lower margin. Posthumous cast. 1970s (?). – Fine reddish-dark brown patina, partially lightened.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Frankfurt a.M.; Galerie Ludorff, Düsseldorf; Bayerische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. vgl. Mannheim 1948 (Kunsthalle), Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 122; Krefeld 1957 (Museum Haus Lange), Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, o.S., Plastik Nr. 4; New York 1959/1960 (Galerie St. Etienne), Kaethe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 4; Güstrow 2007 (Ernst Barlach Stiftung), Käthe Kollwitz. [...] Zum 140. Geburtstag, Kat. Nr. 58, S. 92; Berlin 2011, S. 127-14

€ 50 000 – 60 000

Literatur *Literature*

U.a. vgl. Heinrich Wolfgang Seidel/Ilse Tönnies, Das Antlitz vor Gott, Hamburg 1941, Taf. 26, S. 113; Paul Fechter, Käthe Kollwitz. Plastiken, Berlin 1947, Abb. o. S.; Annette Seeler, in: Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld, Ausst. Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin 1995, S. 205 f.; Annette Seeler, „Weil ich für ein großes Publikum arbeiten möchte“. Zur Gusspraxis von Käthe Kollwitz und ihren Erben, in: Ursel Berger/Klaus Gallwitz/Gottlieb Leinz (Hg.), Posthume Güsse. Berlin/München 2009, Abb. 136; Gudrun Fritsch/Josephine Gabler/Helmut Engel (Hg.), Käthe Kollwitz, Brandenburg 2013, S. 97 f.

„Diese Plastik gehört sicher zu den weltweit bekanntesten dreidimensionalen Werken der Künstlerin [...]“. (Annette Seeler, Käthe Kollwitz. Die Plastik. Werkverzeichnis, München 2016, S. 340)

„Pietà“, diesen Werktitel wählte Käthe Kollwitz eher hilfswiese. So ging es der Künstlerin wohl nicht primär um die Darstellung von Schmerz; den Schmerz, den Eltern angesichts ihrer gestorbenen Kinder empfinden. Vielmehr reflektierte sie mit der großvolumigen Plastik „Mutter mit totem Sohn/Pietà“ auf das Nachsinnen in der „Darstellungstradition der Melancholie“ (ebenda, S. 342).

1944 autorisierte Kollwitz eine doppelt vergrößerte Fassung auf Bitten des Stuttgarter Sammlers Paul Beck.

Die vierfache Vergrößerung durch den Bildhauer Harald Haacke fand als Mahnmal „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ gewidmet, 1993 – auf Initiative Helmut Kohls – Aufstellung in der Berliner Neuen Wache als Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland.

*“This sculpture is certainly among the artist’s internationally best known three-dimensional works [...]” (Annette Seeler, Käthe Kollwitz. Die Plastik. Werkverzeichnis, Munich 2016, p. 340).*

*“Pietà” – Käthe Kollwitz’s selection of this title was more or less a matter of convenience. The artist’s primary concern was probably not the depiction of pain: the pain parents feel at the sight of their deceased children. Instead, her voluminous sculpture “Mutter mit totem Sohn/Pietà” is probably also a reflection on rumination in the “representational tradition of melancholia” (ibid., p. 342).*

*In 1944 Kollwitz authorised a doubly enlarged version at the request of the Stuttgart collector Paul Beck.*

*The fourfold enlargement by the sculptor Harald Haacke was placed in Berlin’s Neue Wache, the Central Memorial of the Federal Republic of Germany, at the initiative of Helmut Kohl in 1993 as a monument dedicated to “The Victims of War and Tyranny”.*





## MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

### 66 AMARYLLIS UND FLIEDER 1916

Öl auf Leinwand. 80,6 x 60,4 cm. Gerahmt. Unten links hellbraun signiert und datiert 'Slevogt 16'. Rückseitig auf dem Keilrahmen handschriftlich, von fremder Hand bezeichnet „Professor Slevogt, Lietzenburger St. 8a“. – Leichte Randbereibung rechts, sonst farbfrisch erhalten.

Das Gemälde wird in der handschriftlichen Bilderliste des Künstlers aufgeführt.

Wir danken Karoline Feulner, Max Slevogt-Forschungszentrum, GDKE, Landesmuseum Mainz, für ergänzende Hinweise.

*Oil on canvas. 80.6 x 60.4 cm. Framed. Signed and dated 'Slevogt 16' in light brown lower left. Inscribed "Professor Slevogt, Lietzenburger St. 8a" in an unknown hand on the reverse of the stretcher. – Light margin abrasion to the right, otherwise in fine condition with fresh colours.*

*We would like to thank Karoline Feulner, Max Slevogt Research Centre, GDKE, Landesmuseum Mainz, for supplementary information.*

#### Provenienz Provenance

Vermutlich Paul Cassirer, Berlin; Privatbesitz München; Mathias Lempertz'sche Kunstversteigerung, Köln, Auktion 491, 8./9. Dezember 1966, Lot 651; Privatsammlung Bayern

#### Literatur Literature

Max Goering, Max Slevogt. Sechzig Bilder, Kanter-Buch Nr. 27, Königsberg 1941, Tafel 27; Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 421, Anm. 5

„Mal doch mehr so Schmuckstillleben und Gourmandisen – d. h. Hummer und ähnliche schmackhafte Sachen. Die muß er Dir schließlich abkaufen!“ Mit diesen Worten wandte sich Max Slevogts langjähriger Mentor und Freund Karl Voll am 7. September 1900 an den Maler, um ihm die Anfangszeit in Berlin zu erleichtern und die Zusammenarbeit mit dem Galeristen Paul Cassirer zu fördern. Tatsächlich schuf Slevogt zu Beginn seines Schaffens nur wenige Stillleben; erst seit etwa 1914/1915 verlegte er sich auf Stilllebenmotive aus seiner häuslichen Umgebung. Abgesehen von teils üppig ausgestatteten Küchen-Stillleben, schuf Slevogt auch zahlreiche Blumenarrangements, bei denen er sich vor allem an den Werken Édouard Manets orientierte. Auch das angebotene „Blumenstillleben mit Flieder und Amaryllis“ von 1916 zeigt kompositorisch und motivisch Anleihen an Manet. So gestaltete er den Strauß aus zwei Fliederzweigen und drei Amaryllisblüten ganz in Alla-prima-Malerei unmittelbar vor dem Motiv und neutralem Hintergrund. Mit schnellem, sicherem Farbauftrag – teils gestrichelt, teils getupft – betonte Slevogt die Bildidee des unmittelbaren Eindrucks. Auch die Wahl der bauchigen Glasvase scheint eine bewusste Entscheidung gewesen zu sein; bildet sie doch das perfekte Gegengewicht zum Volumen der Blüten.

*"Paint more things like decorative still lifes and delicacies – i.e. lobsters and similarly tasty things. In the end, he will have to buy those from you!" Max Slevogt's friend and mentor of many years, Karl Voll, addressed these words to the painter on 7 September 1900 to help make his early days in Berlin easier and facilitate his cooperation with the gallerist Paul Cassirer. Slevogt actually only created a small number of still lifes at the beginning of his career; it was not until around 1914/1915 that he shifted his attention to still life motifs found within the setting of his home. Apart from Slevogt's sometimes sumptuously provisioned kitchen still lifes, he also created numerous floral arrangements based, above all, on the works of Édouard Manet. The 1916 "Blumenstillleben mit Flieder und Amaryllis" offered here also borrows from Manet in terms of its composition and motif. Thus, for example, Slevogt has composed the bouquet, which consists of two lilac shoots and three amaryllis flowers, from directly in front of the motif with a neutral background and painted entirely in an alla prima technique. Slevogt's rapid and confident application of the paint – sometimes in dashes, sometimes in dabs – emphasises the pictorial concept based on a direct impression. The selection of the wide-bellied glass vase also seems to have been a deliberate decision; after all, it forms the perfect counterweight to the voluminous forms of the blooms.*



€ 35 000 – 40 000



## ARISTIDE MAILLOL

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

### 67 POMONE À LA TUNIQUE 1921

Bronze. Höhe 89,5 cm. Rechts an der Plinthe mit der Signatur 'A. MAILLOL' und der Exemplarnummer, rückseitig an der Plinthe mit dem Gießervermerk „Alexis Rudier. Fondateur Paris.“. Exemplar 1/6. – Mit grünlicher, stellenweise goldbrauner Patina.

Wir danken Olivier Lorquin, Paris, für ergänzende Informationen.

*Bronze. Height 89.5 cm. Signature 'A. MAILLOL' and numbered on right side of plinth, foundry notation "Alexis Rudier. Fondateur Paris." on back side of plinth. Number 1/6. – Greenish, partially golden-brown patina.*

*We would like to thank Olivier Lorquin, Paris, for additional information.*

#### Provenienz Provenance

Christie's New York, Auktion 8. November 2000, Lot 46; Privatbesitz; Christie's New York, Impressionist And Modern Art Day Sale, 7. November 2007, Lot 335; Kunsthaus Bühler, Stuttgart, dort 2011 erworben; Privatsammlung Baden-Württemberg; seitdem in Familienbesitz

#### Ausstellungen Exhibitions

Vgl. Baden-Baden 1978 (Staatliche Kunsthalle), Maillol, Kat.Nr. 62 mit Abb. o.S.

€ 50 000 – 70 000

Die Statue der „Pomona“, der römischen Göttin der Baumfrüchte und des Erntesegens, war eine der ersten aufrechtstehenden Figuren des französischen Bildhauers Aristide Maillol. Um 1908/09 entstanden, ist die anfangs unbekleidete „Pomona“ durch ihre weich modellierten, fülligen Formen und die dargebotenen Äpfel die unmittelbare Verkörperung von Fruchtbarkeit und Reife. Inspiriert von griechischen Statuen, die Maillol auf seiner Reise 1908 mit seinem Mäzen Harry Graf Kessler nach Athen, Delphi und Olympia gesehen hatte, konzipierte er die „Pomona“ im klassischen Kontrapost, mit einem angewinkelten und einem gestreckten Bein. Ein Blütenkranz auf dem Haupt ergänzt ihre herrschaftliche Erscheinung.

Die Entstehung der „Pomona“ ist eng verknüpft mit dem ersten renommierten Auftrag Maillols, der Ausstattung des neo-klassischen Musiksalons des berühmten russischen Sammlers Iwan Abramowitsch Morosow. Dieser ließ sich von Maillols Malerfreund Maurice Denis einen Gemäldezyklus mit der Geschichte der Psyche malen und wünschte sich von dem aufstrebenden Bildhauer in Ergänzung dazu die vier Statuen der „Pomona“ und „Flora“ sowie des „Frühlings“ und „Sommers“. Wie eine alte Photographie des Musiksalons zeigt, waren die Statuen um 1912 vollendet. Maillol stellte die „Pomona“ aber auch als Einzelfigur aus, etwa 1910 auf dem Pariser Salon d'Automne, wo sie begeisterte Aufnahme fand und seine Karriere zu einem der führenden Bildhauer Frankreichs einleitete.

Zu Beginn der 1920er Jahre nahm Maillol – seiner üblichen Arbeitspraxis folgend – auch das Modell der „Pomona“ wieder auf und variierte es. Ungeachtet ihrer Attribute schuf Maillol mit der „Pomona“ eine im Hinblick auf ihre Proportionen ausgesprochen ausgewogene, harmonische Statue von zeitloser Schönheit.

*This statue of "Pomona", the Roman goddess of orchard fruit and the bountiful harvest, was one of the first standing figures by the French sculptor Aristide Maillol. Created around 1908/09, the initially nude "Pomona" is made a direct embodiment of fertility and ripeness through her softly modelled, ample forms and the apples she offers. Inspired by Greek statues Maillol had seen during his 1908 journey to Athens, Delphi and Olympia with his patron Harry Graf Kessler, he envisioned his "Pomona" in a classical contrapposto, with one leg bent at the knee and the other extended upright. A crown of flowers on her head completes her majestic appearance.*

*The creation of "Pomona" is closely connected with Maillol's first prestigious commission: the decoration of the famous Russian collector Ivan Abramovich Morozov's neo-classical music salon. Morozov had the painter Maurice Denis, a friend of Maillol's, create a cycle of paintings featuring the story of Psyche. To complement them, he asked the up-and-coming sculptor for the four statues: "Pomona" and "Flora" as well as "Spring" and "Summer". As an old photograph of the music salon demonstrates, the statues were complete around 1912. However, Maillol also exhibited the "Pomona" as an individual figure, for example, at Paris's 1910 Salon d'Automne, where it received an enthusiastic reception and launched his career as one of France's leading sculptors.*

*In the early 1920s Maillol – in keeping with his normal working practice – also returned to the model of "Pomona" to create variations on it. Whatever her attributes, with his "Pomona", Maillol has created a statue of timeless beauty that is exceptionally balanced and harmonious with regard to its proportions.*





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 68 AMARYLLIS MIT MADONNENFIGUR

Um 1935/1940

Aquarell auf leichtem Japanpapier.  
45,7 x 33 cm. Unter Glas gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert 'Nolde'.  
– Schwach geblichen. Im oberen Drittel  
rechts leichte Knickspuren.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred  
Reuther, Klockries, vom 13. Februar  
2023. Das Werk ist in seinem Archiv un-  
ter der Nummer „Nolde A – 266/2023“  
registriert und dokumentiert.

*Watercolour on fine Japan paper  
45.7 x 33 cm Framed under glass.  
Signed 'Nolde' lower right in black ink.  
– Slightly faded, minor creases in the  
upper third on the right.*

*With a photo appraisal by Manfred  
Reuther, Klockries, dated 13 February  
2023. The work is registered and docu-  
mented in his archive under the number  
“Nolde A – 266/2023”.*

#### Provenienz Provenance

Dauerleihgabe aus Privatbesitz  
im Sprengel Museum Hannover  
(1999-2022), ehem. Inv.-Nr. D4435  
(mit rückwärtigem Etikett auf dem  
Schutzkarton); Privatsammlung Nord-  
rhein-Westfalen

#### Ausstellungen Exhibitions

Murnau 2018 (Schloßmuseum Murnau),  
Mit Dank für die Blumen! Eine Floriade  
zum 25-jährigen Jubiläum des Schloß-  
museums Murnau, S. 59 mit Farbabb.

€ 35 000 – 40 000

Emil Nolde beschäftigte sich in seiner Malerei seit 1911 mit außer-  
europäischen Artefakten. Meist vereinte er sie mit den herkömmlichen  
Sujets von Stilleben, etwa mit Blumen, Früchten oder Gefäßen. Die  
Stücke der stetig wachsenden, eigenen Sammlung an afrikanischen  
Kultobjekten, ägyptischen Relikten und koreanischen Figuren kombi-  
nierte er ungezwungen und offen, zuweilen liebevoll und mit Humor mit  
scheinbar konträren Gegenständen zu spannungsreichen Kompositio-  
nen. In diesem Sinne schrieb Nolde im Mai 1930 an den Kunsthistoriker  
Max Sauerlandt: „In der Darstellung der 'Exotischen Figuren' habe ich  
mich gar nicht bemüht, irgendwie in die exotische Kunst einzudringen;  
sie waren mir nur Gegenstände wie ein Topf oder eine Blume es auch ge-  
wesen wären. Nur lag mir damals etwas daran, interessantere Objekte zu  
malen, als die üblichen Äpfel auf dem weißen Tuch“ (zit. nach: Ausst. Kat.  
Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Hamburg 2013, S. 8).  
Bei dem Aquarell „Amaryllis mit Figur“ kombinierte er zwar kein exo-  
tisches Objekt, so doch eine kleine Barockmadonna mit zwei weißen  
Amaryllisblüten. Kühn vom unteren Bildrand angeschnitten, ragt die  
Madonna mit hoher Krone gerade noch ins Bild. Die weitgeöffnete,  
linke Blüte ist dabei so drapiert, dass sie die Madonna wie eine Gloriole  
hinterfängt. Da Amaryllis um die Weihnachtszeit blühen, lässt sich bei  
diesem Aquarell mit Maria und dem Jesuskind auch inhaltlich ein Bezug  
herstellen.

*From 1911 Emil Nolde occupied himself with non-European artefacts in his  
painting. He usually united these with typical objects from still lifes, such  
as flowers, fruits or vessels. Casually and freely – and at times with affec-  
tion and humour – he combined pieces from his own constantly growing  
collection of African cult objects, Egyptian relics and Korean figures with  
seemingly incongruent objects to form stimulating compositions. In May  
1930 Nolde wrote in this sense to the art historian Max Sauerlandt: “In  
depicting the 'Exotic Figures' I made no effort at all to somehow penetrate  
into the exotic art; for me, they were just objects like a pot or a flower  
would have been. It's simply that, at the time, I wished to paint more in-  
teresting objects than the typical apples on a white cloth [...]” (quoted in:  
exh. cat. Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Hamburg 2013, p. 8).  
He has not combined an exotic object with the two amaryllises in the  
watercolour up for auction here, “Amaryllis mit Figur”, but he has paired  
them with a small wooden Baroque Madonna. Boldly cut off by the lower  
edge of the picture, the Madonna wearing a tall crown just reaches into  
the image. At the same time, the fully opened flower on the left is draped  
in such a way that it appears behind the Madonna like a gloriole. Because  
amaryllises flower around Christmas time, a thematic link can also be  
established in this watercolour featuring the Madonna and Child.*





## MIMMO ROTELLA

Catanzaro/Kalabrien 1918 – 2006 Mailand

69 VOTA  
1987

Décollage und Sovrapittura: Öl und Plakatabriss auf Metall. 300 x 150 cm. Nachträglich signiert 'Rotella'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Décollage and Sovrapittura: Oil and Décollage on metal. 300 x 150 cm. Later signed 'Rotella'. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Renate Richter, Paris;  
Privatbesitz, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1997 (Staatsgalerie), Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.Kat.Nr.5.19, S.128 mit Farbabb.

Castelnuovo 1989 (Sala della Torre dell'Oro), Sovrapittura, Ausst.Kat., S.49 mit Abb.

Mailand 1988 (Studio Marconi), Mimmo Rotella, Sovrapittura 1987, Ausst.Kat., S.39 mit Abb.

Literatur *Literature*

Germano Celant, Mimmo Rotella, Mailand 2007, Kat.Nr.411, S.382 mit Farbabb.

€ 80 000 – 120 000





## ENZO CUCCHI

Morro d'Alba 1949

### 70 FUCILE 1980/1982

Öl auf Leinwand und farbig glasierte Keramik. Leinwand 203 x 230 cm. Keramik ca. 8 x 43 x 11 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt '1982 Enzo Cucchi, Fucile, 1980'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on canvas and polychrome glazed ceramic. Canvas 203 x 230 cm. Ceramic approx. 8 x 43 x 11 cm. Framed. Signed, dated and titled '1982 Enzo Cucchi, Fucile, 1980' verso on canvas. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Michael Haas, Berlin (mit rückseitigem Stempel); Privatsammlung, Süddeutschland; Phillips, London, 17.12.2010, Lot 84; Ketterer, München, 08.06.2013, Lot 247; Privatsammlung, Süddeutschland

€ 60 000 – 80 000





## Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffensvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer

kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungeingang.

**9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 600.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).**

**Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.**

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG.

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzülich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungeingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, Kunstversteigerinnen

## Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item’s condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods and are sold as seen.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic. The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB“).

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, “GWG”). **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d BGB) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid

another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

**9. Up to a hammer price of € 600,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 600,000 (margin scheme).**

**On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.**

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer’s premium (regular scheme).

To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. For payments which amount to € 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 GWG. This applies also to cases in which payments of € 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, auctioneers







## Versand

Der Versand der erstiegerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Nadine Imhof  
Tel +49.221.925729-19 [shipping@lempertz.com](mailto:shipping@lempertz.com)

- Fedex / Post (mit Versicherung)
- Spedition  mit Versicherung
- ohne Versicherung  Abholung persönlich

---

Datum und Unterschrift

## Shipment

*Kunsthaus Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.*

*You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.*

*Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.*

*For information: Linda Kieven, Nadine Imhof  
Tel +49.221.925729-19 [shipping@lempertz.com](mailto:shipping@lempertz.com)*

- Fedex / Post (with insurance)
- Shippers / Carriers  With insurance
- Without insurance  Personal collection

---

*Date and signature*

## Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 8, 14; (2) 42; (3) 11; (4) 63; (5) 17, 18, 19, 20; (6) 13; (7) 41; (8) 12; (9) 37; (10) 4, 26; (11) 5; (12) 68; (13) 56, 57; (14) 47; (15) 27; (16) 61; (17) 39; (18) 49; (19) 48, 50; (20) 16, 46, 58; (21) 24; (22) 64; (23) 2, 3; (24) 32, 33, 34, 35; (25) 67; (26) 45; (27) 66; (28) 62; (29) 29, 52, 53; (30) 25; (31) 38; (32) 15; (33) 65; (34) 1; (35) 36; (36) 44; (37) 21; (38) 6; (39) 55; (40) 9, 10, 22, 28, 31; (41) 59; (42) 54; (43) 70; (44) 40; (45) 23; (46) 43; (47) 69; (48) 7; (49) 60; (50) 51; (51) 30

## Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken. [www.lempertz.com/de/academy.html](http://www.lempertz.com/de/academy.html)

**Mehrwertsteuer VAT** Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:  
DE 279 519 593, VAT No.

Amtsgericht Köln HRA 1263.

## Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

*Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.*

*Exports to non-EU countries:*

*Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- paintings worth more than 150,000 euros
- watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros
- sculptures more than 50,000 euros
- antiques more than 50,000 euros
- photographs more than 15,000 euros

*Export within the EU:*

*As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- paintings worth more than 300,000 euros
- watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros
- sculptures more than 100,000 euros,
- antiques more than 100,000 euros
- photographs more than 50,000 euros

*Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days. If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

*Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.*

## Symbole *Symbols*

<sup>N</sup> Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

<sup>R</sup> Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

<sup>N</sup> *Margin scheme plus additional import tax.*

<sup>R</sup> *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

## Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

*are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.*

## Erhaltungszustand *Condition*

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

*Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.*

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

*The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).*

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des **Art Loss Registers** überprüft.

*All works of art of more than € 2,500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.*

<b>Photographie</b> <i>Photography</i> Fuis Photographie, Köln	<b>Bildbearbeitung</b> <i>Image editing</i> TheissenKopp GmbH
<b>Übersetzung</b> <i>Translation</i> Lisa Goost, Michael Wetzels, Anna Taylor	<b>Druck</b> <i>Print</i> TheissenKopp GmbH

**Bitte registrieren Sie sich für Online-Gebote 48 Stunden vor der Auktion auf [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).**

***For online bidding, please register 48 hours prior to the auction on [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).***

**DROUOT**.com  
**Live**

Sie finden unsere Auktionen auch auf Drouot Live.

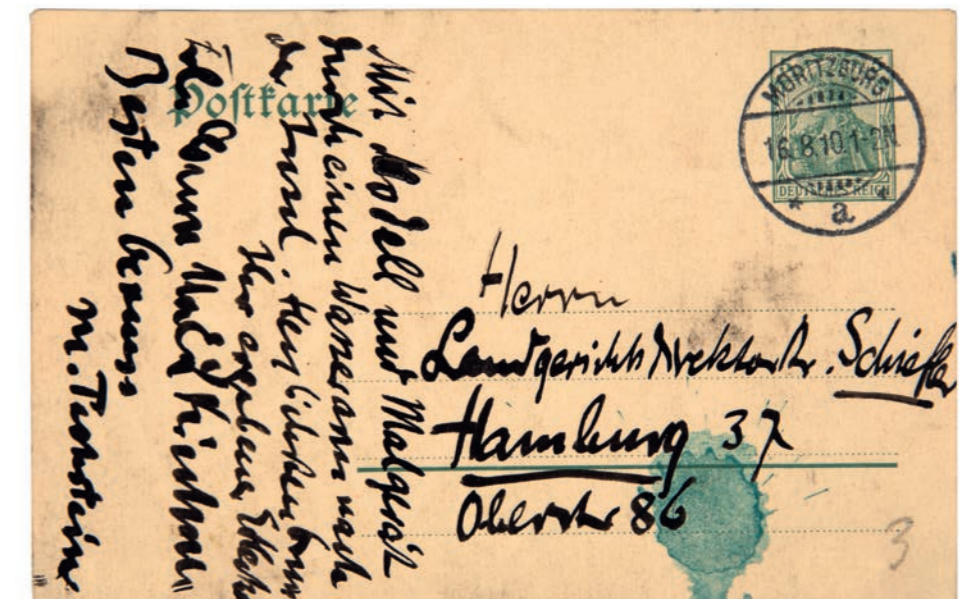
*You find our auctions also on Drouot Live.*



# AUFRUF ERICH-HECKEL-STIFTUNG

Die Erich-Heckel-Stiftung erarbeitet ein Werkverzeichnis der gemalten, gezeichneten und gedruckten Postkarten Erich Heckels und bittet Besitzer entsprechender Werke um Kontaktaufnahme mit den Autoren Renate Ebner, M.A. und Dr. Andreas Gabelmann:

**Erich-Heckel-Stiftung**  
 Erich-Heckel-Weg 6  
 78343 Hemmenhofen  
 erich-heckel@web.de  
 Tel: 07735/2071



## Filialen Branches

Berlin  
 Mag. Alice Jay von Seldeneck  
 Irmgard Canty  
 Christine Goerlipp M.A.  
 Poststraße 22  
 D-10178 Berlin  
 T +49.30.27876080  
 F +49.30.27876086  
 berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*  
 Pierre Nachbaur M.A.  
 Dr. Anke Held  
 Hélène Robbe M.A.  
 Lempertz, 1798, SA/NV  
 Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf  
 B-1000 Brussels  
 T +32.2.5140586  
 F +32.2.5114824  
 bruxelles@lempertz.com

München *Munich*  
 Hans-Christian von Wartenberg M.A.  
 Emma Bahlmann  
 St.-Anna-Platz 3  
 D-80538 München  
 T +49.89.98107767  
 F +49.89.21019695  
 muenchen@lempertz.com

## Repräsentanten Representatives

Mailand *Milan*  
 Carlotta Mascherpa M.A.  
 T +39.339.8668526  
 milano@lempertz.com

Zürich *Zurich*  
 Nicola Gräfin zu Stolberg  
 T +41.44.4221911  
 stolberg@lempertz.com

São Paulo  
 Martin Würzmann  
 T +55.11.381658-92  
 saopaulo@lempertz.com

## Auktionator/in Auctioneer



Isabel Apiarius-Hanstein M.A.



Prof. Henrik R. Hanstein

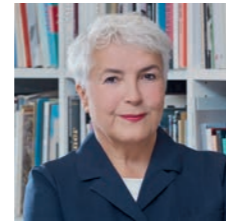


Dr. Takuro Ito

## Katalogbearbeitung Catalogue



Dr. Klaus Lange  
 T +49.221.925729-31  
 lange@lempertz.com



Dr. Ulrike Ittershagen  
 T +49.221.925729-48  
 ittershagen@lempertz.com



Nina Beyer, M.A.  
 T +49.221-925729-76  
 beyer@lempertz.com



Dr. Mechthild Potthoff  
 T +49.221.925729-32  
 potthoff@lempertz.com



Benjamin Schumann M.A.  
 T +49.221.925729-29  
 schumann@lempertz.com



Leonard Stühl M.A.  
 T +49.221.925729-86  
 stuehl@lempertz.com



Dr. Nicole Hartje-Grave  
 T +49.221.925729-95  
 hartje-grave@lempertz.com



Dr. Christine Nielsen  
 T +49.221.925729-56  
 nielsen@lempertz.com



Elisabeth Ajtay M.F.A.  
 T +49.221.925729-28  
 ajtay@lempertz.com



Pierre Nachbaur M.A.  
 nachbaur@lempertz.com  
 Expert for Modern and  
 Contemporary Art in Brussels



# SCHMUCK UND UHREN

## 14. MAI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 8./10. – 13. MAI, KÖLN



ARNALDO POMODORO Kette mit Anhänger

Mailand, 1969. Unikat. Gelbgold/Weißgold, Gesamtgewicht 164,26 g. Catalogue Raisonné Archivio Arnaldo Pomodoro: G 666, 1969.

Erworben 1972, Galerie Stangl, München. Ausstellung: "Arnaldo Pomodoro '72", Galerie Stangl, München, 16. Mai - 15. Juli 1972, Nr. 30. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 30.000 – 35.000,-

# GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN

## 15. – 19. JAHRHUNDERT

### 16. MAI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 8./10. – 15. MAI, KÖLN



MEINDERT HOBBEEMA Bewaldete Flusslandschaft mit Figuren auf einem Weg

Öl auf Holz, 54,2 x 71 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 150.000 – 200.000,-



# SILBER, PORZELLAN, KERAMIK 15. MAI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 8./10. – 13. MAI, KÖLN



**HAHNENKANNEN MIT DECKEL UND HASENKNAUF**

Porzellan, farbiger Aufglasurdekor, Vergoldung, H 7,5, L 19 cm. und H 10,6, L 16,5 cm. Meissen, um 1735, das Modell von Johann Joachim Kaendlere.  
SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: je € 8.000 – 10.000,-

# SILBER, PORZELLAN, KERAMIK 15. MAI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 8./10. – 13. MAI, KÖLN



**TEEEXTRAKTKÄNNCHEN MT 49 / ME 8**

Neusilber. Bauhaus Weimar, Marianne Brandt, 1924. H 8; B 15,8; T 10 cm.. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 200.000 – 250.000,-



# PHOTOGRAPHIE 4. JUNI 2024, KÖLN

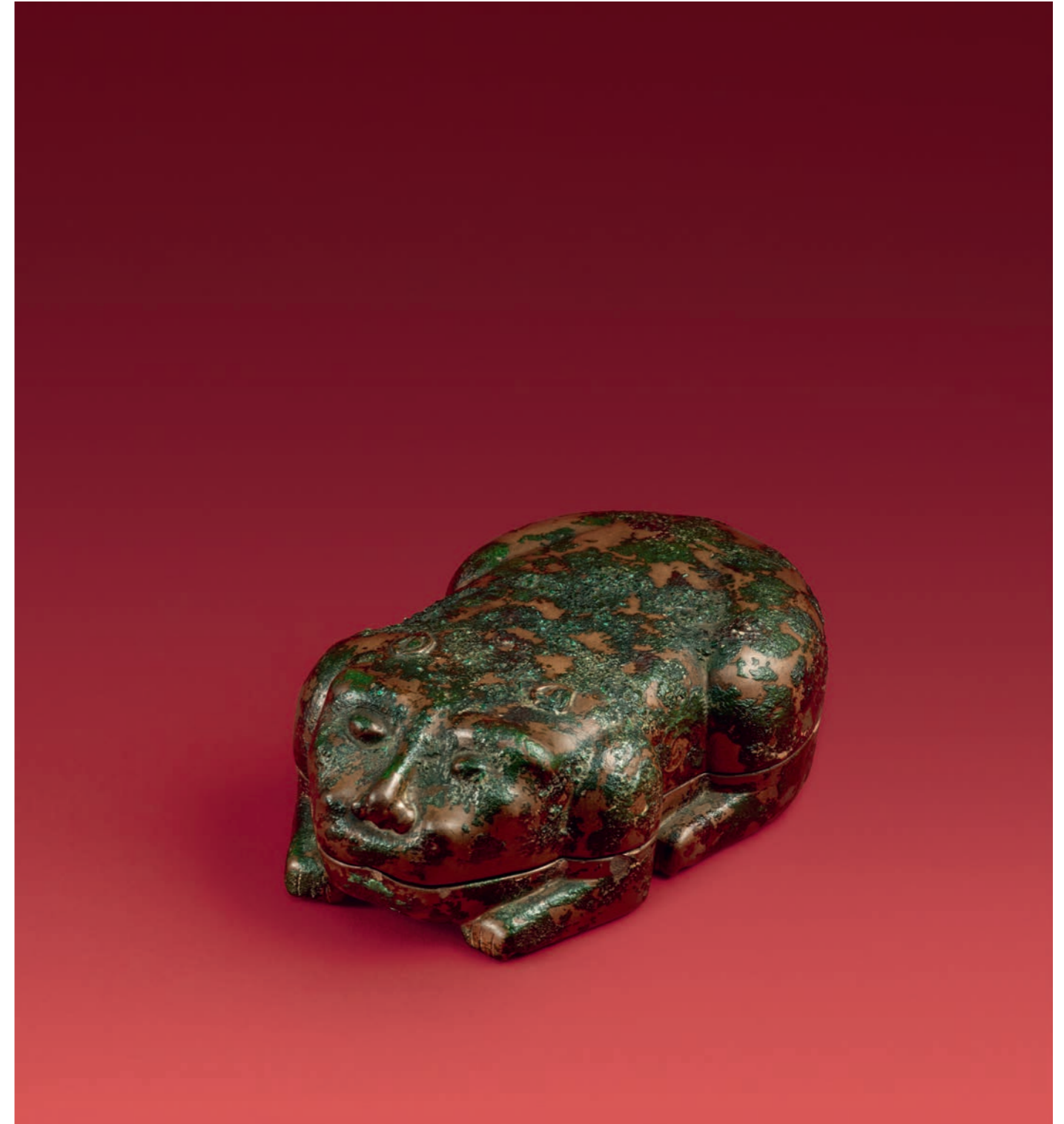
VORBESICHTIGUNGEN: 23. – 25. MAI, BERLIN;  
29. MAI – 4. JUNI (VORMITTAGS), KÖLN



AENNE BIERMANN Helga, um 1930  
Vintage, Gelatinesilberabzug. 21,5 x 17,8 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 8.000 – 10.000,-

# ASIATISCHE KUNST 18. JUNI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 14. – 17. JUNI, KÖLN



HOCHBEDEUTENDER KAISERLICHER CHENGNI-TUSCHEREIBSTEIN IN FORM EINES TIGERS  
Qianlong-Ära, zyklisch datiert wuxu (1778). L 13,8 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 100.000 – 150.000,-



Farsettiarte



## MODERN AND CONTEMPORARY ART

Prato, 31 May - 1 June 2024

### VIEWING

Milan: 16 - 22 May (SELECTION)

Prato: 25 May - 1 June

Yves Klein, *Blue sponge*, pigment and resin on natural sponge, with metal base, cm. 13x10x5, cm. 20 h. (with base)

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400  
Milan, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-794274 / milano@farsettiarte.it  
[info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it) [www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)



BIAF<sup>33</sup>

La Grande Mostra dell'Arte Italiana

28/9 \_\_\_\_\_ 6/10 2024

Florence, *Palazzo Corsini* Lungarno Corsini

Preview Friday 27<sup>th</sup> September

[info@biennaleantiquariato.it](mailto:info@biennaleantiquariato.it)

[www.biaf.it](http://www.biaf.it)

@biennalefirenze









LEMPERTZ

1845

*Handwritten signature or mark in the bottom right corner.*