
LEMPERTZ

1845

Moderne Kunst
Modern Art
1. Dezember 2017 Köln
Lempertz Auktion 1099

H. Pechstein 1922







—
LEMPERTZ
1845



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 25. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 26. November, 11 – 15 Uhr

Montag 27. – Donnerstag 30. November, 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Freitag 24. November 2017, 18 – 20 Uhr

Brüssel *Brussels (selected items)*

6 Rue du Grand Cerf

Dienstag 7. – Freitag 10. November, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 11. November, 10 – 13 Uhr

Vernissage & Konzert

Montag 6. November 2017, 18 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 1. Dezember 2017

Auktion 1099 Moderne Kunst

18 Uhr Lot 300 – 537

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet

The auction will be streamed live at www.lempertz.com

Neumarkt 3 D-50667 Köln
T +49.221.925729-0 F +49.221.925729-6
modern@lempertz.com www.lempertz.com

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

300 ARIADNE AUF NAXOS

1913

Öl auf Leinwand, doubliert. 120,2 x 150,3 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und
datiert ‚Lovis Corinth 1913‘ – Mit Retuschen.
Berend-Corinth 569

*Oil on canvas, relined. 120.2 x 150.3 cm.
Framed. Signed and dated 'Lovis Corinth
1913' in black lower right. – Retouches.*

Provenienz *Provenance*

Alfred Krupp, Essen; Arndt von Bohlen und
Halbach, München; Weinmüller, München
16.3.1972, Los 1521; Sotheby's Frankfurt
1988; Christie's London, 3.4.1990, Lot 347
mit Farbabb.; Kunstsalon Franke, Ba-
den-Baden; Privatsammlung Süddeutsch-
land

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1913 (Berliner Sezession), 26. Aus-
stellung, Nr. 256; Berlin 1918 (Berliner Se-
zession), Nr. 64; Berlin 1923 (Nationalgale-
rie), Nr. 67; Baden-Baden 1990 (Kunstsalon
Franke), Kat. Nr. 34 mit Farbabb.; München/
Berlin/Saint Louis/London 1996/1997 (Haus
der Kunst/Nationalgalerie/The Saint Louis
Art Museum/Tate Gallery), Lovis Corinth,
Kat. Nr. 105, S. 218 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Kunst für Alle, 28. Jg. 1913, S. 460; Georg
Biermann, Lovis Corinth, Bielefeld/Leipzig
1922, S. 117 mit Abb. Nr. 128; Weltkunst,
1990/16, S. 2323 mit Farbabb.

€ 150 000 – 200 000

Mit seinem Pariser Aufenthalt und Studium an der für Ausländer berühmten Académie Julian lernt Lovis Corinth bei den Salonmalern Tony Robert-Flury und Adolphe William Bouguereau Mitte der 1880er Jahre, die bedeutenden literarischen Stoffe in dramatisch auskomponierte Figurenbilder zu übertragen. Es ist nicht die Malerei der „modernen“ Impressionisten, die den jungen Königsberger interessieren, der offiziellen Anerkennung vom traditionsreichen Pariser Salon gilt sein ausdauerndes und zähes Streben. Um dies zu erreichen, wählt Corinth zu Beginn seiner Karriere biblische und mythologische Themen, wie Versuchung des „Heiligen Antonius“ oder „Salome“, „Bacchanale“ oder „Heimkehrende Bacchanten“, die er dann, zurück in München und später in Berlin, immer wieder malen wird.

Eine 1912 ursprünglich für Max Reinhardts Berliner Theater vorgesehene Komposition von Richard Strauss mit einem Libretto von Hugo von Hofmannsthal könnte Auslöser für Corinth gewesen sein, sich an das Epos „Ariadne auf Naxos“ heranzutasten. So beschäftigt sich Corinth 1913 mit Themen aus der griechischen Mythologie, er malt liegende weibliche Akte, eine Schleiertänzerin und Bacchanten.

Im Mittelpunkt unseres Bildes erkennen wir Dionysos, in der römischen Mythologie Bacchus, wie er mit einer dramatischen, raumgreifenden Geste mit ausgestrecktem Arm auf seinem Wagen aus den Weiten des Meeres die Insel betritt, begleitet von einem Zug seiner entzückt tanzenden und taumelnden Gefolgschaft ausgelassener, lärmender Mänaden und Satyrn. Der Halbgott Dionysos, Spross des Zeus und der Semele, verkörpert wie keine andere Göttergestalt der antiken Mythologie die sinnlich begehrenden Urkräfte, ein strahlend jugendlicher Held mit einem Kranz aus Weinlaub und Reben im lockig langen Haar. In seinem von Raubkatzen gezogenen Triumphwagen zog der Gott der Fruchtbarkeit durch die Welt, wo er die Bewohner mit die Sorgen verscheuchenden Weinen beschenkte und den Weinbau heimisch machte. Die sinnliche Lust lebte Dionysos in so mancher Liebschaft aus, bis zu jener entscheidenden Begegnung mit Ariadne, von der unser Bild erzählt.

Corinth konzentriert sich auf den Augenblick der ersten Begegnung zwischen dem Halbgott und der Königstochter auf der ägäischen Insel Naxos und interpretiert diese Szene in einer ungewöhnlichen Weise, in dem er Bacchus auf die schlafende Ariadne in den Armen des siegreichen Theseus treffen lässt, nachdem dieser mit Hilfe einer von Ariadne ausgedachten List das Ungeheuer Minotaurus auf Kreta besiegt hat. Folgt man den Ausführungen der Sage, so hatte Theseus die schlafende Ariadne, der er die Ehe versprach, bereits verlassen und wird hier in der Interpretation Corinths mit der Macht und der triumphalen Ankunft seines Konkurrenten auf Naxos konfrontiert. Der Weingott verliebte sich in die schlafende Königstochter und erkor sie zu seiner Braut. Ihr Diadem, so erzählt die Geschichte, schleuderte er hoch in den Himmel, die Steine verwandeln sich bei Corinth in ausgelassen tanzende Putten, bevor sie zum Sternbild der Nördlichen Krone mutieren.

Corinth malt eine großangelegte Szene und beschreibt den Triumphzug der Liebe und das damit einhergehende pralle Leben. Ein dramatisches Ereignis, an dem er scheinbar wie ein Zeitzeuge teilhat, so wie er sich immer wieder in der Figur des Dionysos bzw. Bacchus versteckt, um dessen ausschweifendes Leben nachzustellen (s. Vergleichsabb.).



In the mid-1880s, living in Paris and studying at the Académie Julian, which was renowned among artists from outside France, Lovis Corinth met the salon painters Tony Robert-Fleury and Adolphe William Bouguereau, who transferred important literary material into dramatically and minutely composed figural paintings. It was not the painting of the "modern" Impressionists which interested the young artist from Kaliningrad (then Königsberg): he persistently and tenaciously strove for official recognition from the richly historic Parisian Salon. In order to achieve this Corinth selected Biblical and mythological subjects at the beginning of his career: these included "Versuchung des Heiligen Antonius", "Salome, Bacchanale" and "Heimkehrende Bacchanten", which he would then paint repeatedly when he returned back to Munich and later in Berlin.

A 1912 composition by Richard Strauss with a libretto by Hugo von Hofmannsthal, originally planned for Max Reinhardt's theatre in Berlin, may have provided the stimulus for Corinth to gradually begin developing the epic "Ariadne auf Naxos". Thus, in 1913, Corinth occupied himself with subjects from Greek mythology: he painted reclining female nudes, a veiled dancer and bacchantes.

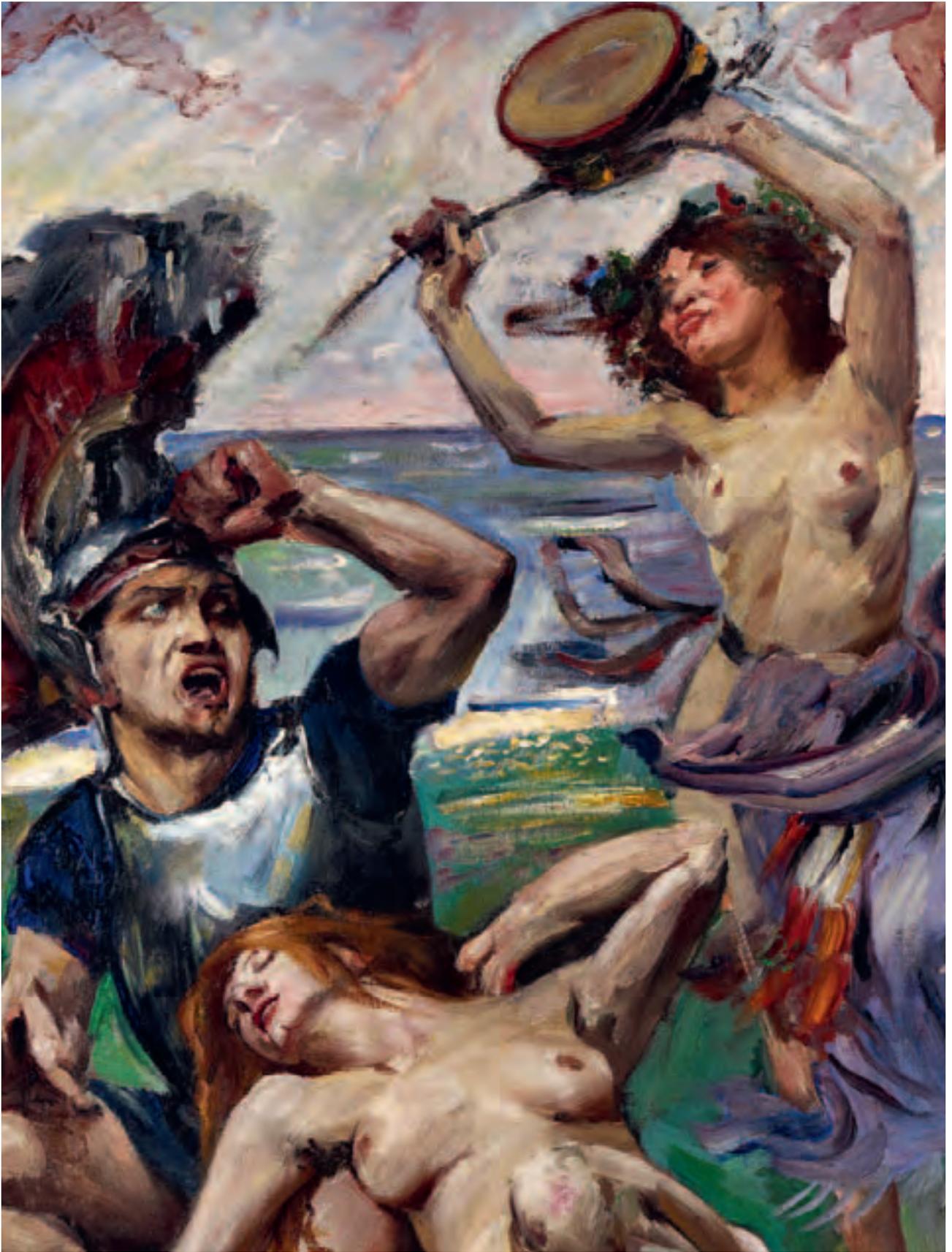
We recognise Dionysus – Bacchus in Roman mythology – as the focal point of our painting: in his chariot he enters on to the island from the vastness of the sea with the sweepingly dramatic gesture of his extended arm and accompanied by a procession of his ecstatically dancing and stumbling followers, consisting of raucous maenads and satyrs. The demigod Dionysus, offspring of Zeus and Semele, embodies the primal forces of sensual desire like no other divine figure of antique mythology – a brightly youthful hero with a grapevine garland and grapes in his long, curly hair. The god of fertility wandered the world in his panther-drawn triumphal chariot, giving the local inhabitants wine to drive away their worries and spreading viticulture to new places. Dionysus lived out his sensual lust in a number of love affairs prior to his decisive encounter with Ariadne, the subject narrated by our painting.

Corinth has concentrated on the moment of the first meeting between the demigod and daughter of a king on the Aegean island of Naxos. He interprets this scene in an unusual way by having Bacchus meet Ariadne sleeping in the arms of the victorious Theseus, who had vanquished the monstrous Minotaur on Crete with the help of a trick thought up by Ariadne. According to the narrative told in the legend, Theseus had already left the sleeping Ariadne, whom he had promised to marry; here, in Corinth's interpretation, he is confronted with his rival's power and triumphal arrival on Naxos. The god of wine fell in love in the sleeping daughter of the king and chose her for his bride. The story also relates how he threw her diadem up into the sky: in Corinth's work the gems transform into exuberantly dancing putti before mutating into the constellation Corona Borealis.

Corinth has painted a monumental scene depicting the triumphal procession of love and the profusion of life it brings with it. He seems to participate in this dramatic event like a witness who was there to see it – just as he repeatedly concealed himself in the figure of Dionysus (or Bacchus) in order to recreate his life of excess (see comparative illus.).



Lovis Corinth als Bacchant, Unbekannter Photograph, 1909
 Aus: Thomas Corinth, Lovis Corinth. Eine Dokumentation,
 Tübingen 1979, Abb. 75, S. 482



OSKAR MULLEY

Klagenfurt 1891 – 1949 Garmisch-Partenkirchen

301 GEBIRGSHOF

Öl auf Leinwand. 83 x 141 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚MULLEY‘ sowie
rückseitig mit schwarzer Kreide zusätzlich
signiert. – Ein kleinerer Farbausbruch in
pastosen Partien in der linken Bildseite
fachmännisch restauriert.

Wir danken Günther Moschig, Wörgl/
Österreich, für wissenschaftliche Beratung
und bestätigende Auskünfte.

*Oil on canvas. 83 x 141 cm. Framed. Signed
‘MULLEY’ in black lower left, additionally
signed in black chalk verso. – A small,
professionally restored loss of colour in
pastose areas on the left-hand side.*

*We would like to thank Günther Moschig,
Wörgl/Austria, for scientific consultation and
confirmatory information.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

€ 35 000 – 50 000

Nach seinem Kunststudium in München und Wien lebt Oskar Mulley von 1918 bis 1934 in Kufstein in Tirol und widmet sich als Landschaftsmaler seiner unmittelbaren Umgebung. Entgegen der landläufigen bergromantischen Malerei sind seine in diesem Zeitraum entstandenen Gemälde von einer besonderen, atmosphärisch dichten Dramatik geprägt.

Hoch thront der Berghof vor der noch im Frühlicht verschatteten, niedrigen Gebirgskette. Die reine Materialität des massiven Berggesteins ist adäquat in virtuoser Spachteltechnik umgesetzt. Als einzige zivilisatorische Lebenszeichen erscheinen die auf der Leine trocknenden Laken, die als Farbtupfer zu den hängenden roten Geranien korrespondieren. Das dicht an den Bildrand gerückte Motiv in dem großen Format bezieht den Betrachter unmittelbar mit ein – ein Inszenierungsgeschick, das der Künstler sich möglicherweise in seiner kurzen Zeit als Theatermaler erworben haben mag. Die kolossale, metamorphotisch in die Landschaft eingepasste Architektur mag hier als heroisches Zeichen für die vermeintliche und letztendlich trügerische Domestizierung der Natur stehen.

After studying art in Munich and Vienna, Oskar Mulley lived in the Tyrolean town of Kufstein from 1918 to 1934 and, as a landscape painter, devoted his attention to his immediate surroundings. In contrast to the alpine-Romantic painting prevalent there, the pictures he created during this period are defined by a distinctive, atmospherically compact drama.

The mountain farmhouse towers up in front of the low mountain chain, still in shadow in the early-morning light. The pure materiality of the massive mountain rocks is aptly realised through a virtuoso palette-knife technique. The sheets drying on the line form the only sign of civilised life and, as dabs of paint, they correspond to the red geraniums hanging nearby. The shifting of the motif right to the edge of the large-format canvas draws viewers directly into the work – a skilful staging device the artist may have picked up during the brief period he worked as a theatrical painter. Here the colossal architecture metamorphically integrated into the landscape may stand as a heroic sign for the ostensible and ultimately illusory domestication of nature.



EDWARD CUCUEL

San Francisco 1875 – 1954 Pasadena/Kalifornien

302 GOLDENER HERBST

1920er Jahre

Öl auf Leinwand. 80 x 65,5 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚Cucuel‘.
Rückseitig auf dem Keilrahmen zusätzlich
schwarz signiert und betitelt ‚Goldener
Herbst‘. – In schönem farbfrischen Zustand.
Einige wenige winzige Farbabplatzungen.

Mit einer Expertise von Helmut Krause,
Mörfelden-Walldorf, vom 7. Juli 2017.

Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis
der Arbeiten von Edward Cucuel aufgenom-
men.

*Oil on canvas. 80 x 65.5 cm. Framed. Signed
'Cucuel' in black lower left. Additionally
signed and dated 'Goldener Herbst' in black
verso on stretcher. – In fine condition with
vibrant colours. Some minute losses of colour.*

*With a certificate from Helmut Krause,
Mörfelden-Walldorf, dated 7 July 2017.*

*The painting will be included in the catalogue
raisonné of the works by Edward Cucuel.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hessen

€ 45 000 – 48 000

Der zuerst in Berlin und später in München tätige amerikanische Maler Edward Cucuel besaß am Starnberger See ein Haus mit Atelier, wo er viele seiner Werke schuf. Auch das angebotene Gemälde darf man sich als in der parkähnlichen Uferlandschaft des Sees entstanden vorstellen. Unmittelbar an einer Baumgruppe stehend, blickt uns formatfüllend eine hochgewachsene junge Dame in einem bodenlangen weißen Kleid an. Die für Cucuel so charakteristischen Attribute wie das hellblaue Tuch oder der ausladende Hut dürfen dabei nicht fehlen und unterstreichen die Eleganz ihrer Erscheinung. In einer fast zärtlichen Geste hält sie einen in leuchtenden Herbstfarben noch üppig belaubten Zweig in den Händen. Der gesamte Boden ist mit Blättern bedeckt, die die junge Frau förmlich umschließen. Der Reiz des „Goldenen Herbsts“ geht nicht zuletzt von dem sich gegenseitig verstärkenden Kontrast zwischen den changierenden kühlen Weiß- und Blautönen der Kleidung der Dame und den warmen Gelb- und Orangewerten des Blattwerks aus. Durch einen teils gemalten, teils gespachtelten Auftrag lässt Cucuel die Farben höchst plastisch in Erscheinung treten.

The American painter Edward Cucuel, who lived and worked first in Berlin and later in Munich, owned a house with a studio on the shores of Lake Starnberg, where he created many of his works. The painting on offer can likewise be understood as having arisen in the park-like shoreline along the lake. Standing immediately next to a group of trees, a tall young lady, who fills the entire format and wears a floor-length white dress, looks directly at the viewer. The attributes so characteristic of Cucuel's work, such as the light-blue scarf and the large hat, are included here, too and heighten the sense of elegance the woman thus portrayed exudes. She holds a branch in full autumnal leaf in her hands in an almost tender gesture. The entire ground is covered in leaves, which together with those on the tree as good as embrace the young woman. The allure of this "Indian Summer" - the Goldener Herbst of the title - stems not least from the mutually amplifying contrast between the iridescent, cool white and blue hues in the lady's clothing and the warm yellow and orange shades of the foliage. The colours in Cucuel's painting appear extremely vivid through his use of both brushwork and pallet knife.





PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

303 LE CHAPEAU ÉPINGLÉ, 2È PLANCHE

Um 1898

Farblithographie auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „MBM“. 60,5 x 49 cm (89,7 x 62,2/63,3 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts im Stein signiert ‚Renoir‘. – Fachmännisch gereinigt.

Stella 30; Delteil 30

Colour lithograph on laid paper with watermark "MBM": 60.5 x 49 cm (89.7 x 62.2/63.3 cm). Framed under glass. Signed 'Renoir' in the stone lower right. – Professionally cleaned.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Saarland

€ 25 000 – 30 000

Erst in einem relativ fortgeschrittenen Alter, gegen Ende der 1880er Jahre, entdeckte Pierre-Auguste Renoir die Druckgraphik für sich. Zu diesem Zeitpunkt war beispielsweise sein impressionistischer Malerkollege Édouard Manet bereits seit Jahrzehnten bestens mit diesem Medium vertraut (vgl. Los 435 unserer Auktion). Mit bislang bekannten 59 Radierungen und Lithographien, davon lediglich eine Handvoll in Farbe, schuf Renoir bis zu seinem Tod gleichwohl ein eindrucksvolles druckgraphisches Oeuvre.

Zu seinen bezauberndsten Werken gehört zweifellos die Farblithographie „Le Chapeau épinglé“ aus dem Jahr 1898. Motivisch greift Renoir dabei auf ein bereits 1893 entstandenes Gemälde sowie auf drei Radierungen aus dem Jahr 1894 zurück. Dargestellt ist Berthe Morisots Tochter Julie, wie sie ihrer Cousine Blumen auf dem Hut feststeckt. Renoir gelingt es vortrefflich, die für ihn so typische Weichheit seiner Ölgemälde und Pastelle auf das Medium der Farblithographie zu übertragen. Als kongenialer Partner stand ihm der erfahrene Pariser Drucker Auguste Clot zur Seite, der viele von Renoirs Lithographien druckte.

Pierre-Auguste Renoir discovered printmaking only at a relatively advanced age, near the end of the 1880s. At that point in time his fellow Impressionist painter Édouard Manet, for example, had already been highly familiar with this medium for decades (see lot 435 of our auction). With 59 currently known etchings and lithographs, of which only a handful are in colour, Renoir would nonetheless create an impressive body of prints by the time of his death.

The 1898 colour lithograph "Le Chapeau épinglé" is undoubtedly one of his most enchanting works. For the motif, Renoir went back to a painting already created in 1893 as well as three etchings from 1894. These works depict Berthe Morisot's daughter Julie fastening flowers to her cousin's hat. Renoir is superbly successful in transferring the softness so typical of his oil paintings and pastels to the medium of colour lithography. He was assisted by the experienced Parisian printer Auguste Clot, who printed many of Renoir's lithographs, complementing the artist's genius with his own.

THEO VON BROCKHUSEN

Marggrabowa/Ostpreußen 1882 – 1919 Berlin

304 STRAND IN KNOCKE IX

1909

Öl auf Leinwand. 81 x 90,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert „Theo von Brockhusen 09“. – Rückseitig mit dem gedruckten Etikett der Galerie Möller, darin maschinen- und handschriftlich mit Künstlernamen und Titel „Strand in Knokke IX“ sowie der „Nr. C 772“ bezeichnet. Auf einem weiteren Etikett handschriftlich mit Künstlernamen und Titel beschriftet „v. Brockhusen B 92 Strand in Knocke“. – Randdoubliert. Am rechten Rand mit einer kleinen Retusche in Höhe des Strandes, rückseitig mit einem kurzen Leinwandflicken alt hinterlegt, und einer winzigen Retusche im Bereich des Himmels.

Oil on canvas. 81 x 90.5 cm. Framed. Signed and dated 'Theo von Brockhusen 09' in black lower right. – Printed label from Galerie Möller verso, therein type- and handwritten name of the artist and title "Strand in Knokke IX" and designated "Nr. C 772". A further label with the inscription of the name of the artist and the title "v. Brockhusen B 92 Strand in Knocke" in handwriting. – Margins relined. Small retouches in right margin in the area of the beach, a short, formerly backed canvas patch and minute retouches in the area of the sky.

Provenienz Provenance

Galerie Ferdinand Möller, vom Vorbesitzer vermutlich direkt dort erworben, seitdem Familienbesitz Rheinland

€ 23 000 – 28 000

Um 1908/1910 ist Theo von Brockhusens Werk bestimmt durch eine helle Palette, in denen er die gewählten Freiluftszenarien – ob Biergarten oder Strandleben – wohlgelaunt ins Bild setzt. Wie andere Impressionisten sucht auch er an den Küsten der Niederlande neue Motive und verbringt seine Zeit in den Jahren 1906-1908 in Knokke-Heist, einem noch jungen Badeort an der belgischen Küste. Knokke war erst wenige Jahre zuvor, als man sich aus Heist Badekarren ausleihen konnte, zum Seebadeort avanciert und bot nun mit seinen Jugendstilvillen ein angemessenes Ambiente für die sonnenhungrigen Gäste. Es entstehen breite Prospekte menschenleerer Strände am Meeres-saum, aber auch wie hier Schilderungen des mondänen Strandlebens.

Vom niedrigen Augpunkt aus schaut man über Gruppen spielender Kinder, Damen in langen Kleidern mit Wagenradhüten und Herren in schwarzen Anzügen, auf die imposante Bebauung an der Strandpromenade und den Jugendstilleuchtturm. Die Szenerie ist liebevoll und detailreich festgehalten und gibt die Atmosphäre eines wolkenlosen Sommertages wider.

Ab 1919, nach dem Freitod des Malers Theo von Brockhusen, verwaltete Ferdinand Möller auf dessen Wunsch seinen künstlerischen Nachlass und sorgte mit zahlreichen Ausstellungen, aus denen – dem rückseitigen Etikett zufolge – auch das angebotene Gemälde stammt, für weitere Verbreitung des impressionistischen Werks.

Around 1908-1910 Theo von Brockhusen's work was defined by a light palette with which he cheerfully presented pictures of selected open-air settings – whether beer gardens or life at the beach. Like other Impressionists he searched for new motifs along the coast of the Netherlands; from 1906 to 1908, he spent his time in Knokke-Heist, which was then still a new seaside resort on the Belgian coast. It had only been a few years since Knokke had developed into an ocean resort when it became possible to hire bathing machines in Heist; with its Art Nouveau villas, Knokke now provided a suitable ambience for its sun-hungry guests. The artist created broad prospects of empty shores along the edge of the sea, but also depictions of mondaine life at the beaches.

From a low vantage point, we look up over a group of playing children, ladies wearing long dresses and cartwheel hats and gentlemen in black suits at the impressive architecture built along the beach's promenade as well as the Jugendstil lighthouse. The scenery has been affectionately recorded in rich detail and reproduces the atmosphere of a cloudless summer day.

From 1919, following Theo von Brockhusen's suicide, Ferdinand Möller managed his artistic estate at the painter's request and saw to it that his Impressionist oeuvre became more widely known by means of numerous exhibitions. According to the label on its reverse side, the painting offered for sale here also came from one of these.



J. van Breda 1888

JEAN-BAPTISTE-ARMAND GUILLAUMIN

Paris 1841 – 1927 Orly

305 LE MOULIN BRIGAND ET LES RUINES DU CHÂTEAU DE CROZANT, CREUSE

Um 1900

Öl auf Leinwand, doubliert. 33 x 46 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit Tinte auf dem Keilrahmen von fremder Hand betitelt und datiert „Paysage à Crozant 1900“.

Nicht bei Serret/Fabiani

Mit einer Expertise vom Comité Guillaumin, Paris, Dominique Fabiani, Stéphanie Chardeau-Botteri und Jacques de la Béraudière, Paris, vom 12. Juli 2017. Das Gemälde wird vom Comité Guillaumin in den 2. Bd. des Catalogue Raisonné aufgenommen.

Oil on canvas, relined. 33 x 46 cm. Framed. Unsigned. Titled and dated "Paysage à Crozant 1900" in ink by another hand verso on the stretcher.

Not recorded by Serret/Fabiani

With an expert report from the Comité Guillaumin, Paris, Dominique Fabiani, Stéphanie Chardeau-Botteri and Jacques de la Béraudière, Paris, dated 12 July 2017. The painting will be included in the 2nd vol. of the catalogue raisonné by the Comité Guillaumin.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

€ 28 000 – 32 000

Nach einer wechselvollen Ausbildung nicht nur zum Künstler zählt Guillaumin zu den Wegbereitern einer von Eduard Manet verfochtenen Maltheorie, wird er von Paul Cézanne in den Kreis um den Schriftsteller und Sammler Émile Zola eingeführt und verkehrt in dem Atelier von Frédéric Bazille, einem Salon und bekannten Treff. Mit Camille Pissarro und Cézanne malt Guillaumin Landschaften etwa bei Pontoise und entwickelt sich zu einer bemerkenswerten Größe unter den Impressionisten mit dem Ziel, ein Gefühl für die eigentliche Form der Natur zu entfalten. Sein Malstil und seine Pinselführung werden sich fortan an der Technik Cézannes orientieren, mit der es ihm gelingt, seinen Landschaften in Komposition und Farbgebung eine feine Struktur zu verleihen.

Auch in diesem von herbstlichem Licht eingenommenen Gemälde der Jahrhundertwende ist Guillaumin seiner gewonnenen Systematik treu. Er schließt sich stilistisch ein wenig den Neo-Impressionisten an und setzt bisweilen deren von der Natur ungebundenen Farbpalette ein. Guillaumin folgt der pedantischen Theorie eines Paul Signac dabei nicht bedingungslos, sondern er wird seinen Pinselduktus durchaus den landschaftlichen Gegebenheiten anpassen, wie hier an dem Beispiel der „Paysage à Crozant“ wunderbar zu beobachten ist. Es sind dies feine Nuancen in den nebeneinander gesetzten Farben, mit denen der Künstler die herbstlich belaubten Bäume im Vordergrund beschreibt und den tief in die Landschaft eingeschnittenen Fluss der Creuse nachzeichnet. In einem weiten Bogen umspült sie den mächtigen Felsen mit der bekönenden Bergruine von Crozant als historisch trächtigen „Point de vue“.

Die „Paysage à Crozant“ ist eine klassische Landschaft eines schon reifen Malers; mit seiner Palette allerdings vermag er Ausschau zu halten in Richtung der noch ganz jungen Fauves.

After a varied education not just as an artist, Guillaumin became one of the pioneers of a theory of painting championed by Eduard Manet, was introduced by Paul Cézanne to the circle around the writer and collector Émile Zola and frequented the studio of Frédéric Bazille – a salon and well-known meeting place. Together with Camille Pissarro and Cézanne, Guillaumin painted landscapes including that near Pontoise, and he grew into a remarkable figure among the Impressionists seeking to develop a feeling for the genuine form of nature. From then on his style of painting and his brushstroke were based on Cézanne's technique, which enabled him to succeed in investing his landscapes with a subtle structure in their composition and tonality.

Guillaumin also remains true to his system in this turn-of-the-century painting filled with autumnal light. Stylistically, he turns slightly towards neo-impressionism, sometimes employing its palette unbound by nature. In doing so, Guillaumin does not unconditionally adhere to the pedantic theory of Paul Signac, instead, he certainly adapts his brushstroke to the features of the landscape, as can be observed wonderfully in the case of "Paysage à Crozant". It is these subtle nuances in the colours placed side by side which the artist uses to describe the trees in the foreground, with their autumnal leaves, and to trace Creuse river, which cuts deeply into the landscape. In a wide bend it washes around the massive rock crowned by the castle ruins of Crozant, a richly historical "point de vue".

The "Paysage à Crozant" is a classical landscape by an already mature painter; however, with his palette he is nonetheless able to keep his eyes open to the direction being pursued by the still very young Fauves.



JOHAN THORN PRIKKER

Den Haag 1868 – 1932 Köln

306 OHNE TITEL

Um 1900-1904

Wachskreide und Gouache auf Bütten.
47,7 x 58 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit roter Kreide bezeichnet und
monogrammiert „ThP“. – Das Papier minimal
gebräunt. Zwei kleinere Randeinrisse
professionell geschlossen.

*Wax crayon and gouache on laid paper.
47.7 x 58 cm. Framed under glass. Inscribed
and monogrammed 'ThP' in red chalk lower
right. – The paper minimally browned. Two
small marginal tears professionally closed.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, seitdem in Familien-
besitz

€ 20 000 – 30 000

Johan Thorn Prikkers künstlerische Produktion um die Jahrhundertwende ist geprägt vom „Schritt nach draußen“. Im Streben nach der Überwindung einer immer stärkeren Entfremdung von Mensch und Natur, aber auch des Künstlers innerhalb der Gesellschaft, entscheidet er sich für den Blick in die Landschaft.

Ausgehend von einer realistischen Wiedergabe der Natur gelangt Thorn Prikker in seinen Landschaftsdarstellungen dieser Jahre schnell zu einem hohen Abstraktionsgrad und einer Stilisierung der Form. In der Vermenschlichung der Natur und dem Naturwerden des Menschen übernimmt die Linie die verbindende Funktion für den Künstler – häufig mit Wachskreiden gesetzt, seltener mit leuchtender Gouache wie in der vorliegenden Arbeit. Ähnlich den Werken Vincent van Goghs verstehen auch Thorn Prikkers neoimpressionistische Landschaften die Natur nicht bloß als Gegenüber, sondern als Projektionsfeld menschlicher Empfindung. Von Licht und Wind bewegt suchen seine Linien danach, Sichtbares und Unsichtbares darzustellen, scheinen dabei mitunter klingend als wandelten sie Töne in Bilder: „Thorn Prikker sucht die Gleichzeitigkeit und die Beziehungen von Mensch und Natur, von Gefühlen und Gedanken, von Realität und Traum. Die Verbindungen sind dabei nicht zweifelsfrei fest gefügt. Sie sind offen und für weitere Verknüpfungen bereit. Hier zeigt sich nicht zuletzt eine Reaktion auf die zunehmende Trennung und Absonderung aller Lebensbereiche in der modernen Welt, eine Reaktion, die mit ihren die Einheit im Mythischen suchenden Ansätzen auch heute noch oder schon wieder aktuell ist.“ (Julian Heynen, „Schritte nach draußen“, in: Ausst. Kat. Johann Thorn Prikker. Werke bis 1910, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1982, S. 7).

The artworks that Johan Thorn Prikker created around the turn of the century are defined by his “step outside”. Striving to overcome the ever-increasing alienation between humanity and nature, but also of the artist within society, he decided to direct his gaze into the landscape.

Setting out from a realistic representation of nature, Thorn Prikker quickly arrived at a high degree of abstraction and a stylisation of form in the landscapes of these years. Anthropomorphising nature and naturalising humanity, line takes over the unifying function for the artist: it is often applied using wax crayons, more infrequently in brilliant gouache – as in the present work. Much like the works of Vincent van Gogh, Thorn Prikker’s neo-impressionist landscapes also grasp nature not in terms of a mere given, but as a field for projecting human sensibilities. Set in motion by light and wind, his lines seek to depict the visible and invisible, sometimes seeming to resonate as though they were thus transforming tones into images: “Thorn Prikker seeks the simultaneity and relationships of humanity and nature, of feelings and thoughts, of reality and dream. At the same time, these links are not fixed rigidly and with complete certainty. They are open and ready for further connections. What reveals itself here is not least a reaction to the increasing separation and isolation of all areas of life in the modern world – a reaction that is still or is once again relevant today with its attempts to seek unity in the mythical.” (Julian Heynen, “Schritte nach draußen”, in: exhib. cat. Johann Thorn Prikker: Werke bis 1910, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1982, p. 7).



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

307 STILLEBEN MIT SERVIETTE

1906

Öl auf Malkarton. 38,5 x 48,5 cm. Gerahmt.
Unten links dunkelblau signiert ‚A. Jawlensky‘ und rechts monogrammiert ‚A. J.‘

M. Jawlensky/L. Pieroni-Jawlensky/A.
Jawlensky 154; Weiler 709 („Mit Serviette“)

*Oil on artist's board. 38.5 x 48.5 cm. Framed.
Signed 'A. Jawlensky' in dark blue lower left
and monogrammed 'A. J.' right.*

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Frankfurter
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath
(1947); Galerie Alex Vömel, Düsseldorf
(1958); Crane Kalman Gallery, London;
O'Hana Gallery, London; Sotheby's London,
6.12. 1961, Lot 185; Stuttgarter Kunst-
kabinett, 37. Auktion 1962, Lot 172; Privat-
sammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Erfurt/Leipzig/Weimar/Jena 1922
(Kunstvereine), Alexej Jawlensky; Frankfurt
1947 (Kunstkabinett Hanna Bekker vom
Rath), Nr. 11; Düsseldorf 1958 (Galerie Alex
Vömel), Alexej Jawlensky Kat. Nr. 1; Frank-
furt/Hamburg 1967 (Frankfurter Kunstver-
ein/Kunstverein Hamburg), Jawlensky,
Kat. Nr. 111 mit ganzseitiger Abb.; Wiesba-
den 2014 (Museum Wiesbaden), Horizont
Jawlensky – Alexej von Jawlensky im
Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen,
1900–1924, Kat. Nr. 42 mit ganzseitiger
Farbabb. S. 145

Literatur Literature

Rolf Schenk/Catherine Franke-Schenk (Hg.),
Hundert Jahre mit der Kunst. 1913 bis 2013.
Jubiläumsausstellung Kunstsalon Franke-
Schenk, München 2013, Bd. II, Kat. Nr. 11,
S. 89 mit ganzseitiger Abb.

€ 300 000 – 400 000

Die französische Malerei des ausgehenden 19. Jahrhundert, namentlich die der Maler Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Paul Cézanne war für Nicht-franzosen wie Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin oder Wassily Kandinsky und Gabriele Münter eine Offenbarung. Besonders der Besuch der Fauves-Ausstellung in Paris 1905 bringt dem im russischen Torschok geborenen und seit 1896 in München lebenden Künstler Gewissheit, sich dem französischen Nach-Impressionismus, dem sogenannten Pointillismus eines Georges Seurat und Paul Signac probeweise anzuschließen und mehr noch den von Henri Matisse, André Derain und Maurice de Vlaminck weiterentwickelten Malstil der „Fauves“ (die Wilden) zu studieren und damit seine, für ihn typische, expressionistisch-fauvistische Palette zu kreieren.

Zurück aus Frankreich in München und Wasserburg am Inn wird sich Jawlensky in Landschaften mit und ohne Häuser, in Porträt- und Stilllebenmalerei üben und bei dem einen oder anderen Sujet Gesehenes in Erinnerung an die Väter der Moderne verarbeiten, wie dieses mit Cézanne spielende Stillleben mit Serviette. Die bisweilen nüchtern, cézannesque wirkende Darstellung von Schale und Obst zeigt in besonderer Weise Jawlenskys verinnerlichten Umgang mit diesem klassischen Sujet. Aber im Gegensatz zu den meist strengen Vorbildern eines Cézannes modelliert und bindet Jawlensky die Atmosphäre auf wunderbare Weise ein, lässt gedämpftes Abendlicht im Sonnenuntergang, so scheint es, über den Tisch fließen und das Arrangement aus Birnen und Äpfeln so in einem zurückgenommenen Licht wie verschwommen erscheinen. Das kräftige Orange im Kontrast zum Grün und Gelb vor gedämpften Blau-tönen zeigt, wie selbstverständlich Jawlensky mit den Bildthemen seiner Zeit umzugehen vermag.

French painting of the late 19th century, particularly that of the painters Vincent van Gogh, Paul Gauguin and Paul Cézanne, was a revelation for non-French artists like Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin or Wassily Kandinsky and Gabriele Münter. It was particularly his visit to the Fauves exhibition in Paris in 1905 that provided Jawlensky, who was born in the Russian town of Torzhok and had been living in Munich since 1896, with the certainty he needed to provisionally embrace French post-impressionism – the so-called pointillism of artists like Georges Seurat and Paul Signac – and additionally to study the painting style of the "Fauves" (wild beasts) – which Henri Matisse, André Derain and Maurice de Vlaminck had further developed – leading to the creation of his own characteristic Expressionist-Fauvist palette.

Having returned from France, Jawlensky was working in Munich and Wasserburg am Inn and practising landscape with and without houses, portraiture and still life – now and then using his subject matter to process what he was looking at through his recollections of the fathers of modern art. This is the case in Stillleben mit Serviette, which plays on the work of Cézanne. The sometimes austere, Cézanne-like depiction of the bowl and fruit provides an exceptional demonstration of the approach to this classic subject internalised by Jawlensky. However, in contrast to the generally severe prototypes by Cézanne, Jawlensky has modelled and integrated the atmosphere in a wonderful manner, allowing the muted evening light of the sunset to seem to flow across the table, thus causing the arrangement of pears and apples to appear within the subdued light as though in a haze. The striking orange contrasted with green and yellow before the muted tones of blue shows the natural ease with which Jawlensky was able to deal with the motifs of his time.



EDVARD MUNCH

Loten b. Hamar 1863 – 1944 Oslo

308 ZWEI MENSCHEN. DIE EINSAMEN 1899

Original-Farbholzschnitt auf dünnem Japanpapier. 39,5 x 55,5 cm (41,3 x 57,6 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. – An den Ecken kurz mit Papierklebeband auf den Passepartoutkarton montiert. – Die sieben Exemplare auf Japanpapier des Munch-Museums, Oslo, weisen vier unterschiedliche Blattmaße auf (41,8 x 61 cm als kleinstes Papiermaß). Es ist daher ungewiss, ob der Papierbogen unseres Holzschnitts beschnitten ist.

Woll 157 III 1); Schiefler 133

Wir danken Magne Bruteig und Ute Kuhlemann Falck, Munch Museum Oslo, für weiterführende Auskünfte.

Colour woodcut on light Japan paper. 39.5 x 55.5 cm (41.3 x 57.6 cm). Framed under glass. Signed. – Mounted on matting card with paper adhesive tape in the corners. – The seven proofs on Japan paper from the Munch Museum, Oslo, have four different paper sizes (41.8 x 61 cm is the smallest paper size). Thus, it is uncertain whether the paper sheet of our woodcut is trimmed.

Woll 157 III 1); Schiefler 133

We would like to thank Magne Bruteig and Ute Kuhlemann Falck, Munch Museum Oslo, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Österreich

Literatur *Literature*

Arne Eggum, Die Einsamen, in: Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod. Ausst. Kat. Bielefeld, Krefeld, Kaiserslautern 1980/1981, 137-141

€ 280 000 – 300 000



Edvard Munch, Zwei Menschen. Die Einsamen (Der Reinhardt-Fries), 1906-1907, Tempera auf Leinwand, 89,5 x 159,5 cm, Museum Folkwang Essen
Aus: Gerd Woll, Edvard Munch, Complete Paintings. Catalogue Raisonné, London 2009, Vol. II, Nr. 735, S. 728

Der gleichermaßen imposant große wie zurückhaltende Holzschnitt zeigt mit dem Motiv der Einsamen einen Topos in Edvard Munchs Repertoire zur menschlichen Gefühlswelt.

Den Holzblock dreigeteilt, hat Munch die Szene in verschiedenen Farbvarianten auch formal leicht differenziert und in 8 Zuständen umgesetzt (vgl. Woll 157 I-VIII). Die Umrisse von Figuren, Strand und Meeressaum bleiben konstant. In der angebotenen Version wird das Auge nicht von den teils kräftigen Farbkombinationen von Gelb, Rot, Rosa, Grün und Blau abgelenkt, sondern auf das Geschehen konzentriert. Gar nicht holzschnitthaft, sondern fein nuanciert in der formalen wie farblichen Gestaltung ist hier eine Bandbreite zwischen Abgrund und Annäherung allein durch die Körperhaltung der rückansichtig gezeigten Akteure ausgedrückt und damit dem Betrachter ein Interpretations- und Identifikationsspielraum eröffnet. Zart, einfühlsam gegeben, steht die Frau allein und still versunken vor der zur Unendlichkeit verschmolzenen Einheit von Himmel und Meer. Zögernden Schrittes nähert sich ihr die männliche Gestalt – unklar, ob und was geschehen wird. Das Bildthema „Zwei Menschen“ oder „Die Einsamen“ lag bereits 1891 als Gemälde vor, welches heute verschollen ist. (s. Arne Eggum 1980/1981, op. cit., S. 139 mit Abb.). Im Auftrag des Regisseurs Max Reinhardt schuf Munch für den Saal der Berliner Kammerspiele 1906/1907 einen Bilderfries, innerhalb dessen das Motiv toposartig wieder aufgenommen wurde (s. Vergleichsabb.; vgl. Woll, Paintings 725-736).

„Der Fries ist gemeint als eine Serie von dekorativen Bildern, die zusammen ein Bild des Lebens geben sollen. Durch sie windet sich die gewellte Uferlinie und erstreckt sich die See, die immer in Bewegung ist, während unter den Bäumen das Leben in allen Stufen, mit seinen Freuden und Schmerzen, gelebt wird.“ (Edvard Munch, zit. nach Jutta Held, Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, Essen² 1981, S. 72).

This woodcut is simultaneously strikingly large and reserved; with the motif of the lonely ones, it presents a topos from Edvard Munch's repertoire dealing with the world of human feelings.

With the woodblock divided into three parts, Munch realised the scene in different colour variations and also with slight formal differences in eight states (see Woll 157 I-VIII). The outlines of the figures, beach and edge of the sea remain constant. In the version offered here, the eye is not distracted by the sometimes bold colour combinations of yellow, red, pink, green and blue, and concentrates instead on what is happening. Not at all like a woodcut, but instead finely nuanced in its formal as well as chromatic composition, a spectrum ranging between chasm and approach is expressed solely through the gestures of the protagonists seen from behind, thus providing viewers with room to form their own interpretations and identifications. Tenderly, sensitively depicted, the woman stands alone, quietly absorbed, before the union of heavens and sea merged together in infinity. The male figure draws towards her with hesitant steps – uncertain whether something will happen and what it will be. A painting with the theme of "Two People" or "The Lonely Ones" had already existed since 1891, but that work is now lost (see Arne Eggum 1980/1981, op. cit., p. 139 with illus.). As an assignment from the director Max Reinhardt, Munch created a frieze for the hall of the Berliner Kammerspiele 1906/1907, in which he reworked the motif in a stereotype manner. (see comparative illus.; cf. Woll, Paintings 725-736).

"The frieze is intended as a series of decorative pictures that, as a group, are supposed to convey an impression of life. The wavy shore lines wind through it and the sea extends across it, always in motion, while life in all its aspects of pleasure and pain, is lived out underneath the trees." (Edvard Munch, cited after Jutta Held, Museum Folkwang Essen. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, Essen² 1981, p. 21).



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

309 IM CAFÉ BAUER, BERLIN

1888/1889

Öl auf Leinwand, auf Pappe montiert.
71,7 x 49 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚L. Ury‘ – Die Leinwand mit schmalem vertikal verlaufenden Grat. Das Werk wurde professionell restauriert.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 6. Oktober 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis Lesser Ury aufgenommen.

Oil on canvas, mounted on card. 71.9 x 49 cm. Framed. Signed 'L. Ury.' in black lower left. – The canvas with narrow vertical burr. Professionally restored.

With a photo-certificate and expert report by Sibylle Groß, Berlin, dated 6 October 2017. The work will be included in the catalogue raisonné of Lesser Ury.

Provenienz *Provenance*

Leo Spik, Berlin, Auktion 534, 10.-12.10.1985, Lot 381 mit Abb. auf Tafel 5 („Café Bauer“); Galerie Pels-Leusden, Berlin (1986); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1895 (Verein bildender Künstler Münchens „Secession“), Internationale Kunst-Ausstellung, Kat. Nr. 337 („Café Bauer, Berlin“); Berlin 1987 (Berlin Museum), Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kat. Nr.7 („Café Bauer“); Berlin 1995/1996 (Käthe-Kollwitz Museum), Lesser Ury, Zauber des Lichts, unter Kat. Nr. 54 erwähnt („Café Bauer (Kaffeehaus-Terrasse)“)

€ 140 000 – 160 000

Lesser Urys bedeutendes Gemälde des bekannten Berliner Café Bauer belegt, wie meisterhaft Ury Stimmung und Zeitgeist der vibrierenden Metropole auf die Leinwand zu bannen vermochte.

1877 vom Wiener Mathias Bauer auf der Prachtstraße Unter den Linden, Ecke Friedrichstraße eröffnet, entwickelte sich das im Stil Wiener Kaffeehäuser gestaltete Lokal schnell zu einem der wichtigsten Treffpunkte der Stadt. Im Bild eröffnet sich dem Betrachter der Blick durch den ersten Stock des Cafés auf die breite Balkonterrasse. Vom nächtlichen Boulevard Unter den Linden bis hinein ins Cafe leuchten die Straßenlaternen. In seine Zeitung vertieft sitzt ein rauchender Herr zur Linken. Ury wählt dieses Attribut nicht zufällig, denn tatsächlich galt die Vielfalt der im Café Bauer angebotenen Zeitungen, Wochenschriften und Broschüren aus der ganzen Welt als weithin unübertroffen.

Dank eines eigenen Generators bot das Café Bauer seinen Gästen bereits 1884 elektrisches Licht und stand damit an der Spitze der Elektrifizierung des bis dahin noch weitgehend mit Gas beleuchteten wilhelminischen Berlins. Es verwundert daher nicht, dass dieses besondere Haus zu den von Ury am meisten frequentierten Orten der Stadt zählte und sich unter den Kaffeehauszenen des Künstlers wiederholt dargestellt findet. Das Café Bauer war gleichsam mehr als ein Kaffeehaus, es stand für ein neues Lebensgefühl, das nachhaltigen Eindruck auf das gesellschaftliche Leben der Stadt hinterließ und „einen in Berlin bis dahin unerhörten Luxus offenbarte.“ (Vgl. Sibylle Groß in ihrem Gutachten, Berlin 2017; Hans Schliepmann, Bier- und Kaffeehäuser, in: Berlin und seine Bauten 1896, Bd. 3, S. 15 f.).

Lesser Ury's important painting of Berlin's well-known Café Bauer demonstrates how masterfully Ury could capture the atmosphere and "zeitgeist" of the vibrant metropolis on canvas.

Opened by Vienna's Mathias Bauer at the corner of Friedrichstraße and the stately avenue of Unter den Linden in 1877, this establishment designed in the style of a Viennese cafe quickly developed into one of the city's most important places to meet. The painting presents viewers with a view through the first storey of the cafe on to the broad, veranda-like balcony. The street lamps shine all the way into the cafe from the night-time Unter den Linden. A seated man is smoking to the left, absorbed in his newspaper. Ury has not selected this attribute randomly, because the variety of newspapers, weeklies and booklets from around the world made available at the Café Bauer was actually considered the best around.

Thanks to its own generator, the Café Bauer was already providing its guests with electric light in 1884 and thus stood at the forefront of electrification in Wilhelminian Berlin, which was still largely lit by gas. It is therefore not surprising that this distinctive establishment was one of the places most frequented by Ury in the city and that we find it depicted repeatedly among the artist's cafe scenes. The Café Bauer was simultaneously more than a cafe: it stood for a new attitude towards life, which made a lasting impression on social life in the city and "revealed a luxury previously unheard of in Berlin" (see Sibylle Groß in her expert report, Berlin 2017; Hans Schliepmann, Bier- und Kaffeehäuser, in: Berlin und seine Bauten 1896, vol. 3, pp. 15 f.).





LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

0310 ZWEI ZEITUNG LESENDE HERREN IM CAFÉ, BERLIN 1905-1915

Pastell auf Pappe. 25 x 17 cm. Gerahmt.
Oben rechts signiert ‚L. Ury‘. – In schönem
Erhaltungszustand.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 5. Oktober 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis Lesser Ury aufgenommen.

*Pastel on card. 25 x 17 cm. Framed. Signed
'L. Ury' upper right. – In fine condition.*

*With a photo-certificate and expert report by
Sibylle Groß, Berlin, dated 5 October 2017.
The work will be included in the catalogue
raisonné of Lesser Ury.*

Provenienz Provenance

Alfred Steeger, Berlin (1930er Jahre); Privatbesitz, Delmenhorst (bis 1987); Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (1987); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

€ 10 000 – 15 000

Das vorliegende Interieur eines Berliner Kaffeehauses ist ein ausdrucksstarkes Beispiel für die atmosphärische Dichte von Lesser Urys Pastellmalerei. Mit Leichtigkeit staffelt der Maler den Bildraum, im Vordergrund links ein Tisch, dahinter ein Garderobenständer, flankiert von den beiden Herren im Mittel- und Hintergrund. Ury greift hier auf eine Komposition zurück, von der bislang zwei weitere Bildfassungen bekannt sind – ein Ölgemälde sowie ein weiteres Pastell (vgl. Sibylle Groß in ihrem Gutachten, Berlin 2017). Der historische Ort der Darstellung lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen, es handelt sich jedoch offensichtlich um den Lesesaal eines Berliner Cafés, dessen Angebot an nationaler und internationaler Presse seinen Besuchern im anbrechenden 20. Jahrhundert ein Fenster zur Welt öffnete.

Den scheinbar flüchtigen Bildausschnitt, die Beiläufigkeit des Blickes, erweitert Lesser Ury gekonnt in der expressiven Darstellung von Fenster-scheibe und Zigarrenrauch. Hier wird Urys einzigartiger Umgang mit Räumlichkeit und Licht offenkundig, der in der Spontaneität der malerischen Geste die besondere Qualität unseres Pastells noch einmal unterstreicht.

This interior of a Berlin cafe is a strongly expressive example of the atmospheric concentration of Lesser Ury's pastel drawings. With casual ease the painter has established the layered pictorial space: behind a table to the left in the foreground, there is a coat stand flanked by men in the middle- and background. Here Ury has made use of a composition previously known from two other versions – an oil painting as well as another pastel (see Sibylle Groß in her expert report, Berlin 2017). The depicted historical location cannot be determined with certainty, although it is clearly the reading room of one of Berlin's cafes, whose selections of titles from the German and international press opened up a window to the world for their patrons in the early twentieth century.

Lesser Ury expertly augments the apparent ephemerality of the selected view and the casualness of the gaze in his expressive depiction of the window pane and cigar smoke. Ury's unique handling of space and light are plain to see here, and in the spontaneity of the painterly gesture they further underscore the exceptional quality of our pastel.

AUGUSTE HERBIN

Quiévy 1882 – 1960 Paris

0311 NATURE MORTE À LA CAFETIÈRE 1911

Öl auf Leinwand. 41,1 x 33,2 cm. Gerahmt.
Unten mittig schwarz signiert ‚herbin‘
– Die Ecken der Leinwand alt berieben mit
Farbverlusten, sonst in gutem Erhaltungs-
zustand.

Classe 253

*Oil on canvas. 41.1 x 33.2 cm. Framed. Signed
'herbin' in black lower centre. – The corners
of the canvas with old abrasions and loss of
colour, otherwise in fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Koller Zürich, Gemälde, Aquarelle,
Zeichnungen und Skulpturen des 19. und
20. Jh., Auktion 28. November 1996, Lot
3110; Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

€ 30 000 – 35 000

„Nature morte à la cafetière“ gehört zu Herbins frühen kubistischen Stillleben. Er arbeitete damals im Bateau Lavoir in unmittelbarer Nachbarschaft zu Pablo Picasso am Montmartre. Mit Picasso, Braque, Léger, Kupka, Brancusi, Archipenko oder Metzinger und Gleizes zählt Auguste Herbin im frühen 20. Jahrhundert zur ersten Garde der Abstraktion in Frankreich. Im Unterschied zur gedeckten Monochromie des klassischen Kubismus mit seiner räumlichen, vexierhaften Formzerlegung des Gegenständlichen entwickelt Herbin schöpferisch eine eigene Variante der Abstraktion, die – so hob es Geneviève Claisse hervor – sich von Beginn an durch ihre lebendigen Farbeigenschaften, ihre Farbkontraste und ihre flächige Geometrie auszeichnete (Geneviève Claisse, Herbin, Paris 1993, S. 49). Seine eigentümliche Malerei sollte den Stil vorbereiten, den man mit dem Begriff des „synthetischen“ Kubismus fasste.

In der vorliegenden Komposition ist das Motiv formal im Wesentlichen reduziert auf die zweidimensionalen Komponenten in der Fläche. Dies schliesst die Details der Binnengestaltung ein, wie das Licht und „spiegelnde“ Effekte in den dargestellten Objekten, die zu abstrakten Balken und geometrisierten Flächenornamenten sich verfestigt haben. Damit sind sie dem Arrangement der Fläche eingeschrieben und der neuen malerischen Bildstruktur angepasst. Die in den Binnenflächen leicht pastose und chromatisch abgestufte Farbigekeit erzeugt durch das Absetzen mit Schwarz und zusammen mit der Dynamik diagonaler, spitzwinkliger Elemente einen lebendigen Eindruck. Im Focus steht dabei die metallisch wirkende Silhouette einer warmtonigen Kaffekanne, deren geschwungener Henkel sich als abstrahierte Form einem erstaunlich puristischen, blauen Hochrechteck eingeschrieben hat.

“Nature morte à la cafetière” is one of Herbin’s early Cubist still lifes. He was working in the Bateau Lavoir at that time, in direct proximity to Pablo Picasso, on Montmartre. With Picasso, Braque, Léger, Kupka, Brancusi, Archipenko or Metzinger and Gleizes, Auguste Herbin was among the avant-garde of abstraction in France in the early 20th century. In contrast to the muted monochrome tonalities of classical Cubism, with its three-dimensional, ambiguously oscillating fragmentation of representational forms, Herbin inventively developed his own distinctive variety of abstraction which – as emphasised by Geneviève Claisse – was characterised from the very beginning by its vivid chromatic qualities, colour contrasts and two-dimensional geometry (Geneviève Claisse, Herbin, Paris 1993, p. 49). His idiosyncratic painting would prepare the way for the style described by the term “synthetic” Cubism.

In the present composition, the motif has essentially been reduced formally to two-dimensional components on the picture plane. These include the interior details within the contours, such as the light and the “reflective” effects on the depicted objects, which have congealed into abstract bars and geometricised surface decoration. They are thus inscribed into the arrangement of the picture plane and adapted to the new, painted pictorial structure. The slight impasto and chromatically graduated tones within the objects’ contours generate a vibrant impression through their delineation in black and in combination with the dynamism of diagonal, sharply angled elements. Here the focus is on the metallic-looking silhouette of a coffee can in warm tones, whose curvilinear handle has inscribed itself into an amazingly puristic, vertical, blue rectangle as a semi-abstract form.



LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

0312 CAFÉHAUS

1913

Tuschfederzeichnung über Bleistift auf festem Zeichenpapier. 49,6 x 46 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tusche signiert und datiert ‚LMeidner 1913‘ sowie unterhalb der Darstellung unten rechts der Mitte bezeichnet ‚Berlin im November‘. – Der Bogen oben etwas uneben geschnitten und in den Ecken jeweils mit Heftzweckspuren. – Im Passepartout-Ausschnitt minimalst gebräunt; vereinzelte Stockfleckchen.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für freundliche ergänzende Hinweise.

Pen and ink drawing over pencil on firm drawing paper. 49.6 x 46 cm. Framed under glass. Signed and dated 'LMeidner 1913' in India ink lower left and inscribed 'Berlin im November' below the depiction centre right. – The sheet slightly unevenly cut and with drawing pin marks in the corners. – The mat opening minimally browned; isolated foxing.

We would like to thank Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, for friendly, complementary information.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Kunstbesitz der Stadt Marl, Skulpturenmuseum Marl; Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen; Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

Darmstadt 1991 (Mathildenhöhe), Ludwig Meidner, Zeichner, Maler, Literat, S. 510 o.Kat. Nr. mit Abb. S. 115

Literatur *Literature*

Thomas Grochowiak, Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966, mit Abb. Nr. 112

€ 25 000 – 30 000



Zu den absoluten Highlights des Expressionismus zählen die 1912-1914 entstandenen Werke von Ludwig Meidner. Unter dem Eindruck jüngster künstlerischer Entwicklungen entstehen in diesen Jahren seine bewegten visionären „apokalyptischen“ Landschaften, die Berliner Großstadtmotive, die Straßen- und Caféhausszenen. Der Künstler verkehrte damals in den Literatenzirkeln des berühmten „Café des Westens“ am Kurfürstendamm. 1913 kam es im Café Josty, einer bekannten Berliner Konditorei-Filiale, zu einem legendären, für Meidner wichtigen Stelldichein mit dem Dichter Guillaume Apollinaire und mit Robert Delaunay.

Das vorliegende, qualitativ herausragende Schwarz-Weiß-Blatt vereint in Anlage und Details alle Charakteristika des gewandelten Oeuvres. Meidner mobilisiert mit seinen Darstellungsmitteln alle Sinne, er suggeriert Fülle, Gedränge, unübersichtliche Geschichten und Diskussionen, Lärm, Gerüche, kaleidoskopische Details, die kaum auseinandergehalten werden können, wobei spezifischerweise im Zentrum der Darstellung dieses künstlich illuminierten Ambientes „der Eindruck erweckt wird, als würde der Raum, in dem sich diese Figuren bewegen, durch die Blitze eines Stroboskoplichts erhellt“ (Caro S. Eliel, Vorbilder von Spätgotik bis Futurismus, in: Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaften, Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, S. 37).

In der Mappe „Straßen und Cafés“, einer Folge von acht Lichtdrucken nach Zeichnungen Ludwig Meidners, 1918 in einer limitierten Auflage erschienen, findet das vorliegende Blatt unter dem Titel „Café Wolkenbruch, Nachmittag“ Vervielfältigung und Verbreitung (vgl. Gerda Breuer, Straßen und Cafés, in: Ausst. Kat. Ludwig Meidner, Zeichner, Maler, Literat 1884-1966, Darmstadt 1991, Bd. II, S. 78, s. auch Vergleichsabb.).

The works created by Ludwig Meidner between 1912 and 1914 are among the absolute highlights of Expressionism. Influenced by the most recent developments in art, he created his tumultuous and visionary "apocalyptic" landscapes, his urban motifs from Berlin and his street and cafe scenes during these years. At that time the artist was a part of the literary circles of Kurfürstendamm's famous "Café des Westens". A legendary – and for Meidner important – rendezvous with the poet Guillaume Apollinaire and Robert Delaunay occurred in 1913 at the well-known Berlin patisserie chain Café Josty.

The black-and-white sheet here is of outstanding quality and, in its composition and details, it unites all the characteristic elements of his transformed oeuvre. Meidner uses his representational means to mobilise all the senses: he suggests crowdedness, jostling, a confusion of stories and discussions, noises, odours and kaleidoscopic details which it is scarcely possible to disentangle while, specifically at the centre of this depiction of the artificially illuminated ambience, "an impression is stirred as though the space within which these figures move has been lit up by the flash of a stroboscopic lamp" (Caro S. Eliel, Vorbilder von Spätgotik bis Futurismus, in: Ludwig Meidner, Apokalyptische Landschaften, exhib. cat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, p. 37).

The present sheet was reproduced and circulated under the title „Café Wolkenbruch, Nachmittag“ in the portfolio "Straßen und Cafés", a series of eight photolithographs based on drawings by Ludwig Meidner in a limited edition in 1918 (see Gerda Breuer, Straßen und Cafés, in: exhib. cat. Ludwig Meidner, Zeichner, Maler, Literat 1884-1966, Darmstadt 1991, vol. II, p. 78, see also comparative illus.).

Ludwig Meidner, Straßen und Cafés, Mappe mit acht Lichtdrucken, Verlag Kurt Wolff, Leipzig 1918, Motiv des Mappendeckels
© Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt





LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

0313 CAFÉHAUS (CAFÉHAUSSZENE)

1914

Tuschezeichnung (Rohrfeder und Pinsel) über Bleistift auf festem, leicht bräunlichem Zeichenpapier. 47,6 x 34 cm. Unten rechts mit Tusche signiert und datiert ‚LMeidner 1914‘; – Der Bogen oben rechts und links mit mehreren Heftzwecklöchern; die untere Kante mit schmaler Knickspur und links horizontal ausgerissen. – Minimal gebräunt, stellenweise mit kleinen Stockflecken.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für freundliche Auskunft.

Pen and ink drawing (reed pen and brush) over pencil on firm, slightly brown drawing paper. 47.6 x 34 cm. Signed and dated 'LMeidner 1914' in India ink lower right. – The sheet with various drawing pin holes upper right and left; the lower edge with a narrow crease mark and horizontally torn on the left. – Minimally browned, partially minor foxing.

We would like to thank Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, for friendly information.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Thomas Grochowiak, Recklinghausen; Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen; Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen Exhibitions

Recklinghausen/ Berlin/ Darmstadt 1963/1964 (Kunsthalle Recklinghausen/ Haus Am Waldsee Berlin/ Kunsthalle Darmstadt), Ludwig Meidner, Kat. Nr. 92 mit Abb.; New York 1985 (Helen Serger/ La Boetie Inc. mit Wolfgang Werner KG, Bremen), Strictly Drawings 20th Century Masters, Kat. Nr. 21 mit Abb.; Darmstadt 1991 (Mathildenhöhe), Ludwig Meidner, Zeichner, Maler, Literat, S. 510 o. Kat. Nr. mit Abb. S. 119 („Caféhausszene“)

Literatur Literature

Thomas Grochowiak, Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966, mit Abb. Nr. 105

€ 25 000 – 30 000

Nicht zuletzt setzt sich Meidners eminent zeichnerische Begabung mit den Erfahrungen und Begegnungen in der Großstadt in expressiven, heftigen Notaten auseinander, die die neuen Stilmittel von Kubismus und Futurismus verarbeiten. Insbesondere seine Porträts und entwickelten Skizzen erscheinen wie genialische Interpretationen des Menschen, des einzelnen Individuums wie der zeitgenössischen Gesellschaft. Es sind formal-aggressive, empfindsame wie hellwache künstlerische Beobachtungen zum herrschenden Zeitgeist.

In der vorliegenden „Caféhausszene“ ergibt sich eine lebendige, einladende Spannung durch Anschnitt und Diagonale, durch zeichnerisch aufgefächerte, rhythmisierte Schraffuren, zu deren Liniengewirr Verdichtungen satter schwarzer Flächen kontrastieren. Die nach hinten abschliessenden Café-Kulissen sind schwer zu deuten: ein geraffter Vorhang, dunkle Blenden vor tiefen Fenstern, Spiegelverkleidungen... Das Gegenständliche, das Erzählerische des Motivs, die Zusammenhänge sind auseinanderdividiert und schiessen in abstrahierten Details wie in einem kristallinen Prisma wieder zusammen: Man erkennt erst allmählich in schöner Reihung die Figuren und die Männerköpfe, ihre Physiognomien, die dunklen Anzüge und schimmernden schwarzen Zylinder, gesteierte Hemdkragen, Frackausschnitte und Manschetten, dazu runde Tischchen mit Gläsern, Karaffen und Kaffeetassen, – und überall verteilt natürlich: schmale, elegante Zigaretten. Markant sind Einzelheiten wie der schräge, auf den Betrachter gerichtete Blick des links am Rand angeschnittenen Profils, das in der Bildmitte zentral aufblitzende Monokel eines nervösen älteren Herren, sowie rechts unten eine isolierte, überproportional grosse Hand, die unter dem Tisch einen ausbrennenden Zigarettenstummel zwischen spitzen Fingern weghält, der eine Begleiterin, nur angedeutet in Mantel und Hut, vielleicht inkommodiert.

Meidner's eminent talent as a draughtsman became particularly occupied with urban experiences and encounters in expressive, intense notations processing the new stylistic means of Cubism and Futurism. Especially his portraits and more finished sketches take the form of brilliant interpretations of humanity, the lone individual and contemporary society. They are formally aggressive, sensitive and extremely alert artistic observations of the prevailing spirit of the times.

In the "Caféhausszene" here, a vivid, enticing tension emerges out of the cropping and diagonals, the graphically unfurled and rhythmic hatching and the concentrations of deep black contrasting with these tangled lines. The cafe scenery is closed off in the rear and is difficult to interpret: the folds of a curtain, dark blinds in front of deep windows, mirrored panelling... The representational, the narrative element of the motif – its interconnections – are split apart and shoot back together again in semi-abstract details, in the manner of a crystalline prism. We only gradually recognise the orderly row of figures and men's heads, their physiognomies, their dark suits and shimmering black top hats, starched collars, the fronts of their dinner jackets and their cufflinks, joined by the little round tables with glasses, cafes and coffee cups – and, of course, scattered about everywhere: slender, elegant cigarettes. There are striking details, such as the sideways glance directed at the viewer by the cropped face in profile at the left edge, the monocle of a nervous elderly gentleman which flashes at the very centre of the picture and an isolated, disproportionately large hand under the table at the bottom right, which holds a burning-out cigarette away with angular fingers, possibly bothering a companion, who is only hinted at in her coat and hat.



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

314 CAFÉHAUS II

1915

Schwarze Tuschkfederzeichnung auf chamoisfarbenem pergamentartigen Papier. 32,9 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und nummeriert ‚GROSZ II‘ sowie links schwer leserlich betitelt ‚Cafe [häüs]: – Mit bräunlichen kleinen Flecken am linken Rand, einem winzigen Ausriss am Oberrand, mit kleinen Einstichlöchern.

Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 10. Oktober 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Black pen and ink drawing on chamois-coloured parchment-like paper. 32.9 x 21 cm. Framed under glass. Signed and numbered 'GROSZ II' in pencil lower right and barely legibly titled 'Cafe [häüs]' left. – Small brownish spots in left margin, a minute tear and small punctures in upper margin.

With a confirmation from Ralph Jentsch, Berlin/Rome, dated 10 October 2017. The work is to be included in the catalogue raisonné of the works on paper by George Grosz.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers 1915; Privatsammlung Hamburg; Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (mit rückseitigem Aufkleber auf dem Rahmenkarton); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen Exhibitions

Berlin/Düsseldorf/Stuttgart 1994/1995 (Neue Nationalgalerie/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatsgalerie Stuttgart), George Grosz: Berlin – New York, außer Katalog (mit rückseitigem Aufkleber auf dem Rahmenkarton)

€ 25 000 – 35 000

George Grosz setzt in den Jahren 1915/1916 das schnelle, quirlige Leben und die Wirren der modernen Großstadt Berlin mittels eines stakkatohaft tempo-reichen Zeichenstils in übereinander gesetzten detailreichen Szenen um und hält so die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, des einzigen Augenblicks fest. Seine besondere zeichnerische Auffassung dieser ersten Jahre des I. Weltkriegs zeigt George Grosz auch in verschiedenen druckgraphischen Zyklen. Unsere Szenerie findet sich in ähnlicher Weise in anderen Kaffeehausdarstellungen wie etwa in den berühmten Mappen „Ecce Homo“ und „Kleine Grosz Mappe“ (vgl. Dückers M II, 4; S I, 41). Detailreich und scheinbar mit Röntgenblick zeigt Grosz dort den Revolver durch den Stoff der Jackettasche eines Kartenspielers, wie er gerne auch Damen unbekleidet unter ihren langen Röcken und Korsagen vorbeieilen lässt (vgl. Dückers M II, 4 und M II 3). Auch in unserer Zeichnung wird das Bildpersonal messerscharf, unschön charakterisiert und selbst die Hunde werden als bedauernswerte Geschöpfe dem Tritt des Kellners ausgesetzt. Die typische Szene des Sozialkritikers Grosz mag hier in besonderem auf die Schließung des am Berliner Ku'damm bis 1915 ansässigen „Café des Westens“ Bezug nehmen – als welche sie u.a. auch ausgestellt war –, die Spinnen hängen von den Decken und der zu den leeren Tischen mit nur zwei kleinen Gläsern herbeieilende Kellner zeigt bereits halb skelettierte Züge. Pyramidal in die Höhe gestaffelte, ins Schwanken geratene Perspektiven verweisen in Grosz' Straßen- wie in seinen Kaffeehauszenen dieser Jahre auf die labilen sozio-ökonomischen Verhältnisse.

In 1915/16 George Grosz used a staccato-like and rapid style of drawing to transpose the fast-paced, bustling life and tumult of the modern metropolis Berlin into richly detailed, superimposed scenes – thus capturing the synchronicity of the dyssynchronous, the individual moment. George Grosz also presented his distinctive graphic concept during these initial years of World War I in various cycles of prints. Our scenery can be found in a similar form in other images of cafes, for example: in the famous portfolios "Ecce Homo" and "Kleine Grosz Mappe" (see Dückers M II, 4; S I, 41). There, richly detailed and seemingly observed with X-ray vision, Grosz has revealed a revolver through the cloth of one of the card players' jacket pocket; the artist likewise enjoyed depicting women rushing past, who are seen naked beneath their long skirts and corsages (see Dückers M II, 4 and M II 3). In our drawing, as well, the figures are characterised in a biting and unappealing manner, and even the dogs are pitiable creatures exposed to the waiters' kicks. Here this typical scene of the social critic Grosz may particularly refer to the closing of the "Café des Westens", located in Berlin's Kurfürstendamm until 1915: spiders hang from the ceiling and the features of the waiter rushing to the empty tables with just two little glasses are already half skeletonised. In Grosz's street and cafe scenes of these years, the perspectives which are piled up into teetering pyramids point to the unstable socio-economic conditions.

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

0315 KAFFEEHAUS OBER ZWEI KLEINE PILS

1915

Farbige Ölkreidezeichnung und braune Tuschfeder auf elfenbeinfarbenem Büttenpapier. 22,4 x 29,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚GROSZ‘ und links datiert ‚1915‘ sowie am Oberrand mit Tuschfeder betitelt ‚Ober zwei kleine Pils‘. – Rückseitig mit Bleistiftvermerk „PMG 88“. – Äußerst farbfrisch erhalten. Am linken Rand mit schwachen Knickfalten und kleinen Einstichlöchern in den Ecken.

Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 10. Oktober 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Colour oil crayon and brown pen and ink drawing on ivory-coloured laid paper. 22.4 x 29.1 cm. Framed under glass. Signed 'GROSZ' in pencil lower right and dated '1915' left and titled 'Ober zwei kleine Pils' in pen and ink in upper margin. – Annotation "PMG 88" in pencil verso. – Very vibrant colours. Weak folds in left margin and small punctures in the corners.

With a confirmation from Ralph Jentsch, Berlin/Rome, dated 10 October 2017. The work will be included in the catalogue raisonné of the works on paper by George Grosz.

€ 30 000 – 40 000

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers, Berlin, 1915; Nachlass George Grosz, 1959; Sammlung Peter Grosz, Princeton/New Jersey; Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

Ferrara 1985 (Galleria Civiche d'Arte Moderna), Gli anni di Berlino, Kat. Nr. 37, mit ganzseitiger Farbabb.; Wien/Neapel/Hamburg/Paris/München/Salzburg/Graz/Berlin/Tel-Aviv/Hannover 1986/1987 (u.a. Hamburger Kunsthalle), George Grosz. Die Berliner Jahre, Kat. Nr. 37, mit ganzseitiger Farbabb.; Berlin/Düsseldorf/Stuttgart 1994/1995 (Neue Nationalgalerie/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatsgalerie), George Grosz: Berlin – New York, Kat. Nr. X 23, S. 389 mit Farbabb.; Venedig/Madrid/Barcelona 1997/1998 (Peggy Guggenheim Coll./Fundación Colección Thyssen-Bornemisza/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), George Grosz – The Berlin Years, Kat. Nr. 158, S. 61 mit Farbabb.; Kamakura/Itami/Tochigi 2000 (The Museum of Modern Art/The Itami City Museum of Art/Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts), George Grosz. Berlin-New York, Kat. Nr. II-23, S. 63 mit Farbabb.; Paris 2004/2005 (Musée de la musique), Le Troisième Reich et la musique, Kat. Nr. 112

In nuce sind in der Farbstiftzeichnung die großstädtischen Themen, die für George Grosz typischen Motive menschlicher Lustbarkeiten und menschlichen Elends vereint. Die polyfokalen Perspektivwechsel unterstreichen die erotisch aufgeladene, angeheiterte Stimmung der dicht gedrängten Szenerie in einem Berliner Etablissement.

Ein integrierter Bildtitel erklärt überspitzt – wie später üblich – das Bildgeschehen. Obgleich lediglich die Konturen farbig gefasst sind, wird der Eindruck eines farbig voll ausgeführten Werks vermittelt.

Ein Jahr nach Beginn des I. Weltkrieges, zu dem George Grosz sich zwar gemeldet, aber nach einer Krankheit ausgemustert wurde, spitzt sich die Ikonographie in den Arbeiten des Künstlers zu. „Ober zwei kleine Pils“ ist ein schönes und typisches Beispiel für seine beste Schaffensphase.

In essence, the urban themes, for George Grosz typically motifs of human amusement and human hardship, are unified in the crayon drawing. The poly-focal changes in perspective underline the erotically charged, jolly mood of the dense scene in a Berlin establishment.

An integrated picture title gives an exaggerated explanation of the image narrative – as is customary later. Despite the fact that only the contours are in colour, the work gives the impression of being coloured overall.

A year after the beginning of World War I, the iconography in the artist's works intensifies – George Grosz had volunteered for duty, but was withdrawn from service following an illness. „Ober zwei kleine Pils“ [waiter, two small beers] is a fine and typical example of his greatest creative period.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

316 TAUNUSTANNEN

1916

Original-Holzchnitt auf chamoisfarbenem leicht genarbttem Velin. 44,5/47,5 x 33,5 cm (59,1 x 38,3/38,7 cm). Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Eines neben vier bei Gercken dokumentierten Exemplaren des dritten Zustands. – Im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt.

Gercken 790 III (Bd. 3); Dube H 298 (Bd. 2); Schiefler H 249

Woodcut on chamois-coloured, slightly grained wove paper. 44.5/47.5 x 33.5 cm (59.1 x 38.3/38.7 cm). Framed under glass. Unsigned. Proof aside from the four proofs of stage 3 documented by Gercken. – Mat opening minimally browned.

Gercken 790 III (vol. 3); Dube H 298 (vol. 2); Schiefler H 249

Provenienz *Provenance*

Sammlung Carl Georg Heise, Hamburg; seitdem Familienbesitz

€ 20 000 – 30 000

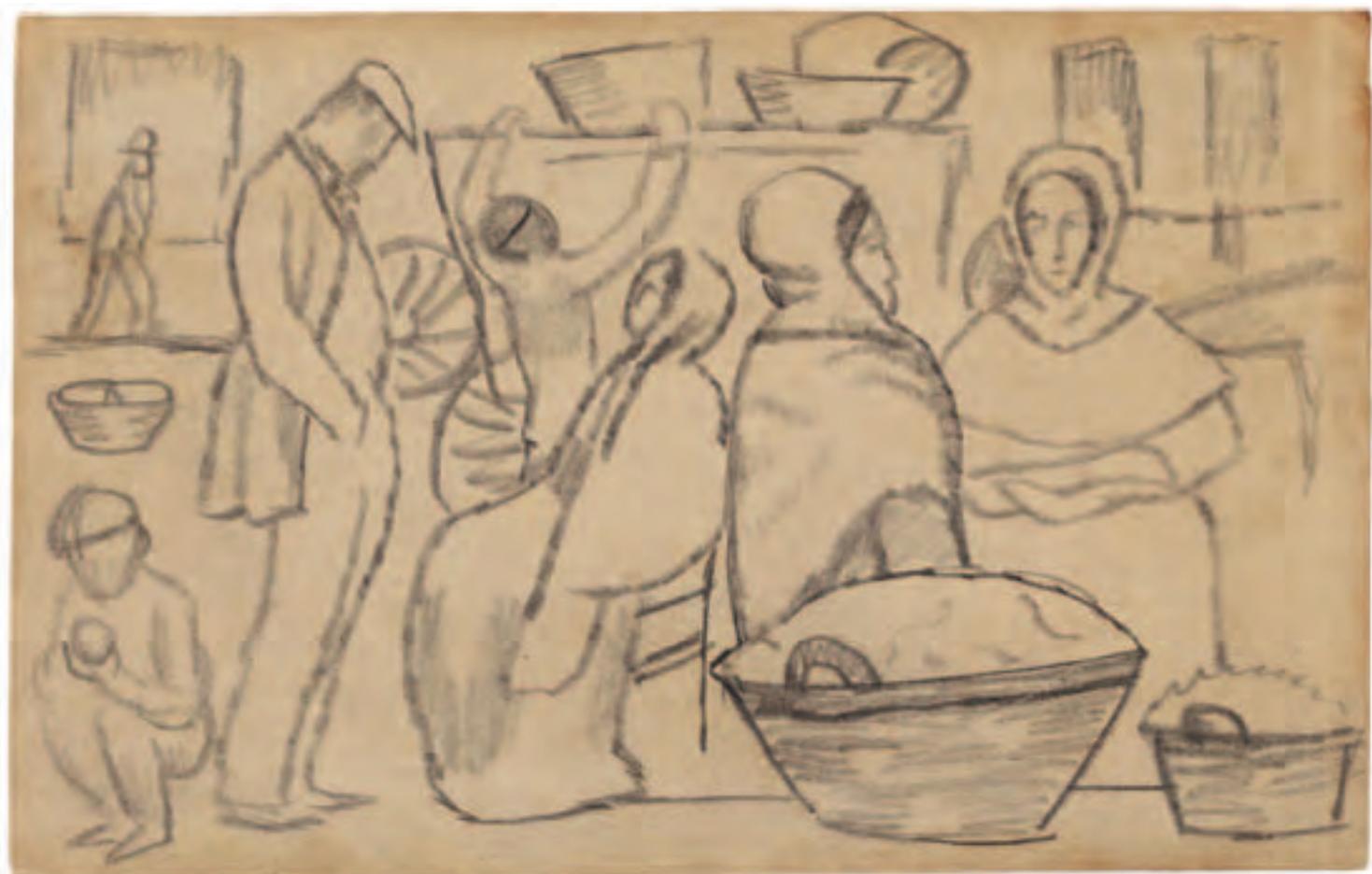
Ernst Ludwig Kirchner fährt Anfang Juni 1916 von Berlin in das Sanatorium nach Königstein. Es ist das dritte Mal, das er sich in Behandlung von Dr. Oskar Kohnstamm begibt, einem praktischen Arzt, Neurologen und Psychiater. Auch dieses Mal wird der etwa vierwöchige Aufenthalt auf den medizinische Hilfe suchenden Kirchner beruhigend wirken; es gelingt ihm neben zahlreichen graphischen Arbeiten und Gemälden, intensiv zu arbeiten und das Treppenhause des Sanatoriums mit Badeszenen auszumalen, „al fresco“, direkt auf die Wand. Und Kirchner ist in regem Austausch mit Mäzenen und Gönnern wie Gustav Schiefler, dem Herausgeber des Graphik-Werkverzeichnisses (1. Band), mit Carl Hagemann, Botho Graef und anderen, immer darin interessiert, nicht nur seine Kunst, sondern auch seine Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen. Und so versorgt Kirchner Schiefler mit neuesten Blättern, die in Königstein entstehen, etwa „Bahnhof Königstein“, „Alte Gasse in Königstein“ und verschiedene Versionen von „Taunustannen“, die er auf seinen „Pflicht“-Sanatoriumsspaziergängen entdecken konnte. Es entstehen Lithographien, Radierungen oder großformatige Holzschnitte, wie diese in dichtem Schwarz gedruckten „Taunustannen“.

Die Provenienz dieser kraftvollen Landschaft aus der „Sammlung C G Heise“ ist aussagekräftig und für Kirchner von Bedeutung. Zurück in Berlin schreibt Kirchner am 12. August 1916 an Schiefler und erkundigt sich nach dem „jungen C G Heise“, der eine Zeitschrift herausbringen wolle. Jede neue Zeitschrift ist für Kirchner interessant, um möglicherweise darin seine Arbeiten und später auch seine unter dem Pseudonym Louis de Marsalle geschriebenen Texte publizieren zu können. Der junge Kunsthistoriker Carl Georg Heise beginnt seine Museumskarriere zu dieser Zeit als Assistent an der Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli und wird 1919, bevor er als Direktor das St.-Annen-Museum in Lübeck übernehmen wird, *Genius*. Zeitschrift für werdende und alte Kunst herausgeben. Und natürlich wird Kirchner diesen vielversprechenden Kontakt intensiv pflegen und Heise für sich und seine Kunst begeistern.

In early June of 1916 Ernst Ludwig Kirchner journeyed from Berlin to the sanatorium in Königstein. It was the third time that he went to receive treatment from Dr Oskar Kohnstamm, a general practitioner, neurologist and psychiatrist. The approximately four weeks Kirchner spent there seeking medical assistance would once again have a soothing effect; in addition to numerous graphic works and paintings, he succeeded in working intensively and painting the walls of the sanatorium's staircase with scenes of bathers – “al fresco”, directly on the wall. And Kirchner was very actively engaged in his correspondence with patrons and benefactors like Gustav Schiefler, the editor of the catalogue raisonné of his graphic works (volume 1), as well as Carl Hagemann, Botho Graef and others: here he was always interested in placing not just his art but also his personality in the focus. Kirchner thus provided Schiefler with the latest sheets he had created in Königstein, such as “Bahnhof Königstein”, “Alte Gasse in Königstein” and different versions of “Taunustannen”, which he was able to discover during his “mandatory” walks around the sanatorium. He created lithographs, etchings and large-format woodcuts, like this “Taunustannen” printed in a dense black.

*With “Sammlung C G Heise” (collection of C.G. Heise) the provenance of this powerful landscape is persuasive and is significant for Kirchner. Back in Berlin, Kirchner wrote to Schiefler on 12 August 1916 and asked about the “young C.G. Heise”, who wished to put out a journal. For Kirchner every new periodical was of interest as a place where he might be able to publish his works and later also texts written under his pseudonym Louis de Marsalle. The young art historian Carl Georg Heise began his career as a museum professional at that time, as assistant at the Hamburger Kunsthalle under Gustav Pauli; in 1919, before he took over as director of the St Annen-Museum in Lübeck, he edited *Genius*: Zeitschrift für werdende und alte Kunst. And of course Kirchner intensely cultivated this promising contact and was able to stir Heise's enthusiasm for him and his art.*





AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

317 AUF DEM MARKT I

1911

Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Zeichenpapier. 10,3 x 16,2 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit Bleistift betitelt und zweifach datiert „Auf dem Markt I 1911“ sowie mit dem Stempel „Nachlass AUGUST MACKE BZ 8/6“ versehen. – Zu den Blatträndern minimal gebräunt sowie mit wenigen schwachen Knickspuren.

Heiderich Zeichnungen 755

Pencil drawing on chamois-coloured drawing paper. 10.3 x 16.2 cm. Framed under glass. Titled and dated twice "Auf dem Markt I 1911" in pencil verso and stamped "Nachlass AUGUST MACKE BZ 8/6". – Minimally browned towards the sheet edges and some minor crease marks.

Provenienz *Provenance*

Hauswedell & Nolte Hamburg, Graphik, Handzeichnungen, Bilder und Plastik, Auktion 135, 28.11.1964, Lot 206; Norddeutsche Privatsammlung

€ 30 000 – 35 000

August Mackes abgeschlossen wirkende Marktszene scheint das Resultat eines längeren kompositorischen Bildfindungsprozesses zu sein. Sie belegt das zu diesem Zeitpunkt bereits sichtbar verdichtete Formenrepertoire des Künstlers, das die Welt weniger in der Vereinzelung, als vielmehr in ihrer lebendigen Gesamtheit zeigt. Obschon dem Marktthema grundsätzlich reges Treiben eingeschrieben ist, vermittelt der Künstler in der Flächigkeit der Darstellung, mit ihren nur durch wenige Schraffuren angedeuteten, sehr reduzierten Volumina eine außerordentliche Ruhe der Gegenstände und Personen. Insbesondere den monumental umrissenen Marktfrauen wird hier eine Beständigkeit und Unverrückbarkeit zuteil, die in einem spannungsreichen Kontrast zum Bildthema steht.

Die meditative Beruhigkeit der wartenden Frauen auf dem Markt ist auch wesentliches Stilelement eines gleich betitelten Aquarells aus demselben Jahr (Heiderich Aquarelle 95). Gleichwohl im Verzicht auf die erzählerischen Qualitäten unseres dicht gestaffelten, weiten Querformats, reduziert Macke in diesem die Szenerie unserer Zeichnung und wandelt sie ins Hochformat.

August Macke's market scene appears to be as good as complete and seems to be the result of an extended process of deciding the best composition. It attests to the fact that by then the artist had already developed a highly concentrated formal idiom, showing the world less as isolated elements and instead as a lively whole. Despite any market being characterized by hustle and bustle, the artist manages to convey an exceptional sense of calm with the objects and persons portrayed. This is achieved through the flatness of the depiction, with its reduced volumes merely hinted-at through sparse shading. It is the monumental outlines used for the market women in particular that fosters the appearance of an unshakable stability that stands in exciting contrast to the theme of the piece.

The meditative peace of the women waiting on the market is also a crucial stylistic element of the watercolour with the same name created that same year (Heiderich watercolours 95). While eschewing the narrative qualities of the wide landscape format with its line of figures, Macke reduced the scene of our drawing for the latter piece and transformed it into a portrait format.

RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

0318 NATURE MORTE AU POULET ET À LA CAFETIÈRE ROUGE

Um 1919

Gouache und Aquarell auf Büttenpapier. 51 x 66 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung unten links der Mitte mit Bleistift signiert ‚Raoul Dufy‘. – Der Bogen leicht wellig. Entlang der Ränder unten wie links verbräunt mit schmalen Lichtstrand. – Rückseitig auf einem französisch überstempelten Papieraufkleber handschriftlich mit schwarzer Tinte bezeichnet „Abels Cologne“.

Nicht bei Guillon-Laffaille; vgl. Guillon-Laffaille 1404 (Tuschezeichnung „Nature morte au poulet et à la cafetière“)

Wir danken Fanny Guillon-Laffaille, Paris, für freundliche ergänzende Auskunft. Die Arbeit ist dokumentiert und wird in den in Vorbereitung befindlichen Ergänzungsband zum „Catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels“ von Raoul Dufy aufgenommen.

Gouache and watercolour on laid paper. 51 x 66 cm. Framed under glass. Signed 'Raoul Dufy' in pencil below the depiction lower left of the centre. – The sheet slightly wavy. Browning along the lower and left margins and with a narrow lightstain. – Handwritten inscription "Abels Cologne" in black ink verso on a paper label with a french stamp.

Not recorded by Guillon-Laffaille; cf. Guillon-Laffaille 1404 (India ink drawing "Nature morte au poulet et à la cafetière")

We would like to thank Fanny Guillon-Laffaille, Paris, for friendly, complementary information. The work is documented and will be included in the forthcoming supplementary issue of the "Catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels" by Raoul Dufy.

Provenienz *Provenance*

Sammlung René Drouet, Paris; Parke-Bernet Galleries Inc., Modern Paintings, 14th Annual Art Auction of the United Jewish Appeal, New York, 12 June 1967, lot 54 mit Abb.; Twentieth Century Art, 2 July 1998, Lot 134 mit Farbabb.; Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

Möglicherweise Galerie Abels, Köln (rückseitiger Papieraufkleber); Berlin/Stuttgart 1956 (Institut Francais Berlin/ Württembergischer Kunstverein), Raoul Dufy, möglicherweise jeweils Kat. Nr. 58 („Stilleben mit Kaffeekanne 1919“)

€ 25 000 – 30 000

Die Aufenthalte des Künstlers in Vence in den Jahren nach dem I. Weltkrieg initiieren einen neuen, veränderten Malstil. Flüssige Transparenz, leuchtende Farbigkeit und eine neue Freiheit in der Komposition und dekorativen Charakterisierung der Details kennzeichnen in deutlicher Zäsur seine Werke ab 1919. Gerne gesellt Raoul Dufy in der Farbanlage zu blauen und gelben Tönen markante rote Akzente. Das hier vorliegende großformatige Stilleben mit der Andeutung eines einfachen Mahls kontrastiert in naher Aufsicht gebrautes Geflügel auf einem blau-weißen Teller mit einer Filterkanne, die in ihrem satten Rot die Komposition beherrscht. Die Rundung des Objektes findet formale Ergänzungen in den betonten Kreisformen des Tellers und der Tasse mit Untertasse am oberen Bildrand wie auch in den weichen, malerischen Pinselschwüngen, mit der die Bildanlage nach unten ausschwingt. Hier werden kleinere Gegenstände wie das Besteck oder Gewürzschalen nurmehr angedeutet. Die Freiflächen des Blattes füllen kräftige malerische Pinselschraffuren, räumliche Andeutungen ergeben sich durch die Farbwirkung und die schwebende Aufsicht.

Um 1919 hatte Dufy das Motiv schon in einer Tuschezeichnung laviert (vgl. Guillon-Lafaille 1404 „Nature morte au poulet et à la cafetière“). In wenigen anderen Werken hatte er damals Stilleben mit Früchten und verschiedenen Glasgefäßen um die auffälligen und kräftigen Farben und Formen von Kaffee- und Teekannen bereichert.

The artist's stays in Vence during the years after World War I initiated a new, altered style of painting. Following a clear break, from 1919 fluid transparency, luminous tonalities and a new freedom in composition and in the decorative characterisation of details typify his work. In terms of colour composition, Raoul Dufy liked to add striking accents of red to tones of blue and yellow. The present large-format, still-life sketch of a simple meal contrasts the close-up view of a fried chicken on a blue-and-white plate with a cafetière that dominates the composition with its intense red. The curves of this object are formally complemented by the decidedly circular forms of the plate as well as the cup and saucer at the upper edge of the picture and also by the soft-edged, painterly sweeps of the brush with which the composition fades out towards the bottom. Here smaller objects like the cutlery or spice bowls are merely suggested. The empty areas of the sheet are filled with bold and painterly brushed hatching; hints of three-dimensionality result from the effect of the colours and the hovering, elevated viewpoint.

Dufy had already depicted this motif in a pen-and-wash drawing from around 1919 (see Guillon-Lafaille 1404 "Nature morte au poulet et à la cafetière"). In a handful of other works from that time, he augmented still lifes featuring fruits and various glass vessels by adding the striking and bold colours and forms of coffee and tea pots.



MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

319 NANTERRE

Circa 1917-1919

Öl auf Leinwand. 54,2 x 64 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Vlaminck‘. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit einem schwarz bedruckten Etikett der Galerie Simon, Paris, darauf mit roter Schreibmaschinenschrift datiert „1919“, nummeriert „6339“ sowie bezeichnet „de Vlaminck/ Nanterre“. – Einige Frühschwundrisse. Fachmännisch gereinigt.

Mit einer Bestätigung vom Comité Vlaminck, Paris; das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Vlaminck Digital Catalogue Raisonné, gefördert vom Wildenstein Plattner Institute, Paris/New York, aufgenommen.

Oil on canvas. 54,2 x 64 cm. Framed. Signed ‚Vlaminck‘ in black lower right. Verso on the stretcher a label of Galerie Simon, Paris, imprinted in black, thereon dated in red typewriting “1919”, numbered “6339” and inscribed “de Vlaminck/ Nanterre”. – Some early-stage craqueleur. Professionally cleaned.

With a confirmation from Comité Vlaminck, Paris; the work will be included in the Vlaminck Digital Catalogue Raisonné, sponsored by Wildenstein Plattner Institute, Paris/New York.

Provenienz Provenance

Galerie Simon, Paris (mit Keilrahmenetikett); Privatsammlung Baden-Württemberg; Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 50 000 – 70 000

Entstanden zu, resp. kurz nach Ende des I. Weltkrieges, versetzt uns Maurice de Vlamincks Landschaft bei Nanterre unmittelbar in die Nähe seines Quartiers der Kriegsjahre, den Vorort Bougival im Nordwesten von Paris. Bereits im 19. Jahrhundert ein bevorzugter Wohnort vieler Künstler, hatte es in der Belle Époque nicht zuletzt die Impressionisten um Monet und Renoir in jene Landschaft der Seine-Schleife gezogen. Vlaminck sehnt sich gleichsam nach Kriegsende in noch ursprünglichere Umgebungen: „Im Jahre 1918 beschloss ich, Bougival, wo ich vor dem Kriege gewohnt hatte, zu verlassen. Ich kündigte mein Atelier und zog nach Valmondois, das vierzig Kilometer von Paris entfernt ist, und wo ich den Eindruck hatte, wahrhaft auf dem Lande zu sein, weit weg von der Hauptstadt. Chatou, das ich seit dem Kriege nicht mehr gesehen hatte, wie gealtert fand ich es wieder! Garagen, Tankstellen, Autobusse, hohe Häuser, Siedlungen ...“ (Maurice de Vlaminck, Rückblick in letzter Stunde. Menschensende und Zeiten, aus dem Französischen von Karl-Georg Hemmerich, St. Gallen 1965, S. 121).

Wenngleich sich der Maler paradoxerweise für die Geschwindigkeit der Motorräder und Automobile der Zeit ausdrücklich begeisterten konnte (vgl. Max Tauch, Galerie der Grossen Maler - Vlaminck, Bergisch-Gladbach 1969, o. S.), vermittelt die kaum belebte Straßenszene dem Betrachter eine Ahnung davon, wie groß die Sehnsucht Vlamincks nach dem Ursprünglichen und Unversehrten einer Landschaft im Umbruch gewesen sein muss - einer Landschaft, in der das Auto bereits Einzug gehalten hat und in der bald die Wege zu Straßen geteert werden würden. Während in der kräftigen, klaren Farbigkeit noch der von van Gogh und Cézanne inspirierte Fauve Vlaminck durchscheint, hat sich der Pinselstrich des Künstlers nun weitgehend beruhigt und verweist in der Komposition auf die atmosphärisch dichten, häufig von gespannter Abwesenheit geprägten Landschaften des Spätwerks.

Created at or shortly after the end of World War I, Maurice de Vlaminck's landscape near Nanterre transports us into the immediate vicinity of his war-time home, the suburb of Bougival to the northwest of Paris. In the 19th century, Bougival was already a popular place of domicile among artists, after the Impressionist scene around Monet and Renoir had been drawn to the landscape in the loop of the river Seine during the Belle Époque. Yet after the end of the war, Vlaminck yearned for even more unspoilt surroundings: “In the year 1918 I decided to leave Bougival, where I had lived before the war. I gave notice to vacate my studio and moved to Valmondois, forty kilometers from Paris, where I had the impression I was truly in the countryside, away from the capital. I found Chatou, which I had not seen since the war, to have aged tremendously! Garages, gas stations, motor coaches, tall buildings, settlements ...” (Maurice de Vlaminck, Dangerous Corner, London 1961).

Even though paradoxically the painter was explicitly enthusiastic about the speed of the motorbikes and cars of his time (see Max Tauch, Galerie der Grossen Maler - Vlaminck, Bergisch-Gladbach 1969, unpaginated), the almost empty street scene hints at the depth of Vlaminck's thirst for an unspoiled and undamaged countryside as the world around him changed - a world of which the car had already become a part and in which lanes were soon to be tarmacked over and turned into roads. While the van Gogh and Cézanne-inspired Fauvist Vlaminck can still be made out in the strong, clear colours, the artist's handling of the paint has become much calmer here. This, as well as the composition, point to the atmospherically dense landscapes of Vlaminck's late work, which were often characterized by tension-filled absence.





PAUL DELVAUX

Antheit bei Huy (Belgien) 1897 – 1994 Furnes

N320 VUE DES ENVIRONS DE HUY

1925

Öl auf Leinwand. 79,5 x 100 cm. Unten links weiß signiert ‚P. DELVAUX‘ und gelb datiert ‚10-25‘. – Mit wenigen kleinen unauffälligen Retuschen in der oberen Bildpartie.

Nicht bei Butor/Clair/Houbart-Wilkin

Mit einer Expertise von Charles Van Deun, Paul Delvaux Foundation, St. Idesbald Belgien, vom 15. Dezember 2003

Oil on canvas. 79.5 x 100 cm. Signed 'P. DELVAUX' in white lower left and dated '10-25' in yellow. – Some minor unobtrusive retouches in the upper part of the painting.

Not recorded by Butor/Clair/Houbart-Wilkin

With a certificate from Charles Van Deun, Paul Delvaux Foundation, St. Idesbald Belgium, dated 15 December 2003

€ 35 000 – 45 000

Paul Delvaux begann seine Laufbahn als Maler relativ spät; um 1920 entschließt er sich, Malerei an der Académie des Beaux Arts in Brüssel zu studieren und malt zunächst vorwiegend Landschaftsmotive, die er etwa um seinen Geburtsort Huy im Bezirk von Lüttich findet. In post-impressionistischer Manier und in traditionsgebundener Maltechnik dokumentiert der junge Künstler hier eine typische Industrie-Landschaft wohl in der Maas-Region mit Fabrikanlagen vor einer steil ansteigenden Felsenlandschaft. Der malerische, bisweilen detailgetreue Vortrag bindet das Gemälde an die Tradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts und gibt Zeugnis über den Stand seiner kunsthistorischen Studien, ausgehend von Gustav Courbets Bilderfindungen bis zum nuancierten Pinselduktus eines Paul Cézanne.

Delvaux' Blick in das 19. Jahrhundert aus einem bereits fortgeschrittenen 20. Jahrhundert zwischen so vielen Experimenten und Freiheiten liefert dem Künstler das Fundament für eine konstruierte wie artifizielle Bildwelt, die sein Werk von da an ausmachen wird.

Paul Delvaux began his career as a painter relatively late; around 1920 he decided to study painting at the Académie des Beaux Arts in Brussels and initially painted primarily landscape motifs, which he found near his birthplace Huy in the province of Liège, for example. Here, in a post-impressionist manner and with a painting technique bound to tradition, the young artist has documented a typical industrial landscape, presumably in the Meuse region, which features factory complexes in front of a steeply rising, rocky landscape. Its painterly, sometimes precisely detailed diction links the painting to the tradition of the late 19th century and documents the state of his art historical studies, ranging from Gustav Courbet's compositions to the nuanced brushstroke of Paul Cézanne.

Delvaux's look back to the 19th century from an already advancing 20th century – in the midst of so many experiments and freedoms – provided the artist with the foundation for the constructed and artificial visual world which would define his work from then on.

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

321 TULPEN, FLIEDER UND KALLA 1915

Öl auf Leinwand. 62 x 50 cm. Gerahmt.
Am Oberrand blau signiert und datiert
,Lovis Corinth 1915'.

Berend-Corinth 647

*Oil on canvas. 62 x 50 cm. Framed. Signed
and dated 'Lovis Corinth 1915' in blue in
upper margin.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Heinrich Thannhauser, Berlin; Gra-
phisches Kabinett Bremen; Österreichischer
Privatbesitz; Privatsammlung Süddeutsch-
land

Literatur *Literature*

Rolf Schenk/Catherine Franke-Schenk (Hg.),
Hundert Jahre mit der Kunst. 1913 bis 2013.
Jubiläumsausstellung Kunstsalon Fran-
ke-Schenk, München 2013, Bd. II, Kat. Nr. 5,
S. 51 mit ganzseitiger Farbbabb.

€ 250 000 – 350 000

Zu Corinths „großen“ Gemälden gehören zweifellos seine Blumenbilder. Abwechselnd zu Landschaften, Figurenbildern mit mythologischem Hintergrund, Walchenseelandschaften, Innenräumen mit Porträts der Familie und Persönlichkeiten sowie Selbstporträts in allen Lebenssituationen malt Corinth üppige wie farblich ungehaltene Blumen, als würde er damit seine Palette gleichsam reinigen und sich befreit von Zwängen auf das reine, wilde Malen besinnen. Dieses Blumenstück sprengt geradezu das vom Künstler zuvor gewählte Format; parallel geführte Strichlagen homogenisieren den Raum zwischen den Farbfeldern der Blumen, der Vase, dem Buch, und dem Tisch. Corinth muss seine Malweise seit dem Schlaganfall 1911 den gegebenen Umständen anpassen, um die Unsicherheit im Motorischen zu kompensieren. Natur und Malerei scheinen sich hierin gefunden zu haben und zu einer Dematerialisierung und Spiritualisierung der Gegenstände zu führen, ein hohes Ziel, dem Corinth auf unerhörte Weise näher gekommen ist.

Rückbeziehungen zu flämischen Blumenstilllebenmalerei lassen sich herstellen, allerdings fehlt bei Corinth der nachdrückliche Hinweis auf Vergänglichkeit. Bewusst scheint er den tiefen Sinn der traditionellen Stilllebenmalerei zu negieren, sich dagegen zu stemmen. So löst er die naturgegebene Zartheit der Blumen mit erstaunlich gewagt wirkender Farbigkeit lustvoll auf, um sie in lebensfroh sinnliche Üppigkeit zu überführen.

Corinth's images of flowers are certainly among his "great" paintings. Alternating with landscapes, figural paintings with a mythological background, landscapes featuring the Walchensee, interiors featuring portraits of his family or public figures and self-portraits in every context of his life, Corinth painted luxuriantly flourishing and chromatically unruly flowers as though he were cleaning off his palette, so to speak – liberated from all constraints and concentrating on pure, wild painting. This floral piece veritably bursts the format previously selected by the artist; the parallel placement of the brushstrokes homogenises the space between the fields of colour in the flowers, vase, book and table. Following his stroke in 1911 Corinth had to adapt his manner of painting to the given circumstances, in order to compensate for the uncertainty of his motor skills. Nature and painting seem to have converged in this way, leading to a dematerialisation and spiritualisation of his subject matter – a lofty goal that Corinth advanced towards in an unprecedented fashion.

It is possible to establish links back to Flemish floral still-life painting, however, the emphatic reference to impermanence is missing in Corinth's work. He seems to deliberately negate the profound meaning of traditional still-life painting, to defy it. He thus delightedly abolishes the flowers' natural delicacy with a tonality that seems amazingly bold, in order to transport them into a state of vibrantly sensual luxuriance.



WILLY JAECKEL

Breslau 1888 – 1944 Berlin

322 DIE ROTE TÄNZERIN

Um 1929/1931

Öl auf Leinwand, doubliert. 120 x 120 cm.
Gerahmt. Oben rechts schwarz signiert
und datiert ‚W. Jaeckel. 29‘ – Mit kleineren
Retuschen.

Klein 272

*Oil on canvas, relined. 120 x 120 cm. Framed.
Signed and dated ‚W. Jaeckel. 29‘ upper right.
– Minor retouches.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1931 (Akademie der Künste), Kollektiv-
ausstellung, Kat. Nr. 106; Wien 1931 (Wiener
Secession), Deutsche Kunst der Gegenwart,
o. Kat.; Miesbach-Tegernsee 2000 (Waitzinger
Keller), Willy Jaeckel 1888-1944 – So
war mein Denken, o. Kat. Nr., mit Farbabb.;
Berlin 2003 (Bröhan-Museum), Mythos und
Mondäne – Bilder von Willy Jaeckel (1888-
1944), Kat. Nr. 66 mit Abb.

Literatur *Literature*

W. Dessauer, in: Österreichische Kunst 1931,
S. 3, 7, mit Abb.; Dagmar Klein, Der Expres-
sionist Willy Jaeckel (1888-1944) – Gemälde-
Biographie-Künstlerbriefe, Köln 1990,
Nr. 272

€ 30 000 – 40 000

Auffallend beherrscht die Farbe Rot das Bildnis der Tänzerin, und zwar in einer einzigen Tonalität, einem ‚all-Over‘, die das Kleid, den bespannten Hintergrund, den Sesselüberwurf und selbst den Teppich miteinander verwebt. Wie vor einer roten Folie hebt sich das Inkarnat wirkungsvoll ab, Rot umschließt gleichsam die verinnerlicht, in großer Konzentration dargestellte Künstlerin. Stilistisch der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen, sind Bildraum und Figur in flüssigem Duktus flächig umgesetzt, die schwarze Bubikopf-Frisur verortet das mondän wirkende namenlose Porträt in einer großstädtischen Künstlergarderobe der 1920er Jahre.

Ab 1925 hat sich der Jahre zuvor nach Bayern gezogene Maler Willy Jaeckel in Berlin wieder etabliert und bewegt sich in den Salons und einschlägigen Cafés, er ist Mitglied in verschiedenen Clubs und mit zahlreichen Künstlerkollegen befreundet. Es entstehen flamboyante Porträts von Tänzerinnen wie Leni Riefenstahl oder Tatjana Barbakoff und anderen emanzipierten Personen der Berliner Szene.

It is remarkable how this portrait of a dancer is dominated by the colour red, namely, a single tone of red – an “all-over” that weaves together the dress, the fabric-covered wall of the background, the armchair cover and even the rug. As though placed before a red foil, the flesh tones are set off strikingly and surround, so to speak, the artist who is depicted absorbed in deep concentration. Stylistically to be classified as “Neue Sachlichkeit”, or “New Objectivity”, the depicted space and the figure are realised in a two-dimensional manner with fluid brushwork; the black bob cut places this elegant-looking anonymous portrait in an urban artists’ dressing room of the 1920s.

From 1925 the painter Willy Jaeckel had re-established himself in Berlin after moving to Bavaria some years before: he frequented the salons and important cafes, was a member of various clubs and was friends with numerous other artists. He created flamboyant portraits of dancers like Leni Riefenstahl or Tatjana Barbakoff and other emancipated individuals from the scene in Berlin.



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

N323 NÄCHTLICHE STRASSENSZENE (LEIPZIGER STRASSE?), BERLIN 1925

Öl auf Leinwand auf Pappe, auf Holz montiert. 9 x 15,7 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert ‚L.Ury.1925‘. – Partiiell mit feinem Craquelé und winzigen Farbverlusten. Zu den Leinwandrändern wohl rahmungsbedingte Retuschen.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 3. August 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis Lesser Ury aufgenommen.

Oil on canvas on card, mounted on wood. 9 x 15.7 cm. Framed. Signed and dated 'L.Ury.1925' in black lower left. – Partially with fine craquelé and minute losses of colour. Probably frame-related retouches towards the margins.

With a photo-certificate and expert report by Sibylle Groß, Berlin, dated 3 August 2017. The work will be included in the catalogue raisonné of Lesser Ury.

Provenienz Provenance

Dr. Erich und Hanna Lindemann, Glogau; seitdem Familienbesitz, USA

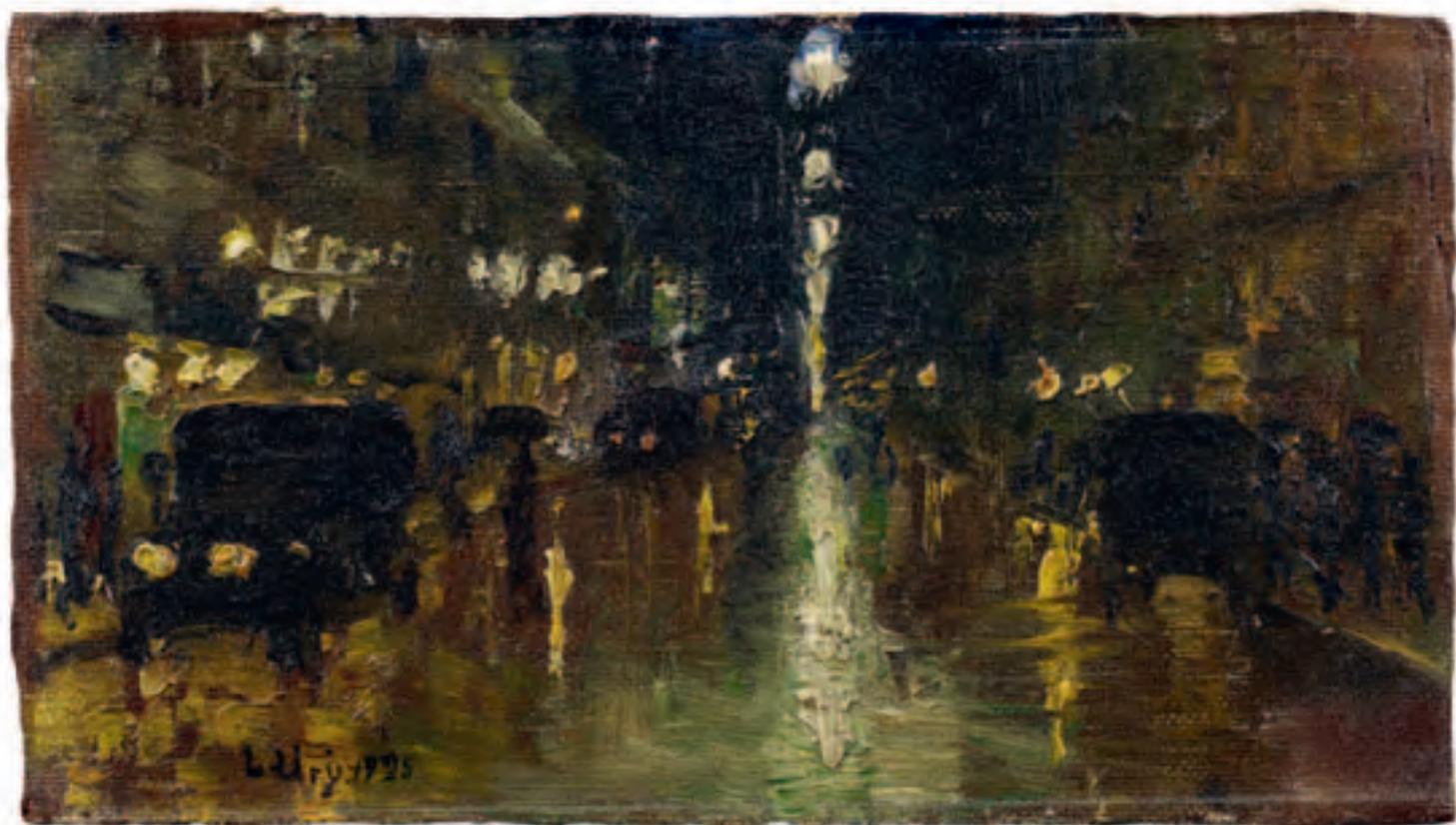
€ 30 000 – 35 000

Nach Recherchen von Sibylle Groß gibt die vorliegende Straßenszene von Lesser Ury „höchstwahrscheinlich die Leipziger Straße in Berlin-Friedrichstadt wieder. Diese verband das Oktogon des Leipziger Platzes im Westen über den Dönhoffplatz mit dem Spittelmarkt an der Gertraudenstraße im Osten. Mit dem ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert wandelte sich die Straße zu einer der bedeutendsten und verkehrsreichsten Geschäftsstraßen Berlins mit mehreren großen Kaufhäusern. Sie war mit ihren zentralen Geschäften und Lokalen in der nördlichen Friedrichstadt die wichtigste Magistrale. Seit 1880 verkehrte auf der Leipziger Straße die Pferdebahn, später elektrisch betrieben. Der Künstler stellte die Leipziger Straße mit ihren erleuchteten Schaufenstern häufiger dar.“ (Sibylle Groß in ihrem Gutachten, Berlin 2017).

Am Puls der Zeit einer vibrierenden Metropole war die Leipziger Straße mit ihrer hochmodernen Beleuchtung eine attraktives Sujet für Lesser Ury. In unserem Gemälde lässt er das Licht der Großstadt auf den nassen Asphalt der Straße treffen. Mit warmem Gelb bis gleißendem Weiß, zum Teil mit grünlichen Nuancen, inszeniert der Künstler meisterhaft die reflektierenden Lichter von Autoscheinwerfern, Straßenbeleuchtung und Schaufenstern, wobei er deren zunächst immaterielle Qualitäten paradoxerweise in einem besonders pastosen Farbauftrag auf die Leinwand bannet. Über die minimal und zugleich unübersehbar aus dem Zentrum gerückte Zentralperspektive entwickelt er ein fragiles kompositorisches Gleichgewicht, welches nicht zuletzt auch auf den ephemeren Moment der Nacht und die Flüchtigkeit ihrer Illumination zu verweisen vermag.

According to the research of Sibylle Groß, it is "very probable that the present street scene by Lesser Ury depicts the Leipziger Straße in Berlin-Friedrichstadt. This street linked the octagon of the Leipziger Platz in the west with the Gertraudenstraße in the east by way of the Dönhoffplatz and Spittelmarkt. In the final years of the 19th century and in the early 20th century, this street transformed into one of the most important and most frequented shopping streets in Berlin and featured numerous major department stores. With its central shops and restaurants in the northern Friedrichstadt, it was Berlin's high street. Horse-drawn tram service along the Leipziger Straße began in 1880 and was later electrified. The artist depicted the Leipziger Straße with its brightly lit display windows quite often." (Sibylle Groß in her expert report, Berlin 2017).

The Leipziger Straße had its finger on the pulse of the times in a vibrant metropolis and featured extremely modern lighting, making it an attractive subject for Lesser Ury. In our painting, he depicts the lights of the city hitting the wet asphalt of the street. Using warm yellow to glaring white, with sometimes greenish nuances, the artist masterfully presents the reflected light of headlights, street lamps and display windows, while paradoxically fixing their initially immaterial qualities on the canvas in markedly impasto passages of painting. By minimally but nonetheless unmistakably shifting the central perspective away from the middle, he has developed a fragile compositional balance, which seems to point not least to the ephemeral aspect of night and the fleeting nature of its illumination.



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

324 KNABENAKT

1923

Bronzeplastik. Höhe 26,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten links monogrammiert ‚RS‘. Seitlich hinten mit den Giesserstempeln „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU“ versehen. Lebzzeitguss. Eines von zwei bekannten Exemplaren, das zweite in der Sammlung Karl H. Knauf, Berlin. – Mit dunkelbrauner Patina.

Berger/Ladwig 057 („Maße unbekannt“);
Buhlmann 89 (o. Abb.)

Wir danken Ursel Berger und Günter Ladwig, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze sculpture. Height 26.5 cm. Monogrammed 'RS' on the cast-with plinth back left. Foundry marks "H. NOACK BERLIN FRIEDENAU" on the back side of plinth. Lifetime cast. One of two known casts, the second one in the collection H. Knauf, Berlin. – With dark brown patina.

*Berger/Ladwig 057 ("Dimensions unknown");
Buhlmann 89 (no illus.)*

We would like to thank Ursel Berger and Günter Ladwig, Berlin, for scientific consultation.

Provenienz Provenance

Sammlung Ludolf und Edith Rosenheim, Berlin und New York, seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 43 (diese Plastik)

Literatur Literature

Gustav Eugen Diehl (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1927, Nr. 49 (diese Plastik); René Crevel/Georg Biermann, Renée Sintenis, Berlin 1930, S. 14, Nr. 49 (o. Abb., „bei Ludolf Rosenheim“)

€ 18 000 – 22 000

Nicht nur bei ihren Tierfiguren weiß Renée Sintenis das ihnen Eigentümliche auf erhellende Art herauszustellen – beispielsweise eine hochbeinige Staksigkeit der im Stand noch unsicheren Fohlen oder den spielerischen Dickkopf ihrer eigenen Terrier -, sondern auch in ihren menschlichen Porträts erfasst die Berliner Bildhauerin die Eigenschaften ihrer jeweiligen Modelle. So scheint sich in der angebotenen Plastik, dem Porträt des jungen Peter Rosenheim, der Ausdruck eines gewissen Eigensinns in Kopf- und Körperhaltung Bahn zu brechen. Die kraftvolle Attitüde der geballten Fäuste und des breiten Stands wird durch die Zerbrechlichkeit des zarten Jungenkörpers rührend und amüsant konterkariert. Der für ein bestimmtes Kindesalter charakteristische Trotz, diese neue entdeckte Willensstärke, ist hier porträtübergreifend auf eine typische Art bildhaft umgesetzt und macht das Kinderbildnis von Peter auch außerhalb des familiären Zusammenhangs für einen größeren Sammlerkreis interessant.

Das Kinderporträt wurde von Peters Mutter, der Berliner Bankiersgattin Edith Rosenheim bei der mit ihr befreundeten Künstlerin Renée Sintenis in Auftrag gegeben. Die Plastik begleitete die jüdische Familie während ihrer Emigration in die USA zu Beginn der 1930er Jahre, auf ihren späteren Wegen zurück nach Europa und trat nun aus dem Besitz der Erben zutage.

Renée Sintenis knew how to emphasize the idiosyncratic in illuminating ways. And not only in her animal figures – where she, for example, highlighted the spindly-legged unsure footing of foals, or the playful, bullheaded nature of her own terriers. The Berlin-based sculptor captured the personalities of the subjects of her human portraits, too. Likewise, the sculpture on offer, a portrait of the young Peter Rosenheim, appears to express a certain willfulness of character in its pose. The powerful attitude articulated in the clenched fists and wide stance is amusingly and touchingly counteracted by the fragility of the boy's wispy frame. The defiance so characteristic of a certain age of toddler is here communicated by the entire portrait in a way that typifies the newly discovered strength of will of young children. This makes the child's portrait interesting to a larger circle of collectors beyond the family context.

Peter's mother, Edith Rosenheim, the wife of a Berlin banker, commissioned the child's portrait from her friend Renée Sintenis. The Jewish family took the sculpture with them when they emigrated to the US in the early 1930s, and then later when they returned to Europe. It has now been made available by the heirs.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

325 DAS BLAUE KLEID: BILDNIS FRAU DR. PLIETZSCH

1921

Öl auf Leinwand. 100,6 x 78,1 cm. Gerahmt. Oben links schwarz monogrammiert und datiert ‚HMP 1921‘ (HMP ligiert) sowie rückseitig schwarz signiert ‚HMPechstein‘, betitelt ‚Bildniß Frau Dr. Pl.‘ und zweifach datiert ‚1921‘; bzw. ‚21‘ – Mit einzelnen kleinen Retuschen.

Soika 1921/61

Oil on canvas. 100.6 x 78.1 cm. Framed. Monogrammed and dated 'HMP 1921' (HMP joined) in black upper left and signed 'HMPechstein'; titled 'Bildniß Frau Dr. Pl.' and dated twice '1921'; resp. '21' in black verso. – Isolated minor retouches.

Provenienz *Provenance*

Mica Plietzsch, Köln; Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen (ca. 1974, mit rückseitigem Etikett auf dem Zierrahmen); seitdem Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Selm 1989 (Schloß Cappenberg), Max Pechstein, S. 18 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Deutsche Kunst 1900 – 1940, Bremen 1974, o. Kat. Nr., o. S. mit ganzseitiger Farbabb. („Das blaue Kleid (Bildnis M. P.)“)

€ 200 000 – 250 000

Das Porträt, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Menschen, interessiert den Maler Max Pechstein von Anfang an. Schon in den frühesten Jahren seiner Laufbahn entstehen Selbstbildnisse, Darstellungen von Freunden und Bekannten.

Spätestens ab 1917, nach Pechsteins Entlassung aus dem Kriegsdienst, wird das Porträt zu einer zentralen Ausdrucksform seines Schaffens – eine besondere Werkgruppe von zentraler Relevanz für das Oeuvre des Künstlers, der nicht nur Bernard S. Myers eine herausragende künstlerische Qualität beimeisst. Über die Bildnisse der Jahre 1917 bis 1921 hält er fest: „Monumental in their conception of form, expressive in their capture of the sitter's character and mood in the inward-turning sense of the school generally, these half-length studies are blocked in with bold, assured strokes and conscious deformations that intensify their meaning. In some ways these portraits, especially the studies of himself, are among the finest things that Pechstein did: very personal in style, they differ considerably from other Expressionist portraits.“ (vgl. Bernard S. Myers, *Expressionism. A Generation in Revolt*, London 1963, S. 145).

Unser Porträt der Mica Plietzsch belegt eindrucksvoll Pechsteins scharfes Auge und das Talent seine präzisen Beobachtungen fein nuanciert ins Bild zu übersetzen. Es sind Gestik, Mimik und Attribute wie das geknäulte Taschentuch in den Händen, auch der leicht entrückte Blick minimal aus dem Bild herausschauend, über die der Künstler versucht, die Persönlichkeit des Modells und herrschende Stimmung gleichermaßen einzufangen. Seine subtil psychologisierende Darstellung kontrastiert er höchst reizvoll mit klaren Konturen, einem souveränen breiten Pinselstrich und leuchtender Farbigkeit in Rot, Grün und Violett.

Max Pechstein und der fünf Jahre jüngere Kunsthistoriker Eduard Plietzsch waren ein Leben lang miteinander verbunden und unterhielten einen lebendigen Briefwechsel. Mica Plietzsch war wie ihr Gatte Eduard eng mit Pechstein befreundet (s. Vergleichsabb.).

Es wird dem direkten persönlichen Verhältnis von Maler und Modell geschuldet sein, dass sich in unserem repräsentativen Bildnis eine ganz unmittelbare Nähe transportiert, welche die außerordentliche formale Qualität dieses wichtigen und bemerkenswerten Gemäldes in der unvermittelten Wirkung auf den Betrachter noch zu steigern vermag.



From the very beginning of his career, painter Max Pechstein was interested in portraiture as the artistic examination of humanity. Even in the earliest years of his work as an artist he created self-portraits and depicted friends and acquaintances. The portrait became his central form of expression at the very latest from 1917 onwards, after Pechstein was discharged from military service: Portraits formed a special work group of central relevance to the artist's oeuvre, to which not only Bernard S. Myers attests a quite exceptional artistic quality. The latter described Pechstein's paintings created between 1917 and 1921 as "monumental in their conception of form, expressive in their capture of the sitter's character and mood in the inward-turning sense of the school generally, these half-length studies are blocked in with bold, assured strokes and conscious deformations that intensify their meaning. In some ways these portraits, especially the studies of himself, are among the finest things that Pechstein did: very personal in style, they differ considerably from other Expressionist portraits." (cf. Bernard S. Myers, *Expressionism. A Generation in Revolt*, London, 1963, p. 145).

Our portrait of Mica Plietzsch provides an impressive testament to Pechstein's keen eye and his prowess in translating his precise observations into painting in nuanced ways. The artist aimed to capture both his sitter's personality and the atmosphere in the room through gestures, facial play and attributes like the scrunched-up handkerchief in her hands, as well as through his subject's slightly other-worldly gaze, which extends beyond the frame. He appealingly contrasted his subtly psychological depiction with clear contours, masterful thick brush marks and a vivid colour scheme featuring red, green and violet.

Max Pechstein and art historian Eduard Plietzsch, who was 5 years his junior, were life-long friends and regularly exchanged letters. Mica Plietzsch, like her husband Eduard, was a close friend of Pechstein's (see comparative illus.).

It is presumably due to the direct personal relationship between painter and sitter that our representative portrait transports an immediate closeness able to further heighten the extraordinary quality of this important and striking painting in terms of the unexpected impact it has on the viewer.



Verso



Weihnachtsfest bei Eduard und Mica Plietzsch, um 1940. Am Tischende Eduard Plietzsch (stehend), rechts neben ihm sitzend Mica Plietzsch und Pechsteins Sohn Mäki. Rechts am Tisch Max und Marta Pechstein. Unbekannter Photograph. Archiv Pechstein, Hamburg
Aus: Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I 1905-1918, München 2011, S. 122 © 2017 Pechstein Hamburg / Tökendorf

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

326 ZWEI KUTTER IM HAFEN VON LEBA

1922

Öl auf Leinwand. 81 x 100 cm. Unter Glas (Museumsglas) gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚HMPechstein 1922‘ (HMP ligiert) sowie rückseitig auf der unteren Keilrahmenleiste zusätzlich signiert und beschriftet ‚1. Fischkutter HMPechstein‘ (HMP ligiert) und mit den Adressdaten ‚Berlin W. 62 Kurfürstenstr. 126‘ versehen. – In schöner Erhaltung. Vereinzelt minimale Farbausbrüche professionell restauriert.

Soika 1922/23

Oil on canvas. 81 x 100 cm. Framed under glass (museum glass). Signed and dated 'HMPechstein' (HMP joined) in black lower right and additionally signed and inscribed '1. Fischkutter HMPechstein' (HMP joined) verso on lower stretcher bar and with address 'Berlin W. 62 Kurfürstenstr. 126'. – Fine condition. Professionally restored, minimal isolated losses of colour.

Provenienz *Provenance*

Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1959), mit dem rückseitigen Rahmungsauflöser; dort erworben, seitdem in Familienbesitz, Privatsammlung Rheinland

€ 400 000 – 500 000

Die Ostsee bleibt für Pechstein auch in diesen Nachkriegsjahren ein lebenswichtiger Fluchtpunkt. Der Künstler entflieht Berlin, der Großstadt und den Alltagsquerelen, die mit privaten und geschäftlichen Dingen zusammenhängen, in die Natur und in alternative Lebensbedingungen, die völlig anders funktionieren. Unter den Fischern der Küste lebt Pechstein, der sich ihnen verwandt fühlt, nach den Zeugnissen dieser Jahre, buchstäblich auf: „...freue mich bald wieder losfahren zu können, und ungehindert in der Natur zu leben“, schreibt er im Frühjahr 1922 an Walter Minnich (zit. nach Aya Soika, Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, München 2011, Bd. 2, S. 11). Es entsteht motivisch wie künstlerisch in Bezug auf das gesamte Oeuvre sehr Wesentliches, so dass die Gemälde dieser Epoche als Höhepunkte seiner malerischen Produktion bezeichnet werden dürfen.

In diesem Sinn strahlen „Zwei Kutter im Hafen von Leba“ von 1922, eine fast majestätische Schönheit und Gelassenheit aus. Vermutlich in den glatten Wassern am Ufer des Mühlengrabens liegend, haben sie Segel und Netze an den Masten und Rahen zum Trocknen aufgehängt (s. auch Vergleichsabb.). Eine satte, dunkeltonige Farbigkeit unterstreicht sinnhaft und atmosphärisch die Feuchte und Moosigkeit des baumbestandenen grünen Ufers, aus dem die roten Hütten und Schuppen wirkungsvoll herausleuchten. Nicht Sturm, Brandung, Welle und Fischzug ist hier thematisiert, sondern ein Zur-Ruhe-Gekommen-Sein.

Starke Pinsel-Akzente in Schwarz in den Konturen und Schattengebungen akzentuieren die Farbflächen. Die malerische Faktur unterstreicht in ihrem flüssigen Auftrag die souveräne Handhabung der Mittel. Leuchtendes, pastoser aufgetragenes Weiß scheint vor dem dunkleren Bildgrund zu schweben. Die klassische, dreizonige Gliederung der Komposition erfährt jedoch eine markante Belebung durch den hellen Himmelsstreifen mit hier besonders freier, fast kubistisch nachempfunderer Wolkenbildung, zu der die gezackten Silhouetten der Bäume im Hintergrund wirksam überleiten. Die expressiven Pinselschwünge mit ihren prismatisch gebrochenen Formen, die das sonnenhafte Licht des Himmelsgestirns nur indirekt spiegeln, erzeugen zusammen mit dem Feld der lichthaften Flecken im Wasser eine atmosphärische Strahlung und öffnen die Darstellung räumlich ins Weite.

Dass Pechstein als Expressionist in den seit 1921 in Leba entstehenden Gemälden insbesondere den Atmosphären des Lichts an der See nachspürte, sie geradezu thematisierte, zeigt sich häufig an den eigenen, auf den rückseitigen Leinwänden vermerkten Titelgebungen (u.a. „Spiegelung“, „Fischkutter in Nachmittagssonne“, „Kalter Nachmittag“, „Abendruhe“, „Kutter im Sturm“, „Morgensonne“, „Sonne im Schilf“, „Sonnenflecken“, „Blauer Tag“, „Abendwolke“, usw.; s. auch Vergleichsabbildungen). In spätem Nachklang der Malerei Vincent van Goghs inszeniert Pechstein über die Farben und insbesondere über die freie, künstliche Formbildung in den Himmelszonen seine Visionen, die immer ein tief empfundenes Erlebnis transportieren.



H. M. Pechstein, Nachmittag an der See, 1919
(Soika 1919/64)
Aus: Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der
Ölgemälde, München 2011, Bd. II S. 161 © 2017 Pechstein
Hamburg / Tökendorf



H. M. Pechstein, Kutter im Sturm, 1921 (Soika 1921/19)
Aus: Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der
Ölgemälde, München 2011, Bd. II, S. 234 © 2017 Pechstein
Hamburg / Tökendorf



In the years following World War I, the Baltic coast also remained an important haven to which Pechstein escaped. The artist fled from Berlin, city life and the everyday squabbles related to private and business matters, enjoying nature and a completely different way of living and approach to life. Pechstein felt an affinity with the fishermen on the coast and evidence from these years would suggest that when living in their community he would literally come to life again: "...am looking forward to getting away again, and being able to live freely in nature," he wrote in spring 1922 to Walter Minnich (quoted from Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Munich, 2011, vol. 2, p. 11). Something fundamental happens both in terms of the theme, but also artistically in relation to his entire oeuvre, and the paintings of this epoch can be described as the highlights of his painterly production.

In this sense "Zwei Kutter im Hafen von Leba" from 1922, exudes an almost majestic beauty and calm. Presumably lying in the smooth waters at the banks of the channel connecting the lake and the sea, they have hung up sails and nets to dry on the masts and yards (see also comparative illus.). A rich, dark-toned colour sensuously and atmospherically underscores the damp and mossy nature of the tree-lined green bank against which the red huts and sheds stand out effectively. Here the artist is not addressing storms, breakers, waves or catching fish, but rather capturing the feeling of having found a sense of peace.

Strong brushstrokes in black in the contours and shadow formations accentuate the areas of colour. The painterly structure underlines in its fluid application the artist's easy mastery of his tools. Glowing, thickly applied white seems to be suspended in front of the darker picture background. However, the classic three-zone division of the composition is given a striking revival with the light strip of sky featuring an especially free, almost cubist-inspired cloud formation that links up effectively to the jagged silhouettes of the trees in the background. The expressive movements of the brush with their prismatic broken forms, which only indirectly reflect the sun-like light of the heavenly bodies, in combination with the area of dappled lights in the water generate an atmospheric radiation and serve to infuse the depiction with a sense of openness.

The fact that Pechstein as an Expressionist was especially fascinated by the atmosphere of the light on the sea, indeed highlighted the theme in the paintings created from 1921 onwards in Leba, and is frequently revealed in the titles he marked on the back of his canvases (for example, "Spiegelung" (Reflection) "Fischkutter in Nachmittagssonne" (Fishing Boats in the Afternoon Sun), "Kalter Nachmittag" (Cold Afternoon), "Abendruhe" (Evening Calm), "Kutter im Sturm" (Fishing Boats in a Storm), "Morgensonne" (Morning Sun), "Sonne im Schilf" (Sun in the Reeds), "Sonnenflecken" (Dappled Sunlight), "Blauer Tag" (Blue Day), "Abendwolke" (Evening Clouds), and so on; see also comparative illus.). In a late reminiscence to the painting of Vincent van Gogh, one of his major influences, Pechstein relied on colours and in particular the free, artistic forming of the sky sections to articulate his visions, which always transport a deeply felt experience.



Am Mühlengraben in Leba, Hafen der Hochseekutter.
Unbekannter Photograph 1938
Aus: Jürgen Schilling, Max Pechstein, Schloß Cappenberg,
Unna 1989, S. 183

GEORG KOLBE

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

327 ZORN (FLAMME)

1922/1923

Steinplastik. Muschelkalk. Höhe 173,5 cm. Rückseitig am Sockel seitlich rechts monogrammiert ‚GK‘ (ligiert). – Altersbedingt mit Verwitterungsspuren. Professionell restauriert und gereinigt.

Vgl. Berger 53 (Holzvariante)

Mit einem Gutachten von Ursel Berger, Berlin, vom 29. März 2016

Stone sculpture. Shell limestone. Height 173.5 cm. Monogrammed 'GK' (joined) on the back right side of the base. – Age-related traces of weathering. Professionally cleaned and restored.

Cf. Berger 53 (Wooden version)

With an expertise by Ursel Berger, Berlin, dated 29 March 2016

€ 40 000 – 45 000



Rosengarten in Neviges, Fotodokument (Privatarchiv)

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Schniewind, Neviges; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (seit 1977), seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, Band LIII (Okt. 1923 – März 1924), Januar 1924, S. 201 mit Abbildungen („Holzplastik ‚Zorn‘, Dreiviertel Lebensgrösse 1923.“), vgl. auch allgemein den vorlaufenden Artikel von Georg Kolbe, „Begleit-Wort“, S. 195-1

Die wiederentdeckte lebensgroße Steinfassung der Skulptur „Zorn“ (zu Lebzeiten Kolbes auch „Flamme“ genannt) stellt eine wesentliche Ergänzung des bekannten Oeuvres von Georg Kolbe dar. Sie war bislang nur durch ein von der Fotografin und ersten Leiterin des Georg-Kolbe-Museums, Margrit Schwartzkopf (1903-1969), beschriftetes Dokument als vermutet bekannt. Wohl um 1922/1923 entstanden, fand die Steinfassung Aufstellung im Rosengarten der Familie Schniewind in Neviges, wo ihr seit Jahrzehnten, auch nach dem Besitzerwechsel des Anwesens in den 1970er Jahren, bis zum Januar 2016 ein vertrautes wie abgeschirmtes Dasein vergönnt war (s. Vergleichsabb.).

Zum Medium, zur Existenz und zu ihrem Verbleib hatte man bislang keinerlei weitere Erkenntnis (vgl. Ursel Berger, Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 262). Das ursprünglich dem Motiv zugrunde liegende Gipsmodell des Künstlers ist auf einem historischen Atelierfoto zu entdecken (s. Vergleichsabb.). Das Kolbe-Museum verwahrt darüberhinaus eine etwas kleinere, farbig gefasste Holzvariante (Höhe 166 cm, s. Berger 53).

„Die vergrößerten Ausführungen sowohl in Stein als auch in Holz [...] stammen von Alfred Dietrich oder Josef Gobes, die beide als Steinmetzen häufig für den Bildhauer arbeiteten und damals eine Ateliergemeinschaft gebildet hatten [...]. Für Holzschnitzarbeiten ist eine Gittung von Dietrich und Gobes vom Juni 1923 im Georg-Kolbe-Museum erhalten. In jener Zeit dürfte auch die Steinfigur hergestellt worden sein. [...] Dass Kolbe 1922/23 einige Figuren in Stein oder Holz – statt wie üblich in Bronze – herstellen ließ, war durch die Inflation begründet: Wegen der galoppierenden Geldentwertung konnte der zeitaufwendige Bronzeguss kaum noch kalkuliert werden, sodass Kolbe auf andere Materialien auswich.“ (Ursel Berger in ihrem Gutachten).

Berger schliesst nicht aus, dass diese Figur im Zusammenhang mit einem Denkmalsentwurf, vielleicht einem Gefallenen-Denkmal, entwickelt worden ist. Die ausdrucksstarke Skulptur ist Kolbes expressionistischem Werk zuzuordnen und steht stilistisch in der Reihe vergleichbarer Plastiken aus den frühen 1920er Jahren, die aus der inneren Bewegung und dem formalen Antagonismus von Körper und Gewand ihre künstlerische Spannung beziehen. Zur berühmtesten Ikone aus dieser Zeit wurde die Bronze „Adagio“, aber auch die Stein- und Holzskulpturen von „Erwachen“, „Töricher Engel“ oder „Nonne“. Inspiriert vom Ausdruckstanz wird über die Geste und die Form ein Seinszustand vermittelt, der auf den Ausdruck einer Emotion, einer starken inneren Bewegung zielt. Ein ins Überzeitliche zielender, hoher Abstraktionsgrad und eine gratige, kubistisch beeinflusste Stilisierung der Details lässt sich dabei beobachten und ist für diese Werkphase typisch. Die raumgreifende, gestreckte Bewegung der hier fast lebensgrossen Figur ist beachtlich: die federnde, leicht nach hinten geworfene Biegung des Leibes, die sich aus den gebeugten Knien ergibt, strafft sich im Oberkörper durch die ausgestreckten Arme mit den geballten Fäusten, die den Mantel wie in einer Geste der Befreiung weit hoch und weg zu zerrn scheinen.





Atelier Georg Kolbe, um 1926, Foto (Detailausschnitt)
 Aus: Rudolf G. Binding, Vom Leben der Plastik.
 Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe,
 Berlin 1933, S. 28



Verso

Im Vorwort zur ersten Ausstellung der „Freien Secession“ 1919 nach dem Krieg hatte Kolbe vermutlich selbst geschrieben: „Zersetzung und Auflösung sind das, was uns der Krieg hinterließ. Kein Einhalt scheint möglich, ein Aufbauen noch nicht denkbar. Eben deshalb müssen die wenigen Kräfte wieder und wieder zu kommenden Werken gesammelt werden. In diesem Sinne halten wir unsere Ausstellung für notwendig... Wir Lebenden wollen weiter unsere Hände rühren und alle Tage der Kunst weihen.“ (zit. nach: Ursel Berger, op. cit. Berlin 1990, S. 64). Es wurden damals auch Werke von Wilhelm Lehmbruck gezeigt. Bei der Beerdigung dieses Künstlers waren sich Georg Kolbe und Karl Schmidt-Rottluff begegnet. Sie reisten 1923/1924 gemeinsam nach Italien und Frankreich, und es sollte sie nach diesem Aufbruch und dieser Zäsur eine lebenslange Freundschaft verbinden. Aus diesem Kontext einer aufgewühlten, politisch wie künstlerisch revolutionär gestimmten Zeit ist diese starke, expressiv gestimmte Plastik Georg Kolbes zu verstehen.

The rediscovered, life-sized stone version of the sculpture “Zorn” (also called “Flamme” during Kolbe’s lifetime) represents a substantial supplement to Georg Kolbe’s known oeuvre. Until now it had been known as a probable work only through a document inscribed by Margrit Schwartzkopff (1903-1969), the photographer and first director of the Georg-Kolbe-Museum in Berlin. Presumably created around 1922/1923, the stone version was set up in the rose garden of the Schniewind family in Neviges. Until January of 2016 it enjoyed an enchanted and reclusive existence there for decades, also after the property changed owners in the 1970s (see comparative illus.).

Previously no one had any further knowledge regarding its actual existence, execution and whereabouts (cf. Ursel Berger, Georg Kolbe – Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, p. 262). The artist’s plaster model on which the motif was originally based can be detected on a photo of Kolbe’s studio (see comparative illus.). A slightly smaller polychrome wooden variation is preserved in the Kolbe Museum (height 166 cm, see Berger 53).

“The enlarged versions executed in stone as well as in wood [...] are by Alfred Dietrich or Josef Gobes, both of whom often worked for the sculptor as stone-masons and had formed a joint studio together at that time [...]. A receipt written by Dietrich and Gobes in June of 1923 for wood-carving work is preserved in the Georg-Kolbe-Museum. It is likely that the stone figure was also produced at that time. [...] The fact that, in 1922/23, Kolbe had several figures produced in stone or wood – instead of the usual bronze – was a result of the inflation crisis: because of money’s rampant devaluation, it was scarcely possible to calculate the costs of a time-consuming bronze casting, with the result that Kolbe turned to other materials.” (Ursel Berger in her expertise).

Berger does not exclude the possibility that this figure was developed in connection with a monument design, perhaps a war memorial. This strongly expressive sculpture is to be classified among Kolbe’s Expressionist body of work and belongs stylistically to the sequence of comparable sculptures from the early 1920s. These works draw their artistic tension from their intrinsic movement and the formal antagonism between body and drapery. The bronze “Adagio” has become the most famous icon of this period, but the stone and wooden sculptures of “Erwachen”, “Trichter Engel” and “Nonne” ought to be mentioned in this context. Inspired by expressive dance, Kolbe uses gesture and form to convey a state of being, aimed at the expression of emotion, of a strong inner movement. Here the possible interpretation is provided through the historically documented titles of “Zorn” or “Flamme”. At the same time, a high degree of abstraction, aimed at achieving timelessness, and an angular and

Cubist-influenced stylisation in the details can be observed and are typical of this phase in his oeuvre. The extensive and stretched movement of the almost life-sized figure is remarkable: the body is thrust backwards and its slight elastic inflection, which derives from the bent knees, becomes more rigid in the upper body, through the arms stretched above and the balled fists. These seem to tear the cloak upwards and away, as though in a gesture of liberation.

It was presumably Kolbe himself who wrote in the foreword to the first exhibition of the "Freie Secession" in 1919 after the war: "Disintegration and dissolution are what the war has left behind for us. It seems impossible to halt, rebellion is not yet conceivable. For this very reason our little strength must be gathered together again and again for the coming works. In this sense we consider our exhibition necessary ... We the living want to continue to stir our hands and we devote them to art every day." (cited in: Ursel Berger, op. cit. Berlin 1990, p. 64). Works by Wilhelm Lehmbruck were also shown in this exhibition. Georg Kolbe and Karl Schmidt-Rottluff met at his funeral. They travelled to Italy and France together in 1923/1924, and a lifelong friendship would unite them following this epochal rupture and awakening in art. The powerful and expressive spirit of this sculpture by Georg Kolbe may reflect the tumultuous, politically and artistically revolutionary moments of that time.



NICOLAIJ MICHAJLOWITSCH SUETIN

Bei Kaluga 1897 – 1954 Leningrad

N328 SUPREMATISTISCHE KOMPOSITION

1931

Gouache und Aquarell auf festem leicht genarbttem Papier. 31,4 x 21,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚XII/31 Suetin‘. – Der Bogen insgesamt gleichmäßig leicht gebräunt.

Mit einer Fotobestätigung von Nina Suetin, der Tochter des Künstlers, vom 10.7.1992

Gouache and watercolour on firm, slightly textured paper. 31.4 x 21.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'XII/31 Suetin' in pencil lower right. – The sheet overall evenly, slightly browned.

With a photo-certificate from Nina Suetin, the artist's daughter, dated 10 July 1992

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Privatsammlung; Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1992 (Galerie Gmurzynska), Malewitsch, Suetin, Tschaschnik, Kat. Nr. 90 mit Farbb. (rückseitig auf der Rahmungspappe mit Galerieaufkleber)

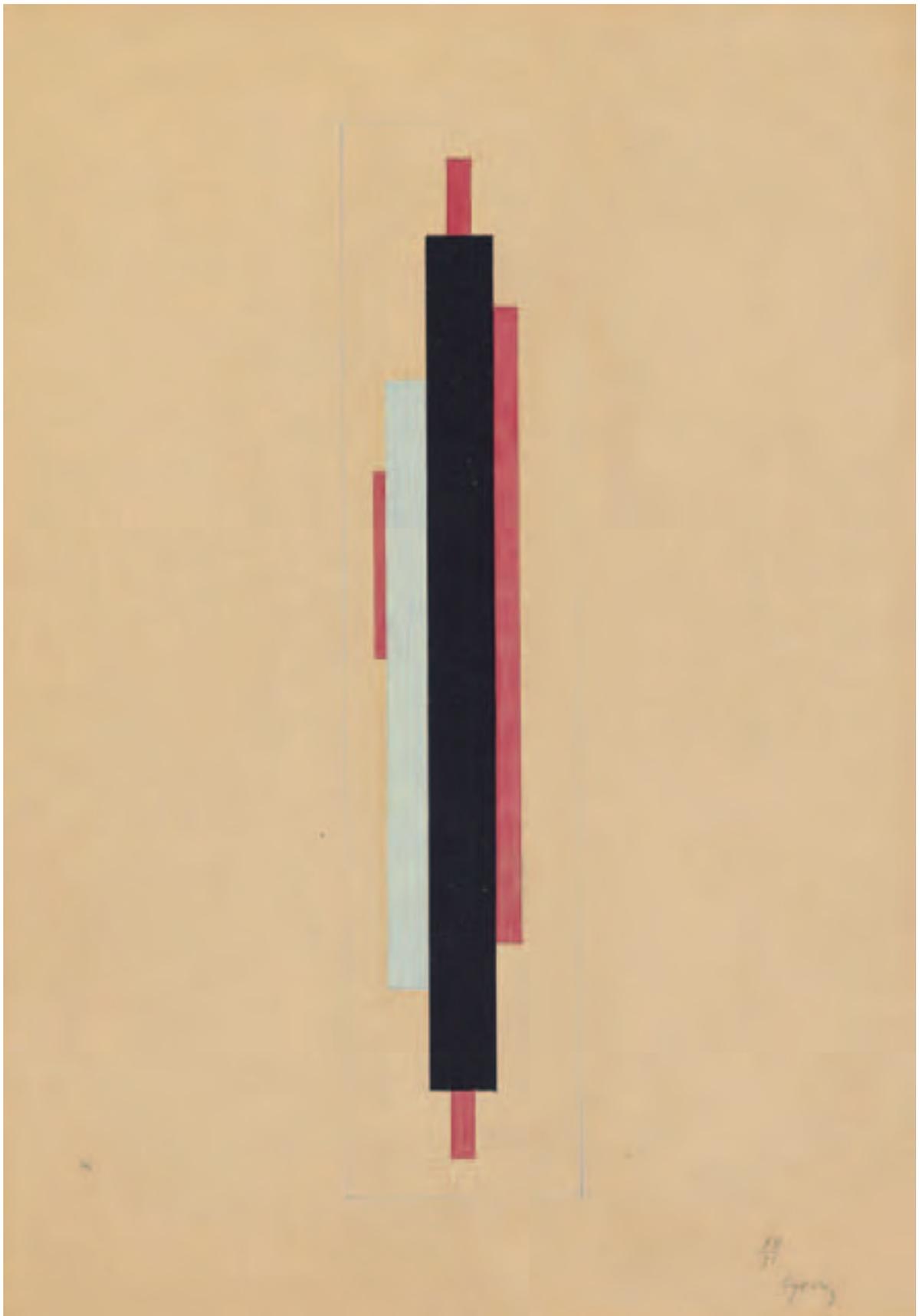
€ 30 000 – 35 000

Nikolai Suetin studiert von 1918 bis 1922 an den Staatlichen Freien Künstlerischen Werkstätten in Witebsk, wo er ab 1920 in der von seinem Lehrer Kasimir Malewitsch gegründeten Gruppe UNOWIS (Bestätiger der neuen Kunst) mitwirkt. In der revolutionären Witebsker Werkstatt arbeiten Malewitsch, El Lissitzky, Suetin, Tschaschnik und später Klucis ohne erkennbare Abgrenzung zwischen Lehrer und Schüler zusammen an keinem geringeren Ziel als der „Bestätigung des Suprematismus als neue Konstruktivität der Formen dieser Welt“ (nach einem Flugblatt der Gruppe, zit. nach: Wassili Rakitin. Die Welt als Suprematismus, in: Ausst. Kat. Malewitsch. Suetin. Tschaschnik, Galerie Gmurzynska Köln 1992, S. 28). Es sind jene Jahre, in denen sich erste Ansätze entwickeln, die radikalen künstlerischen Ideen des Suprematismus in die Architektur zu überführen.

In Witebsk beschäftigt sich Suetin ab 1921 zunächst vor allem mit der Bewegung der suprematischen Form im Raum. Es entstehen Arbeiten, die an den Blick aus der Höhe auf konstruktivistisch-geometrische Architekturen erinnern und nicht zuletzt von El Lissitzky mit großem Interesse aufgenommen werden. Nach Ende seiner künstlerischen Ausbildung widmet sich Suetin verstärkt dem Transfer der suprematistischen Ästhetik in die Realwelt des nachrevolutionären Russlands. Wie sehr ihn die Entwicklung der universalen Formensprache des Nicht-Gegenständlichen hin zu einer neuen Gestaltung der Welt beschäftigte, zeigt die vorliegende Gouache aus dem Jahre 1931. In ihr amalgamieren suprematisch-konstruktive Fragestellungen zu Raum und Fläche mit utopischen Architekturentwürfen kosmischer Habitate.

Nikolai Suetin studied at the state workshops for fine art in Vitebsk, where he was involved in the UNOVIS (Champions of the New Art) group, founded by his teacher Kazimir Malevich, from 1920 onwards. At the revolutionary Vitebsk workshop Malevich, El Lissitzky, Suetin, Chashnik, and later Klucis worked together and without any recognisable distinction made between teacher and student on a goal no less ambitious than the "confirmation of Suprematism as the new constructivity of the forms of this world" (from a leaflet by the group, cited in: Wassili Rakitin. Die Welt als Suprematismus, in: exhib. cat. Malewitsch; Suetin; Tschaschnik, Galerie Gmurzynska Cologne 1992, p. 28). These were the years when the first signs of the transfer of Suprematism's radical artistic ideas into architecture were developing.

In Vitebsk, from 1921, Suetin initially occupied himself primarily with the movement of Suprematist form in space. Works were created which call to mind a view from above on to Constructivist geometrical architectures and were received with great interest by El Lissitzky in particular. After the end of his artistic education, Suetin increasingly dedicated his attention to transferring the Suprematist aesthetic into the real world of post-revolutionary Russia. The present gouache from 1931 shows the great extent to which he was occupied with developing the universal formal language of the non-objective into a new way of shaping the world. It amalgamates Suprematist and constructive questions regarding space and surface with utopian architectural designs for cosmic habitats.



VICTOR SERVranCKX

Dieghem bei Brüssel 1897 – 1965 Elewijt (Belgien)

N³²⁹ opus 9 – 1927 1927

Öl auf Leinwand. 130/130,6 x 205,7 cm. Gerahmt. Unten rechts dunkelbraun signiert und datiert ‚SERVRANCKX 1927‘. – Im Kantengebiet stellenweise mit kleinen Randretuschen, bedingt durch Spuren ehemaliger Rahmung. Raddoubliert. – In schönem Erhaltungszustand. – Mit rückseitigen Ausstellungsaufklebern.

Oil on canvas. 130/130.6 x 205.7 cm. Framed. Signed and dated in dark brown lower right 'SERVRANCKX 1927'. – In the area of the canvas margins at places with small retouches, due to traces of former framing. – The canvas margins relined. – In fine condition. – Verso with exhibition labels.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Mme Servranckx, Elewijt; Galerie Gmurzynska; Privatbesitz Schweiz (seit 1986)

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1957 (Galerie „Les Contemporains“), Hommage à Servranckx à l'occasion de son soixantième anniversaire, Kat. Nr. 30; Hasselt 1970 (Provinciaal Begijnhof Hasselt), Victor Servranckx, Kat. Nr. 52 mit Abb. („Cosmisch vizioen“, als Leihgabe von „Mevr. Servranckx, Elewijt“); Elewijt 1972 (Rubenskasteel), Victor Servranckx, mit Abb. (o.S., o. Kat. Nr.); Aalst 1972 (Galerij Valerius De Saedeleer), Nr. 18 [?] („cosmisch vizioen“)

Literatur *Literature*

Maurits Bilcke, Servranckx (Monographies de L'Art Belge), Brüssel 1964, mit Abb. 18; Maurits Bilcke (Einführung), Ausst. Kat. Musée D'Ixelles/ Museum van Elsene 1965, mit Abb. (o. S.)

€ 200 000 – 240 000

Gilt Victor Servranckx mit seinem 1917 in Brüssel in der Galerie Giroux erstmals ausstellten Werk und dem 1918 folgenden Aufenthalt in Paris bei „L'Effort Moderne“, wo er Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger und Marcel Duchamp begegnet, schlechthin als der legendäre Pionier abstrakter Kunst in Belgien – und zwar unter konstruktivistischem Vorzeichen –, so wurde schon damals nach wenigen Jahren deutlich, dass der Künstler Welt, Kunst und Leben wohl stets lebendig aufeinander bezog und theoretisch wie praktisch mit seinem individuellen Anspruch abglich. Engagiert wie überzeugt testete er den Puls der Zeit entgegen aller orthodoxen Festlegung. Mit der besonderen Sensibilität des Künstlers reagierte er insbesondere auf die Ideen und die Arbeit seiner befreundeten Weggefährten und liess sich dennoch kaum einseitig vereinnahmen.

Die Ismen, die in den zwanziger Jahren nach dem Weltkrieg, insbesondere in den Kunstzentren von Paris, Berlin und Amsterdam, in wilder Rasanz aufgebüht waren, sammelten über alle Grenzen hinweg ihre Adepten. So konnte es geschehen, dass die Galerie „Der Sturm“ noch 1928 mit der bedeutenden, abstrakt-geometrischen, konstruktivistischen Arbeit „opus 9-1922“ (heute im Centre Pompidou, Paris) für Victor Servranckx warb (s. Vergleichsabb.), während sich für den Künstler selbst, in steter Bewegung, die künstlerischen Prämissen schon längst verschoben hatten:

„Nous marchons sur la conquête de **l'impossible**. Les forces prodigieuses de notre imagination, de notre énergie inspiratrice qui crache les images, feront éclater la croute qui emprisonne notre esprit. Le **positivisme**, concept artistique tout à fait arbitraire qui atteint seulement de nos jours sa forme la plus grossière, retourne ses armes non seulement contre l'esprit libre, mais aussi contre la science dont elle est issue. La logique ne contient pas l'universellement existant.“ (Victor Servranckx, „Hypothèses pour l'enrichissement de l'inspiration“, in „7 Arts“ vom 22.1.1925, zit. nach: Ausst. Kat. Victor Servrancks, Knokke 1988, S. 17).

Seit 1927 entstehen neue Arbeiten, die von surrealistischem Geist durchdrungen sind. Der Maler entdeckt neue Quellen künstlerischer Inspiration. Die zehn Jahre zuvor entwickelten abstrakten Purismen mutieren zu phantastischen Bildwelten. Gegen die Formalismen mathematischer Flächengeometrie setzt er ein völlig anderes abstraktes Amalgam, das sich aus neu gewonnenen Erfahrungen speist. „opus 9-27“ gehört in dieser Hinsicht, als Wurf eben dieses Jahres, zweifellos zu seinen individuellen Meisterwerken. Der emotionalen Wirkung der großformatigen Komposition kann heute unvoreingenommen und frisch nachgespürt werden. Man ist fasziniert von der kühlen Distanz des angedeuteten unendlichen Raumes wie von der schwebenden, suggestiven Balance der Darstellung. Weit vor der Existenz von Satellit und Sputnik, weit vor Stanley Kubrick, schwindelt es den Betrachter vor der Höhe, der Tiefe und der Weite der angedeuteten kosmischen Landschaft, deren Malerei Elemente des Terrestrischen mit dem Metaphysischen und Absoluten zu verbinden scheint. Die freie und dennoch in sich geschlossene Bildstruktur funktioniert primär auch ohne Interpretation. Zur Imagination des Motivs gesellt sich eine Bildtechnik, die dem Wissen und der Beobachtung verpflichtet ist. „Qu'est-ce qui est plus angoissant que le mystère dans l'évidence?“ resumierte Servranckx in einem Aufsatz von 1928 („Ons Standpunt“ in: Opbouwen, 1. JG., Nr. 1, zit. nach: Ausst. Kat. Knokke 1988, S. 15). So ähnelt der Bildgrund nicht nur der Trift der Kontinente, sondern auch, wie Jan Hoet es feststellte, den Zufallsbewegungen von flüssigen Farbmassen in riesigen Industriebehältern, wie sie der Künstler 1925/1926 bei U.P.L., in der Tapetenfabrik in Haren, wo er als Entwurfszeichner tätig gewesen war, beobachtet haben mag (vgl. Jan Hoet in Ausst. Kat. Victor Servranckx, Rubenskasteel, Elewijt 1972).





Der Sturm, Berlin, 19. Jg., 1. Heft, April 1928
Aus: Ausst. Kat. De Boeck, Joostens, Servranckx, Vantongerloo, Pioniere der abstrakten Kunst,
Belgien 1915-60, Galerie Gmurzynska Köln, 1976/1977, S. 19

The work of Victor Servranckx was first exhibited at the Galerie Giroux in Brussels in 1917 and this was followed by a 1918 stay in Paris at "L'Effort Moderne", where he met Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger and Marcel Duchamp. While he is seen as the essential legendary pioneer of abstract art in Belgium – specifically in a Constructivist vein – even then it had already become clear after a few years that the artist was always drawing comparisons between the world, art and life and measuring them theoretically as well as practically against his own individual standards. He was committed and convinced in tracking the pulse of the time contrary to all established orthodoxy. With his exceptional sensitivity the artist reacted particularly strongly to the ideas and work of his companions, who were also his friends, but he nevertheless scarcely permitted himself to be one-sidedly appropriated.

The isms that blossomed at a frenetic pace after the World War, in the twenties – particularly in the art centres of Paris, Berlin and Amsterdam – gathered their acolytes with no concern for boundaries. It was thus possible for the gallery "Der Sturm" to still be promoting Victor Servranckx in 1928 with the important, abstract-geometrical, Constructivist work "opus 9-1922" (now at the Centre Pompidou, Paris; see comparative ill.) while the artist himself, constantly on the move, had long since shifted his artistic premises:

"Nous marchons sur la conquête de l'impossible. Les forces prodigieuses de notre imagination, de notre énergie inspiratrice qui crache les images, feront éclater la croute qui emprisonne notre esprit. Le positivisme, concept artistique tout à fait arbitraire qui atteint seulement de nos jours sa forme la plus grossière, retourne ses armes non seulement contre l'esprit libre, mais aussi contre la science dont elle est issue. La logique ne contient pas l'universellement existant." (Victor Servranckx, *Hypothèses pour l'enrichissement de l'inspiration*, in "7 Arts", 22 January 1925, cited in: exhib. cat. Victor Servranckx, Knokke 1972, p. 17).

He had been creating new works filled with a surrealist spirit since 1927. The painter had discovered new sources of artistic inspiration. The abstract purisms developed ten years before were mutating into fantastical visual worlds. He confronted the formalisms of mathematical, planar geometry with an entirely different abstract amalgamation growing out of new experiences he had made in the meantime. In this respect "opus 9-27" – an achievement of precisely that year – is indubitably one of his individual masterworks. The emotional effect of the large-format composition can still be impartially and freshly sensed today. It fascinates viewers through the cool distance of the implicit endless space and the image's hovering, suggestive balance. Long before the existence of satellites and Sputnik, long before Stanley Kubrick, viewers' heads were set spinning by the height, depth and breadth of this implicit cosmic landscape, whose painting seems to unite elements of the terrestrial with the metaphysical and absolute. The image's free and nonetheless cohesive structure also functions primarily without interpretation. The imagination of the motif is joined by a pictorial technique dedicated to knowledge and observation. "Qu'est-ce qui est plus angoissant que le mystère dans l'évidence?" summarises Servranckx in an essay of 1928 ("Ons Standpunkt" in: *Opbouwen*, vol. 1, no. 1, cited in: exhib. cat. Knokke 1972, p. 15). Thus the ground of the painting resembles not only the drift of the continents but also, as Jan Hoet has observed, the random movements of fluid masses of paint in gigantic industrial containers like those the artist possibly observed in 1925/1926 at U.P.L., the wallpaper factory in Haren where he worked as a designer (see exhib. cat. Brussels 1972).

HENRI LAURENS

1885 – Paris – 1954

330 DEUX FEMMES

1930

Bronzerelief. 50 x 50 cm. Unten rechts monogrammiert ‚HL‘ (ligiert) und mit der Exemplarnummer bezeichnet. – Rückseitig mit dem Etikett der Galerie Louise Leiris, Paris, versehen. Darin handschriftlich mit Künstlernamen, Werktitel, Jahr, Exemplarnummer etc. bezeichnet. Exemplar 2/6. – Mit rotbraun-grünlicher Patina. – Rückseitig mit Aufhängevorrichtung.

Bronze relief. 50 x 50 cm. Monogrammed 'HL' (joined) lower right and with designated cast number. – Label of Galerie Louise Leiris, Paris, verso. Artist's name, title, year, cast number etc. therein inscribed in handwriting. Cast 2/6. – Reddish-brown greenish patina. – Suspension device verso.

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Karlsruhe 1964 (Badischer Kunstverein), Pablo Picasso – Henri Laurens. Skulpturen, Radierungen, Lithographien, Kat. Nr. 18 mit Abb.; Paris 1967 (Grand Palais), Henri Laurens. Exposition de la donation aux Musées Nationaux, Kat. Nr. 21 mit ganzseitiger Abb.

€ 70 000 – 90 000

In skulptural klassischer Körperauffassung mit reduziert geritzter Binnenzeichnung der Gesichtszüge sind die beiden weiblichen Akte beinahe format-sprengend in den knapp bemessenen quadratischen Rahmen zueinander verschränkt sitzend eingeschrieben. Kubistisch anmutende Formkürzel eröffnen den Bildraum und verorten die Szenerie – wie oft im Werk von Henri Laurens – am Meer. Interessanterweise bildet ein Wellenkamm den oberen Abschluss und befreit damit das Motiv aus dem Rahmengerüst in die Vorstellung von einem endlosen Raum.

Das Verhältnis von Körper und Raum in seinem plastischen Werk entwickelt Laurens unter Einflüssen von Musik und Natur zu Beginn der 1930er Jahre weiter. Jetzt geht die Wahl des Materials von Gips und Terrakotta hin zur Bronze, wie Anna Ferrari schreibt, und sie sieht gerade für diesen Zeitraum den Zusammenhang zu den Schriften des sehr beliebten und von vielen Künstlern rezipierten französischen Philosophen Henri Bergson. Dieser stellte in seinem Buch „Matière et mémoire“ fest, dass Zeit und Raum individuell wahrgenommen und damit zu Variablen werden, aber der eigene Körper die einzige Konstante bildet. (vgl. Anna Ferrari, *Playing in Space. Henri Laurens's sculptures in the 1930s*, in: *Ausst. Kat. Henri Laurens, De Grote Curve/The Great Curve. Retrospective*, Den Haag 2014, S. 43 ff.).

Laurens selbst schildert seine Arbeitsweise: „Wenn ich eine Skulptur beginne, habe ich von dem, was ich machen möchte, nur eine vage Idee. Ich habe zum Beispiel die Idee einer Frau, oder von etwas, was mit dem Meer zu tun hat. Bevor meine Skulptur eine Darstellung von irgend etwas ist, ist sie eine plastische Tatsache, genauer: eine Folge plastischer Geschehnisse, von Produkten meiner Vorstellung, von Antworten auf die Ansprüche der Konstruktion. Das ist im ganzen gesehen alles, was die Arbeit ausmacht.“ (zit. nach: Werner Hofmann, *Henri Laurens. Das plastische Werk*, Stuttgart 1970, S. 31).

Realised according to a sculpturally classical figural conception and with the engraved details of the facial features depicted in a reductive manner, these two interlocked female nudes sit facing one another within a square frame, nearly bursting its narrow dimensions. Cubist-like abbreviated forms open up the pictorial space and locate the scene at the seashore – as is often the case in Henri Laurens's work. Interestingly, the crest of a wave forms the upper edge of the work and thus frees the motif from the square of the frame out into the idea of an infinite space.

*In the early 1930s musical and natural influences led Laurens to further develop the relationship between figure and space in his sculptural work. As Anna Ferrari has written, his choice of material shifted from plaster and terracotta to bronze at that time, and it is particularly in this period that she sees his connection with the writings of the French philosopher Henri Bergson, who was very popular and influenced many artists. In his book "Matière et mémoire" Bergson states that, while time and space are perceived individually and thus become variables, one's own body remains the only constant (see Anna Ferrari, *Playing in Space: Henri Laurens's sculptures in the 1930s*, in: *exhib. cat., Henri Laurens: De Grote Curve/The Great Curve; Retrospective*, The Hague 2014, pp. 43 ff.).*

*Laurens himself has described his way of working: "When I begin a sculpture, I have only a vague idea of what I wish to make. For example, I have the idea of a woman or of something that has to do with the sea. Before my sculpture is a depiction of some thing, it is a sculptural fact, more precisely: a series of sculptural events, of products of my imagination, of responses to the demands of construction. Seen on the whole, that is everything that makes the work what it is." (cited in: Werner Hofmann, *Henri Laurens: Das plastische Werk*, Stuttgart 1970, p. 31).*



GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

0331 LE MOULIN À CAFÉ 1942

Öl und Sand auf Leinwand, doubliert. 87,6 x 106,7 cm. Gerahmt. Unten links in der Darstellung hellbraun signiert ‚G Braque‘. – In schönem Erhaltungszustand.

Maeght Catalogue de L'Oeuvre de Georges Braque, Peintures 1942-1947, o.S., o. Nr., mit Abb.

Oil and sand on canvas, relined. 87.6 x 106.7 cm. Framed. Signed 'G. Braque' in light brown in the depiction lower left. – In fine condition.

Maeght Catalogue de L'Oeuvre de Georges Braque, Peintures 1942-1947, n.pag., n. no., with illus.

Provenienz Provenance

Aimé Maeght, Paris; M. Knoedler & Co., Inc., New York (Erwerb von A. Maeght 1950); Mr. und Mrs. Lee A. Ault, New York (1951); Christie's New York 1996, Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture (Part I), November 13th, 1996, lot 58 („Property from the Estate of Lee A. Ault“); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen Exhibitions

Amsterdam 1945 (Stedelijk Museum), Georges Braque, Faltblatt, Kat. Nr. 6 („Le moulin à café, De Koffiemolen, The coffeegrinder“, irrtümlich mit den Maßen „87 x 46“); Zürich 1946 (Kunsthhaus Zürich), Georges Braque, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Kat. Nr. 19; Paris Juni 1947 (Galerie Maeght), G. Braque, Kat. Nr. 21; Avignon 1947 (Palais des Papes), Exposition de peintures et sculptures contemporaines, Kat. Nr. 20; Toronto 1949 (The Art Gallery of Toronto), Contemporary Paintings from Great Britain, The United States and France with Sculpture from the United States, Kat. Nr. 164; New York 1964 (M. Knoedler and Co., Inc.), Georges Braque, An American Tribute, The Late Years (1910-63 and The Sculpture), Nr. 6 mit Abb. („Oil and sand on canvas“ „Mr. and Mrs. Lee A. Ault, New York“); Roslyn Harbor, New York 1994 (Nassau County Museum of Art), The Avant Garde of France: The 1940's and 1950's, o. Kat. Nr., mit Farbtafel III („Cafe au Moulin“ – sic – , o.J. und „Collection Mr. and Mrs. Lee A. Ault“)

€ 400 000 – 600 000

Literatur Literature

Christian Zervos (Hg.), Cahiers d'art: peinture, sculpture, architecture, musique, Paris 1940-1944, Vol. 15/19, Paris (mit einem Text zu Braque von Jean Paulhan), S. 101 mit ganzseitiger Abb. („Moulin à café et poisson, 1942“); Stanislas Fumet (Vorwort), Braque (Couleurs des Maitres), Paris 1945, mit ganzseitiger Farbtafel I; Derrière Le Miroir, G. Braque, Juin 1947, Galerie Maeght, Paris 1947 (mit einem Text von René Char), Peintures Nr. 21; Maurice Gieure, G. Braque, Paris 1956, S. 70 mit Abb. 107; Vogue, New York, June 1, 1956, Fashion: It's So Peaceful – The Country Fashion, Abb. S. 93 (Modefoto, „Photographed at the New Canaan, Connecticut, house of Mr. and Mrs Lee Ault“); John Russell, G. Braque, London 1959, mit ganzseitiger Abb. Tafel 62

„Was mich während meines ganzen Lebens besonders angezogen hat, war die Verkörperung dieses neuen Raumes, den ich fühlte.“ (Georges Braque, zit. nach: Ausst. Kat. Georges Braque, Haus der Kunst München 1963, S. 14). Das Stillleben ist für Georges Braque eine zentrale Darstellungsform. Im Streben nach visueller Erfahrung führen seine Bilder in den Salon, die Küche, das Esszimmer und das Atelier, wobei er die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Gattung vor allem im Spätwerk mit besonderer Intensität zu variieren vermag. Er experimentiert mit Farbigkeit und Form, entwickelt fortwährend neue Beziehungsfüge zwischen Volumen und Fläche, Hell und Dunkel, weicher und harter Linie. Als Beleg für Braques zunehmend phantastische Annäherung an die Welt ist „Le moulin à café“ ein herausragendes Beispiel für die außerordentliche Qualität dieses späteren Schaffens.

Braques Stillleben folgen weder einem starren kompositionellen Konzept noch einer klar lesbaren Ikonographie. So mag auch im vorliegenden Werk die Zusammenstellung der Objekte auf dem Tisch in seinem Atelier in Varengeville (vgl. Ausst. Kat. The Avant Garde of France. The 1940' and 1950's, Nassau County Museum 1994, S. 13) erstaunen, deren innerer Zusammenhang zunächst nur schwer greifbar scheint: Neben der titelgebenden Kaffeemühle lässt er auf dem Tisch eine Zwiebel und einen Fisch auf surreal-phantastische Weise miteinander in Dialog treten – als solches profane Gegenstände, die im Werk allerdings eine eigentümlich atmosphärische Aufladung erfahren. Mit Braques „Les poissons noirs“ aus der Sammlung des Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou etwa (s. Vergleichsabb.), entstand im selben Jahr ein emblematisches Stillleben, dessen verstörende Darstellung zweier schwarzer Fische der französische Lyriker Pierre Reverdy als Motiv des Unterbewusstseins deutete (vgl. Bernhard Zürcher, Georges Braque, Life and Work, New York 1988, S. 174).

Jenseits der dargestellten Objekte entwickelt sich die enigmatische Grundstimmung von „Le moulin à café“ nicht zuletzt über das komplexe Beziehungsfüge der Gegenstände untereinander. Unwillkürlich sieht sich der Betrachter mit der Frage nach den Relationen der Dinge und ihren Zwischenräumen konfrontiert. Indem sie sich einer abschließenden Deutung nachhaltig entziehen, verhelfen sie der Arbeit zu einer subtilen Widerständigkeit. Im Falle unseres Stilllebens vermag dieses Konzept umso eindringlicher zu wirken, erinnert man sich dessen Entstehungszeit im besetzten Frankreich. Ein Aspekt, der mitunter auch in Bezug auf Braques dosierte Palette bedacht werden kann.

Neben dem historischen Kontext sind es vor allem der mit Hilfe von Sand fein akzentuierte Farbauftrag und der differenziert gestaffelte Bildraum, welche unser Werk als bedeutenden Vertreter der Malerei Braques in den frühen 1940er Jahre auszeichnen. Bereits zu Beginn der 1950er Jahre gelangte das repräsentative Gemälde über Aimé Maeght in die Sammlung des US-amerikanischen Verlegers und Kunsthändlers Lee A. Ault (1915 – 1996), wo es bis



zu seiner Rückkehr nach Europa im Jahr 1996 verblieb. Die schon damals herausgehobene Stellung in Aults Kunstsammlung belegt eine Fotostrecke der Vogue in Aults Anwesen in New Canaan, Connecticut aus dem Jahr 1956 (s. Vergleichsabb.).

“Throughout my life I have been particularly drawn to the embodiment of this new space which I felt” (Georges Braque cited in: exhib. cat. Georges Braque, Haus der Kunst München 1963, p. 14). The still life is a central form of representation for Georges Braque. In pursuit of visual experience, his paintings lead us into the salon, kitchen, dining room and studio: above all, in his late work he is able to create variations on the expressive possibilities of this genre with particular intensity. He experiments with tonality and form, constantly developing new networks of relationships between volumes and surfaces, light and dark, soft and hard lines. As a testament to Braque’s increasingly fantastical approach to the world, “Le moulin à café” is an outstanding example of the extraordinary quality of this later body of work.

Braque’s still lifes adhere to neither a rigid compositional concept nor a clearly interpretable iconography. Thus the combination of objects on the table at his Varengeville studio in the present work (see exhib. cat. The Avant Garde of France: The 1940’s and 1950’s, Nassau County Museum 1994, p. 13) may seem astonishing, their inner connection initially difficult to grasp: on the table, next to the coffee grinder providing the work’s title, he has an onion and a fish enter into a dialogue with one another in a surreal-fantastic manner. Mundane objects in themselves, they nonetheless become charged with a peculiar atmosphere in the work. That same year, for example, in his “Les poissons noirs” from the collection of the Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou (see comparative illus.), he created an emblematic still life whose disturbing depiction of two black fish was interpreted by the French poet Pierre Reverdy as a subconscious motif (see Bernhard Zürcher, Georges Braque, Life and Work, New York 1988, p. 174).

Beyond the depicted objects, the underlying enigmatic atmosphere of “Le moulin à café” develops not least out of the objects’ complex network of interconnections with one another. Viewers find themselves involuntarily confronted with the question of the relationships between the things and the spaces between them. By eluding conclusive interpretation, they help to provide the work with a subtle power to resist. In the case of our still life the effect achieved through this concept becomes all the more pressing when we recall that the work was created in occupied France. At times this context can also be considered in relation to Braque’s subdued palette.

In addition to the historical context it is particularly the application of the paint – with sand used to establish fine accents – and the subtly layered pictorial space that identify our work as an important representative of Braque’s painting in the early 1940s. This representative painting had already arrived in the collection of the American publisher and art dealer Lee A. Ault (1915-1996) at the beginning of the 1950s by way of Aimé Maeght, and it would remain there until it returned to Europe in 1996. A sequence of photos of Ault’s home in New Canaan, Connecticut, published in Vogue in 1956, demonstrates the prominent position it already occupied in Ault’s art collection at that time (see comparative illus.).



Georges Braque, Les Poissons noirs, 1942, Öl auf Leinwand, 33 x 55 cm,
Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, Paris
Aus: Ausst. Kat. Georges Braque, Bank Austria Kunstforum, Wien 2009, S. 74
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Foto von Norman Parkinson „Photographed at the New Canaan, Connecticut, house of Mr. and Mrs. Lee Ault.“
Aus: Vogue, June, 1956, New York, Bd. 127, S. 93. Copyright Norman Parkinson Ltd./Courtesy Norman Parkinson Archive

MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

332 PAYSAGE D'HIVER

Um 1935

Gouache auf festem Zeichenpapier. 49,2 x 57,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚Vlaminck‘. – Die Darstellung mit Bleistift linear umrissen (46 x 54.6/55 cm) – Mit drei unauffälligen, kleineren und konservatorisch gesicherten Farbabplatzungen im Weiß in der rechten Bildhälfte; der Bogen etwas gebräunt. In farbschönem Originalzustand.

Mit einer Bestätigung vom Comité Vlaminck, Paris; das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Vlaminck Digital Catalogue Raisonné, gefördert vom Wildenstein Plattner Institute, Paris/New York, aufgenommen.

Gouache on firm drawing paper. 49.2 x 57,2 cm. Framed under glass. Signed 'Vlaminck' in black lower left. – The depiction contoured linearly in pencil (46 x 54.6/55 cm). – The right part of the gouache with three inconspicuous smaller losses of white paint, professionally secured; the sheet slightly browned. In fine, original condition with vibrant colours.

With a confirmation from Comité Vlaminck, Paris; the work will be included in the Vlaminck Digital Catalogue Raisonné, sponsored by Wildenstein Plattner Institute, Paris/New York.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Aachen; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung A 538, Los 564, 17. Mai 1974; Privatbesitz Westdeutschland

€ 20 000 – 30 000

Maurice de Vlaminck gehörte von Anbeginn neben seinen Künstlerkollegen André Derain und Henri Matisse zu den wichtigsten Malern des französischen Fauvismus. Sowohl vom Temperament wie vom autodidaktischen Ansatz her, der der Tradition und der Akademie die Stirn bot, entsprach der neu entwickelte Malstil genuin seiner Persönlichkeit. In späteren Jahren veränderte Vlaminck seine Farben und die Palette wies eine andere Differenzierung der Valeurs auf, ohne daß Elemente wie Ausdruck, Impetus und Spontaneität in der Bilderfassung sich wesentlich änderten. Im Werk wächst den atmosphärischen Landschaften und Schneeansichten ein wesentlicher und besonderer Stellenwert zu. Die vorliegende Gouache ist ein für Vlaminck sehr schönes wie typisches Werkbeispiel aus den 1930er Jahren.

Along with his fellow painters André Derain and Henri Matisse, Maurice de Vlaminck was among the most important painters of French Fauvism from the very beginning. In terms of both its temperament and its autodidactic orientation in defiance of tradition and the academy, the newly developed style of painting genuinely suited his personality. In later years Vlaminck changed the colours he used, and his palette exhibits a modified differentiation of values, but there is no substantial alteration in elements like expression, impetus and his spontaneity in grasping the image. Atmospheric landscapes and snow-filled views also develop an essential and special significance in his oeuvre. The present gouache is a very appealing and characteristic example of Vlaminck's work from the 1930s.



MAURICE UTRILLO

1883 – Paris – 1955

N333 RUE LÉPIC À MONTMARTRE

Um 1933

Öl auf Holz. 32,8 x 23,2 cm. Gerahmt. Unten links schwarz-rot betitelt, '-Montmartre,-' sowie rechts schwarz-blau signiert, 'Maurice Utrillo V'; – Die Ränder mit minimalem rahmungsbedingtem Berieb.

Pétridès 1467

Mit einer Foto-Expertise von Hélène Bruneau, Cédric Paillier und Jean Fabris (Association Maurice Utrillo und Comité Maurice Utrillo, Pierrefitte-sur-Seine), vom 18. July 2017. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis aufgenommen und erhält die Identifikationsnummer 1470.

Oil on panel. 32.8 x 23.2 cm. Framed. Titled '-Montmartre,-' in black-red lower left and signed 'Maurice Utrillo V,' in black-blue right. – The margins minimally rubbed due to framing.

Pétridès 1467

With a photo-certificate by Hélène Bruneau, Cédric Paillier and Jean Fabris (Association Maurice Utrillo and Comité Maurice Utrillo, Pierrefitte-sur-Seine), dated 18 July 2017. The work will be included in the catalogue raisonné under the identification number 1470.

Provenienz *Provenance*

Galerie O. Pétridès, Paris (mit rückseitigem Galeriestempel); Sammlung David Stein, New York; Sammlung Nathan Rabin, New York; William Findlay Gallery, Chicago (mit rückseitigem Galeriestempel); Christie's London, 3.6.1970, Lot 38; Privatsammlung; Christie's London, Impressionist and Modern Art Day Sale, 19.6.2007, Lot 482; Privatsammlung; Europäische Privatsammlung

Literatur *Literature*

Paul Pétridès, L'oeuvre complet de Maurice Utrillo, Bd. 3, Paris 1969, S. 77 mit Abb.

€ 60 000 – 80 000

Geboren im Paris der 1880er Jahre nimmt sich der junge Maurice Utrillo die impressionistische Kunst seiner Zeit zum Vorbild. Vor allem die lichtdurchflutete Malerei Alfred Sisleys beeindruckt den Autodidakten und tatsächlich sollte das Licht zur wesentlichen Konstante seiner Kunst werden. Dennoch dematerialisieren Utrillos Ansichten zu keiner Zeit in abstrakte Farblandschaften, sondern bewahren in Figuration und Lokalbezug eine markante, sehr spezifische Klarheit. Als Kind des Montmartre verbrachte der Maler schon seine frühesten Jahre an jenem Ort, der sein Schaffen so nachhaltig prägen und zu dem es ihn immer wieder zurückziehen sollte. Hier fand er jene atmosphärischen Ansichten, die seine Werke weltberühmt machten.

Über sämtliche Schaffensphasen hinweg vermag Utrillo seine ikonische Formensprache beizubehalten, variiert vor allem in der Intensität der Farbigekeit: Nachdem im Frühwerk noch dunklere Töne vorherrschten, entdeckt Maurice Utrillo in der Bretagne das Licht. Gleißend hell, beinahe überbelichtet scheinen die leuchtend weißen Arbeiten um 1910. Ab etwa 1915, mit zunehmendem Verlust seines Augenlichts, findet Utrillo wieder zur Farbe zurück. Die vorliegende Ansicht der Rue Lépic auf dem Pariser Montmartre zeigt eindrucksvoll, wie sensibel Utrillo seine meisterhafte Differenzierung des Weiß durch vorsichtige Koloration entwickelte. So erhält die Komposition ihre spezifische Dynamik nicht nur durch die sanfte Biegung des Straßenverlaufs und die für den Maler typische Personenstaffage, sondern auch durch die souverän gesetzten Farbakzente. Beinahe experimentell mutet die malerische Gestaltung der Plakatwand rechts an, die der Maler mittels locker übereinander gestaffelter Pinselstriche mit einer expressiven Textur versieht.

Born in Paris in the 1880s, the young Maurice Utrillo took his cue from the Impressionist art of his time. Self-taught, he was impressed by the light-suffused paintings of Alfred Sisley; indeed, light was to become a crucial constant in Utrillo's own work. However, Utrillo's scenes never became dematerialized into abstract colourscaapes. Instead, they retained a remarkable clarity in terms of figuration and their rootedness in a specific place. As a child of the Montmartre, the painter spent even his earliest years in the place that was to shape his creative work so strongly, and to which he was drawn time and again. It was here that he found the atmospheric scenes that were to make his works famous the world over.

Utrillo was able to retain his iconic formal idiom throughout all of his creative phases, with his work varying mostly in the intensity of its colouration: While his early oeuvre was still dominated by darker shades, Maurice Utrillo discovered light in Brittany. Gleaming brightly, the luminous white works created around 1910 seem almost overexposed. From about 1915 onwards, as he was increasingly losing his eyesight, Utrillo found his way back to colour once more. The present view of the Rue Lépic on the Montmartre in Paris impressively shows how sensitively Utrillo developed his masterful differentiation of white through careful colouration. The composition thus does not only gain its specific dynamic through the slight bend in the road and the people inhabiting the scene, which are rendered in a way typical for the artist, but also through the confidently placed colour accents. The painterly handling of the poster wall to the right appears almost experimental, the painter having provided it with an expressive texture by employing loose brush marks staggered one above the other.



L'antiquaire

Maurice Utrillo

VARLIN (WILLY GUGGENHEIM)

Züch 1900 – 1977 Bondo (Schweiz)

0334 BRASSERIE VIENNOISE

1942-1943

Öl auf Karton auf Pavatexplatte.
75,5 x 95,5 cm. Gerahmt. Unten links
graublau signiert ‚VARLIN‘ – Partiiell mit
Craquelé.

Pellanda/Guggenheim Kat. 350

*Oil on card on Pavatex panel. 75.5 x 95.5 cm.
Framed. Signed 'VARLIN' in grey-blue lower
left. – Partially with craqueleur.*

Provenienz *Provenance*

Christie's, Zürich, 17.6.1991, Helvetica Sale,
Los 499; Christie's, Zürich, Helvetica Sale,
11.4.1994, Los 108; Sammlung Klaus J. Jacobs,
Zürich

Ausstellungen *Exhibitions*

Zürich 1960 (Kunsthhaus), Varlin, Kat. Nr. 22;
Aargau 2000 (Kunsthhaus), Varlin Retrospek-
tive, Kat. Nr. 350 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 60 000 – 70 000

Als Sohn eines Lithografen und Verlegers wächst Varlin, mit bürgerlichem Namen Willy Guggenheim, in Zürich auf. Nach einer Lehre als Lithograf geht Guggenheim 1921 nach Berlin und wird an der Staatlichen Kunstgewerbeschule Schüler von Emil Orlik. Zwei Jahre später zieht es ihn nach Paris, wo er bis zu seiner Rückkehr in die Schweiz 1932 lebt. In Paris besucht Guggenheim die Académie Lhote und die Académie Julian, arbeitet als Karikaturist und macht auf dem Montmartre Bekanntschaft mit Künstlern wie Jules Pascin und Chaim Soutine. Dort trifft er auch den Kunsthändler und Dichter Leopold Zborowsky, der ihm zu einem Atelier im La Ruche verhilft und die Wahl eines Künstlernamen empfiehlt: Varlin – eine Referenz an den französischen Revolutionär und Anarchisten Eugène Varlin.

Obschon lange als ein Sonderfall der Schweizer Kunst bewertet, würdigte man Varlins bedeutenden Beitrag für die schweizerische und europäische Kunst bereits zu Lebzeiten mit wichtigen Museumsausstellungen. Geprägt durch seine Aufenthalte in Berlin und Paris versteht sich sein Schaffen als Eloge an das Leben, das Alltägliche. Mit augenzwinkernder Melancholie treten die Menschen in Varlins realistisch-expressiven Werken so als Protagonisten einer teils bissigen, teils traurig ironischen und bitteren Comédie humaine auf. Als herausragende Arbeit der 1940er Jahre sucht seine bühnenhafte Darstellung der Brasserie Viennoise dem gemeinsamen und absurden Drama des menschlichen Daseins Ausdruck zu verleihen und erinnert so nicht zuletzt auch an die Werke seiner Schriftstellerfreunde Dürrenmatt und Loetscher.

Varlin, whose given name was Willy Guggenheim, grew up in Zurich as the son of a lithographer and publisher. After his apprenticeship as a lithographer, Guggenheim went to Berlin in 1921 and became a student of Emil Orlik at the state school of applied art. Two years later he was drawn to Paris, where he lived until he returned to Switzerland in 1932. In Paris, Guggenheim went to the Académie Lhote and the Académie Julian, worked as a caricaturist and, in Montmartre, he became acquainted with artists like Jules Pascin and Chaim Soutine. That is also where he met the art dealer and poet Leopold Zborowski, who helped him to secure a studio in La Ruche and recommended he choose a pseudonym: Varlin – a reference to the French revolutionary and anarchist Eugène Varlin.

Although long considered a special case of Swiss art, Varlin's significant contribution to Swiss and European art was acknowledged through important museum exhibitions even during his own lifetime. Shaped by the time he spent in Berlin and Paris, his oeuvre is to be understood as an encomium to life, to the ordinary. Thus, with a conspiratorial melancholy, the people in Varlin's realistic-expressive works appear as the protagonists of a sometimes biting, sometimes sadly ironic and bitter Comédie humaine. As an outstanding work of the 1940s, his stage-like depiction of the Brasserie Viennoise seeks to give expression to the shared and absurd drama of human existence, thus recalling not least the works of his writer friends Dürrenmatt and Loetscher.



MARC CHAGALL
Witebsk 1887 – 1985 Vence

335 **BIBLE**
1956

Zweibändiges Mappenwerk. Mit 105 Original-Radierungen auf Büttenpapier von Montval mit dem Wasserzeichen. Von 23,7 x 30,3 bis zu 32 x 29 cm (43,9 x 33,1 cm). Die einzelnen Drucke jeweils vor bzw. zwischen losen Doppelbögen mit französischem Text, zusammen mit Vor- und Nachsatzblättern, Titel, Titelblatt, Impressum, Editionsvermerk und Inhaltsverzeichnis in 2 Papierumschlägen, diese jeweils mit dem Titel schwarz bedruckt. In 2 grau kaschierten und auf dem Rücken mit Goldschrift bedruckten Original-Kartonumschlägen. Zusammen in grau kaschiertem Original-Kartonschuber 47 x 36 x 13,6 cm. Im Impressum mit schwarzer Feder signiert und typographisch nummeriert. Exemplar 57 aus einer Auflage von 275 Exemplaren. Tériade, Éditions Verve, Paris 1956. – In schöner Erhaltung. Kartonumschläge z. T. mit leichter Bereibung, der Schuber altersbedingt mit leichten Verschmutzungen.

Cramer Bücher 29

Portfolio in two volumes. With 105 etchings on laid paper from Montval with the watermark. From 23.7 x 30.3 up to 32 x 29 cm (43.9 x 33.1 cm). The individual prints each before resp. in between loose double sheets with French text, together with front and final pages, front title, title sheet, imprint, editor's note and index in 2 paper covers, each with title imprint in black. Laid in 2 original card envelopes lined in grey, the spine imprinted with golden letters. Together in original card slipcase 47 x 36 x 13.6 cm lined in grey. Signed in black pen and typographically numbered in the imprint. Proof 57 from an edition of 275. Tériade, Éditions Verve, Paris 1956. – Fine condition. Card envelopes partially slightly rubbed, the slipcase with minor age-related soiling.

Cramer Books 29

Provenienz *Provenance*

Galerie an der Brenz, Sontheim-Brenz (1987); Privatsammlung Hessen

Literatur *Literature*

Franz Meyer, Marc Chagall, Leben und Werk, Köln 1961, S. 383 ff.; Marc Chagall, Druckgraphische Folgen 1922-1966, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Verzeichnis der Bestände, Ausst. Kat. Hannover 1981, S. 165 – 218 mit Abbildungen

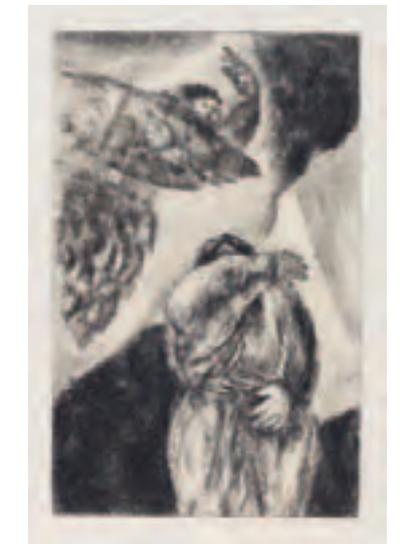
€ 35 000 – 45 000

Nach den Illustrationen zu den Fabeln von La Fontaine beauftragte Ambroise Vollard Marc Chagall schon 1930 mit dem Projekt einer groß angelegten Illustrationsfolge zur „Bibel“, dem Alten Testament. Es sollte tatsächlich der erste Anstoß für Chagall sein, sich mit dem Stoff künstlerisch auseinanderzusetzen und es gelang ein druckgraphisches Meisterwerk. Inspirationen erhielt der Künstler von einer Reise nach Ägypten und Palästina zu Anfang 1931: „Das Erlebnis von Landschaft und Licht gab in Paris den ersten Anstoß zu den biblischen Radierungen, und man spürt jetzt bei manchen Blättern auf ganz entschiedene Art, daß das Berichtete sich im ‚Land der Bibel‘ ereignet. [...] Was die Einheit der Bibel ausmacht, nämlich das Auserwähltsein des Volkes Israel durch Gott und seine Gott-Hörigkeit, die daraus folgt, sie werden bei Chagall jenseits aller einzelnen biblischen Darstellungen in diesem jede Szene mitbestimmenden Licht zur Sichtbarkeit gebracht.“ (Franz Meyer, Die Bibel, in: Marc Chagall, op. cit. S. 385). Die Arbeit an der Illustrationsfolge, deren Bilder nach den Vorstellungen Chagalls den ausgewählten biblischen Texten in der Aussage so lebendig und nahe wie möglich kommen sollten, konnte zu Lebzeiten Vollards nicht mehr vollendet werden. Erst 1952-1956, nach teilweiser neuer Überarbeitung der 1931-1939 entstandenen Platten, kam die Edition zum Abschluß.

„Die Vertrautheit Chagalls mit der Bibel geht auf die Kindheit zurück. Damals erlebte er die Erzählungen von den Ervätern, den Königen und den Propheten nicht als eine Chronik längst vergangener Ereignisse, sondern so wie einen Bericht über eine zweite Welt, die hinter der täglichen Wirklichkeit ständig weiterlebt. [...] Die Geschichte des jüdischen Volkes ist mitten im fremden Geschichtsraum immerdar diejenige, welche die Thora aufzeichnete, und die jüdischen Feste aktualisieren ihre Geschehnisse in jeder Gegenwart. [...] Für das jüdische Volk allein sind diese Geschichten die Geschichte der Ahnen und die lebendige Wirklichkeit, welche, ob der einzelne darum weiß oder nicht weiß, in seiner eigenen inneren Geschichte mündet.“ (Franz Meyer, mit einem Zitat von Erich Neumann, in: Marc Chagall, op. cit., S. 383).

In 1930, following the illustrations of La Fontaine's fables, Ambroise Vollard commissioned Marc Chagall to carry out the project of an extensive series of illustrations of the "Bible", that is, the Old Testament. This would in fact provide the initial impulse behind Chagall's artistic exploration of this material, and he succeeded in achieving a masterpiece of printmaking. The artist found inspiration during a journey to Egypt and Palestine in early 1931: "The experience of the landscape and light provided the initial impulse for the Biblical etchings in Paris, and in some sheets we very emphatically sense that the reported events took place in the ‚Land of the Bible‘: [...] That which forms the essence of the Bible's unity, namely, the people of Israel's being chosen by God and their consequent submission to God: these aspects are rendered visible by Chagall – beyond all of the individual Biblical depictions – in that light which helps to define every scene." (Franz Meyer, Die Bibel, in: Marc Chagall, op. cit. p. 385). Chagall's work on the series of illustrations could no longer be completed during Vollard's lifetime; according to the artist's conception, the message of these images was to approach as vividly and closely as possible to the selected Biblical texts. It was not until 1952 to 1956, after some of the plates created between 1931 and 1939 had been newly reworked, that the edition was completed.

"Chagall's familiarity with the Bible goes back to his childhood. At that time he experienced the stories of the patriarchs, kings and prophets not as a chronicle of events that had occurred in the distant past, but like an account of a second world, which permanently lived on behind daily reality. [...] The history of the Jewish people is – in the midst of an alien historical space – always the one recorded by the Torah, and the Jewish festivals renew its events in every present. [...], It is solely for the Jewish people that these stories are the stories of their ancestors and the living reality which, whether the individual is aware of it or not, feeds into his own inner history." (Franz Meyer, with a quotation from Erich Neumann, in: Marc Chagall, op. cit., p. 383).





Blatt 1 Das Gesicht Israels



Blatt 43 Paradies



Blatt 5 Adam und Eva und die verbotene Frucht



Blatt 24 Hiob in der Verzweiflung

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

336 DESSINS POUR LA BIBLE (ILLUSTRATIONEN FÜR DIE BIBEL)

1960

Folge von 24 Farblithographien auf schwerem Vélin d'Arches mit Wasserzeichen „ARCHES“, jeweils in Papier-Umschlag (gefaltete Doppelbögen, 70,2 x 50 cm bzw. 79 x 59 cm) gelegt. Jeweils ca. 35,8 x 27,2 cm, einmal 38,6 x 59,9 cm (52,1 x 37,9 cm bzw. 52,2 x 75,8 cm). Jeweils unten rechts mit Bleistift signiert und links bezeichnet, H.C.: Eine von 10 erwähnten Separatfolgen „hors commerce“ außerhalb einer nummerierten Auflage von 50 auf diesem Papier. Gedruckt von Mourlot Frères, Paris. – Die Farblithographien erschienen bei Verve, Nrn. 37-38, Edition Verve, Paris 1960. – In schönem Farbzustand; das Papier des Titelblattes der Folge (Querformat) leicht gebräunt. – Die Papierumschläge teils minimal fingerfleckig. Eine rote Leinen-Graphikmappe (80 x 60 cm) beigegeben.

Mourlot 230 – 254; Cramer Bücher 42

Series of 24 colour lithographs on heavy Vélin d'Arches with watermark „ARCHES“; each laid in paper envelope (folded double sheets 70.2 x 50 cm resp. 79 x 59 cm). Each approx. 35.8 x 27.2 cm (52.1 x 37.9 and 52.2 x 75.8 cm). Each signed in pencil lower right and inscribed 'H.C.' left. One of 10 mentioned separate suites "hors commerce" aside from a numbered edition of 50 on this paper. Printed by Mourlot Frères, Paris. – The colour lithographs published in Verve, nos. 37-38, Edition Verve, Paris 1960. – Vibrant colours; the paper of the series' title sheet (horizontal format) slightly browned. – The paper envelopes partially with minimal finger marks. – Accompanied by a red linen graphic portfolio (80 x 60 cm).

Mourlot 230 – 254; Cramer Books 42

Provenienz *Provenance*

Galerie Hermann, Essen-Werden (1988);
Privatsammlung Hessen

€ 35 000 – 45 000

Chagalls Arbeiten zur „Bibel“ gehören insbesondere auch zum Kern seines Spätwerkes. In der Rezeption der Öffentlichkeit und der Kunstliebhaber wächst dieser religiösen Bildwelt mit ihren bekannten, weit verbreiteten künstlerischen Motiven ein entscheidendes Gewicht zu. In meisterhafter Handhabung der lithographischen Technik gelingt es Chagall, zu den einzelnen Erzählungen der Bibel, vom Paradies, dem Sündenfall und der Vertreibung bis zum Schicksal des unglücklichen Hiob, in leuchtenden, materischen Farben figuraler Komposition eine sinnfällige wie poetische Wirkung zu erzielen, die den aufmerksamen Betrachter unmittelbar zu ergreifen vermag. „Chagall [wurde] die Rolle eines berufenen Deuters von Glaubenswahrheiten zugewiesen, er erhielt, darin Johann Sebastian Bach vergleichbar, den Status eines fünften Evangelisten.“ (Christofer Conrad, Pictor in Fabula, Chagalls lithographisches Werk, in: Ulrike Gauss (Hg.), Marc Chagall, Die Lithographien, La Collection Sorlier, Stuttgart 1998, S. 37).

Chagall's works related to the Bible stand at the heart of his late work in particular. In his reception among the general public and art lovers, this world of religious imagery and its familiar, widely prevalent artistic motifs took on decisive importance. Masterful in his handling of the lithographic technique, Chagall succeeded in dealing with individual narratives from the Bible – from Paradise, the Fall and the Expulsion from Eden to the fate of the unfortunate Job – in figural compositions using luminous, painterly colours to achieve an illuminating and lyrical effect immediately able to take hold of attentive viewers. "Chagall [was] assigned the role of an elect interpreter of articles of faith; comparable to Johann Sebastian Bach in this sense, he received the status of a fifth Evangelist." (Christofer Conrad, Pictor in Fabula, Chagalls lithographisches Werk, in: Ulrike Gauss (ed.), Marc Chagall, Die Lithographien, La Collection Sorlier, Stuttgart 1998, p. 37).

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

337 THE STORY OF THE EXODUS

1966

Mappenwerk mit der Folge von 24 Farblithographien, gedruckt auf Doppelbögen von schwerem Vélin d'Arches mit Wasserzeichen „ARCHES“, einmal doppelseitig. Von 44 x 32 cm bis zu 45,5 x 69,5 (von 50,5 x 37 cm bis 50,5 x 73,8 cm). Die Farblithographien mit den alttestamentarischen Texten der Bibel, dem Index, Druckvermerk, Titelblatt und Impressum als lose Bögen zusammen in Original-Papierumschlag, ein bedrucktes Deckblatt beigefügt. In heller Original-Leinenkassette mit Titeleindruck auf Vorderseite und Rücken in Goldbuchstaben 53 x 39 x 5,5 cm. Im Impressum mit Bleistift signiert und typographisch nummeriert. Exemplar 85 einer Auflage von 250 Exemplaren. Druck Fernand Mourlot. Edition Leon Amiel, New York 1966. – In sehr gutem Erhaltungszustand. Die Kassette mit minimalen Gebrauchsspuren.

Mourlot 444 – 467; Cramer Bücher 64

Portfolio with the series of 24 colour lithographs, printed on double sheets of heavy Vélin d'Arches with watermark "ARCHES", once double-sided. From 44 x 32 cm up to 45.5 x 69.5 (from 50.5 x 37 cm up to 50.5 x 73.8 cm). The colour lithographs with bible texts of the Old Testament, index, editor's note, titlesheet and imprint as loose sheets together in original paper envelope, accompanied by an imprinted cover sheet. In light original linen slipcase with title imprint in golden letters on front and back 53 x 39 x 5.5 cm. Signed in pencil and typographically numbered in the imprint. Proof 85 of a total edition of 250. Print Fernand Mourlot. Edition Leon Amiel, New York 1966. – In fine condition. The slipcase with minimal handling marks.

Mourlot 444 – 467; Cramer Books 64

Provenienz *Provenance*

Galerie Hermann, Essen-Werden (1988);
Privatsammlung Hessen

€ 20 000 – 30 000



Blatt 1



aus:337 Blatt 10



Blatt 11



Blatt 19



Blatt 24



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

338 SONNENBLUME

1934

Wassertempera, gebürstet und gekratzt, auf festem Aquarellbütten. 78 x 57 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts ockergelb monogrammiert und undeutlich datiert ‚CR 34‘. Rückseitig vom Nachlass mit Bleistift nummeriert und betitelt „Nr. 10 Sonnenblume“. – Mit Atelierspuren, sehr farbfrisch erhalten.

Nicht bei Vogt

Water tempera, brushed and scratched, on firm watercolour laid paper. 78 x 57 cm. Framed under glass. Monogrammed and indistinctly dated 'CR 34' in yellow ochre lower right. Numbered and titled "Nr. 10 Sonnenblume" by the estate in pencil verso. – With studio traces, the colours very fresh.

Not recorded by Vogt

Provenienz *Provenance*

Von dem Vorbesitzer über Paul Vogt, Essen, in den 1970er Jahren erworben, seitdem Familienbesitz Rheinland

€ 22 000 – 25 000

Das Spätwerk von Christian Rohlf's lässt sich als Höhepunkt seines vitalen und facettenreichen künstlerischen Schaffens verstehen, als finale Synthese seiner realistischen, impressionistischen und expressionistischen Gestaltungsprinzipien.

Von der Natur, sagte Christian Rohlf's bereits 1911, wolle er keine Bilder malen, vielmehr sich aus ihr Material verschaffen (vgl. Erich Franz, Präsenz des Unabgrenzbaren: Zu den späten Temperabildern von Christian Rohlf's, in: Achim Sommer/Erich Franz, Christian Rohlf's: Das Licht in den Dingen, Köln 1999, S. 14). So ist die vorliegende Arbeit weniger als Darstellung einer Sonnenblume zu verstehen, denn als Auseinandersetzung mit den immateriellen Qualitäten der Farbe. Die Natur der Blüte, ihr Wachsen, Erblühen und Verwelken referiert dabei gleichermaßen auf den metaphysischen Prozess des Malens als produktivem Akt der Sichtbarmachung wie auf die ephemere Präsenz der Erscheinung von Farbe und Form.

Christian Rohlf's's late work can be seen as the climax of his vibrant and multifaceted oeuvre, as the final synthesis of his Realist, Impressionist and Expressionist artistic principles.

As early as 1911 Christian Rohlf's had already said that he did not wish to paint pictures of nature, but instead to provide himself with material from it (cf. Erich Franz, Präsenz des Unabgrenzbaren: Zu den späten Temperabildern von Christian Rohlf's, in: Achim Sommer/Erich Franz, Christian Rohlf's: Das Licht in den Dingen, Cologne 1999, p. 14). The present work is thus to be understood less as a depiction of a sunflower than as an exploration of the immaterial qualities of colour. At the same time, the bloom's nature, its growth, blossoming and withering refer equally to the metaphysical process of painting as a productive act of visualisation and to the ephemeral presence of the appearance of colour and form.

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

339 STILLEBEN N. 21

1936

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen.
17 x 12,9 cm. Gerahmt. Unten links rot monogrammiert ‚A. J.‘ und rechts datiert ‚36‘. Rückseitig auf dem Karton mit schwarzer Tusche signiert, datiert und betitelt ‚A. Jawlensky 1936. II. N 21.‘ – Der rechte Rand stellenweise geringfügig berieben, ansonsten in tadellosem Zustand.

M. Jawlensky/L. Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1830 mit Farbabb. S. 212

Oil on canvas, mounted on card. 17 x 12.9 cm. Framed. Monogrammed in red 'A. J.' lower left and dated '36' lower right. Signed, dated and titled 'A. Jawlensky 1936. II. N 21.' in black India ink on the card verso. – Minor rubbing in right margin, otherwise in excellent condition.

M. Jawlensky/L. Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1830 with colour illus. p. 212

Provenienz *Provenance*

Galerie Koch, Hannover (1979); seitdem
Privatsammlung Rheinland

€ 70 000 – 90 000



Neben seinen berühmten „Abstrakten Köpfen“ und den aus ihnen hervorgehenden „Meditationen“ läutet Alexej von Jawlensky mit zahlreichen Blumenstillleben seine letzte große Schaffensphase ein. Tauchen sie vor 1934 noch eher sporadisch in seinem Oeuvre auf, so räumt ihnen Jawlensky in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre einen beinahe ebenbürtigen Stellenwert ein.

Ähnlich wie bei seinen im I. Weltkrieg entstandenen „Variationen“, die ihren Ausgangspunkt in der Aussicht aus dem gleichen Fenster seines Hauses in St. Prex haben, nimmt Jawlensky bei seinen Blumenstillleben immer wieder die auf dem Fensterbrett seines Ateliers stehenden Blumenvasen ins Visier (siehe Vergleichsfoto). Wie in seinen bisherigen Themenkreisen, variiert Jawlensky in den kleinformatigen Blumenstillleben ein ums andere Mal ein formales Grundmuster, auch bei ihnen wird ein serielles Prinzip erkennbar.

In dem angebotenen Stillleben dominiert ein farbintensiver Dreiklang von Rot, Blau und Gelb, der mit einem Arrangement aus drei unterschiedlich großen und geformten Vasen korrespondiert. Charakteristisch ist die Vereinfachung der Formen unter Verwendung zumeist vertikaler Pinselstriche. Jawlensky ging es, wie er 1937 in einem Brief an Galka Scheyer schrieb, in seinen Blumenstillleben darum, widerzugeben was er sah und zugleich, was seine Seele erblickte (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Three 1934 – 1937, S. 13).

Along with his famous “Abstrakte Köpfe” and the “Meditationen” that developed out of them, Alexej von Jawlensky ushered in the last great period of his work with numerous still lifes of flowers. Although they appear more or less sporadically in his oeuvre prior to 1934, Jawlensky accorded them almost equal standing in the second half of the 1930s.

Similarly to the “Variationen” he created during the World War I, whose origins lay in his view from a single window of his house in St Prex, Jawlensky repeatedly turned his gaze to the flower vases standing on the window sill of his studio (see reference photo) for his floral still lifes. As with his previous themes, Jawlensky varied a basic formal pattern again and again in his small-format still lifes of flowers, in which a serial principle is once again recognisable.

The still life offered here is dominated by an intense chromatic triad of red, blue and yellow, which corresponds with an arrangement consisting of three vases varying in size and shape. The simplification of the forms accompanied by the use of primarily vertical brushstrokes is characteristic. As Jawlensky writes in a letter of 1937 to Galka Scheyer, what he was concerned with in his floral still lifes was simultaneously depicting what he saw and what his soul caught sight of (see M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume III 1934–1937, p. 13).

Blick aus Jawlenskys Atelier, Unbekannter Photograph, o.J.
Aus: Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica
Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the
Oil Paintings, Volume III 1934–1937, S. 12





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

340 SCHNEEROSEN

1948

Aquarell und Tusche auf geripptem Büttenpapier mit Wasserzeichen „UCK France“. 63 x 48 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Graphit signiert, datiert und betitelt ‚Heckel 48 – Schneerosen -‘. – In schöner Erhaltung. – Rückseitig umlaufend Reste ehemaliger Montierung.

Bestätigt von Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen (2015)

Watercolour and India ink on ribbed laid paper with watermark "UCK France". 63 x 48 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Heckel 48 – Schneerosen -' in graphite lower right. – In fine condition. – Circumferential remnants of a former mounting verso.

Confirmed by Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen (2015)

Provenienz *Provenance*

Deutscher Privatbesitz (in den 1960er Jahren erworben), seitdem in Familienbesitz

€ 20 000 – 25 000

Der Reiz des grossen Blattes liegt nicht nur in der intensiv erhaltenen Farbigekeit und der differenzierten Aquarellierung sondern auch in der meisterlichen Verschränkung der Darstellungsebenen. Die modernistische Verkürzung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in der Komposition vermeidet jegliche räumliche Tiefe, so daß man eine flache, horizontale Schichtung wahrnimmt wie in einer dekorativen, dicht verwebten Tapiserie. Tatsächlich ist das zentrale Blumen- und Figurenmotiv von einem Teppich hinterfangen, dessen Musterung gleichgewichtig mitspricht, wie auch die Holzmaserung der Tischzarge in der Komposition betont wird und sich arabesk verselbständigt. Durch die Farbwahl und die Farbverteilung ergibt sich jedoch eine kunstvolle optische Beruhigung. Die zarten wie empfindlichen Schneerosen, die man auch Christrosen nennt, entfalten sich in schöner natürlicher Symmetrie vor der dunklen gotischen Figur eines Heiligen, der, leicht nach rechts gewendet, sich vor dem bläulichen Bildgrund materialisiert. Durch die Zentrierung von Vase, Blüten und Figur fokussiert der Künstler den sonst leicht zerstreuten Blick. Die kombinierten Gegenstände, wie miteinander im Konzert, laden ein zu meditativer, vielleicht auch religiös gestimmter Betrachtung.

This large sheet's charm lies not just in its intensely preserved colour scheme and the nuanced use of watercolours but also in the masterful interweaving of the image's different planes in depth. The modernist contraction of the composition's foreground, middleground and background avoids any kind of spatial depth, resulting in our perceiving a shallow, horizontal layering like that of a densely woven, decorative tapestry. And the central motif of the flowers and figure is in fact set off by a carpet behind it, whose pattern is granted an equal voice in the work – just as the grain of the table's wooden frame is emphasised compositionally and takes on an arabesque life of its own. Nonetheless, the selection and placement of the colours results in an expertly realised, optical calm. The delicate and sensitive flowers, known as Christmas roses, unfold in a beautiful natural symmetry before the dark Gothic figure of a saint turned slightly to the right, who materialises in front of the bluish background. By the centring of the vase, blooms and figure the artist provides a focus for the otherwise slightly preoccupied eye. As though performing in concert, the combined objects invite us to behold them in a meditative and perhaps also religiously tempered manner.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

R341 MARSCHLANDSCHAFT MIT STROHDIEMEN

Aquarell auf weichem faserhaltigem Japanpapier. 35,5 x 47,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert ‚Nolde‘ – Farbfrisch erhalten, die oberen Ecken mit kleinen Reißnagellöchern.

Die Arbeit ist im Archiv der Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll, verzeichnet.

Watercolour on soft, fibrous Japan paper. 35.5 x 47.5 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in pen and ink lower left. – The colours fresh, the upper right corners with small pin holes.

This work is recorded in the archives of the Stiftung Ada und Emil Nolde in Seebüll.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1964, erworben von Joachim von Lepel, dem damaligen Direktor des Nolde-Museums Seebüll); Weinmüller, München (1965); dort 1967 erworben

€ 50 000 – 70 000

Emil Noldes zentrales Ausdrucksmittel ist die Farbe, sie ist wichtigstes bildnerisches Mittel und Essenz seines Welterlebens. In nuancenreich modulierten grünen, gelben und blauen Partien ordnet er die Darstellung der spätsommerliche Marschlandschaft, die sich dem Betrachter in vibrierenden Flächen präsentiert und in ihren bewegten Formen einen Klang von mitunter musikalischer Qualität evoziert. Vereinfachung und Zusammenfassung der Flächen im Raum bestimmen die Komposition und verhelfen der kontrastreichen Landschaft zu ihrer auffällig unmittelbaren Ausdruckskraft.

Nolde malte seine großen Landschaftsaquarelle mit wenigen Ausnahmen im Zeitraum von 1918/19 bis 1951, ihre genaue Datierung ist laut Martin Urban nur selten möglich (vgl. Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 32). Seine Werke entstehen ohne skizzierende Vorzeichnungen, lediglich einzelne Gegenstandsformen, wie etwa die Diemen und Bäume der vorliegenden Arbeit, umreißt er mit breiten konturierenden Linien. Der Künstler schätzte es, wenn sich Zeichnung organisch aus den Farben entwickelte und so scheinen die locker auf die freie Farbkomposition gezeichneten Umrisse gleichsam als integrales Element eines komplexen Malprozesses: „Regellos zeichnend malen und malend zeichnen ist sehr schwer, ich tue es so gut ich es kann. Es ist die wohl höchste Art des künstlerischen Schaffens, soweit es das Technische betrifft.“ (Emil Nolde am 25. Mai 1945, zit. nach: Martin Urban, op. cit., S. 32).

Colour is Emil Nolde's central medium of expression: it is his most important artistic means and the essence of his experience of the world. In subtly modulated passages of green, yellow and blue, he uses it to arrange his depiction of a fen landscape in late summer, which is presented to viewers in vibrating shapes and, in its dynamic forms, evokes a tonality possessing a musical quality at times. The composition is defined by the simplification and summary depiction of surfaces in space, and this helps provide the high-contrast landscape with its strikingly direct expressive power.

With few exceptions Nolde painted his large landscape watercolours in the period between 1918/19 and 1951; according to Martin Urban it is only rarely possible to date them precisely (see Martin Urban, Emil Nolde: Landschaften; Aquarelle und Zeichnungen, Cologne 1969, p. 32). He created his works without sketched preliminary drawing; the forms of objects, such as the haystacks and trees in the present painting, are only occasionally outlined with broad lines establishing their contours. The artist liked for drawing to develop organically out of the colours, and the outlines drawn loosely on to the free chromatic composition thus simultaneously seem to be an integral element of a complex painting process: "Painting by drawing and drawing by painting and doing so without rules is very difficult; I do it as well as I can. It is surely the highest type of artistic creation, as far as technique is concerned." (Emil Nolde on 25 May 1945, cited in: Martin Urban, op. cit., p. 32).



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

341 A SONNENBLUMEN

Um 1920/1925

Aquarell auf dünnem Japanpapier.
27,7 x 21,9 cm. Unter Glas gerahmt. Oben
rechts mit Bleistift signiert ‚Nolde‘. – Das
Papier schwach gebräunt. Das minimal un-
regelmäßige geschnittene Blatt mit einem
winzigen Randeinriss links.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Seebüll, vom 18. Juni 2014.

*Watercolour on light Japan paper.
27.7 x 21.9 cm. Framed under glass. Signed
'Nolde' in pencil upper right. – The paper
slightly browned. A minute marginal tear in
the minimally irregularly cut paper to the left.*

*With a photo-certificate by Manfred Reuther,
Seebüll, dated 18 June 2014.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 50 000 – 70 000

„Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsproßend, blühend, leuchtend glühend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Flensburg 1958, S. 95).

Die Blumen geben Emil Nolde den Mut, die leuchtenden Farben der Welt frei ins Bild zu bringen. Wenn der Künstler von dem spontanen, erfüllenden Erlebnis der blühenden Farben schreibt, sogleich jedoch die Topoi des Werdens und Vergehens bemüht, sie mit schweremütigem Ernst zum Sinnbild des menschlichen Schicksals macht, dann zeigt dies vor allem die metaphysischen und auch spirituellen Qualitäten, die er der Natur und den Blumen eingeschrieben sieht. Aus unterschiedlichen Gründen deutet sich für Nolde Mitte der 1920er Jahre der Abschied von Utenwarf an, von wo es ihn ab 1926 gemeinsam mit seiner Frau Ada nach Seebüll ziehen wird. Ein Abschied zwar, mit dem gleichsam auch in diesem Fall ein Neuanfang einhergeht.

“It was on Als, in the middle of the summer. The colours of the flowers irresistibly drew me to them and – almost suddenly – I was painting. My first little garden paintings were created. The blooming colours of the flowers and the purity of these colours, I loved them. I loved the flowers in their fate: sprouting up, blooming, luminously glowing, sagging, withering, ending up tossed aside in the ditch.” (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Flensburg 1958, p. 95).

Flowers provided Emil Nolde with the courage to bring the luminous colours of the world into his paintings without constraint. When the artist writes about the spontaneous, fulfilling experience of blooming colours – while nonetheless immediately bringing up the topos of becoming and decline and thus, with a melancholy gravity, making them a symbol of the fate of humanity – this reveals above all the metaphysical as well as spiritual qualities which he saw inscribed within nature and flowers. In the mid-1920s it began to become clear to Nolde that he would soon be leaving Utenwarf for a variety of reasons; in 1926 he would move from there to Seebüll with his wife Ada. This meant a farewell, but in this case it again simultaneously brought a new beginning.





EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

342 SOMMERBLUMEN

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 22,8 x 27,4 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz
signiert ‚Nolde.‘ – Am Oberrand wenigen
kleine Papierverletzungen. Farbfrisch
erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Martin Urban,
Seebüll, 15. Februar 1989.

*Watercolour on Japan paper. 22.8 x 27.4 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in black
lower right. – The upper margin with few
minor paper defects. Vibrant colours.*

*With a photo-certificate by Martin Urban,
Seebüll, dated 15 February 1989.*

Provenienz *Provenance*

Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf
(1991); Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000

„Es sind meistens wieder die kleinen Blumengärten, die ich malte. Ich hab sie so gerne, diese hellen und freudig leuchtenden Farben. Es sind stille, schöne Stunden, wenn man am friedlichen Sommertage zwischen den duftenden und blühenden Blumen geht und dasitzt. Von dieser Schönheit möchte ich so gern, daß meine Bilder etwas geben. Ich selbst habe ja vor den Bildern diese Empfindung. Das erste schöne Glück ...“ schreibt Emil Nolde im Herbst 1908 an Gustav Schiefler (zit. nach Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1980, S. 7). In der zweiten Hälfte der 1910er Jahre entstehen auf Alsen Noldes früheste Gartenbilder. Es sollte noch zehn weitere Jahre dauern, bis er zur Form jener Blumen-aquarelle finden würde, die sein Werk seitdem in fast ununterbrochener Folge prägte.

Dahlien, Glockenblumen, Iris, Lilien, Mohn und Sonnenblumen – wie schon auf Alsen, suchte Nolde die Vorlagen für seine Kunst auch in den späteren Jahren bevorzugt in der direkten Umgebung seiner Wohnhäuser und Ateliers auf Utenwarf und in Seebüll. Schon Noldes Garten auf Utenwarf war prachtvoll, doch in Seebüll wuchsen die Blumen noch reicher und vielfältiger. Als „tiefer, größer gefaßt und schwermutsvoller gesättigt“ (ebd. S. 34) empfindet der Künstler seine späteren Blumen-aquarelle und genau diese kraftvolle Qualität zeichnet auch unsere Arbeit aus.

“I was once again mostly painting the little flower gardens. They are so dear to me, these bright and joyfully luminous colours. Those are still and pleasant hours, walking and sitting there between the sweet-smelling and blooming flowers on peaceful summer days. I would very much like for my pictures to convey something of this beauty. I myself, of course, experience this feeling before the pictures. That first beautiful happiness ...” wrote Emil Nolde in the autumn of 1908 to Gustav Schiefler (cited in Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Cologne 1980, p. 7). In the second half of the 1910s, on the island of Als, Nolde created his earliest garden paintings. It would take ten more years for him to find his way to that form of floral watercolour which thereafter shaped his oeuvre in an almost uninterrupted series.

Dahlias, bellflowers, irises, lilies, poppies and sunflowers – as Nolde had already done on Als, in later years he also sought the source material for his art primarily in the direct vicinity of his homes and studios on Utenwarf and in Seebüll. Nolde’s garden on Utenwarf was already impressive, but in Seebüll the flowers grew in even greater abundance and diversity. The artist experienced his later floral watercolours as “deeper, more grandly conceived and more melancholically saturated” (ibid., p. 34), and it is precisely this powerful quality which also distinguishes our work.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

343 MOHN UND RITTERSPORN

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 26,2 x 22,8 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz
signiert ‚Nolde.‘ – Schwach gebräunt unmit-
telbar zum Oberrand. Farbfrisch erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Martin Urban,
Seebüll, 18. August 1980.

*Watercolour on Japan paper. 26.2 x 22.8 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in black
lower right. – Slightly browned directly in the
upper margin. Vibrant colours.*

*With a photo-certificate by Martin Urban,
Seebüll, dated 18 August 1980.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000

Im Blumenbild finden Emil Noldes Farbenphantasien die größtmögliche Freiheit. Hier kann er seine bildnerischen Ideen mit einem Höchstmaß an Abstraktion realisieren, ohne dabei jene Bindung an die Natur aufgeben zu müssen, die stets das Fundament seines Schaffens bedeuten sollte. Auch wenn der Gegenstand dieser Werke über die Jahre der gleiche blieb, so ist er im Ausdruck doch jeweils gänzlich verschieden. Der Mohn, die Iris, der Sonnenhut und die anderen Blumen – sie alle verkörpern weniger botanische Studien, denn individuelle Wesen, Charaktere und Stimmungen.

Die vorliegende Komposition mit ihren in leuchtenden Farben gemalten Mohn- und Ritterspornblüten demonstriert eindringlich, wie anmutig Nolde in den verschwimmenden Konturen des Aquarells den Übergang vom Figürlichen zum Abstrakten zu vollziehen vermag. Als versuchten sie die überbordende Pracht der zarten Blütenblätter des Klatschmohns nachzuahmen, scheinen seine Mohndarstellungen im Aquarell von ausufernder, entgrenzter Fülle. Auch den strahlend blauen Rittersporn malt Nolde mit ausnehmend nassem Pinsel und inszeniert so ein delikates Blumenstillleben von außerordentlicher Qualität.

Emil Nolde's chromatic fantasies discovered the greatest possible freedom in floral painting. Here he was able to carry out his ideas with an extremely high degree of abstraction without having to renounce that link to nature which would always signify the foundation of his work. Even if the subject of these images remained the same over the years, each is nonetheless entirely different in expressive terms. The poppy, the iris, the purple coneflower and other flowers – all of them embody not so much botanical studies as individual beings, characters and moods.

The present watercolour, which features poppy and larkspur blooms painted in luminous colours, compellingly demonstrates the elegance with which Nolde was able to realise the transition from the figurative to the abstract in the blurred contours of the watercolour. As if they were trying to imitate the luxuriant splendour of the poppy's tender petals, his watercolour depictions of poppies seem to possess an overflowing, unbounded abundance. Nolde has also painted the brilliantly blue larkspur with an exceptionally wet brush, thus presenting a delicate floral still life of extraordinary quality.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

344 ADAM UND EVA

1940

Öl auf Leinwand. 62,5 x 71,5 cm. Gerahmt. Unten links dunkelbraun signiert und datiert ‚E.W. Nay. 1940.‘. Rückseitig auf der oberen Keilrahmenleiste schwarz signiert, datiert und betitelt ‚EW. NAY.1940 ADAM u. Eva‘ sowie auf Keilrahmen und Leinwand beziffert ‚59‘ (d.i. die Nummer der Atelieraufstellung 1940). – Rückseitig oben rechts mit einem handschriftlichen Papieraufkleber ‚Elly Nay, Berlin, unverk.‘. – Die Leinwand rückseitig farbig übermalt. – Mit vereinzelt minimalen Farbabplatzungen.

Scheibler 288

Oil on canvas. 62.5 x 71.5 cm. Framed. Signed and dated 'E.W. Nay. 1940.' in dark brown lower left. Signed, dated, and titled 'EW. NAY.1940 ADAM u. Eva' in black verso on upper stretcher bar and numbered '59' on stretcher and canvas (numeration of the studio inventory 1940). – Handwritten paper label "Elly Nay, Berlin, unverk." verso upper right. – Colour over-painting on canvas verso. – Isolated minimal losses of colour.

Scheibler 288

Provenienz *Provenance*

Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Privatbesitz, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1952 (Haus am Waldsee), E. W. Nay Retrospektive, Kat. Nr. 59; Düsseldorf 1959 (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen), E. W. Nay Retrospektive, Kat. Nr. 28

Literatur *Literature*

Elisabeth Nay, Ein strahlendes Weiß – Meine Zeit mit E. W. Nay. Berlin/Köln 1984, S.131 mit Abb.

€ 40 000 – 60 000

Adam und Eva entstand als eines der wenigen Ölbilder in den Kriegsjahren, als Nay zunächst in Südfrankreich, dann in der Bretagne stationiert war.

„Jene Bilder aus dem Krieg‘ – schreibt Nay in seinen Regesten – ‚waren eigentlich etwas Einmaliges in meiner Kunst. Sie waren aus persönlichen Erlebnissen entstanden, an die ich mich klammerte, da ich alles andere nicht verstehen konnte, eine Konstellation, die es in meiner Kunst sonst nie gab.‘ In dieser Aussage liegt ein Schlüssel zum Verständnis der Besonderheit dieser Arbeiten. Die Schönheit des nie vorher gesehenen Landes, die Begegnung mit seinen Menschen, die tiefe Liebesbeziehung zu einer Französin wirken auf Nay ebenso nachdrücklich wie die Bedrohung des Krieges und der Diktatur. Die Doppelwertigkeit beglückender und belastender Erfahrungen, die gleichzeitig auf ihn einströmen, finden ihren Niederschlag in der bildnerischen Produktion jener Jahre.“ (E. Nay-Scheibler, in: Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Köln 1990, Bd. I, S. 198).

Motivlich gehört das vorliegende Gemälde zu einer kleinen Gruppe von Gemälden, die mit „Herbst“, „Paar im Herbst“ und „Apfelernte“ ein zeitloses Thema variieren. Nay mag es vor Ort als friedfertiges, ländliches Geschehen direkt persönlich erfahren haben. In dem nahsichtigen Ausschnitt von „Adam und Eva“, konzentriert auf das Paar und die Baumkrone, ist das Motiv zum Paradiesthema gewandelt. Hervorgehoben wird die warme Farbgebung dieser Gemälde, die Nay durch neu eingesetzte, leuchtende Gelb- und Rottöne erzielt. Gegenständliche Anklänge wie Leitern, Holz- und Drahtzäune sind zeichenhaft verkürzt und bilden innerhalb der Komposition neu gewonnene abstrakte Flächenmuster. Nay erprobt notgedrungen vor allem in zahlreichen kleinen Papierarbeiten, Zeichnungen und Aquarellen, „neue Bildvorstellungen“ (E. Nay-Scheibler, op. cit. S. 198).

“Adam und Eva” was one of the few oil paintings Nay created during the War years, when he was stationed first in the South of France, then in Brittany.

““Those paintings made during the war’ Nay wrote in his exhibition regesta - ‘were actually unique to my oeuvre. They had arisen out of personal experiences that I clung to because I could not understand everything else, a constellation that never otherwise occurred in my art.’ The beauty of the country he had never seen before, encountering its people, and the close love relationship with a French woman had as lasting an effect on Nay as did the threat of war and dictatorship. The ambivalence of the exhilarating and distressing experiences he made simultaneously find their expression in his artistic production of those years.” (E. Nay-Scheibler, in: Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, catalogue of works in oil, Cologne 1990, vol. I, p. 198).

In terms of theme, the present painting belongs to a small group of paintings which with “Herbst” (Autumn), “Paar im Herbst” (Couple in Autumn), and “Apfelernte” (Apple Harvest) provide variations on a timeless topic. Nay may have experienced this personally and directly in France as a pacific, pastoral life. In the close-up framing of “Adam und Eva,” focused on the couple and the tree crown, the theme is interpreted as a portrayal of the Garden of Eden. The warm colour scheme of these paintings, in which Nay employed bright yellow and red hues for the first time, is of note. Figurative allusions such as ladders, wooden or wire fences, are reduced to symbols and form new abstract spatial patterns within the composition. Nay was at the time forced to test his “new visual concepts” above all in numerous small works on paper, drawings and watercolours (E. Nay-Scheibler, op. cit., p. 198).





MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

N345 URZELLE (ÜBERBRÜCKTE KONTINENTE)
1954

Öl auf Rupfen. 80,6 x 65 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Verso auf der oberen Keilrahmenleiste mit blauer Ölkreide signiert, betitelt und datiert ‚MACKERMANN URZELLE 1954‘.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Gertrud Ackermann, Hornstaad/
Bodensee, seitdem Familienbesitz

€ 15 000 – 18 000

Oil on hessian. 80.6 x 64 cm. Framed in studio frame. Signed, dated, and titled 'MACKERMANN URZELLE 1954' in blue oil pastels verso on upper stretcher bar.

MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

N346 CENTRALE LEUCHTE II

1953

Öltempera und Ölkreide auf Malkarton.
32 x 24,2 cm (32,5 x 25 cm). In einem vom
Künstler gefertigten Rahmen. Rückseitig mit
schwarzem Kugelschreiber signiert, datiert,
betitelt ‚Max Ackermann Centrale Leuchte
II. 1953‘ sowie mit dem Stempel „Eigentum
Gertrud Ackermann“ und der Nr. „53.0035“
versehen. – Der Karton an der oberen linken
Ecke mit schwacher Wölbung.

*Oil tempera and oil pastels on artist's board.
32 x 24.2 cm (32.5 x 25 cm). In artist's frame.
Signed, dated, and titled 'Max Ackermann
Centrale Leuchte II. 1953' in black ballpoint
pen verso and stamped "Eigentum Gertrud
Ackermann" and numbered "53.0035". – Upper
left edge of the card slightly buckled.*

Provenienz Provenance

Sammlung Gertrud Ackermann, Hornstaad/
Bodensee, seitdem Familienbesitz

€ 5 000 – 7 000



MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

N347 OHNE TITEL

Tempera und Bleistift auf Malkarton.
36,5 x 16 cm. In einem vom Künstler gefertigten Rahmen. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem Stempel „Eigentum Gertrud Ackermann“ und der darin eingetragenen Nr. „40, 0058“ versehen. – Mit wenigen unauffälligen Feuchtigkeits Spuren.

*Tempera and pencil on artist's board.
36.5 x 16 cm. In artist's frame. Unsigned.
Stamped "Eigentum Gertrud Ackermann"
verso and therein numbered "40, 0058".
– A few unobtrusive traces of moisture.*

Provenienz Provenance

Sammlung Gertrud Ackermann, Hornstaad/
Bodensee, seitdem Familienbesitz

€ 5 000 – 7 000



MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

348 OHNE TITEL (KONSTRUKTIVE KOMPOSITION) Um 1950

Öl und Tempera auf Karton, auf Hartfaserplatte montiert. 29,4 x 21,2 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit der Nachlassverzeichnisnummer „ACK2432“.

Oil and tempera on card, mounted on fibreboard. 29.4 x 21.2 cm. Framed. Unsigned. Estate catalogue number "ACK2432" verso.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Döbele, Dresden (1996); Privatbesitz, Hessen

€ 4 000 – 6 000



349 OHNE TITEL 1973

Pastell auf Büttchen. 48,5 x 31,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert, 'Max Ackermann 73'.

Pastel on laid paper. 48.5 x 31.2 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Max Ackermann 73' in pencil lower right.

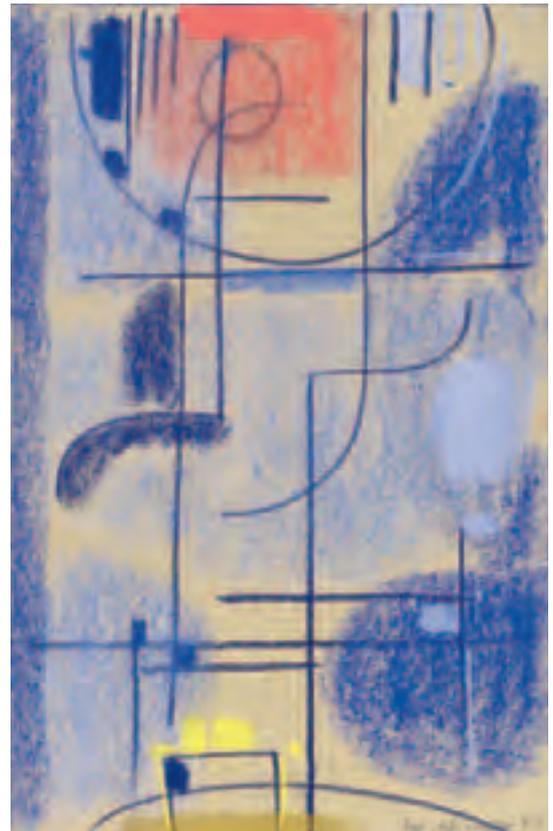
Provenienz *Provenance*

Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf (1977); seitdem Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1977 (Galerie Elke und Werner Zimmer), Max Ackermann. Ölbilder, Zeichnungen und Pastelle, o. Kat. Nr. mit ganzseitiger Abb.

€ 3 000



MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

350 OHNE TITEL (ÜBERBRÜCKUNGSKOMPOSITION) 1965

Öl und Tempera auf Karton. 48 x 31,6 cm.
Gerahmt. Rückseitig mit blauem Kugelschreiber signiert und datiert ‚Max Ackermann 26. Juli 65‘. – Rückseitig mit der Nachlass-Nr. ‚ACK 0101‘ versehen. – Die obere linke Ecke mit unauffälligem schwachen Knick.

Oil and tempera on card. 48 x 31.6 cm. Framed. Signed and dated 'Max Ackermann 26. Juli 65' in blue ballpoint pen verso. – Estate number 'ACK 0101' verso. – Unobtrusive light fold in upper left corner.

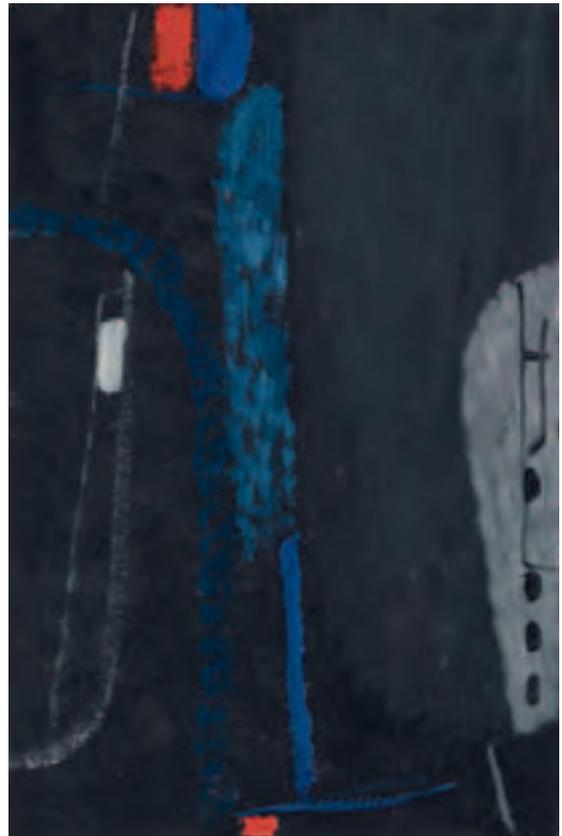
Provenienz *Provenance*

Galerie Döbele Stuttgart; dort erworben auf der Art Cologne 1987, seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1987 (Galerie Döbele), Max Ackermann zum 100. Geburtstag, Kat. mit Farbabb.

€ 6 000 – 7 000



N351 OHNE TITEL

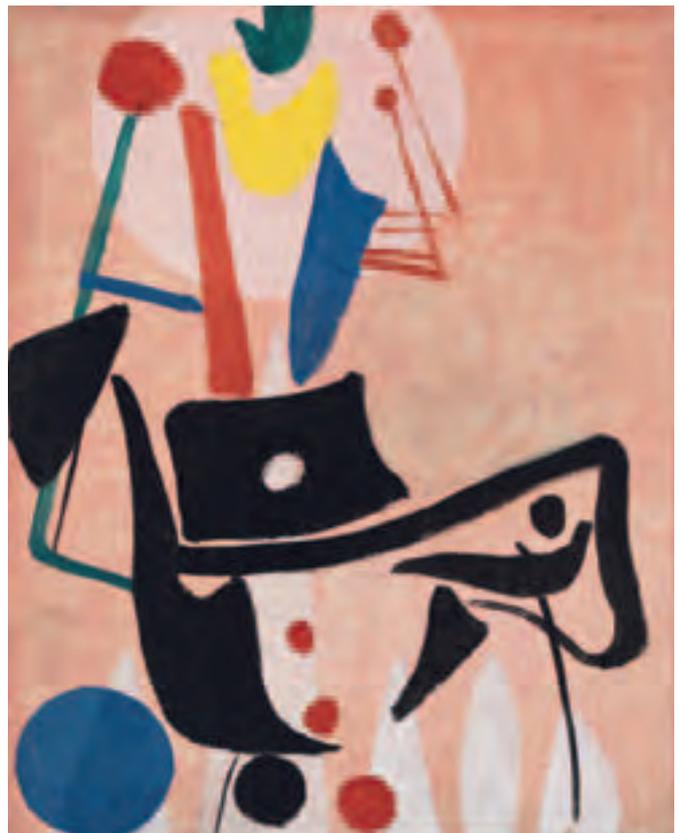
Öltempera auf festem Papier, punktuell auf Karton montiert. 31,3 x 25 cm. In einem vom Künstler gestalteten Rahmen. Unbezeichnet. Rückseitig auf der Rahmenrückwand von Gertrud Ackermann ‚Max Ackermann 5 Film A‘ und mit der Nr. ‚40,0072‘ bezeichnet. – Die untere rechte Ecke mit Knickfalte.

Oil tempera on firm paper, mounted in places on card. 31.3 x 25 cm. In artist's frame. Unsigned. Signed 'Max Ackermann 5 Film A' by Gertrud Ackermann verso on frame backing and numbered '40,0072'. – Fold in lower right corner.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Gertrud Ackermann, Hornstaad/Bodensee, seitdem Familienbesitz

€ 3 000 – 5 000



RUDOLF BAUER

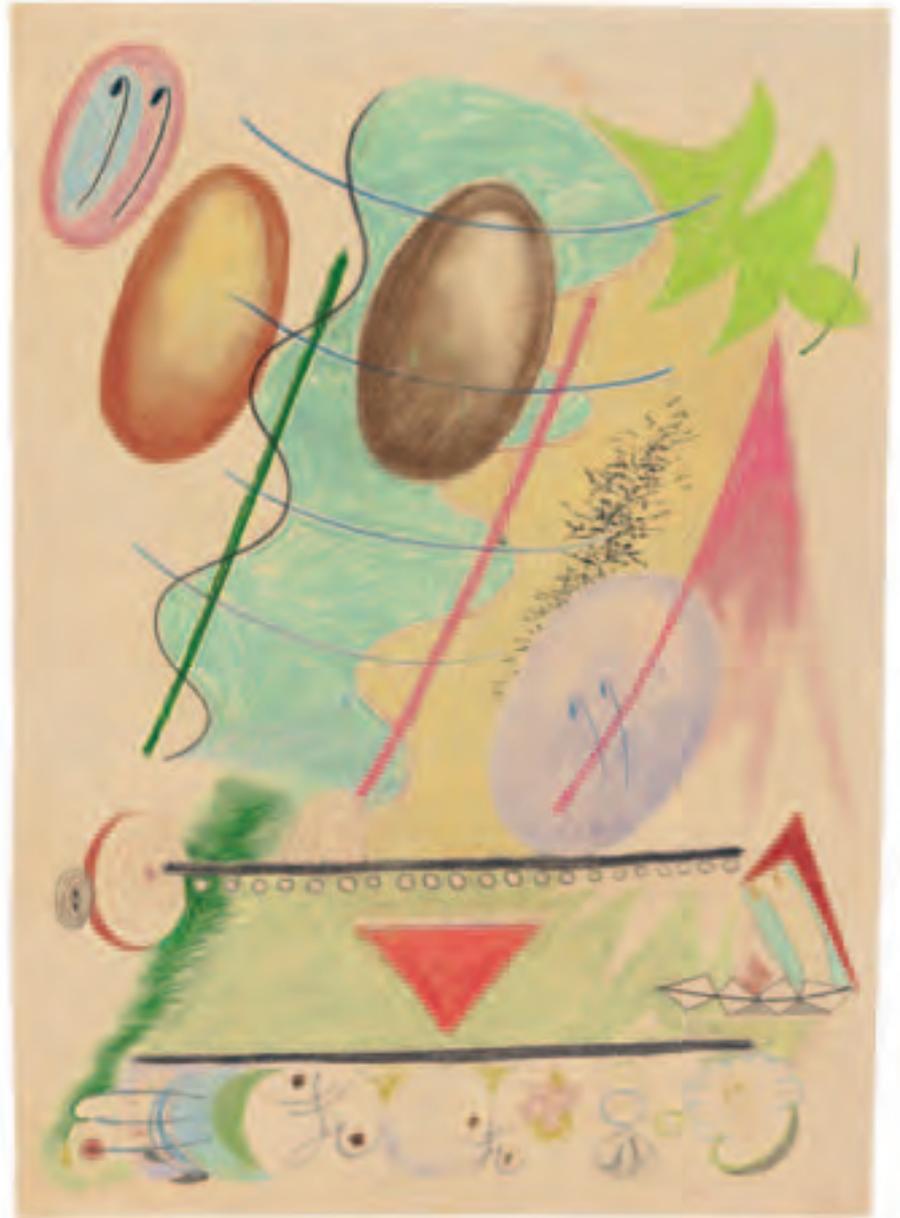
Lindenwald/Schlesien 1889 – 1953 Deal/New Jersey

R352 OHNE TITEL

Ölkreidezeichnung auf geripptem Velin.
67,5 x 48 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Rückseitig von Louise Bauer Carry signiert und mit dem Nachlassstempel „ESTATE BAUER“ versehen.

*Oil pastels drawing on ribbed wove paper.
67.5 x 48 cm. Framed under glass. Unsigned.
– Signed by Louise Bauer Carry verso and with estate stamp "ESTATE BAUER".*

€ 8 000 – 12 000



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

353 DEMONSTRATIONSZEICHNUNG (NACH MOTIVEN DER REIHEN “URZEITGESTALTEN”/“GIGANTEN” AUS DEN JAHREN 1943-47)

Kohlezeichnung auf cremefarbenem
Zeichenpapier. 21,6 x 29,5 cm. Unten rechts
von fremder Hand datiert ,8.1.52.'. – Das
Blatt mit minimalen Griffspuren und einer
kleinen Feuchtigkeitsspur am Oberrand.

Nicht bei Ponert

Mit einer Bestätigung von Felicitas
Baumeister, Archiv Baumeister, Stuttgart,
vom 5. Oktober 2017.

Das Werk wird unter der Nummer 1724B in den digitalen Nachtrag zum Werkkatalog der Zeichnungen, Gouachen und Collagen aufgenommen.

Charcoal drawing on cream-coloured drawing paper. 21.6 x 29.5 cm. Dated '8.1.52.' lower right. – Sheet with minimal handling marks and a small moisture stain in upper margin.

Not registered with Ponert

With a confirmation from Felicitas Baumeister, Archiv Baumeister, Stuttgart, dated 5. October 2017

The work will be included in the digital supplement of the catalogue raisonné of the drawings, gouaches and collages under the number 1724B.



353

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers (1950er Jahre),
seitdem in Privatbesitz

€ 3 000

354 KOMPOSITION IN GRÜN

1954

Farbserigraphie auf festem leicht genarbtten Velin. 42,3 x 51,3 cm (53,5 x 62,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 58/70. Kunstverlag Fingerle, Esslingen. – In sehr schönem farbfrischen Zustand. – Im breiten Rand minimal gebräunt mit schwachem Lichttrand im Passepartout-Ausschnitt. Der Bogen in der Breite etwas beschnitten.

Spielmann/F. Baumeister 205; Spielmann 36

Colour silkscreen on firm, slightly textured wove paper. 42.3 x 51.3 cm (53.5 x 62.5 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 58/70. Kunstverlag Fingerle, Esslingen. – In very fine condition with vibrant colours. – Minimally browned in the broad margin with weak light stain in mat opening. The width of the sheet slightly trimmed.



354

€ 3 500 – 4 000



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

Hamburg 1883 – 1973 Berlin

355 BLICK VOM RHEIN AUF DAS RATHAUS IN KÖLN 1937

Öl, teils geritzt, auf Leinwand. 60 x 70,5 cm.
Gerahmt. Unten rechts blau signiert und
datiert ‚F Ahlers-Hestermann 37‘ sowie
rückseitig zusätzlich auf dem Keilrahmen
signiert.

Manigold 289

*Oil, partially scratched, on canvas. 60 x 70.5 cm.
Framed. Signed and dated 'F Ahlers-Hester-
mann 37' in blue lower right and additionally
signed verso on stretcher.*

Provenienz *Provenance*

Lempertz Auktion 556, 3.12.1976, Moderne
Kunst, Los 5; Privatbesitz Norddeutschland

Literatur *Literature*

Ina Ewers-Schulz, Friedrich Ahlers-Hester-
mann 1882-1973. Maler, Lehrer, Schriftstel-
ler. Katalogbuch anlässlich der Ausstellung
Friedrich Ahlers-Hestermann zum 120. Ge-
burtstag, Hamburg 2003 (Hamburger Spar-
kasse/Galerie Herold), S. 69 mit Farbabb.

€ 6 000 – 8 000



PAUL BAUM

Meißen 1859 – 1932 San Gimignano

R356 HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT 1884

Öl auf Leinwand, doubliert. 30,5 x 45,7 cm.
Gerahmt. Unten rechts braun signiert
,P. Baum'. – An den Ober- und Seitenrändern
mit kleinen Retuschen.

Nicht bei Hitzeroth

Wir danken Wolfram Hitzeroth, Marburg, für
bestätigende Auskünfte.

*Oil on canvas, relined. 30.5 x 45.7 cm. Framed.
Signed 'P. Baum' in brown lower right. – Minor
retouches in upper and later margins.*

Not registered with Hitzeroth

*We would like to thank Wolfram Hitzeroth for
confirmatory informations.*

Provenienz Provenance

Aus der Sammlung des Künstlers Hermann
Kätelhön

Eine dem Landschaftsmotiv sehr ähnliche
Zeichnung entstand 1884 in Haarlem
(s. Hitzeroth Dz 6 v).

*A drawing very similar to the landscape
motif was created in 1884 in Haarlem
(cf. Hitzeroth Dz 6 v).*

€ 10 000 – 15 000

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

357 DER SÄNGER (SINGENDER KLOSTERSCHÜLER)

1931

Bronzeplastik. Höhe 52 cm. Rechts auf der mitgegossenen Plinthe signiert ‚Barlach‘ und rechts am Plinthenrand mit dem Gieserstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Eines von 34 Exemplaren der ab 1939 gegossenen, nicht nummerierten Auflage von insgesamt 35 Exemplaren. Posthumer Guss. – Mit schöner, ins Rötlich-Olivfarbene spielender Patina. Inwändig im Sockel mit Bleistift schwer leserlich beschriftet „Barlach Buller“.

Laur 487; Schult 387

Bronze. Height 52 cm. Signed 'Barlach' on the right side of the cast-with plinth and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on the right edge of the plinth. One of 34 un-numbered bronzes cast after 1939 from the total edition of 35 casts. Posthumous cast. – Fine patina with a reddish olive-coloured tinge. Barely legibly inscribed "Barlach Buller" in pencil to the inside of the plinth.

Provenienz Provenance

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (mit inwändig angebrachtem Etikett); Sammlung Wilhelm Buller, Duisburg; Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Hamburg 1948 (Galerie Hoffmann), Ernst Barlach, Kat. Nr. 16; Düsseldorf 1951 (Galerie Alex Vömel), Ernst Barlach, Kat. Nr. 14; Berlin 1951/1952 (Akademie der Künste), Ernst Barlach, Kat. S. 124; Düsseldorf 1955 (Kunstverein der Rheinlande), Sammlung Wilhelm Buller, Kat. Nr. 8 (dieses Exemplar); Essen 1958 (Villa Hügel), Düsseldorf Kunstschätze, Kat. Nr. 129; Bremen 1959 (Kunsthalle Bremen), Ernst Barlach, Kat. Nr. 39; Bremen 2001 (Kunsthalle Bremen), Ernst Barlach. Kaviar statt Brot, Kurt Reutti. Sammler und Stifter, Nr. 15

Literatur Literature

Jürgen Doppelstein/Heike Stockhaus, Ernst Barlach, Mystiker der Moderne, Ausst. Kat. Ernst Barlach Gesellschaft, Hauptkirche St. Katharinen, Hamburg 2003, S. 261; Heinz Spielmann, Stiftung und Sammlung Rolf Horn, Schleswig 1995, Kat. Nr. 123; Ursula Heiderich, Katalog der Skulpturen in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1993, S. 110 f.

€ 28 000 – 30 000

Ernst Barlachs Darstellungen von Musizierenden zeigen den Menschen in sich versunken, meditierend in das eigene Innere hineinhorchend. Der „Singende Klosterschüler“ repräsentiert genau diesen Typus: In stiller, gesammelter Haltung konzentriert er sich auf die Vergegenwärtigung des eigenen inneren Erlebens.

Mit der Absicht ein Werk für die Hansestadt zu erwerben, besuchte der Lübecker Museumsdirektor Carl Georg Heise im Oktober 1929 Ernst Barlach in Güstrow. Dort entstand der Plan, die Blendnischen der mittelalterlichen Katharinenkirche in Lübeck mit überlebensgroßen Figuren auszustatten. Die Kirche war auf Betreiben Heises in einen Ausstellungsraum umgewidmet worden. Unter dem Titel der „Gemeinschaft der Heiligen“ sollte ein Figurenfries aus 16 Nischenfiguren entstehen, für den Barlach auf eine Reihe von Entwürfen aus den vergangenen Jahren zurückgreifen wollte: Motive, die gleichsam weniger auf den kirchlichen Kanon referierten, sondern die Grunddispositionen des menschlichen Daseins thematisierten.

Die hohe Anzahl und das gewaltige Format der Figuren ließen Barlach immer wieder am Gelingen dieses Projektes zweifeln. Auch die Finanzierung des ambitionierten Vorhabens stellte eine große Herausforderung dar und war im Zusammenspiel mit denkmalpflegerischen Bedenken sowie grundsätzlichen reaktionär-völkischen Ressentiments gegenüber Barlachs Werk Grund dafür, dass schließlich nur drei Figuren der „Gemeinschaft der Heiligen“ vom Künstler ausgeführt wurden (vgl. Elisabeth Lauer/Volker Probst, Ernst Barlach. Das plastische Werk. Werkverzeichnis II, Güstrow 2006, S. 40 ff.): „Bettler“, „Singender Klosterschüler“ und „Frau im Wind“ (Laur 446, 489 und 515). Die vorliegende Rundplastik entstand als Bronzeguss nach einem verkleinerten Vormodell der rund zwei Meter großen Nischenfigur aus Klinkerbrand für die Lübecker Katharinenkirche.

Ernst Barlach's images of musicians show individuals absorbed within themselves, meditatively listening in on their own inner being. The "Singender Klosterschüler" represents precisely this type: In a still and collected pose, he concentrates on intensely grasping his own inward experience.

*The Lübeck museum director Carl Georg Heise visited Ernst Barlach in Güstrow in 1929 with the intention of purchasing a work for his town. At that point the plan to furnish the blind niches of the medieval St Catherine's Church in Lübeck with over-life-sized figures was developed. The church had been converted into an exhibition space upon Heise's initiative. Titled "Gemeinschaft der Heiligen" a figural frieze consisting of 16 niche figures was to be created. Barlach wanted to utilise a number of preliminary designs from prior years for them: motifs which, to some extent, thematise fundamental dispositions of human existence more than they present the ecclesiastical canon.
The large number and massive format of the figures repeatedly led Barlach to have doubts about the project's success. Financing this ambitious plan also represented a great challenge and – in combination with conservationist concerns as well as general reactionary-nationalist resentment towards Barlach's work – this was the reason why only three figures of the "Gemeinschaft der Heiligen" were finally carried out by the artist (cf. Elisabeth Lauer/Volker Probst, Ernst Barlach: Das plastische Werk; Werkverzeichnis II, Güstrow 2006, pp. 40 ff.): "Bettler", "Singender Klosterschüler" and "Frau im Wind" (Lauer 446, 489 and 515). The present sculpture in the round was created as a bronze cast based on a preliminary scale model of the approximately two-metre niche figure made of clinker masonry for Lübeck's St Catherine's Church.*



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

358 BILDNIS TILLA DURIEUX III

1912

Bronze. Höhe 18,5 cm. Rückseitig am Hals rechts monogrammiert, 'E B'. Guss von Heinrich Noack, Berlin, ohne den Giesserstempel (wir danken der Giesserei Noack für bestätigende Auskünfte). Exemplar ausserhalb der bei Laur genannten, mit vollem Namen signierten, Auflagen. – Mit dunkelbrauner, ins Rötliche spielender Patina. – Stellenweise mit kleinen hellen Oxidationspuren. – Lose beigefügt ein dunkel lasierter Holzsockel (17,9 x 10,8 x 10,8 cm).

Laur 181; Schult 127

Mit einem Gutachten von Ernst Barlach, Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg, vom 8. Februar 2016

Bronze. Height 18.5 cm. Monogrammed 'E B' on the back of the neck to the right. Cast by Heinrich Noack, Berlin, without foundry mark (we would like to thank foundry Noack for confirmatory information). Cast aside from the fully signed edition mentioned by Laur. – Dark brown, tending towards red, patina. – Some small light traces of oxidation in places. – Accompanied by an unmounted dark varnished wooden base. (17.9 x 10.8 x 10.8 cm)

Laur 181; Schult 127. With an expertise by Ernst Barlach, Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg, dated 8 February 2016

Provenienz Provenance

Ehemals pfälzische Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 6 000 – 7 000



Der Porträtkopf der Schauspielerin Tilla Durieux gehörte zu den Motiven, die Alfred Flechtheim 1930 für eine Bronzauflage vorgesehen hatte und von denen tatsächlich nur sehr wenige zu dem damaligen Zeitpunkt gegossen worden sind (vgl. Elisabeth Laur, Ernst Barlach. Das plastische Werk, Güstrow 2006, S. 43, S. 126/127). Nach dem Gutachten von Ernst Barlach handelt es sich bei dem vorliegenden Exemplar um einen „schönen, alten Guss“, „der vermutlich auf die Initiative von Tilla Durieux zurückzuführen ist, aber nicht von dem in unserem Archiv befindlichen Werkmodell abgenommen wurde.“ Im Besitz von Tilla Durieux befand sich ursprünglich das Gipsmodell (Laur 180). Das vorliegende monogrammierte Bronze-Exemplar ohne Giesserstempel wurde von der Giesserei Noack, Berlin, nach Vorlage bestätigt. Büsten des Bildnisses „Tilla Durieux III“ befinden sich u.a. in der Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, im Georg-Kolbe-Museum Berlin, im Busch-Reisinger Museum, Cambridge, im Museum Ludwig, Köln und im Von der Heydt-Museum in Wuppertal.

This portrait head of the actress Tilla Durieux was one of the motifs that Alfred Flechtheim had planned to produce in a bronze edition in 1930 and of which only very few were actually cast at that time (cf. Elisabeth Laur, Ernst Barlach. Das plastische Werk, Güstrow 2006, p. 43, pp. 126/127). According to the expertise provided by Ernst Barlach the present piece is a "fine, old cast", "which is presumably to be traced back to the initiative of Tilla Durieux, but was not made from the working model found in our archive". The plaster model (Laur 180) was originally in the possession of Tilla Durieux. The present monogrammed bronze cast without a foundry mark was confirmed by the Noack foundry in Berlin after presentation. Busts of the portrait "Tilla Durieux III" can be found, for example, in the collections of the Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Museum Ludwig, Cologne and Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

ARNOLD BALWÉ

Dresden 1898 – 1983 Feldwies am Chiemsee

359 ZINNIEN (II)

Vor 1960

Öl auf Leinwand. 100,2 x 60,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts grün signiert ‚Balwé‘ sowie
rückseitig auf der Leinwand zusätzlich
signiert und betitelt ‚Arnold Balwé/ Zinnien
(II)‘. – Rückseitig auf dem Rahmen mit hand-
schriftlichem (schwer lesbarem) Besitzer-
vermerk und dem Firmenetikett von Georg
Ulrich, München, einem Rahmer, mit dem
der Künstler lange zusammengearbeitet
hat. – Stellenweise mit Craquelé; vereinzelte
Farbverluste fachmännisch restauriert.

Wir danken Gabriele Balwé, Burghausen,
für freundliche, die Echtheit bestätigende
Auskunft.

*Oil on canvas. 100.2 x 60.2 cm. Framed.
Signed 'Balwé' in green lower right and
additionally signed and titled 'Arnold Balwé/
Zinnien (II)' verso on canvas. – A handwritten
(barely legible) note on ownership verso on
frame as well as the company label of Georg
Ulrich, Munich, a framer with whom the
artist had worked during a long period of
time. – Some craquelé; a few professionally
restored losses of colour.*

*We would like to thank Gabriele Balwé,
Burghausen, for friendly information
confirming the authenticity.*

Provenienz Provenance

Ehemals Privatbesitz Süddeutschland

€ 8 000 – 12 000





MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

360 IRRENHAUS 1918

Original-Radierung auf Japanbütten mit dem Trockenstempel der Marées-Gesellschaft. 26 x 30 cm (34 x 36.7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 40 Exemplaren auf diesem Papier neben einer Auflage von 60 auf Bütten. Blatt 3 der Mappe „Gesichter“. Druck Franz Hanfstaengl, München. Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper & Co., München 1919. – In guter Erhaltung; insgesamt minimalst gebräunt.

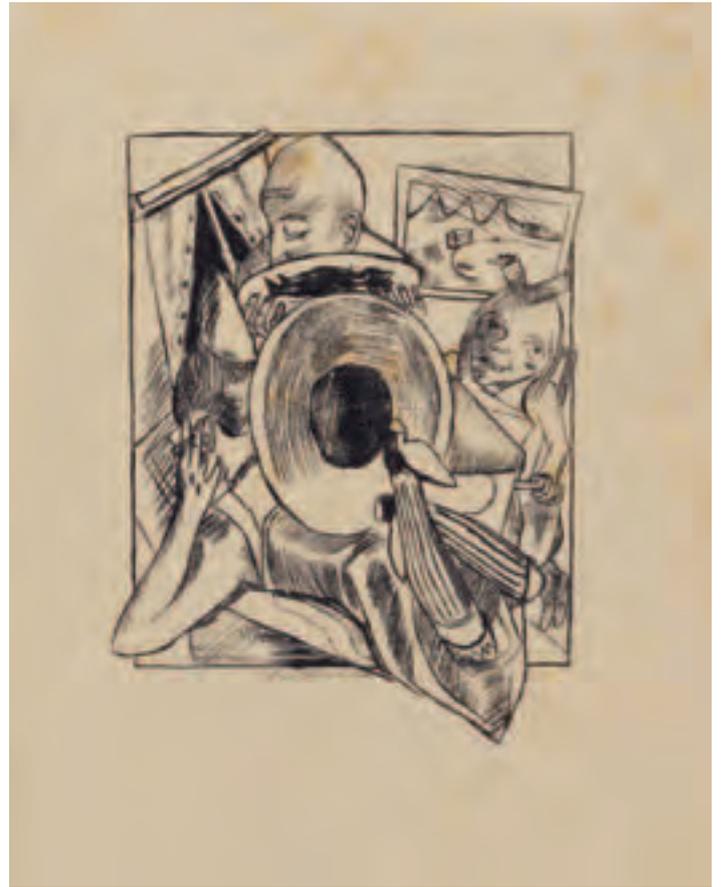
Hofmaier 135 III. B.a.

Etching on Japan laid paper with blind stamp of Marées-Gesellschaft. 26 x 30 cm (34 x 36.7 cm). Framed under glass. Signed. One of 40 proofs on this paper aside from an edition of 60 on laid paper. Sheet 3 from the portfolio "Gesichter". Print Franz Hanfstaengl, Munich. Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper & Co., Munich 1919. – In fine condition; overall minimally browned.

€ 4 000 – 5 000



aus 361



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

361 STADTNACHT 1920

Folge von 6 Original-Lithographien und einem lithographierten Titelblatt auf dünnem Japanpapier. Von 18,4 x 15 cm bis zu 19 x 16,7 cm (31 x 25 cm), einzeln in Passepartouts montiert, lose in Original-Halbleinenmappe (36,6 x 27 cm) gelegt. Jeweils signiert und im Titel nummeriert. Exemplar LXXV/C. Separatsuite zur Luxusausgabe von: Lili Braunbehrens, zwanzig Gedichte. Herausgegeben vom Verlag R. Piper & Co, München 1921. – Stockfleckig.

Hofmaier 164 – 170 B.

Series of 6 lithographs and a lithographed title sheet on light Japan paper. From 18.4 x 15 cm up to 19 x 16.7 cm (31 x 25 cm), individually mounted in mat, loose sheets in original half- linen portfolio (36.6 x 27 cm). Each signed and numbered within the title. Exemplar LXXV/C, Seperate suite from the deluxe edition of: Lili Braunbehrens, Zwanzig Gedichte. Published by R. Piper & Co, Munich 1921. – Foxing.

€ 6 000 – 8 000

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

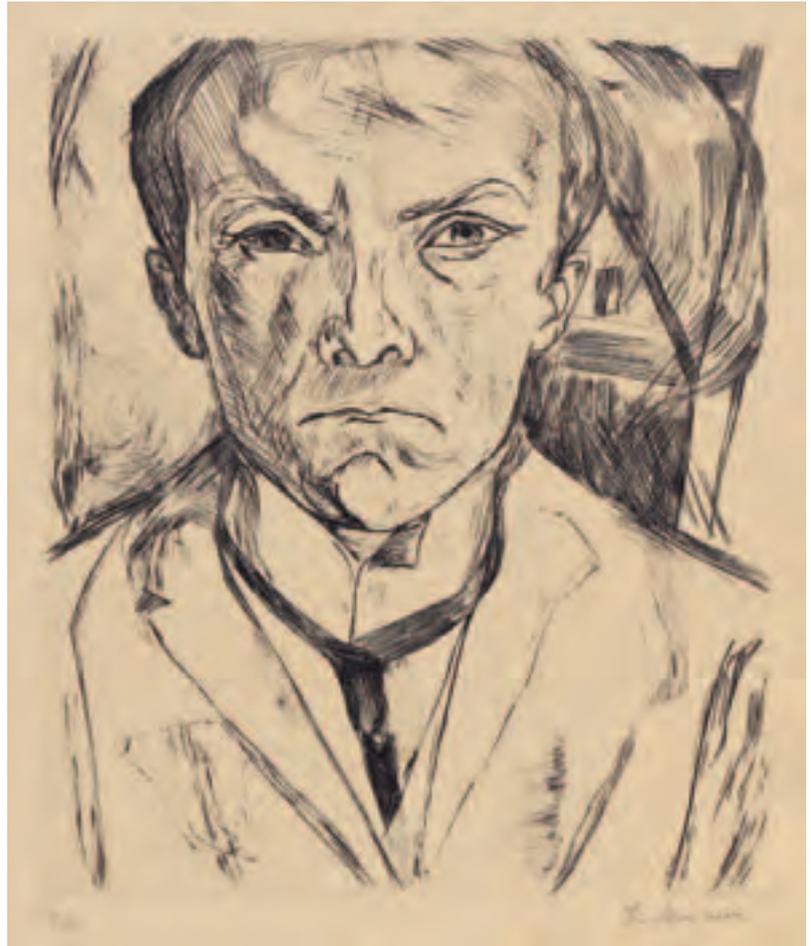
362 SELBSTBILDNIS VON VORN, IM HINTERGRUND HAUSGIEBEL 1918

Original-Radierung auf Japanpapier.
30,5 x 25,6 cm (56,5 x 44,5/45,5 cm). Unter
Glas gerahmt. Signiert. Exemplar XI/XV einer
Auflage von 50 Abzügen auf diesem Papier.
Verlag R. Piper & Co., München 1918. – Im
Passepartout-Ausschnitt gebräunt, mit
kleineren Falten an den äußeren seitlichen
Rändern.

Hofmaier 125 II A. b.

*Etching on Japan paper. 30.5 x 25.6 cm
(56.5 x 44.5/45.5 cm). Framed under glass.
Signed. Proof XI/XV of an edition of 50 proofs
on this paper. Verlag R. Piper & Co., Munich
1918. – The mat opening browned, with small
folds in the outer lateral margins.*

€ 14 000 – 16 000



LUIS CABALLERO (HOLGUÍN)

1943 – Bogotá – 1995

363 OHNE TITEL (KREUZABNAHME)

1983

Rötelzeichnung, laviert, auf Büttenpapier, auf Leinwand aufgezogen. 190,5 x 124,8 cm. Gerahmt. Unten rechts signiert und datiert ‚L Caballero 83‘. – In gutem Zustand. Stellenweise mit kleinen, optisch nicht ins Gewicht fallenden Feuchtigkeitsspuren.

Drawing in red chalk, washed, on laid paper, mounted on canvas. 190.5 x 124.8 cm. Framed. Signed and dated 'L Caballero 83' lower right. – In fine condition. Some small, optically unobtrusive moisture stains.

Provenienz *Provenance*

Galerie Lietzow, Berlin (rückseitiger Berliner Transportaufkleber); Privatsammlung Hessen

Die für den kolumbianischen Künstler sehr typische, großformatig und bildmäÙig angelegte Zeichnung paraphrasiert das religiös konnotierte Motiv der Kreuzabnahme. Caballero, früh verstorben, bildete sich in den 1960er Jahren in Paris unter dem Einfluß abstrakter wie figuraler zeitgenössischer Kunst. Ab 1969 lebte er in Paris. International insbesondere in New York und Paris gehandelt, nennt man Willem DeKooning und Francis Bacon als ihn früh beeindruckende Vorbilder.

The large-scale and pictorially laid out drawing is typical of the Columbian artist and paraphrases the religiously connotated motif of the Descent from the Cross. Caballero, who died early, was educated under the influence of abstract and figural contemporary art in Paris during the 1960s. From 1969 onwards, he lived in Paris. Internationally traded for the most part in New York and Paris, Willem DeKooning and Francis Bacon are said to have been early influencing models of art.

€ 8 000 – 10 000



GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

364 GEORGE BRAQUE. DAS GRAPHISCHE WERK 1961/1962

Buch mit beigelegter Original-Farblithographie von Georges Braque „L'oiseau bleu et gris“. Die Lithographie auf der rechten Seite eines Doppelbogens Velin. 32 x 26,8 cm (32 x 52,8 cm). Signiert. Die Lithographie lose in grauem Kartonumschlag eingelegt. Auf dem Umschlag im Impressum handschriftlich nummeriert „79“. Erschienen in einer Auflage von 110 Exemplaren zu der Vorzugsausgabe des Buches, außerhalb einer Separatauflage von 135 signierten und nummerierten Exemplaren. – Zusammen in schwarzem Original-Kartonschuber, 22,8 x 27,6 x 2,6 cm. Druck Mourlot, Paris 1962. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1961.

Vallier 174

Book with a colour lithograph by Geroges Braque "L'oiseau bleu et gris". Lithograph on the right-hand side of a double wove paper sheet. 32 x 26.8 cm (32 x 52.8 cm). Signed. The lithograph laid in grey card envelope. The imprint on the envelope with handwritten number "79". From an edition of 110 proofs for the special book edition, aside from a separate edition of 135 signed and numbered proofs. – Together in black original card slip-case. 22.8 x 27.6 x 2.6 cm. Print Mourlot, Paris 1962. Publisher Gerd Hatje, Stuttgart 1961.

€ 4 000 – 5 000

RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

365 BATEAUX

Aquarell auf Papier, auf Unterpapier aufgezogen. 32,3 x 23,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links monogrammiert „RD“ – Fachmännisch restauriert.

Nicht bei Guillon-Lafaille

Wir danken Fanny Guillon-Laffaille, Paris, für bestätigende Auskunft.

Watercolour on paper, laid down on support paper. 32.3 x 23.1 cm. Framed under glass. Monogrammed 'RD' lower left. – Professionally restored.

Not registered by Guillon-Lafaille

We would like to thank Fanny Guillon-Laffaille, Paris, for confirmatory information.

€ 5 000





RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

366 BOUQUET DE FLEURS À LA CHAISE

Um 1942

Aquarell und Gouache auf dickem Aquarellpapier. 50,4 x 65,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Raoul Dufy‘: – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt.

Mit einer Foto-Expertise von Fanny Guillon-Lafaille, Paris, vom 21. Juli 1998 (Nr. A98-1149). Die Arbeit wird in den Supplementband des Werkverzeichnisses der Aquarelle, Gouachen und Pastelle aufgenommen.

Watercolour and gouache on heavy watercolour paper. 50.4 x 65.5 cm. Framed under glass. Signed 'Raoul Dufy' in pencil lower right. – The mat opening slightly browned.

With a photo-certificate by Fanny Guillon-Lafaille, Paris, dated 21 July 1998 (no. A98-1149). The work will be included in the supplement volume of the catalogue raisonné of watercolours, gouaches and pastels.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Fanny Guillon-Lafaille, Paris (dort erworben in den 1990er Jahren); Privatsammlung Norddeutschland

€ 30 000 – 35 000



ANDRÉ DERAIN

Chatou/Yvelines 1880 – 1954 Garches/Yvelines

367 NATURE MORTE AUX RAISINS

1926/1927

Öl auf Papier, auf Holz aufgezo-
gen. 17,3 x 19,5 cm. Gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert ‚a Derain‘. – Mit winzigem
Papierabriss an der linken unteren Ecke.

Nicht bei Kellermann

Mit einer Foto-Expertise von Geneviève
Taillade, Comité André Derain, Paris,
5. Mai 2017

*Oil on paper, mounted on wood. 17.3 x 19.5 cm.
Framed. Signed 'a Derain' in black lower right.
– Minute paper defect in the lower left corner.*

Not recorded by Kellermann

*With a photo-certificate by Geneviève Taillade,
Comité André Derain, Paris, dated 5 May 2017.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Frankreich

€ 3 000 – 5 000



ANDRÉ DERAIN

Chatou/Yvelines 1880 – 1954 Garches/Yvelines

368 TÊTE DE FEMME

Öl auf Leinwand (doubliert). 33,2 x 27,7 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert
,a Derain'. – Mit vereinzelt Retuschen.

Nicht bei Kellermann

Mit einer Foto-Expertise von Geneviève
Taillade, Comité André Derain, Paris,
13. Dezember 2008.

*Oil on canvas (relined). 33.2 x 27.7 cm.
Framed. Signed 'a Derain' in black lower right.
– Isolated retouches.*

Not recorded by Kellermann

*With a photo-certificate by Geneviève
Taillade, Comité André Derain, Paris, dated
13 December 2008.*

Provenienz Provenance

Christie's, New York, Impressionist/Modern
Art Sale, 11.2.2009, Lot 37; Christie's, Paris,
Art Impressioniste + Moderne, 20.5.2011,
Lot 136 („Portrait de femme“); Privatsamm-
lung, Frankreich

€ 5 000 – 7 000



ANDRÉ DERAIN

Chatou/Yvelines 1880 – 1954 Garches/Yvelines

369 PAYSAGE 1901

Aquarell und Tusche auf Velin. 37,8/38,2 x 44/44,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts in der Darstellung mit Tusche signiert ‚A Derain‘. – Der Bogen an den Kanten ungleich geschnitten. – Die obere rechte Blattecke als Abriss angestückt. Fest auf Passepartout-Unterlage aufgezogen.

Mit einer Foto-Exerise von Geneviève Taillade, der Großnichte des Künstlers, Comité André Derain, Paris, 28. Dezember 2016

Watercolour and India ink on wove paper. 37.8/38.2 x 44/44.5 cm. Framed under glass. Signed 'A Derain' in India ink in the depiction lower right. – The sheet edges irregularly cut. – The upper right sheet corner with a restored loss of paper. Firmly mounted to mat card.

With a photo-certificate by Geneviève Taillade, the artist's great-niece, Comité André Derain, Paris, dated 28 December 2016.

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Auktion Ader-Picard-Tajan, Paris, 27. Nov. 1974, Lot 8; Privatsammlung Frankreich

Schöne grossformatige frühe Papierarbeit des späteren Fauvisten; insbesondere die freie Handhabung der darstellerischen Mittel und die farbbintensive Kolorierung in Grün und Blau verweist auf die spätere Stilentwicklung.

A fine, large-scale, early paper work of the artist who later became a fauvist; especially the free use of the representational means and the intensive colouring in green and blue indicate the later stylistic development.

€ 5 000 – 6 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

370 BLÜHENDE BÄUME 1946

Pastell auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „PM FABRIANO“. 32,2/32,8 x 48,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift mit dem Künstlersignum signiert und datiert ‚Dix 46‘. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken.

Nicht bei Lorenz

Wir danken Rainer Pfefferkorn, Otto Dix Stiftung, Vaduz, für bestätigende Informationen.

Die Arbeit wird unter der Nummer Lorenz SW 9.2.40 ins Werkverzeichnis aufgenommen.

Pastel on laid paper with watermark "PM FABRIANO". 32.2/32.8 x 48.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Dix 46' with artist's signum in pencil lower right. – Drawing pin holes in the corners.

Not registered by Lorenz

We would like to thank Rainer Pfefferkorn, Otto Dix Stiftung, Vaduz, for confirmatory information.

The work will be included in the catalogue raisonné under the number Lorenz SW 9.2.40.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer; seitdem Familienbesitz, Norddeutschland

€ 8 000 – 10 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

371 SCHILF AM UNTERSEE 1947

Pastell auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „MONTGOLFIER FRANCE“. 34 x 47,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift mit dem Künstlersignum signiert und datiert ‚Dix 47‘. – Kleiner Randeinriss links, rechte obere Ecke mit winzigem Papierverlust.

Nicht bei Lorenz

Wir danken Rainer Pfefferkorn, Otto Dix Stiftung, Vaduz, für bestätigende Informationen.

Die Arbeit wird unter der Nummer Lorenz SW 9.8.39 ins Werkverzeichnis aufgenommen.

Pastel on laid paper with watermark "MONTGOLFIER FRANCE". 34 x 47.2 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Dix 47' with artist's signum in pencil lower right. – Small marginal tear left, minute paper loss in upper right corner.

Not registered by Lorenz

We would like to thank Rainer Pfefferkorn, Otto Dix Stiftung, Vaduz, for confirmatory information.

The work will be included in the catalogue raisonné under the number Lorenz SW 9.8.39.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer; seitdem Familienbesitz, Norddeutschland

€ 8 000 – 10 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

R372 AM BODENSEE II (KORNFELDER UND SEE)

1950

Aquarell und Bleistift auf festem Velin.
19,2 x 25,6 cm (Darstellung 15 x 21,4 cm).
Unter Glas gerahmt. Unter der Darstellung
im breiten Papierrand rechts mit Bleistift
signiert ‚Dix‘. – Farbfrisch erhalten.

Pfäffle 50er J/2 (dort irrtümlicherweise als
unsigned vermerkt)

*Watercolour and pencil on heavy wove paper.
19.2 x 25.6 cm (depiction 15 x 21.4 cm).
Framed under glass. Signed 'Dix' in pencil
under the depiction in the broad paper
margin right. – Vibrant colours.*

*Pfäffle 50er J/2 (there erroneously marked as
unsigned)*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schöninger, München; Privatsamm-
lung Bayern; Privatsammlung

€ 5 000 – 7 000

OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

373 ZWEI KINDER (MIT SONNENBLUME)

1966

Original-Farblithographie auf Van Gelder Zonen Büttenpapier. 44,5 x 61,3 cm (48,5/48,2 x 64/63,1 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 18/80. – Das beschnittene Blatt im Passepartout-Ausschnitt unregelmäßig gebräunt.

Karsch 309/III

Colour lithograph on Van Gelder Zonen laid paper. 44.5 x 61.3 cm (48.5/48.2 x 64/63.1 cm). Framed under glass. Signed, dated, and numbered. Proof 18/80. – The cropped sheet slightly irregularly browned in the mat opening.

€ 4 000 – 5 000



(Passepartout-Ausschnitt)

374 KATZE IM MOHNFELD

1968

Original-Farblithographie auf Bütten mit Wasserzeichen „BFK“. 55,2 x 45,2 cm (69,3 x 56 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt. Exemplar 90/90. Gedruckt von Erker Presse, St. Gallen (mit dem Prägestempel). – In schöner farbfrescher Erhaltung. Rückseitige Montierungsreste in den Ecken etwas dunkler nach vorne durchschlagend.

Karsch 328

Colour lithograph on laid paper with watermark "BFK". 55.2 x 45.2 cm (69.3 x 56 cm). Framed under glass. Signed, dated, and titled. Proof 90/90. Printed by Erker Presse, St. Gallen (with embossed stamp). – In fine condition with vibrant colours. On the verso, remnants of a former mounting in the corners pushing through slightly darker to recto.

€ 7 000 – 9 000





OTTO DILL

Neustadt/Weinstraße 1884 – 1957 Bad Dürkheim

375 RENNPLATZ (REITER IM ROTEN ROCK) 1926

Öl auf Leinwand, rückseitig mit leichtem Gewebe doubliert. 60,3 x 80,3 cm. Gerahmt. Unten links rötlich signiert ‚Otto Dill‘. – Rückseitig auf dem grünen Doubliergeewebe mit dem Namenszug ‚Otto Dill‘ versehen sowie auf der Keilrahmenleiste auf altem Papieretikett datiert und betitelt „Rennplatz 1926“. – Mit Spannfalten; am Unterrand stellenweise mit minimalen Farbausbrüchen.

Mit einer Foto-Expertise von Hans-Jürgen Imiela, Mainz, vom 18. April 1993

Oil on canvas, relined with light fabric verso. 60.3 x 80.3 cm. Framed. Signed 'Otto Dill' in reddish colour lower left. – Signed 'Otto Dill' verso on the green fabric used for relining and dated and titled "Rennplatz 1926" on the stretcher on an old paper label. – Tension folds; some isolated minor loss of colour in lower margin.

With a photo-certificate from Hans-Jürgen Imiela, Mainz, dated 18 April 1993

Provenienz *Provenance*

Ehemals pfälzische Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 4 000 – 6 000



JAMES ENSOR

1860 – Ostende – 1949

376 **L' ASSASSINAT**

1888

Original-Radierung auf Simili-Japan.
17,9 x 24 cm (34,2 x 48 cm). Signiert, datiert
und betitelt ‚L'assassinat James Ensor 1888‘.
– Minimal nach vorn durchdrückende
Montagespuren an den oberen Ecken.

Elesh .038; Taevernier 38

*Etching on Simili-Japan. 17.9 x 24 cm
(34.2 x 48 cm). Signed, dated, and titled
'L'assassinat James Ensor 1888'. – Traces of
mounting minimally pushing through to recto
in upper corners.*

€ 3 000 – 5 000



JAMES ENSOR

1860 – Ostende – 1949

377 LES MAUVAIS MÉDECINS

1895

Original-Radierung auf Simili-Japan. 17,9 x 25,2 cm (35,3 x 47,2 cm). Signiert, datiert und betitelt 'Les mauvais médecins James Ensor 1895'. – Feiner gratiger Druck. – Der breite Rand mit einzelnen schwachen Knicken. Unmittelbar am äußersten Rand mit schmalen Spuren rückseitiger Klebereste.

Elesh .099; Taevernier 97

Etching on Simili-Japan. 17.9 x 25.2 cm (35.3 x 47.2 cm). Signed, dated, and titled 'Les mauvais médecins James Ensor 1895'. – Fine, burred print. – The broad margin with isolated, faint creases. Narrow traces of adhesive tape remnants directly in the outer margin.

€ 6 000 – 8 000

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

378 PORTRÄT KARL HENK

1910

Öl auf Leinwand. 31 x 23 cm. Gerahmt.
Oben rechts schwarz signiert und datiert
,Max Ernst 1910'. – Rückseitig Spuren einer
Skizze von linear-abstrakten Spiralformen.
– Die Leinwand verso mit leichten Stock-
fleckchen.

Spies 42

*Oil on canvas. 31 x 23 cm. Framed. Signed and
dated 'Max Ernst 1910' in black upper right.
– Traces of a sketch of linear, abstract spiral
shapes verso. – Minor foxing on canvas verso.*

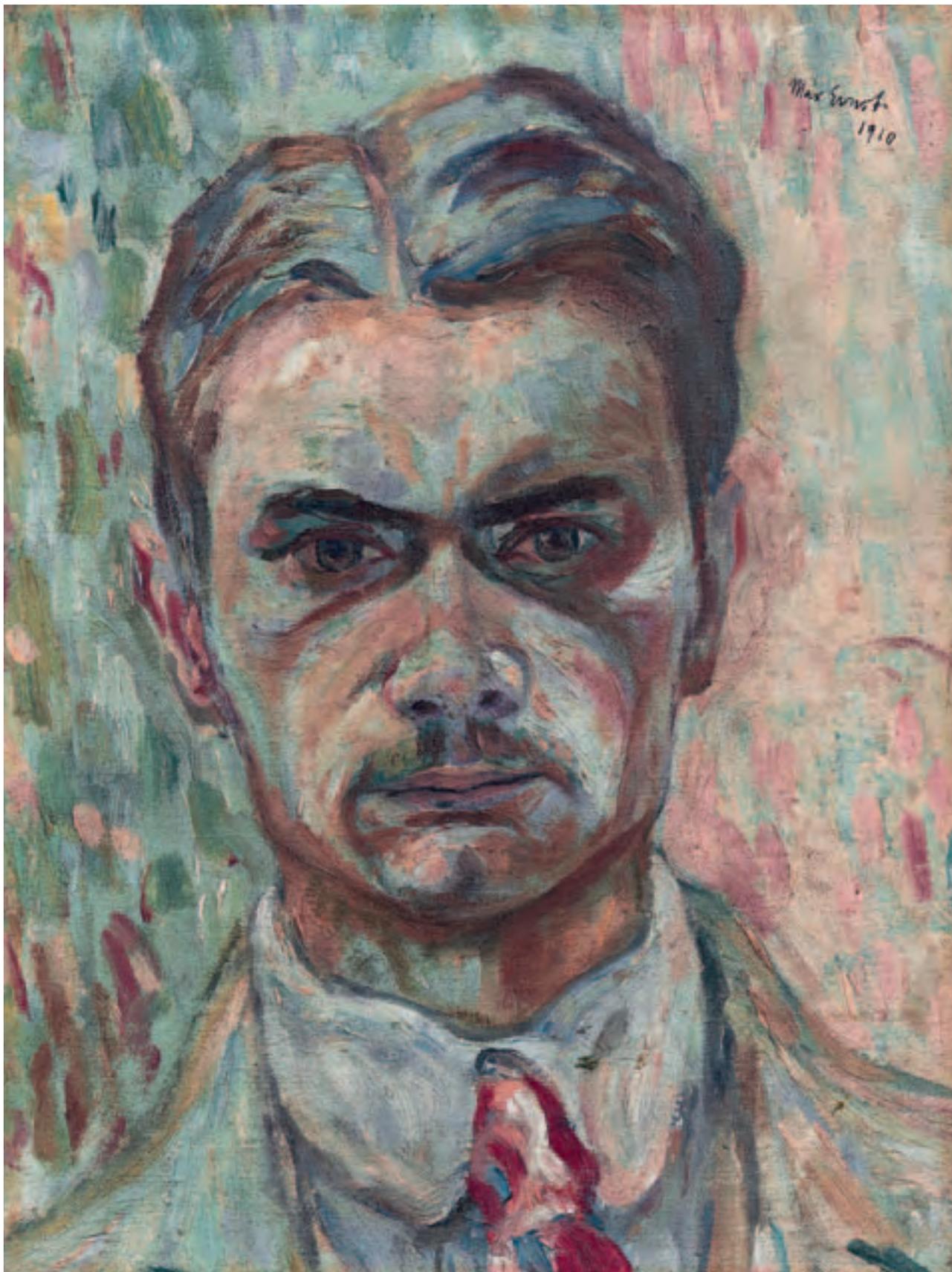
Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Gaston Violand,
Mulhouse; Privatsammlung Frankreich

€ 10 000 – 15 000

Das frühe Bildnis des Jugendfreundes Karl Henk ist von Max Ernst farblich in neo-impressionistisch aufgelichteter Palette und lockerer Faktur kontrastvoll in abgestuften Grün- und Rosétönen gehalten. Eindrucksvoll ist der streng frontal ausgerichtete Kopf mit dem eindringlichen Blick. Auch in den von Max Ernst für die Schülerzeitschrift „Aus unserm Leben an der Penne“ in Brühl im Frühjahr 1910 gezeichneten Karikaturen taucht der hier wohl lebensnah Porträtierte auf (vgl. Spies 19).

The early portrait of Max Ernst's boyhood friend Karl Henk is done in contrasting graduated shades of green and pink with a neo-impressionist, thinned out colour palette and an unconstrained structure. The head, which is aligned frontally to the viewer in an austere manner and with an intense look, is most impressive. The sitter, realistically portrayed here, also appears in Max Ernst's caricatures for the school magazine titled „Aus unserm Leben an der Penne“ in Brühl in the spring of 1910.



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

379 ZU: JOHN RUSSELL, MAX ERNST. LIFE AND WORK, NEW YORK 1967 1966

Collage, Farbkreide und Tusche auf Papier. 17,9 x 13,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts rot signiert ‚Max Ernst‘, unten links mit Bleistift gewidmet und datiert ‚à Georges Shéhadé. 2.11.1966‘. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit Lichttrand.

Spies/Metken 4137 („Russell, Seite 132“)

Collage, coloured chalk and India ink on paper. 17.9 x 13.2 cm. Framed under glass. Signed 'Max Ernst' in red lower right, dedicated and dated 'à Georges Shéhadé. 2.11.1966' in pencil lower left. – The mat opening slightly browned with lightstain.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer;
Galerie Brigitte Shéhadé, Paris; Privat-
sammlung Rheinland

Für das 1967 erschienene Buch „Max Ernst. Life and Work“ von John Russell fertigte Max Ernst 1966 mehrere collagierte und teils gewidmete Illustrationsvorlagen an (vgl. Spies/Metken 4114-4148). Bei der in der Widmung genannten Person dürfte es sich höchstwahrscheinlich um den mit den Surrealisten sympathisierenden Dichter und Dramatiker Georges Shéhadé handeln (1905-1989).

In 1966, Max Ernst created various collaged and partially dedicated illustration templates for the book ‚Max Ernst. Life and Work‘ by John Russel, published in 1967 (cf. Spies/ Metken 4114-4148). The person named in the dedication is most probably the poet and dramatist Georges Shéhadé (1905-1989), who sympathised with the surrealists.

€ 6 000 – 8 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

380 THE GATE (DAS TOR)

1912

Original-Radierung auf Simili-Japan mit dem Trockenstempel „DIE SCHAFFENDEN“. 27 x 20 cm (42 x 32,1 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. In der Platte zusätzlich signiert, betitelt und datiert. Eines von 25 Exemplaren der Vorzugsausgabe einer Gesamtauflage von 125 Exemplaren. Erschienen in der von Paul Westheim herausgegebenen Zeitschrift „Die Schaffenden“, I. Jg., 1. Mappe, 1918. Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1919. – Insgesamt leicht gebräunt, die rückseitige Montierung an den oberen Ecken leicht heller nach vorne durchschlagend.

Prasse E 52; Söhn HDO 72701-1

Etching on Simili-Japan with blind stamp "DIE SCHAFFENDEN". 27 x 20 cm (42 x 32,1 cm). Framed under glass. Signed. Additionally signed, titled, and dated in the plate. One of 25 proofs of the special edition from a total edition of 125. Published in the magazine by Paul Westheim "Die Schaffenden"; vol I, 1st portfolio, 1918. Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1919.

€ 7 000 – 9 000





LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

381 ALTE DAMPFLOKOMOTIVE MIT ZUSCHAUERN 1909

Tuschfeder, farbige Kreiden und Graphit auf Papier. 14 x 21,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Unten links mit schwarzer Tuschfeder datiert, 'Mon Aug 2 09'. – Obere linke Ecke alt ergänzt.

Pen and ink, coloured chalks and graphite on paper. 14 x 21.8 cm. Framed under glass. Unsigned. Dated 'Mon Aug 2 09' in black pen and ink lower left. – An older replacement in upper left corner.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Liuba und Ernesto Wolf, Paris; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ganz Kind im Manne, lässt Lyonel Feininger in dieser wunderbaren kolorierten Tuschfederzeichnung seiner Begeisterung für die Eisenbahn freien Lauf. Jung und Alt stehen gleichsam Spalier vor dem vorbeirauschenden dampfenden Ungetüm, dessen Fahrtwind die versammelte Schar gehörig durcheinander wirbelt. Ein kleiner Hund nimmt die Herausforderung an und läuft mit der historischen Lokomotive um die Wette.

In every way the child in the man, Lyonel Feininger allows his enthusiasm for trains free rein in this wonderfully coloured pen and ink drawing. Young and old alike form a guard of honour for the steaming monstrosity thundering past, its airstream well and truly blowing about the gathered crowd. A small dog takes on the challenge and races with the historic train engine.

€ 12 000 – 14 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

382 DAME UND KINDER AM STRAND IN HERINGSDORF 1911

Farbige Kreiden und Tuschfeder auf Papier. 13,9 x 21,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit dem schwarzen Nachlass-Stempel „FEININGER ESTATE“ versehen sowie oben rechts mit schwarzer Tuschfeder datiert ‚Fri. 7. July 1911‘. – Der Oberrand zweifach gelocht. Unten rechts mit schwacher diagonaler Knickfalte.

Coloured chalk and pen and ink on paper. 13.9 x 21.7 cm. Framed under glass. Black estate stamp "FEININGER ESTATE" lower right and dated 'Fri. 7. July 1911' in black pen and ink upper right. – Two punch holes in upper margin. Weak, diagonal fold lower right.

€ 18 000 – 22 000

Provenienz *Provenance*

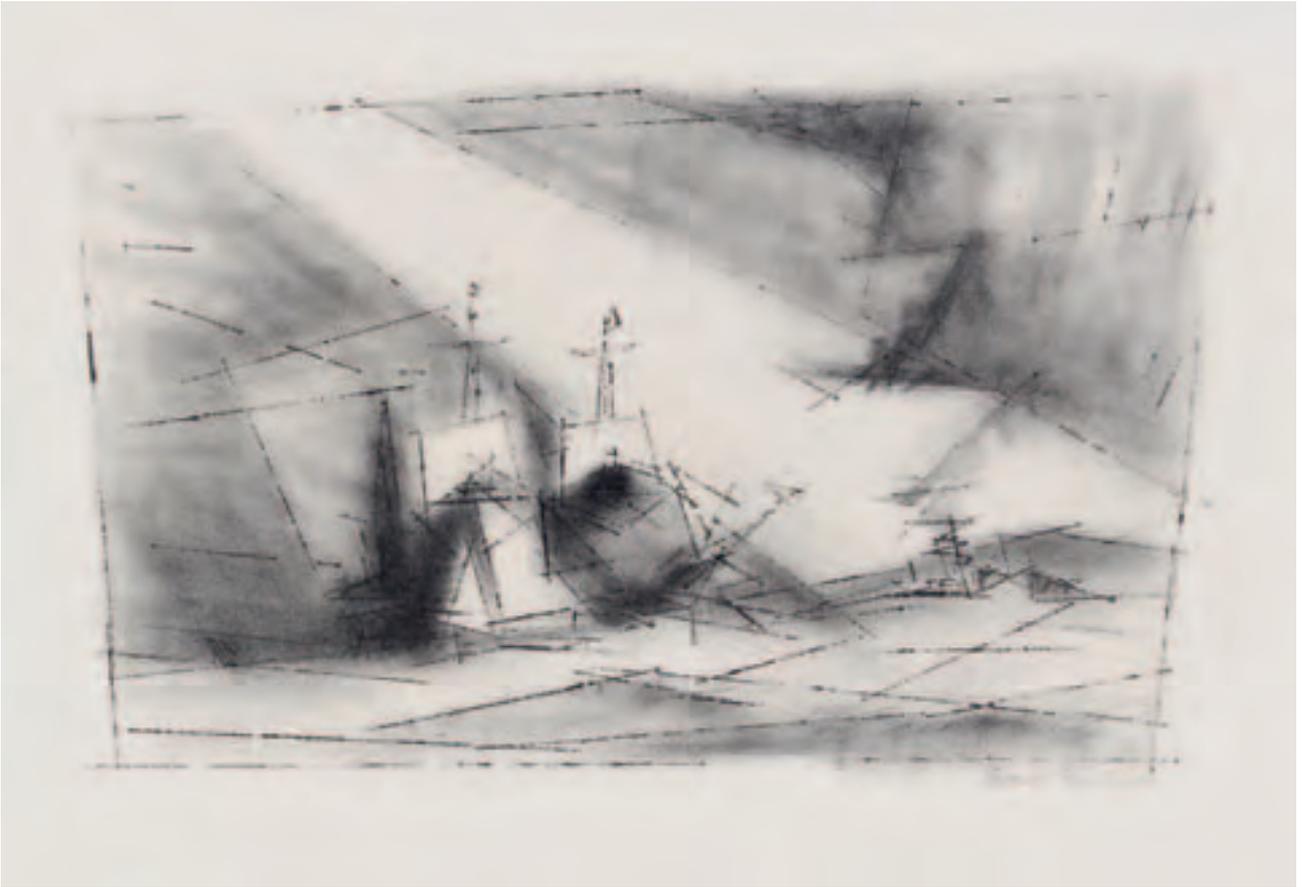
Marlborough Fine Art, London (1987);
Galerie Koch, Hannover (2006); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1987 (Marlborough Fine Art), Lyonel Feininger (1871 – 1956). The Early Years, Kat. Nr. 36

Von Anfang Juni bis Ende September verbrachte Lyonel Feininger die Sommerfrische des Jahres 1911 im Seebad Heringsdorf auf der Insel Usedom, erst kurz zuvor hatte er im Zuge einer Reise nach Paris wichtige Impulse für sein zukünftiges Schaffen erfahren. Die lichte Strandszene ist ein besonders schönes Beispiel für Feiningers nachhaltiges Interesse an Landschaft und Meer. Mit schnellem Strich gezeichnet, wird in ihr die sanfte Leichtigkeit der sommerlichen Ostseeküste ganz unmittelbar lebendig.

From the beginning of June until the end of September, Lyonel Feininger spent the summer of 1911 at the seaside resort of Heringsdorf on the island of Usedom; during his travels shortly beforehand, he had experienced important stimuli for his future creative work. The bright beach scene is a particularly beautiful example of Feininger's ongoing interest for landscape and sea. Drawn in quick strokes, the soft ease of the summery Baltic Sea coast comes alive instantly.



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

383 OFF THE COAST, STONE 3 (VOR DER KÜSTE, STEIN 3)

1951

Original-Lithographie auf Velin mit dem Wasserzeichen „RIVES“: 23,5/21,5 x 37,5/34 cm (33 x 48,5 cm). Signiert. Eines von 250 Exemplaren. Auflage für den „Print Club of Cleveland“, verso mit dem Stempel (Lugt 2049 b).

Prasse L 14 II.

Lithograph on wove paper with watermark “RIVES”. 23.5/21.5 x 37.5/34 cm (33 x 48.5 cm). Signed. One of 250 proofs. Edition for “Print Club of Cleveland”; stamped verso (Lugt 2049 b).

€ 3 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

384 VIADUKT

1918

Original-Holzchnitt auf Seidenpapier.
9,4 x 11,9 cm (12,7 x 18,9 cm). Unter Glas
gerahmt. Signiert. Unten links bezeichnet
,3. Probedruck, mit Rand' sowie unten mittig
mit der Werknummer ,1882' versehen. Einzi-
ger bekannter Druck des ersten Zustands. –
Linke untere Ecke mit winzigem Ausriss.

Prasse W 96 I

*Woodcut on tissue paper. 9.4 x 11.9 cm (12.7
x 18.9 cm). Framed under glass. Signed.
Inscribed '3. Probedruck, mit Rand' lower left
and work number '1882' lower centre. Only
known print of the first state. – Minute tear in
lower left corner.*

€ 4 000

JEAN LÉON FAUTRIER

Paris 1898 – 1964 Chatenay/Malabry

385 NU

1944

Graue Federzeichnung mit Kohle auf chamoisfarbenem Chinabütten. 32,3 x 35,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts monogrammiert und datiert ‚F 44‘.

– Mit einzelnen unauffälligen Stockflecken und einem schwachen horizontalen Knick. Der rechte Rand unregelmäßig gerissen.

Wir danken Castor Seibel, Paris, für freundliche bestätigende Hinweise.

Grey pen drawing on chamois-coloured China laid paper. 32.3 x 35.6 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'F 44' lower right. – Isolated unobtrusive foxing and a slight horizontal crease. The right margin irregularly torn.

We would like to thank Castor Seibel, Paris, for friendly, confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000



386 NU ALLONGÉ

1944

Graue Federzeichnung und Kohle auf chamoisfarbenem Chinabütten. 32,6 x 35,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links monogrammiert und datiert ‚F 44‘. Am rechten Rand mit dem Sammlerstempel (kleine Palme) des Verlegers Georges Blaizot, Paris. – Mit wenigen schwachen Stockflecken und einer horizontal verlaufenden unauffälligen Knickfalte. Rechts unten mit schwachem Randeinriss.

Wir danken Castor Seibel, Paris, für freundliche bestätigende Hinweise.

Grey pen drawing and charcoal on chamois-coloured China laid paper. 32.6 x 35.8 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'F 44' lower left. Towards right margin with the collector's stamp (small palm tree) of the publisher Georges Blaizot, Paris. – Minor faint foxing and a horizontal unobtrusive fold. Slight marginal tear lower right.

We would like to thank Castor Seibel, Paris, for friendly, confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Georges Blaizot, Paris;
Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000





ALBERTO GIACOMETTI

Stampa/Bergell 1901 – 1966 Chur

387 MAISON DE GIACOMETTI À MALOJA
1957

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 48,5 x 62 cm (50,7 x 66 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 61/65. Publiziert von Kornfeld & Klipstein, Bern. – Am Oberrand mit schmaler von verso durchscheinender Klebespur, in der oberen rechten Ecke mit wenigen kleinen Stockflecken.

Lust 27

Lithograph on wove paper with watermark "Arches": 48.5 x 62 cm (50.7 x 66 cm). Signed and numbered. Proof 61/65. Published by Kornfeld & Klipstein, Bern. – Narrow adhesive mark pushing through to recto in upper margin, some minor foxing in upper right corner.

€ 8 000 – 12 000



FRANCOISE GILOT

Neuilly-sur-Seine 1921

388 BARQUES AU PORT 1942

Tuschezeichnung auf chamoisfarbenem glatten Velin. 38,7 x 49,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tinte signiert und gewidmet ‚Avec toute mon amitié F. Gilot‘. – Der Bogen am Unterrand etwas ungleich geschnitten. – Fest auf Passepartoutkarton aufgezo-

gen. Die Authentizität wurde von Arélia Engel, San Diego/Kalifornien, der Tochter von Françoise Gilot, bestätigt; die Arbeit ist in den „Françoise Gilot Archives“ unter der Archivnummer S.G.0055 registriert.

India ink drawing on chamois-coloured smooth wove paper. 38.7 x 49.1 cm. Framed under glass. Signed and dedicated 'Avec toute

mon amitié F. Gilot' in ink lower right. – The sheet slightly irregularly cut in the lower margin. – Firmly mounted on mat card.

The authenticity has been confirmed by Arélia Engel, San Diego/California, the daughter of Françoise Gilot; the work is registered in the "Françoise Gilot Archives" under the archive number S.G.0055.

Topographisch handelt es sich nach Ausführung des Archives um die Hafengebucht von Rhu in Douarnenez, Bretagne, im Hintergrund erkennt man die Île Tristan und Tréboul, wo die Künstlerin in den 1940er Jahren regelmässig die Sommer im Haus ihrer Eltern verbrachte.

According to the statement of the archives, the topography is the harbour bay of Rhu in Douarnenez, Brittany. In the background, we can see the Île Tristan and Tréboul where the artist regularly spent the summer at her parent's house during the 1940s.

€ 3 000



FRANCOISE GILOT

Neuilly-sur-Seine 1921

389 DÉPART 1963

Öl auf Leinwand. 14 x 18 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚F.Gilot.‘
sowie rückseitig auf dem Chassis zusätzlich
signiert ‚Francoise Gillot-Picasso‘ und mit
blauer Kreide betitelt ‚DÉPART‘. – Minimales
Craquelé bzw. unauffällige Schwundrisse;
Kanten und Ecken minimal bestossen.

Die Authentizität wurde von Arélia Engel,
San Diego/Kalifornien, der Tochter von
Francoise Gilot, bestätigt; die Arbeit ist in
den „Francoise Gilot Archives“ unter der
Archivnummer 551.03 registriert.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Frankreich

Literatur *Literature*

Francoise Gilot, Monographie 1940-2000,
Lausanne 2000, vgl. S. 395

Oil on canvas. 14 x 18 cm. Framed. Signed 'F.Gilot.' in black lower right and additionally signed 'Francoise Gillot-Picasso' verso on the stretcher and titled 'DÉPART' in blue chalk. – Minimal craquelé resp. unobtrusive shrinkage cracks; edges and corner minimally bumped.

The authenticity was confirmed by Arélia Engel, San Diego/Kalifornien, daughter of Francoise Gilot; the work is registered under the archive number 551.03 in the "Francoise Gilot Archives".

Die Komposition gehört zum Zyklus „Série du Labyrinthe“, einer Bildserie nach der griechischen Sage vom Minotaurus, die Gilot in den Jahren 1961-1963 schuf. Die Künstlerin verarbeitet formal mit abstrakt-maritimen Andeutungen auf sehr persönliche wie symbolische Weise die Erzählung um Theseus, Ariadne und den Minotaurus.

The composition belongs to to the cycle „Série du Labyrinthe“; a series of pictures after the Greek myth of the Minotaur that Gilot created in the years 1961-1963. In a very personal and symbolic manner, the artist formally processes the tale of Theseus, Ariadne and the Minotaur with abstractly maritime allusions.

€ 5 000 – 6 000

AXEL FRIDELL

Falm 1894 – 1935 Stockholm

390 PORTRÄT DES KÜNSTLERS NATANAEL CASSÉN 1917

Öl auf Leinwand. 61,5 x 46,4 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert, datiert und
bezeichnet ‚A. Fridell Sthlm 1917‘: – Partiiell
mit leichtem Craquelé.

*Oil on canvas. 61.5 x 46.4 cm. Framed. Signed,
dated, and inscribed 'A. Fridell Sthlm 1917' in
black lower right. – Partially minor craqueleur.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Liljevalchs 1938 (Konsthal), Namnlösa
porträtt, Kat. 23 (mit rückseitigem Rahmen-
etikett)

Literatur *Literature*

Karl Haskel, Axel Fridell. Bilder 2. Oljemål-
ningar, teckningar, fotografier och brev,
Stockholm 1989, S. 138, S. 139 mit ganzsei-
tiger Abb.

Der Maler und Graphiker Axel Fridell wird
bereits als Student der Stockholmer König-
lichen Akademie der Schönen Künste zu ei-
nem gefragten Porträtisten. Dies verwundert
kaum, vermag er in seinen Bildnissen doch
mit sensiblem Blick die Gefühlslage der
Dargestellten zu erfassen und herauszuar-
beiten. So auch in unserer frühen Arbeit, die
seinen finnischen Künstlerfreund Natanael
Cassén zeigt. Wie viele andere Protago-
nisten aus dem künstlerischen Milieu der
schwedischen Hauptstadt, ließ auch er sich
von Fridell porträtieren.

*While still a student at the Royal Swedish
Academy of Fine Arts, the painter and graphic
artist Axel Fridell was already a sought after
portrait painter. This is hardly surprising as in
his portraits, he manages to capture and
elaborate the emotional state of the sitter
with a sensitive eye. This is also the case in
our early work, showing his Finnish artist
friend Natanael Cassén. As did many other
protagonists from the artist scene of the
Swedish capital, he also had his portrait
painted by Fridell.*

€ 8 000 – 12 000





CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

391 **GABRIELE VON SCHLUCKMANN, EINJÄHRIG IM PARK**
1936

Öl auf Leinwand. 58,2 x 67,2 cm. Gerahmt.
Unten links grau signiert und datiert
,C. Felixmüller 36'. – Partiiell mit feinem
Craquelé. Die Ränder rahmungsbedingt
minimal berieben.

T. Felixmüller 681

*Oil on canvas. 58.2 x 67.2 cm. Framed. Signed and dated in grey 'C. Felixmüller
36' lower left. – Partially with fine craquelé. The margins minimally rubbed due
to framing.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung

€ 10 000 – 12 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

392 SCHAFE 1901

Bronzeplastik. Höhe 14,5 cm. Auf Marmorsockel (3 x 26,5 x 14 cm) montiert. Lebzzeitguss. Eines von etwa 33 Exemplaren bei der Galerie Cassirer. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne rechts signiert ‚A. Gaul‘ und seitlich am Plinthenrand rechts mit dem Giesserstempel „H. NOACK FRIEDENAU“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina. – Der Sockel mit wenigen Bestossungen.

Gabler 73

Bronze sculpture. Height 14.5 cm. Mounted on marble base (3 x 26.5 x 14 cm). Signed on the cast-with plinth ‚A. Gaul‘ front right and foundry mark „H. NOACK FRIEDENAU“ on the right side of the plinth. Lifetime cast. One of approx. 33 casts at Galerie Cassirer. – Dark brown patina. – The base slightly chipped.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 8 000 – 10 000

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Berlin 1902 (Galerie Paul Cassirer), IV. Jahrgang, 4. Ausstellung; Venedig 1905, Biennale; Düsseldorf 1913 (Galerie Alfred Flechtheim), Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit. Ausst. anlässlich der Eröffnung der Galerie; Berlin 1922 (Akademie der Künste und Paul Cassirer), August Gaul Gedächtnisausstellung; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul; Frankfurt 2010/2011 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 19, mit Farbabb.

Literatur *Literature*

u.a. Die Kunst 5.1901/1902, S. 261; Hans Rosenhagen, Bildwerke von August Gaul, Berlin 1905, S. 41 mit Abb.; Die Kunst 1908/1909, S. 97, mit Abb.; Kunst und Künstler 7.1909, S. 24 mit Abb.; Angelo Walther, August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript) Leipzig 1961, Nr. 100; Ulrich Bischoff (Hg.), Katalog der Bildwerke. Aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel. Kiel 1976, S. 56; Georg Syamken, Bestandskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1988, S. 173; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 1999, Nr. 15

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

393 FISCHOTTER MIT FISCH

1902

Bronze. Höhe 19,1 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (8,9 x 10,1 x 3,1 cm) montiert. Rückseitig unten signiert ‚A. Gaul‘ sowie mit dem Giesserstempel ‚H. NOACK BERLIN‘ versehen. Späterer posthumer Guss. – Mit gleichmäßiger dunkelbrauner Patina, der Fisch vergoldet. Die Augen aus schwarzem Glassfluss.

Gabler 93-1

Wir danken Josephine Gabler, Passau, für freundliche Hinweise.

Bronze. Height 19,1 cm. Mounted on black marble plinth (8.9 x 10.1 x 3.1 cm). Signed 'A. Gaul' lower verso, and foundry mark "H. NOACK BERLIN". Later posthumous cast. – Even, dark brown patina, the fish is gilded. The eyes of the otter are made of glass.

Gabler 93-1

We would like to thank Josephine Gabler, Passau, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Berlin 1903 (Berliner Secession); Dresden 1904 (Große Kunstausstellung); München 1904 (Deutscher Künstlerbund); Bremen 1904 (Deutsche Kunstausstellung Bremen); Venedig 1905 (Biennale); Bremen 1906 (Internationale Kunstausstellung Bremen); Berlin 1907/1908 (Akademie der Künste Berlin); Darmstadt 1908 (Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin 1922 (Akademie der Künste und Paul Cassirer), August Gaul, Gedächtnisausstellung mit Abb. Berlin 2006 (Dr.-Thiede-Stiftung Berlin)

Literatur *Literature*

u.a. Hans Rosenhagen, Bildwerke von August Gaul, Berlin 1905, S. 51 mit Abb.; Wilhelm Radenbergh, Moderne Plastik. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit, Düsseldorf/Leipzig 1912, S. 80; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 73; Angelo Walter, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 37; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 1999, Nr. 22.

€ 10 000 – 12 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

394 KAMPF (KAMPF ZWISCHEN MANN UND LEOPARDEN)

Um 1905

Bronze. Höhe 23 cm. Auf bräunlich marmoriertem Steinsockel (15 x 15 x 7 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten mittig signiert ‚A. Gaul‘. Einer von vermutlich nur wenigen posthumen Güssen. – Mit schöner dunkelbrauner Patina. Der Sockel an den unteren Ecken sowie teilweise an den Kanten etwas besoffen.

Gabler 130 (unser Exemplar)

Bronze. Height 23 cm. Mounted on brownish marbled stone base (15 x 15 x 7 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth on rear centre. One of presumably very few posthumous casts. – Fine dark brown patina. The base slightly bumped on lower corners and edges.

Gabler 130 (our cast)

Provenienz Provenance

Galerie Cassirer, Berlin; Charles de Bourlet (1926); Familiensammlung Giese.

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur Literature

Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 160; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 3

Nach Gabler sollten laut Sitzung des Nachlass-Kuratoriums vom November 1921 10 posthume Güsse hergestellt werden. Diese Vereinbarung wurde jedoch später gestrichen. Das vorliegende Exemplar stammt laut Gabler aus dem Nachlass-Verkauf des Kunsthändlers Charles A. de Bourlet, der 1926 von Cassirer ein Konvolut von 12 Bronzen erworben hatte.

According to Gabler, 10 posthumous casts should have been produced as agreed in a meeting of the estate's board of trustees in November 1921. However, this agreement was revoked. As stated by Gabler, the present cast is from the estate sale of the art dealer Charles A. de Bourlet who had acquired a set of works from Cassirer comprising 12 bronze sculptures in 1926.

€ 15 000 – 20 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

395 ZWEI KLEINE LÖWEN

Um 1898

Bronzeplastik. Höhe 7 cm. Auf Marmorsockel (2,5 x 11 x 10 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert ‚A. Gaul‘ und am Plinthenrand mit dem Giesserstempel ‚H. NOACK FRIEDENAU‘ versehen. Vermutlich ein Exemplar der 1921 vom Nachlass beschlossenen Auflage von 20 Güssen. – Mit schöner dunkelbrauner Patina. – Der Sockel an den Kanten vereinzelt minimal bestossen.

Gabler 44-1

Bronze. Height 7 cm. Mounted on marble base (2.5 x 11 x 10 cm). Signed on the cast with plinth 'A. Gaul' back right and foundry mark "H. NOACK FRIEDENAU" on rear plinth edge. Presumably a cast of an edition of 20 agreed by the estate in 1921. – Fine dark brown patina. – The base edges minimally chipped in places.

Provenienz *Provenance*

Südamerikanischer Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Berlin 1900 (Paul Cassirer), II Jahrgang, 4. Ausstellung; Bremen 1904, Deutsche Kunstausstellung; Darmstadt 1908, Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst; Potsdam 1921; Berlin 1922 (Akademie der Künste und Paul Cassirer), August Gaul, Gedächtnisausstellung; Berlin 1972 (Berlin Museum), August Gaul, Kat. mit Abb.

Literatur *Literature*

Kunstchronik 1900, Sp.300; Hans Rosenhagen, Bildwerke von August Gaul, Berlin 1905, S. 37 mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 25; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 1999, Nr. 20

€ 6 000 – 8 000



Nach den Erinnerungen von Ernst Barlach und Tilla Durieux besaß die Familie Gaul seit 1907 einen Esel. Dieser war ein Geschenk von August Gauls Galeristen Paul Cassirer und in erster Linie wohl als Haustier für den Sohn Peter gedacht. Vermutlich inspirierte dieses Tier den Bildhauer zu der hier angebotenen Folge von sechs kleinformatigen Eseln.

„In einer Serie von sechs Arbeiten untersuchte Gaul spielerisch alle möglichen Bewegungsmotive eines Esels. Vier Plastiken dieser ‚Eselei‘ genannten Serie präsentierte er erstmals in der Berliner Secession 1911, die beiden anderen wurden erst ab August 1912 bzw. ab November 1913 von der Galerie [Cassirer] angeboten. [...] Laut Kuratoriumssitzung vom November 1921 sollten dreißig posthume Güsse hergestellt werden.“ Zur Auflage der einzelnen Motive führt Gabler ferner aus, dass es „einige Güsse neueren Datums“ gibt. (Josephine Gabler, August Gaul, Das Werkverzeichnis der Skulpturen, Berlin 2007, S. 154)

Das Angebot aller sechs Esel in ihrer kompletten Folge, als „Eselei“, ist äußerst selten.

According to Ernst Barlach's and Tilla Durieux' recollections, the Gaul family had owned a donkey since 1907. It was a gift from August Gaul's gallerist Paul Cassirer and primarily intended to be the pet of his son Peter. The sculptor probably was inspired by this animal for the series of six small-scale donkeys on offer here.

,In a series of six works, Gaul payfully studied the donkey's every movement for his motifs. Four sculptures of this series called ‚Eselei‘ were presented at the Berlin Secession of 1911 for the first time; the other two were only on offer at the gallery [Cassirer] from August 1912 and November 1913 respectively. [...] According to a meeting of the board of trustees in November 1921, thirty posthumous casts should have been produced.’ Gabler elaborates further on the edition of the individual motifs that ‚some casts‘ were of ‚a later date‘. (Josephine Gabler, August Gaul, Das Werkverzeichnis der Skulpturen, Berlin 2007, p. 154)

The offer of all six donkeys in the complete series ‚Eselei‘ is very rare.

Provenienz Provenance

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg
(Lots 396 – 401)

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

396 GEHENDER ESEL

1911

Bronze. Höhe 9,9 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (13 x 5,5 x 2 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert ‚A. Gaul‘ und am rechten Plintenrand mit dem Giesserstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. – Mit rötlich-brauner Patina. Der Sockel mit kleiner Abplatzung.

Gabler 158

Bronze. Height 9.9 cm. Mounted on black marble base (13 x 5.5 x 2 cm). Signed ‚A. Gaul‘ on the cast-with plinth back right, and foundry mark „H.NOACK BERLIN“ on right plinth side. – Reddish-brown patina. Minor chip to the base.

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berlin 1911 (Berliner Secession); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museum der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat.Nr. 44 mit Abb. S. 194;

Literatur Literature

u. a. Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript) Leipzig 1961, Nr. 87

€ 6 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

397 TRABENDER ESEL

1911

Bronze. Höhe 11,5 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (12,1 x 4,5 x 2 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne rechts signiert ‚A. Gaul‘ und am rechten Plinthenrand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit schwarzbrauner Patina.

Gabler 159

Bronze. Height 11.5 cm. Mounted on black marble base (12.1 x 4.5 x 2 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth front right, and foundry mark "H.NOACK BERLIN" on the right side of the plinth. – Black-brown patina.

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berliner Secession 1911; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg Kolbe Museum/Ernst Barlach Haus/Museen d. Stadt Hanau), Kat. Nr. 45, mit Abb.

Literatur Literature

u. a. Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 88

€ 6 000



398 AUSSCHLAGENDER ESEL

1911

Bronze. Höhe 10,4 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (11 x 4,5 x 2 cm) montiert. Am linken Rand der mitgegossenen Plinthe signiert ‚A. GAUL‘ und mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit mittelbrauner Patina.

Gabler 160-1

Bronze. Height 10.4 cm. Mounted on black marble base (11 x 4.5 x 2 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth on the left side, and foundry mark "H.NOACK BERLIN". – Mid-brown patina.

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berliner Secession 1911; Bremen 1912 (Deutscher Künstlerbund); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur Literature

u.a. Erich Hanke, August Gaul, in: Kunst und Künstler, Jg. 21, 1923, S. 201 mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 89

€ 6 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

399 SICH WÄLZENDER ESEL

1911

Bronze. Höhe 8,5 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (12 x 6,5 x 2 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am Plinthenrand vorne rechts mit dem Giesserstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. – Mit mittelbrauner Patina. Rechter Hinterhuf etwas aufgelichtet. Der Sockel mit winziger Bestoßung.

Gabler 161

Bronze. Height 8,5 cm. Mounted on black marble base (12 x 6.5 x 2 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth on the front right, and foundry mark "H.NOACK BERLIN" on plinth edge front right. – Mid-brown patina, the right back hoof partially slightly lightened. A minute chip to the base.

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berliner Secession 1911; Düsseldorf 1913 (Galerie Alfred Flechtheim), Ausstellung anlässlich der Eröffnung. Beiträge zur Kunst des 19. Jh. und unserer Zeit; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Dresden 1926, Große Aquarell Ausstellung; Berlin 1947 (Graphisches Kabinett A. von der Becke), Plastik und Handzeichnung

Literatur Literature

u.a. Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 29, 1911/1912, S. 394 mit Abb.; Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 90; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger, Der Tierbildhauer August Gaul, Berlin 1999, Kat. Nr. 47

€ 6 000

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

400 LIEGENDER ESEL

1911

Bronze. Höhe 7,5 cm. Auf schwarz marmoriertem Steinsockel (13,4 x 6,6 x 2 cm) montiert. Am Rand der mitgegossenen Plinthe hinten links signiert ‚A. GAUL‘ und mit dem Giesserstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit gleichmäßiger schwarzbrauner Patina.

Gabler 162

Bronze. Height 7.5 cm. Mounted on black marble base (13.4 x 6.6 x 2 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth on the rear left side, and foundry mark "H.NOACK BERLIN". – Even, black-brown patina.

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul, XVI. Jg., 6. Ausstellung; Berlin 1915 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg Kolbe Museum/Ernst Barlach Haus/Museen d. Stadt Hanau), Kat. Nr. 47, mit Abb. S. 194; Frankfurt 2006 (Museum Giersch), Von Köpfen und Körpern. Frankfurter Bildhauerei aus dem Städel, mit Abb.; Hanau 2011 (Museen der Stadt Hanau), August Gaul. Die Sammlung Alfons und Marianne Kottmann, S. 58 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

u.a. Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 91; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger, Der Tierbildhauer August Gaul, Berlin 1999, Kat. Nr. 50; Herwig Guratzsch, Museum der bildenden Künste Leipzig, Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Kat. Nr. V 11

€ 6 000





AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

401 GRASENDER ESEL 1911

Bronze. Höhe 9,5 cm. Auf schwarzem Marmorsockel (14,6 x 5 x 2 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert 'A.Gaul', am hinteren Plinthenrand rechts mit dem Giesserstempel "H. NOACK BERLIN" versehen. – Mit dunkelbrauner Patina. Der Sockel mit zwei winzigen Abplatzungen.

Gabler 163

Bronze. Height 9.5 cm. Mounted on black marble base (14.6 x 5 x 2 cm). Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth on the rear right, and foundry mark "H.NOACK BERLIN" on the rear right side. – Dark brown patina. Two minute chips on the base.

€ 6 000

Ausstellungen Exhibitions

u.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul, XVI. Jg., 6. Ausstellung; Berlin 1915 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg Kolbe Museum/Ernst Barlach Haus/Museen d. Stadt Hanau), Kat. Nr. 46, mit Abb. S. 194; Frankfurt 2006 (Museum Giersch), Von Köpfen und Körpern. Frankfurter Bildhauerei aus dem Städel, mit Abb.; Neu-Ulm 2006 (Edwin Scharff Museum), Skulptur! Klein! Skulptur! Kleinplastiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung K. und U. Schulz, mit Abb.; Hanau 2011 (Museen der Stadt Hanau), August Gaul. Die Sammlung Alfons und Marianne Kottmann, S. 59 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 86; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger, Der Tierbildhauer August Gaul, Berlin 1999, Kat. Nr. 51; Herwig Guratzsch, Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Kat. Nr. 214



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

402 DOPPELGRUPPE (STEHENDER SCHWAN PUTZT SICH). FIGUR VOM SCHWANENKÜKENBRUNNEN AM BERLINER KURFÜRSTENDAMM 1905

Bronzeplastik. Höhe 22,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe neben dem liegenden Schwan signiert ‚A. Gaul‘. Keine Lebzeitgüsse bekannt. Ein Exemplar der 1921 vom Nachlass beschlossenen Auflage von 20 Güssen. – Mit schöner dunkelbraun-anthrazitfarbener Patina.

Gabler 132- b

Bronze. Height 22.5 cm. Signed 'A. Gaul' on the cast-with plinth next to the recumbent swan. No known lifetime casts. A cast from the edition, resolved by the estate in 1921, of 20 casts. – Fine, dark brown and anthracite-coloured patina.

€ 12 000 – 15 000

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt 2010/2011 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 47, S. 97 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Karl Scheffler, August Gaul angelegentlich seines fünfzigsten Geburtstags, in: Kunst und Künstler XVIII, 1920, S. 250 mit Abb.; Angelo Walther, August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript) Leipzig 1961, Nr. 210; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 1999, Nr. 96; Herwig Guratzsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Nr. 291; Ursel Berger/Günter Ladwig (Hg.), Bestiarium. Tierplastik. Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Berlin 2009, S. 24

FRIEDRICH KARL GOTSCH

Pries/Dänemark 1900 – 1984 Schleswig

403 NORDLANDFAHRT II

1964

Öl auf Leinwand. 72,3 x 82,3 cm. Oben rechts blau monogrammiert ‚FKG‘; rückseitig auf der Leinwand rotbraun signiert und betitelt ‚Fr.-K. Gotsch Nordlandfahrt II‘ sowie zweifach blau bzw. schwarz datiert ‚1960‘ (in Klammern) und ‚1964‘. – In schöner farbrfrischer Erhaltung. An wenigen Stellen mit schwachem Craquelé.

Goeritz/Leuba/Rathke 648

Oil on canvas. 72.3 x 82.3 cm. Monogrammed 'FKG' in blue open right, signed and titled 'Fr.-K. Gotsch Nordlandfahrt II' in reddish brown verso on canvas and dated '1960' (in brackets) and "1964" twice in blue resp. black. – In fine condition with vibrant colours. Minor craquelé in few places.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz Norddeutschland

€ 13 000



404 FLORENTINISCHE TRAGÖDIE

1966

Öl auf Leinwand. 110 x 87 cm. Gerahmt. Unten rechts orangefarben monogrammiert ‚FKG‘ und rückseitig schwarz signiert, betitelt und datiert ‚Fr.-K. Gotsch Florentinische Tragödie 1966‘. – Mit einzelner Craquelé in der oberen Bildpartie und zwei kleinen werkstattbedingten Abriebspuren von ehemals frischer Farbe.

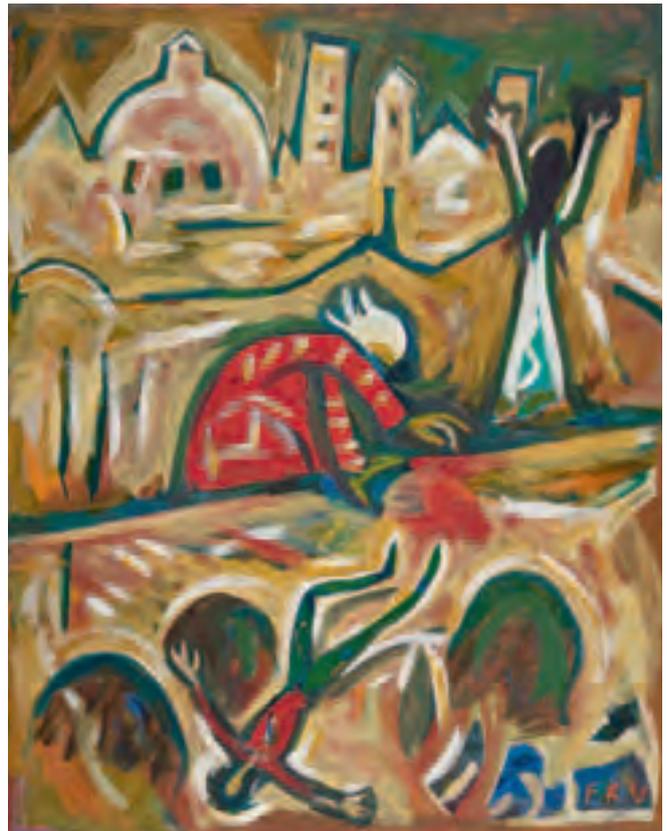
Goeritz/Leuba/Rathke 784

Oil on canvas. 110 x 87 cm. Framed. Monogrammed 'FKG' in orange lower right and signed, titled and dated 'Fr.-K. Gotsch Florentinische Tragödie 1966' in black on the verso. – Slight individual craquelé to the upper part of the painting and two small studio-related traces of rubbing of formerly fresh colour.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erhalten, seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 5 000 – 7 000





IVO HAUPTMANN

Erkner (bei Berlin) 1886 – 1973 Hamburg

405 STILLEBEN MIT ZITRONEN
1925

Öl auf Leinwand. 61,5 x 46,5 cm. Gerahmt.
Oben links blau signiert und datiert ‚Ivo 25‘.

*Oil on canvas. 61.5 x 46.5 cm. Framed. Signed
and dated 'Ivo 25' in blue upper left.*

Provenienz *Provenance*

Emmi Ruben, Hamburg, Geschenk an den
Vorbisitzer; seitdem Familienbesitz

€ 3 000 – 5 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

406 VORM BAD

1912

Original-Holzchnitt auf unregelmäßig geschnittenem Büttenpapier mit Wasserzeichen „DREY KÖNIGE GF“. 28,5/30,1 x 22,3/30,9 cm (47,6/48 x 38,6/38,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt. – Fachmännisch gereinigt.

Dube 245 II

Woodcut on irregularly cut laid paper with watermark "DREY KÖNIGE GF". 28.5/30.1 x 22.3/30.9 cm (47.6/48 x 38.6/38.9 cm). Framed under glass. Signed, dated, and titled. – Professionally cleaned.

€ 7 000 – 9 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

407 DUNKLE WOLKEN

1920

Aquarell über Bleistiftvorzeichnung auf bräunlichem Papier. 44 x 56,2 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚Erich Heckel 20‘ und links betitelt ‚Dunkle Wolke‘. – Sehr farbfrisch erhalten. Die obere linke Ecke mit kleinem Papierverlust, in den Ecken mit Heftzwecklöchern. In der oberen rechten Ecke mit kleineren Stockflecken.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für freundliche ergänzende Auskünfte. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour over pencil drawing on brownish paper. 44 x 56.2 cm. Signed and dated 'Erich Heckel 20' in pencil lower right and titled 'Dunkle Wolke'. – Vibrant colours. Small paper loss in upper left corner, drawing pin holes in the corners. Minor foxing in upper right corner.

We would like to thank Hans Geissler and Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, for kind supplementary information. The watercolour is registered in the archive.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 15 000 – 18 000

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

408 SEE NACH OSTEN

1946

Aquarell über Kreide auf Velin mit Prägestempel „LYRA“. 50 x 67 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Erich Heckel 46 – See nach Osten‘. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt und mit schwachem Lichtrand. In der oberen Bildpartie einige punktuelle Verschmutzungen.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für freundliche ergänzende Auskünfte. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour over chalk on wove paper with embossed stamp "LYRA". 50 x 67 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Erich Heckel 46 – See nach Osten' in pencil lower right. – Slightly browned in the mat opening and with faint light stain. Isolated soiling in the upper part.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 4 000 – 6 000



BERNHARD HOETGER

Hörde i.W. 1874 – 1949 Interlaken

409 LASTENTRÄGER

Um 1902

Bronze. Höhe 34 cm (inkl. Plinthe). Seitlich links auf der separat gegossenen Plinthe signiert ‚B. Hoetger‘. Späterer Guss. Ein Exemplar befindet sich im Paula Modersohn-Becker Museum. – Mit mittelbrauner Patina, partiell aufgelichtet.

Werner 28; nicht bei Drost

Wir danken Wolfgang Werner, Bremen, für freundliche Auskünfte.

Bronze. Height 34 cm (incl. plinth). Signed 'B. Hoetger' on the left-hand side of the separately cast plinth. Later cast. One cast is located at the Paula Modersohn-Becker Museum. – Mid-brown patina, partially lightened.

Werner 28; not registered by Drost

We would like to thank Wolfgang Werner, Bremen, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 3 000 – 5 000





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

410 ERZGEBIRGE

1935

Aquarell über Bleistiftvorzeichnung auf Büttenpapier. 56 x 68,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Heckel 35 Erzgebirge‘. – Einige wenige oberflächliche Papierverletzungen im rechten Himmelsbereich sowie am Oberrand. Rückseitig mit einem roten Zollstempel „Zollamt I Berlin Anhalter Bahnhof“.

Wir danken Hans Geissler und Reante Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für ergänzende Auskünfte. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour over preparatory pencil drawing on laid paper. 56 x 68.7 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Heckel 35 Erzgebirge' in pencil lower right. – Some minor, superficial paper defects in the right sky area and in the upper margin. Red custom's stamp "Zollamt I Berlin Anhalter Bahnhof" verso.

We would like to thank Hans Geissler and Reante Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, for complementary information. The watercolour is registered in the archive.

Provenienz Provenance

Ehem. im Besitz der Familie des Künstlers; Galerie von Vertes, München; Privatbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

Halle 1949 (Galerie Henning), Erich Heckel, Kat. Nr. 4

Bei der markanten Erhebung handelt es sich um den im östlichen Erzgebirge gelegenen Geisingberg. Seit 1891 wird er von dem sog. Louisenturm bekrönt.

The prominent elevation shown here is the Geisingberg located in the Eastern Erzgebirge. Since 1891, it has been crowned by the so-called Louisenturm (Louise tower).

€ 11 000 – 12 000

ANTON HILLER

München 1893 – 1985

411 GEHENDE

1943/1944

Bronze. Höhe 163 cm. Ein Exemplar von drei bekannten Güssen. Die beiden anderen Exemplare befinden sich in der Sammlung der Stiftung Maria und Fritz König, Skulpturenmuseum im Hofberg, Landshut, sowie im Garten der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. – Die bronzefarbene Patina mit grünlichen Oxidationsspuren bedingt durch Aufstellung im Außenbereich.

H. Hiller 88 (Hier mit der Höhe 155 cm, ohne die mitgegossene Plinthe)

Bronze. Height 163 cm. One of three known casts. The other two are located in the collection of Stiftung Maria und Fritz König, Skulpturenmuseum im Hofberg, Landshut, and in the garden of Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich. – Bronze-coloured patina with greenish traces of oxidation due to an exterior installation.

H. Hiller 88 (Here with a height of 155 cm, excluding the cast-with plinth)

€ 25 000 – 30 000

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

Literatur *Literature*

Herbert Griebitzsch, Der Bildhauer Anton Hiller, München, in: Die Kunst für Alle, 59. Jg. 1944, S. 110 mit Abb. (hier die Variante in Zement); Paul Anselm Riedl, Anton Hiller. Bildwerke und Zeichnungen, Sigmaringen 1976, Kat. Nr. 8, S. 36 mit ganzseitiger Abb.; Skulpturenmuseum im Hofberg (Hg.), Fritz König. Meine Arche Noah, München 2004, Kat. Nr. 35, S. 64 mit ganzseitiger Farb.

Der Künstler Anton Hiller gehört zu den wichtigsten Vertretern der Münchner Bildhauerschule des mittleren 20. Jahrhunderts. Anfangs vom Klassizismus seines Lehrers Hermann Hahn beeinflusst, ist Hillers bildnerische Suche geprägt vom Bemühen, traditionelle Vorstellungen von Skulptur zu überwinden und zu den Urformen des Menschen zu gelangen. In ihrer reduzierten Strenge kündigt die „Gehende“ von genau jenem Aufbruch an der Schwelle von Figuration und Abstraktion.

The artist Anton Hiller pertains to the most important representatives of the Munich School of sculpture of the mid 1920s. Influenced by the Neoclassicism of his teacher Hermann Hahn at first, Hiller's artistic search is characterised by the endeavour to overcome traditional notions of sculpture and to attain the archetype of man. In its reduced austerity, „Gehende“ heralds exactly this awakening on the threshold of figuration and abstraction.

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

412 WEIBLICHER AKT

1939

Aquarell und Bleistift auf Zeichenblockpapier mit perforiertem Oberrand. 42,1 x 35 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Signaturstempel ‚GROSZ‘ und rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen. Darin nummeriert „1-66-4“ datiert und bezeichnet „1939 L3 Nr. 689“. – Minimal gebräunt, mit kleinen Fettflecken in der unteren rechten Ecke.

Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch, Rom, vom 8. Oktober 2009

Watercolour and pencil on drawingpad paper with perforated upper margin. 42.1 x 35 cm. Framed under glass. Signature stamp 'GROSZ' lower right and stamped "George Grosz Nachlass" verso. Therein numbered "1-66-4", dated and inscribed "1939 L3 Nr. 689". – Minimally browned, with small grease stains in lower right corner.

With a confirmation by Ralph Jentsch, Rom, dated 8 October 2009

€ 3 500





**HOLMEAD
(CLIFFORD HOLMEAD PHILIPPS)**

Shippensburg/Pennsylvania 1889 – 1975 Brüssel

**413 BLACK MAN WITH WHITE SHIRT
& BLACK TIE**
1970/1971

Öl auf Leinwand, auf dünner Holzplatte aufgezogen. 40,5 x 30,5 cm. Gerahmt. Unten rechts rot signiert ‚Holmead‘ sowie links blau monogrammiert und datiert ‚HP 71‘ (HP ligiert). Rückseitig auf der Holzplatte zusätzlich signiert, datiert und beschriftet.

Oil on canvas, mounted on thin wooden panel. 40.5 x 30.5 cm. Framed. Signed ‚Holmead‘ in red lower right and monogrammed and dated ‚HP 71‘ (HP joined) in blue left. Additionally signed, dated and inscribed verso on panel.

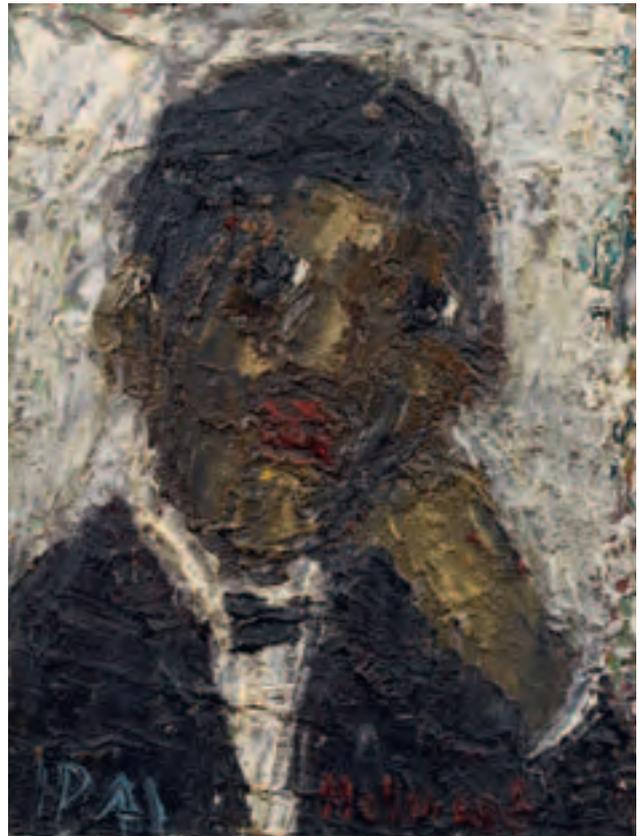
Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Schweinfurt/Wuppertal/Bernried
2016/2017 (Kunsthalle Schweinfurt/Von der Heydt-Kunsthalle/Buchheim Museum),
Holmead. 1889-1975. Ein Maler zwischen den Welten, o. Kat. Nr., mit Farbabb.

€ 5 000 – 7 000



414 TOWNSCAPE (MIT BRUNNEN)
1958

Öl auf Leinwand. 61 x 76 cm. Gerahmt. Unten rechts rotbraun signiert ‚Holmead‘ sowie unten links rotbraun monogrammiert und datiert ‚HP 58‘ (HP ligiert). Auf dem Rückseitenschutz zusätzlich signiert, datiert und betitelt ‚Townscape Holmead HP Pinx58‘. – Entlang der Ränder und Ecken rahmungsbedingt berieben mit kleinen Farbverlusten.

Oil on canvas. 61 x 76 cm. Framed. Signed ‚Holmead‘ in reddish-brown lower right and monogrammed and dated ‚HP 58‘ (HP joined) in reddish-brown lower left. Additionally signed, dated, and titled ‚Townscape Holmead HP Pinx58‘ on rear protection. – Frame-related abrasions along the margins and corners and some loss of colour.

Ausstellungen *Exhibitions*

Schweinfurt/Wuppertal/Bernried
2016/2017 (Kunsthalle Schweinfurt/Von der Heydt-Kunsthalle/Buchheim Museum),
Holmead. 1889-1975. Ein Maler zwischen den Welten, o. Kat. Nr., mit Farbabb.

€ 3 000 – 5 000



LUDWIG KASPER

Gurten 1893 – 1945 Braunschweig

415 WEIBLICHER TORSO

1936

Bronze. Höhe 114,8 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten links monogrammiert ‚K‘ und mit dem Giesserstempel „GUSS BARTH RINTELN“ versehen. Posthumer Guss einer Auflage von vermutlich insgesamt 6 Exemplaren. – Mit grünlich-bräunlicher Patina.

Haftmann 88

Bronze. Height 114.8 cm. Monogrammed 'K' on the cast-with plinth back left and foundry mark "GUSS BARTH RINTELN". Posthumous cast of a total edition of presumably 6. – Greenish brown patina.

Provenienz Provenance

Ehem. Privatsammlung Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Zell an der Pram 1979 (Landes-Bildungszentrum), Ludwig Kasper 1893 - 1945. Ein Innviertler Bildhauer, o. Kat. Nr. mit Abb. (Marmorzement)

Literatur Literature

Regina Maria Hillert, „Gebaute Figur“ - Studien zu Leben und Werk des Bildhauers Ludwig Kasper, Hamburg 2017, S. 393 mit Abb. 139a, b (Marmorzement)

€ 15 000 – 20 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

416 ZWEI NACKTE MÄDCHEN

Um 1912-1914

Tuschpinselzeichnung auf glattem braunem Papier. Rückseitig mit einer Skizzierung von Pflanzen- und Blumenmotiven in Bleistift. 58,4/59,4 x 35/36,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links innerhalb der Darstellung mit Bleistift signiert ‚E L Kirchner‘. Rückseitig unten links mit dem Basler Nachlass-Stempel (Lugt 1570b), darin mit schwarzer Tusche bezeichnet ‚P Be/Bg 2‘, rechts mit Bleistift schwer leserlich betitelt ‚Zwei nackte Mädchen [...]‘. – Das Papier unregelmäßig geschnitten und insgesamt etwas knittig. Der Unterrand mittig mit alt hinterlegtem Einriss.

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für ergänzende Hinweise.

Brush and India ink drawing on smooth, brown paper. Verso with a sketch of plant and flower motifs in pencil. 58.4/59.4 x 35/36.2 cm. Framed under glass. Signed 'E L Kirchner' in pencil within the depiction lower left. Basel estate stamp (Lugt 1570b) lower left verso, therein inscribed "P Be/Bg 2" in black India ink and barely legibly titled 'Zwei nackte Mädchen [...]' in pencil right. – The paper irregularly cut and slightly creased overall. The central lower margin with an old backed tear.

We would like to thank Gerd Presler, Weingarten, for complementary information.

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Auktion 561, Kunst des XX. Jahrhunderts, 3.12.1977, Los 332 („Paar“); Privatsammlung Köln; Privatbesitz Rheinland

Bei der vorliegenden Atelierszene handelt es sich laut Gerd Presler um eine in Kirchners frühen Berliner Jahren entstandene und für den Künstler eher seltene reine Tuschpinselzeichnung. Zumeist verwendete Kirchner Tuschpinsel in Kombination mit Tuschfeder.

According to Gerd Presler, the present studio scene is one of Kirchner's rather rare sheer ink wash drawings created in his early years in Berlin. Kirchner mostly used brush and India ink in combination with pen and ink.



€ 12 000 – 15 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

417 MELKENDER BAUER IM STALL 1919

Original-Radierung auf Velin. 19,9 x 25,1/25,4 cm (29,6 x 38,3 cm). Signiert. Unten links mit Bleistift bezeichnet ‚Eigendruck‘; am unteren Rand mittig wohl von fremder Hand betitelt und datiert ‚Melkender Bauer im Stall 19‘. Rückseitig unten links mit dem Basler Nachlass-Stempel (Lugt 1570b), darin mit schwarzer Tusche bezeichnet ‚R 263 I‘. Laut Gercken sind nur zwei Exemplare bekannt. – Die Blattränder leicht unregelmäßig geschnitten.

Gercken 1016 I; Dube R 254 I

Etching on wove paper. 19.9 x 25.1/25.4 cm (29.6 x 38.3 cm). Signed. Inscribed ‚Eigendruck‘ in pencil lower left, titled and dated „Melkender Bauer im Stall 19“ probably by an unknown hand in the lower margin. Basel estate stamp (Lugt 1570b) verso lower left, therein inscribed „R 236 I“ in black India ink. According to Gercken, there are only two known proofs. – The edges of the sheet slightly irregularly cropped.

Provenienz Provenance

Sammlung Volpinium, Österreich

€ 12 000 – 15 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

R418 **BAR**
1915

Tuschfederzeichnung auf glattem Papier. 16,6 x 16,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. - Rückseitig mit dem violetten Stempel „NACHLASS E.L. KIRCHNER“ (Lugt 1570b) versehen, darin handschriftlich bezeichnet „F Dre/Bi 41“ sowie mit dem runden Stempel „LUCA SCACCHI GRACCO STUDIO D'ARTE CONTEMPORANEA“ versehen, darin beschriftet „1907 1927“. – Mit einer schwachen vertikalen Knickfalte am rechten Rand und einem winzigen Randeinriss unten rechts.

Die Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner-Archiv, Wichtrach/Bern, registriert

Pen and ink drawing on smooth paper. 16.6 x 16.9 cm. Framed under glass. Unsigned. Violet stamp "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt 1570b), therein handwritten inscription "F Dre/Bi 41" and a round stamp "LUCA SCACCHI GRACCO STUDIO D'ARTE CONTEMPORANEA"; therein inscribed "1907 1927".

The work is registered in Ernst Ludwig Kirchner-Archiv, Wichtrach/Bern.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Nierendorf, Berlin; Galleria d'Arte La Nuova Pesa, Rom (rückseitiger Rahmenstempel); Luca Scacchi Gracco, Studio d'Arte Contemporaneo, Rom; Collezione Giorgio Venturi (rückseitiger Rahmenstempel); Gilden's Arts Gallery, London (rückseitiger Rahmenstempel)

€ 18 000 – 22 000

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

419 BOGENSCHÜTZEN AUF DEM WILDBODEN

Um 1935 - 1937

Aquarell und Tusche über Bleistift auf kariertem Skizzenbuchpapier mit abgerundeten Ecken rechts und Wasserzeichen „BIBER MILL“. 28,8 x 21,2 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit Bleistift signiert ‚E. L. Kirchner‘ und betitelt ‚Bogenschützen auf dem Wildboden‘. – Winziger bräunlicher Fleck am rechten unteren Rand. Die Blattkanten minimal gebräunt.

Presler Skb 148-2

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für ergänzende Hinweise.

Watercolour and India ink over pencil on squared sketch book paper with rounded corners on the right and watermark "BIBER MILL". 28.8 x 21.2 cm. Framed under glass. Signed 'E. L. Kirchner' in pencil verso and titled 'Bogenschützen auf dem Wildboden'. – Minute brownish stain in right lower margin. The sheet edges minimally browned.

Presler Skb 148-2

We would like to thank Gerd Presler, Weingarten, for complementary information.

Provenienz Provenance

Sammlung Hans und Lotte Rohner, Zürich; Sammlung Max Huggler, Berlin; Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 241, 15.6.2007, Los 40; Galerie Iris Wazzau, Davos; Galerie Thomas, München (mit rückseitigem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Quedlinburg 2008/Davos 2009 (Lyonel-Feininger-Galerie/Kirchner Museum Davos), Der Neue Stil. Ernst Ludwig Kirchners Spätwerk, o. Kat. Nr. mit Farbabb.

Nach Gerd Presler handelt es sich um „ein schönes und für die Weiterentwicklung seines Spätwerks aufschlussreiches Skizzenbuchblatt. Mit ihm näherte sich Ernst Ludwig Kirchner der endgültigen Fassung des großen Gemäldes ‚Bogenschützen‘ 1935-1937, 195 x 150 cm (Gordon 994). Kirchner war ein begeisterter Bogenschütze und ging mit seiner Frau Erna Schilling diesem Sport nach.“



According to Gerd Presler, the work is „a fine and revealing sketch book sheet regarding the further development of his late work. With this drawing, Ernst Ludwig Kirchner comes close to the final version of the large painting, ‚Bogenschützen‘, 1935-1937, 195 x 150 cm (Gordon 994). Kirchner was an enthusiastic archer and pursued this sport together with his wife Erna Schilling.“

€ 12 000 – 14 000



WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

420 HOLZSCHNITT FÜR DIE GANYMED-MAPPE 1924

Original-Holzschnitt in Schwarz auf strukturiertem Büttenpapier mit Wasserzeichen (Signum und „ADVERTISER'S TEXT“). 15 x 19,9 cm (24,2 x 31,5 cm). Unter Glas gerahmt. Im Holzstock unten links monogrammiert. Unterhalb der Darstellung rechts mit Bleistift signiert. Eines von 100 signierten Exemplaren. Erschienen in der 3. Ganymed-Mappe zur Vorzugsausgabe des Fünften Jahrbuches der Marées-Gesellschaft. Gedruckt von Dr. C. Wolf & Sohn, München. Verlag der Marées-Gesellschaft bei R. Piper & Co., München, Herbst 1924. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit Lichttrand.

Roethel 181; Friedel/Hoberg 139; Söhn HDO 118-9

Woodcut in black on textured laid paper with watermark (signum and "ADVERTISER'S TEXT"). 15 x 19.9 cm (24.2 x 31.5 cm). Framed under glass. Monogrammed in the plate lower left. Signed in pencil below the depiction. One of 100 signed proofs. Published in the 3rd Ganymed portfolio as a special edition for the fifth yearbook of the Marées-Gesellschaft. Printed by Dr. C. Wolf & Sohn, Munich. Marées-Gesellschaft publishing house at R. Piper & Co., Munich, autumn 1924. – The former mat opening slightly browned with lightstain.

€ 4 000 – 6 000



BORIS KLEINT

Masmünster 1903 – 1996 Saarbrücken

421 INNERE KRÄFTE

1942

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen.
19 x 26,5 cm. Gerahmt. Unten links signiert
'Kleint' und rechts daneben datiert, '10.
III.42' (in die Farbe eingeritzt), am Oberrand
zusätzlich auf dem Kopf stehend schwarz
signiert und datiert. – Winziger Farbverlust
in der Bildmitte.

Kleint/Maas 143

*Oil on canvas, mounted on wood. 19 x
26.5 cm. Framed. Signed 'Kleint' lower left
and next to it on the right dated '10.III.42'
(scratched into the paint), additionally signed
and dated upside down in black in upper
margin. – Minute loss of colour in the centre
of the painting.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 4 000 – 5 000

IDA KERKOVIVS

Riga 1879 – 1970 Stuttgart

423 KOMPOSITION

1949/1950

Öl auf Malkarton. 32,2 x 29,7 cm. Gerahmt.
Unten rechts grau-grün monogrammiert
,IK' (ligiert). – Die Ränder rahmungsbedingt
partiell mit schwachem Berieb und minima-
len Farbverlusten. In der rechten unteren
Ecke eine kleine Retusche.

*Oil on artist's board. 32.2 x 29.7 cm. Framed.
Monogrammed 'IK' (joined) in grey-green
lower right. – The margins partially with
minor abrasion and minimal loss of colour
due to framing. Minor retouches in right lower
corner.*

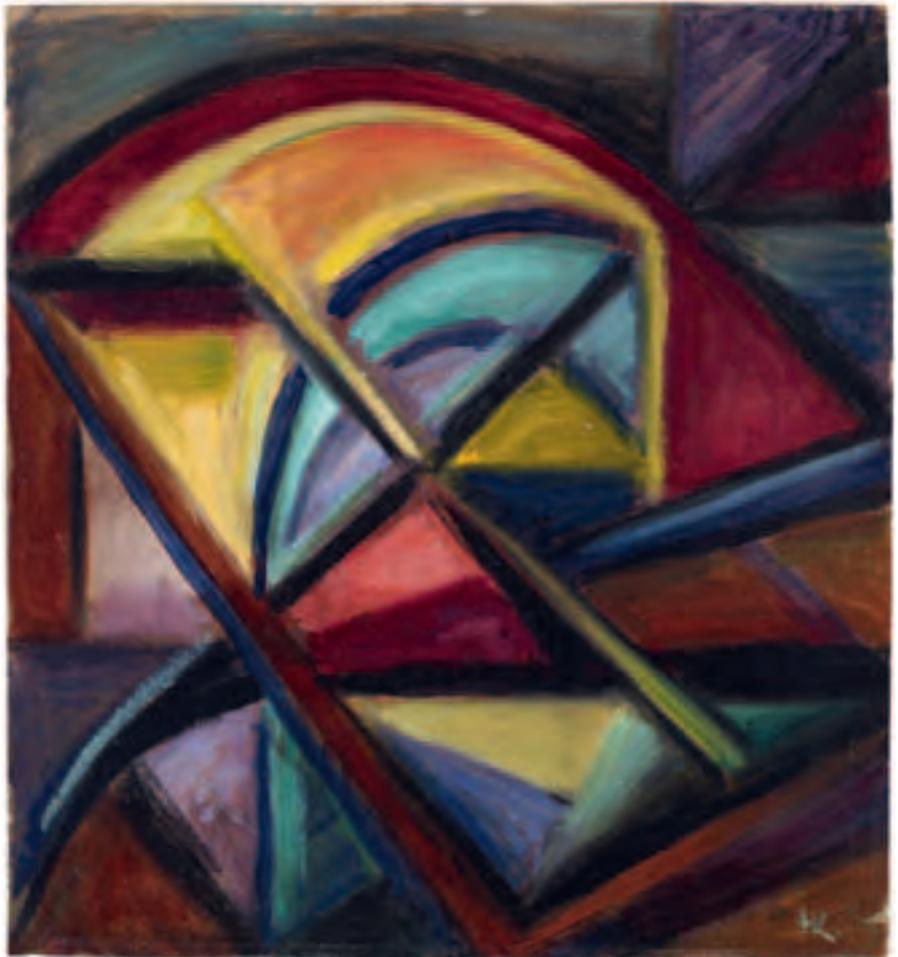
Provenienz *Provenance*

Galerie Koch, Hannover (1984), Privatbesitz,
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1984 (Galerie Koch), Ida Kerkovi-
us. 15 Bilder aus den Jahren 1949 - 1950,
Kat. Nr. 10 mit Farbabb.

€ 4 000 – 6 000



RUDOLF JAHNS

Wolfenbüttel 1896 – 1983 Hannover

425 DER NEUBAU

1932

Aquarell auf Papier. 27,6 x 18,9 cm. Hinter Original-Passepartout (34,5 x 45 cm) montiert. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert ‚R. J. 32‘. Auf dem Passepartout unten rechts zusätzlich mit Bleistift signiert und datiert ‚R. Jahns 32‘ sowie unten links betitelt ‚Der Neubau‘. – In tadellosem Zustand.

Krempel/Roselieb-Jahns 291

Watercolour on paper. 27.6 x 18.9 cm. Mounted under original mat (34.5 x 45 cm). Framed under glass. Monogrammed and dated 'R. J. 32' in pencil lower right. Additionally signed and dated 'R. Jahns 32' in pencil on the mat lower right and titled 'Der Neubau' lower left. – In impeccable condition.

Provenienz *Provenance*

Galerie Koch, Hannover (mit Rahmenetikett);
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover/Ludwigshafen/Bottrop 1981/1982
(Kunstmuseum/Wilhelm-Hack-Museum/
Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum),
Rudolf Jahns. Retrospektive 1919-1980.
Ausstellung zum 85. Geburtstag, Kat. Nr.
291 mit Abb.; Köln 1986 (Galerie Stolz),
Formen auf weißem Grund - konstruktive
und geometrische Kunst, Kat. Nr. 68

€ 7 000 – 9 000



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

426 Versonnen

1931

Bronze. Höhe 73 cm. Auf der linken Fußsohle monogrammiert ‚FK‘ und mit dem Giesserstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit schöner schwarzgrüner Patina, partiell bronzefarben aufgelichtet. Minimale Spuren von Berieb im unteren Bereich.

Braun vgl. S. 31 o. Nr.

Bronze. Height 73 cm. Monogrammed 'FK' on the sole of the left foot as well as with the foundry mark "H. NOACK BERLIN". – Fine blackish-green patina, in few places lightened in bronze colour. Minor abrasion marks to the bottom.

Braun cf. p. 31 n. no.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1970 (Gemälde Galerie Abels), Fritz Klimsch, Kat. Nr. 5 mit Abb.(hier datiert 1933); Frankfurt 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 131 mit Farbabb. und auf dem Katalogtitel

Literatur *Literature*

Uli Klimsch, Fritz Klimsch. Die Welt des Bildhauers, Berlin 1938 mit Abb. S. 80; Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, Kat. Nr. 22, S. 60 mit ganzseitiger Abb.; Lisel Klimsch, Fritz Klimsch, Lenzkirch 1990, Kat. Nr. 26 mit ganzseitiger Abb.

€ 25 000 – 30 000

Mit „Versonnen“ schuf Fritz Klimsch eine sitzende Mädchenfigur, deren zarte Gelassenheit in den folgenden Jahren zum Leitmotiv für Bronzen wie „Träumende“ und „Blick ins Weite“ (Braun 26 und 27) werden sollte. Obschon in unterschiedlicher Haltung ist diesen drei Werken eine beruhigte Entspannung eigen, eine innere Haltung, die der Bildhauer, so Hermann Braun, „unmerklich mit einem straffen, nicht weich oder gar süßlich wirkenden Aufbau“ (Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke. Hannover 1980, S. 61) zu vermitteln vermochte. Es ist die gelungene Verbindung des Ausdrucks von Innerlichkeit mit dem feinen Gespür für Proportion und Bewegtheit des Körpers, welche Klimschs beste Arbeiten dieser Zeit auszeichnet.

Die angebotene, beinahe lebensgroße Bronze wurde von Klimsch auch mit den Titeln „Sinnende“ und „Sitzende“ ausgestellt. Neben der Bronze existieren Versionen in getöntem Gips und in Stucco (vgl. ebd., S. 61).

With "Versonnen", Fritz Klimsch created a seated figure of a girl whose delicate composure was to become a leitmotiv for bronzes such as "Träumende" and "Blick ins Weite" (Braun 26 und 27) in the following years. Despite their varying postures, these three works display a calm relaxation of their own, an inner attitude which the sculptor conveys, inconspicuously with a strict composition that appears neither soft nor mawkish; according to Hermann Braun, (Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke. Hanover 1980, p. 61). It is the effective combination of the expression of introspection and a fine sense of proportion and motion of the body that distinguish Klimsch's best works from that era.

Klimsch also exhibited the almost life-size bronze now on offer bearing the titles "Sinnende" and "Sitzende". Versions in tinted plaster and stucco also exist besides this bronze. (cf. ibid., p.61)



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

427 MÄDCHEN MIT TUCH

1913

Bronze. Höhe 80,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe rückseitig signiert ‚F. Klimsch‘ und daneben mit dem Giesserstempel ‚STRASSACKER / KUNSTGUSS SÜSSEN‘ und Gütezeichen versehen. – Mit schöner schwarzer Patina, an wenigen Stellen bronzefarben aufgelichtet. Vereinzelte Spuren von Berieb.

Braun 79

Bronze. Height 80.5 cm. Signed 'F. Klimsch' verso on the cast-with plinth and next to it foundry mark 'STRASSACKER / KUNSTGUSS SÜSSEN' and quality mark. – Fine, black patina, in few places lightened in bronze colour. Few abrasion marks.

Provenienz *Provenance*

Lempertz Auktion Moderne Kunst 805, 1.6.2001, Lot 826; Privatsammlung Rheinland

Literatur *Literature*

Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, S. 39, Nr. 11, Abb. S. 38; Ausst. Kat. Sommerausstellung der Freien Secession: Fritz Klimsch, Berlin 1920, S. 37, Nr. 275; K. Zoege von Manteuffel, Die Ausstellung der Freien Secession in Berlin, in: Die Kunst für Alle, Jg. 29, Berlin 1913/14, S. 465 ff., Abb. S. 472; Ausst. Kat. der Freien Secession, Berlin 1914, S. 54, Nr. 318

€ 12 000 – 15 000



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

428 TÄNZERIN

1936

Bronze. Höhe 67,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe neben dem linken Fuß signiert ‚F. Klimsch‘ sowie am hinteren Rand mit dem Giesserstempel „STRASSACKER/KUNSTGUSS SÜSSEN“ und Gütezeichen versehen. – Mit hellbrauner, ins Gelbliche spielender Patina.

Vgl. Braun 171 („Tanzende“, 1935, Porzellan)

Bronze. Height 67.5 cm. Signed 'F. Klimsch' on the cast-with plinth next to the left foot and foundry stamp "STRASSACKER/KUNSTGUSS SÜSSEN" on rear edge and quality mark. – Light brown patina with a greenish tinge.

Cf. Braun 171 ("Tanzende", 1935, porcelain)

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Rheinland; Privatbesitz Rheinland

Literatur *Literature*

Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, Nr. 29 mit Abb. S. 74; Liesel Klimsch (Hg.), Zur Erinnerung an Prof. Fritz Klimsch anlässlich seines 120. Geburtstages am 10.2.1990, Nr. 100

€ 12 000 – 15 000



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

429 DIE KLAGE

1938-1941

Bronzerelief. Höhe 26,4cm. Breite 25,5 cm. Tiefe 9,8 cm. An der Seite links signiert ‚KOLLWITZ‘ und rechts mit dem Giesserstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss zwischen 1961 und 1964. – Mit dunkelbrauner, stellenweise etwas aufgelichteter Patina.

Seeler 38

Wir danken Annette Seeler, Berlin, für bestätigende und weiterführende Informationen.

Das Relief wird als Exemplar II.B.3 (a) in den Onlinekatalog des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Bronze relief. Height 26.4cm. Width 25.5 cm. Depth 9.8 cm. Signed 'KOLLWITZ' on the left-hand side and foundry mark "H.NOACK BERLIN" on the right. Posthumous cast between 1961 and 1964. – Dark brown, partially slightly lightened patina.

We would like to thank Annette Seeler, Berlin, for confirmatory and further information.

The relief will be included in the online catalogue as cast II.B.3 (a).

€ 9 000 – 12 000

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Humlebaek 1964 (Louisiana Museum of Modern Art), Käthe Kollwitz, Kat. 130; Tel Aviv/Jerusalem 1971/1972 (Tel Aviv Museum/Israel-Museum), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Skulpturen, Kat. 105, Abb. Umschlag

Literatur *Literature*

u.a. Werner Timm, Käthe Kollwitz. Das plastische Werk 1909-1943. Versuch einer Rekonstruktion. Ausgeführte und geplante Werke, in: Ausst. Kat. Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Handzeichnungen, Plastik, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover 1990, S. 64-74, Nr. 59 mit Abb. S. 62; Käthe Kollwitz. Zeichnung, Grafik, Plastik, Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, bearbeitet v. Annette Seeler, Berlin 1999, Kat. Nr. 171 mit Farbabb. S. 357



MOISSEY KOGAN

Orgejeff/Bessarabien 1879 – 1930 Paris

430 KNIENDER FRAUENAKT MIT BEIDEN HÄNDEN AUF DEN BEINEN Um 1933

Bronzeplastik. Höhe 18 cm. Rückseitig an der mitgegossenen Plinthe signiert ‚KOGAN‘. Einer von sechs Güssen. – Mit schöner schwarzer Patina. – Am Haar mit zwei kleinen Bestoßungen.

Henkel 172 (vermutlich das genannte Exemplar aus Privatbesitz Amsterdam)

Bronze sculpture. Height 18 cm. Signed 'KOGAN' verso on cast-with plinth. One of six casts. – Fine black patina. – Two minor chippings at the hair.

Henkel 172, presumably the named cast from private possession, Amsterdam

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Niederlande

€ 3 000 – 5 000



WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 - 1919 Berlin

431 MUTTER UND KIND (KNIEND GANZ) 1910

Original-Radierung auf Japanpapier. 23,7 x 17,7 cm (31,9 x 24,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und betitelt ‚Mutter u. Kind kniend ganz Madonna‘. Exemplar einer Auflage von 20 Abzügen auf diesem Papier. – In tadellosem Zustand.

Petermann 2 I

Etching on Japan paper. 23.7 x 17.7 cm (31.9 x 24.9 cm). Framed under glass. Signed and titled ‚Mutter u. Kind kniend ganz Madonna‘. Proof of an edition of 20 prints on this paper. – In excellent condition.

€ 3 000 – 4 000





MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

N432 MUTTER MIT KIND UNTER BÄUMEN STEHEND

1898

Öl auf Papier, auf Malkarton montiert.
31 x 16,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links braun signiert ‚M. Liebermann‘. – Mit
einem unauffälligen restauratorisch wieder
eingesetzten Papierausbuch in der unteren
Bildpartie.

Nicht bei Eberle

Mit einer Expertise von Matthias Eberle,
Berlin, vom 6. Mai 2016

*Oil on paper, mounted on artist's board.
31 x 16.3 cm. Framed under glass. Signed
'M. Liebermann' in brown lower left. – Unob-
trusive, restored loss of paper in lower part of
the painting.*

Not recorded by Eberle

*With a certificate by Matthias Eberle, Berlin,
dated 6 May 2016*

Provenienz *Provenance*

Vermutlich Friedrich Carl Duisberg;
Walter Duisberg, München, New York;
Privatsammlung USA

€ 22 000 – 25 000

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

433 SELBSTBILDNIS

Um 1922-1930

Tuschfederzeichnung auf chamoisfarbenem
Zeichenpapier. 10,5 x 9,5 cm. Gerahmt. Oben
rechts signiert ‚MLiebermann‘. – Das fest
auf der Passepartout-Unterlage montierte
Blatt insgesamt unregelmäßig gebräunt. Im
Randbereich mit wenigen Fingerspuren.

Mit einem Gutachten von Margreet Nouwen,
Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom
19. Oktober 2017

*Pen and ink drawing on chamois-coloured
drawing paper. 10.5 x 9.5 cm. Framed. Signed
'MLiebermann' upper right. – The sheet firmly
mounted to mat support and overall irregularly
browned. A few finger marks in the margin.*

*With an expert report by Margreet Nouwen,
Max Liebermann-Archiv, Berlin, dated
19 October 2017*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 3 000



ARISTIDE MAILLOL

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

434 BAIGNEUSE SE COIFFANT (FEMME LES DEUX MAINS AUX CHEVEUX)

1905

Bronze. Höhe 37,5 cm. Auf der Plinthe seitlich links mit dem ligierten Signet monogrammiert ‚AM‘. Ohne Giesserstempel. Guss von Florentin Godard aus der Auflage der Edition von Ambroise Vollard, Paris. – Mit ebenmässiger, schwarzer, leicht ins Grünliche spielender Patina, stellenweise bronzefarben hell aufgelichtet.

Mit einem Gutachten von Ursel Berger, Berlin, vom 30. August 2016

Bronze. Height 37.5 cm. Monogrammed signet ‚AM‘ (joined) on the left side of the plinth. Without foundry mark. Cast by Florentin Godard from the edition of Ambroise Vollard, Paris. – Even black patina with a greenish tinge, partially lightened in bronze colour.

With a certificate by Ursel Berger, Berlin, dated 30 August 2016

Provenienz Provenance

Galerie Vömel, Düsseldorf, vom Vorbesitzer dort 1967 erworben; ehemals Sammlung Prof. Dr. Heinz Kirchhoff, Göttingen, Nachlass

Ausstellungen Exhibitions

Neuss 1961 (Clemens-Sels-Museum im Obertor), Aristide Maillol, Kleinplastiken und Graphik, Kat. Nr. 9 („Stehendes Mädchen, sich die Haare bindend“)

Literatur Literature

Hans Albert Peters (Hg.), Maillol, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1978, Nr. 34 mit Abb.; Stuttgart 1980 (Galerie Valentien Stuttgart, Skulpturengarten), Aristide Maillol, Bronzeskulpturen, S. 17 mit Abb.; Ursel Berger/Jörg Zutter (Hg.), Aristide Maillol, München 1996 (Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin/ Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne/ Gerhard Marcks-Haus, Bremen/ Städtische Kunsthalle Mannheim 1996/1997), Nr. 55 mit Abb. S. 94; Dina Vierny (Hg.), Aristide Maillol, Ausst. Kat. Palais des Congrès Perpignan, Paris 2000, Kat. Nr. 41 mit Farbabb.

€ 30 000

Das Entstehungsdatum der vorliegenden Bronze von Aristide Maillol, häufig auch im Motiv beschrieben als „Debout se coiffant (Stehende, ihr Haar ordnend)“, wurde bisher meist mit 1907 angegeben. Dafür gibt es aber nach den Erkenntnissen von Ursel Berger, Berlin, tatsächlich keine bekannte Grundlage, sie wird wohl früher, um 1905, modelliert worden sein:

„Die Statuette gehört zu den Plastiken, die Aristide Maillol an den Kunsthändler Ambroise Vollard verkaufte. Im zweiten Vertrag zwischen Maillol und Vollard vom 20. Dezember 1905 ist sie – mit größter Wahrscheinlichkeit – aufgeführt ‚femme les deux mains aux cheveux‘. Die Figur ist also spätestens 1905 modelliert worden. Vollard erwarb sie zusammen mit dem Editionsrecht: ‚avec le droit d’édition et de reproduction‘. [...] Die Auflage war, wie im 19. und frühen 20. Jahrhundert üblich, unlimitiert. Die Höhe der Auflage ist unbekannt. Die Vollard-Bronzen wurden ab 1909 offensichtlich alle in der Pariser Gießerei von Florentin Godard im Sandgussverfahren hergestellt. Die Bronzen weisen in der Regel keine Gießersignatur auf. Die Produktion endete in den 1930er Jahren. Eine Datierung der Güsse ist bisher nicht möglich. Die vorliegende Bronze ist in ihrer kompakten Plastizität und der gleichmäßigen lackartigen Patina typisch für die Godard-Güsse der Maillol-Editionen Vollards.“ (Ursel Berger, Gutachten)

Diese Pariser Bronze aus der Edition von Ambroise Vollard gehört zu der Folge von frühen Kleinplastiken Aristide Maillols, die schon unter seinen zeitgenössischen Sammlern sehr gefragt waren. Die zu Lebzeiten Maillols gegossenen Bronzen der genannten Edition unterscheiden sich deutlich von der posthumen, sehr viel jüngeren nummerierten Auflage, die der Nachlass initiierte.

So far, the creation of this bronze by Aristide Maillol, whose motif is also often described as “Debout se coiffant (Standing figure arranging her hair)”, had usually been dated to 1907. However, Ursel Berger, of Berlin, has been able to conclude that there is actually no known basis for this. It was presumably modelled earlier, around 1905:

“The statuette is one of the sculptures that Aristide Maillol sold to the art dealer Ambroise Vollard. In the second contract between Maillol and Vollard, from 20 December 1905, it is – very probably – listed as ‘femme les deux mains aux cheveux’. The figure was thus modelled no later than 1905. Vollard purchased it together with the right to create editions from it: ‘avec le droit d’édition et de reproduction: [...] As was customary in the 19th and early 20th centuries, the edition was unlimited. It is not known how many casts the edition contained. From 1909 the Vollard bronzes were apparently all produced using a sand-casting process at the Parisian foundry of Florentin Godard. Generally the bronzes do not display a foundry mark. Production ended in the 1930s. It has not yet been possible to date the casts. With its compact three-dimensionality and its even, enamel-like patina, the present bronze is typical of the Godard casts of Vollard’s Maillol editions.” (Ursel Berger, expert report)

These Parisian bronzes from the edition of Ambroise Vollard belong to the series of early statuettes by Aristide Maillol, which were already in great demand among collectors of his time. The bronzes of this edition cast during Maillol’s lifetime differ considerably from the posthumous, much more recent and numbered editions initiated by his estate.



ÉDOUARD MANET

0435 LE CAFÉ (DEUXIÈME PLANCHE) 1874

Federautographie auf dünnem, rückseitig bedrucktem Velin. 26,2 x 33,3 cm (26,9/27,7 x 35,6/36 cm). Unten rechts in der Platte signiert, „Manet“. – Rückseitig mit einer reproduzierten Zeichnung von Bertall, betitelt „Plus de Carnaval“. Auf beiden Seiten der Zeichnung ein Aufsatz, betitelt „Le Troubadour carnavalesque“ und datiert „Paris, 21 février 1874“. Laut Harris existiert keine Auflage. Der Ingelheimer Ausstellungskatalog nennt vier weitere Abzüge in Baltimore, Boston, der National Gallery, Washington D.C. (ehem. Slg. Haviland) und in Berlin Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Sehr selten. – Der Bogen unregelmäßig geschnitten.

Harris 66; Guérin 81

Pen autolithograph on thin wove paper imprinted verso. 26.2 x 33.3 cm (26.9/27.7 x 35.6/36 cm). Signed 'Manet' on the plate lower right. – A reproduced drawing by Bertall verso, titled "Plus de Carnaval". An essay on both sides of the drawing titled "Le Troubadour carnavalesque" and dated "Paris, 21 février 1874". According to Harris, there is no edition. The Ingelheim exhibition catalogue mentions four further prints in Baltimore, Boston, the National Gallery, Washington D.C. (former collection Haviland) and in Berlin Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Very rare. – The sheet irregularly cut.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Rouart, Paris; Klipstein & Kornfeld, Bern, Auktion 90, 17.5.1958, Nachtrag; Christie's London, Important Modern and Contemporary Prints, 2.12.1987, Lot 547; Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (1988); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

Ausstellungen Exhibitions

Ingelheim 1977 (Villa Schneider), Edouard Manet. Das graphische Werk, Nachtrag zum Katalog: Errata et addenda, Kat. Nr. 64 mit Abb.

€ 9 000 – 12 000

Als Vorlage für diese Federautographie diente Manet eine 1869 von ihm angefertigte Tuschkfederzeichnung („A Café Interior“, heute Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, Cambridge, MA), die er für die Autographie-Fassung fünf Jahre später um einige Billardspieler im Hintergrund links erweiterte. Bei dem dargestellten Café handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das in der Pariser Grande Rue des Batignolles Nr. 11 gelegene Café Guerbois, einem eminenten wichtigen Treffpunkt für Künstler, allen voran Maler und Schriftsteller der Epoche. Manet und seine Anhänger verkehrten hier regelmäßig, ebenso wie viele andere impressionistische Maler, so auch Edgar Degas und Auguste Renoir. Neben dieser Federautographie schuf Manet im selben Jahr eine motivgleiche Variante als Pinselautographie (Harris 67; Guérin 80 „Le Café (Première planche)“), von der drei Abzüge bekannt sind.

Manet used one of his pen and ink drawings ("A Café Interior", today Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, Cambridge, MA) from 1869 as a reference for this pen autolithograph, to which he added several billiard players in the left background for the print version five years later. In all likelihood, the depicted café is the Café Guerbois, located in no. 11 Grand Rue des Batignolles in Paris, an important meeting point for artists, notably painters and writers of the era. Manet and his followers socialised here regularly, as did many other impressionists such as Edgar Degas and Auguste Renoir. Apart from this pen autolithograph, Manet created a version with the same motif as a brush autolithograph (Harris 67; Guérin 80 "Le Café (Première planche)") in the same year, of which three prints are known.



DORA MAAR

1907 – Paris – 1997

436 AUTO PORTRAIT. Verso: NATURE MORTE AU PICHET

Öl auf bedrucktem Karton mit einer diagonalen Muster-Prägung „MARCEL ROCHAS PARIS“, rückseitig Tusche und Gouache. 30,5 x 18,3 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Vorderseitig unten links mit blauem Stift signiert und gewidmet ‚Pour le Docteur/Baron/avec l’amitié Dora Maar‘. – Der Karton im Kantenbereich und an den Ecken leicht bestossen, stellenweise mit kleinen Materialverlusten.

Oil on imprinted card with a diagonal pattern embossing "MARCEL ROCHAS PARIS"; India ink and gouache verso. 30.5 x 18.3 cm. Framed under glass (double-sided). Signed and dedicated 'Pour le Docteur/Baron/avec l'amitié Dora Maar' in blue pen recto lower left. – The card slightly bumped in the area of the edges and on the corners, partially minor loss of material.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Docteur Baron, Paris;
Privatsammlung Frankreich

Baron war der behandelnde Augenarzt der Künstlerin am „Hôpital Sainte-Anne“ in Paris um 1945.

Baron was the artist's eye doctor at „Hôpital Sainte-Anne“ in Paris around 1945.

€ 3 000



Verso



ALBERT MARQUET

Bordeaux 1875 – 1947 Paris

437 TERRE ROUGE (MONTPLAISANT) 1945

Kohlezeichnung und Aquarell auf chamoisfarbenem Papier. 15,2 x 13,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert ‚Marquet‘. – Entlang der Außenränder fest auf Passepartout-Unterlagekarton montiert.

Charcoal drawing and watercolour on chamois-coloured paper. 15.2 x 13.7 cm. Framed under glass. Signed 'Marquet' in pencil lower left. – Firmly mounted to mat support card along the outer margins.

Provenienz *Provenance*

Dom Galerie, Köln (1965, mit Ausstellungsetikett auf der Rahmenrückwand); Sammlung Otto H. Förster, Köln; Sammlung Toni Feldenkirchen, Köln, seitdem Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1965 (Dom Galerie), Handzeichnungen von Albert Marquet und Meisterzeichnungen des 19. und 20. Jahrhundert, Kat. Nr. 50

€ 3 000 – 5 000

RENÉ MAGRITTE

Lessines 1898 – 1967 Brüssel

438 LES MENOTTES DE CUIVRE

1931

Bronze. Höhe 47,8 cm. An der mitgegossenen Plinthe vorderseitig signiert ‚Magritte‘, rückseitig mit dem Giesserstempel „bocquel fd.“ und der Exemplarnummer, rechts mit dem Stempel „SUCCESSION MAGRITTE“ sowie links mit dem Daumenabdruck von Charly Herscovici versehen. Exemplar 115/250. Posthumer Guss. Fonderie Bocquel, Bréauté, 2010. – Mit polychromer Bemalung.

Sylvester 673 (bemalter Gips)

Mit einem Echtheitszertifikat von Charly Herscovici, Succession Magritte/Fondation Magritte, Brüssel, vom 24. August 2010

Bronze. Height 47.8 cm. Signed 'Magritte' on the front of the cast-with plinth, foundry mark "bocquel fd." and cast number verso, stamped "SUCCESSION MAGRITTE" right and with a thumbprint from Charly Herscovici left. Cast 115/250. Posthumous cast. Fonderie Bocquel, Bréauté, 2010. – With polychrome painting.

Sylvester 673 (painted plaster)

With a certificate of authenticity from Charly Herscovici, Succession Magritte/Fondation Magritte, Brussels, dated 24 August 2010

Provenienz Provenance

Privatbesitz Frankreich

Ausstellungen Exhibitions

Paris 2013-2014 (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou), Le surréalisme et l'objet, Kat. o. Nr., mit Farbabb. (Bronze)

Literatur Literature

Didier Ottinger (Hg.), Dictionnaire de l'objet surréaliste, Katalogbuch zur Ausst. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris 2013, S. 310 mit Farbabb. S. 192

€ 10 000 – 15 000





JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

439 GAUDÍ XIX 1979

Original-Farbradierung und Carborundum auf Velin d'Arches. 68 x 92 cm. Signiert und nummeriert. Exemplar 36/50. Maeght, Barcelona. – Das Papier schwach gebräunt. Der Oberrand verso mit kleinen Spuren alter Montierung.

Dupin 1078

Colour etching and carborundum on Velin d'Arches. 68 x 92 cm. Signed and numbered. Proof 36/50. Maeght, Barcelona. – Slightly browned. The upper margin verso with traces of a former mounting.

€ 6 000 – 8 000

FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

439 A SCHAFFEICHNUNG I. Verso: SCHAF UND GROSSES SCHEMA EINES KUHKOPFES 1905

Doppelseitiges Skizzenblatt. Tuschpinselzeichnung mit Deckweiß auf festem graubraunen Papier, bzw. Kohle- und Bleistiftzeichnung. 30,5 x 27 cm. Vorderseitig am Unterrand von Maria Marc beschriftet, betitelt und signiert sowie verso mit dem runden Nachlass-Stempel „Nachlaß FRANZ MARC bestätigt Maria Marc“ versehen. – Mittig mit einer schwachen horizontalen Faltspur. Der Oberrand ungeschnitten, die rechte obere und linke untere Ecke mit kleinen Ausrissen. Das Blatt mit vereinzelt, kleinen braunen Fleckchen.

Hoberg/Jansen (Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten) 26; Lankheit 286; Schardt III 1905-4

Double-sided sketch sheet. Brush and India ink drawing with white bodycolour on firm grey brown paper, resp. charcoal and pencil drawing. 30.5 x 27 cm. The lower margin inscribed, titled and signed recto by Maria Marc and verso with the round estate stamp "Nachlaß FRANZ MARC bestätigt Maria Marc". – A weak horizontal fold trace in the centre. The upper margin uncut, the right upper corner and left lower corner with small losses of paper. The sheet with isolated small brown stains.

€ 20 000 – 25 000



Verso

Provenienz *Provenance*

Maria Marc, Ried; Galerie Otto Stangl, München, Marc Nachlass Nr. 8; Privatsammlung Bayern; Nordrhein-Westfälische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1916 (Münchner Neue Secession), Franz Marc Gedächtnisausstellung, o. Kat., Nr. 5; Dresden 1927 (Galerie Neue Kunst Fides), Franz Marc. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, o. Kat., Nr. 24; Hannover 1936 (Kestner Gesellschaft), Franz Marc Gedächtnisausstellung, o. Kat., Nr. 109; Berlin 1936 (Galerie von der Heyde zus. mit Galerie Nierendorf), Franz Marc Gedächtnisausstellung, Faltblatt Nr. 39; München 1946 (Galerie Günther Franke), Franz Marc, Faltblatt Nr. 39; Mannheim 1947 (Städtische Kunsthalle), Franz Marc Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 35; München/Stuttgart/Freiburg 1949/50 (Galerie Otto Stangl/Galerie F.C. Valentien/Landesamt für Museen, Franz Marc. Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 5; Berlin/Essen/Tübingen 1989/90 (Brücke Museum/Folkwang Museum/Kunsthalle Tübingen), Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle, Kat. Nr. 6 mit Abb.

Literatur *Literature*

Annegret Hoberg/Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichnis. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten, München 2004, S. 11 mit ganzseitiger Farbabb. der Rückseite

Franz Marc hatte ein außerordentliches Talent zur Erfassung der einfachen, reinen Wesensform. Mit aufmerksamem Blick und sicherer Hand bannt er in den vorliegenden Zeichnungen die facettenreichen Erscheinungen des Tieres auf Papier. In seinen Tierdarstellungen wollte Marc den Rhythmus der Natur einfangen, um in diesem sinnbildlich sein pantheistisches Weltempfinden auszudrücken. Bereits 1902 hatte der Künstler auf der Staffeldalm im bayerischen Kochel mit der Beobachtung von Schafen begonnen. Er prägte sich ihre Formen und Züge ein, um die Tiere anschließend aus dem Gedächtnis zu zeichnen.

Franz Marc had an extraordinary talent for capturing the simple and pure, essential form. With an attentive gaze and a sure hand he commits the animal's many-faceted manifestations to the paper in these drawings. In his depictions of animals Marc wanted to capture the rhythm of nature, in order to symbolically express his pantheistic experience of the world within it. The artist had already begun observing sheep in 1902, on the Staffeldalm in the Bavarian town of Kochel. He internalised their forms and features, in order to subsequently draw the animals from memory.



Typical of the I. ...

David ...

A

Oct. 1891 ...

1405

GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

440 SITZENDE GEWANDFIGUR

1934

Bronze. Höhe 14,3 cm. Rückseitig unten links mit dem Künstlersignum sowie mit der Nummerierung und dem Giesserstempel „GUSS BARTH BERLIN“ versehen. Exemplar 8/12. – Mit goldgelber Patina.

Rudloff 303; nicht im Werktagebuch

Bronze. Height 14.3 cm. Artist's signum verso lower left, numbered and foundry mark "GUSS BARTH BERLIN". Cast 8/12. – Golden yellow patina.

Provenienz *Provenance*

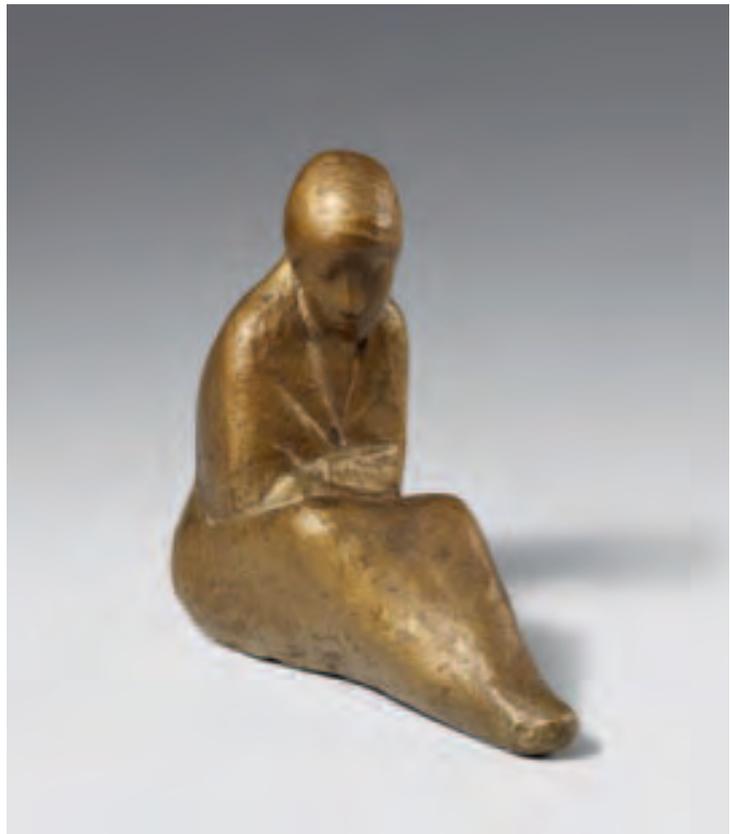
Galerie Nierendorf Berlin (1971); seitdem Privatbesitz Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt 1969 (Galerie Brumme), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 114 mit Abb.

Bei der Dargestellten handelt es sich um Trude Jalowetz, Gerhard Marcks' bevorzugtes Modell in den Jahren 1931 bis 1933. Die jüdische Kunststudentin konnte 1933 in die Niederlande fliehen.

€ 4 000



441 KRIEMHILD III

1971

Bronze. Höhe 39,6 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts mit dem Künstlersignum versehen. Am rechten Plintenrand mit der Nummerierung und am hinteren Plinthenrand mit dem Giesserstempel „SCHMÄKE DÜSSELDORF“ versehen. Exemplar 9/X. – Mit gelblicher, messingfarbener Patina.

Rudloff 974; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 735

Bronze. Height 39.6 cm. Artist's signum on the cast-with plinth back right. Numbered on the right-hand side of the plinth and foundry mark "SCHMÄKE DÜSSELDORF" on the back plinth edge. Cast 9/X. – Yellowish, brass-coloured patina.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1974 (Galerie Vömel), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 43 mit Abb.

€ 9 000





EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

442 RELIEFPLATTE MIT HUHN

1937

Bronzerelief. 39/39,5 x 32/32,5 cm. Unten rechts mit der Stempelmarke signiert ‚MATARÉ‘: Eins von 2 bekannten Exemplaren. – Mit schöner dunkelbrauner Patina, in den Relieftiefen grün oxidiert. Rückseitig mit Aufhängevorrichtung.

Schilling 133 a

Bronze relief. 39/39.5 x 32/32.5 cm. Stamp mark 'MATARÉ' lower right. One of two known casts. – Fine dark brown patina, green oxidation in the depth of the relief. Suspension device verso.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Olbricht, Essen (mit rückseitigem Aufkleber)

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2005 (Akademie-Galerie/ Kunstakademie), Ewald Mataré. Eine Werkübersicht, Kat. Nr. 35, S. 55 (dieses Exemplar)

€ 15 000 – 20 000

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

443 PLAKETTE MIT DEM HL. GEORG 1950

Bronzeplakette. Durchmesser 32,3 cm.
Unbezeichnet. Unikat. – Mit schöner, rötlich-
brauner Patina.

Schilling 341 a (das angebotene Exemplar)

Wir danken Sonja Mataré, Meerbusch, für
freundliche Auskünfte.

*Bronze plaque. Diameter 32.3 cm. Unsigned.
Unique. – Fine, reddish-brown patina.*

Schilling 341 a (the offered exemplar)

*We would like to thank Sonja Mataré, Meer-
busch, for friendly information.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Thilda und Adalbert Colsmann;
Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1953 (Museum für Kunst und
Gewerbe), Ewald Mataré

€ 5 000 – 7 000



444 FRATZE II 1958

Bronze-Türknauf. Höhe 8,5 cm. An der rech-
ten Wange mit der Stempelmarke signiert
,MATARÉ'. Einer von 6 gezählten Güssen.
– Mit messinggoldener Patina. Mit Schraub-
gewinde.

Schilling 476

Wir danken Sonja Mataré, Meerbusch, für
freundliche Auskünfte.

*Bronze door knob. Height 8.5 cm. Stamp
mark 'MATARÉ' on the right cheek. One of
6 counted casts. – Brass golden patina. With
screw thread.*

*We would like to thank Sonja Mataré, Meer-
busch, for friendly information.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1975 (Galerie Vömel), Ewald
Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle,
Kat. Nr. 19

€ 7 000 – 9 000





EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

445 JONAS IM FISCHMAUL 1955

Bronze-Türklinke, Griff und Beschlag, ungebohrt. Höhe 7,5 cm. Breite 19,5 cm. Beschlag Durchmesser 7 cm. Unter dem Bauch des Wals mit der Stempelmarke signiert ‚MATARÉ‘: Eines neben den vier im Werkverzeichnis genannten Exemplaren. – Mit hellbrauner Patina. – Mittig mit einer kleinen schwarzen Oxidationsspur.

Schilling 421

Wir danken Sonja Mataré, Meerbusch, für freundliche Auskünfte.

Bronze door knob, handle and metal mount, not drilled. Height 7.5 cm. Width 19.5 cm. Metal mount diameter 7 cm. Stamp mark ‚MATARÉ‘ below the whale’s belly. Cast aside from the four mentioned in the catalogue raisonné. – Light brown patina. – A small, black oxydation mark in the centre.

We would like to thank Sonja Mataré, Meerbusch, for friendly information.

€ 8 000 – 10 000

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

446 KATZE

Um 1960

Paar Bronze-Türgriffe. Höhe jeweils 23,5 cm. Je auf tropfenförmiger Bronze-Platte (29,7 x 14 cm) montiert. Einzeln an der Rundung unten links mit der Stempelmarke ‚MATARÉ‘ versehen. 2 von 12 bekannten Güssen. – Mit mittelbrauner, rötlicher Patina. Schilling 500

A pair of bronze door handles. Height each 23.5 cm. Each mounted on drop-shaped bronze plate (29.7 x 14 cm). Each with stamp mark 'MATARÉ' on the curvature lower left. 2 of 12 known casts. – Mid-brown, reddish patina.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1975 (Galerie Vömel), Ewald Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle, Kat. Nr. 21; Kleve 2010 (Museum Kurhaus Kleve), Ewald Mataré, Plastik, Eine rheinische Privatsammlung, Kat. Nr. 53 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur *Literature*

Toni Feldenkirchen, Zeichen von der Erde und den Himmeln, in: Weltkunst, 1977, Heft 5, S. 404

€ 5 000 – 7 000





EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

447 WEIDE

1968/1969

Handgewebter Aubusson-Teppich aus reiner Schafswolle. 92 x 212 cm. Unten rechts mit eingewobenem Monogramm des Künstlers ‚MAT‘ (ligiert) und unten links mit dem Firmenzeichen der Weberei Frères & Soeurs, Aubusson sowie mit der im Umschlag eingewebten Exemplarnummer. Exemplar 5/6. – Leicht geblichen, links der Mitte mit einem kleinen, unauffälligen Webfehler.

Hand-woven Aubusson carpet from pure sheep's wool. 92 x 212 cm. Weaved-in artist's monogram 'MAT' (joined) lower right and the logo of the weaving mill Frères & Soeurs, Aubusson, lower left and weaved-in numeration in the overlap. Numbered 5/6. – Slightly faded; a small, unobtrusive flaw in weaving left of the centre.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2005 (Akademie-Galerie - Die Neue Sammlung), Ewald Mataré. Eine Werkübersicht, Kat. Nr. 163

Literatur *Literature*

Galerie Orangerie Reiz, Lagerkatalog, Köln 1972, o.S. Nr. 1091 mit Abb.

€ 4 000 – 6 000

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

447 A ZEICHEN EINER KUH II

1946

Bronzeplastik. Höhe 4 cm. An der Unterseite mit der Stempelmarke monogrammiert ‚MATARÉ‘: Lebzeitguss. – Mit schöner goldfarbener Patina.

Schilling 294

Bronze sculpture. Height 4 cm. Monogrammed stamp mark 'MATARÉ' on the underside. Lifetime cast. – Fine gold-coloured patina.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Léon Degand, Paris

Ausstellungen *Exhibitions*

Amsterdam/Enschede 1964 (Stedelijk Museum/Rijksmuseum), Mataré, Kat. Nr. 64; Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastiken, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 51, mit Abb. 25

Literatur *Literature*

Hanns Theodor Flemming, Ewald Mataré, München 1955, S. 26, Nr. 21 b mit Abb.

€ 18 000 – 20 000

„An kleinen Holzkühen bin ich im Atelier, einmal muß ich doch eine solche in einen Rhythmus bringen. Auf der Suche das Tier in einem Zuge zu umreißen, ähnlich einem Buchstaben oder wie ein Stempel, der aussagt, dies soll eine Kuh sein', nicht, so sieht sie aus, sondern so ist sie!“ (Ewald Mataré, Tagebücher 1915 bis 1965, hrsg. von Sonja Mataré und Sabine Maja Schilling, Köln 1997, S. 336). Wahrscheinlich nach jener, in seinem Tagebucheintrag vom 10. April 1946 beschriebenen Holzplastik, entstand „Zeichen einer Kuh II“ als sensible Synthese von geometrisch abstrahierter Grundform und zartem Ornament - ein herausragendes Beispiel für Ewald Matarés besondere Fähigkeit, in der Abstraktion des Wesens nach dessen Idee und Urform zu suchen.

“I am working on small wooden cows in the studio because I feel I have to bring one of these into a rhythm at least once. Sketching the entire animal in one go on my search, like a letter or a stamp that says: 'this is supposed to be a cow.' Not: this is what it looks like, but this is what it is like!” (Ewald Mataré, Tagebücher 1915 bis 1965, ed. by Sonja Mataré & Sabine Maja Schilling, Cologne 1997, p. 336). “Zeichen einer Kuh II” was presumably modelled after the wooden sculpture described in Mataré's diary entry from 10 April, 1946. It is a sensitive synthesis of geometrically abstracted basic form and delicate ornament - and an exceptional example of Ewald Mataré's extraordinary ability to seek the idea and primal form within the abstraction of beings and things.



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Buderich bei Neuss

448 DREI KÜHE AM MEER (DREI KÜHE IN DEN DÜNEN)

Um 1946

Aquarell und Deckweiß auf Aquarellbütten. 34,2/35 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit Bleistift bezeichnet, betitelt und datiert ‚33 Drei Kühe am Meer um 1946‘. – Der obere Rand des Bogens leicht uneben geschnitten. – Mittig mit einer schwachen vertikal verlaufenden Knickfalte.

Vlasic 1946.8; Köcke 180

Watercolour and opaque white on watercolour laid paper. 34.2/35 x 50 cm. Framed under glass. Inscribed, titled, and dated '33 Drei Kühe am Meer um 1946' in pencil verso. – The upper sheet margin slightly unevenly cut. – A faint, vertical fold in the centre.

Provenienz *Provenance*

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf; Sammlung Olbricht, Essen (mit rückseitigem Rahmen-aufkleber)

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1975 (Galerie Alex Vömel); Düsseldorf 2005 (Akademie-Galerie/Kunstakademie), Ewald Mataré. Eine Werkübersicht, Kat. Nr. 158, ("Drei Kühe in den Dünen") mit Farbabb.

€ 20 000 – 25 000

Mataré entwirft in den 1940er Jahren stark abstrahierte kleine plastische „Kuhzeichen“, die sich kunstvoll aus triangulären Flächen aufbauen. Diese formalen Spielereien gipfeln in den Versionen der 1946 entstandenen „Mathematik-Kuh“. Auch im Aquarell scheint der Künstler das Gestaltungsprinzip in verwandtem Geist zu verwenden, insofern als die geometrisierenden Dreiecksformen konsequent in die Fläche übersetzt sind. Sie konstituieren hier durchgängig das Motiv, von den Wellen über die angedeutete hellere Brandung und die lagernden Tierfiguren bis zu den Dünen. Ergibt sich für die drei Kühe eine streng durchkomponierte, kontrastvolle dunklere Zeichnung, die sie formal zu Parallelogrammen verdichtet und farblich zu einer rhythmisierten Gesamtform verschmilzt, so gelingt es Mataré durch Formwiederholungen und abstrakt-geometrische Reihungen die Landschaft zu bezeichnen. Das Blatt präsentiert als Resultat eine geschlossene, vollendete Bildvorstellung von fast graphischer Wirkung. Meisterlich versöhnt Mataré dabei die formale Strenge mit der Poesie der Empfindung durch die Weichheit und die unmerkliche Unbestimmtheit der Aquarelltechnik, die in zarter, fast monochromer Farbabstufung, den Eindruck erlebter Wirklichkeit – wahrscheinlich auf der Insel Spiekeroog – übersetzt hat.

In the 1940s, Mataré devised small, strongly abstracted, sculptural "cow symbols"; skillfully made up of triangular panes. These formal dabbles culminated in the versions of the "Mathematik-Kuh" created in 1946. Mataré seems to have employed a related creative principle in his watercolours too, in as far as the geometricizing triangular shapes have been consistently rendered in the two-dimensional medium. The theme itself is entirely made up of them, be it the waves, the illusion of a lighter-coloured surf, the recumbent animal figures, and the dunes. The cows are depicted as a rigorously composed darker drawing that strikes a sharper contrast, formally condensing the animals into the shape of parallelograms and melding them in a rhythmic overall shape. Mataré executed the landscape differently, namely by repeating shapes and opting for abstract-geometric sequences. The resulting piece presents itself as a cohesive, accomplished visual concept that has an almost graphic effect. In all of this, Mataré managed to reconcile formal rigor with poetic sentiment by making use of the softness and subtle indeterminateness of the watercolor technique, which he employed in order to translate his impression of lived reality (presumably on the island of Spiekeroog) into a delicate, almost monochrome sequence of colours.



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

449 KÜHE IM WIND

1928

Original-Farbholzschnitt auf Japanbütten. 18 x 27,5 cm (30,5 x 40,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und betitelt ‚Kühe im Wind‘. Eines von 25 Exemplaren auf diesem Papier für die Vorzugsausgabe. Erschienen in: Die Schaffenden, Jg. VII, 2. Ausgabe. – Minimal gebräunt. Im breiten Rand rechts mit schwacher vertikaler Falte.

S. Mataré/De Werd 156

Colour woodcut on Japan laid paper. 18 x 27.5 cm (30.5 x 40.7 cm). Framed under glass. Signed and titled 'Kühe im Wind'. One of 25 on this paper for the special edition. Published in: Die Schaffenden, vol. VII, 2nd edition. – Minimally browned. Minor vertical fold in right broad margin.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Olbricht, Essen (mit Rahmenaufkleber)

€ 3 000 – 5 000



450 WEIDE 47

1951

Original-Farbholzschnitt auf cremefarbenem Ingres-Bütten mit Wasserzeichen „CANSON & MONTGOLFIER PARIS“. 42,3 x 42,7 cm (59,5 x 48,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt ‚Weide 1947‘. Einer von 9 bekannten Abzügen. – Satter, farbfrischer Druck. Mit schwachen horizontalen Knickspuren.

S. Mataré/De Werd 353 a

Colour woodcut on cream-coloured Ingres laid paper with watermark "CANSON & MONTGOLFIER PARIS". 42.3 x 42.7 cm (59.5 x 48.5 cm). Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Weide 1947'. One of 9 known proofs. – Rich print with vibrant colours. Weak, horizontal crease marks.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Olbricht Essen (mit rückseitigem Rahmenaufkleber)

€ 5 000 – 7 000





EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

451 WEIDE MIT 9 KÜHEN 1950

Original-Farbholzschnitt auf schwerem Velin. 39,3/40 x 47,5 /49 cm (54 x 79 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, monogrammiert, betitelt und beschriftet, 'Weide 63 Handdruck M'. Eines von drei bekannten Exemplaren. – Satter, farbfrischer Druck. S. Mataré/De Werd 371

Colour woodcut on heavy wove paper. 39.3/40 x 47.5 /49 cm (54 x 79 cm). Framed under glass. Signed, monogrammed, titled and inscribed 'Weide 63 Handdruck M'. One of three known proofs. – Rich print with vibrant colours.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Olbricht, Essen (mit rückseitigem Rahmenaufkleber)

€ 6 000 – 8 000



RICHARD MÜLLER

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden-Loschwitz

452 NECKEREI (HUND UND KATZE) 1946

Öl auf Holz. 21 x 26,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert und datiert ‚1946 R.M‘ und rückseitig mit Bleistift in Sütterlinschrift signiert, betitelt und datiert ‚(Hund und Katze) „Neckerei“ Rich. Müller Dresden 1946‘.

Oil on panel. 21 x 26.5 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated '1946 R.M' in black lower left and signed, dated, and titled '(Hund und Katze) "Neckerei" Rich. Müller Dresden 1946' in pencil in Sütterlin script verso.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Schweiz; Privatsammlung Süddeutschland

Literatur *Literature*

Rolf Schenk/Catherine Franke-Schenk (Hg.), Hundert Jahre mit der Kunst. 1913 bis 2013. Jubiläumsausstellung Kunstsalon Franke-Schenk, München 2013, Bd. II, S. 126 ff., Kat. Nr. 17 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 5 000 – 7 000

LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

453 OHNE TITEL

1919

Tuschfederzeichnung über Kohle auf creme-farbenem Karton. 66,6/66,8 x 50,3/50,9 cm. Unten links monogrammiert und datiert ‚LM 1919‘. Rückseitig gestempelt und beschriftet ‚NACHLASS Ludwig Meidner Inv.-Nr. II/218‘. – Die Blattränder minimal gebräunt, rückseitig partiell mit Spuren alter Montierung.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für freundliche Auskunft.

Pen and ink drawing over charcoal on cream-coloured card. 66.6/66.8 x 50.3/50.9 cm. Monogrammed and dated 'LM 1919' lower left. Stamped and inscribed "NACHLASS Ludwig Meidner Inv.-Nr. II/218" verso. – The sheet edges minimally browned, some traces of a former mounting verso.

We would like to thank Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, for friendly information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 5 000 – 7 000





CARLO MENSE

Rheine 1886 – 1965 Königswinter

454 BLUMENSTILLEBEN

Späte 1930er Jahre bzw. 1940er Jahre

Öl auf Holz. 58,5 x 48,6 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚C. Mense‘. – Die Ränder oben und links rahmungsbedingt etwas berieben mit wenigen winzigen Farbverlusten. Kleinere Retuschen im Hintergrund oben rechts.

Nicht bei Drenker-Nagels

Wir danken Klara Drenker-Nagels, Bonn, für bestätigende Informationen.

Oil on panel. 58.5 x 48.6 cm. Framed. Signed 'C. Mense' in black lower left. – The margins at the top and to the left slightly rubbed and with some minute losses of colour due to framing. Minor retouches in the background upper right.

Not recorded by Drenker-Nagels

We would like to thank Klara Drenker-Nagels, Bonn, for confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Rheinland (vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben)

€ 3 000



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

455 VORFRÜHLING

Um 1917

Öl auf Holz. 17,9 x 24 cm. Gerahmt. Unten rechts rotbraun signiert ‚O Modersohn‘. Rückseitig auf der Holzplatte mit Bleistift betitelt und signiert ‚Vorfrühling Modersohn‘. – Einige punktuelle Retuschen im Bereich des Himmels.

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, für bestätigende und ergänzende Auskunft.

Oil on panel. 17.9 x 24 cm. Framed. Signed ‘O Modersohn’ in reddish brown lower right. Signed and titled ‘Vorfrühling Modersohn’ in pencil verso on panel. – Some isolated retouches in the area of the sky.

We would like to thank Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, for confirmatory and complementary information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland; Galerie Neher, Essen (mit Rahmenetikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 8 000 – 10 000

PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

456 **ZWEI SITZENDE FRAUEN. Verso: SITZENDER WEIBLICHER AKT**
1905/1906

Kohle auf Maschinenbütten. 16 x 29,5 cm.
Doppelansichtig unter Glas gerahmt.
Rückseitig unten links mit Bleistift mono-
grammiert ‚P.M-B.‘ – Winziger punktueller
Papierverlust oben links. Einige wenige
Stockfleckchen.

Wir danken Wolfgang Werner, Paula-
Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen, für
bestätigende Auskünfte.

*Charcoal on machine-made laid paper.
16 x 29.5 cm. Framed under glass (double-
sided). Monogrammed 'P.M-B.' in pencil verso
lower left. – Minute isolated paper loss upper
left. Some minor foxing.*

*We would like to thank Wolfgang Werner,
Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen,
for confirmatory information.*

Provenienz *Provenance*

Dr. Wulf Becker-Glauch (Neffe der
Künstlerin), Ennigerloh/Westfalen;
seitdem Familienbesitz Rheinland

€ 8 000 – 10 000



Verso



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

457 WIESENWEG IM FRÜHJAHR 1930

Öl auf Leinwand, doubliert. 46 x 64 cm.
Gerahmt. Unten rechts blau signiert und
datiert ‚O Modersohn 30‘. – In der Bildmitte,
sowie zum linken und rechten Rand hin mit
drei vertikal verlaufenden Retuschen.

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn
Museum Fischerhude, für bestätigende und
ergänzende Auskunft.

*Oil on canvas, relined. 46 x 64 cm. Framed.
Signed and dated ‚O Modersohn 30‘ in blue
lower right. – Three vertical retouches in the
centre and towards the left and right margin.*

*We would like to thank Rainer Noeres, Otto
Modersohn Museum Fischerhude, for con-
firmatory and complementary information.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Westdeutschland; Galerie
Schwarzer, Düsseldorf (1983); Galerie Neher,
Essen; Privatsammlung Norddeutschland

Literatur *Literature*

Galerie Neher, Blickpunkte III. Blumen,
Menschen, Landschaften, Essen 1984,
Kat. Nr. 19, S. 28 f. mit doppelseitiger
Farbabb. („Wiesenweg im Frühling“)

€ 14 000 – 16 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostpreußen 1892 – 1963 Düsseldorf

458 IM PRYMTAL

1947

Öl auf Karton. 58 x 73 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links schwarz signiert und datiert ‚Mollenhauer, 47‘; auf der Rückpappe mit Bleistift betitelt ‚-Im Prymtal-‘. – Oberflächlich zum Teil geringfügig verschmutzt, einige wenige punktuelle Retuschen.

Wir danken Jörn Barfod, Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg, für bestätigende und ergänzende Informationen.

Oil on card. 58 x 73 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Mollenhauer, 47' in black upper left, titled '-Im Prymtal-' in pencil on

backing. – Superficial, partially minor soiling, a few isolated retouches.

We would like to thank Jörn Barfod, Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg, for confirmatory and complementary information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Vömel, Düsseldorf; Privatbesitz Bayern

€ 5 000 – 6 000

OSKAR MOLL

Brieg/Schlesien 1875 – 1947 Berlin

459 LESENDE MIT ROTER JACKE

1925

Öl auf Leinwand. 100 x 75 cm. Gerahmt.
Unten links grün signiert, bezeichnet und datiert, 'Oskar Moll Levanto 25'. – Unauffällige alte Leinwandverletzung am linken Rand.

Nicht bei Salzmann

Wir danken Gerhard Leistner, Wenzelbach, für die wissenschaftliche Beratung.

Die Arbeit ist bereits in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis (www.oskarmoll.info) aufgenommen.

Oil on canvas. 100 x 75 cm. Framed. Signed, inscribed, and dated 'Oskar Moll Levanto 25' in green lower left. – Unobtrusive old canvas defects in left margin.

Not recorded by Salzmann

We would like to thank Gerhard Leistner, Wenzelbach, for scientific consultation.

The work is included in the forthcoming catalogue raisonné (www.oskarmoll.info).

Nach Auskunft von Gerhard Leistner ist in diesem erfrischenden Bildnis Ursula Waetzoldt (1910-1983) wiedergegeben, die Tochter des Kunsthistorikers Wilhelm Waetzoldt (1880-1945), der mit dem Ehepaar Moll befreundet war. Das Porträt der aufgeweckten jungen Dame mit smaragdgrünen Augen und zeittypischer Frisur entstand während eines Aufenthaltes in Levanto in der Region Ligurien. Oskar Moll hielt sich dort zwischen 1922 und 1926 regelmäßig in den Sommermonaten auf.

According to information from Gerhard Leistner, Ursula Waetzoldt (1910-1983), the daughter of the art historian Wilhelm Waetzoldt (1880-1945) who was friends with Oskar and Marg Moll, is depicted in this refreshing portrait. The portrait of the bright young lady with emerald eyes and hair style typical of the time was created during a stay in Levanto in the region of Liguria. Between 1922 and 1926, Oskar Moll regularly spent the summer months there.

Provenienz Provenance

Dr. Wilhelm Waetzoldt; Privatsammlung
Rheinland

€ 18 000 – 22 000



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

460 WALDSEE MIT DREI BADENDEN UND EINEM SITZENDEN MÄDCHEN 2 1918

Original-Lithographie auf Kupferdruckpapier mit dem Trockenstempel „DIE SCHAFFENDEN“. 33 x 27 cm (42 x 32 cm). Signiert. Eines von 100 Exemplaren auf diesem Papier. Erschienen in einer Auflage von insgesamt 125 Exemplaren in der Mappe „Die Schaffenden“, 1. Jahrgang, 1. Mappe, Blatt 5, herausgegeben von Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1920. – Im breiten Rand etwas unfrisch.

Karsch 112 b/b; Söhn HDO 72701-5

Lithograph on copperplate printing paper with blind stamp "DIE SCHAFFENDEN". 33 x 27 cm (42 x 32 cm). Signed. One of 100 proofs on this paper. Published in an edition of a total of 125 in the portfolio "Die Schaffenden", vol. 1, 1st portfolio, sheet 5, published by Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1920. – The broad margins slightly unfrish.

€ 7 000 – 9 000

461 SELBSTBILDNIS MIT MODELL UND MASKE 1921-1922

Original-Lithographie auf chamoisfarbenem weichen Kupferdruckpapier. 38,7 x 29,5 cm (56 x 44 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Einer von ca. 20 ungezählten Vorabzügen. – Im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt mit Bräunungsrand.

Karsch 141 a

Lithograph on chamois-coloured soft copperplate printing paper. 38.7 x 29.5 cm (56 x 44 cm). Framed under glass. Signed. One of approx. 20 uncounted preliminary proofs. – The mat opening minimally browned with brown-stain.

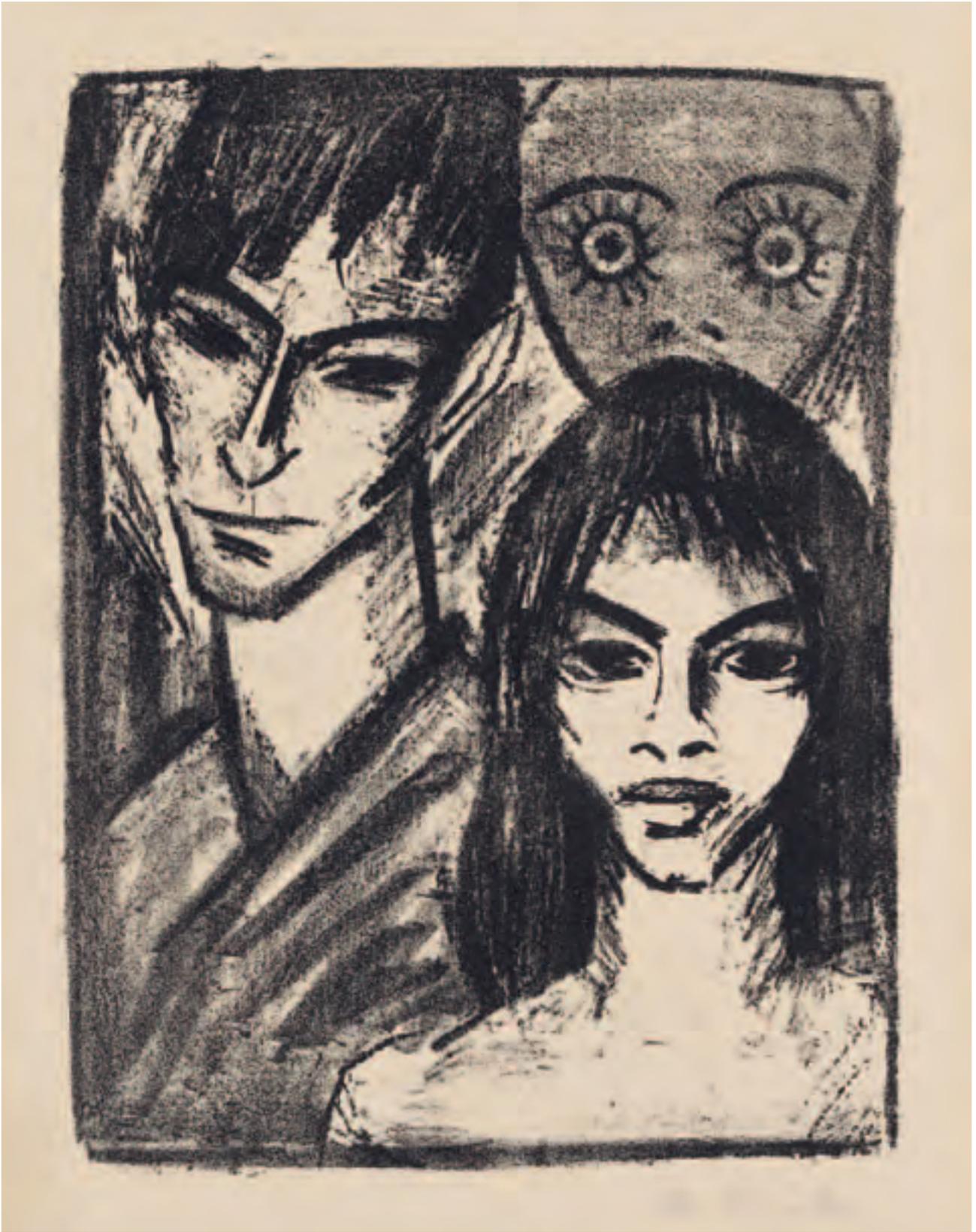
Provenienz Provenance

Käthe Kollwitz, Berlin, seitdem Familienbesitz

€ 15 000 – 17 000



460



HEINRICH NAUEN

Krefeld 1880 – 1940 Kalkar

462 BLUMENSTILLEBEN MIT HELLER VASE

Um 1920

Öl auf Leinwand, alt doubliert. 100 x 70,5 cm.
Gerahmt. Unten rechts braun signiert
,H. Nauen.: – Professionell gereinigt und
restauriert.

Malcomess/Drenker-Nagels 530

*Oil on canvas, relined (old). 100 x 70.5 cm.
Framed. Signed 'H. Nauen' in brown lower
right. – Professionally cleaned and restored.*

Malcomess/Drenker-Nagels 530

Provenienz Provenance

Ehemals rheinische Privatsammlung, seit-
dem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Krefeld 1948 (Kaiser Wilhelm Museum),
Heinrich Nauen. Gedächtnisausstellung,
Kat. Nr. 45 („Blumenstilleben mit zwei
Vasen, um 1924“)

€ 14 000 – 16 000

Im Werk Heinrich Nauens spielt das Stilleben, insbesondere in der Form des Blumenstillebens mit Gefäßen, schon in seiner expressionistischen Phase eine nicht unbedeutende Rolle. Für diese Werkphase hat man zu Recht Werke von Matisse und Cézanne zum stilistischen Vergleich herangezogen und diese als explizite oder latent wirkende Vorbilder mit Nauens Arbeiten verglichen (s. Ina Ewers-Schultz, *Die französische Kunst als ‚Lehrmeisterin‘. Ihre Bedeutung für die Herausbildung der Moderne in Deutschland am Beispiel von Heinrich Nauen*, in: *Ausst. Kat. Heinrich Nauen. Der französische Einfluss*, August Macke Haus, Bonn 2003, S. 70/71 ff.). Nauen hat nicht alle seine Stilleben datiert. Insbesondere in der ersten Hälfte der 1920er Jahre greift er das Thema in zeittypischer Wandlung wieder auf.

Das vorliegende Blumenstück setzt in seiner Komposition andere zuvor entstandene Hochformate, vorzugsweise mit Gladiolen, Dahlien und schlanken Vasen, voraus, die wohl unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg entstanden. Wie in diesen Arbeiten bildet eine dekorative Draperie im Hintergrund eine formale Folie, vor der die Gefäße und Blüten arrangiert sind. Insbesondere im vorliegenden Stück zeigt dieser Hintergrund eine weiche wie malerische Wiederaufnahme der im Motiv kräftiger entwickelten rötlichen bis lachsfarbenen Farbtöne, die wirkungsvoll mit Grüntönen kombiniert sind. Einen schönen Effekt erzielt das samtig wirkende, dunkle Violett der Vase und das kühle Blau im Vordergrund, ein Farbspiel, das im Stoffgewebe und im diffuseren Hintergrund abgeschattiert wieder erscheint. Erzielt wird eine harmonische Bildwirkung, in der die Formen ein um so betonteres Eigenleben entfalten.

*In Heinrich Nauen's oeuvre, the still life already played an important role in his expressionistic period, especially in the form of the flower still life with vessels. For this work phase the works of Matisse and Cézanne were rightly referred to as a style comparison and compared with Nauens' works as explicit or latent models (see Ina Ewers-Schultz, *Die französische Kunst als 'Lehrmeisterin'. Ihre Bedeutung für die Herausbildung der Moderne in Deutschland am Beispiel von Heinrich Nauen*, in: *exhib. cat. Heinrich Nauen. Der französische Einfluss*, August Macke Haus, Bonn 2003, pp. 70/71 ff.). Nauen did not date all of his still lifes. In the first half of the 1920s especially, he picked up on the theme again – in alterations typical for the time.*

The present floral still life, presupposes other formerly produced vertical formats in its composition, preferably with gladiolas, dahlias and slender vases, which originated after World War I. As is the case in these works, a decorative drapery in the background provides a formal foil, in front of which the vessels and flowers are arranged. This background shows, especially in the present work, a soft as well as painterly resumption of the motif's stronger developed reddish to salmon-coloured shades of colour which are effectively combined with shades of green. The velvety, dark purple of the vase and the cool blue in the foreground – an interplay of colours, toned down in the fabric and in the diffused background – achieves an additionally fine effect. The result is a harmonious composition in which the shapes develop an even more emphatic life of their own.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

463 FRAU A.S.

1913

Original-Farblithographie auf Japanpapier. 68,2 x 45,5 cm (70,8 x 54,6/55,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Unten links mit Bleistift bezeichnet ‚In dieser Fassung ein Druck‘ sowie zweifach betitelt ‚Frau A.S.‘ bzw. ‚Frau A.S.‘. Eines von insgesamt 41 Exemplaren in fünf verschiedenen Zuständen und mit verschiedenen Farben. In der vorliegenden Fassung nur ein Abzug. Druck Westphalen, Flensburg. – Das Blatt an den Rändern etwas knittrig, in der Mitte einige wenige Stockflecken.

Schiefler/Mosel 60

Colour lithograph on Japan paper. 68.2 x 45.5 cm (70.8 x 54.6/55.2 cm). Framed under glass. Signed. Inscribed 'In dieser Fassung ein Druck' in pencil lower left and titled twice 'Frau A.S.' resp. 'Frau A.S.'. One of a total of 41 proofs in five different states and with different colours. The present version only in one copy. Print Westphalen, Flensburg. – The sheet slightly creased in the margins, some foxing in the centre.

Provenienz *Provenance*

Galerie Pudelko, Bonn; Privatbesitz Norddeutschland

€ 18 000 – 22 000

Gerade die Erfassung der verschiedenen Zustände (Nolde verwendet hierfür den Begriff „ Fassungen“) und Farbvarianten der Farblithographien von Emil Nolde stellte Gustav Schiefler vor enorme Herausforderungen bei seiner Arbeit am Werkverzeichnis. In einem Brief an Schiefler vom 25.8.1913 räumte sogar Nolde freimütig ein: „Die neuen Lithographien lassen sich gar nicht katalogisieren. Immer und immer wieder habe ich Steine und Farben geändert von Morgen bis Abend 8 Wochen lang. Das werden Sie nun alles festlegen und bestimmen müssen, – es scheint mir gar nicht möglich.“ (zit. nach: Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (Hg.), Emil Nolde. Das graphische Werk, Köln 1967, S.13)

Particularly the cataloguing of the different states (termed „ Fassungen“ by Nolde) and colour variants of the colour lithographs by Emil Nolde posed an enormous challenge for Gustav Schiefler when compiling the catalogue raisonné. In a letter to Schiefler, dated 25 August 1913, even Nolde admitted frankly: „It is impossible to catalogue the new lithographs. I have continually changed the stones and colours from morning until night, for eight weeks. Now you will have to identify and classify them yourself – this appears impossible to me.“ (cited after: Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (ed.), Emil Nolde. Das graphische Werk, Cologne 1967, p.13)



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

464 TRAUERIGER KOPF

Um 1920

Tuschpinselzeichnung auf dünnem Japanpapier. 41 x 30 cm. Gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Nolde‘. – Das Papier produktionsbedingt partiell etwas ausgedünnt. Mit unauffälligen Stockflecken.

Brush and India ink on light Japan paper. 41 x 30 cm. Framed. Signed 'Nolde' in pencil lower right. – Due to work process paper partially slightly thinned-out. Unobtrusive foxing.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bauer, Hannover (rückseitiges Rahmenetikett); Galleria Henze, Campione d'Italia (1986); dort erworben, seitdem Privatsammlung Norddeutschland

€ 28 000 – 30 000





HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

465 VARIÉTÉ

Um 1910

Ölkreiden und Tuschpinsel auf bräunlichem Skizzenblockpapier mit perforiertem Seitenrand links. 14,2 x 20 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert, 'HMP' (ligiert). – Mit schmalen Lichtrand, im Passepartout etwas gebräunt. Mittig vertikal verlaufende Knickfalte. Rückseitig an den Ecken fest auf braunes Unterpapier montiert.

Wir danken Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, für archivalische und die Authentizität bestätigende Hinweise.

Oil pastels and brush and India ink on brownish sketchpad paper with perforations to left margin. 14.2 x 20 cm. Framed under glass.

Monogrammed 'HMP' (joined) in pencil lower right. – Narrow light-stain, the mat opening slightly browned. Central, vertical fold. Firmly mounted on support paper in corners verso.

We would like to thank Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, for archival information and information confirming the authenticity.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 8 000

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

466 VORSTADT

Um 1916

Tuschfederzeichnung auf hellgrauem Maschinenbütten. 37 x 47,2 cm. Unten rechts in der Darstellung mit Bleistift monogrammiert ‚HMP‘ (ligiert). – Mit altersbedingten kleineren Randmängeln und längs der Kanten gebräunt.

Das Werk ist im Archiv der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf erfasst; wir danken Alexander Pechstein für bestätigende Auskunft.

Pen and ink drawing on grey machine-made laid paper. 37 x 47.2 cm. Monogrammed 'HMP' (joined) in pencil in the depiction lower right. – Minor age-related marginal defects and along the edges slightly browned.

This work is registered in the archive of the Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf. We would like to thank Alexander Pechstein for confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Ehemals pfälzische Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

Möglicherweise ein flandrisches Motiv. Pechstein war seit Mai 1916 an der Westfront, wo er im Kriegsdienst als Kartograph eingesetzt war.

Possibly a motif from Flanders. Pechstein was sent to the Western front in May 1916 where he did his military service as a cartographer.

€ 2 500 – 3 500



467 BLUMENSTILLEBEN

1925

Aquarell auf cremefarbenem Papier. 49,7 x 60 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚HMPechstein 1925‘ (HMP ligiert). – Die Farben insgesamt etwas geblichen, das Papier schwach gebräunt und mit Lichttrand. Die Ränder rückseitig mit Resten des alten Papierklebebands.

Watercolour on cream-coloured paper. 49.7 x 60 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein 1925' (HMP joined) in pencil lower right. – The colours overall slightly faded, the paper slightly browned and with light-stain. Remnants of a former mounting in the margins verso.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 18 000 – 20 000





HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

468 DÜNENLANDSCHAFT (ROWE) 1928

Farbkreidezeichnung auf Zeichenpapier. 15,8/15,3 x 20,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert ‚HMP 1928‘ (ligiert). – Die Ecken verso mit Spuren alter Montage, vorn links schwach durchschlagend. Sonst in schönem Erhaltungszustand.

Wir danken Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Doberndorf, für freundliche ergänzende Auskünfte.

Coloured chalk drawing on drawing paper. 15.8/15.3 x 20.7 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'HMP 1928' (joined) in pencil lower right. – The corners verso with traces of an old mounting, slightly pushing through to left recto. Otherwise in fine condition.

We would like to thank Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Doberndorf, for kind supplementary information.

Provenienz *Provenance*

Villa Grisebach, Berlin, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts Auktion Nr. 14, 2.6.1990, Lot 357; Galerie Koch-Westenhoff, Lübeck (1991); Privatsammlung Rheinland

€ 8 000 – 9 000



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

469 AKROBATEN III (VARIÉTÉSZENE) 1912

Original-Farbholzschnitt, schablonenkoloriert, auf Velin mit dem Trockenstempel „DIE SCHAFFENDEN“. 21,8 x 27,2 cm (32 x 42 cm). Signiert. Eines von 100 Exemplaren auf diesem Papier. Erschienen in einer Auflage von insgesamt 125 Exemplaren in der Mappe „Die Schaffenden“, 1. Jahrgang, 1. Mappe, Blatt 6, herausgegeben von Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1920. – Im breiten Rand etwas unfrisch.

Krüger H 137; Sohn HDO 72701-6
(„Varietészene“)

Colour woodcut, stencil-coloured, on wove paper with blind stamp "DIE SCHAFFENDEN". 21.8 x 27.2 cm (32 x 42 cm). Signed. One of 100 proofs on this paper. Published in an edition of a total of 125 in the portfolio "Die Schaffenden", vol. 1, 1st portfolio. Sheet 6, by Paul Westheim, Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1920. – The broad margin slightly unfrish.

€ 3 000

WALTER OPHEY

Eupen 1882 – 1930 Düsseldorf

470 TULPEN-STILLEBEN MIT GELBER UND ROTER VASE

Um 1918

Öl auf Leinwand. 71 x 70,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚WOphey‘
(W und O ligiert). – In tadellosem Zustand.

Nicht bei Kraus

Wir danken Stefan Kraus, Köln, für bestätigende Auskünfte.

*Oil on canvas. 71 x 70.5 cm. Framed. Signed
‘WOphey’ (W and O joined) in black lower
right. – In excellent condition.*

Not recorded by Kraus

*We would like to thank Stefan Kraus, Cologne,
for confirmatory information.*

Provenienz *Provenance*

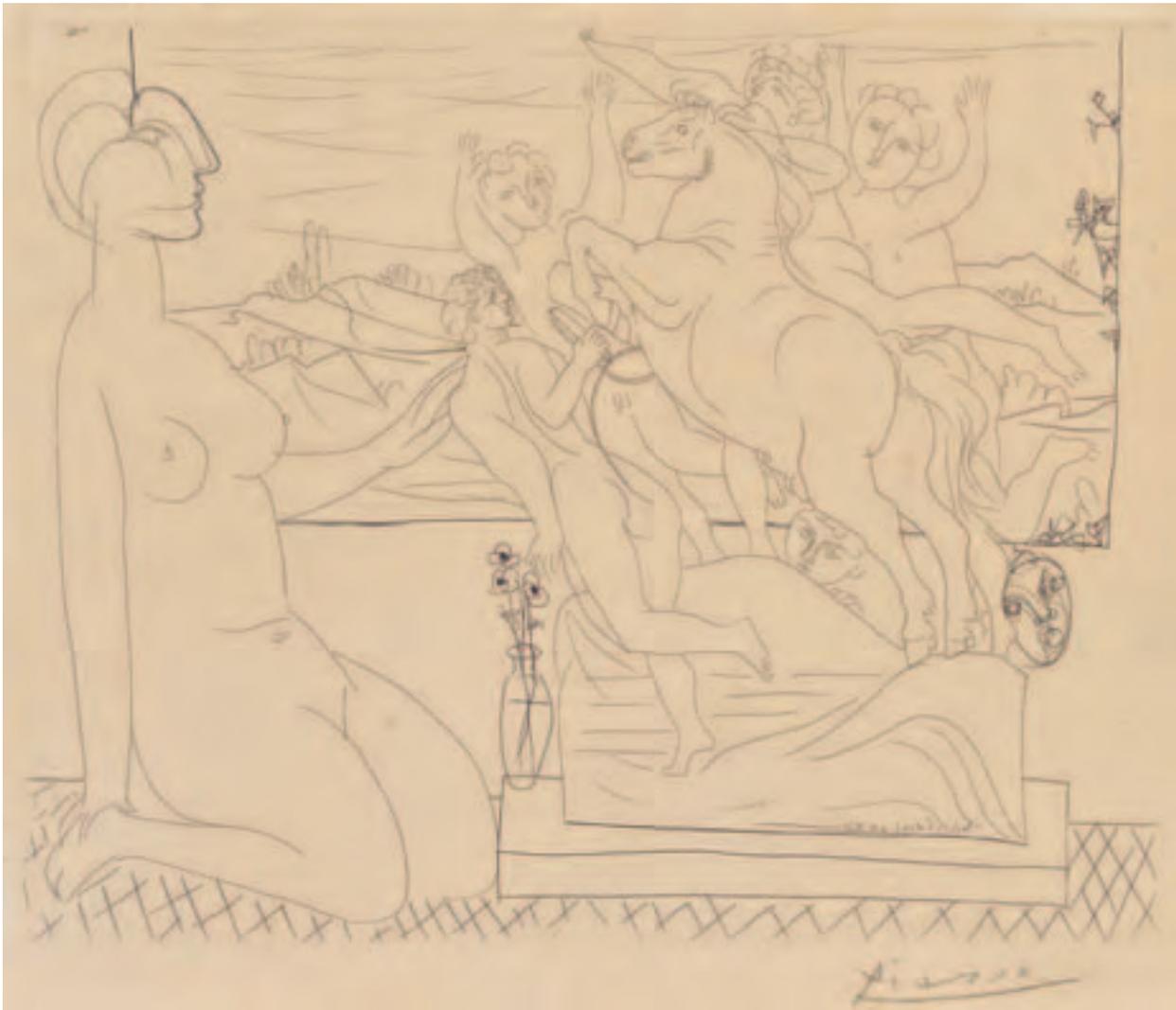
Ehem. Privatsammlung Rheinland-Pfalz;
Privatbesitz Rheinland

€ 15 000 – 20 000

Opheys Stilleben besticht durch seine strenge Einfachheit. Kühl, beinahe architektonisch wirkt die Komposition und tritt so in einen spannungsreichen Kontrast mit der farbgewaltigen Palette, die sich in annähernd monochromen Flächen manifestiert. Radikal dekonstruiert der Künstler die Perspektive des Bildraumes zugunsten einer Flächigkeit, die von den minimalen Volumina der dargestellten Objekte noch potenziert zu werden scheint.

Ophey's still life impresses through its austere simplicity. The composition appears cool, almost architectonic, and thus contrasts dramatically with the tremendous colour palette that manifests itself in almost monochrome planes. The artist radically deconstructs the perspective of the pictorial space in favour of a two-dimensionality that appears to be further increased by the minimal volumes of the depicted objects.





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

R471 MARIE-THÉRÈS AGENOUILLÉE CONTEMPLANT UN GROUPE SCULPTÉ
1933

Original-Radierung auf Montval-Bütten mit dem Wasserzeichen „Picasso“. 29,8 x 36,7 cm (34 x 44,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 260 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 66 der 100 Radierungen umfassenden Suite Vollard, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Im Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt sowie mit leichtem Lichttrand. Der rechte Rand sowie die Blattecken mit Spuren alter Montierung.

Geiser/Baer 328 B.d.; Bloch 175 („Modèle contemplant un groupe sculpté“)

Etching on Montval laid paper with watermark "Picasso". 29.8 x 36.7 cm (34 x 44.5 cm). Framed under glass. Signed. One of 260 proofs on this paper. Sheet 66 from the Suite Vollard comprising 100 etchings, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Minor browning in mat opening and faint light-stain. Traces of a former mounting in the right margin and in the corners.

€ 10 000 – 12 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

472 PICHET AU VASE

1954

Henkelkrug. Weißer Scherben mit blauer, gelber, weißer und schwarzer Engobe bemalt, teilweise glasiert und mit Ritzdekor. Höhe 30 cm. Auf der Standfläche eingeritzt nummeriert und mit dem Editionsvermerk „EDITION PICASSO MADOURA“, der Modellnummer „R-155“ und den beiden Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ versehen. Exemplar 83/500.

A. Ramié 226

Jug with handle. White clay painted with blue, yellow, white and black engobe, partially glazed and with incised decor. Height 30 cm. The base numbered (incised) and with the edition note "EDITION PICASSO MADOURA", model number "R-155", and two embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "EDITION PICASSO". Exemplar 83/500.

€ 5 000 – 7 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

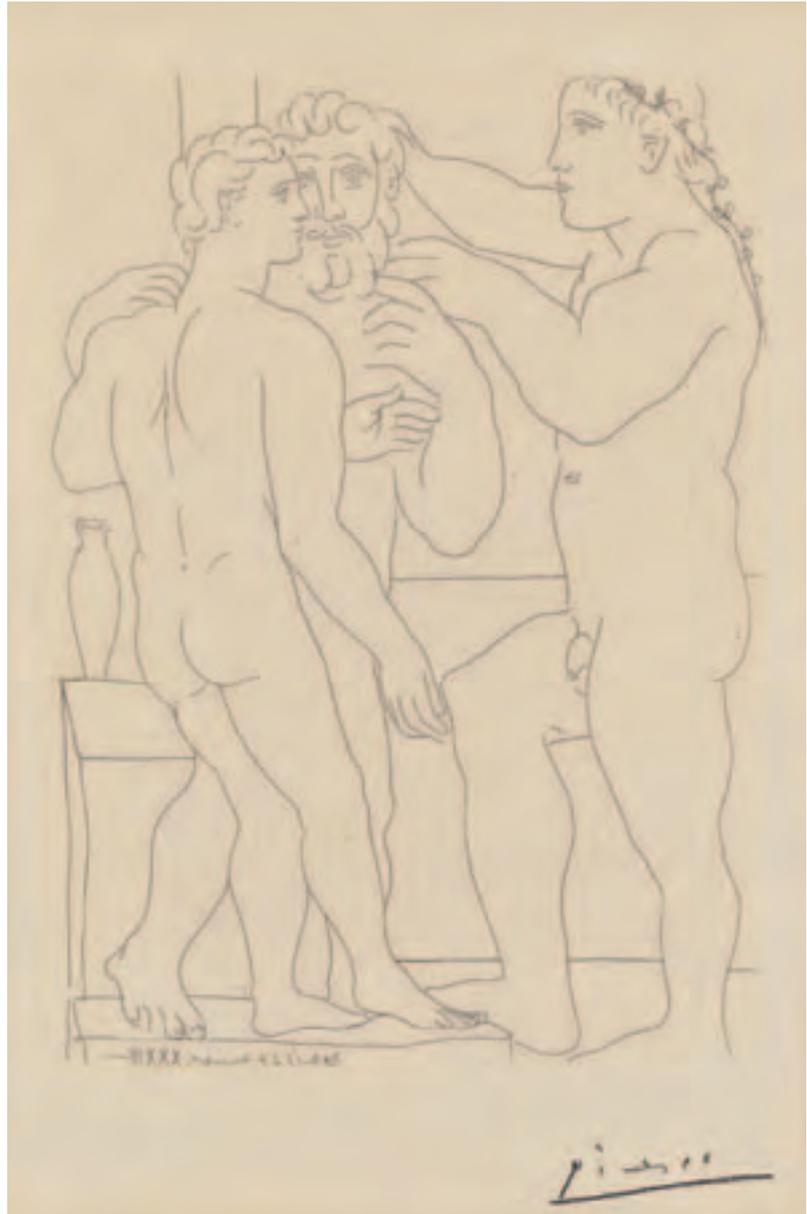
473 JEUNE SCULPTEUR GREC AVEC SA SCULPTURE: UN HOMME ET UN ÉPHÈBE 1933

Original-Radierung auf Montval-Bütten mit dem Wasserzeichen „Picasso“. 27 x 19,5 cm (44,5 x 33,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 260 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 52 der 100 Radierungen umfassenden Suite Vollard, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Entlang der minimal gebräunten Blattränder verso hinter Passepartout montiert.

Geiser/Baer 314 B.d.; Bloch 161

Etching on Montval laid paper with watermark "Picasso": 27 x 19.5 cm (44.5 x 33.5 cm). Framed under glass. Signed. One of 260 proofs on this paper. Sheet 52 from the Suite Vollard comprising 100 etchings, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Mounted along the minimally browned sheet margins verso under mat.

€ 3 000 – 5 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

R474 LE BANQUET

1934

Original-Radierung auf elfenbeinfarbenem Velin. 22,3 x 15,1 cm (36,8 x 26,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 150/76 [sic!] der Separataufgabe neben der Buchaufgabe von 1500 Exemplaren. Das letzte Blatt 6 der Folge von 6 Radierungen zu Aristophanes, Lysistrata. Erschienen bei The Limited Editions Club, New York 1934. – Im Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt sowie mit leichtem Lichtrand. Kleinere Verletzungen der Papieroberfläche im breiten Rand fachmännisch restauriert.

Geiser/Baer 392 II B; Bloch 272 („Le Festin“); Cramer Bücher 24

Etching on ivory-coloured wove paper. 22.3 x 15.1 cm (36.8 x 26.5 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 150/76 [sic!] of the separate edition aside from the book edition of 1500. Sheet 6 of the series of 6 etchings for Aristophanes, Lysistrata. Published by The Limited Editions Club, New York 1934. – Slightly browned in mat opening and minor light-stain. Professionally restored small defect on paper surface in broad margins.

Geiser/Baer 392 II B; Bloch 272 (“Le Festin”); Cramer Books 24

€ 6 000 – 8 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

475 BUSTE BLANC SUR NOIR

1949

Original-Lithographie auf leicht genarbttem festen Velin. 59 x 44 cm (65 x 49.5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 40/50. – Im Passepartout-Ausschnitt etwas gebräunt mit Lichtrand; die untere rechte Blattecke minimal ausgerissen.

Bloch 592; Mourlot 161

Lithograph on slightly textured, firm wove paper. 59 x 44 cm (65 x 49.5 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 40/50. – The mat opening slightly browned with light-stain; the lower right sheet corner minimally torn.

€ 15 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

476 VISAGE AUX CERCLES

1969

Henkelkrug. Weisser Scherben, grau patiniert mit Bemalung in weisser, grüner, blauer und rötlicher Engobe, teils glasiert. Höhe 29 cm. In der Glasur rückseitig rechts unten mit blauem Pinsel datiert „9.1.69.“. – Auf der Standfläche eingeritzt nummeriert und mit dem Editionsvermerk „EDITION PICASSO MADOURA“ und der Modellnummer „R-140“ sowie mit den Prägestempeln „EDITION PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“ versehen. Exemplar 155/500.

A. Ramié 612

Jug with handle. White clay, patinated in grey and with white, green, blue and reddish engobe painting, partially glazed. Height 29 cm. Dated "9.1.69." in blue brush in the glazing back lower right. – On the base, incised numeration and edition note "EDITION PICASSO MADOURA", model number "R-140", embossed stamps "EDITION PICASSO", and "MADOURA PLEIN FEU". Exemplar 155/500.

€ 5 000 – 7 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

477 LE PEINTRE SUR LA PLAGE

1955

Original-Radierung (Aquatinta und Kaltnadel) auf festem Velin mit dem Wasserzeichen „ARCHES“. 47,5 x 83,5 cm (64 x 91,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Verso mit einem runden Sammlerstempel „GBL“ versehen (nicht bei Lugt). Exemplar 22/50. – Schwach gebräunt und mit leichtem Lichtrand.

Baer 919 B.a.; Bloch 769

Etching (aquatint and drypoint) on firm wove paper with watermark "ARCHES". 47.5 x 83.5 cm (64 x 91.3 cm). Framed under glass. Signed with a round collector's stamp "GBL" verso (not registered with Lugt). Proof 22/50. – Minor browning and faint light-stain.

€ 15 000 – 20 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

478 FEMME

1955

Keramikhenkelkrug. Weißer Scherben mit blauer, schwarzer und grauer Engobe. Inwändig glasiert. Höhe 33,5 cm. Unter der Standfläche mit den Stempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ sowie zusätzlich in schwarzem Pinsel mit dem Editionsvermerk versehen. Eines von 100 Exemplaren. – An der linken Seite mit einer unauffälligen kleinen Bereibung.

A. Ramié 297

Ceramic jug with handle. White clay with blue, black and grey engobe. Glazed on the inside. Height 33.5 cm. Stamped "MADOURA PLEIN FEU" and "EDITION PICASSO" under the base and an edition note in black brush. One of 100 exemplars. – An unobtrusive small abrasion on the left-hand side.

€ 8 000 – 12 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

479 CRUCHON HIBOU

1955

Keramikhenkelkrug. Weißer Scherben mit blauer, schwarzer und brauner Engobe, glasiert mit Messergravur. Höhe 26,5 cm. Unter der Standfläche mit schwarzem Pinsel bezeichnet „EDITION PICASSO MADOURA“ und mit den beiden Editionsstempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ versehen. Eines von 500 Exemplaren. – Mit leichtem Frühschwund-craquelé in den schwarzen Partien.

A. Ramié 293

Ceramic jug with handle. White clay with blue, black and brown engobe painting, glazed and with knife engraving. Height 26.5 cm. Inscribed "EDITION PICASSO MADOURA" in black brush on the underside and with two edition stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "EDITION PICASSO". One of 500 exemplars. – With minor early-stage craquelé in the black areas.

€ 5 000 – 7 000



480 VISAGE D'HOMME

1955

Ovaler Keramikteller. Weißer Scherben, grau patiniert, mit plastischem reliefierten Dekor, Hell bräunlich bzw. elfenbeinfarben bemalt, teils glasiert. 39 x 31,5 cm. Rückseitig mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ sowie eingeritzt nummeriert und mit dem Editionsvermerk „EDITION PICASSO MADOURA“ versehen. Exemplar 50/350. – Teilweise an den Zungen der plastischen Einkerbungen mit kleineren Bestossungen.

A. Ramié 287

Oval ceramic plate. White clay, patinated in grey, with three-dimensional relief decor, painted in light brown and ivory, partially glazed. 39 x 31.5 cm. Embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "EDITION PICASSO" and numbered (incised) and with edition note "EDITION PICASSO MADOURA" on the back. Exemplar 50/350. – Partially with minor chips on three-dimensional indentations.

€ 4 000 – 6 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

481 CENTAURE

1956

Runder Keramikteller. Weißer Scherben, mit plastischem Dekor. Durchmesser 42 cm. Rückseitig mit schwarzem Pinsel nummeriert und mit der eingeritzten Modellnummer „C 112“ versehen sowie mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“. Exemplar 29/100. – Minimale oberflächliche Verschmutzungen. Mit Wandhalterung.

A. Ramié 338

Round ceramic plate. White clay, with three-dimensional decor. Diameter 42 cm. Numbered in black brush and with model number "C 112" (incised) verso and embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO". Exemplar 29/100. – Minimal, superficial soiling. With wall mount.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 5 000 – 7 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

482 CHOUETTE

1968

Vase in Eulenform. Weißer Scherben mit rötlicher, grüner, weißer und schwarzer Bemalung in Engobe, teilweise glasiert. Höhe 29 cm. Am Boden eingeritzt mit der Modellnummer „R 146“ und im hohen Fußring seitlich nummeriert und mit dem Editionsvermerk „EDITION PICASSO MADOURA“ versehen, sowie auf Tonkartuschen mit den Prägestempeln „EDITION PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“ versehen. Exemplar 130/500. – Am Fußring innen mit kleiner keramischer Abplatzung.

A. Ramie 542

Vase in the shape of an owl. White clay with reddish, green, white and black engobe painting, partially glazed. Height 29 cm. Model number "R 146" (incised) on the bottom and numbered and with an edition note "EDITION PICASSO MADOURA" in high, lateral foot rim and with the embossed stamps "EDITION PICASSO" and "MADOURA PLEIN FEU" on clay cartouches. Exemplar 130/500. – Small ceramic chipping on foot rim.

€ 8 000 – 9 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

483 VISAGE AUX PALMES/MASQUE BRILLANT 1956

Runder Keramikteller. Weißer Scherben, vorderseitig mit plastisch vertiefter Prägung. Die Tellerrückseite im Fonds mit erhabener Prägung sowie mit grüner und schwarzer Engobe bemalt und glasiert. Durchmesser 42 cm. Rückseitig auf dem Tellerrand unten rechts eingeritzt nummeriert sowie mit der Modellnummer „C 116 BIS“ versehen sowie mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“. Exemplar 4/100. – Die unglasierte Vorderseite mit altersbedingter, leicht bräunlicher Patina.

A. Ramié 366

Round ceramic plate. White clay, three-dimensional, incused embossing on the front. The back of the plate with elevated embossing and painted and glazed with green and black engobe. Diameter 42 cm. Numbered (incised) verso on plate edge lower right and model number "C 116 BIS" and embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO". Exemplar 4/100. – The unglazed front of the plate with age-related, slightly brownish patina.

€ 4 000 – 6 000



Verso



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

484 COMPOSITION CARMIN, BRUNE, JAUNE ET GRISE 1956

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“ und Trockenstempel von Nesto Jacometti, Zürich „L'oeuvre gravée“. 43,8 x 58,5 cm (50 x 65 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 110/125. – Im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt und mit einem schmalen Lichttrand, die obere linke Ecke leicht eingerissen.

A. Poliakoff/Schneider 11

Colour lithograph on wove paper with watermark "BFK Rives" and blind stamp from Nesto Jacometti, Zurich "L'oeuvre gravée". 43.8 x 58.5 cm (50 x 65 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 110/125. – Minimally browned in mat opening and a narrow light-stain, the upper left corner slightly torn.

€ 3 000



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

485 COMPOSITION VERTE, ROUGE ET ORANGE

1959/1960

Original-Farbaquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“. 18,9 x 25,2 cm (40,2 x 50,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 13/100. – Der Oberrand mittig mit einer leichten Feuchtigkeitsspur. Ansonsten in farbfrescher Erhaltung.

A. Poliakoff/Schneider V

Colour aquatint etching on wove paper with watermark „BFK RIVES“. 18.9 x 25.2 cm (40.2 x 50.3 cm). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 13/100. – Minor moisture stain in upper central margin. Otherwise in fine condition with vibrant colours.

€ 3 000

HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

487 SITZENDER AKT

1919

Öl auf dünner Holztafel. 21,3 x 15 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚H. Purrmann.‘ – Guter originaler Zustand. Rückseitig auf Kartonunterlage montiert.

Lenz/Billeter 1919/11

Mit einer Foto-Expertise von Hans-Jürgen Imiela vom 10. Mai 1993

Oil on thin panel. 21.3 x 15 cm. Framed under glass. Signed 'H. Purrmann.' in black lower right. – Good original condition. Mounted on card support on the verso.

With a photo-certificate by Hans-Jürgen Imiela dated 10 May 1993

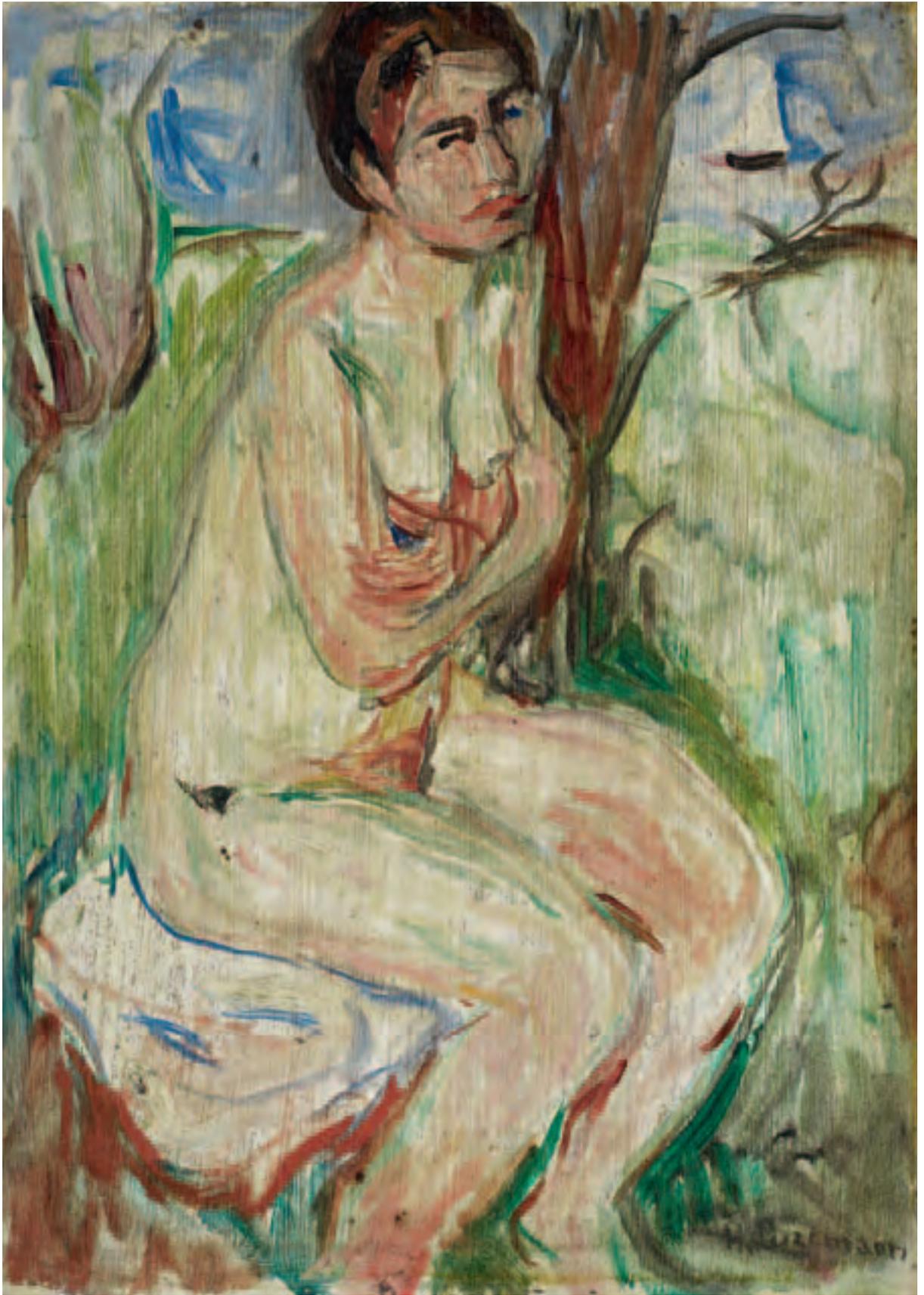
Provenienz *Provenance*

Weinmüller München 1970, Auktion 128, Nr. 685 (dort erworben); Pfälzische Privatsammlung; 1977 Geschenk der Eltern an die ehemalige Besitzerin, seitdem in Familienbesitz

€ 10 000

Sind die meisten Aktdarstellungen von Purrmann in diesen Jahren offensichtlich im Interieur lokalisiert, macht es den Reiz der vorliegenden Darstellung aus, daß der weibliche Akt hier wie nach oder vor dem Bad im Freien dargestellt ist, vom Grün der angedeuteten Vegetation umfungen mit der Bläue des Sees und einem weissen Segler am Horizont. Nach den Archiv-Vermerken von Robert Purrmann ist diese Arbeit nicht am Bodensee, sondern in Berlin entstanden (s. Lenz/Billeter 1919/11).

While most of Purrmann's depictions of nudes from these years are obviously set within interiors, the charm of the present image derives from the fact that the undressed female nude here is depicted before or after bathing in the open air, surrounded by the green of the depicted vegetation, with the blue of the lake and a white sailing boat along the horizon. According to Robert Purrmann's notations in his archive, this work was created not at Lake Constance but in Berlin (see Lenz/Billeter 1919/11).



ANTON RÄDERSCHIEDT

1892 – Köln – 1970

488 OHNE TITEL

1945

Gouache und Graphit auf festem Papier.
41,8 x 29,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Bleistift monogrammiert und
datiert „A R 45“. Rückseitig unten links mit
dem blauen Nachlass-Stempel, darüber
mit schwarzer Tinte bezeichnet „Gisèle
Räderscheidt“ und darin nummeriert „45/
15“. – Einige wenige punktuelle Farbverluste.

*Gouache and graphite on firm paper.
41.8 x 29.6 cm. Framed under glass. Mono-
grammed and dated 'A R 45' in pencil lower
right. Blue estate stamp verso lower left, in-
scribed above "Gisèle Räderscheidt" in
black ink and therein numbered "45/15". – Some
minor isolated losses of colour.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Berlin

€ 3 000



EMY ROEDER

Würzburg 1890 – 1971 Mainz

489 TRIPOLI II. STEHENDE VERHÜLLTE FRAU 1960/1961

Bronzeplastik. Höhe 50,5 cm. Rückseitig oben links auf der mitgegossenen Plinthe monogrammiert ‚E R‘. – Mit schöner brauner Patina.

Gerke 41

Bronze sculpture. Height 50.5 cm. Monogrammed 'E R' verso on the cast-with plinth upper left. – Fine brown patina.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer im Atelier der Künstlerin erworben, seitdem Familienbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Mainz 1962 (Kunstgeschichtliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität), Emy Roeder. Bildwerk und Zeichnungen, Kat. Nr. 19 mit ganzseitiger Abb.

€ 8 000 – 10 000



EMY ROEDER

Würzburg 1890 – 1971 Mainz

490 SELBSTBILDNIS

1958

Bronze. Höhe 37,5 cm. Auf schwarz-grauem Marmorsockel montiert (6 x 16,5 x 16,5 cm). Am Halsansatz unten rechts monogrammiert ‚E R‘. – Abweichend von Gerke nicht vollplastisch ausgeführt. – Mit brauner Patina, teils aufgelichtet.

vgl. Gerke 79 (vollplastisch)

Bronze. Height 37.5 cm. Mounted on blackish-grey marble base (6 x 16.5 x 16.5 cm). Monogrammed 'E R' at the base of the neck lower right. – Differing from Gerke, not executed three-dimensionally. – Brown patina, partially lightened.

cf. Gerke 79 (three-dimensional)

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer im Atelier der Künstlerin erworben, seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 7 000 – 9 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

490 A SITZENDE JAPANERIN

Wassertempera und Tusche auf Büttenpapier. 48,5 x 37,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in der Darstellung mit dem Pinsel grau-violett monogrammiert ‚CR‘. – Der Bogen insgesamt gebräunt und vor allem im linken Rand faltig. Im Randbereich Spuren von Heftzweckheftung.

Vogt (Undatierte Blätter) 36

Wir danken Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, für ergänzende Auskünfte.

Water tempera and India ink on laid paper. 48.5 x 37.3 cm. Framed under glass. Monogrammed 'CR' in greyish violet with brush in the depiction lower left. – The sheet overall browned and especially the left margin creased. Traces of pin marks in the margins.

Vogt (Undatierte Blätter – "Undated paper-works") 36

We would like to thank Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, for complementary information.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler erworben; ehemals Gertrud Merkel, Hamburg-Blankenese; Privatsammlung Hamm, seitdem in Familienbesitz

€ 7 000 – 8 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

491 GESPENST

Um 1915/1916

Holzschnitt-Abklatsch in Blau und Schwarz (monotypieartig) auf dünnerem Zeichenpapier. 28,2 x 17,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert ‚Ch Rohlfs‘ sowie seitlich rechts am Rand betitelt ‚Gespenst‘. – Der Bogen insgesamt etwas gebräunt und mit leichten Feuchtigkeitsverfleckungen.

Wir danken Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, für bestätigende Auskünfte. Die Arbeit wird unter der Archiv-Nr. CRA 161/17 registriert.

Transfer woodcut in blue and black (monotype-like) on light drawing paper. 28.2 x 17.6 cm. Framed under glass. Signed 'Ch Rohlfs' in pencil lower left and titled 'Gespenst' in lateral right margin. – The sheet overall slightly browned and with minor humidity stains.

We would like to thank Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, for confirmatory information. The work is registered under the Archive no. CRA 161/17.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler erworben; Privatsammlung Hamm, seitdem in Familienbesitz

Motivisch verwandt als Variante ist der um Weniges in den Maßen divergierende Holzschnitt „Erscheinung II“, auch monotypieartig abgezogen und mit Tusche konturiert (unbezeichnet, vgl. Utermann 128; Vogt 95).

A version related in motif, the woodcut 'Erscheinung II', which differs very slightly in its dimensions, is printed like a monotype and contoured in India ink (unsigned, cf. Utermann 128; Vogt 95).

€ 3 000 – 4 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

492 STILLEBEN (OBSTSCHALE)

Wassertempera und Tuschfeder auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 51,2 x 34,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Sehr farbfrisch.

Mit einer Authentizitätsbestätigung des Christian Rohlf's Archiv im Osthaus Museum, Hagen, vom 9. Mai 2016. Die Arbeit wird unter der Nummer CRA 136/16 aufgenommen.

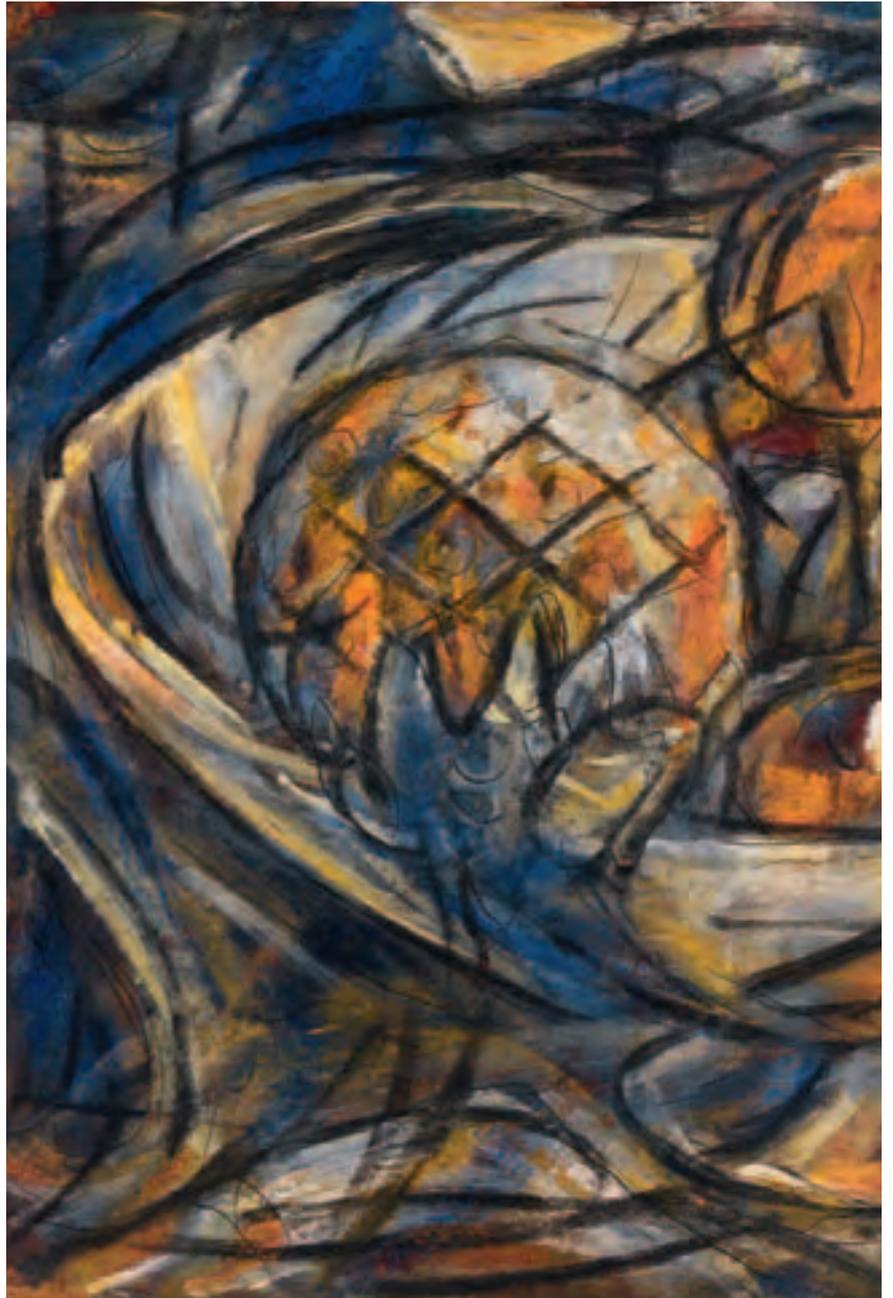
Water tempera and India ink on paper, laid down on canvas. 51.2 x 34.8 cm. Framed under glass. Unsigned. – The colours very fresh.

With a certificate of authenticity from the Christian Rohlf's Archiv at the Osthaus Museum, Hagen, dated 9 May 2016. The work is registered under the number CRA 136/16.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

€ 8 000 – 10 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

493 BLICK AUF DEN LAGO MAGGIORE

Um 1930/1933

Farbkreidezeichnung auf leichtem Karton.
29,7 x 24 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts monogrammiert ‚CR‘. – Einige winzige
Stockfleckchen.

Mit einer Authentizitätsbestätigung vom
Christian Rohlfs Archiv im Osthaus Museum
Hagen. Die Arbeit wird unter der Archiv Nr.
CRA 160/17 registriert.

*Coloured chalk drawing on light card.
29.7 x 24 cm. Framed under glass. Mono-
grammed ‚CR‘ lower right. – Some minute
foxing.*

*With a confirmation of authenticity from the
Christian Rohlfs Archiv at the Osthaus Mu-
seum, Hagen. The present work is registered
under the number CRA 160/17.*

Provenienz *Provenance*

Geschenk von Helene Rohlfs an die Vorbe-
sitzerin (1950er Jahre); seitdem in Familien-
besitz Rheinland

€ 3 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

494 FUNKELNDE BLÜTE

1932

Wassertempera auf festem Velin.
39,3 x 28,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts schwarz monogrammiert und datiert
,CR 32‘. – In schönem Erhaltungszustand.
Vogt 32/63

*Water tempera on firm wove paper.
39.3 x 28.2 cm. Framed under glass. Mono-
grammed and dated ‚CR 32‘ in black lower
right. – In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Ludorff, Düsseldorf (1991), Privat-
sammlung Rheinland

€ 20 000 – 22 000





CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

495 FUNKIE

1937

Wassertempera und Farbkreide auf festem Aquarellbütten mit Wasserzeichen „PM FABRIANO“. 39,5 x 57. Unter Glas gerahmt. Unten rechts braun monogrammiert und datiert „CR 37“. – An den oberen Ecken mit Reißnagellöchern.

Vogt 1937/90

Water tempera and coloured chalk on heavy watercolour laid paper with watermark "PM FABRIANO". 39.5 x 57. Framed under glass. Monogrammed and dated 'CR 37' in brown lower right. – Drawing pin holes in upper corners.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; Privatbesitz Rheinland

€ 10 000 – 12 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

496 IM CAFÉ

1918

Wassertempera und Kreide auf Papier, auf Karton aufgezogen. 53,7 x 43,8 cm (54,1 x 44,2 cm). Unten rechts braun monogrammiert und datiert ‚CR 18‘. – Sehr farbfrisch erhalten.

Nicht bei Vogt

Water tempera and chalk on paper, laid down on card. 53.7 x 43.8 cm (54.1 x 44.2 cm). Monogrammed and dated 'CR 18' in brown lower right. – Vibrant colours.

Not recorded by Vogt

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Hermann Abels, Köln (1939 dort erworben), seitdem Privatsammlung Rheinland

€ 18 000 – 20 000



FRITZ SCHAEFLER

Eschau 1888 – 1954 Köln

497 KUHSTALL 1926

Aquarell, Tuschpinsel- und Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier, rückseitig an den oberen Ecken vom Künstler auf Unterpapier „Montgolfier“ montiert. 41,7 x 60,5 cm (48,5 x 63 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert ‚F. Schaepler‘, rückseitig mit schwarzer Kreide signiert, betitelt und bezeichnet ‚N 365 Kuhstall F. Schaepler‘ sowie rückseitig auf dem Unterlagepapier zusätzlich signiert, datiert und bezeichnet. Dort auch vom Sohn Hans Otto Schaepler monogrammiert ‚HOS‘. – Mit minimalen Knitterfalten, vornehmlich im Rand. Rückseitig mit einem runden Sammlerstempel versehen.

Nicht bei Thiel

Wir danken Christiane Schmidt, Köln, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Watercolour, brush and India ink and pencil drawing on laid paper, mounted on support paper "Montgolfier" verso in the upper corners by the artist. 41.7 x 60.5 cm (48.5 x 63 cm). Framed under glass. Signed 'F. Schaepler' in pencil lower left; signed, titled and inscribed 'N 365 Kuhstall F. Schaepler' in black chalk verso and the support paper additionally signed, dated and inscribed verso. There also monogrammed "HOS" by the son Hans Otto Schaepler. – Minimal creases, mostly in margin. A round collector's stamp verso.

Not recorded by Thiel

We would like to thank Christiane Schmidt, Cologne, for confirmatory information and scientific consultation.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland

€ 3 000

RICHARD SCHEIBE

Chemnitz 1879 – 1964 Berlin

498 KAUERENDE

1938

Bronze. Höhe 31,5 cm. Marmorsockel (4,5 x 26 x 27 cm) lose beigegeben. Vorne auf der mitgegossenen Plinthe monogrammiert ‚R S‘. Einer von 3 bislang bekannten Güssen, von denen sich einer in der Sammlung Karl H. Knauf, Berlin, befindet. – Mit mittelbrauner, leicht rötlicher Patina.

Wir danken Carolin Jahn, Georg Kolbe-Museum Berlin, für ergänzende Auskünfte.

Bronze. Height 31.5 cm. Marble base (4.5 x 26 x 27 cm) added, unmounted. Monogrammed 'R S' on the front of cast-with plinth. One of 3 known casts so far, of which one is located in the Collection Karl H. Knauf, Berlin. – Mid-brown, slightly reddish patina.

We would like to thank Carolin Jahn, Georg Kolbe-Museum Berlin, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Ernst, Dresden/Berlin/Hamburg (seit den 1950er Jahren); Privatbesitz Norddeutschland

Literatur *Literature*

Vgl. Magdalena George, Der Bildhauer Richard Scheibe, Dissertation Leipzig 1961 (Typoskript); Edwin Redslob, Richard Scheibe, Berlin 1955, S. 42 mit ganzseitiger Abb. („Höhe 50 cm, Verschollen“)

€ 6 000

499 FLEHENDE

1948

Bronze. Höhe 22,8 cm. Auf grünlichem Marmorsockel (2 x 16,2 x 12 x cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe seitlich rechts monogrammiert ‚R. Sch.‘ sowie darunter mit dem Giesserstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Einer von mindestens 2 bekannten Güssen. – Mit rotbrauner Patina, stellenweise etwas aufgehellt.

Bronze. Height 22.8 cm. Mounted to a greenish marble base (2 x 16.2 x 12 x cm). Monogrammed 'R. Sch.' on the cast-with plinth on the right-hand side and thereunder foundry mark "H. NOACK BERLIN". One of at least 2 known casts. – Reddish-brown patina, partially slightly lightened.

Literatur *Literature*

Magdalena George, Der Bildhauer Richard Scheibe, Dissertation Leipzig 1961 (Typoskript), Nr. 421

€ 4 000





KARL SCHMIDT-ROSSLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

500 STEILKÜSTE BEI JERSHÖFT/OSTSEE

Um 1923

Schwarze Kreidezeichnung auf cremfarbem geripptem Papier. 52,2 x 39,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, 'SRottluff'. – Am Ober- und Unter- rand je mit einem winzigen Papierausschnitt und wenigen schmalen Ausdünnungen. Insgesamt in sehr schöner Erhaltung.

Die Zeichnung ist in der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung im Brücke-Museum Berlin registriert.

Black chalk drawing on cream-coloured ribbed paper. 52.2 x 39.5 cm. Framed under glass. Signed 'SRottluff' in pencil lower right. – A minute paper tear in the upper and lower margin and thinned out in a few spots. Overall in very fine condition.

The drawing is registered in the Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung at the Brücke-Museum Berlin.

Provenienz *Provenance*

Geschenk von Emmi Ruben, Hamburg, an den Vorbesitzer, seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 10 000 – 15 000



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

501 STILLEBEN MIT LUPINE
1969

Aquarell und Tusche auf Velin. 69,1 x 49,6 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz
signiert ‚SRottluff‘ sowie mit Bleistift datiert
und der Werknummer ‚6916‘ versehen. – In
schönem Erhaltungszustand.

Provenienz *Provenance*

Galerie Klauspeter Westenhoff, Düsseldorf
(1991); Privatsammlung Rheinland

€ 18 000 – 22 000

*Watercolour and India ink on wove paper.
69.1 x 49.6 cm. Framed under glass. Signed
‘SRottluff’ in black lower right and dated in
pencil and with work number ‘6916’. – In fine
condition.*

PAUL ADOLF SEEHAUS

Bonn 1891 – 1919 Hamburg

502 KLEINE FABRIK

1915

Mischtechnik (Aquarell und Kohle) auf dünnem Japanbütten. 55,5 x 40,5 cm. Unten rechts in der Darstellung mit Kohle signiert und datiert ‚Seehaus 15‘. – In farbschönem Zustand; professionell gereinigt, an den Kanten leicht gebräunt.

Dering A 31; Rave II 16

Mixed media (watercolour and charcoal) on thin Japan laid paper. 55.5 x 40.5 cm. Signed and dated 'Seehaus 15' in the depiction in charcoal lower right. – Vibrant colours; professionally cleaned, slight browning on the edges.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers; G. Simsa-Drascher, Barmen; Privatbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Bonn 1982/1983 (Städtisches Kunstmuseum im Haus an der Redoute), Paul Adolf Seehaus 1891-1919, Kat. Nr. 25

Die aquarellierte grosse Kohlezeichnung ist motivlich ein Vorläufer zu den späteren aquarellierten Industrielandschaften der Jahre 1917/1918. Kompositionell wie farblich ist die Architektur in die Landschaft auf heitere wie harmonische Weise eingebunden. Das Blatt entsteht stilistisch frei von formaler Durchrhythmisierung unter kubo-futuristischem Vorzeichen.

With regards to its motif, the large water-coloured charcoal drawing is a predecessor of the later watercoloured industrial landscapes from 1917/1918. In terms of composition and colour, the architecture is intergrated into the landscape in a serene and harmonious manner. The present work originates free of the thorough formal rhythemics in cubo-futuristic style.

€ 6 000 – 8 000





PAUL ADOLF SEEHAUS

Bonn 1891 – 1919 Hamburg

503 STRASSE ZUM MEER 1917

Mischtechnik (Aquarell, Gouache, Silberfarbe, Tusche) auf Halbkarton. 17,6 x 23,6 cm.
Unten rechts mit Tusche signiert und datiert ‚PA Seehaus.17‘. – Rückseitig mit Bleistift unten links bezeichnet ‚2/Straße am Meer‘. – Der Karton an der oberen linken Ecke minimal gestaucht mit kleinen Quetschfalten.

Dering A 49; Rave II, 32

Mixed media (watercolour, gouache, silver paint, India ink) on light card. 17.6 x 23.6 cm. Signed and dated 'PA Seehaus.17' in India ink lower right. Inscribed "2/Straße am Meer" in pencil verso lower left. – The card minimally compressed with small folds at upper left corner.

Provenienz Provenance

Paul Seehaus, Bonn; Nachlass des Künstlers; ehemals G. Simsa-Drascher, Barmen; Privatbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin März 1926 (Kronprinzenpalais), Gedenk-Ausstellung Paul Adolf Seehaus (?)

€ 8 000 – 12 000

Die dunkeltonige späte Landschaft erfährt stellenweise eine silbrige Auflichtung, die spannende, wie phosphorizierende Lichter setzt, sowohl in den Meereswellen mit ihren Spitzen und Tälern wie auch auf der Horizontlinie der hügeligen Uferlandschaft.

„Die Aquarelle stellen im malerischen Werk von Seehaus eine besondere, hervorgehobene Gattung dar. Sie stehen in der Qualität gleichwertig neben den Gemälden, übertreffen sie häufig sogar. [...] Nicht jede in den Aquarellen verwendete Neuerung übertrug er auf die Gemälde, umgekehrt waren ‚erhabene‘ Themen wie die Bergstadt als Aquarell für ihn nicht denkbar. Den Gemälden ist ein gleichsam ‚offizieller‘ Charakter eigen, das heißt, das jeweilige Thema wurde möglichst exemplarisch und endgültig formuliert. In den Aquarellen hingegen suchte und fand Seehaus Gelegenheit zu Erprobung und Variation.“ (Peter Dering, Paul Adolf Seehaus, Leben und Werk, Bonn 2004, S. 103).

In some places the dark tonality of this late landscape is relieved by a silvery lightening which creates fascinating, seemingly phosphorescent highlights in the waves of the sea, with their peaks and valleys, and also on the horizon line of the hilly landscape.

“The watercolours represent a distinctive and prominent art form within Seehaus’s painterly oeuvre. In terms of quality, they are equal to the paintings and often even surpass them. [...] He did not transfer every innovation employed in the watercolours to his paintings; conversely, watercolours of ‘sublime’ themes like the Bergstadt [mountain town] were inconceivable to him. The paintings possess what could be called an ‘official’ character, that is, the given subject is articulated in the most exemplary and finalised form possible. In the watercolours, on the other hand, Seehaus sought and found opportunities for experimentation and variation.” (Peter Dering, Paul Adolf Seehaus, Leben und Werk, Bonn 2004, p. 103).

VICTOR SERVLANCKX

Dieghem bei Brüssel 1897 – 1965 Elewijt (Belgien)

N504 PROJET DE PAPIER PEINT (TAPETENENTWURF MIT ROSE)

1922

Gouache bzw. Tempera über Bleistift auf dünnem Pergamentpapier, auf Unterlagenkarton des Passepartouts aufgezogen. An den Seitenrändern jeweils mit schmal collagierten eingefärbten Papierstreifen. 66,4 x 56,8/57 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig schwarz signiert und datiert ‚SERVRANCKX 1922‘. – Mit Reißnagel-löchern in den Ecken. Mit alten Falts Spuren, horizontal mittig stärker ausgeprägt. Stellenweise altersbedingt mit Farbverlusten und kleineren Randmängeln. Von schön erhaltener Farbfrische.

Gouache resp. tempera over pencil on thin parchment paper, mounted on card support of mat. The lateral margins each with collage of narrow coloured paper strips. 66.4 x 56.8/57 cm. Framed under glass. Signed and dated 'SERVRANCKX 1922' in black lower centre. – The corners with pin holes. Old traces of folds, a horizontal one in the middle somewhat stronger. At places age-related losses of colour and smaller marginal defects. With preserved fine colour impression.

Provenienz Provenance

Galerie Gmurzynska; 1986 dort erworben, seitdem in Privatbesitz, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Bottrop 1981 (Quadrat Bottrop), Victor Servranckx, Kat. Nr. 28 („Ohne Titel“, mit dem Etikett auf der Rahmenrückseite); Galerie Gmurzynska, Köln (mit den zwei verschiedenen Kölner Galerieaufklebern auf der Rahmenrückseite, „Tapetenentwurf mit Rose“)

€ 8 000 – 12 000

Servranckx hatte früh seine künstlerische Aufmerksamkeit – wohl analog zu den Bestrebungen der internationalen konstruktivistischen Avantgarde in dieser Zeit – dem angewandtem Bereich gewidmet. Schon ab 1917 war er in der damals weithin bekannten belgischen Tapetenfabrik U.P.L. (Usines Peters Lacroix) in Haren tätig. Hier begegnete er René Magritte, der dort ebenfalls in den frühen 1920er Jahren als Designer tätig war. Servranckx war auch noch später engagiert mit innenarchitektonischer Entwurfsgestaltung beschäftigt, seit 1932 hatte er eine Professur an der École des Arts Industriels et Décoratifs in Ixelles inne. Dieser besondere Focus seiner Begabung führte 1925/1926 zu einer periodischen Zäsur im malerischen Werk. Der Künstler nahm nunmehr als maßgeblicher Entwurfszeichner bei U.P.L. auf die Produktion entscheidenden künstlerischen Einfluss, „neue Methoden der Gestaltung, neue Beziehungen der Formen ausprobierend“, wie man dazu in Berlin damals anerkennend kommentierte (Alfred Durus in der spartakistischen Zeitschrift „Die Rote Fahne“, Berlin 1925, zit. nach: Ausst. Kat. Victor Servranckx, Concertgebouw, Brügge 1958, S. 54).

Early on Servranckx devoted his artistic attention – analogously to the efforts of the international Constructivist avant-garde of the time – to the field of applied art. In 1917 he had already begun to work at the Belgian wallpaper factory U.P.L. (Usines Peters Lacroix), which was widely known at that time and was based in Haren. This is where he met René Magritte, who likewise worked there as a designer in the early 1920s. Servranckx also dedicatedly occupied himself with the drafting of interior architectural designs later on: from 1932 he held a professorship at the École des Arts Industriels et Décoratifs in Ixelles. In 1925/1926 this special focus of his talents led to a turning point between periods in his painted oeuvre. By then the artist had become the leading designer at U.P.L. and exercised a decisive artistic influence on their production, “trying out new methods of design, new relationships of forms”, as was remarked with approval in Berlin at that time. (Alfred Durus in the Spartacist magazine “Die Rote Fahne”, Berlin 1925, cited in: exhib. cat. Victor Servranckx, Brussels 1958, p. 54).



SERVANCKX 1922



MARIO SIRONI

Sassari 1885 – 1961 Mailand

505 I TRE TOTEM 1940-1949

Mischtechnik auf Karton, auf Leinwand montiert. 24,6 x 37,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts grau signiert ‚Sironi‘. – Partiiell mit feinem Craquelé und wenigen Farbverlusten. Am Unterrand eine kleinere Verletzung des Bildträgers.

Mit der Bestätigung von Rinaldo Rotta, Mailand, vom 2. Juli 1990. Das Werk ist unter der Nummer 2074/90/M im Archiv der Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna verzeichnet.

Mixed media on card, mounted on canvas. 24.6 x 37.5 cm. Framed under glass. Signed 'Sironi' in grey lower right. – Partially with fine craquelé and few minor losses of colour. The support with a small defect in lower margin.

Accompanied by a confirmation from Rinaldo Rotta, Milan, dated 2 July 1990. The work is registered in the archive of Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna under the number 2074/90/M.

Provenienz *Provenance*

Dorotheum, Auktion Moderne und Zeitgenössische Kunst 2092, 31.5.2005, Lot 205; Österreichischer Privatbesitz

€ 16 000 – 18 000

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

N^o506 ZWEI STEHENDE REHE

1921

Bronze. Höhe 9,3 cm. Jeweils am linken Hinterhuf außen monogrammiert ‚RS‘. Lebzeitguss. – Mit mittelbrauner Patina. Ein Hinterlauf etwas verbogen.

Berger/Ladwig 051 (Höhe 9 cm); Buhlmann 185 (Höhe 8 cm)

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 9.3 cm. Each monogrammed 'RS' on outer left back hoof. Lifetime cast. – Mid-brown patina. One hind leg slightly bent.

Berger/Ladwig 051 (height 9 cm); Buhlmann 185 (height 8 cm)

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for scientific consultation.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Ausstellung Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 23

Literatur *Literature*

Gustav Eugen Diehl (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1927, Nr. 23; Paul Cassirer/Théodore Fischer, Die Sammlung H./Berlin. Gemälde alter und moderner Meister. Moderne Plastik, Luzern 1931, Nr. 83; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 23 mit Abb.; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 23 mit ganzseitiger Abb. 5

€ 6 000 – 8 000



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

N507 STEHENDES REH (STEHENDES JUNGES REH) 1915

Bronze. Höhe 10,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne links monogrammiert, 'RS'. Lebzzeitguss der 1920er Jahre. – Mit grünlicher, teils rotbrauner Patina, partiell abgerieben. Die Plinthe wie üblich etwas gebogen.

Berger/Ladwig 015, mit ganzseitiger Farbabb. S. 35; Buhlmann 181, mit ganzseitiger Abb. 245

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 10.5 cm. Monogrammed 'RS' on cast with plinth front left. Lifetime cast from the 1920s. – Greenish, partially reddish-brown patina, partially rubbed. The plinth slightly bent as usual.

Berger/Ladwig 015, with full-page colour illus. p. 35; Buhlmann 181, with full-page colour illus. 245

We would like to thank Ursel Berger, Berlin.

Provenienz Provenance

Privatsammlung USA

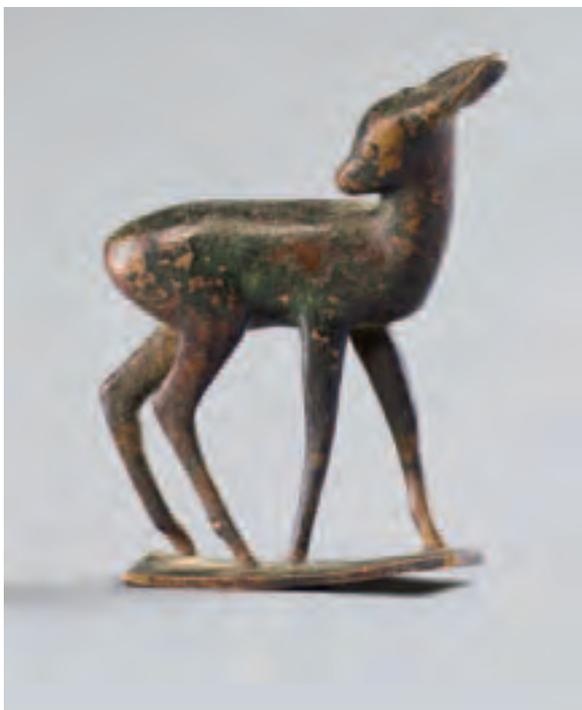
Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 2; Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphiken, Kat. Nr. 4

Literatur Literature

u.a. Gustav Eugen Diehl (Hg.), R. Sintenis, Berlin 1927, Nr. 2, Abb. 24; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 2; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 13 mit Abb.; Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, o.S. (S. 18), Nr. 2 (Junges Reh), mit ganzseitiger Abb.

€ 4 000



N508 KNIENDES REH 1915

Bronze. Höhe 8 cm. Unter dem rechten Vorderlauf monogrammiert, 'RS'. Lebzzeitguss der 1920er Jahre. – Mit grünlicher Patina, partiell leicht berieben. – Nase und linkes Ohr minimal bestossen.

Berger/Ladwig 016, S. 32 mit ganzseitiger Farbabb.; Buhlmann 182

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 8 cm. Monogrammed 'RS' under the right foreleg. Lifetime cast from the 1920s. – Greenish patina, partially slightly rubbed. – Nose and left ear minimally chipped.

Berger/Ladwig 016, p. 32 with full-page colour illus.; Buhlmann 182

We would like to thank Ursel Berger, Berlin.

Provenienz Provenance

Privatsammlung USA

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 1; Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphiken, Kat. Nr. 6; Berlin 1983 (Georg Kolbe Museum) Kat. Nr. 4 mit Abb. 44.

Literatur Literature

u.a. Gustav Eugen Diehl (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1927, Nr. 1, Abb. S. 23; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 1, Abb. Nr. 1; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 12 mit Abb.

€ 4 000



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

509 RECHTSBLICKENDES FOHLEN 1917

Bronze. Höhe 12,3 cm. Auf Marmorsockel (7 x 10,5 x 4,5 cm) montiert. Unbezeichnet. Lebzeitguss, vermutlich der 1920er Jahre. – Mit brauner Patina. – Der Sockel an einer Ecke etwas bestoßen.

Berger/Ladwig 033; Buhlmann 126

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 12.3 cm. Mounted on marble base (7 x 10.5 x 4.5 cm). Unsigned. Lifetime cast, presumably from the 1920s. – Brown patina. – The base slightly chipped on one corner.

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for scientific consultation.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 10; Berlin 1983 (Georg Kolbe Museum) Kat. Nr. 14 mit Abb. 46.

Literatur *Literature*

Gustav Eugen Diehl, Renée Sintenis, Berlin 1927, Nr. 10; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 10

€ 5 000 – 7 000





RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

510 JUNGER ESEL 1932

Bronze.. Höhe 12 cm. Auf Marmorsockel montiert (3 x 11,7 x 4,5 cm). Am rechten Hinterhuf außen monogrammiert ‚RS‘. – Unter dem Bauch nummeriert „4“. – Mit braun-rötlicher Patina.

Berger/Ladwig 133; Buhlmann 194

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 12 cm. Mounted on marble base (3 x 11.7 x 4.5 cm). Monogrammed 'RS' on the right back hoof. – Numbered "4" under the belly. – Brownish-red patina.

Berger/Ladwig 133; Buhlmann 194

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for scientific consultation.

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis, Kat. Nr. 51

Literatur Literature

Omnibus 1932, S. 50 mit Abb.; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 73 mit Abb.; Hagelstange, Renée Sintenis, 1947, S. 91 mit Abb.

€ 7 000 – 9 000

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

511 SICH STRECKENDER DRAHTHAARTERRIER

1928/1930

Silberplastik. Höhe 5,4 cm. Unter der Brust monogrammiert ‚RS‘ und mit dem Feingehaltstempel ‚800‘. – Silber, teils dunkel oxidiert. Sehr schöner Guss, teils von der Künstlerin überarbeitet.

Berger/Ladwig 099; Buhlmann 101

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Silver sculpture. Height 5.4 cm. Monogrammed 'RS' under the chest and hallmark "800". – Silver, partially dark oxidation. Very fine cast. Partially reworked by the artist.

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for scientific consultation.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Ludolf und Edith Rosenheim, Berlin und New York; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1983 (Georg Kolbe-Museum) Kat. Nr. 33 mit Abb. 60; Osnabrück/Regensburg/Friedberg/Düren 1983/1984 (Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Galerie im Alten Rathaus/Leopold-Hoesch-Museum), Renée Sintenis. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 33, Abb. 60

€ 8 000 – 10 000



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

512 SELBSTBILDNIS

1944

Gips. Höhe 28,3 cm. Auf Holzsockel (12,2 x 12,4 x 7,9 cm) montiert. Unbezeichnet. – Mit graugrüner Fassung. Im unteren Halsbereich mit wenigen kleinen oberflächlichen Abplatzungen und Haarrissen.

Berger/Ladwig 181 (Bronze); Buhlmann 8 („Selbstporträt“)

Plaster. Height 28.3 cm. Mounted on wooden base (12.2 x 12.4 x 7.9 cm). Unsigned. – With grey-green colour. A few, minor, superficial chips and hairline cracks in lower area of the neck.

Provenienz Provenance

Ehem. Sammlung Wilhelm Wagenfeld, Stuttgart; Lempertz Köln, Auktion 465, Kunst des XX. Jahrhunderts, 3.6.1961, Lot 518; Privatsammlung Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis, Kat. Nr. 84; Berlin/Osnabrück/Regensburg/Hanau/Düren 1983/1984 (Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Museen der Stadt Hanau/Leopold-Hoesch-Museum), Renée Sintenis. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 53 mit Abb. 40

Literatur Literature

u.a. Paul Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. S. 1; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, ganzseitige Abb. S. 2

€ 2 500 – 3 000



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

513 PFERDEGRUPPE

Um 1930

Bronze. Höhe 16,1 cm. Auf der Plinthe hinten rechts monogrammiert ‚RS‘ sowie an der linken Schmalseite mit dem Gießerstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. – Mit dunkelbrauner, stellenweise aufgehellter Patina.

Berger/Ladwig 119; Buhlmann 121

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Bronze. Height 16.1 cm. Monogrammed 'RS' on the plinth rear right and foundry mark "H.NOACK BERLIN" on left narrow side. – Dark brown, partially lightened patina.

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for scientific consultation.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Rudolf Hagelstange/ Carl Georg Heise/ Paul Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. S. 110; Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, Abb. Nr. 38

€ 15 000 – 20 000

Souverän und nicht ohne Pathos fängt Renée Sintenis hier den Moment zweier sich im neckischen Spiel übermütig aufbäumender junger Pferde ein. Dabei wirkt der pyramidale Aufbau ganz natürlich, die Sensibilität der Tiere spiegelt sich in der äußerst lebhaft modellierten Oberfläche dieses schönen Gusses wider.

„Das vordere Tier scheint eine Neubearbeitung des Fohlens von 1915 (Kat. 122) zu sein, wobei Muskelarbeit und Anstrengung nun deutlich hervortreten. [...] Stilistisch steht die Gruppe den in den 30er Jahren entstandenen Arbeiten nahe, so daß dieses Jahrzehnt als Entstehungszeit angenommen werden darf.“ (zit. nach: Britta Buhlmann, Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987, S. 59)

Masterfully and not without pathos, Renée Sintenis here captures the moment of two young horses rearing-up in merry playfulness. The pyramidal composition appears completely natural; the extremely vividly modelled surface of this beautiful cast reflects the sensitivity of the horses.

„The animal in the foreground appears to be a reworking of the foal from 1915 (cat. 122), whereby the muscle work and exertion are now prominent. [...] Stylistically, the group is closely related to the works created in the 30s so that this decade may be assumed to be the time of origin.“ (cited after: Britta Buhlmann, Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987, p. 59)





MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

514 TÄNZERIN À LA DAUMIER 1907

Öl auf Karton. 34 x 45 cm. Gerahmt. Unten links mit schwarzer Tinte signiert, datiert und mit Widmung ‚S[einem]. l[ie]b[en] Fuchs Max Slevogt 1907‘ – Entlang der Ränder rahmungsbedingt leicht berieben. Die Bildecken bestoßen.

Oil on card. 34 x 35 cm. Framed. Signed and dated and with dedication 'S[einem]. l[ie]b[en] Fuchs Max Slevogt 1907' in black ink lower left. – Minimal, frame-related abrasions along the margins. The corners compressed.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Eduard Fuchs, Berlin;
Israelischer Privatbesitz; Privatsammlung
Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Edenkoben 2007 (Max Slevogt-Galerie),
Tänzerinnen um Slevogt, S. 19 mit ganz-
seitiger Farbabb.

Literatur *Literature*

Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Mo-
nographie, Karlsruhe 1968, S. 106 und S. 382

€ 6 000



MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

515 SIMSONS BLENDUNG

1906

Öl auf Karton. 34 x 45 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert ‚Slevogt 1906‘. Rückseitig unleserlich mit Bleistift beschriftet. – Entlang der Ränder rahmungsbedingt minimal berieben, die Bildecken leicht gestaucht.

Oil on card. 34 x 45 cm. Framed. Signed and dated 'Slevogt 1906' in black lower left. Illegibly inscribed in pencil verso. – Minimal, frame-related abrasions along the margins, the corners slightly compressed.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

Literatur *Literature*

Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 450, Nr. 147, S. 304 mit Abb.

€ 6 000



HEINRICH STEINER

Kaiserslautern 1911 – 2009 Rom

516 DIE VIOLINE

1980er Jahre

Öl auf Leinwand. 60,8 x 70 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert ‚H Steiner‘. Rück-
seitig auf dem Keilrahmen mit schwarzem
Stift bezeichnet „il violino“. – Unauffällige
Kratzspur am linken Rand.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatbesitz
Rheinland

€ 5 000

*Oil on canvas. 60.8 x 70 cm. Framed. Signed
'H Steiner' in blue lower right. Inscribed "il
violino" in black pen verso on stretcher. – Un-
obtrusive scratch mark in left margin.*



HEINRICH STEINER

Kaiserslautern 1911 – 2009 Rom

517 STRASSENSZENE

Vor 1990

Öl auf Leinwand. 50 x 70 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚H Steiner‘.
– In tadellosem farbfrischen Zustand.

*Oil on canvas. 50 x 70 cm. Framed. Signed
‘H Steiner’ in black lower right. – In perfect
condition with vibrant colours.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatbesitz
Rheinland

€ 5 000



CLAUDE-ÉMILE SCHUFFENECKER

Fresne-Saint-Mames 1851 – 1934 Paris

518 REMORQUEUR SUR LA SEINE AUX ABORDS DU TROCADÉRO

Nach 1888

Öl auf feiner Leinwand. 33,5 x 54,8 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. – Die Malerei auf dem Leinwandumschlag auslaufend; auf den Kanten mit schmalstreifigen Brüchen und Farbverlusten, vornehmlich an der Oberkante. Mit leichtem Craquelénetz.

Nicht bei Grossvogel

Mit einem Gutachten von Jill Elyse Grossvogel, Chicago, vom 17. Mai 2017

Oil on fine canvas.. 33.5 x 54.8 cm. Framed. Unsigned. – The painting continued on canvas overlap; narrow paint fractures and loss of colour on edges, mainly in upper margin. Minor craqueleur.

Not recorded by Grossvogel

With a certificate from Jill Elyse Grossvogel, Chicago, dated 17 May 2017

Provenienz Provenance

Sammlung Guy Pogu, Galerie de l'Institut, Paris; Sammlung Régine und Guy Dulon, Beauchamp (bei Pogu in den 1970er Jahren erworben); Privatsammlung Frankreich

Gemälde im pointillistischen Stil mit der Silhouette des für die Weltausstellung 1878 in Paris errichteten, nicht mehr existenten Palais du Trocadéro, dessen Kompositarchitektur mit zwei maurischen Minaretttürmen sichtbar wird. An seiner Stelle wurde 1937 das Palais de Chaillot errichtet.

Painting in pointillist style with the silhouette of the no longer existing Palais du Trocadéro, built for the Universal Exhibition in 1878, its composite architecture with two Moorish minaret towers becoming visible. In 1937, it was replaced by the newly erected Palais de Chaillot.

€ 8 000 – 12 000



CONSTANTIN TERECHKOVITCH

Moskau 1902 – 1978 Monaco

519 VUE DE L'ATELIER À ROQUEBRUNE 1974

Öl auf Leinwand, doubliert. 73,2 x 60,2 cm.
Gerahmt. Unten links rot signiert ‚c.terechkovitch‘.

Die Authentizität dieses Werkes wurde von
France Terechkovitch, Paris, bestätigt.

*Oil on canvas, remounted. 73.2 x 60.2 cm.
Framed. Signed 'c.terechkovitch' in red lower
left.*

*The authenticity of this work was confirmed
by France Terechkovitch, Paris.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hessen, Nachlaß (ehemals in
Südfrankreich erworben)

Das Gemälde zeigt das Atelier des Malers
in der Nähe von Menton mit Blick auf das
Mittelmeer.

*The painting shows the artist's studio
near Menton and the view towards the
Mediterranean.*

€ 6 000 – 7 000

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC UND HENRI-GABRIEL IBELS

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde und Paris 1867 – 1936

520 LE CAFÉ CONCERT

1893

Mappenwerk. Mit 22 Lithographien auf Velin, davon 11 von Henri de Toulouse-Lautrec und 11 von Henri-Gabriel Ibels. Von 24,8 x 16,2 cm bis 27,5 x 21,4 cm (44 x 32 cm) mit Papierumschlag 44,5 x 33,1 cm. Der Titel mit einer Lithographie von Ibels und rot gedrucktem Text. Einzeln auf Passepartout-Unterlage montiert. Jeweils im Stein monogrammiert. Eines von 500 Exemplaren der Normalausgabe. Verlegt von L'Estampe Originale, Paris 1893 – In sehr schöner Erhaltung, der Titel gleichmässig leicht gebräunt.

Wittrock 18-28; Adhémar 28-38

Portfolio. With 22 lithographs on wove paper, of which 11 by Henri de Toulouse-Lautrec and 11 by Henri-Gabriel Ibels. From 24.8 x 16.2 cm up to 27.5 x 21.4 cm (44 x 32 cm) with paper jacket 44.5 x 33.1 cm. The title with a lithograph by Ibels and text imprinted in red. Individually mounted on mat support. Each monogrammed in the stone. One of 500 copies of the regular edition. Published by L'Estampe Originale, Paris 1893 – In fine condition, the title with even slight browning.

Provenienz *Provenance*

Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (1987); Sammlung Klaus J. Jacobs, Zürich

€ 7 000 – 8 000



Titel von Henri-Gabriel Ibels



aus 520 H. de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant



H. de Toulouse-Lautrec, Jane Avril



FELIX VALLOTTON

Lausanne 1865 – 1925 Paris

521 NU COUCHÉ, ÉTUDE POUR „LE PETIT BLEU“ 1914

Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Papier. 22,7/22,8 x 34,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unterhalb der Darstellung unten



Felix Vallotton, Le petit bleu, 1914, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm
Aus: Marina Ducrey, Félix Vallotton, L'oeuvre peint, Zürich/Lausanne 2005, Bd. III, S. 593

rechts monogrammiert ‚fv‘. – Minimaler Lichttrand von ehemaligem Passepartout-Ausschnitt. – Fest auf Passepartout-Unterlage aufgezogen.

Mit einem Zertifikat von Katia Poletti, Fondation Felix Vallotton, Lausanne, vom 9. Mai 2016

Pencil drawing on chamois-coloured paper. 22.7/22.8 x 34.3 cm. Framed under glass. Monogrammed 'fv' below the depiction lower right. – Minimal lightstain due to former mat opening. – Firmly mounted on mat card.

With a certificate from Katia Poletti, Fondation Felix Vallotton, Lausanne, dated 9 May 2016

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Pierre Larivière; Privatsammlung Frankreich

Nach Katia Poletti handelt es sich um eine Vorzeichnung zu dem Ölgemälde „Le Petit bleu“, 1914 (Ducrey/Poletti 1045, s. Vergleichsabb.).

According to Katia Poletti, this work is a preparatory drawing for the oil painting „Le Petit bleu“, 1914 (Ducrey/Poletti 1045, see comparative illus.).

€ 4 000 – 5 000

HENRY VAN DE VELDE

Antwerpen 1863 – 1957 Zürich

522 PAYSAN COURBÉ AUX CHAMPS

Pastell auf chamoisfarbenem Büttenpapier. 23,5 x 19,1 cm. Unter Glas gerahmt. Verso unten links rot mit dem Emblem des Künstlers gestempelt, leicht nach vorn durchscheinend. – Mit Altersspuren. Zu den Rändern gebräunt sowie rückseitig mit Resten des alten Papierklebebands.

Pastel on chamois-coloured laid paper. 23.5 x 19.1 cm. Framed under glass. Stamped in red with artist's emblem verso lower left, slightly shining through to recto. – Traces of age. Browned towards the margins and remnants of old paper adhesive tape.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie und Fondation L'Ecuyer, Brüssel; Privatsammlung Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1970, (Galerie l'Ecuyer), Henry van de Velde. 1863 – 1957, Kat. Nr. 10, mit Abb. S. 61; Antwerpen o. J. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, mit Etikett auf der Rahmenrückwand)

€ 6 000 – 8 000



CORNÉLIE JENNY (NELE) VAN DE VELDE

Uccle 1897 – 1965 Oberägeri

523 ENTRÉE DE LA MAISON KIRCHNER

Um 1919-1920

Original-Holzchnitt auf Japanpapier.
37,2 x 31,5 cm. Unter Glas gerahmt.
Verso unten links der Mitte mit rotem
Monogramm-Stempel, nach vorn durch-
scheinend. Laut Nachlass eines von drei
ungezählten Exemplaren. – An vier Ecken
auf Passepartout-Unterlage montiert. Ein
kurzer vertikaler Randeinriss zur rechten
oberen Ecke.

*Woodcut on Japan paper. 37.2 x 31.5 cm.
Framed under glass. Red monogram stamp
lower left of centre verso, pushing through to
recto. According to the estate, one of approx.
three uncounted proofs. – Mounted on mat
support at the four corners. A short vertical,
marginal tear in upper right corner.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Galerie und
Fondation L'Ecuyer, Brüssel; Privatsamm-
lung Belgien

€ 5 000 – 7 000



CORNÉLIE JENNY (NELE) VAN DE VELDE

Uccle 1897 – 1965 Oberägeri

524 LES VERTUS MÉNAGÈRES

1920/1921

Original-Holzschritt auf Japanpapier.
40/37,6 x 33/32,2 cm (51,2 x 37,5 cm). Unter
Glas gerahmt. Verso unten rechts mit rotem
Monogramm-Stempel, nach vorn durch-
scheinend. – Mit wenigen Altersspuren.

*Woodcut on Japan paper. 40/37.6 x 33/32.2 cm
(51.2 x 37.5 cm). Framed under glass. Stamped
monogram verso lower right, pushing through
to recto. – Few minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Galerie und
Fondation L'Ecuyer, Brüssel; Privat-
sammlung Belgien

€ 5 000 – 7 000



HEINRICH VOGELER

Bremen 1872 – 1942 Kasachstan

525 ROKOKOFIGUR. WANDMALEREI IM PARKHAUS VIII 1914

Öl auf starkem Malkarton. 55,4 x 41 cm.
Gerahmt. Oben links schwarz monogram-
miert und datiert ‚HV 14‘. – Partiiell mit
Gebrauchsspuren, unten links mit Berei-
bungen. Einzelne kleine Farbausbrüche
fachmännisch restauriert.

Noltenius 170

*Oil on heavy card. 55.4 x 41 cm. Framed.
Monogrammed and dated 'HV 14' in black
upper left. – Partially with handling marks,
abrasions lower left. Professionally restored
isolated, minor loss of colour.*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer 1963 in der Ausstellung in
Bad Wildungen erworben, seitdem Privatbe-
sitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Bad Wildungen 1963, Worpsweder Maler

€ 10 000 – 15 000



Im August 1913 hatte Heinrich Vogeler vom Vorstand des Bürgerparkvereins den Auftrag für die Wandgestaltung des Vereinszimmers im neu erbauten Parkhaus erhalten. Die originalen Wandbilder sind heute verschollen, das Bildprogramm ist nur anhand der überkommenen Studien bekannt. Das vorliegende Gemälde stellt die letzte Studie der Reihe dar. Die dort Dargestellten sind in historische Kostüme gekleidet. Unsere Figur bezieht sich vermutlich auf den im 18. Jahrhundert am Worpsweder Weyerberg tätigen Moorkolonisator Jürgen Christian Findorff (vgl. Noltenius 161-170).

In August 1913, Heinrich Vogeler was commissioned by the board of the Bürgerparkverein [Citizens Park Association] to create a wall design for the club room in the newly built park building. Today, the original wall design is lost, the iconographic program is merely known due to the recorded studies. The present painting is the last study of the series. The depicted figures are dressed in historical costumes. Our figure presumably relates to the moor coloniser Jürgen Christian Findorff who was employed at the Worpsweder Weyerberg in the 18th century (cf. Noltenius 161-170).

EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

526 IM DORF

1920

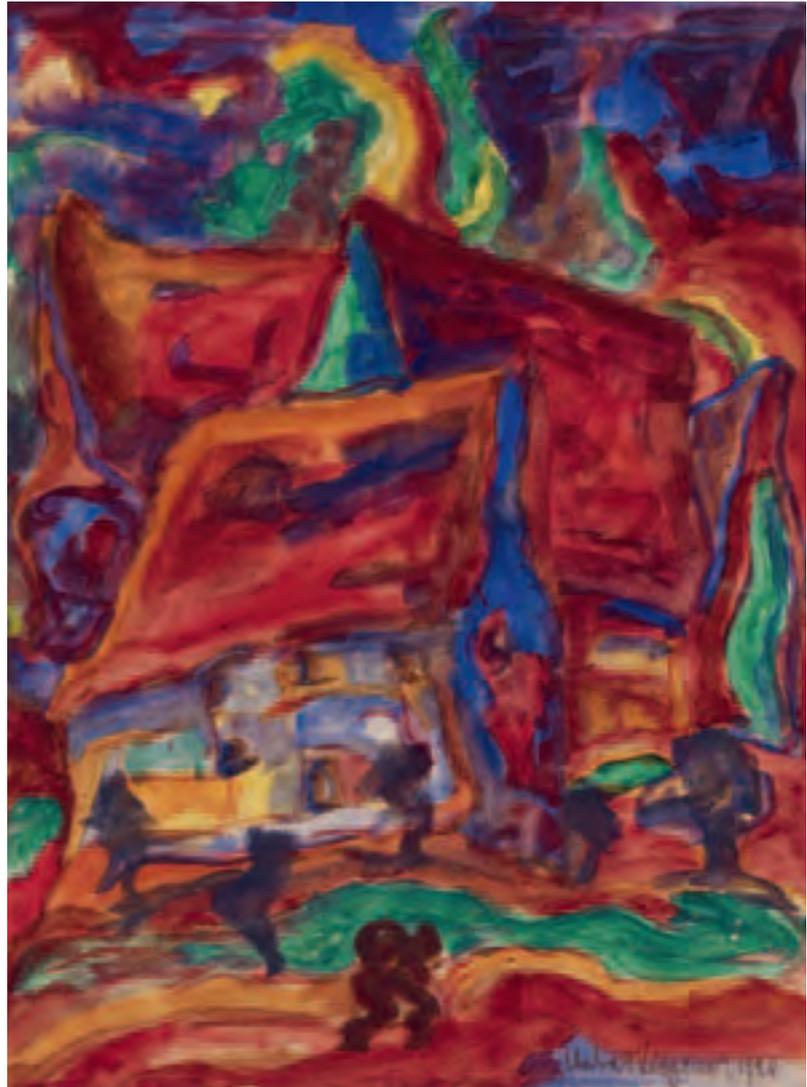
Gouache auf festem Aquarellpapier.
42,3 x 31,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts braun signiert und datiert ‚Eberhard
Viegner 1920‘. – Äußerst farbfrisch er-
halten, schwache Druckspur entlang des
Passepartouts. – Rückseitig Skizzen von
Tanzenden und Arbeitern in Tusche und
Bleistift.

*Gouache on firm watercolour paper.
42.3 x 31.2 cm. Framed under glass. Signed
and dated 'Eberhard Viegner 1920' in brown
lower right. – Very vibrant colours, weak
pressure mark along the mat opening.
– Sketches of dancers and workers in India
ink and pencil verso.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 500



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

527 MÄNNERPORTRAIT (SELBSTBILDNIS)

Um 1920

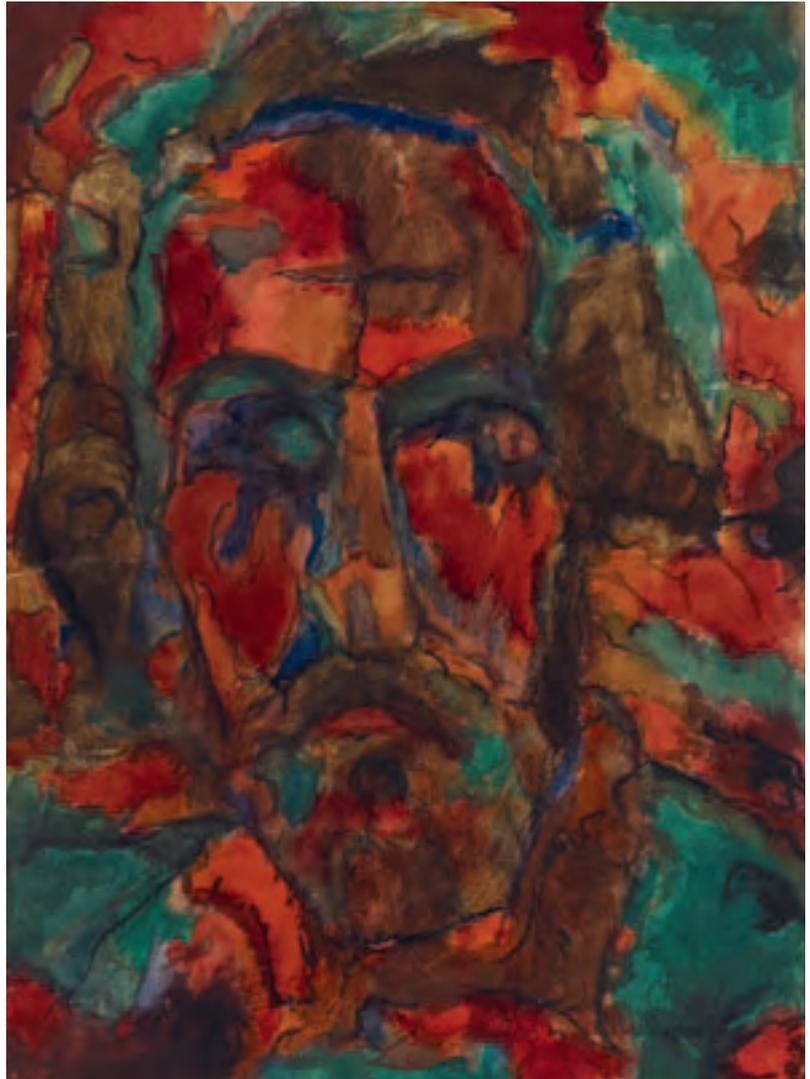
Aquarell und TusCHFester auf Aquarellpapier. 41,5 x 30,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit TusCHFeder signiert ‚Eberhard Viegener‘. – Farbfrisch erhalten. Links mit kurzem Randeinriss und arbeitsbedingter Quetschfalte. – Rückseitig mit dem verworfenen Aquarell einer Landschaftsszene.

Watercolour and pen and ink on watercolour paper. 41.5 x 30.5 cm. Framed under glass. Signed 'Eberhard Viegener' in pen and ink lower right. – Vibrant colours. Short marginal tear left and work-related crease. - Discarded watercolour of a landscape verso.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 200



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

528 BÄRTIGER MIT HUND

1921

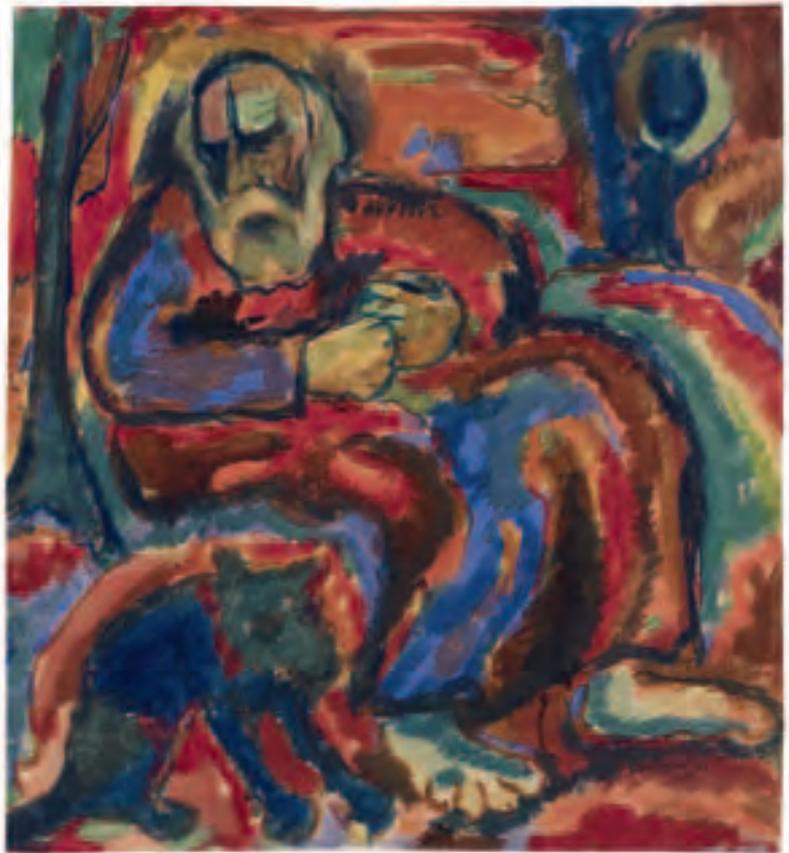
Aquarell und Gouache auf festem Aquarellpapier. 50 x 45,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1921‘. – Sehr farbfrisch, mit wenigen schwachen Knickfalten. Die oberen Ecken mit Einstichlöchern.

Watercolour and gouache on firm watercolour paper. 50 x 45.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Eberhard Viegener 1921' in pen and ink lower right. – Very vibrant colours; a few weak folds. The upper edges with needle holes.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000



529 SAUFENDE BAUERN

1921

Gouache, Aquarell und Tuschfeder auf festem strukturierten Papier. 41,5 x 30,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzem Pinsel signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1921‘ sowie rückseitig mit einer Farbstudie und betitelt ‚Saufende Bauern‘. – Farbfrisch erhalten.

Gouache, watercolour and pen and ink on firm textured paper. 41.5 x 30.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Eberhard Viegener 1921' in black brush lower right and verso with colour study and titled 'Saufende Bauern'. – Vibrant colours.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 200



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

530 STEINHAUER

1921

Gouache und Tuschfeder auf handgeschöpftem Papier. 42 x 30,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder signiert, schwer leserlich datiert und rückseitig betitelt ‚Eberhard Viegener 1921 Steinhauer‘. – Farbfrisch erhalten.

Gouache and pen and ink on hand-made paper. 42 x 30.5 cm. Framed under glass. Signed and barely legibly dated in pen and ink lower right, titled 'Eberhard Viegener 1921 Steinhauer' verso. – Vibrant colours.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 500



GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

531 DAS SELBSTBILDNIS MIT DER WEINFLASCHE

1921

Öl und Aquarell auf Karton, auf Kartonunterlage montiert. 34,8 x 25,8 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Kartonunterlage unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚Wollheim 1921‘ sowie links betitelt ‚das Selbstbildnis mit der Weinflasche‘. – Randeinriss in der linken unteren Ecke.

Wir danken Michael Euler-Schmidt, Köln, für freundliche Hinweise.

Oil and watercolour on card, mounted on support card. 34.8 x 25.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Wollheim 1921' in pencil on the support card lower right and titled 'das Selbstbildnis mit der Weinflasche' left. – Marginal tear in lower left corner.

We would like to thank Michael Euler-Schmidt, Cologne, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Bayern

€ 5 000 – 7 000





EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

№532 STILLEBEN MIT KRUG UND OBSTSCHALE 1935

Öl auf Holz. 29,2 x 48,1 cm. Gerahmt. Unten rechts anthrazitfarben signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1935‘. – Der Randbereich, im Wesentlichen die Seitenkanten, mit kleinen Kerben, leichtem Berieb und minimalen Farbverlusten.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler direkt erworben; seitdem in Familienbesitz

€ 3 500 – 4 000

*Oil on wood. 29.2 x 48.1 cm. Framed.
Signed and dated ‚Eberhard Viegener 1935‘
in anthracite lower right. – The marginal area,
mainly the lateral edges, with small dents,
minor rubbing and minimal loss of colour.*



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

N533 HERING-STILLEBEN 1934

Öl auf Holz. 35,7 x 54,4 cm. Gerahmt. Unten rechts grau signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1934‘. – An zwei Stellen in der rechten Bildhälfte mit minimalen Farbverlusten; etwas Randberieb an den Kanten unten und rechts, rahmungstechnisch bedingt.

Oil on wood. 35.7 x 54.4 cm. Framed. Signed and dated 'Eberhard Viegener 1934' in grey lower right. – Minimal colour loss in two spots on the right-hand side of the painting; some marginal rubbing on lower and right edges due to framing.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler direkt erworben; seitdem in Familienbesitz

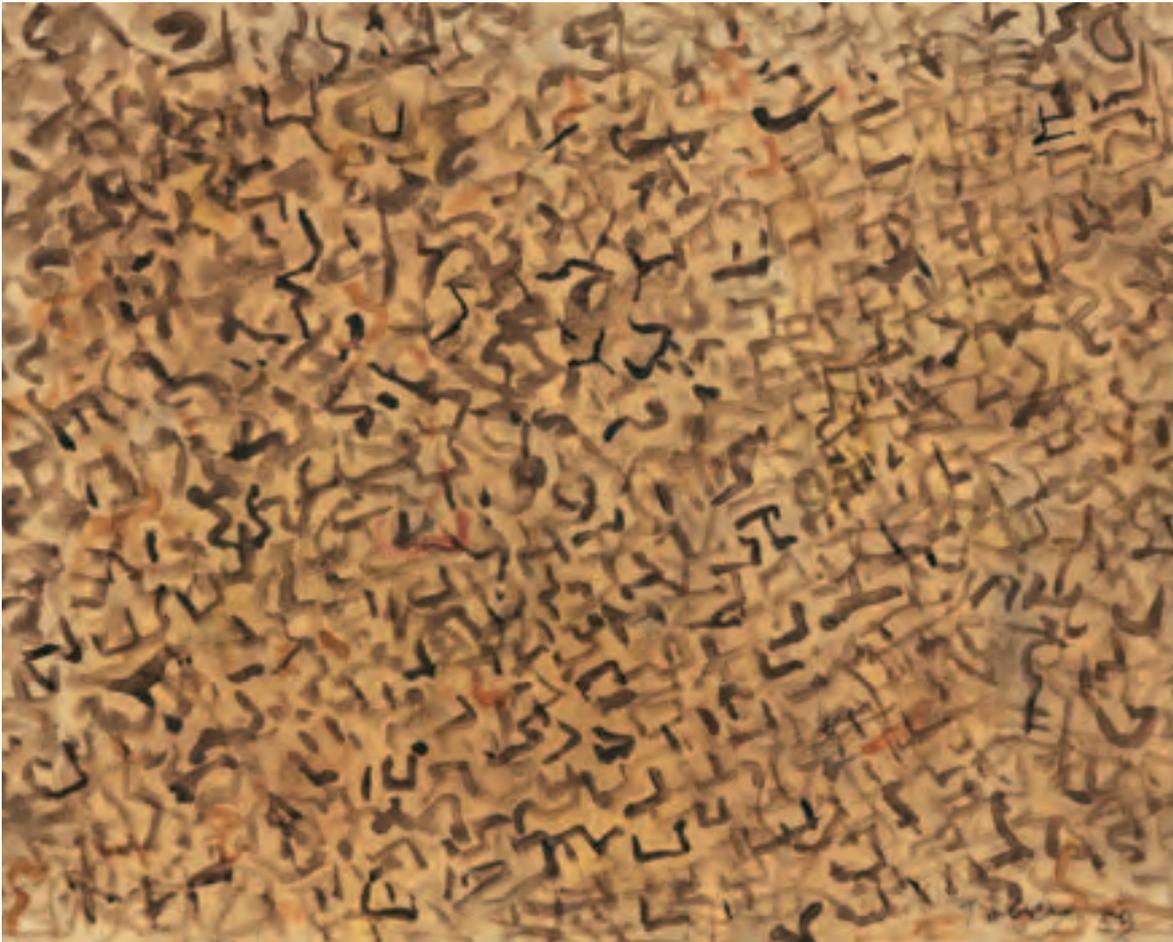
Ausstellungen *Exhibitions*

Essen 1933 (Folkwangmuseum), Westfront, Große Ausstellung rheinischer und westfälischer Künstler; Berlin 1934 (Künstlerhaus Tiergartenstraße), Westfälische Künstler, Nr. 10 (o. Kat.); Soest 1934 o. 1935 [?], Kunstausstellung Eberhard Viegener, Nr. 42

Literatur *Literature*

W. Kelter (Hg.), Westfront, Die große Ausstellung westdeutscher Kunst in Essen, in: Die Westfront 1933, Bochum 1933, mit Abb.; Eberhard Viegener, Aus meinem Leben, in: Das innere Reich, Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben, München, 2. Halbjahresband Okt. 1934-März 1935, S. 1147-1154, S. 1153 mit Abb.; Bernhard Kerber, Der Maler Eberhard Viegener, Soest 1982, mit Farbabb. Nr. 19; Ilse Tyardes, Studien zu Leben und Werk des westfälischen Künstlers Eberhard Viegener, 1890-1967, Diss. Münster 1989 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 22), Nr. 202 mit Abb. S. 100 („Tote Fische“)

€ 4 000 – 6 000



MARK TOBEY

Centerville/Wisconsin 1890 – 1976 Basel

534 UNTITLED

1959

Gouache auf gelblichem Papier. 13 x 16 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert und datiert ‚Tobey 59‘ sowie
rückseitig mit dem roten Stempel „Tobey“
von Mark Ritter (Sekretär M. Tobey). – In
schönem Erhaltungszustand.

Wir danken Heiner Hachmeister, Committee
Mark Tobey, Münster, für freundliche ergän-
zende Auskünfte.

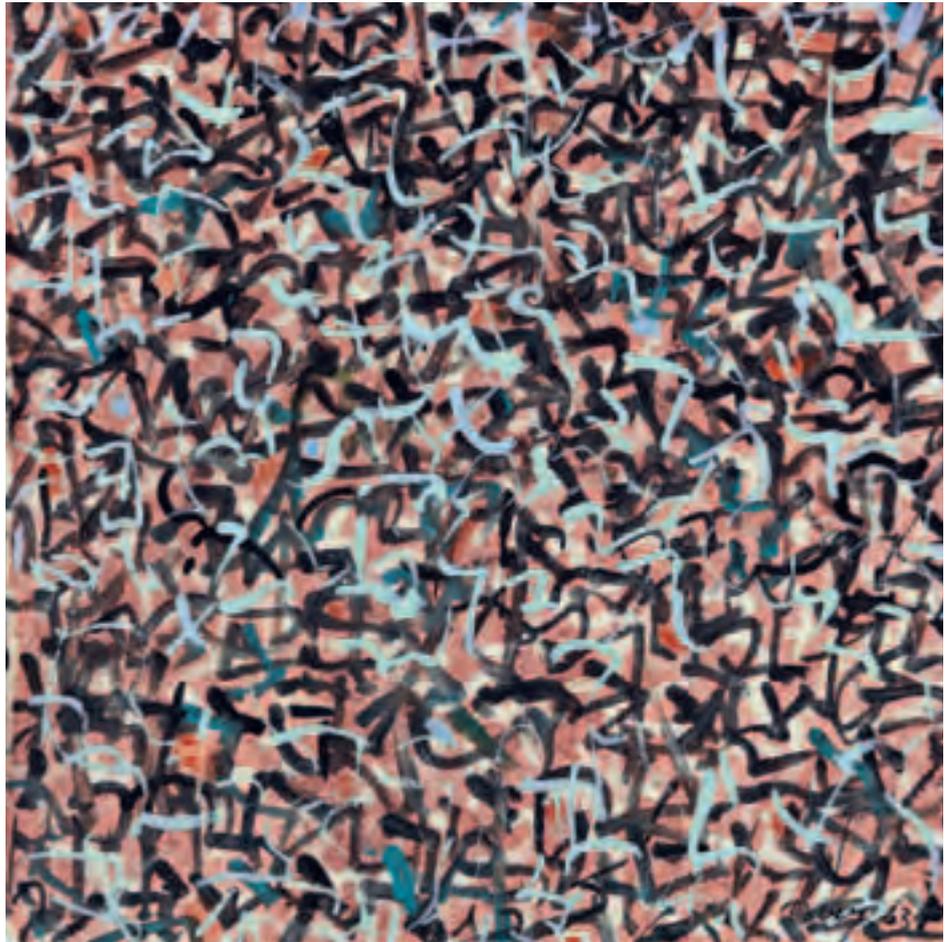
*Gouache on yellowish paper. 13 x 16 cm.
Framed under glass. Signed and dated 'Tobey
59' in pencil lower right as well as with the
red stamp "Tobey" by Mark Ritter (Secretary
of M. Tobey) verso. – In fine condition.*

*We would like to thank Heiner Hachmeister,
Committee Mark Tobey, Münster, for kind
supplementary information.*

Provenienz *Provenance*

Galleria del Naviglio, Mailand/Venedig
(1985 mit Etikett auf der Rahmenrückwand);
Privatsammlung, Belgien

€ 10 000 – 15 000



MARK TOBEY

Centerville/Wisconsin 1890 – 1976 Basel

535 UNTITLED

1963

Gouache auf cremefarbenem Papier.
14,1 x 13,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts schwarz signiert und datiert ‚Tobey
63‘ sowie rückseitig mit dem roten Stempel
„Tobey“ von Mark Ritter (Sekretär M. Tobey).
– In schönem Erhaltungszustand.

Wir danken Heiner Hachmeister, Committee
Mark Tobey, Münster, für freundliche ergän-
zende Auskünfte.

*Gouache on cream-coloured paper.
14.1 x 13.8 cm. Framed under glass. Signed
and dated 'Tobey 63' in black lower right as
well as with the red stamp "Tobey" by Mark
Ritter (Secretary of M. Tobey) verso. – In fine
condition.*

*We would like to thank Heiner Hachmeister,
Committee Mark Tobey, Münster, for kind
supplementary information.*

Provenienz *Provenance*

Galleria del Naviglio, Mailand/Venedig
(1985 mit Etikett auf der Rahmenrückwand);
Privatsammlung, Belgien

€ 8 000 – 12 000



THEODOR WERNER

Jettenburg 1886 – 1969 München

536 GEBURT (NR. 49/41)

1941

Mischtechnik auf Karton. Rückseitig: Bleistiftzeichnung und Aquarell (Abstrakte Komposition). 49,5 x 62 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Theodor Werner 41‘ sowie rückseitig mit Bleistift und Kugelschreiber betitelt ‚Geburt Nr. 49/41‘. – Die Ränder mit rahmungsbedingten Berieb. Ein kurzer Randeinriss oben.

Mixed media on card. Verso: pencil drawing and watercolour (abstract composition). 49.5 x 62 cm. Framed under glass. Signed 'Theodor Werner 41' in black lower right verso and titled "Geburt Nr. 49/41" in pencil and biro verso.

Provenienz *Provenance*

Galerie Elke und Werner Zimmer (mit Etikett auf der Rahmenrückwand), Düsseldorf; Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 8 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

537 OHNE TITEL

1936

Öl auf Velin. 50 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert ‚FW 36‘ (ligiert). – In der linken oberen Ecke eine kleine Knickspur sowie eine winzige Verletzung des Bildträgers in der oberen Bildpartie.

Lohberg 680

Oil on wove paper. 50 x 70 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated ‚FW 36‘ in pencil lower right (joined). – A small fold mark in the upper left corner and a minute defect of the support in the upper part of the painting.

Provenienz *Provenance*

Grisebach, Auktion Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 2.12.2006, Lot 355; Privatsammlung, Österreich

€ 14 000 – 16 000

Künstlerindex *Artist's Index*

- Ackermann, Max 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351
Ahlers-Hestermann, Friedrich 355
- Balwé, Arnold 359
Barlach, Ernst 357, 358
Bauer, Rudolf 352
Baum, Paul 356
Baumeister, Willi 353, 354
Beckmann, Max 360, 361, 362
Braque, Georges 331, 364
Brockhusen, Theo von 304
- Caballero (Holguín), Luis 363
Chagall, Marc 335, 336, 337
Corinth, Lovis 300, 321
Cucuel, Edward 302
- Delvaux, Paul 320
Derain, André 367, 368, 369
Dill, Otto 375
Dix, Otto 370, 371, 372, 373, 374
Dufy, Raoul 318, 365, 366
- Ensor, James 376, 377
Ernst, Max 378, 379
- Fautrier, Jean Léon 385, 386
Feininger, Lyonel 380, 381, 382, 383, 384
Felixmüller, Conrad 391
Fridell, Axel 390
- Gaul, August 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402
Giacometti, Alberto 387
Gilot, Françoise 388, 389
Gotsch, Friedrich Karl 403, 404
Grosz, George 314, 315, 412
Guillaumin, Jean-Baptiste-Armand 305
- Hauptmann, Ivo 405
Heckel, Erich 340, 406, 407, 408, 410
Herbin, Auguste 311
Hiller, Anton 411
Hoetger, Bernhard 409
Holmead (Clifford Holmead Philipps) 413, 414
- Jaeckel, Willy 322
Jahns, Rudolf 425
Jawlensky, Alexej von 307, 339
- Kandinsky, Wassily 420
Kasper, Ludwig 415
Kerkovius, Ida 423
Kirchner, Ernst Ludwig 316, 416, 417, 418, 419
Kleint, Boris 421
Klimsch, Fritz 426, 427, 428
Kogan, Moissej 430
Kolbe, Georg 327
Kollwitz, Käthe 429
- Laurens, Henri 330
Lehmbruck, Wilhelm 431
Liebermann, Max 432, 433
- Maar, Dora 436
Macke, August 317
Magritte, René 438
Maillol, Aristide 434
Manet, Édouard 435
Marc, Franz 439a
Marcks, Gerhard 440, 441
Marquet, Albert 437
Mataré, Ewald 442, 443, 444, 445, 446, 447, 447a, 448, 449, 450, 451
Meidner, Ludwig 312, 313, 453
Mense, Carlo 454
Miró, Joan 439
Modersohn, Otto 455, 457
Modersohn-Becker, Paula 456
Moll, Oskar 459
Mollenhauer, Ernst 458
Mueller, Otto 460, 461
Müller, Richard 452
Mullej, Oskar 301
Munch, Edvard 308
- Nauen, Heinrich 462
Nay, Ernst Wilhelm 344
Nolde, Emil 341, 341a, 342, 343, 463, 464
- Ophey, Walter 470
- Pechstein, Hermann Max 325, 326, 465, 466, 467, 468, 469
Picasso, Pablo 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483
Poliakoff, Serge 484, 485
Purrmann, Hans 487
- Räderscheidt, Anton 488
Renoir, Pierre-Auguste 303
Roeder, Emy 489, 490
Rohlf, Christian 338, 490a, 491, 492, 493, 494, 495, 496
- Schaeffler, Fritz 497
Scheibe, Richard 498, 499
Schmidt-Rottluff, Karl 500, 501
Schuffenecker, Claude-Émile 518
Seehaus, Paul Adolf 502, 503
Servranckx, Victor 329, 504
Sintenis, Renée 324, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513
Sironi, Mario 505
Slevogt, Max 514, 515
Steiner, Heinrich 516, 517
Suetin, Nicolaij Michailowitsch 328
- Terechkovitch, Constantin 519
Thorn Prikker, Johan 306
Tobey, Mark 534, 535
Toulouse-Lautrec, Henri de und Ibels, Henri-Gabriel 520
- Ury, Lesser 309, 310, 323
Utrillo, Maurice 333
- Vallotton, Felix 521
Varlin (Willy Guggenheim) 334
Velde, Cornélie Jenny (Nele) van de 523, 524
Velde, Henry van de 522
Viegner, Eberhard 526, 527, 528, 529, 530, 532, 533
Vlaminck, Maurice de 319, 332
Vogeler, Heinrich 525
- Werner, Theodor 536
Winter, Fritz 537
Wollheim, Gert Heinrich 531

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

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

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

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.

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*

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*

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

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.

Symbole Symbols

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^D Gesondertes Aufgeld.

^N Margin scheme plus additional import tax.

^R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

^D Special buyer's premium.

Signaturen und Marken Signatures and marks

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

Signatures have been conscientiously noted. They are additions by the artists or makers in their own hand. Paintings without signature or monogram cannot be attributed definitely. – Information regarding provenance is mostly supplied by the consigner.

Erhaltungszustand Condition

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt.

Farbbildungen können vom Original abweichen.

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

Experten Experts

Dr. Ulrike Ittershagen T +49.221.925729-48

ittershagen@lempertz.com

Hanne Führer-Breuer M.A. T +49.221.925729-27

fuehrer-breuer@lempertz.com

Dr. Klaus Lange T +49.221.925729-31

lange@lempertz.com

Ansgar Lorenz M.A. T +49.221.925729-95

lorenz@lempertz.com

Dr. Mario-Andreas von Lüttichau

Claire Wellershaus M.A., Assistenz

modern@lempertz.com

Photographie Photography

Sasa Fuis Photographie, Köln

Übersetzung Translation

Michael Wetzels, Berlin

Jeremy Gaines, Frankfurt a.M.

Druck Print

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB 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 Beschaffenheitsvereinbarung 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 Unrechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

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. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor. 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 Biervorgang 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. 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.

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 Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 24 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 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.

Bei Objekten, die mit D gekennzeichnet sind, werden auf den Zuschlagspreis 35 % erhoben (24 % Aufgeld + 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld + Einfuhrumsatzsteuer). Auf den über € 400.000,- hinausgehenden Betrag werden 31 % erhoben. Bei den D-Objekten sind alle Steuern enthalten, eine sofortige Mitnahme der Objekte ist nicht möglich.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

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 nach dem 31.12.1946 verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber 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. Persönlich an der Auktion teilnehmende Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen; Die Zahlung auswärtiger Ersteher, die schriftlich geboten haben oder vertreten worden sind, gilt unbeschadet sofortiger Fälligkeit bei Eingang binnen 10 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet. Überweisungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttobetrag pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz 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 Zahlungseingang 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.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,
öffentlich bestellte und vereidigte Auktionatoren
Takuro Ito, Kunstversteigerer

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Civil 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 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.

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.

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. KGSG 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. Bids in attendance: The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. Lempertz reserves the right to grant entry to the auction. 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 of the Civil Code) 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. 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

it, 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.

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 € 400,000 a premium of 24 % 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 € 400,000 (margin scheme).**

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

In the case of items marked with D, 35% is calculated on the hammer price (24% buyer's premium + 19% VAT on the premium only + import sales tax). 31% is calculated on the amount surpassing €400,000. The D objects contain all the taxes, and they can not be carried away immediately.

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).

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 died after 31.12.1946, a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. 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 attending the auction in person shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Payments by foreign buyers who have bid in writing or by proxy shall also be due forthwith upon the purchase, but will not be deemed to have been delayed if received within ten days of the invoice date. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate.

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.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck, sworn public auctioneers
Takuro Ito, auctioneer

Conditions de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code civil allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Enchères en présence de l'enchérisseur : l'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. Lempertz décide seul d'autoriser ou non l'enchère. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. Enchères en l'absence de l'enchérisseur : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s'appliquent pas ici. Enchères par téléphone: l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. Placement d'une enchère par le biais d'Internet : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjudgé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et in-

dépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave.

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 2,4 % s'ajout au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.

Dans le cas des articles marqués avec D, la majoration est de 35% (supplément de 24% + TVA de 19% seulement sur la taxe de vente + prime). Sur le montant supérieur à 400 000 €, 31% seront facturés. Les objets D contiennent toutes les taxes et ne peuvent pas être emportés immédiatement.

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majoré de la T.V.A. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19 % pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A: leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des oeuvres originales dont l'auteur est décédé après le 31.12.1946 ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG concernant l'indemnisation a percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'oeuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires participant personnellement à la vente aux enchères sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Le paiement par des adjudicateurs externes, qui ont enchéri par écrit ou ont été représentés, est, nonobstant son exigibilité immédiate, considéré comme n'étant pas en retard à sa réception dans les 10 jours suivant la date de la facture. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 15.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 15.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque mois. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,
commissaire-priseurs désignés et assermentés
Takuro Ito, commissaires-priseur

LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1099

Moderne Kunst, 1.12.2017

Absentee Bid Form auction 1099

Modern Art, 1.12.2017

Katalog Nr. <i>Lot</i>	Titel (Stichwort) <i>Title</i>	Gebot bis zu € <i>Bid price €</i>
------------------------	--------------------------------	-----------------------------------

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen. Telefongebote sind erst ab € 1.000,- möglich.

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction. Telephone bidding is only possible for lots worth more than € 1.000,-.

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone*

Fax

E-Mail

Evtl. Referenzen und Identifikation bei Neukunden *References and identification may be required for new clients*

Datum *Date*

Unterschrift *Signature*

Versand

Der Versand der ersteigerten 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, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

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

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthau 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, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

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

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

Filialen *Branches*

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

Brüssel *Brussels*
Henri Moretus Plantin de Bouchout
Raphaël Sachsenberg M.A.
Emilie Jolly M.A.
Drs. Hélène Mund (Alte Meister)
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*
Emmarentia Bahlmann
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
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

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.488.284120
sachsenberg@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
F +41.44.4221910
stolberg@lempertz.com

Kalifornien *California*
Andrea Schaffner-Dittler M.A.
T +1.650.9245846
dittler@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmann
T +55.11.38165892
F +55.11.38144986

Köln, Lage und Anfahrt Cologne, *Location and Contact*

Zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das Parkhaus Cäcilienstraße. 29. (unter dem Museum Schnütgen)
U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 29.

Consignments: Kronengasse 1

Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

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.

Unser Premiummanagement



Unser Premiummanagement ist Ihr Ansprechpartner rund um hochwertige Immobilien. Wir stehen Ihnen von der kostenfreien Bewertung bis zur Übergabe Ihrer Immobilie zur Seite.

Historisches Villenanwesen in Bestlage im Frankfurter Diplomatenviertel



Die historische Jugendstilvilla aus den Jahren 1907 bis 1910 wurde vom berühmten Architekten Hermann Muthesius erbaut und erstreckt sich über ein rund 2.547 m² großes, parkähnliches Grundstück.

Die ca. 1.800 m² Wohnfläche verteilen sich über drei Etagen und verbinden historische und moderne Details und verleihen dem großzügigen Domizil einen repräsentativen Charakter. Über den edlen Jugendstil-Eingangsbereich erreicht man die großzügige Eingangshalle mit dem antiken Treppenhaus. Diese führt in die eleganten Räumlichkeiten des Domizils.

Weitere Highlights sind der exklusive Wellnessbereich mit Sauna und Fitnessraum sowie ein Heimkino und ein Billardzimmer.

ca. 1.800 m² Wohnfläche, 20 Zimmer, ca. 2.547 m² Grundstück, **Kaufpreis: auf Anfrage**

Da es sich um ein Baudenkmal handelt, wird kein Energieausweis benötigt.

ARTCURIAL

César DOMELA (1900 - 1992)
Composition Néoplastique - 1926
Oil on canvas
Original frame designed by the artist
60 x 40 cm



IMPRESSIONIST & MODERN ART

Auctions
Monday 27th November 2017 - 8pm
Tuesday 28st November 2017 - 11am

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Online catalogues
www.artcurial.com

Contact:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com



Giorgio Morandi, *Still life*, 1955, oil on canvas, cm 23,8x36,8 (detail)

Farsettiarte

MODERN ART
PRATO 2 DECEMBER 2017

Viewing:

ROMA: 11-12 NOVEMBER

MILANO: 16-22 NOVEMBER

PRATO: 25 NOVEMBER - 2 DECEMBER

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci)

Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

Milano, Portichetto di via Manzoni

Ph. +39 (0)2-76013228 / Fax +39 (0)2 76012706

info@farsettiarte.it **www.farsettiarte.it**

LEMPERTZ

1845

Schmuck und Uhren

Auktion am 16. November 2017 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 10. – 15. Nov.

Cocktailarmreif mit Harlekin-Opalen

Gold, Platin, Mandaringranaten, Diamanten, Gewicht 181,3 g. Schätzpreis / *Estimate*: € 55.000 – 65.000,-



LEMPERTZ

1845

Sammlung Klaus J. Jacobs

Auktion am 16. November 2017 in Köln

Kunstgewerbe

Auktion am 17. November 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7./8. Nov.; Köln 10. – 15. Nov.

Vase *La musique et la danse*

Taxile Doat für Sèvres, 1903. H 34,5 cm. Aus einer großen Sammlung moderner französischer Keramik
Schätzpreis / *Estimate*: € 6.000 – 8.000,-



LEMPERTZ

1845

Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen 15. – 19. Jh.

Auktion am 18. November 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7./8. Nov.; Köln 10. – 17. Nov.

Jacob van Ruisdael. Waldlandschaft mit Fluss und Jägern

Öl auf Leinwand, 55,5 x 66,5 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 70.000 – 90.000,-



LEMPERTZ

1845

Photographie

Sonderauktion „Heinrich Kühn. Sechzig Photographien“
Auktionen am 1. Dezember 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7. – 11. Nov.; Köln 25. – 30. Nov.

Brassai. Giacometti à la porte de son atelier. 1948

Vintage, Gelatinesilberabzug, 24,9 x 23,1 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 4.000 - 5.000,-



LEMPERTZ

1845

Zeitgenössische Kunst

Auktion am 2. Dezember 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7. – 11. Nov.; Köln 25. – 30. Nov.

Emil Schumacher. Paripa. 1961

Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 150.000 – 180.000,-



LEMPERTZ

1845

Japan, Indien, Südostasien

Auktion am 8. Dezember 2017 in Köln

China, Tibet/Nepal

Auktion am 9. Dezember 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: London (Benappi Fine Art) 2. – 7. Nov.

Köln 2. – 7. Dez.

Seltene und bedeutende Figur

des Amitabha Buddha

China, Königreich Dali, Provinz Yunnan, 12./13. Jh.

Bronze, H 29,7 cm

Prov.: In den 1920er Jahren im Himalaya erworben

Schätzpreis / *Estimate*: € 100.000 – 150.000,-



LEMPERTZ

1798

Art of Africa, the Pacific
and the Americas
Auction on 31 January 2018
in Brussels

Preview:
Brussels 24 – 30 January

Expert

Tim Teuten

Contact

Emilie Jolly

brussel@lempertz.com

+32.2.514.05.86

A standing Yoruba female figure from Oyo
Nigeria. Wood, H 69 cm
Prov.: Lucien Van de Velde, Antwerp;
Loed and Mia van Bussel, The Hague/
Amsterdam; Betty and Frans Voss, Maaseik
Schätzpreis / Estimate: € 30.000 – 50.000,—



Venator & Hanstein

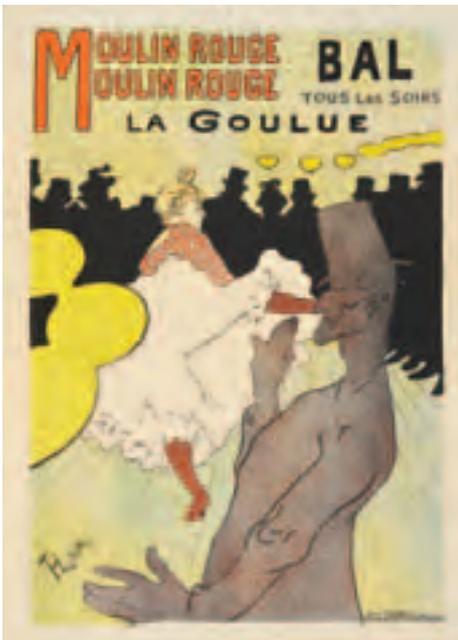
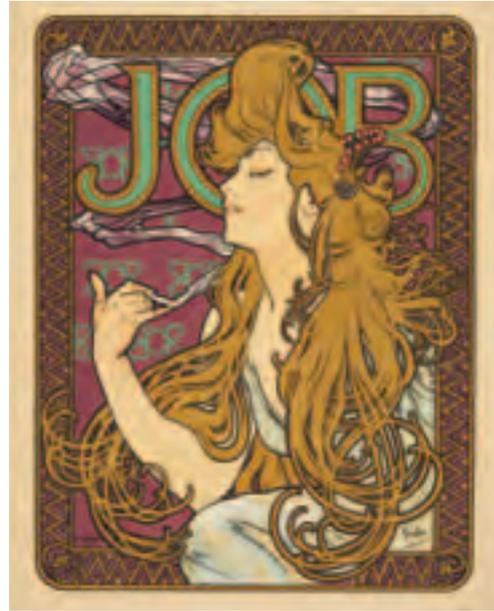
Buch- und Graphikauktionen

FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2018

16. März Bücher Manuskripte Autographen Alte Graphik

17. März Moderne Graphik Zeitgenössische Graphik

Einlieferungen sind bis Mitte Januar willkommen



J. Chéret/N. Chaix, Les Maitres de l'Affiche. 5 Bände. 1895-1900. Vollständige Ausgabe. Ergebnis € 22.000

LEMPERTZ

1845

BENZ 300 SL „GULLWING“

Mercedes Benz 300 SL Coupé
6 Zylinder, 2975 cm³, 158 KW
Bj. 1956. Graumetallic

Die berühmte Designikone, „Gullwing“ genannt, fand früh Einzug in die Design-Sammlung des MoMA in New York und war Sinnbild für das sogen. Deutsche Wirtschaftswunder.

Diese Ikone wird im Frühjahr 2018 von Lempertz versteigert.
Anfragen an k.seldenck@lempertz.com



LEMPERTZ
1845

