

An abstract painting of a face, rendered in a style reminiscent of Pablo Picasso. The face is composed of various colors and shapes, with a prominent white area for the forehead and nose. The eyes are dark and almond-shaped, with thick black outlines. The background is a mix of light and dark tones, with some areas of green, yellow, and red. The overall effect is one of bold, expressive brushwork and a rich, textured surface.

LEMPERTZ

1845

Moderne Kunst

Modern Art

1. Juni 2018 Köln

Lempertz Auktion III



—
LEMPERTZ
1845



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 26. Mai, 10 – 16 Uhr

Sonntag 27. Mai, 11 – 15 Uhr

Montag 28. – Mittwoch 30. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 31. Mai, 12 – 16 Uhr

Vernissage

Freitag 25. Mai 2018, 18 Uhr

München *Munich* (in Auswahl), St.-Anna-Platz 3

Donnerstag 3. Mai – Freitag 4. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Mittwoch 2. Mai, 18 Uhr

Berlin (in Auswahl), Poststr. 22

Freitag 4. Mai – Sonntag 6. Mai, 11 – 17 Uhr

Vernissage Donnerstag 3. Mai, 19 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 1. Juni 2018

Auktion 1110 Moderne Kunst

17 Uhr Lot 240 – 550

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet

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

LEO PUTZ

1869 – Meran – 1940

240 REIGEN 2. I.

1921

Öl auf Leinwand. 124 x 160,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚Leo Putz‘.
Rückseitig mit altem Etikett, darauf handschriftlich mit Angaben zu Künstler, Titel und Jahr versehen. – Im mittleren Uferbereich in der unteren Bildpartie mit einer schmalen unauffälligen Retusche.

H. Putz II 650

*Oil on canvas. 124 x 160.5 cm. Framed.
Signed 'Leo Putz' in black lower right. Old label verso, therein handwritten name of artist, title and year. – In the central bank area in the lower part of the picture with a narrow, unobtrusive retouch.*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben; seitdem Familienbesitz Süddeutschland

€ 80 000 – 100 000

Das Werk entsteht wenige Jahre nach dem I. Weltkrieg. Der 60jährige Leo Putz lebt in München und erlebt unmittelbar Revolutionsunruhen. Es ist sicher kein Zufall, wenn ausgerechnet in dieser Zeit in seinen Werken der Symbolismus als Thema Raum einnimmt, also die Dinge in einer Verschlüsselung vorgetragen sind: zwischen Weltanschauung und freier Religion, zwischen traumhaftem Geschehen und freier Sexualität.

Die Tanzbegeisterung in Deutschland und in den angrenzenden Ländern seit der Jahrhundertwende mag Leo Putz anregen zu reizvoller Körperhaltung voller Ausdruck einer vitalen Lebenslust. Eine starke Metapher für eine ausgelassene Erotik als Gesellschaftsspiel, die der Künstler seismographisch als Ideal zwischen Anmut und Schönheit ausbreitet. Diese dionysische Entgrenzung und apollinische Formgebung (Friedrich Nietzsche) kann überführen zu Arthur Schnitzlers erotischem Theaterstück „Reigen“, 1900 geschrieben und im Dezember 1920 am Kleinen Schauspielhaus in Berlin uraufgeführt, begleitet von Claude Debussys „Frühlingsimpression“. Diese Rätselhaftigkeit und Vielgestaltigkeit des Symbolismus ist von den Künstlern, von Leo Putz gewollt, sie dient ihnen als Ausdrucksmittel dessen, was nur erfüllt und geglaubt werden kann: eine anti-positivistische Geisteshaltung, die über ein Interesse an der Esoterik und den Einsatz von Symbolen der Gefühlswelten einen gemeinsamen Stil kreiert. Insofern ein geradezu intimes, aber ebenso geheimnisvolles Traumgespinnst: Leo Putz will sich bei aller symbolhafter aufgeladener Malprozess auf jeden Fall vergnügen.

The enthusiasm for dance in Germany and neighbouring countries since the turn of the century may have inspired Putz to create this captivating pose full of expression and a vibrant lust for life. Unfurling a powerful metaphor for exuberant eroticism as a social pastime, the artist seismographically situates it as an ideal between grace and beauty. This Dionysian release and Apollonian establishment of form (Friedrich Nietzsche) can serve as a transition to Arthur Schnitzler's erotic play "Reigen", written in 1900 and premiered in December of 1920 at Berlin's Kleines Schauspielhaus, accompanied by Claude Debussy's "Impression: Spring". The enigmatic quality and ambiguity of Symbolism was deliberately sought by artists, including Putz. It served them as a means to express what can only be felt and believed: a mental attitude that was anti-positivist and created a shared style by way of an interest in esotericism and the use of symbols for emotional worlds. To this extent it forms a directly intimate, but equally mysterious dream apparition: in any case, regardless of all this symbolic loading with meaning, Putz sought pleasure in the process of painting.



HEINRICH VOGELER

Bremen 1872 – 1942 Kasachstan

241 PORTRÄT MARTHA VOGELER

Um 1907

Öl auf Leinwand, auf Karton und Holz montiert. 50,1 x 45 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert 'H. [Wappenzeichen] V. W.' – Partiiell mit kleinen Retuschen.

Noltenius 82

Oil on canvas, mounted on card and panel. 50.1 x 45 cm. Framed. Monogrammed 'H. [heraldic emblem] V. W.' in black lower right. – Partially with minor retouches.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Berlin

Literatur *Literature*

Bernd Stenzig, Worpswede – Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler, Katalogbuch zur Ausstellung im Barkenhoff/Worpsweder Kunsthalle 1989, Kat. Nr. 28, Farbabb. S. 47; Brief Vogeler an Otto Modersohn, November 1907, im Worpswede-Archiv

€ 90 000 – 100 000

In dem Bildnis seiner Frau Martha zeigt sich Vogeler nicht zuletzt als ein Maler, der auch Landschaftsräume meisterhaft darzustellen versteht. Spätnachmittäglich sind die Schneefelder im tief gelegenen Mittelgrund schon in bläulichen Schimmer gehüllt, derweil die hinter einem kleinen Tannenwald am Horizont auszumachenden hohen Bergzüge in ihren Gipfeln noch sonnig beschienen sind; ihr Licht wie reflektierend auf Martha Vogelers klaren Gesichtszügen. Zum Kuraufenthalt hatte sich Martha in

Begleitung ihres Mannes 1907 nach Garmisch-Partenkirchen begeben, um dort die Wintermonate zu verbringen. Das Ehepaar erlebt eine einsame, vom gesellschaftlichen Leben zurückgezogene Zeit, und Vogeler äußert sich in einem Brief an Otto Modersohn dergestalt, dass er sich in München ein Atelier genommen habe, um der Enge und melancholischen Stimmung zu entfliehen (Worpswede Archiv op. cit.).

Martha wird ihren Mann und ihr gemeinsames Zuhause, den Barkenhoff, Ende der 1910er Jahre verlassen. Vogeler selbst unter den Eindrücken des I. Weltkriegs zum überzeugten Kommunisten geworden, emigriert 1931 nach Russland.

In der Worpsweder Künstlerkolonie, in seinem selbst umgebauten Barkenhoff, strebt der Maler um 1900 ganz nach dem Vorbild der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung eine Einheit von Alltag und Kunst an. Er entwirft Möbel und Kleidung für sich und seine Familie, gestaltet auch als Typograph. Marthas Kleidung, die Pelzkappe, der bordürenhaft wirkende Schal und die blumengemusterten Handschuhe, sind jahreszeitlich angemessen, sind aber auch Ausdruck dieses jugendstilbewegten Gestaltungswillens.

Die Konturierung der wie gestaffelten Vorder-, Mittel- und Hintergründe von Landschaft und der im Profil gegebenen Figur wirken ornamenthaft. Der Eindruck entsteht, Vogeler habe mit diesem Gemälde das Porträt seiner Frau Martha und die bayerische Bergwelt in seinem Streben nach gesamt-kunstwerklicher Einheit miteinander in dieser ausgewogenen kraftvollen Komposition verbunden.

Selten werden Werke von dieser außergewöhnlichen malerischen Qualität des Künstlers aus seiner frühen Schaffenszeit angeboten.

In this portrait of his wife Martha, Vogeler presents himself not least as a painter who also knows how to masterfully depict landscape spaces. It is late afternoon and the fields of snow in the low-lying middle ground are already draped in a bluish shimmer, while there is still sunlight on the peaks of the high mountains that can be recognised on the horizon, behind a small pine forest; their light seems as though it were reflecting on to the clear features of Martha Vogeler's face. Accompanied by her husband, Martha had gone to Garmisch-Partenkirchen in 1907 to recover her health in the mountain air and spend the winter there. The couple experienced the time they spent there as solitary and withdrawn from social life, and Vogeler commented in a letter to Otto Modersohn to the effect that he had taken a studio in Munich to escape the close quarters and melancholy mood (Worpswede Archive op. cit.).

Martha would leave her husband and the home where they lived together, the Barkenhoff, at the end of the 1910s. Vogeler himself, whose impression of the First World War led him to become a staunch Communist, would emigrate to Russia in 1931.

Around 1900, in the Barkenhoff which the painter had personally converted into his home at the Worpswede artists colony, he sought a unity of everyday life and art entirely in keeping with the model provided by Britain's Arts and Crafts movement. He designed furniture and clothing for himself and his family, and he also created designs as a typographer.

Martha's clothing – the fur cap, the trim-like scarf and the gloves with their floral pattern – are appropriate for the time of year, but they are also an expression of this Jugendstil-driven will to form.

The contouring of the landscape's foreground, middle ground and background, seemingly stacked on top of one another, and the figure shown in profile convey an ornamental effect. The impression is that Vogeler has used this painting to join the portrait of his wife Martha and Bavaria's alpine realm in pursuit of a synthetic artistic unity within this powerfully balanced composition.

It is rare for works from the artist's early oeuvre displaying such extraordinary painterly quality to be offered for sale.



PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

242 KINDER VOR BAUERNHAUS. Verso: BIRKENSTÄMME UND HAUS

Um 1901

Öl auf Malkarton. 46,5 x 55,5 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Unten links braun monogrammiert und rechts magentafarben datiert ‚PM-B 1901‘. Rückseitig oben links von Otto Modersohn mit Bleistift bestätigt „Dieses Bild kommt von Paula Modersohn-Becker 17.IV.20.“ und braun auf dem Kopf stehend oben rechts beschriftet „L. 34“. – Die Kartonränder teils leicht unregelmäßig geschnitten, mit Reißnagellöchern in den Ecken.

Busch/Werner 205

Oil on artist's board. 46.5 x 55.5 cm. Framed under glass. Monogrammed in brown lower left and dated 'PM-B 1901' in magenta on the right. Confirmed by Otto Modersohn in pencil "Dieses Bild kommt von Paula Modersohn-Becker 17.IV.20." verso upper left and inscribed upside down "L. 34" in brown. – Card edges partly slightly irregularly cut, drawing pin holes in the corners.

Provenienz Provenance

Privatsammlung Düsseldorf; Galerie Ludorff, Düsseldorf; Privatsammlung Berlin

€ 300 000 – 400 000

Beeindruckt von der ursprünglichen Landschaft zieht Paula Becker 1898 nach Worpswede, um ihr Studium bei dem Maler Fritz Mackensen fortzusetzen. Dort lernt sie ihren späteren Mann Otto Modersohn kennen, den sie 1901 heiraten wird. Auch macht sie bei ihm die Bekanntschaft mit Rainer Maria Rilke, der ihre beste Freundin, die Bildhauerin Clara Westhoff, ehelicht. Während der ersten Worpsweder Jahren entstehen Zeichnungen nach der Natur und Kompositionsskizzen, die oft erst später zur Ausführung kommen, etwa nach ihrer Rückkehr von der ersten Reise nach Paris, wo sie den Werken der französischen Avantgarde begegnet. In diesen Jahren nach 1900 ist die Worpsweder Landschaft ihr hauptsächliches Thema; Landschaften mit Figuren und Figurenbilder unmittelbar in der Natur, die in den Fokus der Betrachtung rücken. Es sind dies besonders die Worpsweder Bauernkinder, die einzeln oder in Gruppen, in sich versunken, isoliert am Rande des Geschehens oder miteinander spielend in landwirtschaftlichem Umfeld dargestellt sind. Auch wenn wie hier ein gewisser Abstand zwischen der Künstlerin und der Kindergruppe scheint, so beobachtet sie hier dennoch die unterschiedliche Präsenz der Kinder und deren spielerische Dynamik in der Gruppe. Ohne Umschweife, unbefangen, herzlich und unsentimental gegenüber der Begegnung zeigt Paula Modersohn-Becker die Dorfkinder auf dem Platz vor einem reetgedeckten Stallgebäude. Die Künstlerin erzählt den Bruchteil eines Augenblicks: eine Umordnung unter den Kindern vor dem Ereignis, was kurz darauf kommen mag. Das Miteinander der verschiedenen Details jedenfalls formt Paula Modersohn-Becker in ihrem unnachahmlichen Stil zu einer charakteristischen Landschaft mit Kindern, eine warmherzige Huldigung an ihre malerische Umgebung.



Impressed by the primitive landscape, Paula Becker moved to Worpswede in 1898 in order to continue her studies with the painter Fritz Mackensen. There she met her future husband Otto Modersohn, whom she would marry in 1901. It was also with him that she became acquainted with Rainer Maria Rilke, who married her best friend, the sculptor Clara Westhoff. During her first years in Worpswede she created drawings from nature and compositional sketches that were often not carried out until later, for example, after her return from her first journey to Paris, where she encountered the works of the French avant-garde. In the years following 1900 Worpswede's landscape was her main theme; landscapes with figures and images of figures set directly in the midst of nature move shift into the focus of her attention. This applies in particular to the Worpswede farm children, whom she depicted individually or in groups, absorbed with their own world, isolated at the margins of events or playing with one another in an agricultural setting. Even if, as is the case here, there seems to be a certain distance between the artist and the group of children, she nonetheless observes the children's different presences and their playful dynamic within the group. Undistracted, uninhibited, affectionate and unsentimental in her response to their encounter, Modersohn-Becker depicts the village children in the space in front of a thatch-roofed shed. The artist recounts a fraction of a moment: a rearranging among the children before the event that seems to be about to take place. In her inimitable style Modersohn-Becker forms the confluence of the various details into a characteristic landscape with children, a warm-hearted homage to her picturesque surroundings.



17.11.20. O. Modersohn

verso

PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpsswede

243 LANDSCHAFT MIT MOORKANAL

Um 1900

Öl auf festem Papier, alt auf Malkarton montiert. 45,5 x 72 cm (45,8 x 72,5 cm). Gerahmt. Am Unterrand rechts schwer leserlich datiert ‚1900‘. – Mit winzigen alten Retuschen in der unteren linken Ecke.

Busch/Werner 107

Oil on heavy paper, mounted on artist's board. 45.5 x 72 cm (45.8 x 72.5 cm). Framed. Barely legibly dated '1900' in lower right margin. – Minute old retouches in lower left corner.

Provenienz *Provenance*

Galerie Goldschmidt Frankfurt 1922; (dort erworben, mit Quittung) Sammlung Heinrich Conrad, Essen; seitdem in Familienbesitz

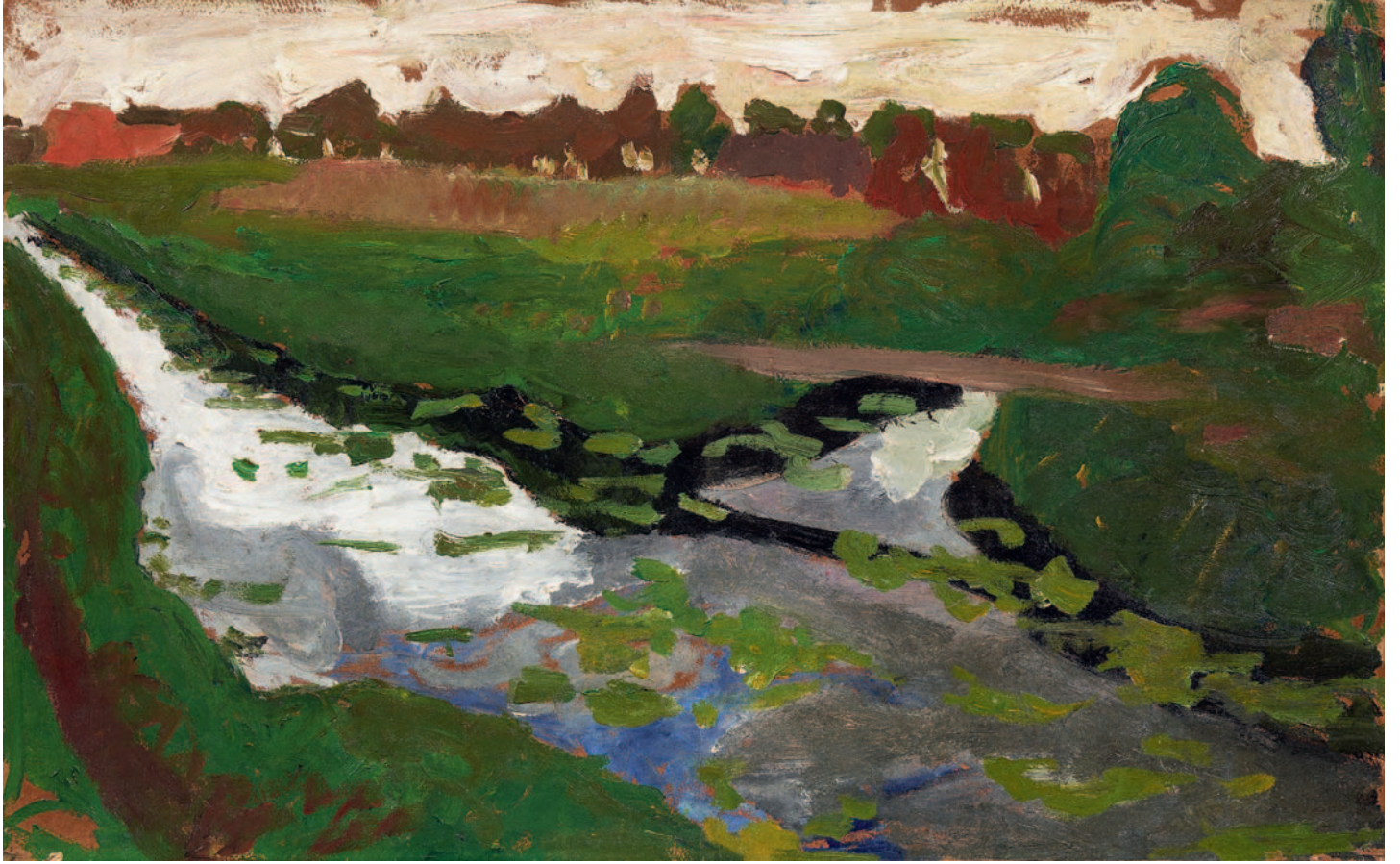
Ausstellungen *Exhibitions*

Essen 1972 (Museum Folkwang), Freunde des Museums sammeln, Kat. Nr. 38, S. 41 mit Abb.

€ 80 000 – 120 000

Heftige, unruhig gesetzte Pinselhiebe im pastosen Farbauftrag zeigen das Motiv, den Blick auf die Silhouette eines Dorfes im hoch angesetzten Horizont. Ein schmaler, das heitere Wetter spiegelnder Kanal zerteilt diese typische Worpssweder Moorlandschaft und führt in die weite Perspektive der Landschaft. Paula Modersohn-Becker liebt die Farben der nordischen Natur, das von Torf geprägte Braun, das von Moos bestimmte Grün, das belebende Rot der Bauernhäuser und nicht zuletzt die kräftigen Blautöne des Himmels und seiner Spiegelungen. Schon frühzeitig mit den ersten Landschaftsbildern verwirklicht die Künstlerin die eigentlichen Kräfte der Natur wie hier und bereitet über den gewählten Ausschnitt der Landschaft, eine nordisch, vermeintlich flache Stimmungsmalerei, die ihre eigenen Gefühle in die Landschaft einfließen lässt. Summarisch gegeben, erschließt sich dieses besondere Landschaftsbild erst bei genauerer Betrachtung im Detail. Die Faktur und der tektonische Bildaufbau weisen Paula Modersohn-Becker als äußerst moderne Malerin aus, die ihrer Zeit weit voraus ist.

The impasto of the paint is applied with forceful and agitated brushstrokes, depicting a view on to the silhouette of a village before an elevated horizon. A narrow canal reflecting the fine weather divides this bog landscape typical of Worpsswede, and it draws our eye into the landscape's deeply receding perspective. Paula Modersohn-Becker loved the colours of northern European nature, the brown formed by the peat, the green defined by the mosses, the invigorating red of the farmhouses and not least the powerful blue tones of the sky and its reflections. Even early on, in her first landscape images and in the work here, the artist actualises the true powers of nature and uses the selected cropping of the landscape to pave the way for a northern, seemingly two-dimensional atmospheric painting that permits her own feelings to flow into the landscape. Presented summarily, this exceptional landscape painting reveals itself only when viewed more closely, through its details. The brushstroke and the tectonic structure of the image identify Modersohn-Becker as an extremely modern painter, far ahead of her time.



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

244 KOMPOSITIONSSTUDIE ZUR „FLACHSSCHEUER IN LAREN“

1886

Öl auf Karton. 38 x 52,2 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert „M Liebermann“ (möglicherweise nicht eigenhändig). – Fachmännisch alt restauriert.

Eberle 1886/10

Wir danken Matthias Eberle, Berlin, für freundliche Hinweise.

Oil on card. 38 x 52.2 cm. Framed. Signed "M Liebermann" (possibly not in his own hand) in black lower right. – Professional old restoration.

We would like to thank Matthias Eberle, Berlin, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Fritz Gurlitt, Berlin (bis 1902); Rudolph Lepke, Gemälde erster moderner Meister, Skulpturen in Marmor und Bronze ausschließlich aus dem Besitze der Firma Fritz Gurlitt, Berlin, 1296. Auktion, Berlin 11.3. 1902, Nr. 48, Abb. Taf. 3 (dort unbezeichnet); Privatsammlung Leipzig (1931); Kunstsalon Abels, Köln (mit zweifachem Etikett auf der rückseitigen Holzplatte); seitdem Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Leipzig 1931 (Museum der bildenden Künste), Neuere Meister aus Leipziger Privatbesitz, Nr. 62 o. Abb.

€ 150 000

Unter den deutschen Künstlern ist kaum einer dem französischen Impressionismus näher gekommen als Max Liebermann. Zu seinen französischen Vorbildern zählt besonders Jean-François Millet, dessen Realismus in der Schilderung der Alltagswelt Liebermann in seine Bilderwelt einfließen lässt. Aber mehr noch ist Liebermann fasziniert von den holländischen Landschaften, Ortschaften und Städten und der modernen, sogenannten Haager Schule. Insbesondere mit dessen wohl wichtigsten Vertreter, Jozef Israëls, verbindet Liebermann seit Anfang der 1880er Jahre eine tiefe Freundschaft; auch die Reise nach der Hochzeit Liebermanns mit Martha 1884 durch Holland unternehmen die Ehepaare gemeinsam. ‚Holländische‘ Beobachtungen in zahlreiche Studien und Skizzen verarbeitet er anschließend zu Gemälden im Berliner Atelier am Pariser Platz unmittelbar neben dem Brandenburger Tor. Hier entsteht 1887 auch das großartige wie großformatige Gemälde „Flachsscheuer in Laren“, das ein Jahr nach seiner Fertigstellung bereits in der Nationalgalerie hängt, sein erstes Museumsbild und gleichzeitig sein erstes Hauptwerk! Im Sommer 1886 lernt Liebermann in Laren den Maler Jan Veth kennen, der ihn auf die dortige Flachsspinnerei hinweist. Das produktive Treiben in dem weiten Raum gewinnt sogleich die Aufmerksamkeit des Künstlers. Skizzen wie auch diese intensive, ein wenig unscharf gebliebene Ölstudie erweist sich als eine sehr fein gesehene, nicht in allen Details ausgearbeitete Komposition, deren gewählter Ausschnitt ein Entstehen unmittelbar vor Ort vermuten lässt. In spontanem von ihm bei Eduard Manet so geschätzten Pinselduktus konzentriert sich Liebermann darauf, den ersten Eindruck der fabrikkähnlichen Situation mit leuchtenden Reflexen wie etwa das Zinnoberrot auf den Krägen wiederzugeben. Seine Intention, die Flachsspinnerinnen zu malen, damit gestenreich den sich täglich wiederholenden Spinnereivorgang Aufmerksamkeit zu schenken, liegt in der Konzentration auf jene wohl typische Szenerie: Die in der in holländischer Tracht und in eine Richtung ausgerichtet stehenden Frauen, die mit ihren Händen ein noch grobes, unter den Arm geklemmtes, zum Spinnen vorbereitetes Flachsbündel zu einem Faden zwirbeln. In Liebermann scheint diese Tag für Tag ausgeübte Handarbeit eine zutiefst symbolische Wirkung auszulösen, Menschen und ihre Tätigkeit wie schon zuvor die „Netzflickerinnen“ oder die stickenden Mädchen während der „Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus“ zu beobachten und in Bildern wie dieser Kompositionsstudie als eine ‚sozialromantische Utopie der einfachen Leute‘ mit großer Malerei festzuhalten.



Scarcely any other German artist approached as close to French Impressionism as Max Liebermann. Jean-François Millet enjoyed a special place among his French role models, and Liebermann injected his realism into the depiction of everyday life within the world of his paintings. However, Liebermann was even more fascinated by the Dutch landscapes, villages and towns of the so-called Hague School of modern painters. From the early 1880s a deep friendship bound Liebermann with Jozef Israëls, in particular, who was presumably the group's most important protagonist; during the honeymoon following Liebermann and Martha's wedding in 1884, the two couples also travelled through Holland together. In his Berlin studio, located on Pariser Platz and directly adjoining the Brandenburg Gate, Liebermann developed the 'Dutch' observations of numerous studies and sketches into paintings. This is also where, in 1887, he created the momentous and monumental painting "Flachsscheuer in Laren", which was already hanging in Berlin's Nationalgalerie only a year after it was painted: his first museum painting and simultaneously his first main work! In Laren in the summer of 1886, Liebermann met the painter Jan Veth, who directed his attention to the linen mill there. The productive activity within the extended space immediately caught the artist's attention. Like other sketches, this intensive oil study, which retains a somewhat indefinite character, reveals itself to be a very subtly observed composition in which not every detail has been articulated and the selected view suggests it was created directly on location. With the spontaneous brushstroke he so admired in Eduard Manet's work, Liebermann has concentrated on recording his first impression of the factory-like situation with gleaming highlights like the vermillion on the collars. His intention in painting the linen spinners – and thus devoting richly gestural attention to the spinning process repeated each day – lies in his concentration on this presumably typical scene: the women stand in traditional Dutch dress and face in one direction, using their hands to twist into thread the previously prepared bundles of coarse flax pinned under their arms. This manual labour carried out day after day seems to have had a deeply symbolic effect on Liebermann, leading him to observe people and their activity – as in the previous "Netzflickerinnen" or the girls stitching during their break in "Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus" – and to use pictures like this compositional study to capture a 'social-romantic Utopia of the little people' in grandly conceived paintings.



Max Liebermann, Flachsscheuer in Laren, 1887, Öl auf Leinwand, 135 x 232 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Aus: Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie, Hamburg 1997, Abb. S. 139

MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

245 NÄHENDE MÄDCHEN IN HUYZEN – STUDIE MIT VIER FIGUREN (HOLLÄNDISCHE NÄHERINNEN) 1890

Öl auf Karton, alt auf Leinwand montiert.
46,7 x 61 cm. Gerahmt. Unten links schwarz
signiert und datiert, 'M Liebermann 90'. – Die
Ränder minimal unregelmäßig geschnitten,
mit umlaufender Bleistiftmarkierung. Un-
mittelbar am Oberrand mit schwachem
Kratzer, am linken Rand mit zwei kleinen
Flecken, vermutlich Werkstattspuren.

Eberle 1889/7

Wir danken Matthias Eberle, Berlin, für
freundliche Hinweise.

*Oil on card, old mounting on canvas.
46.7 x 61 cm. Framed. Signed and dated
'M Liebermann 90' in black lower left. –
The edges slightly irregularly cut, with
circumferential pencil markings. Slight
scratch directly in upper margin, two small
stains in left margin, presumably studio traces.*

*We would like to thank Matthias Eberle,
Berlin, for kind information.*

Provenienz *Provenance*

Stadtrat Max Cassirer, Berlin (1914);
Cassirer-Helbing, Berlin (1917); Dr. Viktor
Korell, Berlin (rückseitige Etiketten); Privat-
sammlung Brandenburg

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Berlin 1917, Auktion Cassirer-Helbing,
Moderne Gemälde – Die Sammlung Albrecht
Guttman und Nachlass eines Berliner
Sammlers, 18.5.1917, Nr. 50 mit Abb.; Berlin
1947 (Hauptamt für Kunst), Gedächtnisau-
stellung Max Liebermann – Zum 100. Ge-
burtstag, Kat. Nr. 18; Berlin 1959 (Rathaus
Reinickendorf/Rathaus Tempelhof), Max
Liebermann. Gemälde, Pastelle, Zeichnun-
gen, Druckgraphik, Kat. Nr. 15 mit Farbabb.
(„Holländische Näherinnen“)

Literatur *Literature*

u.a. Erich Hancke, Max Liebermann. Sein
Leben und seine Werke, Berlin 1914,
S. 534 o. Nr. (1889 Nr. 7 „Nähende Mädchen
– Huyzen“); Katrin Boskamp, Studien zum
Frühwerk von Max Liebermann mit einem
Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von
1866–1889, Hildesheim/Zürich/New York
1994, Kat. E 84

Menschen bei ihren alltäglichen Tätigkeiten festzuhalten, ist eines der großen
Themen Max Liebermanns. Im Gegensatz zu seinen späten Wannsee- und
Berliner Tiergartenmotiven widmet er sich in den frühen Jahren, während
seiner mehrwöchigen Malaufenthalte in den Niederlanden, der Beobachtung
von ländlichen Arbeits- und Produktionsabläufen: So ziehen beispielsweise
Spitzenklöpplerinnen, Wäschebleiche, Flachsscheuer oder eine Weberei
Liebermanns Blick an sich. Einige Studien zu „Nähenden“ entstehen schon
früh in Brabant zu Beginn der 1880er Jahre, in Amsterdamer Waisenhäusern,
resp. Stiften in Amsterdam und südöstlich davon in Huyzen bei Laren (vgl. ua.
Eberle 1881/20 ff.; Eberle 1881/3 ff.; 1882/1; 1883/1; 1886/2 ff).

Unsere Studie zeigt vier junge Frauen wie aufgereiht vor einer Hauswand
sitzend, mit Ernst vertieft in ihre Näh- und Stickarbeit. Sie steht vermutlich
am Beginn einer kleineren Reihe von Näherinnen-Darstellungen aus Huyzen,
die nicht in größere Kompositionen umgesetzt wurden, und sich heute u.a.
im Besitz der Kunsthalle Bremen und in der Sammlung des Kunstkreises
Berlin befinden (vgl. Eberle 1889/8–10). Der zügige Pinselduktus und der wohl
absichtlich frei gelassene Bildgrund – das ‚non finito‘ – unterstreichen die
Flüchtigkeit des Augenblicks, die Freude am Detail unscharf belassend. Die
delikatsten Braun-Blau-Valeurs mit den weißen Akzenten verleihen dem Motiv
trotz aller vermuteten Armut eine schlichte Eleganz. Liebermanns zurück-
haltend nüchterne, wenig psychologisierende Darstellung zollt den einfachen,
arbeitenden Mädchen Würde und Respekt.

*Recording people engaged in their daily activities was one of Max Liebermann's
major themes. In contrast to his later motifs from Berlin's Wannsee and Tier-
garten, in his early years he devoted his attention to observing rural labour
and production processes during stays of several weeks spent painting in the
Netherlands. Thus, for example, lace braiders, laundry bleaching, flax scutchers
or a weaving workshop drew Liebermann's eye. He had already created several
studies of "Nähende" early on in Brabant, at the beginning of the 1880s, and
in Amsterdam orphanages or, alternatively, convents in Amsterdam or to the
south-east, in Huyzen near Laren (see, e.g. Eberle 1881/20 ff.; Eberle 1881/3 ff.;
1882/1; 1883/1; 1886/2 ff).*

*Our study shows four young women sitting in front of the wall of a house – almost
like beads on a string – earnestly absorbed in their sewing and embroidery.
This work probably marks the beginning of a relatively small series from Huyzen
depicting sewing women; they were not converted into larger compositions
and can be found today in the collections of the Kunsthalle Bremen and the
Kunstkreis Berlin, for example (see Eberle 1889/8–10). The rapid brushstroke
and the canvas ground's being presumably deliberately left exposed – the
'non finito' – underscore the ephemerality of the moment, leaving the delight
in detail undefined. The delicate brown and blue values with their white accents
lend the motif a simple elegance in spite of the presumed poverty. Liebermann's
reservedly austere and largely non-psychological depiction shows the dignity of
the simple girls at work and pays respect to them.*

€ 80 000 – 100 000



MAXIME EMILE LOUIS MAUFRA

Nantes 1861 – 1918 Poncé-sur-le-Loir (Sarthe)

246 REMORQUAGE SUR L'OISE, ÎLE-ADAM

1901

Öl auf Leinwand. 57,5 x 81 cm. Gerahmt. Unten links rot-orange signiert und datiert „Maufra 1901.“ Rückseitig auf dem Keilrahmen oben links handschriftlich betitelt „Remorquage sur l'Oise (Ile Adam)“ sowie auf einem fragmentierten Aufkleber rechts handschriftlich bezeichnet „Maufra No. 26/Remorquage sur l'Oise; L'Isle Ad[am]/1901“ und auf dem Steg des Keilrahmens mit Bleistift numeriert „D.R. No. 2608“ [Stock der Galerie Durand-Ruel, New York] versehen. – Mit vereinzelt kleinen Retuschen, sonst in schönem Erhaltungszustand.

Mit einer Foto-Expertise von Caroline Durand Ruel-Godfroy, Catalogue Critique Maxime Maufra, Genf, vom 28. Februar 2012. Die Arbeit wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Werke von Maxime Maufra aufgenommen.

Oil on canvas. 57.5 x 81 cm. Framed. Signed and dated 'Maufra 1901.' in reddish-orange lower left. Titled "Remorquage sur l'Oise (Ile Adam)" by hand verso on stretcher upper left and inscribed "Maufra No. 26/Remorquage sur l'Oise; L'Isle Ad[am]/1901" by hand in a fragmented label right and numbered "D.R. No. 2608" [Stock der Galerie Durand-Ruel, New York] in pencil on a stretcher bar. – Occasional small retouches, otherwise in fine condition.

With a photo-certificate from Caroline Durand Ruel-Godfroy, Catalogue Critique Maxime Maufra, Geneva, dated 28 February 2012. The work will be included in the catalogue raisonné of Maxime Maufra's works currently under preparation.

Provenienz Provenance

Durand-Ruel, Paris (Inventar-Nr. 6431), vom Künstler im Juni 1901 erworben; Durand-Ruel, New York (Inventar-Nr. 2608) (Juli 1901-1949); Galerie Salis & Vertes, Salzburg; Süddeutscher Privatbesitz; Lempertz, Köln, Auktion Moderne Kunst 997, 22.5.2012, Lot 200, Privatsammlung Rheinland

Literatur Literature

Victor-Emile Michelet, Maufra, peintre et graveur, Paris 1908, S. 32 mit Abb.; Judy Le Paul, Gauguin and the Impressionists at Pont Aven, New York 1987, S. 170/171 mit Farbabb.

Bekannt für Meeres- und Küstenlandschaften seiner nordfranzösischen Heimat, zeichnet sich das Werk des aus Nantes stammenden Impressionisten Maxime-Emile-Louis Maufra vor allem durch die atmosphärische Behandlung des Lichtes aus. Nicht nur hier wird seine unmittelbare Nähe zu Camille Pissarro oder Alfred Sisley sichtbar, sondern auch in Farbauftrag und Pinselstrich.

Zur Entstehungszeit unseres Gemäldes lebte Maufra bereits einige Jahre in Paris. In dieser Schaffensphase werden vor allem Flusslandschaften aus der Region zu beliebten Motiven, etwa Darstellungen der Seine und – wie im Falle der vorliegenden Arbeit – deren Zuflüssen Marne und Oise.

Born in Nantes and known for his seascapes and coastal landscapes from his native northern France, the work of the Impressionist Maxime-Emile-Louis Maufra is distinguished above all by its atmospheric handling of light. His direct affinity to Camille Pissarro or Alfred Sisley can be seen not just here, but also in his manner of applying paint and his brushstroke.

At the time our painting was created, Maufra had already been living in Paris for several years. During this period of his oeuvre, he particularly enjoyed depicting river landscapes from that region, for example, images of the Seine and – as in the case of the present work – its tributaries the Marne and Oise.

€ 30 000 – 35 000



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

247 LE CHAPEAU ÉPINGLÉ, 2E PLANCHE

Um 1898

Original-Farblithographie auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „MBM“. 61,5 x 49,5 cm (75 x 59,2 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts im Stein signiert ‚Renoir‘, unten links unterhalb der Darstellung mit der Stempel-signatur ‚Renoir‘ versehen. – Das Papier minimal gebräunt.

Stella 30; Delteil 20

Colour lithograph on laid paper with water-mark "MBM". 61.5 x 49.5 cm (75 x 59.2 cm). Framed under glass. Signed 'Renoir' within the stone lower right, stamped signature 'Renoir' below the depiction on the left. – The paper minimally browned.

Provenienz *Provenance*

Galerie Aktuaryus, Zürich (mit rückseitigem Etikett); ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

€ 30 000 – 40 000

Die prachtvolle, großformatige Farblithographie „Le chapeau épinglé“ gehört zu den herausragendsten druckgraphischen Arbeiten Renoirs. Sie besitzt eine ungemein malerische Wirkung, die weiche, zarte Farbigekeit und Frische der Gemälde Renoirs wurde gekonnt in das drucktechnische Medium umgesetzt - eine meisterhafte Leistung des Künstlers und seines Druckers, Auguste Clot. Die Gesamtauflage der Farblithographie betrug 200 Exemplare in unterschiedlichen Farbvarianten. Nur ein Teil, zu dem auch das vorliegende Exemplar gehört, wurde mit der größten Anzahl an Farben umgesetzt. Die insgesamt 11 Farbtöne ermöglichen eine reiche Skala von Nuancen und Modulationen.

Auch motivisch ist das Blatt ganz typisch für das Oeuvre Renoirs: in der reizenden, anekdotischen Szene steckt ein Mädchen, die Tochter von Berthe Morisot, ihrer Cousine Blüten an deren Sommerhut. Obwohl vom Künstler sorgsam komponiert, scheint die Szene wie spontan eingefangen. Das junge Mädchen im Vordergrund tritt nur im verlorenen Profil in Erscheinung, wobei Gesicht und Schultern zusätzlich durch ihren weißen Hut und das lange schwarze Haar verdeckt werden. Ihre Cousine mit dem

geschmückten Blumenhut ist als zarte Erscheinung im weißen Kleid etwas in den Bildhintergrund gerückt. Wie schon der Titel des Werkes andeutet, liegt auf dem farbenprächtigen geschmückten Hut tatsächlich der Fokus der Komposition. Er lenkt den Blick des Betrachters sofort auf sich, hier konzentriert sich die Farbigekeit.

Der berühmte Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard, der „Le chapeau épinglé“ herausgegeben hat, erwähnt das Werk sogar in seinen Memoiren: „Ich habe schon immer Graphik ganz besonders geliebt, und kaum war ich in der Rue Laffitte eingerichtet, so hegte ich den Wunsch, ein Werk mit Graphiken zu veröffentlichen, aber nur mit Arbeiten von lebenden Malern. [...] Auf meine Veranlassung schufen Bonnard, Cézanne, Maurice Denis, Redon, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec und Vuillard als Versuch die schönen Blätter, die noch heute so gesucht sind. [...] Renoir, der mir immer das größte Wohlwollen gezeigt hatte, schuf ebenfalls mehrere Lithos für mich, darunter das bekannte Blatt Chapeau épinglé, das er schwarz und farbig ausführte, indem er für die eine Platte Tusche, für die andere Bleistift verwandte.“ (zit. nach: Ambroise Vollard, *Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Zürich 1980, S. 263 f.).

The magnificent, large-format colour lithograph "Le chapeau épinglé" is among Renoir's most outstanding prints. It has an exceptionally painterly effect: the soft, gentle tonality and freshness of Renoir's paintings have been expertly transposed into the medium of the printing technique - a masterful achievement by the artist and his printer, Auguste Clot. The total edition of the colour lithograph consisted of 200 impressions in different chromatic variations. Only a part of these, including the present example, were realised with the greatest number of colours. The total of 11 tones makes a rich scale of nuances and modulations possible.

The sheet's motif is also very typical of Renoir's oeuvre: in this charming anecdotal scene, a girl - Berthe Morisot's daughter - is sticking flowers into the summer hat of her cousin. Although carefully composed by the artist, the scene seems as though it were captured spontaneously. The young girl in the foreground appears only in lost profile; in addition, her face and shoulders are further covered by her white hat and long, black hair. As a delicate apparition in a white dress, her cousin with the flowered hat is shifted somewhat into the picture's background. As the work's title already suggests, the hat decorated in splendid colours really is the focus of the composition. It immediately attracts the viewer's gaze: the colour of the print is concentrated there.

*The famous art dealer and publisher Ambroise Vollard, who published the edition of "Le chapeau épinglé", even mentions the work in his memoirs: "I've always very particularly loved prints, and hardly had I set myself up in the Rue Laffitte, when I began harbouring the wish to publish a work with prints, but only with pieces by living painters. [...] On my initiative Bonnard, Cézanne, Maurice Denis, Redon, Renoir, Sisley, Toulouse-Lautrec and Vuillard created the beautiful sheets, which are still so sought-after today, as an experiment. [...] Renoir, who always displayed the greatest goodwill towards me, also created a number of lithographs for me, including the well-known sheet, Chapeau épinglé, which he carried out in black and in colour, using ink for the one plate and pencil for the other." (cited from: Ambroise Vollard, *Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Zurich 1980, pp. 263 f.).*



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

248 BLUMENSTAUDEN IM NUTZGARTEN NACH SÜDWESTEN

1926

Öl auf Leinwand. 71,5 x 94,5 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚M Liebermann‘.
Eberle 1926/15

*Oil on canvas. 71.5 x 94.5 cm. Framed.
Signed 'M Liebermann' in black lower left.*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz USA; Sammlung S., Zürich (1959); Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1960); Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1959, 458. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Kunst des XX. Jahrhunderts, 5.12. 1959, Nr. 161 mit Abb. Tafel 11; Düsseldorf 1960 (Galerie Grosshennig), Meisterwerke der Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts, o.S. mit Abb.; Bonn 2011 (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, Kat. Nr. 134 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Hans Rosenhagen, Max Liebermann, Bielefeld-Leipzig 1927 (2. neubearbeitete Auflage), mit Farbabb. 80; Weltkunst, Jg. XXX, 1960, Nr. 4 mit Abb. S. 31 (Galerieanzeige von Grosshennig); Holly Prentiss Richardson, Landscape in the work of Max Liebermann, Phil.Diss. Brown University, Ann Arbor 1991, Vol. II, S. 263, Nr. 754

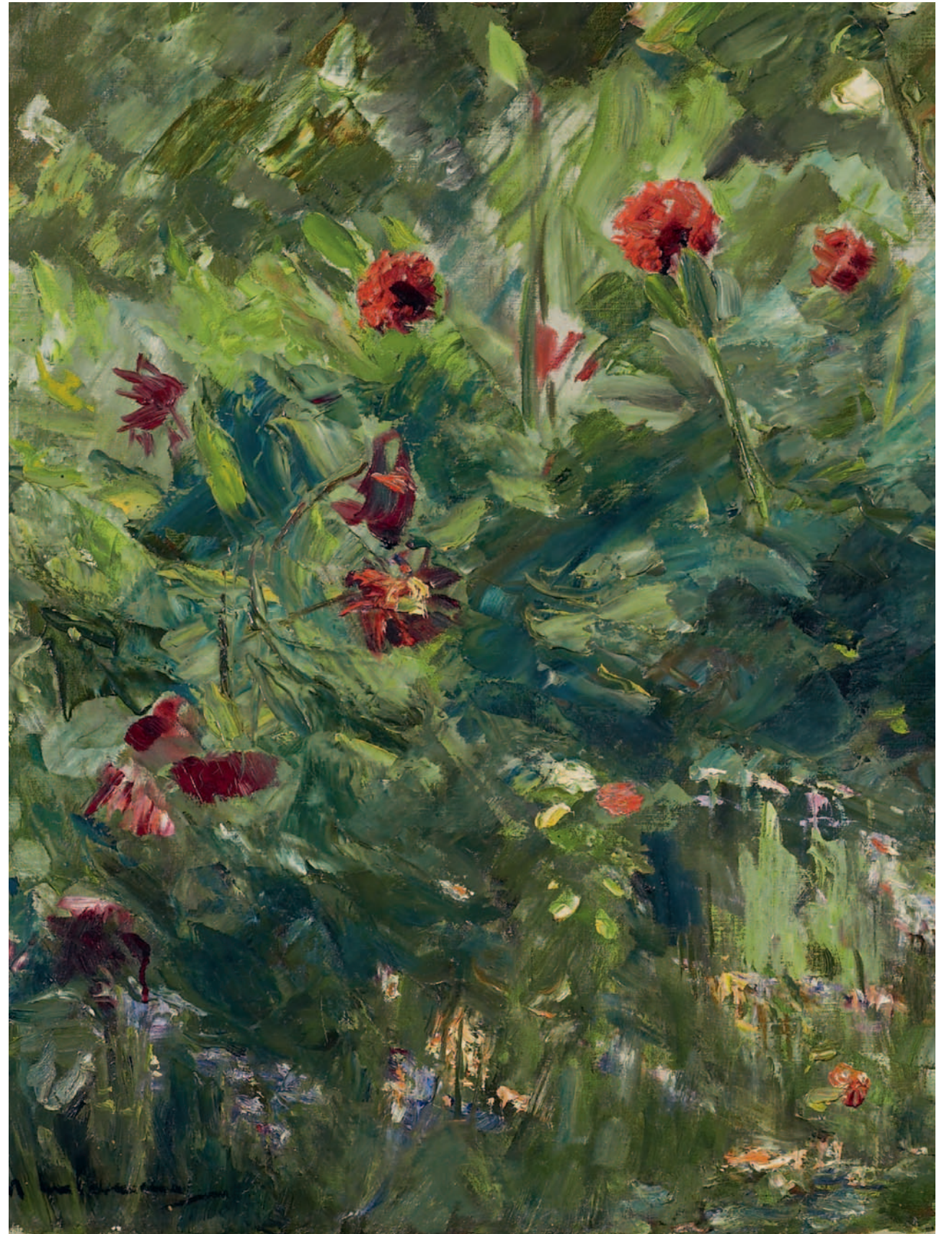
€ 400 000 – 450 000

Im Jahr 1909 erwirbt Max Liebermann ein Grundstück am Ufer des Großen Wannsees und beauftragt den Architekten Paul Baumgarten mit der Errichtung eines zweigeschossigen Landhauses inmitten des langgestreckten Grundstücks. Die Gestaltung des Gartens bespricht er mit seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle. Eine ausführliche Korrespondenz zwischen dem Künstler und dem Kunsthistoriker geben Zeugnis von einer intensiven Beschäftigung des Museumsmannes mit historischen Vorbildern der Gartengestaltung unter der Berücksichtigung der Bedürfnisse des Malers und seiner Familie.

Vorne zur Straße wird ein Nutz- und Blumengarten angelegt, auf dem Grundstück hinter dem Haus zum Wasser hin wechseln Rasenflächen mit prospektartigen Heckengärten und frei gepflanzten Birken. Die nun entstehenden, zahlreichen Gemälde Liebermanns mit dem Garten als Motiv lassen dessen unterschiedliche Garten-Anlagen nachvollziehen und sind neben ihrer farblichen Pracht auch Dokument für einen Zustand, der heute nicht mehr erhalten, aber zum Teil rekonstruiert ist.

Über mehr als zwei Jahrzehnte malt Liebermann seinen Garten, und von Beginn an entsteht neben den bekannten Themen eine neue Facette in seinem umfangreichen Werk. Je mehr dem Künstler die Strukturen des Gartens, die Ordnung zwischen Wegen und Beeten vertraut werden und die Üppigkeit der Bepflanzung zunimmt, umso freier und leichter wird sein malerischer Blick auf den Ort der Ruhe fernab der Großstadt Berlin. Überwiegt in anfänglich entstehenden ‚Porträts‘ der Gartenlandschaft noch der für Liebermann typische, am französischen Impressionismus angelehnte Malduktus, so befreit sich der Künstler Mitte der 1920er Jahre immer mehr von der strengen Ordnung der Gartenanlage und schwenkt seinen Blick buchstäblich zur Seite wie hier auf Staudenrabatten vor einer dichten grünen Waldfolie. Er wechselt damit nicht nur die Perspektive, sondern wechselt auch zu einer nahezu fauvistischen Farb- und Malpalette. Grün in Grün wechseln mehr oder weniger breite Pinselstriche und wachsen zu einer undurchsichtigen Wand, vor der üppige Pflanzenstiele mit aufgesetzten dunkelroten und orange-farbenen Blüten stehen, gestaffelt über ein breites Beet am Rande eines gerade noch angeschnittenen, schräg nach rechts führenden Weges mit sauber gepflegter Kante, um dem ganzen Motiv eine gewisse Ausrichtung und gewissermaßen „Erdung“ zu verleihen. Klassische Landschaftsmalerei mit unberührter Natur wird von Liebermann virtuos auf die Spitze seines Könnens getrieben. Diese freie Naturentfaltung erscheint wie eine Befreiung von einer akademischen Ordnung, der nicht zuletzt auch Liebermann als strenger Juror über Jahre ein Gesicht gibt. Der Wannseegarten als Atelier ist für Liebermann eine willkommene Abwechslung zu seinem Wohnhaus und Atelier am Pariser Platz direkt neben dem Brandenburger Tor und schräg gegenüber der Akademie der bildenden Künste, wo Gäste der Gesellschaft empfangen und bisweilen porträtiert werden. Der Wannseegarten und die über hundert Bilder, die hier entstehen sind ein Zeugnis für den Weg des Künstlers, dem Wildwuchs der Natur näher zu kommen und ist mit diesem ‚Porträt‘ der Blumenstauden quasi in ihn hineingetreten.





Detail

In 1909 Max Liebermann purchased a property on the shore of the Großer Wannsee and commissioned the architect Paul Baumgarten to build a two-storey country house in the middle of the elongated property. He discussed the design of the garden with his friend Alfred Lichtwark, the director of the Hamburger Kunsthalle. An extensive exchange of letters between the artist and the art historian documents the museologist's intense occupation with historical models of garden design, taking into account the needs of the painter and his family.

A flower and kitchen garden was set up in the front, towards the street; behind the house, on the piece of land leading to the water, sections of lawn alternate with hedge gardens suggestive of perspectival backdrops and freely placed birch trees. The numerous paintings that Liebermann then began to create with his garden as their motif allow us to grasp the different areas of the garden and, in addition to the splendour of their colours, they are also documents of a state that is no longer preserved today, but has been partially reconstructed.

Liebermann painted his garden for more than two decades and, from the very beginning, this created a new facet alongside the well-known subjects in his extensive oeuvre. As the structures of the garden, its arrangement between paths and beds, became more familiar to the artist and the plants grew more luxuriant, his painterly perspective on this place of tranquillity far from the metropolis of Berlin became all the more free and light. Whereas Liebermann's characteristic brushstroke based on French Impressionism still predominated in the 'portraits' of the garden landscape created at the beginning, the artist increasingly liberated himself from the strict order of the landscaped garden in the mid-1920s and literally cast his view to the side – in the image here, towards the border of perennial flowers in front of a dense, green, wooded background. He not only changed his perspective in this way, he also changed to an almost Fauvist palette of colours and brushstrokes. More or less broad strokes of the brush alternate green in green, and they grow into an opaque wall; in front of it stand luxuriantly upright stems topped with dark red and orange flowers, rising in tiers above a broad bed at the edge of a path almost entirely cut off by the painting's edges. With a cleanly manicured edge, it leads diagonally to the right, investing the entire motif with a certain directionality and 'earthing', so to speak. At the peak of his abilities, Liebermann pursues traditional landscape painting with pristine nature in a virtuoso manner. This free unfolding of nature seems like a liberation from an academic order personified not least by Liebermann himself, who had served as a strict juror for years. As a studio, the Wannsee garden offered Liebermann a welcome change of pace from his home and studio next to Pariser Platz, directly adjacent to the Brandenburg Gate and diagonally opposite the Akademie der bildenden Künste, where society guests were received and sometimes portrayed. The Wannsee garden and the more than one hundred paintings created there document the path that brought the artist closer to the wild growth of nature, which he entered – so to speak – with this 'portrait' of the perennial flowers.

WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

N249 BÜSTE DER KNIENDEN (GENEIGTER FRAUENKOPF)

1912 – 1914

Terrakotta. Höhe 43 cm, Breite 41,5 cm, Tiefe 21 cm. Rückseitig unten rechts mit der eingeritzten Signatur „W. LEHM BRUCK“ versehen. Inwändig mit einem Etikett der Galerie Flechtheim, darauf handschriftlich bezeichnet „W. Lehmbruck/Geneigter Frauenkopf“ sowie mit der Nummer „13419“ und einem Schweizer Zollstempel versehen, einem Etikett des Kunstmuseums Basel, darauf bedruckt „Leihgabe“ und handschriftlich bezeichnet „Lehmbruck/Geneigter Frauenkopf (Büste)/Sammlung Simon“, einem Etikett der Kunstspeditionsfirma James Bourlet & Sons Ltd. (London), weiteren Stempeln in blau und rot sowie Nummerierungen mit blauer Kreide. Eines der 6 bei Schubert dokumentierten alten Terrakotta-Exemplare, die zu Lebzeiten des Künstlers entstanden sind. Von diesen befinden sich 4 im Museumsbesitz (Museum Ludwig, Köln; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Kirchner Museum, Davos; Österreichische Galerie, Wien). – In sehr gutem Zustand. Oberflächlich zum Teil geringfügig verschmutzt. Einige wenige minimale Abplatzungen an der Standfläche.

Schubert 61 A 4

Terracotta. Height 43 cm, width 41.5 cm, depth 21 cm. Incised signature "W. LEHM BRUCK" on the back lower right. On the inside, a label of Galerie Flechtheim, therein inscribed "W. Lehmbruck/Geneigter Frauenkopf" by hand and numbered "13419" and a Swiss customs stamp, a label from Kunstmuseums Basel, imprinted "Leihgabe" and inscribed "Lehmbruck/Geneigter Frauenkopf (Büste)/Sammlung Simon" by hand, a label of the art shipping company James Bourlet & Sons Ltd. (London), additional stamps in blue and red and numerations in blue chalk. One of 6 old terracotta figures documented by Schubert, cast in the artist's lifetime. 4 of them are in museum property (Museum Ludwig, Cologne; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg; Kirchner Museum, Davos; Österreichische Galerie, Vienna). – In very fine condition. Minor superficial soiling. Some minimal chipping at the base.

€ 250 000 – 300 000



360° Ansicht
360° view

Provenienz *Provenance*

Galerie Flechtheim, Düsseldorf-Berlin; Sammlung Hugo Simon, Berlin-Paris; Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York; John Cowles, USA; Privatsammlung USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Zürich 1934 (Kunsthhaus), Sammlung H. S. [Hugo Simon], o. Ausst. Kat.; Basel 1938 (Kunstmuseum), Leihgabe seit 2.4.1938; London 1938 (New Burlington Galleries), Exhibition of Twentieth Century German Art, Kat. Nr. 136 o. Abb. („Bust Terracotta 1911 42 cm; Collection: Hugo Simon, Paris“); Frankfurt 2007 (Städel Museum), Wilhelm Lehmbruck: Büsten, Werkliste, S. 80, Abb. S. 27

Die Terrakotta ist angefragt für die Ausstellung „Wilhelm Lehmbruck. Variation und Vollendung“ in der Staatsgalerie Stuttgart, 28. September 2018 bis 24. Februar 2019.

Literatur *Literature*

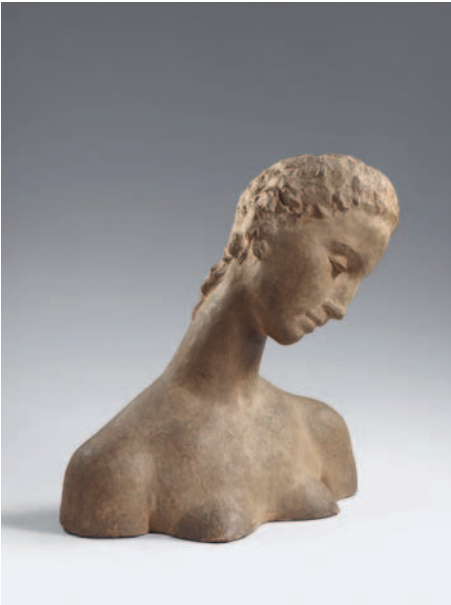
Stephan Lackner/Helen Adkins, Exhibition of 20th Century German Art, in: Berlinische Galerie (Hg.), Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 318, Abb. 10/10 (Foto aus der Londoner Ausstellung 1938 mit unserem Exemplar der Büste der Knienden)

Am 28. Januar 1915 schreibt der Frankfurter Kunsthändler Ludwig Schames an Georg Swarzenski, seit 1906 Direktor des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt am Main: „Ihrem mir freundlichst geäußerten Wunsch nachkommend, beehre ich mich, Ihnen mitzuteilen, daß Lehmbruck mir den Preis des in drei Exemplaren existierenden Mädchenkopf in Bronze mit M 1.100,- und des ebenfalls in 3 Exemplaren existierenden Terracottakopfes mit M 450,- angegeben hat. Ich darf beide so lange hier behalten, bis Sie mir im neuen Etatjahr Ihren freundlichen Bescheid geben werden.“ (Städel-Archiv) Ein Jahr später, im Januar 1916, wird Swarzenski die Terrakotta der Büste der Knienden von 1912 für die Städtische Galerie ankaufen (1937 beschlagnahmt, heute Kirchner Museum Davos, Stiftung Baumgarten-Möller). Bleiben zumindest noch 2 Exemplare in Terrakotta übrig. Und hat vielleicht eine davon den Weg über die Galerie Flechtheim in die Sammlung Hugo Simon gefunden?

Lehmbruck schreibt von einer „Geneigte Terrakotta“ in einem Brief 1918 an Swarzenski. Paul Westheim betitelt die Plastik schließlich 1919 in der Monografie zu Lehmbruck: „Kopf der Knienden, Terrakotta“. Material-Angaben wie Terrakotta, mal auch Kunststein stehen also für ein und dieselbe Arbeit! Bleiben wir noch kurz für einen ergänzenden Aspekt bei der Betrachtung der Büste der Knienden. Diese Büste ist ein hervorgehobenes Detail der überlebensgroßen Plastik der „Knienden“, die Lehmbruck 1911 in Paris separiert. Von Anita Lehmbruck als „Geneigter Frauenkopf“ betitelt, ‚schneidet‘ der Bildhauer die Büste entweder oberhalb der Brust (Exemplar heute im Kirchner Museum Davos), oder mitten durch die Brustspitzen, wie hier typisch an dieser Terrakotta aus der Sammlung von Hugo Simon zu sehen. Die Büste der „Knienden“ ist sowohl in Terrakotta als auch in getöntem Steinguss überliefert, wenige Bronzen davon zu Lebzeit sind bekannt, etwa in der zeitgenössischen Sammlung von Sally Falk in Mannheim.

Mit der Wahl unterschiedlicher Werkstoffe für die gleiche Gussform variiert und intensiviert Lehmbruck Feinheiten im Ergebnis. Die Zusammensetzung respektive Mischung der künstlich entworfenen Werkstoffe nimmt erheblichen Einfluss auf die ästhetische Aussage und damit auch auf die Höhe der Auflage. Ein massiv belassener, je nach den Anteilen mehr oder weniger grauer Zementguss hat nicht die Wärme etwa einer Terrakotta und kann auch kaum das Grundsätzliche eines Gipses verdrängen. Allerdings scheint





Lehmbruck mit dieser Breite an spielbaren Möglichkeiten zu spekulieren und entsprechend aufgefordert, Ausstellungen zu bestücken. Deren Zusammensetzung variiert von Thema zu Thema, von Figur zu Figur: gebrannte Terrakotta aus rötlichem oder ockerfarbigem pigmentiertem Ton, gegossener Gips mit oder ohne Tönung, Stuck (stucco), eine Mischung aus feinem Sand, Gips und Kalk, Gestaltung der Oberfläche mit Pigmenten oder Schellack. Verfeinern lässt sich diese empirische Statistik mit einer Aufteilung der Museumserwerbungen bis 1919.

Schon Julius Meier-Graefe ist bei seinem Atelierbesuch in Paris 1910/1911 nicht nur die neue Form aufgefallen, die Nacktheit, die uns in klassischen Materialien wie Gips, Stein (Marmor) und Bronze begegnen, sondern auch die Experimentierfreude des jungen deutschen Bildhauers in Paris, der zusätzlich mit Terrakotta, gefärbtem Gips und Steingussmischungen arbeitet. Er bemerkt die unterschiedlichen Oberflächen und Farbwirkungen, beschreibt die Fragmentierung, eine Art Zerstückelung, mit der Lehmbruck seinen Skulpturen einen Weg bahnt, die Anmutung klassischer Werkformen in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in die Moderne zu überführen. „Variationen“, so Meier-Graefe an anderer Stelle feststellend, „die den Betrachter mit der Mischung von Größen und Geschmeidigkeit vertraut machen. Er liebte gewisse Drehungen des Kopfes, der Hüften, um das Licht spielen zu lassen, und enthüllte dabei weitere Eigenschaften seines Frauentyps.“ (Frankfurter Zeitung vom 5. Januar 1932. Abgedruckt in: Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, 2 verb. Auflage Dresden 1991, S. 309 ff).

Es besteht keine Zweifel daran, dass Lehmbruck, nachdem er eine Figur wie die „Kniende“ komplett findet, die von ihm unterschiedlich dimensionierten Teilfiguren in unterschiedlichen Materialien und Farben ausführen lässt und besonders den Kopf als Büste sodann eigenständig herstellt. Selbst dem Torso, ein von Rodin als eigenständige Teilfigur im Kanon der Bildhauer um die Jahrhundertwende neu inszeniert, erhält Lehmbruck überwiegend den Kopf, um die Anmut des körperlichen Ganzen auch ohne Gliedmaßen beizubehalten – Rodins rüdes Vorgehen begegnet Lehmbruck mit einer versöhnlichen Geste. Wirkung und Eindruck verändern sich somit, das Instabile und Fragile tritt in den Vordergrund, werden in ihrer zuweilen herausgestellten Abwendung vom Betrachter zum Vehikel einer harmonischen Silhouette. Lehmbruck inszeniert hingegen mit den weiblichen wie männlichen Büsten eine spezielle, beseelte Aura, die auch bei aller Formenreduktion, vielleicht auch Vereinfachung des Gesehenen einen imaginären persönlichen Ausdruck, eine überzeugende Geste beibehalten. Es ist jene berührende Anmut, die den Betrachter fesselt. Und der in Szene gesetzte Werkstoff spielt eine interpretatorisch tragende Rolle.

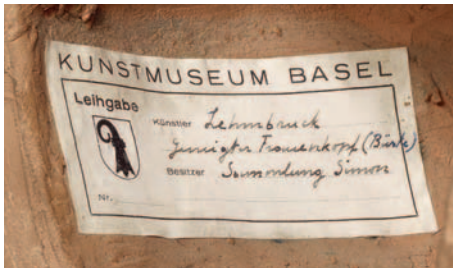
On 28 January 1915 the Frankfurt art dealer Ludwig Schames wrote to Georg Swarzenski, who had been director of the Städel'sches Kunstinstitut in Frankfurt am Main since 1906: "In response to the wish you have so cordially expressed to me, I have the honour to inform you that Lehmbruck indicated to me the price of M 1,100 for the head of a girl in bronze, of which there are three casts, and M 450 for the terracotta head, of which there are likewise 3 casts. I have been permitted to keep both here until you cordially inform me of your decision in the new budget year" (Städel-Archiv). One year later, in January of 1916, Swarzenski would buy the 1912 terracotta of "Büste der Knienden" for the Städtische Galerie (confiscated in 1937, now in the Kirchner Museum Davos, Stiftung Baumgarten-Möller). That leaves at least two more casts in terracotta. And did one of them perhaps find its way into the collection of Hugo Simon by way of the Galerie Flechtheim?

Lehmbruck writes about a "Geneigte Terrakotta" (Bowed terracotta) in a letter of 1918 to Swarzenski. Finally, in his 1919 monograph on Lehmbruck, Paul Westheim referred to the sculpture under the title: "Kopf der Knienden, Terrakotta" (Head of the kneeling woman, terracotta). Thus, indicated materials such as



terracotta or sometimes also artificial stone stand for one and the same work! Let us briefly remain with our consideration of the “Büste der Knienden” to fill in another aspect. This bust is a singled-out detail from the monumental sculpture of the “Kniende”, which Lehmbruck separated in Paris in 1911. Referred to under the title “Geneigter Frauenkopf” (Bowed female head) by Anita Lehmbruck, the sculptor “cut” the bust either above the breast (the cast now in the Kirchner Museum Davos) or through the middle of the nipples, as can be seen in a typical form in this terracotta from the collection of Hugo Simon. The “Büste der Knienden” has been preserved both in terracotta and in tinted cast stone; a few bronze casts of it from the artist’s lifetime are known, for example, in the contemporary collection of Sally Falk in Mannheim.

By choosing different working materials for use with the same mould, Lehmbruck varied and intensified subtle nuances in the results. The composition or mixture of the artificially developed working materials had a substantial influence on the aesthetic statement and thus also on the number of casts in an edition. A solid cement cast with untreated surface – depending on the proportions of its ingredients, more or less grey in colour – does not have the warmth of a terracotta, for example, and can also scarcely supplant the elemental quality of a plaster version. However, Lehmbruck seems to have speculated with this range of available possibilities and correspondingly demanded they be placed in exhibitions. Their composition varies from subject to subject and from figure to figure: fired terracotta made from reddish or ochre-coloured pigmented clay, poured plaster casts with or without tinting, stucco (a mixture made up of fine sand, plaster and lime), decoration of the surface with pigments or shellac. These empirical statistics can be refined through an itemised analysis of the museum purchases until 1919.



When he visited the studio in Paris in 1910/1911, Julius Meier-Graefe was already struck not only by the new form, the nudity which we encounter in traditional materials like plaster, stone (marble) and bronze, but also by the enthusiasm for experimentation of this young German sculptor in Paris, who was additionally working with terracotta, coloured plaster and cast-stone mixtures. He noted the different surfaces and chromatic effects, described the fragmentation, a kind of “slicing up”, with which Lehmbruck prepared the way for his sculptures to transfer the feel of traditional work forms from the sculpture of the 19th century into modern art. “Variations,” as Meier-Graefe declared in another place, “that familiarised viewers with the mixing of sizes and malleability. He loved certain turns of the head, the hips, to let the light play on them, and in doing so he uncovered further qualities of his female type” (Frankfurter Zeitung, 5 January 1932. Printed in: Dietrich Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks*, 2nd rev. edition Dresden 1991, p. 309 ff.).



There is no doubt that Lehmbruck, after he considered a figure like the “Kniende” complete, had the partial figures – which he scaled to different dimensions – carried out in different materials and colours and then independently singled out the heads, in particular, as busts. Even in the torso, as an independent partial figure from the sculptural canon staged in a new form by Rodin around the turn of the century, Lehmbruck usually kept the head in order to retain the grace of the figural whole even without limbs: Lehmbruck responded to Rodin’s harsh approach with a conciliatory gesture. Effect and impression change accordingly, and the unstable and fragile enter the foreground; in their sometimes emphatic turning away from the viewer, they become the vehicle for a harmonious silhouette. On the other hand, with his female and male busts, Lehmbruck presents a special and animate aura which, in spite of all its formal reduction and perhaps also simplification of the visible subject, retains an imaginary personal expression, a convincing gesture. It is this touching grace that captivates the viewer. And the dramatically staged working material plays a key interpretive role.

Wilhelm Lehmbruck, Die Kniende, 1911
 Aus: Dietrich Schubert, Wilhelm Lehmbruck.
 Catalogue raisonné der Skulpturen, Worms 2001, S. 240

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

N250 DER JÄGER

1918

Öl auf Leinwand. 68,5 x 48,5 cm. Gerahmt. Oben rechts blau signiert ‚Emil Nolde.‘ Rückseitig auf dem Keilrahmen oben links bezeichnet ‚Emil Nolde: „Der Jäger“: – In schöner originaler Erhaltung.

Urban 821

Oil on canvas. 68.5 x 48.5 cm. Framed. Signed 'Emil Nolde.' in blue upper right. Inscribed 'Emil Nolde: "Der Jäger"' on the back of the stretcher upper left. – In fine, original condition.

Provenienz Provenance

Paul Paravicini, Frankfurt a. M. (1920/1921); Süddeutscher Privatbesitz (1950, von Paravicini erworben), seitdem in Familienbesitz; Privatbesitz Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Dresden (Januar) 1920 (Kunstaussstellung Emil Richter), Emil Nolde, Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Nr. 26; Frankfurt (April-Mai) 1920 (Kunstsalon Ludwig Schames), Emil Nolde, Nr. 13; Frankfurt 1922 (Ludwig Schames)

Literatur Literature

Briefe Emil Noldes an Ludwig Schames, Frankfurt vom 6. IV.1922 und an Paul Paravicini, Frankfurt vom 9.V.1922, Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

€ 350 000 – 450 000

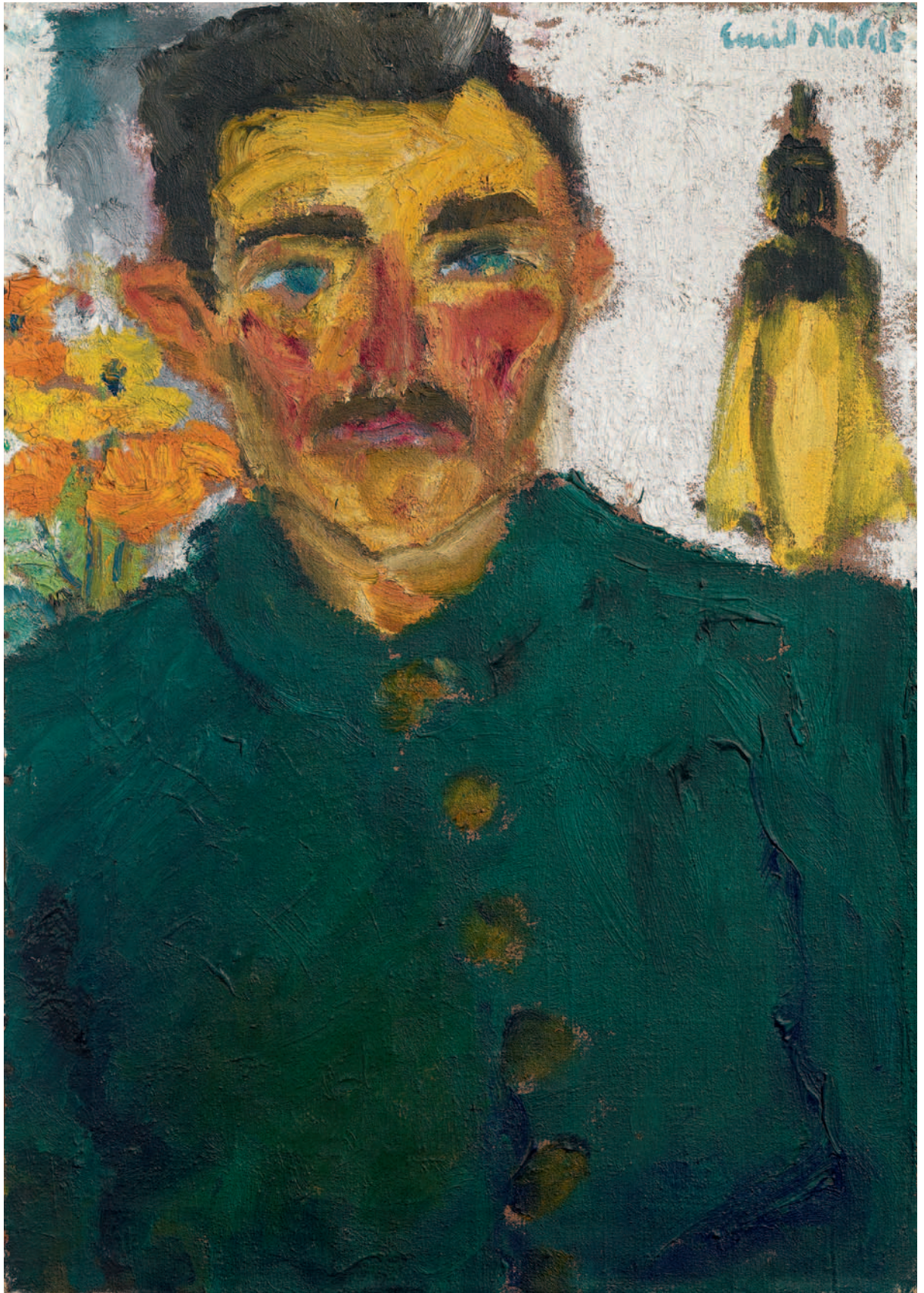
Wie üblich schreibt Emil Nolde den Titel seines Bildes direkt auf die Rückseite der Leinwand oder den Keilrahmen. Und so tut er dies auch dieses Mal und nennt sein Bild „Der Jäger“. Personalisiert den Porträtierten aber nicht weiter, etwa „Der Jäger Fite Hansen“, sondern belässt es bei der Berufsbezeichnung „Jäger“. Dieses Vorgehen ist typisch für Emil Nolde; nur wenige Porträts und dann ausschließlich die seiner Frau Ada oder nach deren Tod die Bildnisse seiner letzten großen Liebe Jolanthe erhalten den Namen im Titel.

Somit reiht sich dieses Porträt ein im Werk des Künstlers neben den Landschaften, religiösen Themen, Südseebildern und Blumen- und Gartenbildern und weiteren Porträts wie dem des Jägers: Bauern, Nachbarsleut, Steuer- mann, Schwestern, Paare, Gärtner, aber auch Slowenen, Russen, Manus- männer und so fort. Und auch exotische Masken und Beispiele der Volkskunst kann man in diesem Atemzug nennen, Masken, die Nolde in den ethnologischen Sammlungen entdeckt, sie skizziert und die unter seiner Hand und Fantasie zu Masken-Porträts mutieren mit Gesichtszügen und roten Wangen wie sie auch „Der Jäger“ aufweist. Nolde malt Typen, Phänotypen, die regionale Merkmale zeigen ähnlich einer Landschaft oder ähnlich wie Blumen in seinen Rabatten und Gärten.

Noldes künstlerische Sprache ist gespickt mit delikater Stimmung und sein Ausdruck ist leidenschaftlich gesteigert bis zu archaisch anmutender Stilisierung – eine besondere Qualität in seiner Malerei gilt der differenzierten Charakterisierung von Personen und deren eindrucksvollen Typisierung. Noldes Leben zwischen der Großstadt Berlin und der Landschaft im Norden, seine Reisen in die nahe Umgebung und nicht zuletzt die Exkursion in das ferne Neumecklenburg bieten dem Künstler anregende Vorlage für seine bisweilen bizarr anmutenden ortsbedingten Physiognomien.

Mit dem Porträt des Jägers in grünem Janker vor einer Stubenwand mit einem von der Natur gezeichneten, rotwangigen Gesicht individualisiert Emil Nolde sein Gegenüber und bricht sogleich in einer für ihn typisch unorthodoxen Sicht- und Malweise mit der Konvention des Porträts. Es ist wohl nicht „Fite Hansen“, aber auch nicht irgendein Jäger, den Nolde in seinen Bildnissen mit all seiner künstlerischen Erfahrung und Erlebnissen porträtiert. Noldes Blick auf den Jäger wirkt persönlich und doch berücksichtigt er dessen Lebensum- feld eigentlich nicht, zu sehr füllt der Porträtierte in seiner direkten Frontalität das Format, verweisen wenige Indizien wie die Blüten und die golden schim- mernde Buddhafigur im Hintergrund über der Schulter des Jägers auf den Ort der Entstehung, das Atelierhaus des Künstlers (s. auch Vergleichsabb.). Der Betrachter kann nachvollziehen wie Emil Nolde den Menschen beobachtet, über ihn nachdenkt und zu dieser abwartenden vielleicht auch skeptischen Haltung des Jägers vorrückt. Dieser wiederum vielleicht zweifelnd darüber ist, warum ein berühmter und erfolgreicher Künstler ausgerechnet ihn, den Jäger, bittet, für ein Porträt zur Verfügung zu stehen, sich auf den langen Mal- vorgang einzulassen, die Entstehung des Bildes ruhig sitzend zu verfolgen. Noldes Bildnisse zeugen von einer Beziehung mit dem Konterfei, von einem Dialog mit gebührender Distanz und Respekt. Gegenüber den vielen Porträts, die Emil Nolde von Mitmenschen seiner unmittelbaren Umgebung malt, bleibt dieses unvergesslich in der sensiblen Wahrnehmung der erdverbun- denen Robustheit des „Jägers“ zu dessen Persönlichkeit er während des Malprozesses einen intensiven Kontakt aufbaut.

Nolde gab das Gemälde in den Handel und nach einem Briefzeugnis des Künstlers befand es sich im April des Jahres 1922 bei dem Galeristen Ludwig Schames in Frankfurt, einem der bedeutendsten Händler für Expressionis- mus in dieser Zeit. Wohl wenig später gelangte „Der Jäger“ in den Besitz des Frankfurter Architekten Paul Paravicini, dem Nolde im Mai aus Utenwarf dann ein paar höfliche Zeilen schrieb: „Es freut mich das kleine Bild vom „Jäger“ in Ihrem Besitz zu wissen u. ich grüße Sie hochachtungsvoll Emil Nolde.“ (zit. nach dem Dokument, Archiv der Nolde Stiftung Seebüll).



Emil Nolde typically wrote the titles of his paintings directly on the reverse side of the canvas or on the stretcher. And he has also done so in this case, naming his picture "Der Jäger". However, the portrait's subject is not further personalised, for example, as "Der Jäger Fite Hansen"; Nolde leaves things at the name of his occupation: "hunter". This approach is typical for Nolde, and only a few portraits - and, of those, only ones of his wife Ada or, after her death, likenesses of his last great love, Jolanthe - are assigned a name in their titles.

This portrait thus takes its place in the artist's oeuvre alongside his landscapes, religious subjects, pictures from the South Pacific, floral and garden paintings and additional portraits like that of the hunter: farmers, neighbours, the taxman, sisters, couples, gardeners, but also Slovenians, Russians, men of Manus and so on. And exotic masks and examples of folk art can also be mentioned in the same breath: the masks that Nolde discovered and sketched in the ethnological collections, which mutated into mask portraits under the influence of his hand and his fantasy - with facial features and red cheeks like those also displayed by "Der Jäger". Nolde painted types, phenotypes, which exhibit regional characteristics much like a landscape or the flowers in his beds and gardens.



Emil Nolde, Buddha und Löwenmaul. 1917, Öl auf Leinwand, ehemals Sammlung Max Sauerlandt, Halle (Urban 776)
Aus: Karsten Müller (Hg.), Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2012, S. 151
© Nolde Stiftung Seebüll

Nolde's artistic idiom is filled with an exquisite atmosphere and his expression is passionately intensified to the point of a seemingly archaic stylisation - one exceptional quality of his painting relates to the distinctive characterisation of people and their striking typification. Nolde's life between the metropolis of Berlin and the landscape in the north, his journeys to the nearby countryside and, not least, his excursion to the far-off island of New Ireland (then: New Mecklenburg) offered the artist stimulating models for his sometimes bizarre-looking, localised physiognomies.

With the portrait of the hunter seen in his green "Janker" (a traditional German style of jacket) in front of a living-room wall, his rosy-cheeked face marked by time spent outdoors, Nolde has individualised his subject and - with the unorthodox view and manner of painting typical of his work - immediately broken with the conventions of portraiture. It is presumably not "Fite Hansen", but also not just any hunter whom Nolde has portrayed in his likenesses, using all his artistic expertise and experience. Nolde's view of the hunter seems personal but, nonetheless, it does not really take into account the surroundings in which he lives. For that the sitter fills the canvas all too extensively in his direct frontality, and only a few clues, such as the flowers and the shimmering golden figure of Buddha in the background above the hunter's shoulder, point to the place where the work was created: the artist's home and studio (s. also comparative illus.). Viewers can experience how Nolde observed this person, thought about him and advanced towards the hunter's reticent and perhaps also sceptical pose. The latter may in turn feel uncertain about why a famous and successful artist has asked him - the hunter, of all people - to present himself for a portrait, getting himself involved in the long painting process, calmly sitting and watching the work emerge. Nolde's likenesses testify to a relationship with the sitter, a dialogue displaying an appropriate distance and respect. Compared to the many portraits which Nolde painted of his fellow people from his immediate surroundings, this one remains unforgettable in its sensitive awareness of the earthy robustness of the hunter, with whose personality he built up an intense connection during the painting process.

Nolde turned the painting over to be sold and, according to a letter by the artist, in April of 1922 it was in Frankfurt with the gallerist Ludwig Schames, one of the most important art dealers for Expressionism at that time. It was presumably shortly thereafter that "Der Jäger" became the property of the Frankfurt architect Paul Paravicini, to whom Nolde then wrote a few polite lines from Utenwarf in May: "It's a pleasure to know the little picture of the 'Jäger' is in your possession & I send you my most respectful greetings, Emil Nolde." (cited from the document, Archiv der Nolde Stiftung Seebüll)..



Verso, Detail

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

N251 TÄNZERIN MIT GEHOBENEM ROCK 1909

Original-Holzschnitt auf kartonstarkem Velin. 24,9 x 33,8 cm (38 x 50,1 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Erschienen in der V. Jahresmappe der Künstlergruppe Brücke 1910. Gercken nennt eine ursprüngliche Auflage von ca. 70 Exemplaren. – Dennoch sehr selten. – Blattkanten etwas beschnitten. Kanten minimal gebräunt bzw. minimal stockfleckig.

Gercken 376 II B; Dube H. 141 III

Woodcut on card-like wove paper. 24,9 x 33,8 cm (38 x 50,1 cm). Framed under glass. Signed. Published in the annual portfolio no. V of the artist group Brücke in 1910. Gercken states an original edition of approx. 70 proofs. – Nevertheless very rare. – Sheet edges somewhat trimmed. Edges with minimal browning resp. foxing.

Provenienz *Provenance*

Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt;
Privatsammlung Schweiz

Literatur *Literature*

Eberhard W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 25 ff. mit Abb. S. 31

€ 60 000 – 80 000

Im Jahr 1906 entschlossen sich die Maler der Künstlervereinigung „Brücke“, interessierte Kunstfreunde auch als passive Mitglieder aufzunehmen. Gegen einen jährlichen Beitrag von 12 Mark erhielten diese von den Künstlern gestaltete Mitgliedskarten, Jahresberichte und als Jahresgabe eine Mappe mit 3 bis 4 graphischen Arbeiten. Die ersten erschienenen Jahresmappen seit 1906 enthielten jeweils Blätter von verschiedenen Künstlern. 1909 kam man überein, dass die Werke künftig jeweils nur noch von einem Künstler geschaffen werden sollten, einen passenden Umschlag gestaltete jeweils eines der anderen Mitglieder.

Für die V. Jahresmappe des Jahres 1910 steuerte Kirchner die graphischen Arbeiten bei und entschied sich bei seiner Auswahl für drei sehr gegensätzliche Blätter: den Farbholschnitt „Mit Schilf werfende Ba-

dende“ (Gercken 375, Dube H. 160), den Holzschnitt „Tänzerin mit erhobenem Rock“ (Gercken 376, Dube H. 141) und die Radierung „Drei Badende an den Moritzburger Teichen“ (Gercken 377, Dube R. 69). Für den Umschlag schuf Erich Heckel den Holzschnitt „Kniender Akt“ (Dube H. 181). Für jede Graphik war, neben sehr wenigen Exemplaren außerhalb der Mappe, eine Auflage von etwa 70 Abzügen entsprechend der Anzahl der aktiven und passiven „Brücke“-Mitglieder vorgesehen.

Die „Tänzerin mit gehobenem Rock“, von der ein schönes Exemplar in dieser Auktion angeboten werden kann, steht beispielhaft für Kirchners Meisterschaft in der Technik des Holzschnitts. Trotz der recht hohen Auflage der Jahresmappe ist gerade diese Graphik von außergewöhnlicher Seltenheit. Das Blatt hält eine laszive Szene aus dem Nachtleben der Großstadt fest und hebt sich damit thematisch von den beiden anderen Graphiken ab, welche idyllische Badeszenen an den Moritzburger Teichen abbilden. Die Komposition ist von Diagonalen bestimmt. Kopf und Oberkörper der Tänzerin neigen sich nach rechts vorne dem Betrachter zu, die nackten Arme sind vom Körper abgewinkelt, der schwingende weite Rock, den sie mit beiden Händen anhebt, löst sich in eine schwarz-weiße diagonale Fläche auf. Weitere Tänzerinnen sind als helle Fragmente im Hintergrund angedeutet. Mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den spröden, reduzierten Mitteln des Holzschnitts erreicht Kirchner eine Momentaufnahme von außerordentlicher Dynamik und Expressivität.

In 1906 the painters of the artists association “Brücke” decided to also accept interested friends of art as passive members. For an annual contribution of 12 marks, they received membership cards designed by the artists, annual reports and - as an annual gift to members - a portfolio with three to four prints. The first annual portfolios, published from 1906, each contained sheets by different artists. In 1909 an agreement was reached that, in future, each group of works was to be created by a single artist; one of the other members would design an appropriate cover each time.

For the 5th annual portfolio, from the year 1910, Kirchner provided the prints and, in selecting them, he chose three very dissimilar sheets: the polychrome woodcut “Mit Schilf werfende Badende” (Gercken 375, Dube H. 160), the woodcut “Tänzerin mit erhobenem Rock” (Gercken 376, Dube H. 141) and the etching “Drei Badende an den Moritzburger Teichen” (Gercken 377, Dube R. 69). Erich Heckel created the woodcut “Kniender Akt” (Dube H. 181) for the cover. Besides a very small number of copies outside the portfolio, an edition of around 70 impressions was planned for each print, corresponding to the number of active and passive “Brücke” members.

A fine impression of “Tänzerin mit gehobenem Rock” can be offered at this auction: it represents Kirchner’s mastery of the woodcut technique in an exemplary fashion. In spite of the quite large editions of the annual portfolios, this particular print is exceptionally rare. The sheet records a lascivious scene from the nightlife of the big city and is thus thematically distinct from the other two prints, which depict idyllic bathing scenes among the Moritzburg Ponds. The composition is defined by diagonals. The dancer’s head and upper body lean to the front right, towards the viewer, the bare arms are bent away from the body, the swinging white skirt which she is raising with both hands dissolves into a diagonal, black-and-white plane. Other dancers are suggested in the background as light fragments. With strong chiaroscuro contrasts and the rough, reductive means of the woodcut, Kirchner achieves a snapshot exhibiting an extraordinary dynamism and expressivity.



Y. K. Kishinev

HERMANN STENNER

Bielefeld 1891 - 1914 Ilow, Polen

251A CHRISTUSKOPF. Verso DAMENBILDNIS (STUDIE IN BLAU)

1913 bzw. 1914

Jeweils Öl auf Leinwand. 64,5 x 46,8 cm.
Gerahmt. Nicht signiert. – Auf neueren
Keilrahmen aufgespannt; stellenweise mit
leichterem Craquelé.

Hülsewig-Johnen/Reipschläger 148 bzw.
175

*Oil on canvas, each. 64,5 x 46,8 cm.
– Mounted on newer stretcher; with slight
craqueleur at places.*

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Erich
Stenner, Bielefeld; Westdeutsche Privat-
sammlung (seit ca. 1970er Jahre),
Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Bielefeld 1956 (Städtisches Kunsthaus
Bielefeld), Kat. Nr. 188 bzw. 250; Bielefeld/
Albstadt/ Sindelfingen 1991 (Kunsthalle
Bielefeld/ Städtische Galerie Albstadt/
Galerie der Stadt Sindelfingen), Hermann
Stenner 1891-1914, Kat. Nr. 35 mit Farb-
abb.; Bielefeld 2003 (Kunsthalle Bielefeld),
Hermann Stenner: Gemälde 1909-1914,
Kat. Nr. 148 bzw. 175, jeweils mit Farbabb.;
Achberg 2007 (Schloss Achberg), Hermann
Stenner 1891-1914, Von Bielefeld nach
Meersburg - Ein Maler an der Schwelle zur
Moderne, Kat. Nr. 147 bzw. 149, jeweils mit
Farbabb.

Literatur *Literature*

Hans Georg Gmelin, Hermann Stenner 1891
- 1914, München 1975, Werkkatalog S. 146,
G150 bzw. S. 148, G173 (Bilderliste Hans
Hildebrandt, Stuttgart 1918, Maschinen-
schrift, Nr. 145); Hans-Michael Herzog, Far-
bigkeit im Spannungsfeld von Komposition
und Intuition. Zum Malerischen Werk von
Hermann Stenner, in: Ausst. Kat. Hermann
Stenner, Kunsthalle Bielefeld 1991, S. 20,
22 sowie S. 93 mit ganzseitiger Farbabb.
(Christuskopf)

€ 70 000 – 80 000

Bereits 1913, im Alter von 22 Jahren, kann Hermann Stenner bemerkenswerte Erfolge verzeichnen, es ergeben sich für ihn in diesem Jahr zahlreiche Ausstellungsmöglichkeiten. 1913 eröffnet Oskar Schlemmer in Stuttgart eine kleine Avantgarde-Galerie, die Eröffnungsausstellung zeigt einzig Werke von Schlemmer, Stenner und Willi Baumeister. Darüber hinaus beteiligt er sich an der „Juryfreien Kunstschau“ in Berlin und kann in München im „Neuen Kunstsalon“ von Max Dietzel ausstellen, außerdem nimmt er an Ausstellungen in Halle, Essen und Bielefeld teil.

Ein Jahr zuvor, 1912, entsteht mit dem „Heiligen Antonius“ das erste religiöse Bild Stenners. Es steht am Beginn einer Reihe von Gemälden mit christlichem Inhalt, im Laufe derer sich Stenner immer mehr in die Thematik hineinversetzt und einen individuellen, expressiven Stil findet. Die bildliche Auseinandersetzung mit religiösen Themen gipfelt 1914 in seiner Beteiligung an den Wandbildern für die Kölner Werkbundausstellung, die er zusammen mit Schlemmer und Baumeister ausführt, und die das Leben der Heiligen Ursula zum Thema haben.

1913 ist für Stenner ein Schaffensjahr, das von heftiger Bildrhythmik und intensiver Farbigkeit mit starken tonalen Kontrasten geprägt ist. Diese Charakteristika kulminieren in dem hier vorgestellten „Christuskopf“. Das Werk zeigt höchste Expressivität, die in blau und schwarz ausgeführte Halbfigur des Schmerzensmannes verdeutlicht sein Leiden auf das Innigste. Das frontal in die Bildmitte gesetzte Gesicht hat etwas Maskenhaftes, die Augen liegen in tiefen Höhlen - tatsächlich ist Stenner fasziniert von Masken und übernimmt eine maskenhafte Abstrahierung und farbliche Verfremdung von Gesichtern auch in einigen seiner Porträts, etwa in den im gleichen Jahr entstandenen Gemälden „Grüne Frau mit gelbem Hut“ und „Frau mit Masken“. In starkem Farbkontrast zu der Figur Christi steht die sein Haupt umgebende Gloriole in Gelb und Orange, die den Umraum zu einem leuchtenden Grün aufhellt.

Von gänzlich anderem Charakter zeigt sich das ein Jahr später entstandene „Damenbildnis“ auf der Leinwandrückseite, es gehört zu den letzten Gemälden Stenners. Bei der Porträtierten handelt es sich um Clara Bischoff, die Freundin des Malers. Die 21-jährige Tänzerin ist in mehreren Werken dieser Zeit verewigt. „Das ätherische ‚Damenbildnis (Studie in Blau)‘, für das auch Clara Modell stand, malte er auf die Rückseite des im Vorjahr entstandenen Gemäldes ‚Christuskopf‘, das mit seiner ungewöhnlichen Blautönigkeit und holzschnitthaften Leidensmimik zu den expressivsten Werken des Künstlers gehört. Doch das Gegenteil geschieht bei dem rückseitigen Frauenkopf, den er ikonenhaft in eine irrealen Sphäre des Erscheinungshaften entrückt und von ziehenden Wolken überschatten lässt, so dass er mit dem durchsichtigen Blau des Äthers eins zu werden scheint.“ (Karin von Maur, in: Ausst. Kat. Schloss Achberg 2007, op. cit., S. 116).





Verso

In 1913, at the age of 22, Hermann Stenner was already registering remarkable successes, and that year brought him numerous opportunities to exhibit his work. Oskar Schlemmer opened a little avant-garde gallery in Stuttgart in 1913: the opening exhibition exclusively presented works by Schlemmer, Stenner and Willi Baumeister. He additionally participated in the "Juryfreie Kunstschau" in Berlin and was able to exhibit his work in Munich at Max Dietzel's "Neuer Kunstsalon"; his work was also included in exhibitions in Halle, Essen and Bielefeld.

One year earlier, in 1912, Stenner had created his first religious painting: "Heiliger Antonius". It stood at the beginning of a group of paintings featuring Christian content, in the course of which Stenner projected himself ever more strongly into his subject matter and found his way to an individual, expressive style. His pictorial engagement with religious themes reached a peak in 1914 with his contribution to the wall paintings for Cologne's Werkbund exhibition, which he carried out together with Schlemmer and Baumeister and whose theme was the life of Saint Ursula.

In Stenner's oeuvre, the year 1913 is defined by forceful pictorial rhythms and intense colour schemes featuring strong tonal contrasts. These characteristics culminated in the "Christuskopf" presented here. This work displays an extreme expressiveness: the half-length figure of the Man of Sorrows realised in blue and black conveys his passion in the most intimate manner. The face situated frontally in the centre of the painting has a mask-like quality, the eyes lie within deep cavities - Stenner was, in fact, fascinated by masks and he also adopted a mask-like abstraction and chromatic denaturalisation of the faces in a few of his portraits, for example, in the paintings "Grüne Frau mit gelbem Hut" and "Frau mit Masken" created in the same year. The aureole in yellow and orange, which surrounds the head of Christ and brightens the surrounding space into a glowing green, contrasts strongly with the colours in the figure of Christ.

The "Damenbildnis" created one year later on the reverse side of the canvas displays an entirely different character and was one of Stenner's last paintings. The subject of the portrait is Clara Bischoff, the painter's girlfriend. This 21-year-old dancer is immortalised in a number of works from that period. "He painted the ethereal 'Damenbildnis (Studie in Blau)', for which Clara also posed as the model, on the reverse side of the painting 'Christuskopf', which had been created in the previous year and was - with its unusual blue tonality and woodcut-like, suffering expression - among the artist's most expressive works. However, the opposite occurs in the head of a woman on the reverse side: like an icon, he has transfigured it on to an unreal and visionary plane, with passing clouds casting their shadow on it, so that it seems to become one with the transparent blue of the ether." (Karin von Maur, in: exhib. cat. Schloss Achberg 2007, op. cit., p. 116).

FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

252 ABSTRAKTE BAUMSTUDIE

1913

Aquarell über Bleistift auf dünnem Papier (Skizzenblatt). 20 x 12,5 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Unten links mit Bleistift von fremder Hand in Sütterlin mit der Seitenzahl „22a“ bezeichnet. – Das Skizzenblatt mit Perforationsrand rechts, die linken Ecken abgerundet. – Durch die Technik bedingt wellig und mit Knitterungsspuren.

Hoberg/Jansen Bd. III Skizzenbuch XXXI, 1913, S. 22 a

Watercolour over pencil on light paper (sketch sheet). 20 x 12.5 cm. Framed under glass. Unsigned. - Inscribed in pencil lower left by an unknown hand in Sütterlin script with the page number "22a". - The sketch sheet with perforated margin on the right, the left corners rounded. Due to the technique partly wavy and with crease marks.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Maria Marc, Ried; Galerie Otto Stangl, München, Marc-Nachlass, Nr. 217; Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1987 (Galerie Thomas), Expressionismus, Kat. Nr. 24 mit Farbabb.; München/Münster 1993/1994 (Staatsgalerie moderner Kunst München/Westfälisches Landesmuseum Münster), Franz Marc. Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Kat. Nr. 66 mit Farbabb.; Emden 1994 (Kunsthalle Emden), Franz Marc – Kräfte der Natur, Kat. Nr. 66 mit Farbabb.

€ 30 000 – 35 000

„Meine Ziele liegen nicht in der Linie besonderer Tiermalerei. Ich suche einen guten, reinen und lichten Stil, in dem wenigstens ein Teil dessen, was mir moderne Maler zu sagen haben, restlos aufgehen kann. Und das wäre vielleicht ein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge, ein pantheistisches Sichheineinfühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft [...]“ (Franz Marc. Schriften, hrsg. v. Klaus Lankeheit, Köln 1978, S. 98).

In den Jahren 1912 bis 1915 entwickelt Franz Marc den Abstraktionsgrad von Form und Inhalt seiner Kunst beständig weiter und findet dabei zu einer immer engeren, unauflösbaren Verbindung von Natur und Schöpfung. Marcs Prozess der Abstraktion hat dabei ganz verschiedene Referenzen, etwa das Werk von Wassily Kandinsky und August Macke, den Futurismus Boccionis oder den Orphischen Kubismus eines Robert Delaunay. Dabei ist auffällig, dass neben seinen Tier- und Menschendarstellungen nur ein sehr geringer Teil seiner Werke Landschaftsschilderungen sind. Doch gerade Marcs Landschaftsformationen verstehen sich vielfach als besonders radikale Formkürzel, als Abkürzungen organischer und anorganischer Fragmente. (vgl. Andrea Firmenich, *Landschaft, Natur, Kosmos, Geist: Zur Entwicklung der Landschaft bei Franz Marc*, in: Ausst. Kat. Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Staatsgalerie moderner Kunst München und Westfälisches Landesmuseum Münster 1993/1994, S. 87 ff.). Die über eine Reihe von Dreiecksformationen fraktalisierte „Abstrakte Baumstudie“ weckt in ihrer minimalen Farbigkeit und kühlen Tonalität Assoziationen an die abgeschiedenen, dunklen Tiefen des Waldes, nicht jedoch ohne in dem kleinen roten Farbeintrag rechts unten an die spezifische Belebtheit der Natur zu erinnern. Auf der Suche nach dem Unbegreiflichen und Geheimnisvollen der Schöpfung gelangt Franz Marc hier zu einer kraftvoll-expressiven Naturstudie mit bemerkenswerter Dynamik.

“My aims do not lie along the lines of a specific animal painting. I seek a good, pure and bright style in which at least a part of what modern painters have to say to me can become completely assimilated. And this might perhaps be a sense for the organic rhythm of all things, a pantheistic empathy projecting into the trembling and trickling of the blood of nature, in the trees, in the animals, in the air [...]” (Franz Marc: Schriften, ed. by Klaus Lankeheit, Köln 1978, p. 98).

*In the years 1912 to 1915 Franz Marc constantly continued to develop the degree of abstraction in the form and content of his art and, in doing so, found his way to an ever more intimate, indissoluble linking of nature and creation. Marc's process of abstraction had very different points of reference in this context, for example, the work of Wassily Kandinsky and August Macke, Boccioni's Futurism or the Orphic Cubism of Robert Delaunay. At the same time it is striking that, alongside his images of animals and people, only a very limited portion of his works are depictions of landscapes. However, it is precisely Marc's landscape formations which are often to be understood as particularly radical formal abbreviations of organic and inorganic fragments (see Andrea Firmenich, *Landschaft, Natur, Kosmos, Geist: Zur Entwicklung der Landschaft bei Franz Marc*, in: exhib. cat. Franz Marc: Kräfte der Natur; Werke 1912-1915, Staatsgalerie moderner Kunst München and Westfälisches Landesmuseum Münster 1993/1994, pp. 87 ff.). In its minimal use of colour and cool tonality the “Abstrakte Baumstudie”, which is fractalised through a series of triangular formations, stirs associations with the secluded, dark depths of the forest, though not without recalling the animation specific to nature – in the little red note of colour at the bottom right. Here, in his search for the incomprehensible and occult qualities of creation, Marc has arrived at a powerful and expressive study of nature displaying a remarkable dynamism.*



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

N253 HEILANDSGESICHT

Um 1919

Öl auf festem Papier mit Leinenprägung (36,6/36,9 x 26,2/26,7), auf schwarz bemalten Karton aufgezogen. 38,4 x 28,1 cm. Gerahmt. Unten links hellgrau monogrammiert „A.J.“.

M. Jawlensky/ Lucia Pieroni-Jawlensky/ A. Jawlensky 1081

Wir danken Angelica Jawlensky, Muralto, für freundliche Informationen.

Oil on firm paper with linen structure (36.6/36.9 x 26.2/26.7), mounted on card painted in black. 38.4 x 28.1 cm. Framed. Monogrammed 'A.J.' lower left in light grey.

M. Jawlensky/ Lucia Pieroni-Jawlensky/ A. Jawlensky 1081

We would like to thank Angelica Jawlensky, Muralto, for kind information.

Provenienz Provenance

Vermutlich Nina Kandinsky; Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath (1955 dort erworben); seitdem in Familienbesitz, Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Zürich/ Lausanne/ Duisburg 2000/ 2001 (Kunsthaus Zürich/ Fondation de l'Hermitage/ Wilhelm Lehmbrock Museum), Jawlensky in der Schweiz, o. Kat. Nr. mit Farbbild.

€ 400 000 – 500 000

Mit Ausbruch des I. Weltkrieges war Jawlensky gezwungen, Deutschland zu verlassen, er siedelte in die Schweiz über, wo in St. Prex am Genfer See die erste seiner grossen Bildfolgen, die „Variationen“ auf ein landschaftliches Thema entstanden. Ausgehend von dem Natureindruck, den der Ausschnitt seines Fensters gewährte, deklinierte er eine in Ausschnitt, Komposition und Detail gewonnene Grundform, die ihm künstlerisch tendenziell immer „reiner“ und abstrakter im Sinne einer formalen Essenz geriet. Es ging um substantielle Konzentration und Ausdruck einer „inneren Notwendigkeit“, die auch beim Rezipienten, dem Kunstbetrachter, eine entsprechende Resonanz und eindeutige Aufnahme finden sollte. Die einzelnen individuellen Meisterwerke näherten sich ideell einem „Urbild“ (vgl. Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, S. 91 ff., S. 96). Ähnliche Prozesse künstlerischer Gestaltung sind in den folgenden Serien der wenig später in der Schweiz entstandenen „Mystischen Köpfe“, der „Heilandsgesichter“ und der „Abstrakten Köpfe“ angelegt und zuletzt in den immer glutvoller und zeichenhafter werdenden „Meditationen“ des Wiesbadener Spätwerks (Vergleichsabb. 6).

Unser außergewöhnliches wie einzigartiges „Heilandsgesicht“ von um 1919 zeigt seine Verwandtschaft und seine Unterschiede zu allen anderen vergleichbaren Arbeiten der erwähnten Serien: sich 1917 dem menschlichen Antlitz als Thema wieder zuwendend, porträtiert Jawlensky z.B. Emmy Scheyer zunächst mehrfach. Vom Individualporträt ausgehend wandelt sich ihr abstrahiertes Bildnis zum „Mystischen Kopf“, dem aber noch etwas Naturhaft-Anatomisches anhaftet (Vergleichsabb. 1). Noch im gleichen Jahr entsteht die erste frühe Formulierung des Themas „Heilandsgesicht“ (Vergleichsabb. 2), die - freier und malerischer in der Faktur angelegt - von ganz anderem Ausdrucksgehalt als unsere Arbeit ist, aber mit dem entscheidenden Momentum der „offenen Augen“ und mit der neuen streng frontal angelegten Symmetrie. Jawlensky entwickelt in einer nächsten Stufe die Komposition „Abstrakter Kopf: Urform“, 1918 (Vergleichsabb. 3). Diese stark mathematisch-geometrisierte Fassung wird in den Zwanziger Jahren zur beherrschenden Grundform des Oeuvres (Vergleichsabb. 5). Unser „Heilandsgesicht“ in seinen zart angelegten Farben, hierin verwandt der lichten Transparenz der 1919 entstandenen „Erleuchtung“ (Vergleichsabb. 4), steht in der Anlage vermittelnd zwischen diesen verschiedenen, beispielhaften formalen Positionen.

Clemens Weiler hat die Übergänge und Zusammenhänge zwischen den Werkfolgen gültig beschrieben:

„Jawlensky hatte sich mit den Variationen das Rüstzeug geschaffen, die Chiffre für den inneren Klang eines Naturwesens zu finden. Es war nur folgerichtig, daß er den jahrelang durch stete Übung erstrebten Zusammenklang nur im menschlichen Gesicht darstellen konnte, denn dort ist das einzige Feld, wo innen und außen, Mensch und Welt, Natur und Seele sich begegnen, wo im wahrsten Sinne des Wortes ‚Religion‘ stattfindet. Das menschliche Antlitz konnte aber nur ein solches sein, auf dem sich die ganz persönlichen Schicksale zu einer überpersönlichen, allgemeinmenschlichen Bedeutung erhoben. Die damit notwendig verbundene Abstraktion war kein Prozeß der Eliminierung oder gar Sublimierung, sondern der Potenzierung. Die entstandene Chiffre war nicht das Resultat einer von außen her logisch herausgezogenen Abstraktion, sondern einer von innen her vorgenommenen Verdichtung. So wurden ‚Heiligengesichte‘ und dann ‚Heilandsgesichte‘. Jawlensky schrieb selbst darüber: ‚einige Jahre malte ich diese Variationen, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist.“





1) Mystischer Kopf, 1917, (Bildnis Emmy Scheyer), Hessisches Landesmuseum Darmstadt



2) Heilandsgesicht: Kopf mit offenen Augen, 1917 N.7, Privatbesitz



3) Abstrakter Kopf: Urform, 1918 N. 6 Museo Cantonale D'Arte, Lugano (Leihgabe)

Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist ‚Sehnsucht zu Gott‘. C.G. Jung hat dargestellt, wie Christus den Archetypus des Selbst veranschaulicht, das heißt die Ganzheit des einzelnen Menschen und damit der ganzen Menschheit, alles dessen, was Menschenantlitz trägt, repräsentiert. Jawlensky fand die von ihm und seinem Kreis stets gesuchte Synthese in der Gestalt Christi.“ (Clemens Weiler 1959, op. cit. S. 102/103).

Unsere Fassung des „Heilandsgesichts“ zeigt eine ungewöhnlich starke Expressivität in der Formulierung der Augenpartie, sie hat Qualitäten, die man als ein „heiliges“ Anschauen, als einen fast kommunikativ angedeuteten Blick empfinden kann. In religiösem Kontext erinnern Jawlenskys „Heilandsgesichter“ nicht nur an russische Ikonen, sondern auch an die auratische, frühromanische Kunst mit ihren gelängten Gestaltproportionen. Doch stellt Clemens Weiler fest: „Die alte Ikone war das Abbild einer überpersönlichen Idee und durfte und mußte sogar gerade deswegen immer unverändert bleiben. Das Christusbild Jawlenskys ist in diesem Sinne keine Ikone.“ (Clemens Weiler 1959, op. cit., S. 103).

Emmy Scheyer fasste es noch anders, dem Glauben enthoben und dennoch allgemein: „Jawlensky hat den menschlichen Kopf als solchen in eine Sprache des abstrakten Lebens transponiert, hat ihn aus seinem Erdendasein herausgehoben, um die Seele und den Geist zu manifestieren. Die neuen Gesetze, die er dabei gefunden hat, sind mathematische. Er hat die Gesetze der anderen Künste in seine Bilder hineingenommen: die Architektur in den Gleichgewichten der Farben, die Musik in dem klanglichen Rhythmus der Farben, den Tanz als Linie der Farben, die Skulptur als Form der Farben, die Poesie als Inhalt oder als Wort der Verkündigung der Farben, die Malerei aber als symphonische Zusammenfassung.“ (zitiert nach Clemens Weiler 1959, op. cit., S. 106).

The outbreak of the First World War meant that Jawlensky was forced to leave Germany; he resettled in Switzerland - in St Prex, on the shores of Lake Geneva - where he created the first of his major series of paintings, the "Variationen" on a landscape motif. Beginning with the impression of nature provided by the view framed through his window, he cycled through variations on an underlying form secured in its focus, composition and detail; in his art it tended to become ever more "pure" and more abstract in the sense of a formal essence. His aim was a substantial concentration and expression of an "inner necessity", which was also to result in a corresponding resonance and clear reception in his audience, the viewers of his art. Each individual masterpiece approached ideally towards an "Urbild" or "primeval image" (see Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, pp. 91 ff., p. 96). Similar processes of artistic formation underlie subsequent series created shortly thereafter in Switzerland - the "Mystische Köpfe", "Heilandsgesichter" and "Abstrakte Köpfe" - and finally also the "Meditationen" (comparative illus. 6), from his late work in Wiesbaden, which glowed ever more intensely and became more and more symbol-like.

Our extraordinary and unique "Heilandsgesicht" from around 1919 displays its kinship and differences relative to all the other comparable works from these series: turning back to the human face as a subject in 1917, Jawlensky initially portrayed Emmy Scheyer, for example, multiple times. With the individual portrait as his starting point, her semi-abstract likeness metamorphosed into the "Mystischer Kopf", however, this still has something natural and anatomical about it (comparative illus. 1). Before the end of that year he created the first, early formulation of the theme "Heilandsgesicht" (comparative illus. 2), which

Jeweils aus:
The Alexej von Jawlensky Archive (Hg.)
Alexej von Jawlensky, Cat. Rais. Bd. 2, Nrn. 868, 925, 997



4) Abstrakter Kopf: Erleuchtung II, 1919 N.29, Privatbesitz



5) Abstrakter Kopf: Jüngstes Gericht, 1923, N.17, Privatbesitz



6) Meditation, 1934, Privatbesitz

– laid down with a freer and more painterly brushstroke – is of an entirely different expressive substance than our work, but features the decisive development towards the “open eyes” and the new, strictly frontally conceived symmetry. The next step was Jawlensky’s development of the composition “Abstrakter Kopf: Urform” (comparative illus. 3), of 1918. In the twenties this strongly mathematical and geometricised version would become the dominant underlying form in his oeuvre (comparative illus. 5). In this respect our “Heilandsgesicht”, with its delicately applied colours, is related to the bright transparency of “Erleuchtung” (comparative illus. 4), which was created in 1919; in terms of its structure, it mediates between these different exemplary formal positions.

Clemens Weiler has aptly described the transitions and connections between these series of works:

“With the variations Jawlensky had equipped himself with the means to find the cryptographic symbol for the inner resonance of a natural being. It was only logical that he was able to depict the harmony he had striven to attain through years of constant practice solely in the human face, because there lies the only realm where inside and outside, individual and world, nature and soul meet, where ‘religion’ - in the truest sense of the word - occurs. However, this human countenance could only be one in which the entirely personal fortunes had been elevated to a universal human significance transcending the individual. The abstraction necessarily linked with this was not a process based on elimination or even sublimation, but on potentiation. The pictorial cypher that emerged was not the result of an abstraction drawn out from the outside and by means of logic, but of a concentration pursued from within. The ‘Heiligengesichte’ and then ‘Heilandsgesichte’ came about in this way. Jawlensky himself wrote about this: ‘I painted these variations for several years, and then I had the need to find a form for the face, because I had understood that great art should only be painted with religious feeling. And I could only bring that to the human countenance. I understood that the artist, with his art, has to use forms and colours to say that which is divine within him. This is why the artwork is a visible God and art is “longing for God”’. C.G. Jung has depicted how Christ visualises the archetype of the self, that is, how he represents the entirety of the individual human being and, in this way, all humanity - everything which bears a human face. Jawlensky found the synthesis constantly sought by him and his circle in the figure of Christ.” (Clemens Weiler 1959, op. cit. pp. 102/103).

Our version of the “Heilandsgesicht” displays an unusually strong expressiveness in the formulation of the passage around the eyes, which has qualities that can be experienced as a “holy” look, as an almost communicatively implied gaze. In a religious context, Jawlensky’s “Heilandsgesichter” are reminiscent not just of Russian icons, but also of the auric art of the early Romanesque period, with its elongated figural proportions. However, Clemens Weiler states: “The old icon was the image of an idea that transcended the individual and, precisely for this reason, it actually always had to remain unchanged. In this sense Jawlensky’s image of Christ is not an icon.” (Clemens Weiler 1959, op. cit., p. 103).

Emmy Scheyer grasped things in a different way, removed from faith but nonetheless universal: “Jawlensky transposed the human head as such into a language of abstract life, drew it up out of its earthly existence in order to manifest the soul and spirit. The new laws which he found in this way are mathematical. He assimilated the laws of the other arts into his pictures: architecture in the balancing of the colours, music in the sonorous rhythm of the colours, dance as the line of the colours, sculpture as the form of the colours, poetry as content or as the word proclaimed by the colours, but painting as their symphonic summation.” (cited in Clemens Weiler 1959, op. cit., p. 106).

Jeweils aus:
The Alexej von Jawlensky Archive (Hg.)
Alexej von Jawlensky, Cat. Rais. Bd. 2, Nrn. 1087, 1215 bzw. Bd. 3, Nr. 1509

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

254 MYSTISCHER KOPF: ERDE

1919

Öl auf Karton. 35,7 x 29,6 cm. Im Originalrahmen. Unten links rot signiert ‚A. Jawlensky‘ und rückseitig schwarz betitelt, datiert und signiert ‚Nach dem Kopf „Erde“ 19 A. v. Jawlensky‘. – Mit winzigen Nagelspuren im schmalen schwarzen Rand, die rechte Ecke minimal ausgerissen. Rückseitig mit der rotbraun übermalten Komposition eines weiteren Kopfes.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky Vol. II 1060; Weiler 1959, 235

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi, Alexej von Jawlensky-Archiv, Muralto, für ergänzende Informationen und wissenschaftliche Beratung.

Oil on card. 35.7 x 29.6 cm. In original frame. Signed 'A. Jawlensky' in red lower left and titled, dated and signed 'Nach dem Kopf "Erde" 19 A. v. Jawlensky' verso. – Minute traces of nails in the narrow black margin, the right corner minimally torn. An overpainted composition of a further head in red-brown verso.

We would like to thank Angelica Jawlensky Bianconi, Alexej von Jawlensky-Archiv, Muralto, for additional information and scientific consultation.

Provenienz Provenance

Galerie Egon Günther, Mannheim (mit rückseitigem Stempel); Galerie Otto Ralfs, Braunschweig; Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf; Sammlung Ströher; Lempertz, Auktion 469, 18.6.1962, Kunst des 20. Jahrhunderts, Los 283 mit Farbabb. Taf. I; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

u.a. vermutlich Berlin/Hamburg/München/Hannover/Stuttgart/Frankfurt/Wiesbaden/Wuppertal-Barmen/Mannheim 1920/1921 (Galerie Fritz Gurlitt/Galerie Commeter, bzw. Kunsthalle Hamburg/Galerie Hans Goltz/Kestner-Gesellschaft/Württembergischer Kunstverein/Kunstsalon Ludwig Schames/Neues Museum/Ruhmeshalle/Kunsthalle), Alexej von Jawlensky, Kat. Nr. 26 o. Abb.; Essen 1998 (Museum Folkwang), Das Auge ist der Richter, Kat. Nr. 52 mit Farbabb.; Mannheim 2006-2018 (Kunsthalle), Dauerleihgabe

€ 200 000 – 250 000

Emmy Scheyer, von Alexej von Jawlensky späterhin „Galka“ (schwarzer Vogel) genannt, trifft den Maler in seinem Schweizer Exil 1916, wohin er bei seiner kriegsbedingten Ausweisung aus Deutschland emigriert war. Eine spirituelle Anziehung und tiefe Freundschaft zueinander wird die Arbeitsgemeinschaft bis zu Jawlenskys Tod prägen. Galka Scheyer schreibt Artikel und organisiert Ausstellungen der Werke von Jawlensky wie beispielsweise die große Wanderausstellung zu Beginn der 1920er Jahre, in der sein Werk in allen Kunstmetropolen Deutschlands gezeigt wird – so vermutlich auch der hier angebotene „Mystische Kopf: Erde“.

Hatte Jawlensky bereits den Ausblick aus seinem Atelierfenster in Saint Prex in unterschiedlichsten „Variationen“ festgehalten, nimmt sich der Maler ab 1917 zunehmend seinen verschiedenen Serien von zumeist weiblichen Köpfen an. In diese Zeit fällt auch der „Mystische Kopf: Erde“, dem zwei recht ähnliche, mit demselben Titel versehene Arbeiten vorausgehen (s. Vergleichsabbildungen). Diese beiden Werke wird Galka Scheyer in den 1920er Jahren mit sich nach Amerika nehmen – eines wird sie später vermitteln, eines behält sie für ihre Sammlung, welche als Erbe zu Beginn der 1970er Jahre in das Norton Simon Museum of Art at Pasadena eingeht (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky 962, 963; Sara Campbell, Hg., The Blue Four. Galka Scheyer Collection, Los Angeles 1972, Kat. Nr. 139 mit Abb.).

Scheyer lernt zu Beginn der 1920er Jahre Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Paul Klee kennen. Zusammen mit Jawlensky werden sich die Maler als lose Gruppe zusammenschließen und sich in Anlehnung an den „Blauen Reiter“ die „Blauen Vier“ nennen. Vermutlich auch vor dem ökonomischen Hintergrund – im Deutschland der Weimarer Republik herrschte eine dramatisch zunehmende Inflation – schließen die „Blauen Vier“ mit Galka Scheyer 1924 eine Art Vertrag „um als solche für Ausbreitung ihrer künstlerischen Ideen im Ausland, insbesondere durch Vorträge und Ausstellungen zu wirken. Sie [die Künstler] übergeben zu diesem Zwecke Frau Emmy Scheyer, die demnächst nach Amerika fährt, eine Reihe von Bildern und sonstiges Material, damit Frau Scheyer für sie in der angegebenen Richtung tätig wird. [...]“ (zit. nach: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. Galka Scheyer zeigt The Blue Four in Amerika, in: du, Juni 1975, S. 21).

Ob die „Mystischen Köpfe“ von der starken Persönlichkeit Scheyers angeregt sind und „ihr auffallendes Gesicht, mit der gebogenen Nase und dem vorstehenden Kinn, den Anstoß zu einer neuen Vorstellung der weiblichen Gegenwart in seiner Arbeit gab“, so Anne Mochon, ist sicher nicht auszuschließen (dies., Inneres Schauen: Galka Scheyer und Alexej Jawlensky, in: Ausst. Kat. Alexej Jawlensky, Locarno 1989, S. 150). Aber die kleine Serie der drei „Mystischen Köpfe: Erde“ zeichnet sich durch einen hohen Abstraktionsgrad jenseits einer charakteristischen Porträtähnlichkeit aus.

Die Physiognomie des hier angebotenen Kopfes „Erde“ ist aus einzelnen flächigen, nicht modulierten, gegeneinander gesetzten Farbflächen gebaut; schwarze Konturen bezeichnen lediglich seine äußere Form und die Binnenstrukturen von Augen, Brauen, Nase, Mund. Gleichsam aus sich heraus leuchtend ist der weibliche Kopf, größtmöglich gegeben, eingepasst in das wie üblich schwarz umrandete Rahmenmaß. „Der Künstler erweitert in diesem Schritt den Grad der Gegenstandsreduktion auf die Ebene gesteigerter Autonomie der Farbe“ (Kornelia von Berswordt-Wallrabe, zu den Aspekten von Fläche und Reihe im Werk Jawlenskys, in: Ausst. Kat. Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr, Museum Wiesbaden 1991, S. 28).

Unser Gemälde „Mystischer Kopf: Erde“ besticht durch seine glühende Farbgestaltung in vermeintlich roh-expressivem Auftrag und seiner Konzentration auf das Wesentliche.



Emmy Scheyer, whom Alexej von Jawlensky later called "Galka" (black bird), met the painter in 1916 during his exile in Switzerland, where he had emigrated after being expelled from Germany on account of the war. A spiritual gravitation and deep mutual friendship would define their work together until Jawlensky's death. Scheyer wrote articles and organised exhibitions of Jawlensky's art, for example, the major travelling exhibition in the early 1920s which presented his work – presumably also including the "Mystischer Kopf: Erde" offered here – in all of Germany's major art centres.

While Jawlensky had already recorded the view from his studio window in Saint-Prex in his highly diverse "Variationen", in 1917 the painter had increasingly begun to occupy himself with his different series of primarily female heads. "Mystischer Kopf: Erde", which is also from this period, was preceded by two quite similar works assigned the same title (see comparative illustrations). Scheyer would take these two works with her to America in the 1920s – one was later sold by her and she kept one for her collection, which entered the Norton Simon Museum of Art at Pasadena as a bequest in the early 1970s (see M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky 962, 963; Sara Campbell, ed., *The Blue Four: Galka Scheyer Collection*, Los Angeles 1972, cat. no. 139 with ill.).

Scheyer met Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky and Paul Klee in the early 1920s. Together with Jawlensky these painters would join together to form a loose group and, in an allusion to the "Blauer Reiter" (blue rider), they referred to themselves as the "Blaue Vier" (blue four). Probably also due to the economic context – a dramatically intensifying inflation reigned in Germany's Weimar Republic – the "Blaue Vier" concluded a kind of contract with Scheyer in 1924 to serve "to promote the dissemination of their artistic ideas abroad, particularly through lectures and exhibitions. For this purpose they [the artists] consign to Ms Emmy Scheyer, who will soon be journeying to America, a number of pictures and other material, so that Ms Scheyer will act on their behalf in the indicated sense. [...]" (cited in: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee: *Galka Scheyer zeigt The Blue Four in Amerika*, in: *du*, June 1975, p. 21).

It certainly cannot be ruled out that the "Mystische Köpfe" were inspired by Scheyer's strong personality and that, in the words of Anne Mochon, "her striking face, with its curved nose and projecting chin, provided the impulse for a new idea of the feminine presence in his work." (id., *Inneres Schauen: Galka Scheyer und Alexej Jawlensky*, in: *exhib. cat. Alexej Jawlensky, Locarno 1989*, p. 150). However, the little series of the three "Mystische Köpfe: Erde" is distinguished by a high degree of abstraction that goes beyond any characteristic portrait-like resemblance.

The physiognomy of "Erde", the head offered here, is constructed out of individual, two-dimensional, unmodulated areas of colour placed against one another; black contours delineate only the outer form and the interior features of the eyes, eyebrows, nose and mouth. Almost seeming to radiate its own light, the female head – which is depicted as large as possible – is fit inside the typical black-edged framing. "With this step the artist expanded the degree of the objective reduction on the level of an intensified autonomy of colour" (Kornelia von Berswordt-Wallrabe, *zu den Aspekten von Fläche und Reihe im Werk Jawlenskys*, in: *exh. cat. Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr, Museum Wiesbaden 1991*, p. 28).

Our painting "Mystischer Kopf: Erde", formerly of the important Ströher collection, captivates through its glowing use of colour, with the paint seemingly applied in a coarsely expressive manner, and through its concentration on the essential.



Los 254 Mystischer Kopf: Erde, 1919, mit Originalrahmen



Mystischer Kopf: Erde, 1918, Öl auf Karton 19,7 x 18,3 cm, Norton Simon Museum of Art, Pasadena CA, Galka Scheyer Collection, Abb. aus: Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, München 1992, Vol.II, S. 239



Mystischer Kopf: Erde Nr. 2, 1918, Öl auf Papier/Karton 53,3 x 49 cm, Abb. aus: Ausst. Kat. Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr, Museum Wiesbaden 1991

GEORG KOLBE

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

255 STATUETTE I

1917

Bronze. Höhe 42,6 cm. Oben auf der Plinthe neben dem rechten Fuß monogrammiert (ligiert) ‚GK‘. Guss ca. 1919. Einer von vermutlich nur 5 Güssen. Sehr selten. Edition Galerie Arnold, Dresden. – Mit schöner gleichmäßiger rotbrauner Patina.

Nicht bei Berger

Die Gießerei Hermann Noack, der der Guss am 12.11.2001 vorgestellt wurde, bestätigt, dass es sich um einen frühen Noack-Guss handelt mit der damals typischen Patina. Die Nummerierung und der Gießerstempel fehlen öfter.

Wir danken Ursel Berger, Berlin für bestätigende und ergänzende Auskünfte.

Bronze. Height 42.6 cm. Monogrammed 'GK' (joined) on the plinth next to the right foot. Cast circa 1919. One of presumably only 5 casts. Very rare. Edition Galerie Arnold, Dresden. – Beautiful, even, reddish-brown patina.

Not recorded by Berger

The foundry Hermann Noack, to which the cast was presented on 12 Nov. 2001, confirms that it is an early Noack cast with the typical patina of that time. The numeration and the foundry stamp are often missing.

We would like to thank Ursel Berger, Berlin, for confirmatory and additional information.

Provenienz Provenance

Dr. Max Lütze, 1934 beim Künstler erworben; Diethelm Lütze, Stuttgart; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart 1972 (Staatsgalerie), Deutsche Kunst des XX. Jahrhunderts – Sammlung Lütze, S. 20 („Kleine Tänzerin“)

Literatur Literature

Wilhelm R. Valentiner, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung, München 1922, S. 46 („Weibliche Statuette“) mit Abb. S. 22

€ 35 000 – 45 000

Für Georg Kolbe und seine gleichgesinnten Zeitgenossen, wie etwa Richard Scheibe und Hermann Haller, war es ein wichtiges Anliegen, die figürliche Plastik in eine moderne Form zu bringen, sie loszulösen von althergebrachten darstellerischen Traditionen, Formgesetzen und akademischen Zwängen. Es ging ihnen um die reine, ungekünstelte Darstellung des menschlichen Körpers. Die Bewegtheit spielt dabei eine wichtige Rolle. Die Gestik ist meist zurückgenommen, doch scheint die ganze Figur von einer inneren Spannung erfüllt zu sein.

Ursel Berger schreibt dazu: „Das Agieren seiner Figuren ist nicht überdeutlich und somit inhaltlich eindimensional. Es werden keine Szenen aus dem Alltagsleben dargestellt, wie sie die vorangegangene Genreplastik bevorzugt hatte [...] Kolbes Figuren spielen kein Theater, sie sind sie selbst. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erreicht, dass die Bewegungen, selbst ausgreifende Gesten, nicht aufgesetzt wirken. Ein besonderes Kennzeichen von Kolbes Plastiken ist, dass die Bewegung jeweils die ganze Figur durchzieht.“ (in: Georg Kolbe 1877-1947, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 16. Nov. 1997 – 1. Febr. 1998, S. 26f.). Kolbe modellierte die „Statuette I“ 1917 in Istanbul, wo er sich während des Krieges aufhielt. Erst nach seiner Rückkehr nach Deutschland Anfang 1919 konnte die Figur gegossen werden.

1934 erwarb der Bauingenieur Dr. Max Lütze die angebotene Bronze, höchstwahrscheinlich direkt vom Künstler. In leitender Position für die Firma Wayss und Freytag AG tätig, trug der gebürtige Schwabe Lütze seit den 1930er Jahren über einen Zeitraum von etwa zwei Jahrzehnten eine umfangreiche Expressionisten-Sammlung zusammen. Die Sammlung Lütze, seinerzeit eine der bedeutendsten ihrer Art in der Bundesrepublik, umfasste Gemälde von Franz Marc, Emil Nolde und Otto Mueller, Aquarelle von Nolde und Rohlf's als auch Plastiken von Lehmbruck, Barlach und Kolbe. Nach Lützes Tod 1968 wurde die Sammlung von dem Neffen Diethelm Lütze, Stuttgart, treuhänderisch verwaltet. Einzelne Objekte gelangten in die Staatsgalerie Stuttgart, die 1972 die gesamte Sammlung, einschließlich der Bronze von Kolbe, ausstellte.

For Georg Kolbe and his like-minded contemporaries, such as Richard Scheibe and Hermann Haller, bringing figurative sculpture into a modern form and freeing it from established representational traditions, formal rules and academic strictures was an important goal. They sought a pure depiction of the human body, free of artifice. Motion played an important role in this context. Gestures are generally reserved; however, the whole figure seems to be filled with an inner tension.

Regarding this, Ursel Berger writes: "The activity of his figures is not obvious and, accordingly, thematically one-dimensional. There are no depictions of scenes from everyday life, like those previously favoured by genre sculpture [...] Kolbe's figures do not play-act, they are themselves. This impression is achieved above all through the fact that the movements, even sweeping gestures, do not seem artificially superimposed on them. One particularly characteristic feature of Kolbe's sculptures is that each one's movement permeates the entire figure." (in: Georg Kolbe 1877-1947, exhib. cat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 16 Nov 1997 – 1 Feb 1998, pp. 26f.). Kolbe moulded the "Statuette I" in Istanbul in 1917 where he stayed during the war. The figure was only to be cast after his return to Germany in early 1919. In 1934 the building engineer Dr Max Lütze purchased the bronze offered here – very probably directly from the artist. The Swabian-born Lütze worked as a director at the company Wayss und Freytag AG: beginning in the 1930s and continuing for around two decades, he gathered together an extensive collection of Expressionism. The Lütze collection, in its day one of the most important of its kind in West Germany, encompassed paintings by Franz Marc, Emil Nolde and Otto Mueller; watercolours by Nolde and Rohlf's; and also sculptures by Lehmbruck, Barlach and Kolbe. After Lütze's death in 1968 the collection was held in trust by his nephew Diethelm Lütze, of Stuttgart. Individual objects made their way into the Staatsgalerie Stuttgart, which exhibited the entire collection, including the bronze by Kolbe, in 1972.



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

256 STEHENDE ZIGEUNERIN MIT KIND AUF DEM ARM

1926 – 1927

Original-Farblithographie, der Rock mit rötlicher Farbe vom Künstler überarbeitet, auf gelb-braunem Papier. 69 x 50,1 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel „O M Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau“ (Lugt 1829 d). Eines von 60 Exemplaren. Blatt 5 der Mappe „Zigeuner“, bei Lange, Akademie Breslau, gedruckt und wohl vom Künstler 1927 selbst herausgegeben. – Leicht knittrig, wenige winzige hinterlegte Randeinrisse.

Karsch 164 I

Ausstellungen Exhibitions

Mannheim 2006 – 2018 (Kunsthalle), Dauerleihgabe

Colour lithograph, the skirt reworked with reddish colour by the artist, on yellow-brown paper. 69 x 50.1 cm. Framed under glass. Estate stamp "O M Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau" (Lugt 1829 d) verso. One of 60 proofs. Sheet 5 from the portfolio "Zigeuner", printed at Lange, Akademie Breslau, and probably published by the artist himself in 1927. – Slightly creased, few tiny backed marginal tears.

€ 30 000 – 35 000

Otto Muellers Affinität zur Zigeuner-Thematik hat wesentlich zur Popularität seiner Kunst beigetragen. Neben rund achtzig Gemälden und Arbeiten auf Papier ist die Mappe „Zigeuner – 9 farbige Lithos“ Muellers wohl bekannteste Arbeit aus dieser Werkgruppe. Im Gegensatz zu anderen Mappenwerken der Zeit versteht sie sich nicht als geschlossener Zyklus, sondern als Serie von Einzelblättern mit durchaus autonomem Charakter.

Die aufwendig produzierten Werke der Mappe geben einen Überblick über Muellers vielbeachtete Beschäftigung mit der Kultur der Zigeuner, der er sich während seiner Reisen auf den Balkan und nach Südosteuropa annäherte. Seine ausdrucksstärksten Darstellungen zeigen Frauen und Kinder in alltäglichen, oft häuslichen Umgebungen und erzählen von einem einfachen, teils archaischen Leben, das den eskapistischen Tendenzen des modernen Europas in mystischer Überhöhung fraglos als Sehnsuchtsmotiv dienen konnte.

Eindrucksvoll belegt das vorliegende Blatt, wie meisterhaft Mueller zwischen zartem Strich und kräftigem Schatten eine facettenreiche wie höchst variable Farbigkeit von geradezu malerischer Qualität entstehen zu lassen vermochte. Die Lithographien der sogenannten Zigeunermappe sind nicht nur ein Höhepunkt im Schaffen Otto Muellers, sie gehören zu den bedeutendsten graphischen Zyklen des deutschen Expressionismus überhaupt.

Otto Mueller's affinity to the Gypsy theme has contributed significantly to the popularity of his art. In addition to around eighty paintings and works on paper, Mueller's most famous work from this group of works is the portfolio "Zigeuner – 9 farbige Lithos". In contrast to other portfolios of that time, it is not a closed cycle, but a series of individual sheets of an altogether autonomous character.

The elaborately produced works in the portfolio give an overview of Mueller's remarkable occupation with Gypsy culture, which he approached during his travels to the Balkans and southeastern Europe. His most expressive depictions show women and children in everyday, often domestic environments, recounting a simple, partly archaic life that could undoubtedly serve as a motif of longing for the escapist tendencies of modern Europe in mystical exaltation.

The present work impressively proves how masterfully Mueller was able to create a multi-faceted and highly variable colouration of sheer painterly quality between delicate strokes and strong shadows. The lithographs of the so-called gypsy portfolio are not only a highlight in Otto Mueller's work, they belong to the most important graphic cycles of German Expressionism.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

257 DURST I

1925

Aquarell und Tuschpinsel auf bräunlichem genarbttem Papier. 44,8 x 59,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift ligiert signiert und datiert „HMPechstein 1925“. Rückseitig mit dem Stempel „Nachlaß Max Pechstein“ versehen und betitelt „DURST I“. – Rückseitig mit einer Vorzeichnung der linken Matrosenfigur in Tuschpinsel. – Die Farben partiell etwas verblasst. In den Ecken teils leicht ausgedünnt durch Demontage von ehemaliger Unterlage.

Watercolour and brush and India ink on brownish textured paper. 44.8 x 59.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein 1925' (joined) in pencil lower right. Stamped "Nachlaß Max Pechstein" and titled "DURST I" verso. – Verso with a preliminary drawing of the left sailor figure in brush and India ink. The colours partially somewhat faded. The corners partially slightly thinned out due to dismantling of former support.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben; seitdem Privatbesitz Brandenburg

€ 30 000 – 35 000



verso

Nach produktiven Aufenthalten in Italien in den Jahren 1907, 1911 und 1913 konnte Pechstein erst 1924 wieder eine Reise dorthin ermöglichen. Zusammen mit seiner Frau quartierte er sich für knapp zwei Monate in Monterosso al Mare ein, einem damals noch relativ wenig vom Tourismus eingenommenen Fischerdorf an der ligurischen Küste. Im Alltag der einfachen Bevölkerung, der Fischer, Eseltreiber, Waschfrauen und Lastenträger fand er eine unerschöpfliche Fülle von Motiven. Zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen schuf Pechstein vor Ort und verarbeitet dieses Material nach seiner Rückkehr nach Berlin in Gemälden und Papierarbeiten.

Dazu zählt auch das hier vorgestellte Aquarell „Durst I“. Das Sujet der Matrosen und Fischer, die am Strand stehend ihren Durst mit Wasser aus großen Tonkrügen löschen, ist kompositorisch sorgsam austariert. Das Bildzentrum beherrscht die Figur eines nur mit einer kurzen weißen Hose bekleideten Fischers mit sonnenverbranntem Oberkörper, der mit zurückgelegtem Kopf gierig aus einer bauchigen Tonflasche trinkt. Er wird seitlich flankiert von zwei dicht gestellten Gruppen von jeweils drei Männern. Bei diesen Matrosen und Fischern spielt Pechstein die unterschiedlichsten Ansichten von Profil und Halbprofil bis zur Rückenansicht durch, die Gruppen stehen in ihrer motivischen Bewegtheit in direktem Gegensatz zu der statuarisch erscheinenden Einzelfigur des Trinkenden. Hinter ihnen sind im oberen Drittel des Bildfeldes zwei weitere Figurenpaare und einige Fischerboote zu erkennen. Die steil gestaffelte Bildkomposition und der extrem hoch liegende Horizont finden sich in vielen der Monterosso-Arbeiten Pechsteins wieder.

After productive stays in Italy in 1907, 1911 and 1913, Pechstein was not able to find a way to travel there again until 1924. Together with his wife, he lived for almost two months in Monterosso al Mare, a Ligurian fishing village that was still relatively free of tourists at that time. He found an inexhaustible abundance of motifs in the everyday life of the common people: fishermen, donkey drivers, washerwomen and porters. Pechstein created numerous drawings and oil sketches there and then developed this material in paintings and works on paper after he returned to Berlin.

These works also include the watercolour presented here, "Durst I". Compositionally, the subject of sailors and fishermen standing on the beach and quenching their thirst with water from large clay jugs is carefully balanced. The centre of the picture is dominated by the figure of a fisherman who is wearing nothing but short white trousers and has a sunburnt upper body; with his head thrown back he drinks greedily out of a wide-bellied clay container. He is flanked on either side by two densely packed groups, each consisting of three men. Among these sailors and fishermen, Pechstein cycles through a very diverse range of views, from profile and three-quarter figures to those seen from behind. In their motif-related dynamism, the groups stand in direct contrast to the statuesque and isolated appearance of the drinking figure. Two other pairs of figures and several fishing boats can be recognised behind them, in the upper third of the picture plane. The image's steeply layered composition and the extremely elevated horizon line are to be found in many of Pechstein's works from Monterosso.



PETER AUGUST BÖCKSTIEGEL

1889 – Arrode bei Bielefeld – 1951

258 WESTFÄLISCHES DORF IM SOMMER 1912

Öl auf Leinwand. 56 x 76 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
,A. BÖCKSTIEGEL 12.' – Randdoubliert und
lose mit Leinwand hinterlegt. Unten rechts
mit einem schmalen Farbausbruch im
pastosen Auftrag.

Riedel 021

*Oil on canvas. 56 x 76 cm. Framed. Signed
and dated 'A. BÖCKSTIEGEL 12.' in black lower
right. – Borders relined and loosely backed
with canvas. Narrow loss of colour in the
pastose application lower right.*

Provenienz Provenance

Direkt beim Künstler erworben; seitdem in
Familienbesitz Süddeutschland

€ 30 000 – 40 000



Peter August Böckstiegel, der Sohn westfälischer Bauern, besucht nach einer Glaser- und Malerlehre die Fachschule der Malerinnung in Bielefeld, wo er mit Ludwig Godewols auf einen Lehrer trifft, der seine Studenten zu Besuchen von Galerien und Museen animiert. Eine der ersten Exkursionen führt Böckstiegel in das von Karl Ernst Osthaus gegründete Folkwang Museum in Hagen, wo er 1909 erstmals Werken Vincent van Goghs begegnet. Die drei Jahre darauf in Köln gezeigte Sonderbund-Ausstellung beeindruckt ihn nicht minder. In der überragenden Schau europäischer, zeitgenössischer Kunstproduktion sind dem Werk van Goghs gleich mehrere Räume gewidmet.

„Säle mit Werken der lodernen Flammenschrift van Gogh'schen Geistes. Die ruhige satte Haltung Gauguins, schwarzer tropischer Urwald, märchenhafte Stille und Schönheit ausstrahlend. [...] Ein Orkan von unerhörter Macht und Fülle künstlerischer und geistiger Formung durchschauerte mich, trieb mich wieder nach Arrode zur Arbeit.“ (P.A. Böckstiegel, *Aufzeichnungen meines Lebens*, zit. nach: David Riedel, *Peter August Böckstiegel. Die Gemälde 1910-1951*, München 2014, S. 25).

Im selben Jahr, 1912, entsteht das Gemälde „Westfälisches Dorf im Sommer“, das Böckstiegels Rezeption nicht nur van Goghs (s. Vergleichsabbildung), sondern auch der Werke der ‚Fauves‘, verdeutlicht. Die Komplementärfarben Orangerot zu Blau und Grün steigern einander zu höchst expressiver Strahlkraft und evozieren den Eindruck einer gleichsam übersensitiven Naturerfahrung. In der Verarbeitung der farblühenden mediterranen Landschaften seiner künstlerischen Vorbilder erschafft Böckstiegel ein außergewöhnlich starkes Stimmungsbild.

Peter August Böckstiegel was born into a family of Westphalian farmers; after an apprenticeship as a glazier and painter, he attended the vocational school of the painters' trade union in Bielefeld. There, in Ludwig Godewols, he met a teacher who encouraged his students to visit galleries and museums. One of his first excursions led Böckstiegel to the Folkwang Museum founded by Karl Ernst Osthaus in Hagen; it was here, in 1909, that he first encountered works by Vincent van Gogh. He was no less impressed by the Sonderbund exhibition, presented in Cologne three years later. At this exceptional survey of contemporary European artistic creation, multiple rooms were dedicated to the work of van Gogh.

*“Halls with works in the roaring, flaming script of van Gogh's spirit. The calm lush attitude of Gauguin, black tropical jungle, radiating fairy-tale tranquillity and beauty. [...] A hurricane unprecedented in the power and abundance of its artistic and spiritual development shook me, drove me back to Arrode to work.” (P.A. Böckstiegel, *Aufzeichnungen meines Lebens*, cited in: David Riedel, *Peter August Böckstiegel: Die Gemälde 1910-1951*, Munich 2014, p. 25).*

In the same year, 1912, he created the painting “Westfälisches Dorf im Sommer”, which illustrates not just Böckstiegel's reception of van Gogh (see comparative illustration), but also of the work of the “Fauves”. The complementary combination of red-orange with blue and green intensifies each to a highly expressive radiance and evokes the impression of an almost hypersensitive experience of nature. In assimilating the glowing colours of his artistic role models' Mediterranean landscapes, Böckstiegel has created an extraordinarily powerful atmospheric image.

Vincent van Gogh, *Sonnenuntergang hinter Weiden*, 1888, Öl/Lw 31,6 x 34,3 cm, Kröller-Müller Museum, Otterloo. Ausgestellt in der Kölner Sonderbundausstellung Köln 1912. Abb. aus: *Ausst. Kat. 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Köln 2012, Abb. S. 538



MARIA MELA MUTER

Warschau 1876 – 1967 Paris

259 PAYSAGE PROVENÇALE

Öl auf Leinwand. 65 x 81 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Muter‘.

Oil on canvas. 65 x 81 cm. Framed. Signed 'Muter' in black lower right.

Provenienz *Provenance*

Loudmer, Paris (1993); Privatbesitz Belgien

€ 25 000 – 35 000

„Die Farbe sollte man nicht zum Hauptgegenstand der Betrachtung machen, man sollte sie nur sanft mit dem Auge streicheln. Der Form sollte die ganze Aufmerksamkeit gewidmet sein. Man muß eine Verbindung herstellen zwischen sich und der Form: einig werden mit ihr.“ (Mela Muter, zit. nach Ausst. Kat. Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Köln 1967, o. S.).

Diese überlieferte „Randbemerkung“ (so der Kölner Ausstellungskatalog) von Mela Muter über das Streben der eigenen Malerei erschließt sich dem Betrachter unserer provençalischen Landschaft unmittelbar. Mit fein temperierter Tonalität gelingt es Muter, die als Malerin schon zu Lebzeiten große Erfolge in Europa und den USA feierte, die milde Atmosphäre des Ortes auf die Leinwand zu übertragen. Neben einigen farbigen Konturierungen skizziert sie die Formen der Landschaft vielfach über umrisshafte Auslassungen in denen die bloße Leinwand sichtbar wird. Farblich kontrastiert sie das klingende Blau der Alpen am Horizont mit dem warmen Braun und Grün des Dorfes. Hierdurch erreicht Muter genau jene eingangs formulierte luftige Farbwirkung, die sich trotz kräftiger Grün, Braun- und Blautöne alles andere als laut darstellt und das Auge des Betrachters sanft berührt wie das südfranzösische Licht.

“Colour should not be made the primary object of consideration, the eye should only gently caress it. All attention should be devoted to form. You have to establish a connection between yourself and form: place yourself in agreement with it.” (Mela Muter, cited in exhib. cat. Mela Muter: Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Cologne 1967, n. p.).

This “incidental comment” (as it is described in the Cologne exhibition catalogue) handed down from Mela Muter deals with the aims of her own painting and makes immediate sense for the viewer of our landscape from the Provence. Muter, whose painting had already celebrated major successes in Europe and the US during her own lifetime, has succeeded in using a finely tempered tonality to transfer the mild atmosphere of this little town on to the canvas. In addition to several contours added in colour, she has repeatedly sketched the forms of the landscape over outline-like blank spaces in which the bare canvas can be seen. She has established a chromatic contrast between the ringing blue of the Alps on the horizon and the warm brown and green of the village. In this way, Muter has achieved precisely the airy chromatic effect articulated at the outset: in spite of its bold shades of green, brown and blue, the image presents itself to viewers as anything but raucous and gently caresses their eye like the light of southern France.



HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

260 JEUNE FEMME ASSISE

Um 1908 – 1910

Bleistiftzeichnung auf glattem chamoisfarbenem Zeichenpapier. 31,4 x 24,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert ‚Henri Matisse‘ und links wohl von fremder Hand „px“ bezeichnet. – Am Oberrand mit einem kurzen restaurierten Einriss.

Wanda de Guébriant, Paris, hat die Arbeit dem Vorbesitzer gegenüber bestätigt.

Wir danken Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris, für freundliche Informationen.

Pencil drawing on smooth chamois-coloured drawing paper. 31.4 x 24.1 cm. Framed under glass. Signed 'Henri Matisse' lower right and inscribed "px" in an unknown hand left. – A short restored tear in upper margin.

Wanda de Guébriant, Paris, has confirmed the work to the previous owner.

We would like to thank Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler von dem Pariser Kunsthändler Jacquart erworben (1928); Walter P. Chrysler Jr., New York (1941); E. Weyhe, New York (1974); Privatsammlung New York; Christie's New York, 7.11.2007, Lot 219; Privatbesitz; Christie's London 19.6.2013, Impressionist/Modern Works on Paper, Lot 165; Privatbesitz England

Ausstellungen *Exhibitions*

Richmond/Philadelphia 1941 (Virginia Museum of Fine Art/Philadelphia Museum of Art), Exhibition of the Collection of Walter P. Chrysler Jr., Nr. 132 (mit rückseitigem Rahmenetikett)

€ 25 000 – 30 000

„Die Zeichnungen von Matisse, seine Werke – sie sprechen für sich selbst. Sie sind keine Erholung oder Ersatzbeschäftigung für die Hand, wenn Ermüdung oder andere Umstände sie am Malen hindern. Seine Zeichnung steht im Verhältnis zu seiner Malerei auch nicht in einem untergeordneten Verhältnis im Sinne der ‚Studie für...! [...] Die Beziehung zwischen Zeichnung und Malerei ist bei Matisse komplexer. Zunächst kommt der graphischen Studie bei ihm eine ästhetische Bedeutung zu, die sich selbst genügt – meistens auch dann, wenn die Zeichnung ein Gemälde vorbereitet und beide bekannt sind, wir also imstande sind, den möglichen gestalterischen Anteil des Gemäldes im Vergleich zur Zeichnung zu beurteilen. Matisse war sich dessen schon sehr früh bewußt, denn schon in den allerersten Ausstellungen präsentierte er Zeichnungen. Und seine ersten großen Verehrer, von Gertrude Stein bis Jacques Doucet, von Marcel Sembat bis Gustave Fayet, wußten das, als sie sie ohne zu zögern kauften.“ (Dominique Fourcade, in: Henri Matisse. Zeichnungen und Skulpturen, Ausst. Kat. Saarland-Museum Saarbrücken 1991, S. 25).

“The drawings of Matisse, his works – they speak for themselves. They are not a means of recuperation or a substitute occupation for the hand when fatigue or other circumstances prevent it from painting. Nor does his drawing stand in relation to his painting in a subordinate relationship in the sense of the ‘Study for ...!’ [...] The connection between drawing and painting is more complex in the case of Matisse. Initially the graphic study was assigned an aesthetic significance that was sufficient unto itself – usually even in cases where the drawing prepared the way for a painting that is also known and we are thus able to judge the possible compositional contribution of the painting relative to the drawing. Matisse was already aware of this very early on, because he was already presenting drawings at his very first exhibitions. And his first great admirers – from Gertrude Stein to Jacques Doucet, from Marcel Sembat to Gustave Fayet – knew this, as they bought them without hesitation.” (Dominique Fourcade, in: Henri Matisse: Zeichnungen und Skulpturen, exhib. cat. Saarland-Museum Saarbrücken 1991, p. 25).



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

261 ES KLINGT WIE FERNES GLOCKENLÄUTEN. Verso: DOPPELSTREIFE

Um 1920

Doppelseitige Tuschefederzeichnung auf glattem Velin mit schwachem Prägestempel „Schoeller-Turm“. 65 x 52,7 cm. Doppelseitig unter Glas gerahmt. Unten rechts mit der Stempelsignatur und rückseitig mit Bleistift signiert „Grosz“. Rückseitig und auf dem Rahmen mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“, darin handschriftlich mit Tinte nummeriert „3 55 9“ sowie mit Bleistift „Ly Nr 12 76“ bzw. vorderseitig „TR 1479.459“. – Mit Randmängeln.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Rom/Berlin, vom 24. April 2018. Die doppelseitig gearbeitete Zeichnung wird in den Werkkatalog der Arbeiten auf Papier aufgenommen.

Double-sided pen and ink drawing on smooth wove paper with faint embossed stamp "Schoeller-Turm". 65 x 52.7 cm. Framed under glass. Stamped signature lower right and signed 'Grosz' in pencil verso. Stamped "George Grosz Nachlass" on frame verso, therein numbered "3 55 9" by hand and "Ly Nr 12 76" in pencil and "TR 1479.459" recto. – Marginal defects.

With a photo-certificate from Ralph Jentsch, Rome/Berlin, dated 24 April 2018. The double-sided drawing is included in the catalogue raisonné of the works on paper.

Provenienz Provenance

Galerie Michael, Bremen; Privatsammlung Niedersachsen

Literatur Literature

Ausst.Kat. Ohne Hemmung. Gesicht und Kehrseite der Jahre 1914-1924 schonungslos enthüllt von George Grosz. Zeichnungen und farbige Blätter, Galerie Meta Nierendorf, 1962/1963, vgl. Kat. Nr. 27 (Variante der „Doppelstreife“); Hans Reimann, Hans Reimans sächsische Miniaturen, Düsseldorf 1991, Abb. S. 9

€ 35 000 – 40 000



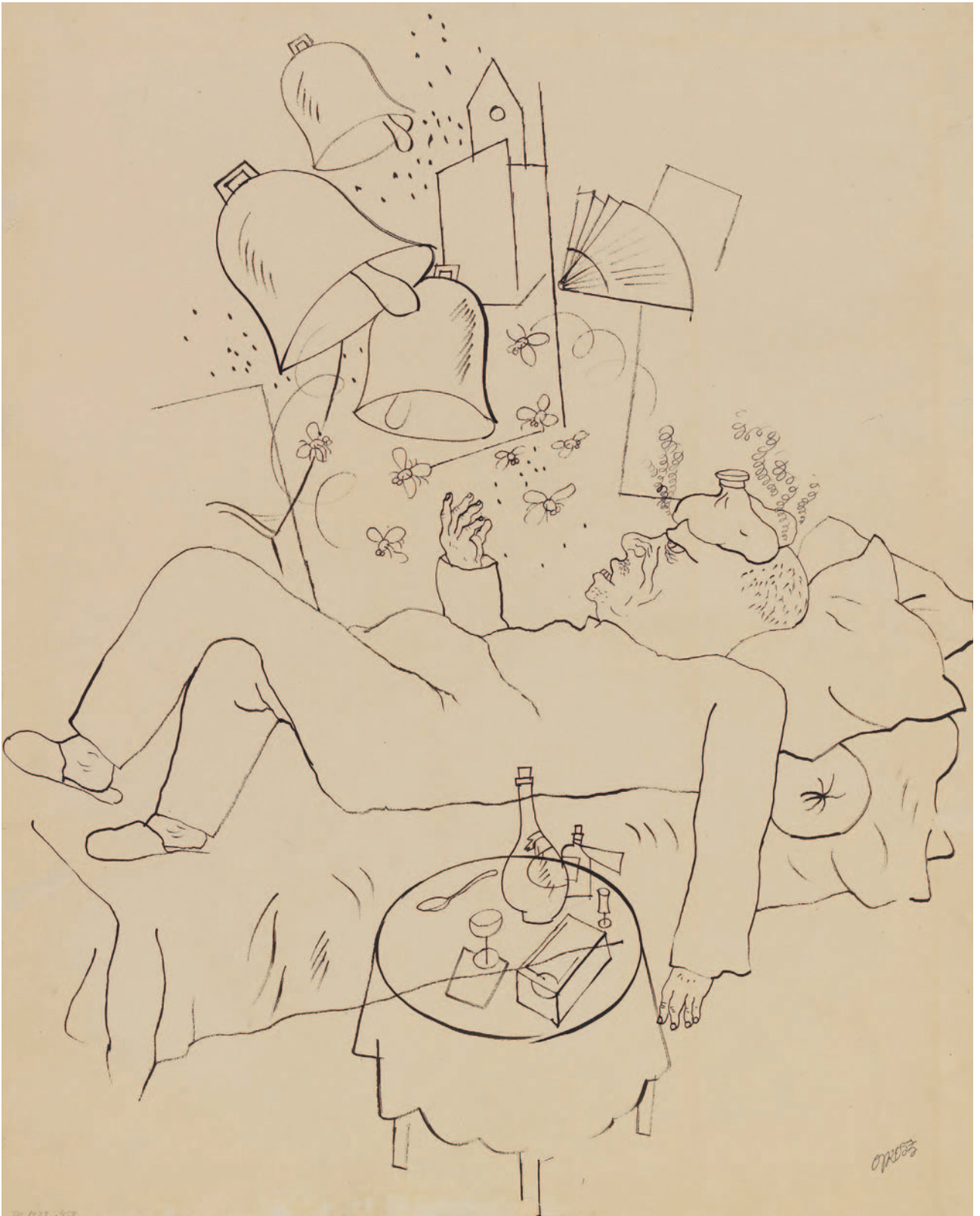
Verso

Beinahe sinnbildlich verkörpert unser doppelseitiges Blatt mit seinen beiden großformatigen Zeichnungen George Grosz facettenreiche Auseinandersetzung mit der Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs und dem großstädtischen Leben zwischen Exzess und Abgrund: „Grosz war fasziniert von der Großstadtgesellschaft, die er kritisierte. Er liebte die Metropolen, ihre Ästhetik und ihre optischen Verkehrsformen, und er genoss die öffentlichen Rollen, die sie dem Künstler zuwiesen. Künstlerische Intelligenz, Sensibilität und Reizbarkeit machen Grosz zum Enzyklopädisten der großen Städte, ihrer Schönheit wie ihrer moralischen Ruchlosigkeit. Wie kaum ein anderes Werk erweist die Kunst von Grosz sich somit nicht nur als anschauliche Waffe gegen Unterdrückung und Dummheit, sondern zugleich als optisches Gedächtnis und Archiv der urbanen Lebensformen unseres Jahrhunderts. Die Physiognomie dieses Jahrhunderts, bei Grosz ist sie demaskiert und verklärt zugleich. Darin gründet sein außerordentlicher Rang“ – so hieß es im Vorwort des Katalogs zur wegweisenden Schau „George Grosz: Berlin – New York“ und genau jene Qualitäten eines messerscharfen Diagnostikers einer radikal ambivalenten Zeit werden in den vorliegenden Zeichnungen deutlich (Ausst. Kat. George Grosz: Berlin – New York“, Berlin/Düsseldorf 1994-1995, S. 19).

Mit Umbruch wären die politischen und gesellschaftlichen Zustände im nachrevolutionären Deutschland des Jahres 1920 allzu vorsichtig beschrieben. Nachdem in Versailles Frieden geschlossen wurde, erfolgt im Münchner Hofbräuhaus die Gründung der NSDAP, geht man an der Ruhr auf die Barrikaden und wird in Berlin gegen die kurz zuvor gewählte Regierung geputscht. Grosz' Darstellung des von Kopfschmerz und Schlaflosigkeit geplagten Zechers oder Morphinisten, dem die summenden Insekten und das dröhnende Glockengeläut der nahen Kirche die Ruhe stehlen, erscheint hier als ebenso lakonisch Zeitkritik wie die Szene der vor Arbeiter und Matrose patrouillierenden Schutzleute. Der Krieg ist vorbei, doch die Vergiftungserscheinungen halten an.

Our double-sided sheet featuring a pair of large-format drawings is almost a symbolic embodiment of George Grosz's multifaceted occupation with the society of the German Empire and urban life between excess and abyss: "Grosz was fascinated by the urban society he criticised. He loved the metropolises, their aesthetic and their optical forms of interaction, and he enjoyed the public roles they assigned to the artist. Artistic intelligence, sensitivity and his irascibility made Grosz an encyclopedist of the big cities: their beauty as well as their moral ruthlessness. More so than almost any other body of work, Grosz's art thus proves to be not just a vivid weapon against oppression and stupidity, but simultaneously a visual memory and archive of our century's urban life-forms. The physiognomy of this century: in Grosz's work it is unmasked and glorified at the same time. This is the basis of his extraordinary status." These words are from the foreword of the catalogue for the seminal show "George Grosz: Berlin – New York"; and it is precisely these qualities of the razor-sharp diagnostician of a radically ambivalent period which the present drawings illustrate (exhib. cat. George Grosz: Berlin – New York, Berlin/Düsseldorf 1994-1995, p. 19).

Upheaval is all too reserved as a description of the political and social state of affairs in the post-revolutionary Germany of 1920. After peace was concluded in Versailles, the Nazi party was founded in Munich's Hofbräuhaus, barricades were erected along the Ruhr and there was a putsch against the recently elected government in Berlin. Here Grosz's depiction of the morphine user or boozier plagued by a headache and insomnia as well as pestered by the buzzing insects and the droning toll of the nearby church's bells seem to present a no less laconic critique of his time than the scene of the constables patrolling in front of the workers and sailors. The war is over, but the signs of poisoning persist.



FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

262 FABRIK UND WOHNHÄUSER AM RHEIN

1925

Öl auf Karton. 20,5 x 32 cm. Gerahmt. Oben links monogrammiert und datiert ‚FWS 25‘ (in die nasse Farbschicht geschrieben). Rückseitig mit der eigenhändigen Adressangabe in Bleistift ‚F. W. SEIWERT KÖLN/RHEIN EIGELSTEIN 147 III‘.

Bohnen 30 (dort noch ohne Kenntnis von Monogramm und Datierung auf „um 1922“ datiert)

Wir danken Uli Bohnen, Aachen, für freundliche ergänzende Auskunft.

Oil on card. 20.5 x 32 cm. Framed. Monogrammed and dated 'FWS 25' (written into the wet paint layer) upper left. Personal address details, F. W. SEIWERT KÖLN/RHEIN EIGELSTEIN 147 III' in pencil verso.

Bohnen 30 (there still dated "circa 1922" without knowledge of monogram and dating)

We would like to thank Uli Bohnen, Aachen, for kind, additional information.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Dr. W. Jüttner, Köln; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 35 000

In dieser kleinen Stadtansicht gibt Franz Seiwert das Lebensumfeld der Arbeiterklasse in einem von der Industrie geprägten Umfeld wieder. Braune und grauweiße Mietskasernen gruppieren sich um zwei Höfe, dahinter erheben sich die gestaffelten Dächer einer Fabrik. Der Durchlass zwischen zwei Gebäuden gibt einen Blick auf den Rhein frei, dargestellt als hellgrünes Band mit einem kleinen Dampfschiff. Rauchende Schloten recken sich im Mittel- und Hintergrund in den grauen Himmel. Die Szene ist menschenleer und, bis auf ein kahles Bäumchen jenseits der die Höfe trennenden Mauer, auch bar jeder Vegetation.

Seiwert setzt die Stadtansicht aus klar voneinander abgegrenzten geometrischen Flächenformen zusammen, wie für seine Malerei dieser Zeit typisch. Jedoch ist die Komposition weniger statisch; sie erfährt durch einzelne Elemente wie den Baum, die Fensteröffnungen und die Rauchfahnen, die jeweils mit lockerem, freiem Pinselstrich gesetzt wurden, eine gewisse Belebung.

Ähnliche Industrielandschaften stellte Seiwert auch in den um 1922 entstandenen Gemälden „SR“ und „Haldenlandschaft mit zwei Arbeitern“ (Bohnen 27 und 29) dar, mit dem Unterschied, dass hier die Figuren von Arbeitern in die Komposition integriert wurden.

In this little cityscape Franz Seiwert records the environment in which the working class lived within an area shaped by industry. Brown and greyish white tenements are grouped around two courts; the sawtoothed roof of a factory rises up behind them. The opening between the two buildings provides a view of the Rhine, depicted as a light-green stripe with a little steamboat. Smoking chimneys stretch into the grey sky in the middle ground and background. The scene is devoid of people and, except for a bleak-looking little tree beyond the wall dividing the courts, it contains no vegetation at all.

Seiwert has assembled this cityscape out of clearly divided geometrical shapes, as is typical for his paintings from this period. However, this composition is less static; individual elements, such as the tree, windows and the trails of smoke, are all painted with a loose and free brushstroke and thus animate the image to a certain extent.

Seiwert also depicted similar industrial landscapes in the paintings "SR" and "Haldenlandschaft mit zwei Arbeitern" (Bohnen 27 and 29), which were created around 1922; however, these differ in that they integrate the figures of workers into the composition.



MAX PEIFFER WATENPHUL

Weferlingen 1896 – 1976 Rom

263 STADTLANDSCHAFT MIT BRÜCKE 1920

Öl auf Leinwand. 54,2 x 58,7 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚Watenphul. 20‘. – Rückseitig oben auf dem Chassis mit einem bedruckten Papieraufkleber der Galerie Flechtheim, darin handschriftlich mit der Nummer „2748“ beschriftet. – Rückseitig Farbanlage einer unvollendeten Landschaft. – In gutem originalen Zustand.

Nicht bei Pasqualucci

Wir danken Diana Pasqualucci und Enzo Pasqualucci, Rom, für freundliche Stellungnahme.

Oil on canvas. 54.2 x 58.7 cm. Framed. Signed and dated 'Watenphul. 20' in black lower right. – On the back at the top of the chassis with a printed paper label from Galerie Flechtheim, inscribed with the number "2748". – Verso colour scheme of an unfinished landscape. In fine original condition.

Not recorded by Pasqualucci

We would like to thank Diana Pasqualucci and Enzo Pasqualucci, Rome, für kind comment.

Provenienz *Provenance*

Galerie Flechtheim (rückseitiger Aufkleber); ehemals Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf/Randegg; Erben Koch, Oberbayern

€ 30 000 – 35 000

Das vorliegende Werk gehört zu den frühesten Arbeiten des Malers Max Peiffer Watenphul und damit zu den wenigen für die Weimarer Zeit gesicherten Gemälden des Künstlers. Erst ein Jahr zuvor – 1919 – entschied sich der promovierte Jurist auf Anraten Paul Klees zu einem Studium am Bauhaus. Stilistisch dennoch vollkommen losgelöst von der Lehre in Weimar, erinnern seine frühen Werke aus den 1920er Jahre an Henri Rousseau und lassen eine intensive Beschäftigung mit Naturvölkern erkennen. In einfacher, geradezu roh anmutender Malweise unter Verwendung von wenigen, kräftigen Farben und Grautönen entstanden Stadtansichten und Stillleben von naiv-romantischer Schönheit. Dabei gelang es dem Künstler das Gesehene aus einer intensiven Erinnerung in eine unverwechselbare Bildsprache zu übertragen. Natürliche Proportionen wurden bewusst unterwandert; Landschaften in eine träumerische Vision überführt. Scheinbare Gegensätze – wie im vorliegenden Fall die Fabriklandschaft mit ihren qualmenden Schornsteinen, die in Kontrast zu der venezianisch anmutenden Brücke und den spielenden Fischen tritt – wurden zu einem harmonischen Bildgefüge vereint. Max Peiffer Watenphul folgte damit einer unmittelbar nach dem I. Weltkrieg einsetzenden Tendenz gegen Abstraktion und Expressionismus hin zu einer Vereinfachung der Darstellung, die in einer auf die äußere Hülle des Gegenstands und der Konturen konzentrierenden Malweise resultierte. In Anlehnung an den Rousseauschen Bildgedanken kam es zu einer Verbindung zwischen „reiner“ Malerei mit einem „magischen“ Realismus. Viele Zeitgenossen wurden auf die unverwechselbare Bildsprache Peiffer Watenphuls aufmerksam. So subsumierte Alfred Salmony, damaliger Kurator des Ostasiatischen Museums in Köln, 1921 im Bezug auf die frühen Landschaften das „Sonderdasein, spielerisch und doch symbolhaft verknüpft, irgendwie längst vertraut und doch neu.“ (Alfred Salmony, Max Peiffer Watenphul, in: Das Kunstblatt, 5. Jahrgang, 1921, S. 272).

The present picture is among the earliest works by the painter Max Peiffer Watenphul and thus one of the few confirmed paintings from the artist's period in Weimar. Just one year earlier, in 1919, Peiffer Watenphul – who had a PhD in law – followed the advice of Paul Klee and decided to study at the Bauhaus. Stylistically he was nevertheless entirely disconnected from what was being taught in Weimar: his early works from the 1920s recall the art of Henri Rousseau and permit us to recognise his intense occupation with primitive cultures. Working in a simple, even seemingly crude manner of painting and utilising only a few bold colours and shades of grey, he created cityscapes and still lifes possessing a naively romantic beauty. At the same time, the artist succeeded in translating what he saw from an intense memory into an unmistakable pictorial idiom. Natural proportions are deliberately undermined; landscapes are converted into a dream-like vision. Apparent opposites – in the present work, for example, the contrast of the factory landscape and its smoking chimneys with the Venetian-looking bridge and the playing fish – are united into a harmonious pictorial whole. In this way Peiffer Watenphul followed a tendency that set in directly after the First World War, turning against abstraction and Expressionism and towards a simplified form of representation and resulting in a manner of painting concentrated on the outward surface of the object and contours. Borrowing from Rousseau's pictorial concept, there was a linking of "pure" painting with a "magical" realism. Many contemporaries took note of Peiffer Watenphul's unmistakable visual idiom. Thus, in 1921, Alfred Salmony – then curator of Cologne's museum of East Asian art – summed up the early landscapes as a "special state of being, playfully and nonetheless symbolically linked, somehow long familiar and nevertheless new." (Alfred Salmony, Max Peiffer Watenphul, in: Das Kunstblatt, vol. 5, 1921, p. 272).



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

264 BLUMEN IN BRAUNEM TOPF

1933

Öl auf Malpappe. 43,7 x 30,8 cm. Gerahmt. Oben links violett signiert ‚Münter‘. Rückseitig mit der Werknummer ‚40/33‘ und handschriftlich bezeichnet ‚Gabriele Münter Blumenbild 1933‘. – Mit vereinzelt punktuellen alten Retuschen.

Mit einer Bestätigung der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München, vom 30. Juni 2010. Das Werk ist im Arbeitsheft der Künstlerin aufgeführt und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen.

Oil on artist's board. 43.7 x 30.8 cm. Framed. Signed 'Münter' in violet upper left. Work number '40/33' verso and inscribed "Gabriele Münter Blumenbild 1933" by hand. – Isolated occasional old retouches.

With a confirmation from Gabriele Münter and Johannes Eichner Stiftung, Munich, dated 30 June 2010. The work is recorded in the artist's workbook and will be included in the catalogue raisonné of paintings currently under preparation.

Provenienz Provenance

Süddeutscher Privatbesitz

€ 80 000 – 120 000

In den 1930er Jahren entwickelt Gabriele Münter, die nach Jahren an unterschiedlichen Aufenthaltsorten ohne eigenes Atelier 1931 dauerhaft nach Murnau zurückgekehrt war, das Blumenstillleben zu einem besonderen Schwerpunkt ihres Oeuvres.

Wie bei mehreren Blumenbildnissen dieser Zeit grenzt die Künstlerin auch bei den hier vorgestellten „Blumen in braunem Topf“ die Umrisse von Blüten, Blättern und Gefäß summarisch mit dunklen Konturlinien ein, der Farbauftrag ist in breiten, lebhaften Pinselstrichen gesetzt. Der nicht weiter definierte Hintergrund führt – ebenfalls ein Charakteristikum dieser Schaffensphase – farblich die Palette der dargestellten Blumen weiter; er wird hier durch ein zartes Grauviolett und grünliche Nuancen bestimmt. Die Komposition konzentriert sich auf das eigentliche Motiv, ohne wie sonst häufig den Umraum zu schildern oder weitere dekorative Gegenstände beizufügen.

Die Blumen und Blätter werden nicht zu einem Strauß gebündelt, sondern locker in dem breiten Tontopf zusammengestellt; sie ergießen sich förmlich über die Wandung des Gefäßes, einige sind herausgefallen. Die drei großen, in Violett-, Rosé- und Ockertönen gehaltenen Blüten, wohl Anemonen, sind voll geöffnet, die übrigen Blumen bilden mit ihrem leuchtenden Rot, Orange, Weiß und Gelb koloristische Kontrapunkte.

Der besondere Reiz dieser Komposition entsteht aus der Anordnung der Pflanzen, die nicht über dem Gefäß prangen, sondern sich zu einem lebhaften, subtil austarierten Ornament im Bildvordergrund zusammenfügen. Der braune Tontopf gerät damit zu einem Teil des Hintergrundes und verankert die vielfarbigen Blüten und Blätter optisch im Bildzentrum.

In 1931, after spending years living in different places without a studio of her own, Gabriele Münter permanently returned to Murnau; there, in the 1930s, she developed the floral still life into a special focus of her oeuvre.

In the "Blumen in braunem Topf" presented here – as in a number of other images of flowers from this period – the artist summarily delineates the outlines of the flowers, leaves and container with dark contour lines; she has applied the paint in broad, vigorous brushstrokes. The background, which is not identified any more specifically, continues the palette of the depicted flowers: this is a characteristic feature of this phase in Münter's oeuvre, and it is defined here by a delicate greyish violet and greenish nuances. The composition concentrates on the actual motif, without depicting the surrounding space or adding other decorative objects, as is otherwise often the case.

The flowers and leaves are not bound into a bouquet and have instead been placed together loosely in the wide clay pot; they practically pour over the sides of the container and some have fallen out. The three large flowers in tones of violet, pink and ochre are presumably anemones and are in full bloom; with their radiant red, orange, white and yellow, the other flowers form chromatic counterpoints.

This composition's particular charm derives from the arrangement of the plants. Instead of rising proudly above the vessel, they join together into a lively, subtly balanced ornament in the foreground of the picture. The brown clay pot thus becomes a part of the background and visually anchors the highly colourful flowers and leaves in the centre of the image.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

265 TESSINER FLUSSLANDSCHAFT MIT BRÜCKE

1939

Öl auf Leinwand. 63,5 x 89 cm. Gerahmt. Unten rechts grau monogrammiert und datiert ‚CH39‘ (ligiert). – Mit wenigen Altretuschen.

Nicht bei Wohlert

Mit einer Foto-Expertise vom Karl Hofer Komitee, Köln, vom 2.11.2017

Das Werk wird in das Karl Hofer Werkverzeichnis aufgenommen und im Karl Hofer Archiv unter der Nummer N 13 geführt.

Oil on canvas. 63.5 x 89 cm. Framed. Monogrammed and dated 'CH39' (joined) in grey lower right. – A few old retouches.

Not recorded by Wohlert

With a photo-certificate from the Karl Hofer Komitee, Cologne, dated 2 Nov. 2017

The work will be included in the Karl Hofer catalogue raisonné and is registered in the Karl Hofer Archive under the number N 13.

Provenienz Provenance

Ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1953 direkt vom Künstler erworben); seitdem Familienbesitz

€ 70 000 – 90 000

Möglicherweise ist es dem Winterthurer Industriellen und Kunstsammler Theodor Reinhart zu verdanken, dass Karl Hofer das Tessin als Sommerrefugium und Inspirationsquelle für sich entdeckt. Reinhart hatte Hofer bereits in jungen Jahren über seinen Sohn Hans kennen- und schätzengelernet und wurde bald zu seinem wichtigsten Förderer. Auf Reinharts Betreiben konnte Hofer während des I. Weltkriegs aus französischer Zivilinternierung in die Schweiz gelangen. Noch im selben Jahr, 1917, lernte Hofer auf einer Reise das Tessin kennen. Die südländisch anmutende Landschaft mit ihren alpinen Ausläufern sollte den seit 1919 wieder in Berlin lebenden Maler nicht mehr loslassen: Ab 1925 verbringt er jeden Sommer dort und erwirbt einige Jahre später sogar ein Haus am Luganer See, das er bis 1939 behält. In diesem Zeitraum entstehen zahlreiche panoramahafte Landschaftsgemälde, die gleichsam einen Ausgleich zu seinen im Berliner Atelier gemalten Figuren und Stillleben bilden.

Der Maler erfasst hier mit weitem Blick eine idyllische Szenerie. Wie vielfach in Hofers Landschaftsgemälden führt ein Flusslauf in das Bild hinein, vereinzelte Häuser und eine die Bildmitte horizontal durchschneidende, offenbar unvollendet gebliebene Brücke bleiben in der ansonsten menschenleeren Ansicht die einzigen Zeugnisse menschlicher Besiedelung. Die roten Hausdächer und Brückenelemente setzen leuchtende Farbakzente in der von Grün- und Brauntönen dominierten Tonigkeit. Ihren Abschluss findet die Komposition in den massiv aufragenden Bergrücken unter einem sommerlich zartblauen Himmel.

Das Entstehungsjahr unseres Gemäldes, 1939, markiert für Hofer gleichzeitig den Abschied aus seinem Paradies. Während der Kunstverein Winterthur ihn zu seinem 60. Geburtstag noch mit einer Ausstellung ehrt, ist er im nationalsozialistischen Deutschland bereits von der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen und mit Berufsverbot geächtet.

It may be thanks to the Winterthur industrialist and art collector Theodor Reinhart that Karl Hofer discovered Ticino as a summer refuge and source of inspiration. Through his son Hans, Reinhart had already met and developed an appreciation for Hofer at a young age and would soon become his most important patron. It was through Reinhart's efforts that, during the First World War, Hofer was released to Switzerland after his internment as a German civilian in France. That was the same year, 1917, that Hofer became acquainted with Ticino during a journey there. The seemingly southern European landscape, with its Alpine foothills, would never release its hold on the painter, who moved back to Berlin again in 1919: from 1925 he spent every summer there and, a few years later, he even purchased a house on Lake Lugano, which he kept until 1939. During this period he created numerous panoramic landscape paintings that served, so to speak, as a counterweight to the figures and still lifes he painted at his studio in Berlin.

Here the painter has captured an idyllic scene stretching far into the distance. As is often the case in Hofer's landscape paintings, the course of a river leads into the image; a few houses and an – apparently unfinished – bridge running horizontally through the middle of the image remain the only signs of a human presence in this otherwise uninhabited view. The red roofs and elements of the bridge establish luminous chromatic accents in a colour scheme dominated by tones of green and brown. The composition concludes with the massive mountain ridge that towers up beneath a summery, gently blue sky.

Our painting was created in 1939, a year that also marked Hofert's departure from his paradise. While the Kunstverein Winterthur would still honour him with an exhibition to celebrate his 60th birthday, in Nazi Germany he had already been expelled from the Prussian Academy of Arts and ostracised through his prohibition from working as a painter.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

266 DAHLIEN UND SONNENHUT

Um 1930/1940

Aquarell auf Japanpapier. 35 x 45,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschkopfsigniert ‚Nolde‘. – Äußerst farbfrisch. Die obere linke Ecke unauffällig restauriert. Mit einzelnen sehr schwachen Stockflecken.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Risum-Lindholm, vom 14. April 2018

Das Aquarell ist im Archiv unter der Nummer „Nolde A-80/2018“ registriert und dokumentiert.

Watercolour on Japan paper. 35 x 45.7 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in brush and India ink lower right. – Very vibrant colours. Unobtrusively retouched corner upper left. Few very weak specks of foxing.

With a photo-certificate from Manfred Reuther, Risum-Lindholm, dated 14 April 2018

The watercolour is registered and documented in the archive under the number "Nolde A-80/2018".

Provenienz *Provenance*

Käthe und Carl Oskar Jatho, Köln (1940er Jahre); seitdem Privatbesitz Rheinland

€ 100 000 – 120 000

Die wie spontan vor dem Beet festgehaltenen Blumen scheinen einander in ihrer Üppigkeit übertreffen und in den Vordergrund drängen zu wollen, jede Blüte ringt um die Betrachtergunst. Die kompakte, scheinbar die pralle Sonne des Spätsommers einfangende, Dahlienblüte wird von tänzelnden Sonnenhüten bekrönt und findet zum oberen Blattrand so ihren luftigen Abschluss.

Die Farbenpracht des eigenen Gartens zog Nolde nach eigener Aussage unwiderstehlich an: „Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprossend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe 1902-1914, Flensburg o.J., 2. Aufl., S. 95).

Beginnend 1906 mit seinem Garten in Alsen, sollte ihn das Thema nicht mehr loslassen; die üppige Gartengestaltung und ihre bildnerische ‚Ernte‘ verfolgte den Maler bis zu seinem Lebensende in Seebüll. Er schuf mit seinen Blumenbildern zeitlose Klassiker.

Das nunmehr nach etwa 80 Jahren aus Privatbesitz angebotene Blumen-aquarell stammt aus der Sammlung des bekannten Kulturphilosophen und Schriftstellers Carl Oskar Jatho und seiner Frau. Jatho führte in den 1920er Jahren in seinem Kölner Wohnzimmer einen Salon, in dem sich Künstler und Intellektuelle trafen, u.a. war er mit den ‚Kölner Progressiven‘ engstens befreundet.

Seemingly spontaneously recorded in front of the flower bed, the flowers appear to wish to outdo one another in their abundance and push their way into the foreground, each flower struggling to win the viewer's favour. The compact flower of the dahlia seems to capture the blazing late-summer sun; it is crowned by prancing coneflowers and thus finds its airy culmination towards the upper edge of the sheet.

According to Nolde himself, the splendid colours of his own garden drew him irresistibly: "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, bringing happiness, sagging, withering, ending up tossed aside in the ditch." (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe: 1902-1914, Flensburg n.d., 2nd ed., p. 95).

Beginning in 1906 with his garden on Als, this theme would never cease to captivate him; the painter pursued the luxuriant composition of his garden and its pictorial "harvest" until the end of his life in Seebüll. With his floral paintings, he created timeless classics.

The flower watercolour offered here after around 80 years in private hands is from the collection of the well-known cultural philosopher and writer Carl Oskar Jatho and his wife. In the 1920s, in the living room of his home in Cologne, Jatho led a salon where artists and intellectuals met, and a close friendship linked him with the "Kölner Progressiven" (Cologne Progressives), among others.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

267 AM NACHMITTAG

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 32,8 x 44 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Tuschkfeder signiert ‚Nolde.‘ sowie auf dem
alten Passepartout von Ada Nolde betitelt
„Am Nachmittag“. – In schönem Erhaltungs-
zustand.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Risum-Lindholm,
vom 6. November 2017

*Watercolour on Japan paper. 32.8 x 44 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in pen
ink and and titled "Am Nachmittag" on Ada
Nolde's old mat. – In fine condition.*

*With a photo-certificate from Manfred
Reuther, Risum-Lindholm,
dated 6 November 2017*

Provenienz Provenance

Sammlung Ernst Henke, Essen (wohl um
1936 vom Künstler erworben); Privatsamm-
lung Rheinland/Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Essen 1966/1967 (Museum Folkwang), Emil
Nolde. Aquarelle in Essener Privatbesitz,
Kat. Nr. 27.

€ 130 000 – 160 000

„Träume, leichtbeflügelt in unwirklichem Leben lebend. Träume, so schnell
verfliegend, wie sie entstanden sind. Träume, ungebunden und oft wunderlich
in Lebensglück und Schönheit, in augensinnlichen Regungen. Menschen und
Meere erscheinen, Land und Kreaturen, oft so phantastisch schön, wie ich
nie im wachen Leben gleiches gesehen habe.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe.
1902-1914, Flensburg 1958, S. 206).

Mit leuchtendem Violett, Blau und Grün malt Emil Nolde in unserem Aquarell
das nordfriesische Gotteskoog-Gebiet am Hülltofter Tief nahe Seebüll,
dem Wohnsitz des Künstlers. Der Blick des Betrachters schweift über den
Ruttebüller See auf das gegenüberliegende Dorf Rosenkranz, dessen Häuser
er „gereiht wie Perlen einer Gebetschnur“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe.
1902-1914, Flensburg 1958, S. 112) am Horizont aufscheinen lässt. Die
Horizontlinie mit den kleinen Häusern verschiebt Nolde in die Bildmitte und
komponiert das leuchtende Wolkenspiel des Himmels beinahe spiegelbildlich
zu dessen Reflexionen auf der Wasseroberfläche des Sees. Das atmosphäri-
sche Nachmittagslicht scheint dabei so flüchtig wie die Erscheinungen in den
vom Künstler beschriebenen Träumen. Im phantastischen Klang der Farben
lässt Nolde Erde, Wasser und Himmel miteinander verschmelzen und eine
Landschaft von unwirklicher Schönheit aufscheinen.

Die herausragende Qualität dieser außergewöhnlichen Arbeit blieb auch dem
Essener Industriellen und Kunstsammler Ernst Henke nicht verborgen, der
das Aquarell wahrscheinlich schon 1936 von dem ihm befreundeten Nolde
erwarb.

*“Dreams, light-winged in unreal life living. Dreams, vanishing as quickly as they
emerge. Dreams, unfettered and often wondrous in the joy of life and beauty, in
stirrings sensuous to the eye. People and seas, land and creatures often appear
so fantastically beautiful – like nothing I have ever seen in waking life.” (Emil
Nolde, Jahre der Kämpfe: 1902-1914, Flensburg 1958, p. 206).*

*In our watercolour Emil Nolde uses luminous violet, blue and green to paint North
Friesia's Gotteskoog area, next to the lake Hülltofter Tief and near Seebüll, the
artist's home. The viewer's gaze wanders across another lake, the Ruttebüller
See, towards the village of Rosenkranz on the opposite side; Nolde has its hous-
es appear on the horizon "lined up like beads on a rosary" (Emil Nolde, Jahre der
Kämpfe: 1902-1914, Flensburg 1958, p. 112). The artist has shifted the horizon
line with the little houses into the middle of the picture and composed the
luminous spectacle of the clouds in the sky as almost a mirror image of their
reflections on the surface of the lake. Here the atmospheric light of the after-
noon seems just as fleeting as the apparitions in the dreams described by the
artist. In the fantastic harmony of colours Nolde causes earth, water and sky to
merge together and a landscape of unreal beauty to emerge.*

*The outstanding quality of this extraordinary work did not remain unremarked
by Ernst Henke, an industrialist and art collector from Essen, who purchased
the watercolour from his friend Nolde – probably before 1936.*



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

268 LESENDE FRAU

1946

Tuschfederzeichnung über Bleistift auf cremefarbenem Büttenpapier mit Wasserzeichen „PH ANTIQUE“. 32,7 x 50,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in der Darstellung mit Tuschfeder signiert, datiert und bezeichnet ‚Beckmann A 29.12.46‘ sowie mit Bleistift vermutlich eigenhändig betitelt ‚Readin Women‘ [sic]. – Mit einem kurzen hinterlegten Randeinriss links und hellbraunen Fingerspuren am Oberrand.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen Max Beckmanns von Stephan von Wiese und Hedda Finke, Berlin, aufgenommen. Wir danken für freundliche Informationen.

Pen and ink drawing over pencil on cream-coloured laid paper with watermark "PH ANTIQUE". 32.7 x 50.4 cm. Framed under glass. Signed, dated and inscribed 'Beckmann A 29.12.46' in pen and ink in the depiction lower left and titled 'Readin Women' [sic] in pencil, presumably in his own hand. – Short, backed marginal tear left and light brown finger marks in upper margin.

The work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of Max Beckmann's drawings, compiled by Stephan von Wiese and Hedda Finke. We are grateful for kind information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Bielefeld/Tübingen/Frankfurt 1977/1978 (Kunsthalle Bielefeld/Kunsthalle Tübingen/Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut), Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950, Kat. Nr. 196 mit ganzseitiger Abb.; Mannheim 2006 – 2018 (Kunsthalle), Dauerleihgabe

€ 35 000 – 40 000

„Beckmann wollte eine möglichst präzise Übertragung der Realität in eine gültige optische Form erreichen, die zwar ihre Zeit reflektiert, jedoch von da aus zu allgemeingültigen Aussagen gelangt, zu Werken, die unabhängig von der aktuellen Situation ihrer Entstehungszeit verstanden werden können“ (Carla Schulz-Hoffmann, „So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele“, in: Ausst. Kat. Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Amsterdam/München 2007/2008, S. 29).

1933 verliert Max Beckmann, einer der profiliertesten deutschen Gegenwartsmaler, seinen Lehrauftrag an der Städelschule und zieht in die anonymere Großstadt Berlin. Noch im Laufe des Jahres werden ihm Ausstellungen untersagt, und seine Werke werden aus den Museen entfernt. Unter den zunehmenden Repressalien der Nationalsozialisten verlässt Beckmann Deutschland und emigriert gemeinsam mit seiner Frau 1937 nach Amsterdam.

Die vorliegende Zeichnung „Lesende Frau“ entsteht im letzten Jahr seines Exils vor der Ausreise in die USA 1947 und ist formalästhetisch und in der zeichnerischen Auffassung durchaus in der Nähe seiner letzten, von Curt Valentin in New York herausgegebenen, Druckgraphikfolge „Day and Dream“ zu sehen in der Monumentalität des Frauenkörpers etwa des als Blatt 5 erschienenen Lithographie „Kriechende Frau“ oder dem vergleichbaren Habit im Blatt 11 „Der Morgen“ (vgl. Hofmaier 361, 367).

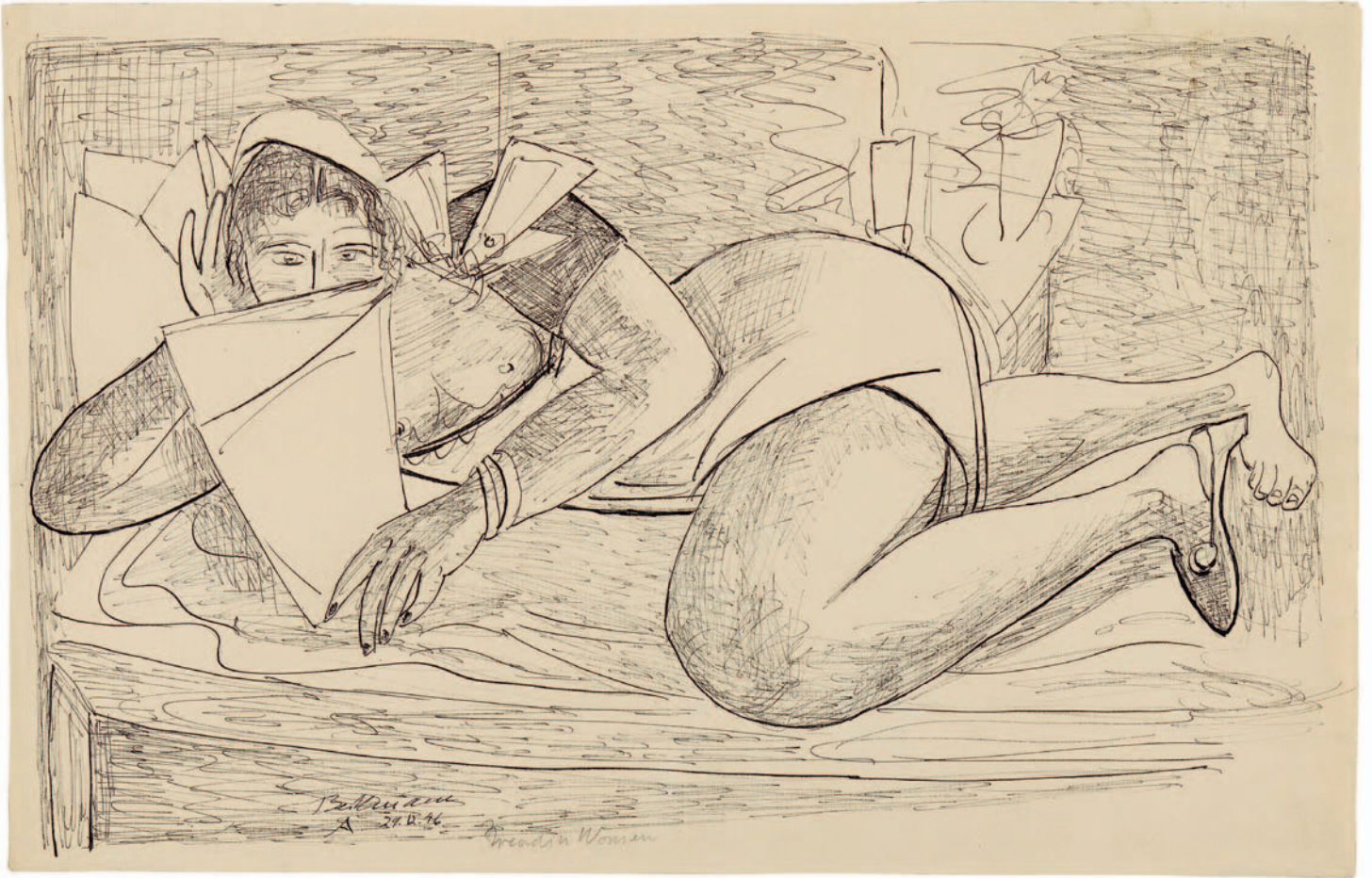
Lässig auf einer Bettstatt räkelnd ist die „Lesende“ dem Betrachter zugewandt im Spiel zwischen sibyllinisch anmutendem Versteck des Antlitzes und der Offenherzigkeit ihrer entblößten Brust. Die brennende Kerze mag nicht nur die erhellende Lektüre ermöglichen, sondern auch als erotische Allusion in der ikonographischen Tradition der holländischen Genremalerei verstanden werden – der verlorene Pantoffel pointiert diesen Aspekt.

“Beckmann wished to achieve the most precise possible transfer of reality into a valid optical form, which – while reflecting its time – nonetheless moves on from there to universally valid statements, to works that can be understood independently of the situation contemporary to their creation.” (Carla Schulz-Hoffmann, “So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele”, in: exhib. cat., Max Beckmann: Exil in Amsterdam, Amsterdam/Munich 2007/2008, p. 29).

In 1933 Max Beckmann, one of Germany's most distinctive contemporary painters, lost his teaching position at the Städelschule and moved to the more anonymous metropolis of Berlin. Before the end of the year, he had been prohibited from exhibiting his art, and his works were removed from the museums. Facing increasing oppression from the Nazis, Beckmann left Germany and emigrated to Amsterdam with his wife in 1937.

The present drawing “Lesende Frau” was created during the last year of his exile, before his departure from the US in 1947. In terms of its formal aesthetics and its graphic concept, it is certainly to be seen as closely related to “Day and Dream”, his final series of prints published in New York by Curt Valentin: in the monumentality of the female figure – for example, in the fifth lithograph, “Kriechende Frau” – or in the comparable clothing in the eleventh sheet, “Der Morgen” (see Hofmaier 361, 367).

Casually stretched out on a bedstead, the “Lesende” is turned towards the viewer with an interplay between the Sibyl-like concealment of her face and the openness of her bared breast. The burning candle may not just make her enlightening reading possible: it may also be understood as an erotic allusion in the iconographic tradition of Dutch genre painting – and the lost slipper emphasises this aspect.



LYONEL FEININGER

1871 - New York - 1956

N269 V. (STREET SWEEPER IN PARIS)

1938

Aquarell und Tuschfeder auf handgeschöpftem Papier. 29,8 x 23,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und bezeichnet ‚Feininger XX‘, mittig römisch nummeriert ‚V‘ und rechts datiert ‚1938‘. - Rückseitig mit Nachlass-Stempel.

Mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 17. November 2010. Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 419-11-16-10 registriert.

Watercolour and pen and ink on hand-made paper. 29.8 x 23.8 cm. Framed under glass. Signed and inscribed ‚Feininger XX‘ in pen and ink lower left, Roman numeration ‚V‘ in the centre and dated ‚1938‘ right. - Estate stamp verso.

With a photo-certificate from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 17 November 2010. The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 419-11-16-10.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York,;
Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1998 (Marlborough Fine Art), Lyonel Feininger. City and Sea 1905-1955. Watercolours and Drawings, Kat. Nr. 64 mit Farbb.; Berlin/New York 2011 (Galerie Achim Moeller), Lyonel Feininger. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Julia-Feininger-Nachlass, Kat. Nr. 35, S. 81 mit Farbb.

€ 25 000 – 30 000

Unter dem Eindruck zunehmender nationalsozialistischer Repressalien und der kunstfeindlichen Entwicklung kehrt Lyonel Feininger 1937 nach knapp 50 Jahren in Deutschland zurück in seine Heimat Amerika. In den ersten anderthalb Jahren entstehen keine Gemälde und nur wenige Papierarbeiten, zu denen die hier angebotene Häuserlandschaft gehört.

In multifokaler Ansicht präsentiert sich ein verwinkeltes Häuserensemble windschief auf abschüssiger Straße, als Bildobjekt geradezu verlebendigt. Bildobjekten Leben einzuhauchen, resultiert aus Feiningers früher Arbeit als Karikaturist bei verschiedenen Zeitschriften und Blättern wie „Ulk“, „Lustige Blätter“ und der „Chicago Sunday Tribune“ wie er ebenso ein seine Kompositionen fortan bevölkerndes Stammpersonal entwickelt - man denke an die „Frau mit roten Haaren“ oder den „großen Mann mit Zylinder“. Letzterer resultiert aus Feiningers Liebe zu französischen Klassikern wie Victor Hugo und Honoré de Balzac.

Der hochgewachsene Mann mit Zylinder gehört zum festen Figurenkanon Feiningers, hier allerdings hat es ihn als Straßenkehrer ein wenig mitgenommen. In der allein mit Grün verschatteten Grundstimmung steht die sonst so stolze Figur in gebückter Haltung und einem etwas ramponierten Zylinder. Gleichsam kann man die Szene als leicht melancholischen Kommentar zu seiner eigenen Lebenssituation lesen. In großer poetisch anmutender Geste wird etwas Blaues zusammengefügt, wohl eine der wie zum Trocknen oben aufgehängten Wolken, frisch vom Himmel gestürzt.

Das Blatt hat Feininger offenbar selbst sehr geschätzt und es für die eigene Sammlung mit „XX“ als unverkäuflich gekennzeichnet.

Influenced by the increasing oppression through the Nazis and developments antagonistic to art, Lyonel Feininger returned to his native America in 1937, after almost 50 years in Germany. During the first year and a half he created no paintings and only a few works on paper, which include the cityscape with buildings offered here.

A crooked ensemble of buildings in a sloping street presents itself to us in a multifocal view and as a directly animate pictorial object. Feininger's breathing life into depicted objects was the result of his early work as a caricaturist with various magazines and papers, such as "Ulk", "Lustige Blätter" and the "Chicago Sunday Tribune" - just as he also developed a regular group of characters who would henceforth inhabit his compositions, for example, the "woman with red hair" or the "tall man with a top hat". The latter resulted from Feininger's love of French classics, such as Victor Hugo and Honoré de Balzac.

The tall man with the top hat was part of Feininger's fixed canon of figures, although here he appears a bit tattered in his role as a street sweeper. In the general tone established solely through shades of green, the otherwise so proud figure stands in a hunched posture with a somewhat battered top hat. To some extent the scene can be seen as a slightly melancholy commentary on the situation in Feininger's own life. In a grand and lyrical gesture, the figure sweeps together something blue: presumably one of the clouds hung at the top (as though out to dry) has just plunged from the sky.

Evidently Feininger personally greatly cherished this sheet: he reserved it for his own collection, using an "XX" to indicate that it was not for sale.



x Fernin Bet

V.

1938

LYONEL FEININGER

1871 - New York - 1956

N270 OHNE TITEL (WOLKEN ÜBER DEM MEER MIT ZWEI FIGUREN AM STRAND)

1934

Aquarell und Tuschfeder auf handgeschöpftem Papier. 22,9 x 29,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und datiert, 'Feininger 1934'. – Rückseitig mit Nachlass-Stempel.

Mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 20. Juni 2010. Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 340-06-10-10 registriert.

Watercolour and pen and ink on hand-made paper. 22.9 x 29.4 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 1934' in pen and ink lower left. – Estate stamp verso.

With a photo-certificate from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 20 June 2010. The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 340-06-10-10.

Provenienz Provenance

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

London 1998 (Marlborough Fine Art), Lyonel Feininger. City and Sea 1905-1955. Watercolours and Drawings, Kat. Nr. 46 mit Farbabb. („Wolken über dem Meer, zwei Menschen am Strand“); Berlin/New York 2011 (Galerie Achim Moeller), Lyonel Feininger. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Julia-Feininger-Nachlass, Kat. Nr. 28, S. 66 mit Farbabb.

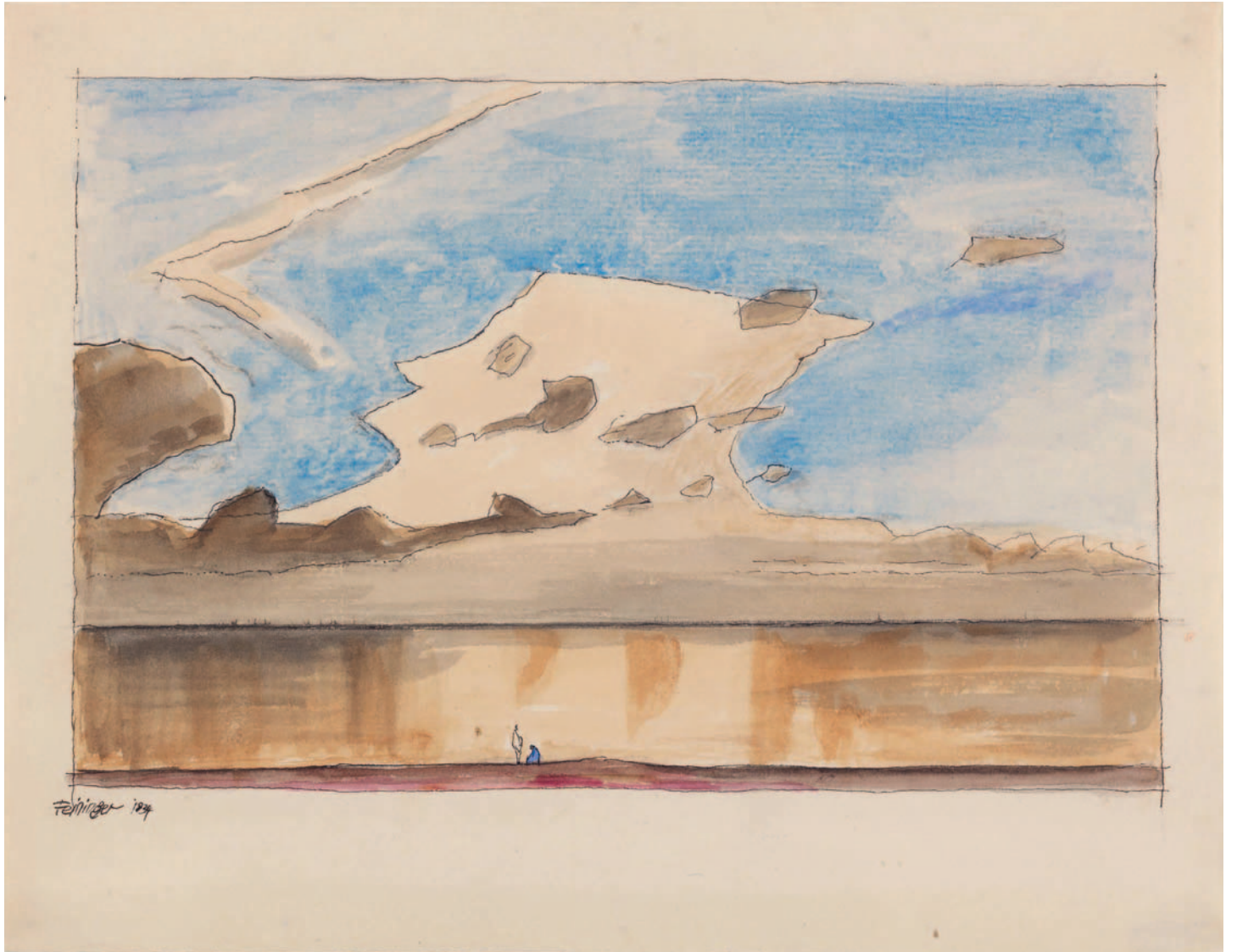
€ 25 000 – 30 000

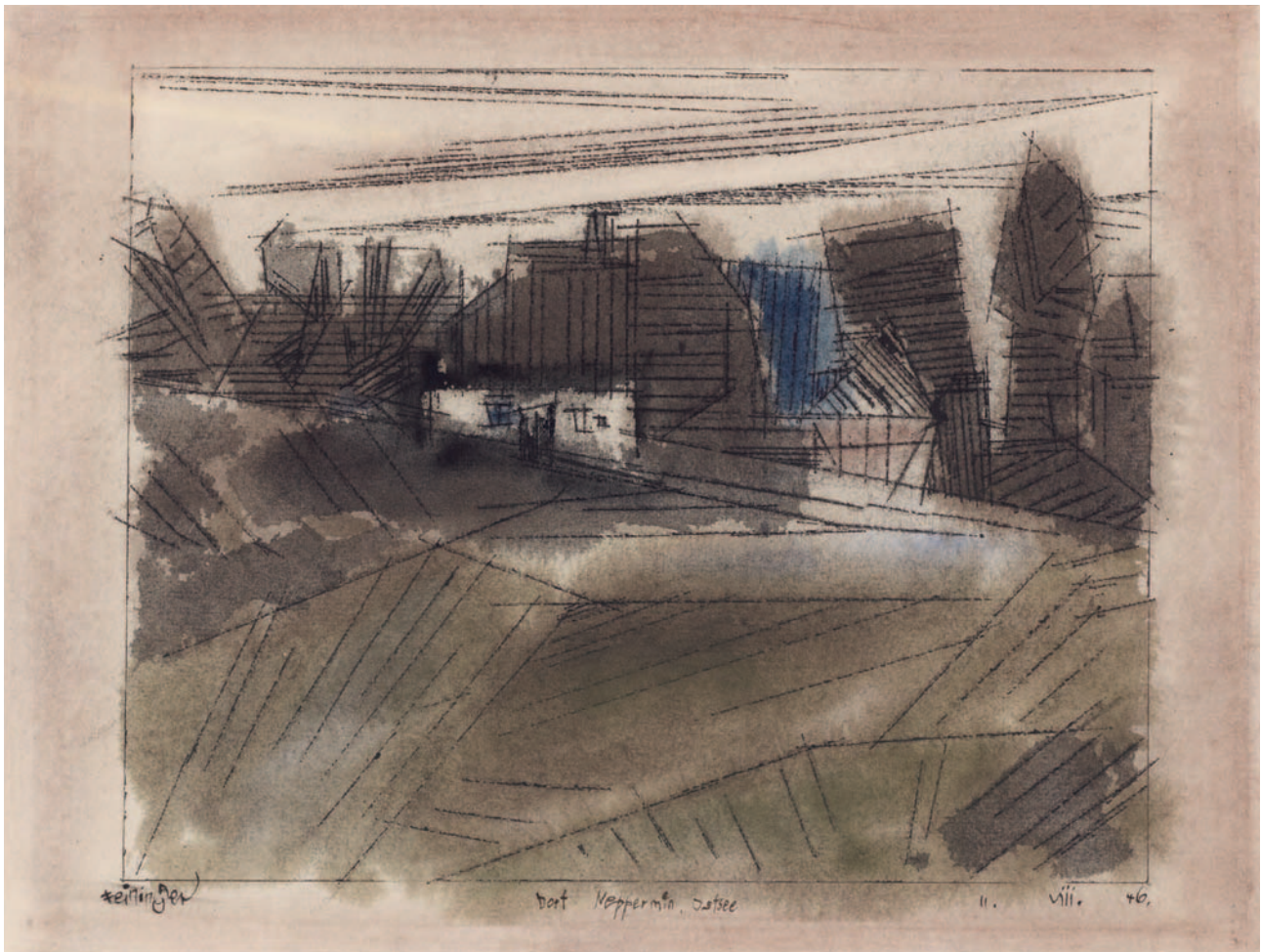
Mit der Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten und den Abschied aus Dessau im März 1933 war Lyonel Feininger heimatlos geworden. Bis zu seiner Übersiedelung in die Vereinigten Staaten sollte noch einige Zeit vergehen, so dass sich der Künstler zunächst einer von großer Ungewissheit geprägten Zukunft gegenüber sieht. Es verwundert kaum, dass sich Feiningers persönliche Lebenssituation im nationalsozialistischen Deutschland auch in seinen Werken dieser Jahre vermittelt. Bis zu seiner endgültigen Ausreise würden sie von einer durchdringenden und in dieser Intensität selten erreichten Atmosphäre geprägt sein.

Wie andere Stücke aus diesen Jahren trägt auch unsere Landschaft mit ihrer dramatisch-expressionistischen Wolkenkulisse über dem tiefen Horizont ein unverkennbar introvertiertes Moment in sich. Verlassen wirken die beiden Figuren am Strand, einsam und sehnsuchtsvoll zugleich. Feininger zeichnet sie in verschwindend kleiner Größe unter mächtigem Himmel, so dass sie sich dem Betrachter unvermittelt als lakonischer Kommentar auf die Landschaftskonzeptionen der deutschen Romantik, etwa eines Caspar David Friedrich, präsentieren. Formal zeichnet sich unser Aquarell durch Feiningers meisterhafte Linienführung aus, über die es ihm mit nur wenigen Strichen gelingt den Bildraum zu ordnen. Wie nachhaltig die kompositorische Anlage der Meereslandschaft und ihrer Wetter den Künstler auch in den Folgejahren beschäftigten würde, belegen nicht nur einige Aquarelle, sondern auch das Gemälde „Grosse Wolke“ aus dem Jahr 1941 (Hess 416).

With the closing of the Bauhaus through the Nazis and his departure from Dessau in March of 1933, Lyonel Feininger was left without a home. A fair amount of time would pass before he moved to the United States; as a result, the artist initially found himself faced with a future defined by great uncertainty. It is hardly surprising that Feininger's personal situation in life within Nazi Germany is also conveyed by his works from these years. Up to his final departure from Germany, they are defined by a penetrating atmosphere of an intensity otherwise rarely achieved.

Like other pieces from that time, our landscape featuring a dramatically Expressionist backdrop of clouds above its low horizon also contains an unmistakable sense of introversion. The two figures at the beach seem abandoned - simultaneously lonely and filled with longing. Feininger has drawn them infinitesimally small under a massive sky, so that they immediately present themselves to viewers as a laconic commentary on concepts of the landscape among German Romanticists, such as Caspar David Friedrich. Formally our watercolour is distinguished by Feininger's masterful use of line, by means of which he successfully arranges the depicted space with just a few strokes. Not only several watercolours but also the 1941 painting "Grosse Wolke" (Hess 416) demonstrate how lastingly the compositional structure of the seascape and its weather would also occupy the artist in the years that followed.





LYONEL FEININGER

1871 - New York - 1956

№271 DORF NEPPERMIN, OSTSEE 1946

Aquarell und Tuschfeder auf handgeschöpftem Papier. 23,7 x 31,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert ‚Feininger‘, rechts datiert ‚11.viii.46.‘ und mittig betitelt ‚Dorf Neppermin, Ostsee‘.

Mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 1. November 2011. Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1042-11-01-11 registriert.

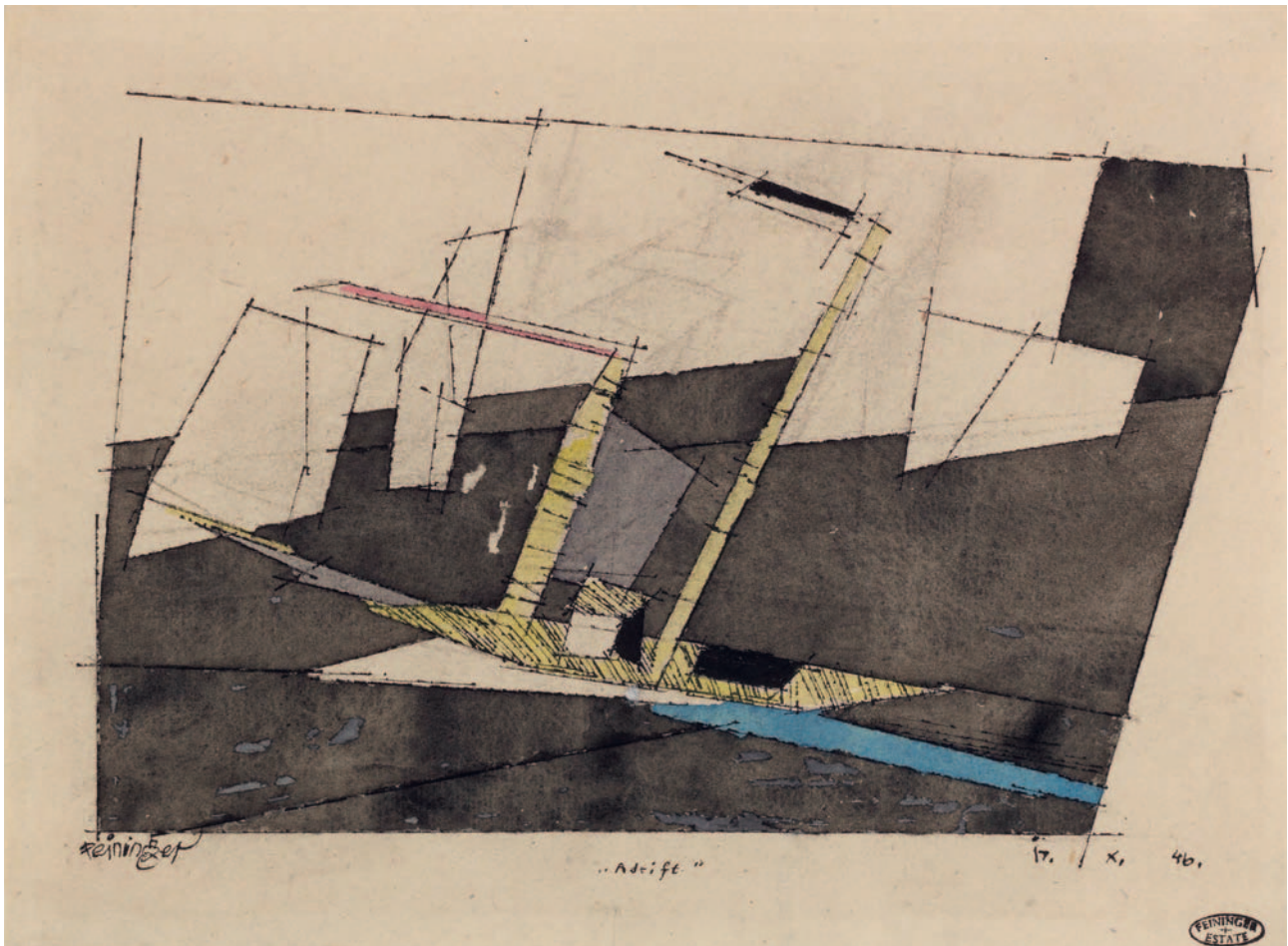
Watercolour and pen and ink on hand-made paper. 23.7 x 31.4 cm. Framed under glass. Signed ‚Feininger‘ in pen and ink lower left, dated ‚11.viii.46.‘ right and titled ‚Dorf Neppermin, Ostsee‘ in the centre.

With a photo-certificate from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 1 November 2011. The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 1042-11-01-11.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

€ 25 000 – 35 000



LYONEL FEININGER

1871 - New York - 1956

N°272 ADRIFT

1946

Aquarell, Tuschfeder und Farbstift auf handgeschöpftem Papier. 19,2 x 27,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert, 'Feininger', rechts datiert, '17.X.46.' und mit Nachlass-Stempel sowie mittig betitelt, "Adrift".

Mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 17. November 2010. Die Arbeit ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 412-11-16-10 registriert.

Watercolour, pen and ink and crayon on hand-made paper. 19.2 x 27.4 cm. Framed under glass. Signed, 'Feininger' in pen and ink lower left, dated, '17.X.46.' right and with estate stamp and titled, "Adrift".

With a photo-certificate from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 17 November 2010. The work is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 412-11-16-10.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin/New York 2011 (Galerie Achim Moeller), Lyonel Feininger. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Julia-Feininger-Nachlass, Kat. Nr. 38, S. 86/87 mit Farbabb.

€ 25 000 – 35 000

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

273 GROSSES STILLEBEN: BLUMEN IN VIOLETTER VASE

Um 1935

Öl auf festem strukturierten Papier.
25,3 x 17 cm. Gerahmt. Rückseitig beschriftet von Helene Jawlensky „Ich bestätige, daß dieses Bild von meinem Mann, Alexej von Jawlensky gemalt ist, H. v. Jawlensky“. – Die untere linke Ecke mit schwachem Knick.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1746

Oil on heavy, textured paper. 25.3 x 17 cm. Framed. Inscribed „Ich bestätige, daß dieses Bild von meinem Mann, Alexej von Jawlensky gemalt ist, H. v. Jawlensky“ verso by Helene Jawlensky. – A faint fold in lower left corner.

Provenienz Provenance

Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, 26.11.1960, Lot 371; Galerie Schmela, Düsseldorf 1963, 1. Kunstauktion, Lot 43; Galerie Beyeler, Basel (1967); Hauswedell & Nolte, Hamburg, 18.11.1967, Lot 155; Christie's London, 19.6.2013, Impressionist/Modern Sale, Lot 372; Privatbesitz England

Ausstellungen Exhibitions

Basel 1957 (Galerie Beyeler), Maîtres de l'art moderne, Kat. Nr. 61 („Veilchen“); Los Angeles 1958 (Stephen Silagy Galleries), Nr. 2 („Flowers“)

€ 50 000 – 70 000

Mitte der 1930er Jahre ist die Zeit der abstrakten Köpfe. Beinahe durchgehend beschäftigt sich Alexej von Jawlensky – auch krankheitsbedingt – mit kleinformatigen auf das Notwendigste reduzierten Gesichtern, seinen sogenannten „Meditationen“. Meist in gedeckter Palette wird ein Spektrum unterschiedlicher Mimik und Gemütsverfassung ausgelotet mittels reduzierter Angaben der menschlichen Physis.

Diese Reihe unterbricht Jawlensky kontrapunktierend mit einer Folge von Blumenbildern, beinahe Bildnissen, zu der auch das angebotene „Groses Stilleben: Blumen in violetter Vase“ zählt. Meist in schmal-hohem Raumausschnitt, sind farbige Blüten ins Zentrum gestellt – hier sind es Veilchen in einer violetten Vase, die einen schönen Komplementärkontrast bilden zu ihrem orange-roten Umraum. Interessantes Moment der wohl auch jahreszeitlich wechselnden Blumenbilder ist die angeschnittene blaue Vase, die mit ihrem gekehlten Profil charakteristisch ist. Stand diese zuerst ganzfigurig im Zentrum in dem „Stilleben: Hellblaue Vase I“ von 1934, rückt sie nachfolgend als tektonische Konstante an den linken Bildrand (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky 1574, 1686, 1738, 1740, 1743, 1745 u.a.).

Das Spiel mit Raumausschnitt und Blütenarrangement scheint ähnlich wie die Variation eines Gesichts einen besonderen Reiz auf den Maler ausgeübt zu haben. Mit vermeintlich einfachen Mitteln und Kompositionsschemata erzielt er eine große Wirkung und schafft kleinformatige Werke von enormer Kraft.

The mid 1930s were the period of the abstract heads. On account of his illness, among other reasons, Alexei von Jawlensky occupied himself almost continuously with small-format faces reduced to their most essential elements, his so-called "Meditations". With a usually muted palette, he explored a spectrum of different facial expressions and emotional states by means of reductive indications of humanity's physical form.

Jawlensky interrupted this series with the counterpoint of a series of flower paintings – practically portraits – which also include the "Groses Stilleben: Blumen in violetter Vase" offered here. Generally framed within a narrow and vertical space, colourful flowers are placed at the centre: here they consist of violets in a violet-coloured vase, which form a charming complementary contrast to the red-orange space surrounding them. The blue vase, cut off by the edge of the picture, features characteristically concave elements in its profile and reflects an interesting development among the floral pieces, which also seem to have changed with the seasons. While the vase initially stood intact in the middle of "Stilleben: Hellblaue Vase I", of 1934, it subsequently shifted towards the left edge of the picture as a constant tectonic variable (see M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky 1574, 1686, 1738, 1740, 1743, 1745 i.a.).

This experimentation with the framing of the space and arrangement of the flowers seems to have exerted a particular fascination on the painter, similar to that of creating variations on a face. He used seemingly simple means and compositional schemes to achieve a grand effect and create small-format works of enormous power.



ANTON HILLER

München 1893 – 1985

274 MÄDCHENFIGUR

1953

Bronze. Höhe 174 cm. Auf mitgegossener Plinthe (9 x 35 x 36 cm). Unbezeichnet. – Mit anthrazit-grünlicher Patina.

H. Hiller 130 (Gips, Höhe 170 cm)

Bronze. Height 174 cm. On cast-with plinth (9 x 35 x 36 cm). Unsigned. – With anthracite-greenish patina.

H. Hiller 130 (plaster, height 170 cm)

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt am Main 1954 (Deutscher Künstlerbund) 4. Ausstellung, Kat. Nr. 244 mit Abb.

€ 25 000 – 30 000

„Während meines freien Schaffens waren mir die Werke der frühgriechischen, der ägyptischen, der romanischen und der frühgotischen Plastik stets gegenwärtig; Stilrichtungen, die mir einen Hinweis gaben zu dem Problem der Urform, mit dem ich mich von jeher beschäftigte. Von hier aus sah ich Möglichkeiten, um in freier und unabhängiger Weise meine plastischen Vorstellungen in Form zu bringen. [...] Bei fortschreitender Entwicklung zur Vereinfachung entstanden Werke von kubischer, fast architektonischer Grundstimmung, die aber noch die Naturerscheinung der Dinge erkennen läßt. Dies Letztere war und ist ein Hauptanliegen meines bildhauerischen Schaffens“. (Anton Hiller, Anmerkungen zu meiner Arbeit, in: Ausst. Kat. Anton Hiller. Skulpturen und Handzeichnungen, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1974, o. S.).

“During my free work, the works of early Greek, Egyptian, Romanesque and Early Gothic sculpture were ever-present; styles that gave me an indication of the problem of the primeval form that I had always been preoccupied with. From then on, I saw possibilities to shape my sculptural ideas in a free and independent manner. [...] As the development towards simplification progressed, works of a cubic, almost architectural basic mood were created, which, however, still reveal the natural appearance of things. The latter was and is a main concern of my sculptural work“. (Anton Hiller, Notes on my Work, in: exhib. cat. Anton Hiller. Skulpturen und Handzeichnungen, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1974, n. p.)



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

275 BLONDES MÄDCHEN MIT LOSEN BLUMEN (AM TISCH SITZEND)

1948

Öl auf Hartfaserplatte. 49,9 x 64,9 cm. Oben links schwarz mit dem Künstlersignum versehen und datiert ‚48‘. Rückseitig wohl von fremder Hand mit schwarzem Stift betitelt „Kind mit Blumen“. – Rahmungsbedingt unmittelbar an den Rändern leicht berieben, drei Ecken minimal gestaucht.

Löffler 1948-20

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

Oil on fibreboard. 49.9 x 64.9 cm. Black artist's signum upper left and dated '48'. On the verso, titled "Kind mit Blumen" in black pen, probably by an unknown hand. – Minor frame-related rubbing directly at the margin, three corners slightly compressed.

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

Provenienz *Provenance*

Sotheby's London Juli 1970; Galerie Koch, Hannover (1974); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem Familienbesitz Hessen

€ 50 000 – 60 000

Anfang 1946 kehrt Otto Dix aus französischer Kriegsgefangenschaft zu seiner Familie nach Hemmenhofen am Bodensee zurück. Diese Zeit markiert eine Zäsur innerhalb seines Oeuvres, wandelt sich doch seine Malweise grundlegend: Die seit den 1930er Jahren gepflegte Lasurtechnik gibt er zugunsten einer expressiven *alla prima* Malerei auf, offenkundiger Ausdruck einer wiedergewonnenen Lebens- und Schaffensfreude. Diese manifestiert sich auch in der enormen Zahl von ca. 150 Gemälden, die er innerhalb von nur vier Jahren fertigt. Sein Augenmerk richtet Dix in erster Linie auf die unmittelbare Umgebung mit ihrer ländlichen Bevölkerung. Unter diesen Arbeiten fällt eine Reihe von Mädchendarstellungen auf, die bis 1957 entsteht und zu der auch das „Blonde Mädchen mit losen Blumen“ gehört.

Das von Dix porträtierte junge Mädchen sitzt in einem schlichten Sommerkleid, das Haar zum Dutt gebunden, an einem kleinen weißen Tisch im Freien. Am rechten Bildrand erhebt sich ein Baumstamm, der sommerlich blaue Himmel ist in schwungvoller, breiter Pinselführung im Hintergrund angelegt. Auf der weißen Tischplatte liegen einige rosafarbene Blüten, und die Porträtierte scheint vollkommen in das sorgfältige Betrachten und Arrangieren dieser Blumen versunken zu sein. Auffallend ist die reduzierte Farbpalette, die hier zur Verwendung kommt: Orange, Rosa, Blau und Weiß dominieren das Gemälde und unterstreichen die sommerliche Atmosphäre. Die Töne werden verschiedentlich in der Komposition wieder aufgenommen; so findet sich etwa das leuchtende Hellblau des Himmels an der vorderen Tischkante, in den Konturlinien des Kleides und den Augen des Mädchens wieder.

Wir erleben in diesen Jahren einen heiteren, gelösten Otto Dix, der die Dämonen der Vergangenheit offenbar überwunden hat. Mit empathischem Interesse erfasst er das für Kinder typische entrückte Eintauchen in eine Tätigkeit, möglicherweise spielte für ihn auch die Symbolik des aufblühenden Lebens eine Rolle.

*In early 1946 Otto Dix returned from his captivity as a French prisoner of war to his family in Hemmenhofen, next to Lake Constance. This period marks a decisive break within his oeuvre, indeed, his manner of painting changed fundamentally: he renounced the glaze technique he had utilised since the 1930s in favour of an expressive *alla prima* painting, a clear expression of his renewed joy in life and creation. This also manifested itself in the enormous number of paintings - around 150 - which he completed within just four years. Dix primarily directed his attention to his immediate surroundings and its rural inhabitants. These works include a number of images of girls, which he continued creating until 1957; "Blondes Mädchen mit losen Blumen" is one of them.*

The young girl portrayed by Dix is wearing a simple summer dress, with her hair tied in a bun, and she is sitting outdoors at a little white table. A tree trunk rises up along the right edge of the painting, and the summery blue sky in the background has been laid down in sweeping, broad brushstrokes. Several pink-coloured blooms lie on the white tabletop, and the sitter seems completely absorbed in carefully looking at and arranging these flowers. The reductive palette of colours employed here is remarkable: orange, pink, blue and white dominate the painting and reinforce the summery atmosphere. These tones are taken up again at various points within the composition; thus, for example, the luminous light blue of the sky reappears on the front edge of the table, in the contour lines of the dress and in the girl's eyes.

In the works from these years we experience a cheerful, relaxed Dix, who has apparently overcome the demons of the past. With empathetic interest he captures that enraptured immersion in an activity which is typical of children; the symbolism of blossoming life may also play a role for him.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

276 ROTE DAHLIEN

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 28 x 23,1 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz
signiert ‚Nolde.‘ – In farbfrischer Erhaltung.

Eine Foto-Expertise von Martin Urban,
Seebüll, 4. November 1988, ist im Archiv
der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
registriert.

*Watercolour on Japan paper. 28 x 23.1 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in black
lower left. – Vibrant colours.*

*A photo-certificate from Martin Urban,
Seebüll, 4 November 1988, is registered in
the archive of Stiftung Seebüll Ada und Emil
Nolde.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000

Noldes in leuchtenden Farben gemalte rote Dahlien und gelbe Rudbeckien veranschaulichen dem Betrachter eindrucksvoll, wie anmutig der Künstler in den verschwimmenden Konturen des Aquarells Natur zu abstrahieren vermag. Mit seiner brillanten Aquarelltechnik gelingt es ihm, die Erscheinung ausufernder Blumenpracht mit Pinsel, Aquarellfarbe und Wasser zu dematerialisieren, um sie dann im Wortsinne auf das Papier zu bannen. Im Blumenbild finden seine Farbenphantasien die größtmögliche Freiheit und genau diese spannungsvolle Qualität zeichnet auch die vorliegende Arbeit aus.

Die Vorlagen für seine Werke findet Nolde bevorzugt in der direkten Umgebung seiner Wohnhäuser und Ateliers. Schon sein Garten auf Utenwarf ist prachtvoll, doch in Seebüll wachsen Dahlien, Glockenblumen, Iris, Lilien, Mohn und Sonnenblumen noch reicher und vielfältiger. Als Maler übersetzt Emil Nolde die dort vorgefundene Blütenpracht in klingende Farben ohne dabei jene Bindung an die Natur aufgeben zu müssen, die stets das Fundament seines Schaffens bedeuten sollte.

Emil Nolde's red dahlias and yellow coneflowers painted in radiant colours strikingly demonstrate how gracefully the artist was able to abstract from nature in the fluid contours of the watercolour. With his brilliant watercolour technique he succeeded in using the brush, watercolour paints and water to dematerialise the manifestation of the flowers' luxuriant splendour, in order to then capture it – in a literal sense – on the paper. In floral paintings his chromatic fantasies attained the greatest possible freedom and it is precisely this captivating quality that distinguishes the present work.

Nolde preferred to find the models for his works among the immediate surroundings of his homes and studios. His garden at Utenwarf was already magnificent, but in Seebüll his dahlias, bellflowers, irises, lilies, poppies and sunflowers grew in even greater abundance and diversity. As a painter Nolde translated the floral splendour he found there into resonant colours, without having to relinquish that bond with nature which would always represent the foundation of his work.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

277 TULPEN, MOHN UND STIEFMÜTTERCHEN

Um 1951/1954

Aquarell auf Japanpapier. 45,8 x 26,6 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert ‚Nolde.‘ – In farbfrischer
Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Martin Urban,
Seebüll, 5. März 1989

*Watercolour on Japan paper. 45.8 x 26.6 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde' in pencil
lower right. – Vibrant colours.*

*With a photo-certificate from Martin Urban,
Seebüll, 5 March 1989*

Provenienz *Provenance*

Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll;
Privatsammlung, Süddeutschland; Gale-
rie Neher, Essen (1991); Privatsammlung
Rheinland

Literatur *Literature*

Galerie Neher, Blickpunkte – Bilder und
Skulpturen von 1903 – 1989, Essen 1990,
S. 5 mit ganzseitiger Abb.

€ 60 000 – 80 000

Für das vorliegende Blumenstück wählte Emil Nolde ein schmales Hochformat, in dem die heitere, aufstrebende Komposition mit den Frühlingsblühern zur schönsten Entfaltung gelangt. Buschigen, dicht an dicht gesetzten Stiefmütterchen entwachsen langstielige Tulpen, die geschlossenen Blütenprofile pyramidal-symmetrisch gesteigert; zu ihnen gesellt sich das geöffnete Auge einer roten Mohnblüte, etwas angeschnitten, den Bildraum üppig nach rechts füllend. Die Farben, komplementär angelegt, sind strahlend und entfalten verteilte und differenzierte Helligkeitswerte. Die fließende, kaum konturierte Anlage des Aquarells, das Noldes typischen Spätstil zeigt, vermittelt auch in diesem Werkbeispiel seinen sicheren künstlerischen Instinkt in der Handhabung der malerischen Technik.

Hier begegnet der Künstler uns in seinen Blumen wie lächelnd und zum Gruß. Denn aus seinen Farbharmonien, aus seinen freien Kompositionen, erwächst zugleich, das Motiv transzendierend, eine symbolhafte Ansprache der Natur.

For the present floral piece Emil Nolde has selected a narrow vertical format, within which the cheerful and upwardly surging composition of spring flowers is able to develop in the most beautiful way. Long-stemmed tulips grow up out of bushy pansies packed closely together. The pyramidal and symmetrical profile of the tulips' still-closed flowers has been intensified; they are joined by the open eye of a red poppy flower which luxuriantly fills the right side of the depicted space and is partly cut off by the picture's edge. The colours are radiant and complementary, and nuanced degrees of brightness are distributed all across the sheet. The watercolour's fluid composition contains almost no contours and presents a characteristic example of Nolde's late style, also conveying the confidence of his artistic instinct when dealing with this painting technique.

Here the artist greets us in his flowers, as though with a smile and a hello, a symbolic salutation from nature simultaneously emerges out of his chromatic harmonies and free compositions, transcending the motif.



GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

278 ALCYONE

1961/1962

Collier. 18 Karat Gelb- und Weißgold. Besatz mit Diamanten im Brillantschliff (1,79 ct.). Gewicht 84 g. Ca. 18 x 15,5 cm (Vogelmotiv 5 x 5,7 cm). Rückseitig auf der Gliederkette nummeriert und bezeichnet „Bijoux de G Braque“. Feingehaltsstempel „750“ und punziertes Meisterzeichen auf dem Steckverschluss. Exemplar 2/8. 2008 gefertigtes Exemplar der vergriffenen Edition. Edition Heger de Loewenfeld/Armand Israel, Paris, nach dem Original-Entwurf des Künstlers. – Schmuckkassette der Edition beiliegend.

Mit einem Zertifikat von Armand Israel, Paris

Collier. 18 carat yellow and white gold, trimming with brilliant-cut diamonds (1,79 ct.). Weight 84 g. Approx. 18 x 15.5 cm (bird motif 5 x 5.7 cm). Numbered and inscribed "Bijoux de G Braque" on the back of the chain necklace. Hallmark "750" and punched master stamp on the pin fastening. Numbered 2/8. Crafted 2008. Rare exemplar of the terminated edition. Edition Heger de Loewenfeld/Armand Israel, Paris, based on the original design by the artist. – The edition's jewellery box enclosed.

With a certificate by Armand Israel, Paris

€ 20 000 – 25 000

Das Collier wurde nach einer Gouache von Georges Braque gefertigt. Die ausgeführte Entwurfszeichnung ist mit einer Autorisation des Künstlers vom 14. Juli 1961 an Heger de Loewenfeld zur Reproduktion versehen. Loewenfeld, ein namhafter französischer Steinschneider und Juwelier, betreute im engen Austausch mit Braque die Realisation verschiedener, plastisch konzipierter Arbeiten, die der Künstler noch in seinen letzten Lebensjahren entwickelte. Diese als „Métamorphoses“ bezeichneten Schöpfungen der letzten Jahre, von der griechischen Mythologie und Ovid inspiriert, verweisen auf das Gesamtwerk und auf die frühe Beschäftigung des Künstlers mit der Antike wie zur Theogonie von Hesiod, die in den frühen dreißiger Jahren von Ambroise Vollard angeregt worden war.

This necklace was manufactured on the basis of a gouache by Georges Braque. The completed design drawing was provided with the artist's authorisation, from 14 July 1961, that Heger de Loewenfeld reproduce it. Loewenfeld was a well-known French gem cutter and jeweller; in close consultation with Braque, he supervised the realisation of various three-dimensionally conceived works, which the artist developed during the final years of his life. These creations of his last years were called "Métamorphoses": inspired by Greek mythology and Ovid, they allude back to Braque's oeuvre and to his early occupation with antiquity as well as with Hesiod's Theogony – inspired by Ambroise Vollard in the early thirties.



Foto mit Georges Braque und Heger de Löwenfeld; Aus: Ausst. Kat. Den Haag, Sieraden van Georges Braque, 1965, Frontispiz



Georges Braque, Alcyone, Gouache, 1961 (Entwurfszeichnung); Aus: Georges Braque, „Les métamorphoses“, Kat. Vente Paris Drouot Montaigne, 25. Nov. 2009, S. 40 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

279 DESSIN POUR "L'ENFANCE D'UBU" (PUTAINE)

1953

Tuschpinsel und farbigen Wachskreiden auf Velin. 32,7 x 50,2 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Miró‘. – Mit Mittelfalz. Linker Rand mit schwacher Knickfalte.

Dupin/Lelong-Mainaud 1485 ("Drawing for 'Ubu Roi'")

Brush and India ink and coloured wax crayons on wove paper. 32.7 x 50.2 cm. Signed 'Miró' in pencil lower right. – Central fold. Minor fold in left margin.

Provenienz *Provenance*

Tériade, Paris; J & P Fine Art, Zürich; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

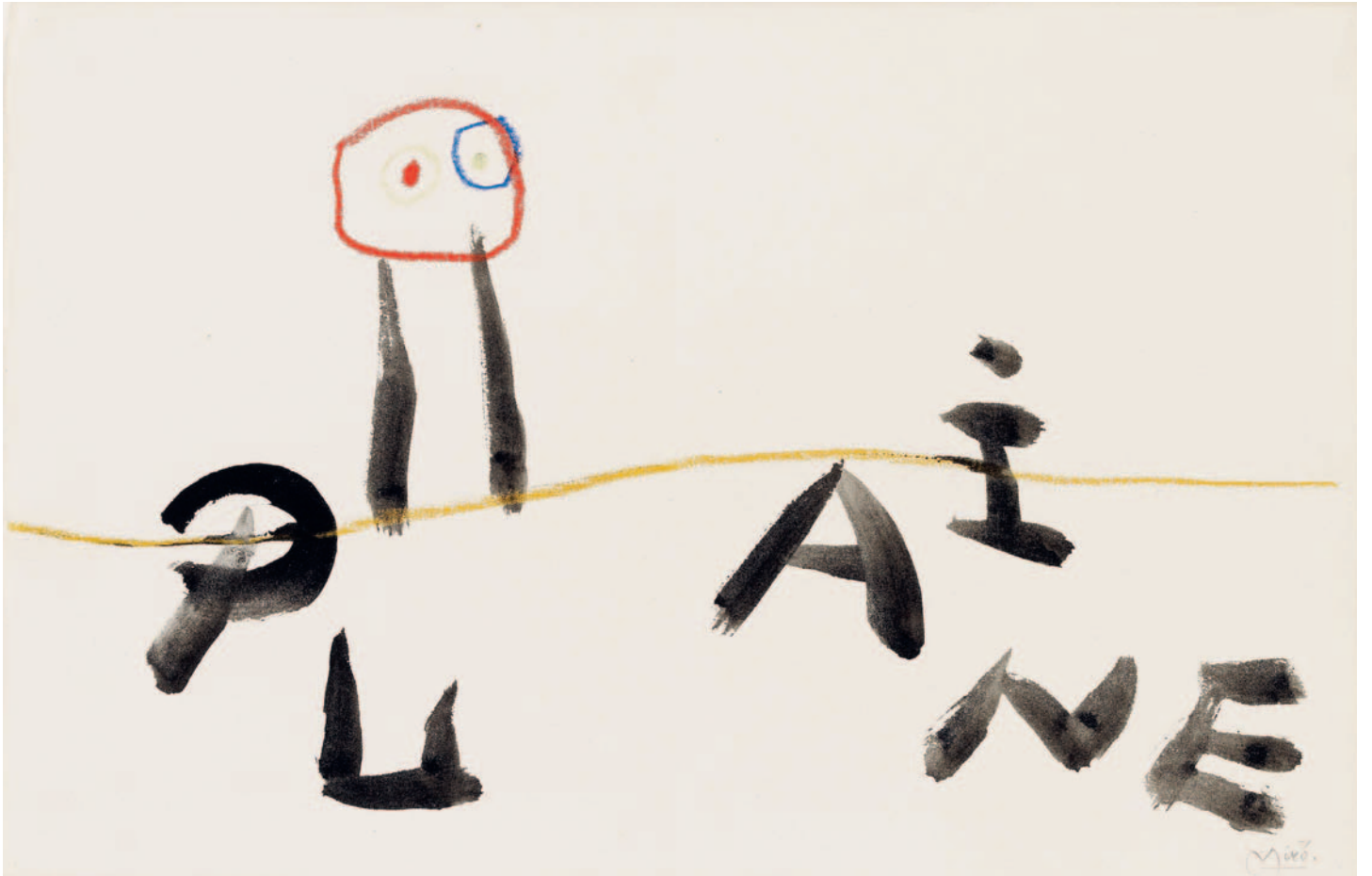
€ 30 000 – 40 000

Mit 15 Jahren geschrieben und nur wenige Jahre später zur Uraufführung gebracht, gilt Alfred Jarrys anarchische Farce „Ubu roi“ („König Ubu“) als Meilenstein des modernen Theaters. Die zeitgenössische Kritik nahm Jarrys Herrschaftssatire wenig überraschend als obszöne Provokation auf, umso größer war die Begeisterung unter den Künstlerkollegen. Uraufgeführt im Jahre 1896 vor Bühnenbildern von Toulouse-Lautrec und Bonnard wurde die Figur des gefräßig-zerstörerischen Monstrums Ubu schnell zu einer Ikone der Dadaisten und Surrealisten, aber auch zu einer wichtigen Referenz für Fluxus und Happening.

Formal zeichnet sich die groteske, bisweilen vulgäre Sprache des König Ubu durch die graphische wie phonische Deformation einzelner Begriffe aus und erlangt in Ihrer völlig neuen, teils absurd-schrägen Semantik ihre typische Qualität. Unsere Arbeit knüpft an dieses formale Charakteristikum an, wenn der junge König Ubu gemeinsam mit einer Reihe von Buchstaben in Bewegung gerät, die sich vor den Augen des Betrachters unwillkürlich zu einem rustikalen „Putaine“ zusammenfügt. Joan Miró beschäftigt sich in seinem Werk wiederholt mit Jarrys satirischem Stück und vermag die Figur des Ubu mit seiner nur vordergründig naiven Formensprache umso skurriler darzustellen. Wie nur wenige andere Werke des Künstlers stellt sich unserer Zeichnung in der ausgewiesenen Verbindung von Sprache und Figur dabei als besonders pointierte Auseinandersetzung mit „Ubu roi“ dar.

Written at the age of 15 and premiered only a few years later, Alfred Jarry's anarchical farce "Ubu roi" ("King Ubu") is considered a milestone in modern theatre. It is hardly surprising that contemporary critics saw Jarry's satire of power as an obscene provocation, but fellow artists proved all the more enthusiastic. Its premiere was held in 1896 with stage sets by Toulouse-Lautrec and Bonnard, and the figure of the ravenous and destructive monster Ubu quickly became an icon of the Dadaists and Surrealists, but also an important point of reference for Fluxus and happenings.

Formally the grotesque and at times vulgar language of King Ubu is distinguished by its graphic and phonic deformation of individual terms, and it attains its characteristic quality through an entirely novel and sometimes absurdly strange semantics. Our work builds on this distinctive formal feature when it sets the young King Ubu in motion, together with a series of letters, which irresistibly form themselves into a crude "putaine" before the eyes of their viewer. Joan Miró repeatedly dealt with Jarry's satirical play in his work, and his only ostensibly naive formal idiom enabled him to depict the character of Ubu in an all the more bizarre fashion. Like few other works by the artist, our drawing represents a particularly sharp-witted dialogue with "Ubu roi" in its demonstrative linking of language and figure.



FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

280 L'HOMME AU CHANDAIL

1940

Gouache und Tuschpinsel über Bleistift auf strukturiertem bräunlichen Papier. 32,5 x 40,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder monogrammiert und datiert „F.L. 40“. Rückseitig des Blatts oben links mit dem Papieretikett der Galerie Louise Leiris, Paris. Darin handschriftlich mit Künstlernamen, Werktitel, Jahr, Ph. Nr. „30247“, „319“ und der gestempelten Nr. „08778“ versehen. – Sehr farbfrisch erhalten. Das Papier gebräunt mit Spuren ehemaliger Montierung an den Rändern und einem professionell restaurierten kleinen Riss am Unterrand.

Gouache and brush and India ink over pencil on textured brownish paper. 32.5 x 40.7 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'F.L. 40' in pen and ink lower right. A paper label from Galerie Louise Leiris, Paris, verso on sheet upper left. Therein handwritten artist's name, work title, year, ph. no. "30247", "319" and stamped no. "08778". – Very vibrant colours. The paper browned with traces of a former mounting in the margins and a professional restored tear towards the lower margin.

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris (rückseitiger Aufkleber); Waddington Galleries, London, (Rahmenetikett und Beschriftung „WG A 3180“); Privatsammlung (1969); Christie's London, 19.6.2013, Impressionist/Modern Works on Paper, Lot 133; Privatbesitz England

€ 40 000 – 60 000

Noch im Sommer des Jahres 1940 hatte Fernand Léger in Marseille die Taucher beobachtet – jene „plongeurs“, die in den nächsten Jahren auf so ikonische Weise Eingang in sein Werk finden würden und zu den kraftvollsten Figurenkompositionen des Künstlers zählen. Ähnlich den Tauchern und Artisten zeigt auch der Mann im Pullover, wie präzise Léger in diesen Jahre auf die Grundprobleme der Avantgarde zurückzukommen vermag, wenn er als Maler in der Auseinandersetzung mit Form und Mensch gleichermaßen, die drängenden Fragen der Moderne zu beantworten sucht. Zentrales Mittel für Léger ist der Kontrast, den er im Bild sowohl in den kühl nebeneinander gesetzten Grundfarben, als auch in der Verbindung von monumentaler Hauptfigur und rankender Flora thematisiert und künstlerisch zur Synthese bringt.

Von November 1940 bis Kriegsende 1945 lebt und arbeitet Léger in den Vereinigten Staaten. Nachdem er in den vorangegangenen Jahren bereits eine Vielzahl von Reisen nach Übersee unternommen hatte, gerät dieser Aufenthalt unter dem Eindruck des II. Weltkriegs zu einem unfreiwilligen Exil. In New York ist der Franzose längst kein Unbekannter mehr, Katherine Dreier etwa hatte ihm bereits 1925 zu seiner erste Retrospektive jenseits des Atlantiks verholfen, zehn Jahre später folgten Ausstellungen des Museum of Modern Art und Art Institute of Chicago. Mit seiner malerischen Abstraktion sollte er in den Folgejahren eine unverzichtbare Rolle für die Entwicklung der amerikanischen Nachkriegskunst einnehmen.

It was still the summer of 1940 when Fernand Léger observed the divers in Marseille – the “plongeurs” who would make their thoroughly iconic entry into his work in the years that followed and who were among the artists' most powerful figural compositions. Much like the divers and acrobats, the man in the pullover also shows how precisely Léger was able to return back to the fundamental investigations of the avant-garde during these years when, as a painter equally occupied with form and humanity, he sought to answer the urgent questions of modernity. Contrast was a central pictorial device for Léger, who thematises it and achieves its artistic synthesis in primary colours set coolly alongside one another as well as in the combination of a monumental central figure with climbing flora.

From November of 1940 until the end of the war in 1945, Léger lived and worked in the United States. Having already set out on numerous journeys overseas in previous years, his stay there developed into an involuntary exile in response to the Second World War. In New York the Frenchman had long been a familiar figure; for example, as early as 1925 Katherine Dreier had already enabled him to have his first retrospective across the Atlantic; exhibitions at the Museum of Modern Art and at the Art Institute of Chicago followed ten years later. During the years that followed, with his painterly abstraction, he would play an essential role in the development of American post-war art.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

281 OHNE TITEL

1954

Aquarell auf genarbttem Aquarellkarton.
42 x 60,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links mit Bleistift signiert und datiert ‚Nay
54‘ – Farbfrisch erhalten, mit den typischen
Alterungsspuren für die von Nay in dieser
Zeit verwendeten Aquarellpapiere. Die untere
linke Ecke mit winzigem Papierverlust.

Wir danken Magdalene Claesges und Brigitte
Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stiftung Köln,
für freundliche Auskunft. Das Aquarell wird
in Bd. III des Werkverzeichnisses mit der Nr.
54-092 aufgenommen.

*Watercolour on grained watercolour card.
42 x 60.7 cm. Framed under glass. Signed and
dated 'Nay 54' in pencil lower left. – Vibrant
colours, with the typical signs of aging for the
watercolour papers used by Nay at that time.
The lower left corner with tiny paper loss.*

*We would like to thank Magdalene Claesges
and Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-
Foundation Cologne, for kind information.
The watercolour painting will be included in
vol. III of the catalogue raisonné under the no.
54-092.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Belgien; Galerie Thomas,
München (Rahmenetikett, No 3430); Privat-
sammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1983 (Galerie Thomas),
Ausstellung Nr. 49, Kat. Nr. 21 mit Abb.

€ 30 000 – 35 000

Das Aquarell nimmt einen bedeutenden Platz im Schaffen von Ernst Wilhelm Nay ein. Wie selten vermag er in dieser Technik Lebendigkeit, Unabhängigkeit und Spontaneität zu vermitteln. Mit dem Aquarell, so Jean Cassou „kehrte der Künstler zu den ganz anfänglichen Bestrebungen der reinen Ursprünglichkeit zurück“ (Jean Cassou, Nay-Aquarelle, Köln 1969, S. 12).

Nays musikalische Abstraktionen und Improvisationen der 1950er Jahre blenden beinahe jede Abbildhaftigkeit aus und stellen fraglos einen Höhepunkt seines reichen Schaffens dar. Unsere farbmächtige Komposition aus dem Jahr 1954 markiert eine der interessantesten Momente im Werk des Künstlers, fällt sie doch unmittelbar in den Übergang zur Phase der Scheibenbilder ab 1955. Schwarze geschwungene Linien, expressive Kräftebahnen und Tropfenketten gliedern die Komposition, während sich um sie herum jene Choreographie der Farbflächen ereignet, die im Scheibenbild in den reinen Klang der Farbe übergehen würde. Die Blicke des Betrachters verlaufen entlang der Kurven und Linien und vermitteln dabei einen fließenden Rhythmus voller tonaler Kontraste und räumlicher Offenheit zugleich.

This watercolour occupies an important place in Ernst Wilhelm Nay's oeuvre. He is able to convey vitality, independence and spontaneity to an extent that is rare in this technique. In the words of Jean Cassou, with the watercolour "the artist returned back to his very first efforts towards the purely elemental." (Jean Cassou, Nay-Aquarelle, Cologne 1969, p. 12).

Nay's musical abstractions and improvisations of the 1950s eliminate almost every trace of representationalism, and they unquestionably represent a highlight in his rich body of work. Indeed, falling directly in the period of his transition to the phase of the disc paintings, which began in 1955, our boldly colourful composition from 1954 marks one of the most interesting moments in the artist's oeuvre. The composition is structured through sweeping black lines, expressive paths of force and chains of drips, while the choreography of the fields of colour, which would develop into a pure chromatic resonance in the disc paintings, plays out all around them. Viewers' eyes are drawn along the curves and lines, thus conveying a fluid rhythm that is simultaneously full of tonal contrasts and spatial openness.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

282 MIT TROPFENKETTEN

1952

Öl auf Leinwand. 100,4 x 120,4 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚Nay. 52‘. – Rückseitig auf dem Keilrahmen oben schwarz signiert, betitelt und datiert ‚NAY – „Mit Tropfenketten“ – 1952‘. – In schöner farbrfrischer Erhaltung.

Scheibler 639

Oil on canvas. 100.4 x 120.4 cm. Framed. Signed and dated 'Nay. 52' in black lower right. – Signed, dated, and titled 'NAY – "Mit Tropfenketten" – 1952, in black verso on upper stretcher. – In fine condition with vibrant colours.

Provenienz Provenance

Villa Grisebach Berlin, Sammlung Claudia von Schilling, 11.6.2004, Los 1604; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Neu-Delhi (u.a.O.) 1953 (Deutscher Künstlerbund); Hamburg 1955 (Kunstverein); Düsseldorf 1959 (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen), Kat. Nr. 84; Münster 1964 (Westfälischer Kunstverein), Kat. Nr. 2 mit ganzseitiger Abb.; Köln/Basel/Edinburgh 1990/1991 (Josef-Haubrich-Kunsthalle/Kunsthalle/Scottish National Gallery of Modern Art), E.W. Nay, Retrospektive – A Retrospective, Kat. Nr. 54 mit Abb. S. 114

Literatur Literature

Werner Haftmann, E.W. Nay, Köln 1960, S. 152 f. mit ganzseitiger Abb. Nr. 42; Ders., Neuauflage 1991, S. 167 f. mit Farbabb. Nr. 57; E.W. Nay, Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, bearbeitet von Magdalene Claesges, Köln 2002, mit Farbabb. S. 106

€ 150 000 – 180 000

Ernst Wilhelm Nay ist einer der bedeutendsten Vertreter der abstrakten Malerei Deutschlands der Nachkriegszeit. Für ihn war die Abstraktion eine logische Konsequenz, aus der heraus, so der Künstler, er jenen „Komplex von Urformen in Verbindung mit Rhythmus und Dynamik“ zu gestalten sucht, um „das eigentlich formale Thema ... im Ganzen“ zu verwirklichen (E. W. Nay, Regesten zu Leben und Werk, 1958, zit. nach: E.W. Nay 1901 – 1968. Bilder und Dokumente, Kat. German. Nationalmuseum Nürnberg 1980, S. 62). Nay arbeitet in Serien von Beginn an. Mit der Musik vergleichbar entwickelt, variiert er Themen, Melodien, steigert sie zur kompositorischen Dramatik, entfaltet Dekadenzen, erfindet Farb- und Formkomplexe, auf deren bisweilen laute, dissonante Tonfolgen neue, harmonische Werkideen aufbauen. So folgen auf die sogenannten „Frankreich Bilder“ (1940-1945), die „Hekate Bilder“ (1945-1948), und aus den „Fugalen Bildern“ (1949-1951) entwickeln sich die „Rhythmischen Bilder“ (1952-1953), die wiederum langsam in die Vorstadien der „Scheibenbilder“ einführen. Der Titel „Mit Tropfenketten“ suggeriert Ordnung und verweist auf gegenständliche Welten, gibt dem Betrachter scheinbare Orientierung mit der Entdeckung jener schwarzen, aneinandergereihten Tropfen und entlässt ihn gleichzeitig in einen Bereich des Unfassbaren: Was wir sehen, ist ein rhythmisch-expressives Gefüge aus Farben, Formen, Linien und schwarzen Punkten, jenen Tropfenketten, die zwar noch Assoziationen zulassen, sich jedoch der Zuordnung zu konkreten Dingen entziehen und zu einer unabhängigen, an die Fläche gebundenen Bildstruktur mit Andeutung an autonome Farbformen transformieren. Die Farben sind losgelöst von materieller Gegenständlichkeit, emanzipiert von präzise geometrischer Bindung. Nay spricht den Betrachter über den Klang der kräftigen Farbkorde an, provoziert Gefühle von Harmonie und Dissonanz.

Ernst Wilhelm Nay is one of the most important representatives of abstract painting in post-war Germany. For him, abstraction was a logical consequence on the basis of which the artist – in Nay's own words – sought to give shape to that "complex of primordial forms in combination with rhythm and dynamism" in order to realise "the actual formal subject matter ... as a whole" (E. W. Nay, Regesten zu Leben und Werk, 1958, cited in: E.W. Nay 1901-1968: Bilder und Dokumente, cat. German. Nationalmuseum Nuremberg 1980, p. 62). Nay worked in series from the very beginning. In a manner comparable to music, he developed and created variations on themes and melodies, intensified them to the level of a compositional drama, cultivated cadences and invented complexes of colour and form on whose sometimes raucous and dissonant sequences of tones he constructed harmonious concepts for works. Thus, the so-called "Frankreich Bilder" (1940-1945) were followed by the "Hekate Bilder" (1945-1948), and the "Fugale Bilder" (1949-1951) developed into the "Rhythmische Bilder" (1952-1953), which in turn slowly led to the preliminary stages of the "Scheibenbilder". The title "Mit Tropfenketten" suggests order and points to representational worlds, providing viewers with an apparent sense of orientation through the discovery of the black "drips" lined up in chains, while simultaneously sending those viewers out into the realm of the incomprehensible. What we see is a rhythmically expressive structure made up of colours, forms, lines and black dots, those "chains of drips" which may still permit associations but nonetheless resist any classification as concrete things and have transformed themselves into an independent pictorial structure fixed on the plane and suggesting autonomous coloured forms. The colours are disconnected from material objectivity, emancipated from precise geometrical bonds. Nay addresses his viewers by way of the sound of bold chromatic chords; he provokes impressions of harmony and dissonance.



ADOLF FLEISCHMANN

Esslingen 1892 – 1968 Stuttgart

N283 CIRCLE IN BLUE

1965

Öl auf Leinwand. 99,5 x 99,5 cm. Gerahmt. Rückseitig mit schwarzer Kreide signiert, betitelt und datiert ‚fleischmann circle in blue 1965‘ sowie mit den Maßen beschriftet. – Tadellos erhalten.

Wedewer O 404

Oil on canvas. 99.5 x 99.5 cm. Framed. Signed, titled and dated 'fleischmann circle in blue 1965' verso and inscribed with dimensions. – In excellent condition.

Provenienz Provenance

Privatsammlung Aschaffenburg; Unternehmenssammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

München 1967 (Galerie Heseler), Adolf Fleischmann; Koblenz 1969 (Galerie Teufel), Parallelausstellung für Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien in Nürnberg – Vordemberge-Gildewart, C. Buchheister, A. Fleischmann; Tübingen 1969 (Kunstverein), Adolf Fleischmann; Stuttgart 1972 (Galerie Müller), Adolf Fleischmann; Ulm/Münster 1973 (Ulmer Museen/Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte), Adolf Fleischmann, Kat. Nr. 63 (mit Etikett auf dem Keilrahmen); Saarbrücken 1987 (Moderne Galerie des Saarland-Museums), Adolf Fleischmann, o. Kat. Nr., S. 185, S. 155 mit Abb. („Cercle in Blue“, mit Etikett auf dem Keilrahmen)

Literatur Literature

Alfred M. Fischer, Adolf Fleischmann (1892-1968), Dissertation, Universität Tübingen, A 65/3

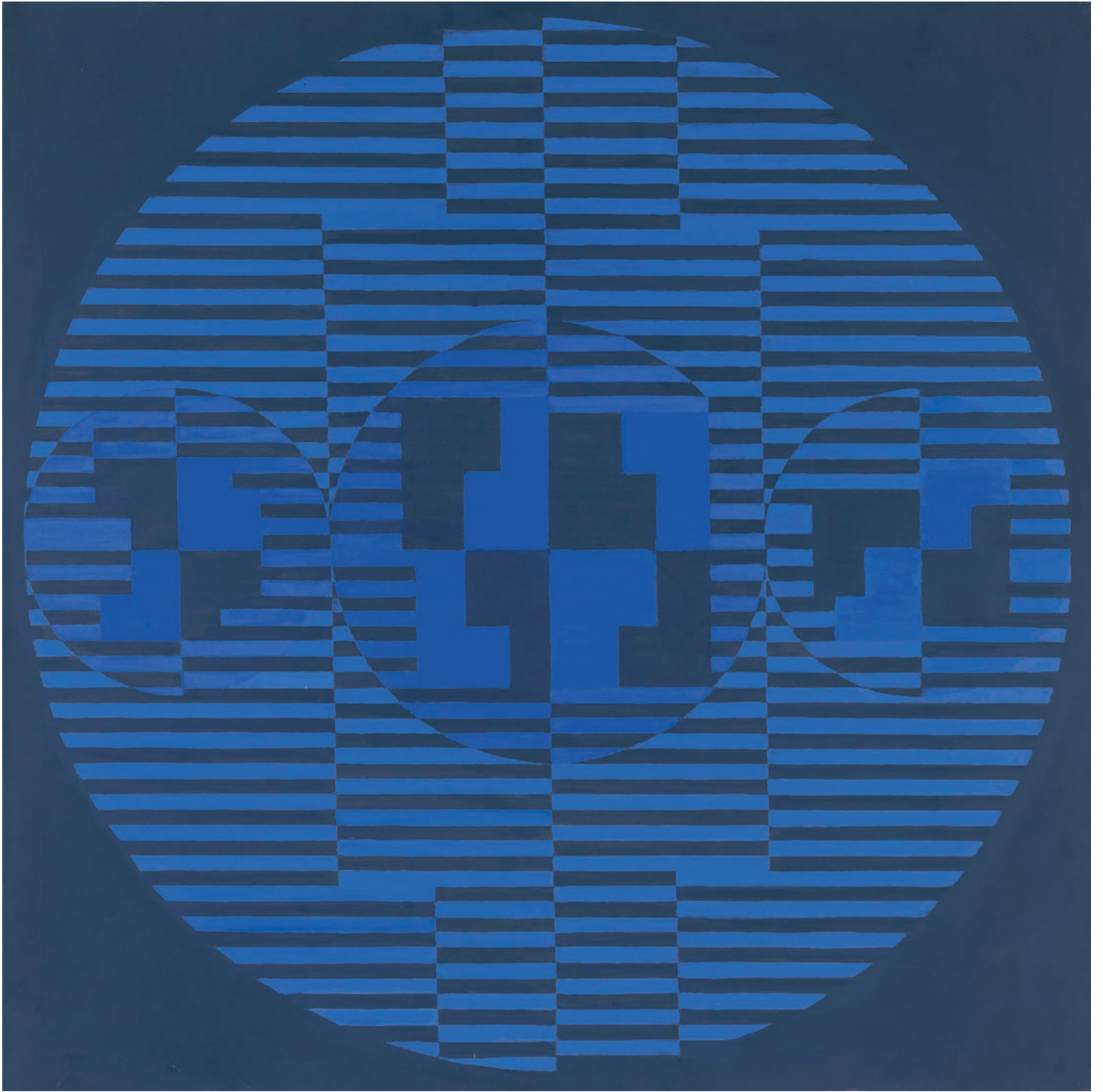
€ 20 000 – 30 000

Adolf Fleischmann gelang es, mit einer minimalen Anzahl von geometrischen Bildelementen eine unendliche Vielfalt an Variationen zu erschaffen. Gewebeartig dichte, rhythmisiert nebeneinander gesetzte lotrechte Linien und Flächenstücke sind die charakteristischen Grundelemente seiner Kompositionen. Diese durchdringen und überlagern sich in aufeinandergeschichteten Bildebenen, ohne dass durch den Einsatz von Schrägen der Eindruck von Tiefenräumlichkeit erzeugt wird. Die Verdichtung der Kompositionen von den Randbereichen zur Bildmitte erzeugt eine optische Sogwirkung. Ein weiteres wesentliches Merkmal ist der malerische Duktus der Linien und Flächen, der, bei aller rechtwinkligen Ausrichtung, den Linien eine flirrende Unschärfe verleiht.

Das hier vorgestellte Gemälde von 1965 macht deutlich, wie wichtig die Kompositionsprinzipien Fleischmanns für die Entwicklung der Op-Art in den 1960er Jahren wurden. Auch wenn der Künstler keineswegs die Intentionen der Op-Art verfolgte, nämlich bewusst eine Irritation des optischen Sinnes zu erzeugen und mit Wahrnehmungstäuschungen zu spielen, so suggeriert doch „Circle in blue“ durch die komplizierte versetzte Abfolge von hellen und dunklen Horizontalen eine ausgeprägte optische Dynamik.

Adolf Fleischmann succeeded in using a minimal number of geometrical visual elements to create infinitely diverse variations. Horizontal lines and surfaces placed alongside one another in a dense and rhythmic, textile-like manner are the characteristic basic elements of his compositions. They interpenetrate and are superimposed on one another in layered pictorial planes, but no diagonal lines are employed to generate a sense of depth. The compositions' increasing density moving from their margins towards the centre produces the pull of an optical vortex. Another essential characteristic is the trace of the painter's hand in the lines and planes, which, in spite of all their perpendicular orientation, endows the lines with a flickering blurred effect.

The painting from 1965 presented here illustrates how important Fleischmann's compositional principles became for the development of Op Art in the 1960s. Even if the artist in no way pursued the intentions of Op Art – namely, deliberately generating an irritation of the sense of vision and thus playing with perceptual illusions – "Circle in blue" nonetheless suggests a distinct optical dynamism through the complex sequencing of light and dark horizontal lines.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 - 1968 Köln

284 ONYX

1963

Öl auf Leinwand. 82 x 70 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Nay. 63'. Rückseitig auf
der Leinwand signiert 'Nay' und auf dem
Keilrahmen signiert, datiert und betitelt
'Nay - „Onyx“ 1963'. – Partiiell mit feinem
Craquelé.

Scheibler 1060

*Oil on canvas. 82 x 70 cm. Framed. Signed and
dated 'Nay. 63'. Signed 'Nay' verso on canvas
and signed, dated and titled 'Nay - "Onyx"
1963' verso on stretcher. – Partially with fine
craquelé.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Privatsamm-
lung, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1981 (Galerie Orangerie-Reinz), Ernst
Wilhelm Nay 1902-1968, o.S. mit Farbtafel;
München 1963 (Galerie Günther Franke),
E. W. Nay, Kat. Nr. 4 (rückseitig auf dem
Keilrahmen mit Galeriestempel); Frankfurt
am Main 1960 (Frankfurter Kunstkabinett
Hanna Bekker vom Rath), E. W. Nay, Ge-
mälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1932 bis
heute, Kat.Nr. 33

€ 70 000 – 80 000

„Die absolute Malerei zieht mit sich heraus in einer Symbolform - das mögliche Reale. Nicht erst, wenn ich denke, sondern wenn ich mich wüßte, bin ich. Mich wissen ist aber abhängig von der Möglichkeit, die Welt für mich zu realisieren. Das geschieht durch Angleichen in Mythen. Das haben die alten Völker gemacht, das machen wir auch - aber wir wissen es nicht, noch nicht. - Mythen sind Zeichen eines Weltenentwurfs. Wir haben ihn nicht. Anders als in früheren Zeiten ist die moderne, absolute Kunst nicht nur in Begleitung, sondern sie erschafft mit.“ (E.W. Nay, um 1963, zit. nach: E.W. Nay, Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, bearbeitet von Magdalene Claesges, Köln 2002, S. 249).

Die sogenannten „Augenbilder“ der Jahre 1963/64, zu denen auch unser Werk gehört, schließen an Nays ikonische „Scheibenbilder“ an, sind in ihren jeweiligen Erscheinungsformen jedoch deutlich variabler. So lässt sich das stilisierte Augenmotiv, eine Scheibe mit darüber gesetzter Spindel- bzw. Punktform, das dieser Werkgruppe ihren Namen gab, hier in abgewandelter Form erkennen: Die Leinwand, aufgeteilt in ein rotes, ein dunkelblaues sowie ein grünbraunes Segment, wird von organisch anmutenden Kreis- und Schleifen dominiert. Ähnlich dem in Kolorit und Bildaufbau vergleichbaren, nur kurz zuvor entstandenen Gemälde „Im Dunkel - Feuer“ (Scheibler 1059), verzichtet Nay auf die graphische Komponente anderer Werke dieser Zeit und gelangt aus dem tiefen Farbraum heraus zu einer Malerei von archaisch-existenzialistischer Unmittelbarkeit.

“Absolute painting emerges out of itself in the form of a symbol: the possible real. Not then, when I think - but if I were to know of myself - I am. However, knowing of myself is dependent on the possibility of realising the world for myself. That takes place through its adaptation in myths. Ancient peoples did that, we also do it - but we don't know it, not yet. - Myths are signs of a model of the world. We don't have one. In contrast to earlier times, modern absolute art not only accompanies, it helps create.” (E.W. Nay, c.1963, cited in: E.W. Nay, Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, edited by Magdalene Claesges, Köln 2002, p. 249).

The so-called “Augenbilder” of the years 1963/64, which also include our work, are connected with Nay's iconic “Scheibenbilder”; however, in their individual manifestations, they are considerably more variable. Thus the stylised motif of the eye - which provided this group of works with its name and features a disc with the form of a spindle or dot above it - can be recognised in a modified form here: the canvas, divided up into a red, a dark blue and a greenish brown segment, is dominated by organic-looking circles and loops. Similarly to the painting “Im Dunkel - Feuer” (Scheibler 1059), which had been created only shortly before our work and displays a comparable colour scheme and composition, Nay has renounced the graphic components of other works from this period. Emerging from within the deep chromatic space, he has arrived at a painting of archaic and existentialist immediacy.



JOSEF SCHARL

München 1896 – 1954 New York

285 DER REQUIEM-ZYKLUS

1951/1952

Öl auf Leinwand (7-teilig). 62/85 cm x 79/105 cm. Einzeln gerahmt. Jede Leinwand mit Pinsel signiert ‚Jos. Scharl‘ sowie entsprechend datiert ‚1951‘ oder ‚1952‘ und jeweils betitelt ‚REX TREMENDAE MAIESTATIS‘; ‚FORS NATURAE‘; ‚SEPTEM SOLES‘; ‚VIRES IN SPATIO‘; ‚QUATTUOR ELEMENTAE‘; ‚STELLAE CONFLAGRANTES‘ und ‚ABSENTIA RATIONIS‘: – Partiiell mit feinem Craquelé sowie vereinzelt Retuschen zu den Leinwandrändern (2 und 6). Eine Leinwand doubliert (6).

Lukas 546, 519, 520, 521, 547, 522, 548

Oil on canvas (in 7 parts). 62/85 cm x 79/105 cm. Individually framed. Each canvas signed ‚Jos. Scharl‘ in brush and dated ‚1951‘ or ‚1952‘ accordingly and each titled ‚REX TREMENDAE MAIESTATIS‘; ‚FORS NATURAE‘; ‚SEPTEM SOLES‘; ‚VIRES IN SPATIO‘; ‚QUATTUOR ELEMENTAE‘; ‚STELLAE CONFLAGRANTES‘ and ‚ABSENTIA RATIONIS‘: – Partially with fine craquelé and isolated retouches towards the canvas margins (2 and 6). One canvas relined (6).

Provenienz Provenance

Sammlung Aloys Greither, München; Galerie Günther Franke, München; Privatbesitz; Christie's, London, Impressionist and Modern Day Sale 7600, 25.6.2008, Lot 423, Privatsammlung Tschechien

Ausstellungen Exhibitions

New York 1959 (The Gallery St. Etienne), Josef Scharl. Last Paintings and Drawings; München 1971 (Galerie Günther Franke), Josef Scharl. Kat. Nr. 47; München 1982/83 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), Josef Scharl. 1896-1954, Kat. Nr. 46

Literatur Literature

Aloys Greither, Josef Scharl. Requiem-Zyklus, München 1971

€ 35 000 – 40 000

Geprägt von Vincent van Gogh, Paul Cézanne und schließlich Pablo Picasso zeichnet sich Josef Scharls Werk vor allem durch die farbgewaltige Auseinandersetzung mit Landschaft, Stilleben und nicht zuletzt dem Porträt aus. Erst spät hält eine intellektuelle Distanz Einzug in sein Werk. Formal durch eine teils ornamentale Flächigkeit geprägt, verlässt er nun häufiger den Bereich des Gegenständlichen und beschäftigt sich mit philosophisch-transzendentalen Inhalten. Scharl interessiert sich für die Kräfte der Natur, die Schriften Spinozas und die seines engen Freundes Albert Einstein. Er widmet sich biblischen Themen oder – wie im vorliegenden Zyklus – Mozarts Requiem (vgl. Ausst. Kat. Josef Scharl, Zum Siebzigsten Geburtstag. Ölbilder und Temperablätter, Galerie Nierendorf Berlin 1967, S. 9).

Trotz fortschreitender Krankheit stellt die Zeit um 1950 die vielleicht intensivste Schaffensphase des Künstlers dar: „Sonst suche ich Trost und Zuflucht in meiner Arbeit und was noch Schönes und Gutes in dieser verwirrten Welt zu finden ist: ein gutes Buch, gute Musik und einige wenige gute Menschen.“ Schreibt Scharl im April 1950 an seinen Freund Otto Schmidt (zit. nach: Andrea Lukas, Josef Scharl (1896 – 1954). Eine Biographie, in: Andrea Firmenich (Hg.), Josef Scharl. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1999, S. 27). Vor dem Hintergrund seiner eigenen gesundheitlichen Verfassung mag wohl auch die malerische Auseinandersetzung mit Mozarts mythenumrankter letzter Komposition verstanden werden, die Scharl mit seinem Requiem-Zyklus in einen klingenden Farbraum zu verwandeln weiß.

Strongly influenced by Vincent van Gogh, Paul Cézanne and finally Pablo Picasso, Josef Scharl's work is distinguished above all by his boldly colourful occupation with the landscape, still life and – not least – portrait. It was not until late in his life that an intellectual distance entered into his oeuvre. In works defined formally by a partly ornamental two-dimensionality, he began to more frequently leave the representational realm and concern himself with philosophical and transcendental content. Scharl was interested in the forces of nature as well as the writings of Spinoza and those of his close friend Albert Einstein. He devoted his attention to Biblical subjects or – as in the present series – Mozart's Requiem (see exh. cat., Josef Scharl, Zum Siebzigsten Geburtstag: Ölbilder und Temperablätter, Galerie Nierendorf Berlin 1967, p. 9).

In spite of his worsening illness, the period around 1950 may represent the most intense phase in the artist's work: "Otherwise I seek consolation and refuge in my work and that beauty and goodness which can still be found in this confused world: a good book, good music and a small handful of good people", wrote Scharl in April of 1950 to his friend Otto Schmidt (cited in: Andrea Lukas, Josef Scharl (1896-1954): Eine Biographie, in: Andrea Firmenich (ed.), Josef Scharl: Monographie und Werkverzeichnis, Cologne 1999, p. 27). Scharl's painterly exploration of Mozart's final, myth-shrouded composition is presumably also to be understood in the context of the painter's own state of health: with his Requiem-Zyklus, Scharl was able to transform this music into a resonantly chromatic realm.







AUS EINER RHEINISCHEN PRIVATSAMMLUNG

Die Genese der im Folgenden angebotenen geschlossenen Sammlung von 66 Kunstwerken aus Privatbesitz (Lose 288-353) liegt in einer sehr persönlich bestimmten Auswahl von Kunst und Künstlern eines bewegten wie schicksalhaften Zeitabschnittes zwischen 1918 und 1933: zwischen dem Ende des I. Weltkrieges, der sich 2018 zum 100. Male jährt, der Revolution und der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933. Sie setzten der nach dem Zusammenbruch 1918 sich entwickelnden, unruhig bewegten Kulturbüchse der 1920er Jahre bekanntlich ein jähes Ende.

Ein geographischer Schwerpunkt ergab sich für die vorliegende sammlerische Auswahl in der Kunst des Rheinlandes. Hier entwickelte und konzentrierte sich eine bekannte Schar von Künstlern, die in der Tradition rührigen, kunstpolitischen Sendungsbewusstseins und weithin nach Deutschland ausstrahlend für die „Moderne“ gefochten hatte. Auf der berühmten Rheinschiene Bonn- Köln-Düsseldorf war schon 1912/1913 die im Westen epochale Sonderbundaussstellung initiiert worden, und die vermittelnden Aktivitäten von bedeutenden Persönlichkeiten wie Karl Ernst Osthaus und Alfred Flechtheim hatten der modernen Kunst die notwendige Öffentlichkeit verschafft. Die nach dem Krieg 1918 im Kölnischen Kunstverein von Walter Cohen, damals Assistent am Düsseldorfer Kunstmuseum, organisierte Ausstellung „Das junge Rheinland“ (bezeichnenderweise „August Macke zum Gedächtnis“), knüpfte quasi an die 1913 in Bonn veranstaltete Ausstellung „Rheinischer Expressionisten“ an. Sie wurde namensgebend für die im Februar 1919 in Düsseldorf gegründete Künstlervereinigung „Das junge Rheinland“ und die von 1921-1922 erscheinende Zeitschrift, die als Organ redaktionell vom jungen Gert Wollheim betreut wurde. Düsseldorf vereinigte und konzentrierte in diesem Zeitraum bis 1924/1925 beispielhaft eine neue Generation von Künstlern, die sich nicht zuletzt gestützt, begleitet und vertreten fühlten von erfolgreichen händlerischen Initiativen: von dem neuen „Graphischen Kabinett von Bergh & Co“ des Arztes und Mäzens Dr. Hans Koch, 1918 eröffnet, von der von Flechtheim 1919 wiedereröffneten Galerie in der Königsallee, von der Ausstellungs- und Verkaufstätigkeit der Johanna Ey, die einen besonderen Kreis künstlerischer, revolutionärer Avantgarde um sich scharte und sehr erfolgreich vermittelte.

Die Sammlung vereint in ihrer privaten, wenn auch nicht immer systematischen, Auswahl somit beispielhaft die Breite der künstlerischen Positionen, von Expressionismus, Kubismus, Abstraktion bis hin zu den Brüchen mit der älteren Vorkriegsavantgarde französischer Prägung durch DADA, Surrealismus, Primitivismus, Verismus und Neue Sachlichkeit. Neben Landschaft und Stilleben ist es vor allem das Porträt, das Menschen- und Figurenbild, das sich motivisch in seinen Abwandlungen vergleichen ließe und an dem die stilistischen Veränderungen und Inhalte manifest werden. Faszinierend auch, dass trotz aller politischen und kunstpolitischen Gärung in dieser Zeit, nicht der Kollektivgedanke, sondern letztlich die künstlerische Individualität und Qualität das Ausschlaggebende blieb – insofern stehen die versammelten Künstler, darunter u.a. August Macke, Alexander Kanoldt, Walter Ophéy, Walter Gramatté, F.W. Seiwert, Gert Wollheim, Otto Griebel, Werner Scholz, Hannah Höch und der Belgier Oscar Jespers mit ihren Werken stellvertretend für die Ideale, Kämpfe und persönlichen Künstlerschicksale in dieser Zeit.

FROM A PRIVATE COLLECTION IN THE RHINELAND

The genesis of the complete collection of 66 privately owned artworks (lots 288–353) offered here lies in a very personally defined selection of art and artists from the turbulent and fateful period between 1918 and 1933: between the end of the First World War (whose centenary is in 2018), the revolution and the Nazi seizure of power in 1933. As is well known, they put a sudden end to the uneasily dynamic cultural flowering which unfolded in the 1920s, following the collapse of 1918.

A geographical focus on the art of the Rhineland developed among the choices made in gathering the present collection. A familiar band of artists developed and became concentrated there. They battled on behalf of the “modern” in the tradition of a stirring sense of art-political calling, and their efforts emanated all across Germany. Along the famous “Rhine rail” region from Bonn to Cologne to Düsseldorf, the – for western Germany epochal – Sonderbund exhibition had already been organised in 1912/1913, and the activity of key figures in the public presentation of art, such as Karl Ernst Osthaus and Alfred Flechtheim, had already provided the audience modern art needed. Walter Cohen, then an assistant at the town of Düsseldorf’s art museum, organised the exhibition “Das junge Rheinland” (tellingly “in memory of August Macke”) at the Kölnischer Kunstverein in 1918, after the war. This show took up, so to speak, where the 1913 exhibition “Rheinische Expressionisten” in Bonn had left off. Cohen’s exhibition would provide the name for the artists association also named “Das Junge Rheinland”, which was founded in Düsseldorf in 1919, and for a journal published from 1921 to 1922, the organ which the young Gert Wollheim served as editor. During this period until 1924/1925, Düsseldorf brought together and concentrated a new generation of artists in an exemplary way. They felt particularly provided with support, companionship and representation through successful commercial initiatives: the new “Graphisches Kabinett von Bergh & Co” (opened by the doctor and patron Dr Hans Koch in 1918), the reopening of Flechtheim’s gallery in the Königsallee in 1919 and the exhibiting and sales activities of Johanna Ey, who gathered an exceptional circle of artistic and revolutionary avant-gardists around her and showed their work with great success.

Thus, in its personal – though perhaps not always systematic – selection the collection unites the breadth of artistic positions in an exemplary manner: from Expressionism, Cubism and abstraction to the breaks with the older, pre-war, French-influenced avant-garde carried out by DADA, Surrealism, primitivism, Verism and the New Objectivity. Along with the landscape and still life it is in particular the portrait, the image of humanity and the figure, whose motifs could be compared in their variations and in which the stylistic changes and content become manifest. It is also fascinating that, in spite of all the political and art-political fermentation of this period, it was not the collective idea but ultimately artistic individuality and quality which remained the defining impulse – in this sense, the works of the collected artists, who include August Macke, Alexander Kanoldt, Walter Ophéy, Walter Gramatté, F.W. Seiwert, Gert Wollheim, Otto Griebel, Werner Scholz, Hannah Höch and the Belgian Oscar Jespers, among others, serve to represent the ideals, struggles and individual artistic fates of that period.

JANKEL ADLER

Lódz 1895 – 1949 Aldbourne

288 RUHENDE MIT AUFGESTÜTZTEM ARM

1931

Aquarell und Federzeichnung, wohl auf Papier, auf rückseitig bemaltem festem Kartonfragment aufgezogen und transparent lackiert. 9 x 11,7 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem alten Rahmungskarton mit Bleistift signiert ‚Jankel Adler‘ und darüber mit blauem Buntstift nummeriert „6.“ – Stellenweise mit optisch unauffälligem horizontalem Craquelé.

Watercolour and pen drawing, probably on paper, mounted on firm card fragment painted on verso and lacquered. 9 x 11.7 cm. Framed under glass. Signed "Jankel Adler" in pencil verso on old backing card and numbered "6." above in blue crayon. – Partially with unobtrusive horizontal craquelé.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Köln; Privatsammlung
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1931 (Kunsthalle Düsseldorf, Ausstellung der Rheingruppe), 9 x 12 (o. Kat.); Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und Barth), Das junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente, Kat. Nr. 10 mit Farbabb.

Literatur Literature

Vgl. Anna Klapheck, Jankel Adler, Recklinghausen 1966, S. 16 mit Abb. S. 57 (Wandbild); Dirk Backes, Heinrich Hoerle, Leben und Werk 1895 – 1936, S. 113, Wiederabdruck von „a bis z“, Köln Oktober 1929 mit Abb. „jankel adler aus einem Wandbild“; Jürgen Harten (Hg.), Jankel Adler, Köln 1985, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Kat. Nr. 20 mit Abb. (Wandbild)

€ 5 000

Vermutlich entstand das vorliegende Kleinformat als Beitrag Jankel Adlers zu der von Heinrich Hoerle 1931 in Düsseldorf angeregten Ausstellung „9 x 12“ der „Rheingruppe“, einer aus dem „Jungen Rheinland“ zu dieser Zeit abgespaltenen Künstlervereinigung. Die reizvolle kleine Komposition greift motivlich die Liegende aus einer 1926 entstandenen Wandmalerei auf. Für die vom Architekten Wilhelm Kreis entworfene heutige „Tonhalle“, damals „Rheinhalle“ bzw. „Planetarium“, entwarfen verschiedene Künstler für die Spitzbogenfelder Wandbilder. Jankel Adler passte in den von ihm bemalten Zwickel unten links eine formal verwandte Figur in sehr ähnlicher Stellung als Schlafende ein (s. Vergleichsabb., das Bilddetail wurde im Oktober-Heft „von a bis z“, 1929, publiziert).

The present small-scale painting was presumably created by Jankel Adler as contribution to the exhibition "9 x 12", initiated by Heinrich Hoerle, of the "Rheingruppe", an association of artists that seceded from the "Junges Rheinland" at that time. The charming small composition takes up the motif of the reclining figure from a mural created in 1926. Various artists designed murals for the lancet arched planes in today's "Tonhalle" in Düsseldorf – at that time "Rheinhalle" or "Planetarium" – designed by the architect Wilhelm Kreis. In the pendentive painted by Jankel Adler, he inserted a formally related sleeping figure in the lower left taking up a very similar position to the reclining figure (see comparative illus., the picture detail was published in the October issue "von a bis z", 1929).



Jankel Adler, Wandbild in der Rheinhalle Düsseldorf, 1926
Aus: Anna Klapheck, Jankel Adler, Recklinghausen 1966,
S. 57 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

289 APOLL (APOLL I)

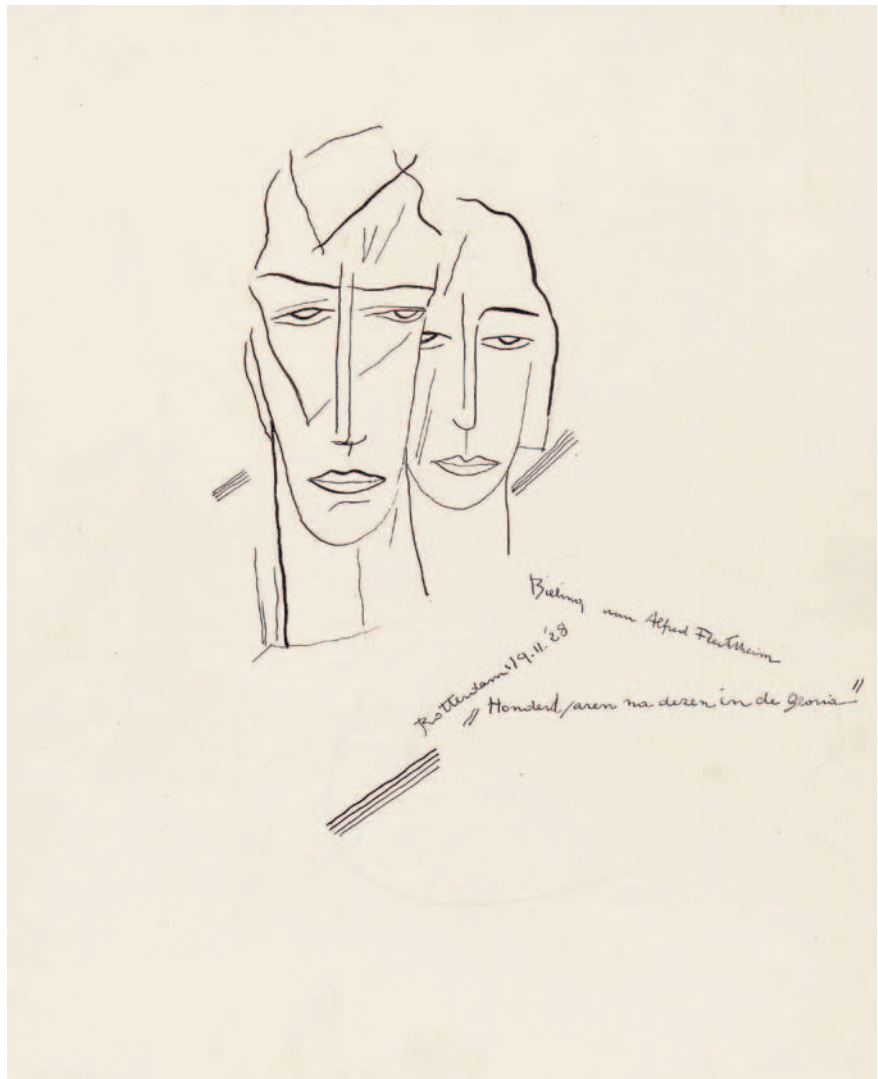
1921/1922

Original-Lithographie auf glattem Simili-Japan. 40,2 x 26 cm (51,8 x 32,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert „Baumeister“. – Rückseitig unten links mit dem Stempel „atelier/ willi baumeister“ versehen. Laut Werkverzeichnis Exemplar einer kleinen Auflage unbekannter Höhe auf verschiedenen Papieren, teils auch signiert und datiert. – Mit einigen schwachen Knitterungen, insbesondere am Unterrand.

Spielmann/F. Baumeister 17 b

€ 4 000 – 5 000





HERMANN FRIEDRICH BIELING

Rotterdam 1887 – 1964 Rhoon

290 KÖPFE (PAAR)

1928

Tusche und Bleistift auf chamoisfarbenem gerippten Büttenpapier mit Wasserzeichen (Mann auf Kugel). 32 x 25,8 cm. Unter Glas gerahmt. Mit Tuschfeder auf holländisch gewidmet und datiert ‚Bieling aan Alfred Flechtheim/ Rotterdam 19.11.28/ „Hondert jaren na dezen in de Gloria“‘. Rückseitig am unteren Rand links mit Tinte signiert ‚H. F. Bieling‘. – In schöner Erhaltung mit minimalen Atelierspuren.

Der niederländische Maler, Bildhauer und Graphiker Hermann Friedrich Bieling setzte sich während seines Studiums in Rotterdam und Paris mit Kubismus, Dada und den Arbeiten u.a. von Archipenko und Brancusi auseinander. In den 1920er Jahren schuf er kubistisch beeinflusste Figurendarstellungen, Landschaften und Stillleben. Möglicherweise lernte er über befreundete Künstler den Berliner Galeristen Alfred Flechtheim kennen, dem er diese Glückwunschadresse widmete. Flechtheim hatte am 1. April 1928 seinen 50. Geburtstag gefeiert.

€ 2 500 – 3 000

OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

291 LUMPI Um 1923

Bleistiftzeichnung auf festem, fein strukturiertem Papier (Gästebucheintrag). 29,2 x 19,3 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Unter der Darstellung mittig in Sütterlin bezeichnet ‚Lumpi‘. – Insgesamt gleichmäßig gebräunt. Der Oberrand mit Spuren einer Fadenheftung.

Lorenz EDV Bd. II 13.1.40

Provenienz *Provenance*

Sammlung Arthur Kaufmann, Düsseldorf/
New York; Privatsammlung Nordrhein-
Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

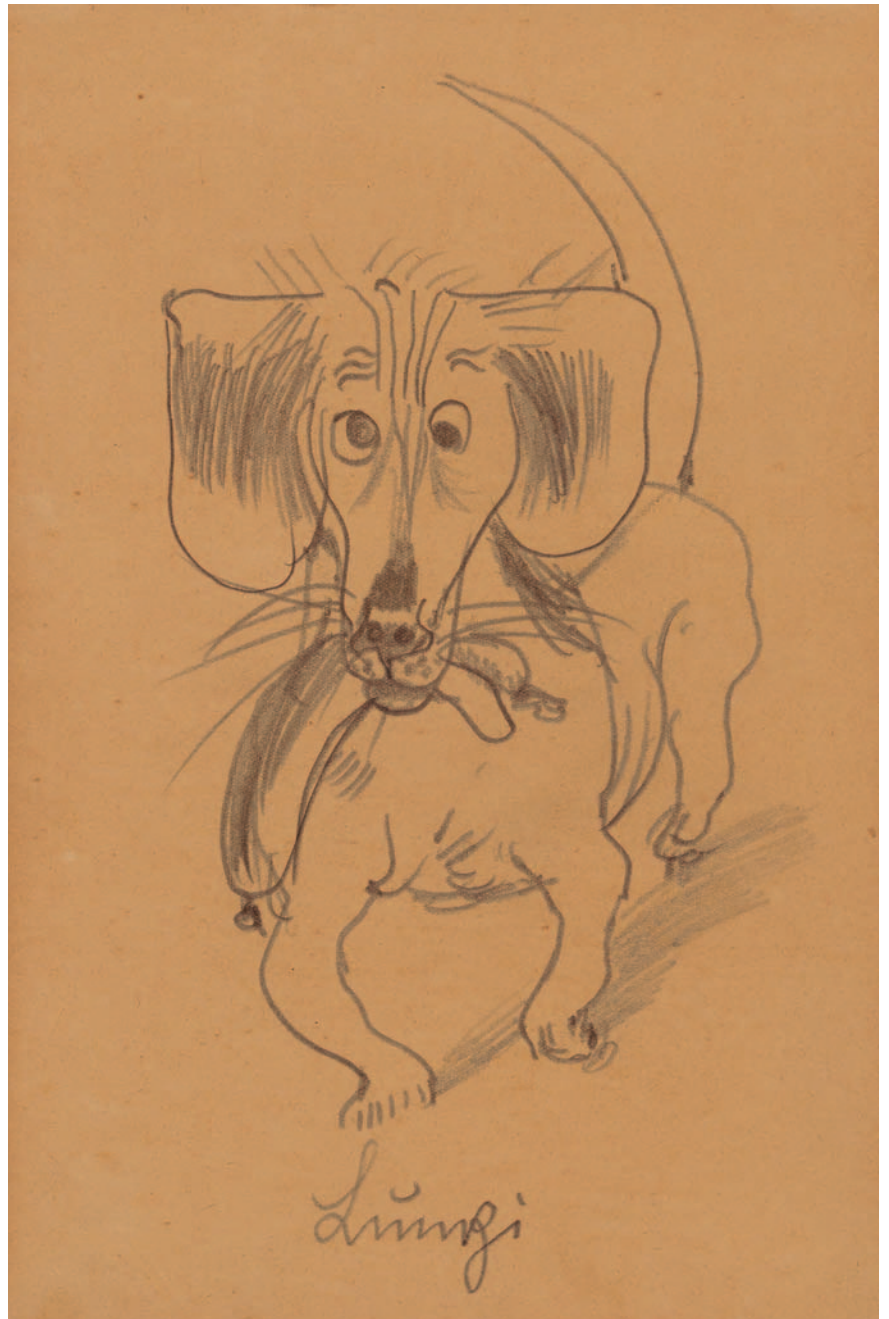
Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und
Barth), Das junge Rheinland. Künstler –
Werke – Dokumente, Kat. Nr. 41 mit Farbabb.
S. 134

Literatur *Literature*

Peter Barth, Von Nolde bis Dix. Der Düssel-
dorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr.
Hans Koch und „Das Graphische Kabinett
von Bergh & Co.“, Galerie Remmert und
Barth, Düsseldorf 1994, Nr. 10 mit Abb. S. 4

Im ehemaligen Gästebuch der Familie
Arthur Kaufmann gab es künstlerische
Beiträge vom eng befreundeten Otto Dix wie
auch von anderen Künstlern, die sich zum
wöchentlichen jour fix bei Kaufmanns zu-
sammenfanden. Der Hausherr, Arthur Kauf-
mann (1888 – 1971), selbst malend, war ein
Mitbegründer der Künstlergruppe „Junges
Rheinland“. Neben Porträts seiner Freunde,
u.a. von Johanna Ey und Wollheim, skiz-
zierte Dix einen seiner typischen krähen-
den Hähne – und den „Lumpi“. Der Dackel
musste offenbar bei anderer Gelegenheit im
Gästebuch auch in der Zeichnung „Kinder-
spiele“ als Reittier herhalten (vgl. Lorenz
EDV 13.1.31).

€ 4 000 – 6 000



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

292 OHNE TITEL

Um 1922

Bräunliche Tuschfederzeichnung auf kariertem Karton. 12,4 x 7,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert, max ernst: – Minimal gebräunt.

Nicht bei Spies/Metken

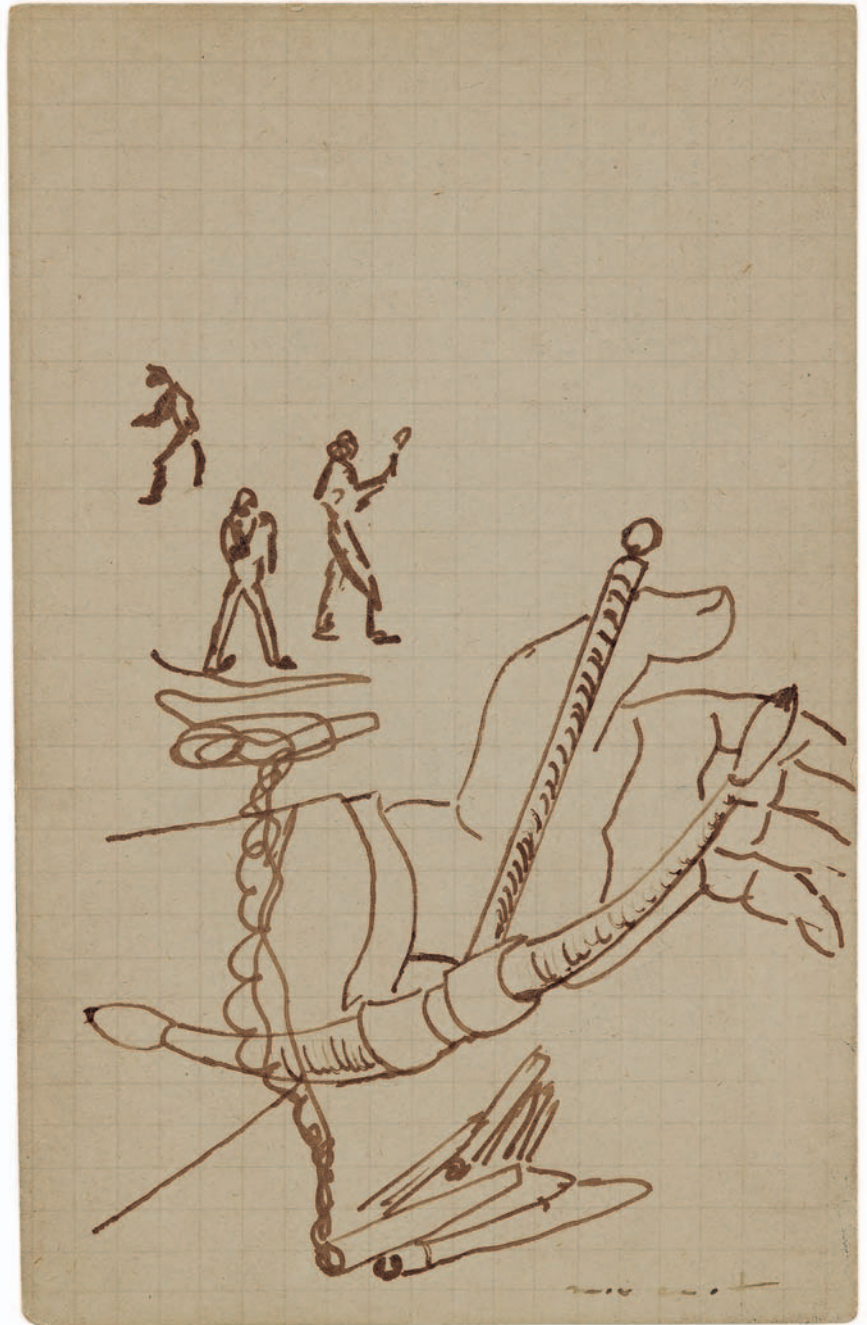
Von Günter Metken, Paris, gegenüber den Vorbesitzern bestätigt (1999)

Provenienz *Provenance*

Hauswedell & Nolte, Moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 346, 4. Dez. 1999, Los 881 mit Abb.; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Die surreale Komposition aus Figurinen, rauchenden Zigaretten, Hand und Anker entstammt einer Gruppe von Federzeichnungen auf kariertem Papier, die nach Information von Günter Metken Illustrationsentwürfen und Zeichnungen zuzuordnen sind, die um 1922/1923 für die Zeitschrift „Littérature“ entstanden. Max Ernst schuf in diesen Jahren Vergleichbares zu Dichtungen von u.a. Paul Eluard, Robert Desnos, Benjamin Péret (vgl. Spies/Metken 506 ff.).

€ 5 000 – 6 000



FRANZ JOSEPH ESSER

Köln 1891 – 1964 Seefeld

293 GROSSE STEHENDE FIGUREN

Um 1933

Öl über Bleistift auf Zeichenkarton.
62,7/63,2 x 22,7 cm. Gerahmt. Nicht be-
zeichnet.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bernd Dürr, München; Lempertz,
Köln 2001, Auktion 815, Los 145

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln/München 1993/1994 (Galerie Bernd
Dürr), Franz Esser (1891-1964). Die Kölner
Progressiven Jahre, Kat. Nr. 17 mit Farbabb.

€ 3 000 – 3 500





FRANZ JOSEPH ESSER

Köln 1891 – 1964 Seefeld

294 **DREI FIGUREN IM BÜHNENRAUM. Verso: BLEISTIFTSKIZZE**

Um 1930/31

Öl über Bleistift auf Zeichenkarton.
40,8 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht
bezeichnet.

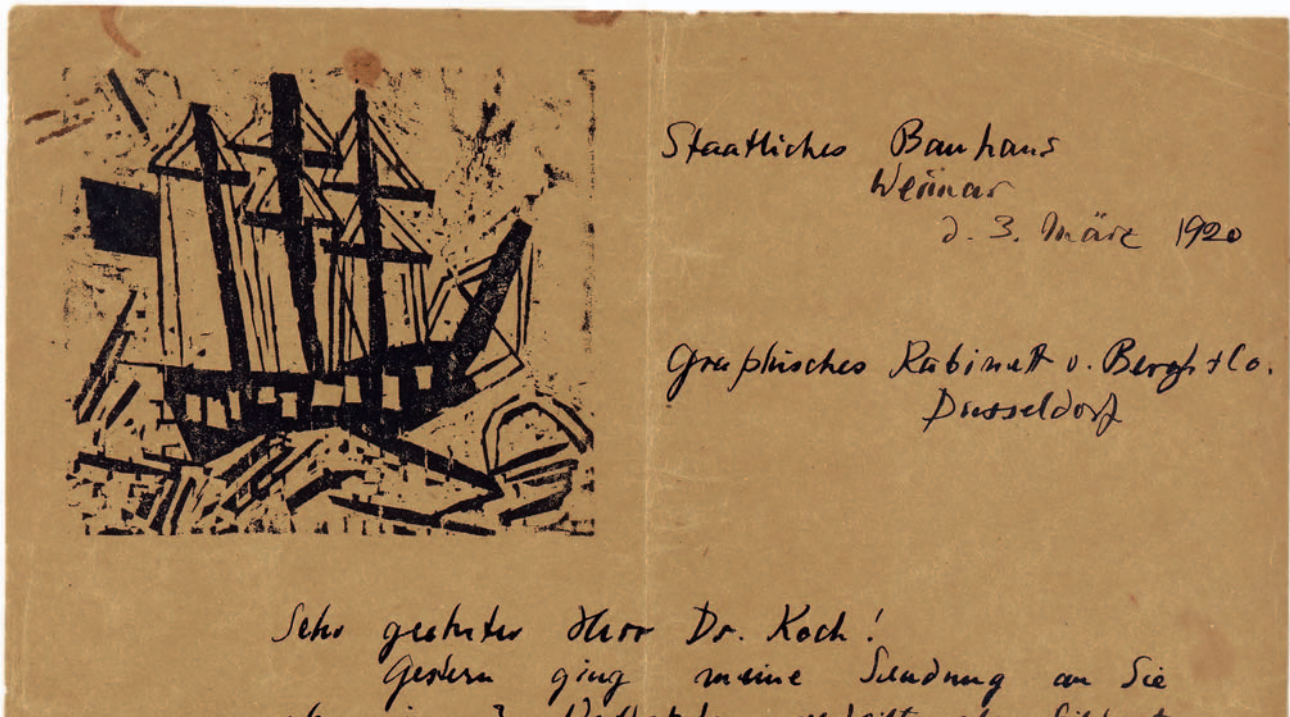
Ausstellungen *Exhibitions*

Köln/München 1993/1994 (Galerie Bernd
Dürr), Franz Esser (1891-1964). Die Kölner
Progressiven Jahre, Kat. Nr. 5 mit Abb.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bernd Dürr, München

€ 3 000 – 3 500



Detail

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

295 DREIMASTER MIT FLAGGE, 3 UND SONNENUNTERGANG 1919

Original-Holzschnitt auf dünnem Japanbütten. Briefkopf auf einem an Dr. Koch, Graphisches Kabinett von Bergh & Co., Düsseldorf, gerichteten Schreiben des Künstlers vom 3. März 1920. 7,8 x 8,9 cm (28 x 21,6 cm). Unter Glas gerahmt. Der Brief vom Künstler mit schwarzer Tuschkfeder gezeichnet, 'Ihr sehr ergebener/Lyonel Feininger' sowie oben datiert, 'Staatliches Bauhaus/Weimar/d. 3. März 1920'. Dritte und letzte Variante des Motivs (vgl. Prasse W 130, 131, alle fanden als Briefköpfe Verwendung). – Der Brief horizontal wie vertikal mit mittigen Falts Spuren. – Gleichmäßig gebräunt, insgesamt etwas knittrig; in der Faltung links und in der Blattmitte mit kleinem Ein- bzw. Ausriss.

Prasse W 302

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Peter Barth, Von Nolde bis Dix. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.“, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1994/1995, S. 27 mit Abb.

Im Graphischen Kabinett von Bergh & Co. fand im März eine Feininger-Ausstellung statt, zu der Feininger, wie der Brief es ausführt, „Handzeichnungen“, „Handgedruckte Holzschnitte, Radierungen“ schickte, zu denen er sich Netto-Preise ausbedungen hatte. Er setzte abschließend hinzu: „Originale gebe ich überhaupt ungern jetzt fort. Ich habe sie vor Allem der Vollständigkeit halber mitgeschickt.“

€ 3 000



graphisches Kabinett v. Bergh u. Co
Düsseldorf a. Rh.

Detail

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

296 SCHIFFE MIT SPIEGELUNGEN 1919

Original-Holzchnitt auf geripptem Büttenpapier. Briefkopf auf einem an Dr. Koch, Graphisches Kabinett von Bergh & Co., Düsseldorf, gerichteten Schreiben des Künstlers vom 21. Juli 1920. 8,3 x 8,4 cm (28,5 x 20,5 cm). Unter Glas gerahmt. Der Brief vom Künstler mit schwarzer Tuschfeder gezeichnet, „Hochachtungsvoll! / Lyonel Feininger / Staatliches Bauhaus / Weimar, d. 21. Juli, 1920“. Feininger benutzt hier den 2. Zustand des Holzchnitts als Briefkopf (dies etwas abweichend zu den Detailangaben bei Prasse zum Motiv, vgl. Prasse W 156 III). – Der Brief horizontal wie vertikal mit mittiger Faltspur. – Insgesamt gebräunt mit kleineren Stockflecken.

Prasse W 156 II von III (2. Zustand)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Peter Barth, Von Nolde bis Dix. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.“; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1994/1995, S. 28 mit Abb.

Im Brief geht es um die Abrechnung einiger Dr. Hans Koch für das Graphische Kabinett von Bergh & Co. überlassener Arbeiten Feiningers und um Aquarelle, die der Künstler vermisste und nach Weimar zurück erwartete. Im März 1920 hatte das Kabinett in Düsseldorf Werke von Lyonel Feininger ausgestellt. Im Juni gab Dr. Koch das Kabinett auf und übergab an den Berliner Kunsthändler I.B. Neumann.

€ 3 000

WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

297 CAFÉ

1918

Öl auf Leinwand. 40,1 x 48,2 cm. Gerahmt. Unten links blaugrau doppelt monogrammiert und datiert ‚W.G. 18.‘ – Einige alte Randretuschen, vornehmlich am Oberrand; kleine Farbausbrüche in der rechten Bildhälfte professionell lokal gefestigt und retuschiert.

Negendanck 48; Eckhardt B8

Oil on canvas. 40.1 x 48.2 cm. Framed. Monogrammed and dated 'W.G. 18.' twice in blue grey lower left. – Some old retouches in the margins, mostly in upper margin; small losses of colour in right half of picture professionally stabilised and retouched in places.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Ferdinand Eckhardt; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1989 (Staatsgalerie Moderne Kunst), Walter Gramatté 1897 – 1929. Gemälde und Arbeiten auf Papier, Kat. Nr. 27; Düsseldorf 1992 (Galerie Remmert und Barth), Walter Gramatté 1897 – 1929. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphiken, Kat. Nr. 4 mit Farbbabb.

€ 25 000 – 30 000

Geboren im Januar 1897 zieht Walter Gramatté im Jahr 1914 wie viele seiner Generation als Kriegsfreiwilliger an die Westfront. Mit gerade einmal 17 Jahren steht er zu diesem Zeitpunkt noch ganz am Anfang seiner künstlerischen Karriere, die wie sein gesamtes Leben von der Grunderfahrung des Krieges geprägt werden sollte. In „Die Horen“ schreibt Gramattés Freund, der Schriftsteller Hermann Kasack 1927: „Als Gramatté beginnt, herrscht Krieg. Das ist nicht ohne Bedeutung für das künstlerische und menschliche Erwachen des Ich. Am Anfang seines Lebens stehet nicht das Staunen vor der Welt, sondern das Entsetzen, das Grauen, die Angst. Das lastet und bestimmt den Grundton der Zeit.“ (Die Horen, Monatshefte für Kunst und Dichtung, Heft VI, Berlin 1927/1928). Nicht zufällig orientieren sich Walter Gramattés erste Zeichnungen aus den Jahren 1914 bis 1916 eng am Werk von Max Beckmann, den er als Maler früh bewunderte und in dessen Atelierhaus in Berlin-Hermsdorf er ab 1921 auch für einige Zeit lebt und arbeitet.

Verwundet und nahe dem völligen Zusammenbruch wird Gramatté 1917 vorläufig aus dem Kriegsdienst entlassen und bezieht sein erstes Atelier zunächst in Berlin-Wilmersdorf. Rasch entwickelt sich der Ort zu einem Treffpunkt junger Literaten, Maler und Journalisten. Erich Heckel, der gemeinsam mit Sidi bald in die unmittelbare Nachbarschaft zieht, wird zu einem engen, väterlichen Freund des Künstlers. Gramattés künstlerische Entwicklung zu dieser Zeit steht unter dem Eindruck der Kriegsteilnahme und es verwundert nicht, dass er in seinen Porträts, Selbstbildnissen aber auch Caféhausszenen voller Melancholie und Tragik immer wieder nach den Zuständen menschlicher Existenz forscht. Eindrucksvoll zeigt unser Gemälde mit den fahlen, maskenhaften Figuren im halbleeren Raum, wie Walter Gramatté mit virtuoser Expressivität die Schatten der Zeit auf die Leinwand zu bannen vermag.

Born in January of 1897, like many members of his generation Walter Gramatté went to Germany's Western Front as a volunteer in 1914. At that time, at the age of just 17, he was still at the very beginning of his artistic career, which – like his entire life – would be shaped by the fundamental experience of the war. In 1927 in the journal "Die Horen"; Gramatté's friend the writer Hermann Kasack wrote: "When Gramatté began, war reigned. That was not without significance for the artistic and human awakening of the self. At the beginning of his life stands not a marvelling at the world, but outrage, horror, fear. This burdened and defined the underlying tone of the period." (Die Horen, Monatshefte für Kunst und Dichtung, no. VI, Berlin 1927/1928). It is no coincidence that Gramatté's early drawings from the years 1914 to 1916 are closely based on the work of Max Beckmann: he admired him as a painter early on, and he lived and worked in his studio home in Berlin-Hermsdorf for a period beginning in 1921.

Wounded and close to a complete breakdown, Gramatté was provisionally released from military duty in 1917, and he moved into his first studio, located in Berlin-Wilmersdorf. This quickly developed into a meeting place for young authors, painters and journalists. Erich Heckel, who soon moved into the immediate neighbourhood with Sidi, became a close and father-like friend of the artist. Gramatté's artistic development in this period took place under the impression made by his involvement in the war, and it is no surprise that he repeatedly delves into the conditions of human existence in his portraits and self-portraits, but also in coffee-house scenes full of melancholy and tragedy. With its pallid, mask-like figures in a half-empty room, our painting strikingly demonstrates how Gramatté was able to capture the shadows of his time on canvas with an expressive virtuosity.



WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

298 BEI GRANADA (II. FASSUNG)

1927

Öl auf Leinwand. 75,3 x 95,5 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand mit dem Pinsel schwarz signiert, datiert und bezeichnet ‚Walter Gramatté./Granada./27‘: sowie auf auf der oberen Keilrahmenleiste zusätzlich in dunklem Blaugrün signiert, datiert und betitelt ‚Walter Gramatté Granada 27‘: – Leinwand und Keilrahmen rückseitig mit mehreren Zollstempeln. – Der Rahmen oben mittig mit einem einfachen Papieraufkleber der Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Kanada, bedruckt „23. Granada Oil on Canvas 1927“. – Schmale Randretusche an den linken Bildkanten; in der oberen Bildhälfte mit Schwundrissen; in schöner originaler Erhaltung.

Negendanck 119; Eckhardt B. 117

Oil on canvas. 75.3 x 95.5 cm. Framed. Signed, dated and inscribed ‚Walter Gramatté. Granada./27‘ verso on canvas in brush as well as additionally signed, dated and titled ‚Walter Gramatté Granada 27‘ on upper stretcher bar in dark blue green. – Several customs stamps verso on canvas and stretcher. A simple paper label from Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada, imprinted „23. Granada Oil on Canvas 1927“ above on frame verso – Narrow retouching at the left edges; shrinkage of colour in the upper half of the picture; in fine original condition.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Ferdinand Eckhardt; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1932 (Hamburger Kunstverein), Walter Gramatté: Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 32; Kanada 1966/1967, u.a. Winnipeg, Manitoba (Winnipeg Art Gallery) und Ottawa 1966 (The National Gallery of Canada), Walter Gramatté 1897 – 1929, Kat. Nr. 20 mit Abb.; Düsseldorf 1992 (Galerie Remmert und Barth), Walter Gramatté 1897 – 1929. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphiken, Kat. Nr. 57 mit Farbabb; München 1989 (Staatsgalerie Moderne Kunst), Walter Gramatté 1897 – 1929. Gemälde und Arbeiten auf Papier, Kat. Nr. 169

€ 50 000 – 55 000

Die vorübergehende Übersiedlung nach Barcelona und nachfolgende Reisen nach Spanien sollten für Walter Gramatté und seine Frau Sophie-Carmen einen Akt der Befreiung von den Ängsten und Notwendigkeiten des Lebens in Deutschland bedeuten. In diesen Jahren hält das Licht des Südens, seine leuchtende Magie und Transparenz, Einzug in Gramattés Werk, über das er seinem väterlichen Freund und Arzt Paul Sudeck nicht ohne Euphorie zu berichten weiß: „Da ist das Neue, da ist das, wo ich mich fühle und von wo ich weiterfinde.“ (Walter Gramatté an Paul Sudeck, Berlin 12. Dezember 1926, zitiert nach: Claus Pese (Hg.), Walter Gramatté. Eine Dokumentation in Bilder und Text, Stuttgart/Zürich 1993, S. 265).

Vor allem die Gemälde der spanischen Stadtlandschaften verkörpern das für den Künstler so spezifische Moment des Traumes und dies selten mit solcher Wärme und Offenheit wie in der vorliegenden Landschaft bei Granada, die Gramatté in expressionistischer Manier in die beruhigten Blau- und Grüntöne der vom Mond beleuchteten Nacht taucht. Im weitgehenden Verzicht auf ordnende architektonische Elemente zugunsten einer sanften Betonung der Ausläufer der Sierra Nevada, gelingt es ihm, die für vergleichbare Arbeiten typische kompositorische Strenge in eine zarte, zutiefst poetische Stille zu verwandeln. In einem von der Suche geprägten Werk vermittelt sich die eigenartige Leere der traumhaften Landschaft hier nicht bloß als Rätsel, sondern mitunter auch als Lösung. Die erste Fassung unseres repräsentativen und vielfach ausgestellten Werks aus dem Jahr 1918 ging im Krieg verloren.

For Walter Gramatté and his wife Sophie-Carmen, their temporary relocation to Barcelona and their subsequent journeys to Spain represented an act of liberation from the fears and necessities of life in Germany. During those years the light of the south, its luminous magic and transparency, made its way into Gramatté's work. Regarding this he reported – not without a sense of euphoria – to his father-like friend and doctor Paul Sudeck: "That is where the new is, that in which I feel myself and find my way forward" (Walter Gramatté to Paul Sudeck, Berlin, 12 December 1926, cited in: Claus Pese (ed.), Walter Gramatté: Eine Dokumentation in Bilder und Text, Stuttgart/Zurich 1993, p. 265).

The paintings of Spanish cityscapes particularly embody the aspect of the dream which is so specific to the artist and which was so rarely realised with as much warmth and openness as in the present landscape near Granada, which Gramatté has immersed in the calming blue and green tones of the night. In order to emphasise the gently rolling hills at the foot of the Sierra Nevada, he has largely renounced any structuring of the image by means of architectural elements, and he has succeeded in transforming the compositional rigour typical of comparable works into a gentle, deeply poetic tranquillity. Here, within a body of work defined by searching, the strange emptiness of the dream-like landscape presents itself not just as a riddle, but as a solution instead. A first version of our representative and often exhibited work was lost in 1918.

Walter Gramatté, Granada. Aquarell 1925
(Eckhardt A 200)
Aus: Claus Pese (Hg.), Walter Gramatté. Eine Dokumentation in Bildern und Texten, Stuttgart/Zürich 1990, S. 236







WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

299 AM GUADALQUIVIR 1926

Aquarell und Bleistift auf festem Zeichenpapier. 37,8 x 45,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit brauner Tinte signiert und datiert ‚Gramatté/Barcelona /26.‘ sowie unten rechts betitelt ‚Am Guadalquivir‘. – Am Oberrand mittig mit einem kleinen Einriss.

Eckhardt A 211

€ 6 000 – 8 000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1932 (Kunstverein), Walter Gramatté: Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 102; Kanada 1966/1967, u.a. Ottawa 1966 (The National Gallery of Canada), Walter Gramatté 1897 – 1929, Kat. Nr. 52 mit Abb.:

Berlin 1968 (Brücke-Museum), Walter Gramatté. 1897 - 1929. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 52 mit Abb.; Bremen 1970 (Kunsthalle), Walter Gramatté. Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 26; Düsseldorf 1992 (Galerie Remmert und Barth), Walter Gramatté 1897 – 1929. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphiken, Kat. Nr. 56 mit Abb.

Literatur *Literature*

Claus Pese (Hg.), Walter Gramatté Eine Dokumentation in Bildern und Texten, Stuttgart/Zürich 1990, S. 240 mit Farbtafel 139

Das dem vorliegenden Aquarell in der Anlage unmittelbar verwandte gleichnamige Ölbild ist ein Kriegsverlust und nicht mehr erhalten (Pese 112; Eckhardt B.110). 1926 erschien in der radierten Folge der Mappe „España“ das Motiv nochmals, etwas reduzierter und in seitenverkehrter Ansicht (Eckhardt 220).



ERWIN GRAUMANN

Bielefeld 1902 – 1988 Genf

300 PROTESTMARSCH IN BERLIN 1923

Aquarell und Tusche über Bleistift auf Zeichenpapier mit Perforation im Unterrand. 17,6 x 17,6 cm (Darstellung ca. 16,3 x 13 cm). Unter Glas gerahmt. Unter der Darstellung mit Bleistift signiert und datiert ‚Graumann 1923‘. – Mit einem rückseitigen Zeichnungsfragment in Bleistift und Tusche. – Im Randbereich mit kleinen Knitterungen.

Syamken A 4

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2002 (Galerie Remmert und Barth), Erwin Graumann – 100 Werke zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 27 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Erwin Graumann, Malerei und Gaphik, Städtisches Kunsthhaus, Bielefeld 1966, S. 34

€ 4 000



ERWIN GRAUMANN

Bielefeld 1902 – 1988 Genf

301 JUNGE BERLINERIN

1925

Öl auf Leinwand. 77,2 x 63 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
,Graumann 1925.' sowie rückseitig auf der
Leinwand mit dem Pinsel schwarz signiert
und bezeichnet ,E. Graumann/ Bildniss II.!

Syamken G 2

*Oil on canvas. 77.2 x 63 cm. Framed. Signed
and dated ,Graumann 1925.' in black lower
right. Signed and dated 'E. Graumann/Bild-
niss II.' in black brush verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Berlin 1928, Deutsche Kunstgemein-
schaft; Berlin 1928, Junge Berliner Kunst;
Bielefeld 1966 (Städtisches Kunsthaus),
Erwin Graumann. Malerei und Grafik, o.
Kat. Nr.; Düsseldorf 1980 (Galerie Remmert
und Barth), Erwin Graumann. Ausgewählte
Werke, Kat. Nr. 62 mit Farbabb.; Düsseldorf
2002 (Galerie Remmert und Barth), Erwin
Graumann – 100 Werke zum 100. Geburts-
tag, Kat. Nr. 2 mit Farbabb. und Titelbild

Literatur *Literature*

Georg Syamken (Hg.), Erwin Graumann.
Malerei und Grafik, Ausst. Kat. mit Werk-
katalog, Städtisches Kunsthaus Bielefeld,
Bielefeld 1966, S. 13 mit Tafel S. 11; Jacques
Goldschmidt, Graumann, Paris 1977 (le
musée de poche), mit Abb. o.S.

€ 25 000 – 27 000

Erwin Graumann, 1902 in Bielefeld geboren, geht 1923 nach Berlin, um an der Hochschule der Bildenden Künste zu studieren, zunächst bei Hans Meid, später bei Karl Hofer, dessen Meisterschüler er von 1929–1932 wird. In dieser Zeit fallen bereits mehrere Ausstellungsbeteiligungen, u.a. bei der Berliner Sezession sowie an einer von den Galerien Flechtheim und Cassirer gemeinsam veranstalteten Gruppenausstellung. Unter den Nationalsozialisten mit Arbeitsverbot belegt, verlässt Graumann 1935 Deutschland, um sich zunächst in Kopenhagen und ab 1936 in Paris niederzulassen. Nach Internierungen in Frankreich gelingt ihm 1943 die Flucht in die Schweiz. 1945 geht er nach Paris zurück und lebt, inzwischen französischer Staatsbürger, bis zu seinem Tod 1988 wahlweise in Paris und Genf.

Das während Graumanns Studienzeit entstandene „Berliner Mädchen“ zeugt bereits von einer ausgesprochenen malerischen Reife. Fast widerspenstig sitzt die Porträtierte auf einem hohen Stuhl, das von einem mondänen burgunderroten Vorhang hinterfangen wird.

Zu den näheren Umständen der Entstehung des Bildes führte Graumann später aus: „Und dann lernte ich Behrens-Hangeler [Maler, Mitglied der Berliner „Novembergruppe“ 1921–32] kennen. Sein Vater hatte viel Geld. Die wohnten am Lützowplatz. Behrens-Hangeler hatte ein Atelier unter dem Dach mit einer großen Kammer. Dort habe ich die ersten Bilder gemalt, 1925, das „Berliner Mädchen“ und Stilleben. [...] Behrens-Hangeler bezahlte immer die Modelle aus der Kunstakademie. [...] Behrens war das zu langweilig, und er sagte zu mir: Lerne doch mal ein Mädchen kennen! Und so habe ich in der U-Bahn gegenüber von einem Mädchen gesessen, das sehr ärmlich gekleidet war. Und dann sagte ich: Ich möchte Sie malen, wollen Sie nicht Modell sitzen? Nicht nackt! Und dann habe ich ihr die Adresse gegeben, und sie kam zu uns, ins Atelier von Behrens-Hangeler, und wir haben jeder ein Bild von ihr gemalt.“ (zit. nach: Peter Barth, Düsseldorf 2002, op. cit., S. 23 f.)

Erwin Graumann was born in Bielefeld in 1902 and moved to Berlin in 1923 to study at the Hochschule der Bildenden Künste – initially under Hans Meid and later under Karl Hofer, becoming a student in his master class from 1929 to 1932. His works were already included in several exhibitions at that time, including those at the Berliner Sezession as well as a group exhibition presented jointly by the galleries of Flechtheim and Cassirer. Graumann was prohibited from working under the Nazi regime and he left Germany in 1935, initially settling in Copenhagen and, from 1936, in Paris. After his internment in France, he successfully fled to Switzerland in 1943. He returned to Paris in 1945 and – having become a French citizen – he chose to live in Paris and Geneva until his death in 1988.

The “Berliner Mädchen”, which was created while Graumann was a student, already testifies to a remarkable maturity as a painter. The sitter poses almost obstinately on a high-backed chair set off by a fashionable, burgundy-red curtain.

Regarding the closer details of the circumstances surrounding the painting’s creation, Graumann later explained: “And then I met Behrens-Hangeler [painter, member of Berlin’s “Novembergruppe”, 1921–32]. His father had a lot of money. They lived at Lützowplatz. Behrens-Hangeler had a studio under the roof with a large room. That’s where I painted the first pictures, in 1925, the “Berliner Mädchen” and still lifes. [...] Behrens-Hangeler always paid the models from the art academy. [...] That was too boring for Behrens, and he told me: just go meet a girl! And so, in the underground, I was sitting across from a girl dressed in very poor-looking clothes. And then I said: I’d like to paint you, wouldn’t you like to sit for me as a model? Not nude! And then I gave her the address and she came to us, to the studio of Behrens-Hangeler, and each of us painted a picture of her (cited in Peter Barth, Düsseldorf 2002, op. cit., S. 23 f.)

ERWIN GRAUMANN

Bielefeld 1902 – 1988 Genf

302 SITZENDER AKT

1928/1929

Öl auf Leinwand, auf Holzplatte montiert. 94,9 x 70,2 cm. Gerahmt. Oben rechts dunkelblau signiert ‚E. Graumann‘ sowie rückseitig auf der oberen Holzrahmenleiste mit dem Pinsel signiert ‚E. Graumann‘ und mit den Maßangaben versehen. – Rückseitig mittig mit einem Adressaufkleber des Künstlers aus Boulougne-sur-Seine.

Syamken G 17

Oil on canvas, mounted on wooden panel. 94.9 x 70.2 cm. Framed. Signed 'E. Graumann' in dark blue upper right and signed 'E. Graumann' in brush on the upper wooden frame bar and with dimensions. – Artist's address label Boulougne-sur-Seine verso in the centre.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz, Kopenhagen; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Kopenhagen 1935 (A/S. Kunststudstillinger), Samleren, Kat. Nr. 35; Bielefeld 1966 (Städtisches Kunsthaus), Erwin Graumann. Malerei und Graphik, o. Kat. Nr. mit Farbabb.; Düsseldorf 1990 (Galerie Remmert und Barth), 10 Jahre Remmert und Barth. 1980 -1990. Ausgewählte Werke, S. 115, Kat. Nr. 65 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Georg Syamken (Hg.), Erwin Graumann. Malerei und Grafik, Ausst. Kat. mit Werkkatalog, Städtisches Kunsthaus Bielefeld, Bielefeld 1966, G 17 mit Farbtafel; Jacques Goldschmidt, Erwin Graumann, Paris 1977, Farbabb. o.S.; Peter Barth (Hg.), Erwin Graumann, Berlin-Paris. 100 Werke zum 100. Geburtstag, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 2002, S. 14 mit Atelierfoto Paris

€ 20 000 – 25 000

Der hier vorgestellte „Sitzende Akt“, im folgenden „Akt mit dem violetten Schenkel“ genannt, und die Werkphase, in der er entstanden ist, wird im Katalog der retrospektiven Graumann-Ausstellung in Bielefeld treffend charakterisiert: „[...] in seiner Bilderfolge aus den Jahren 1925 bis 1930, fast ausschließlich Porträts und Figuren nackter oder bekleideter Frauen, erkennt man seine höchst eigenwillige Grundhaltung. [...] Die dicht und kräftig aufgetragenen Farbflächen werden von energischen, oft mit voller Absicht betonten Linienzügen umschlossen, so daß die Konturen Festigkeit und Klarheit gewinnen. Besonders augenfällig ist diese Malweise in den Bildern „Akt Betty Wolff“ (1927), „Akt mit dem violetten Schenkel“ (1928/29) oder „Frau im rosa Hemd (Tatjana)“ (1928).“ (R. v. Gindertael, in: Erwin Graumann. Malerei und Graphik, Ausst. Kat. Bielefeld 1966, S. 3f.). Die vom Lokalkolorit gelöste Farbwahl und die schnelle, dynamische Strichführung unterstreichen die spannungsreiche Körperhaltung des Modells.

„Sitzender Akt“ presented here (referred to below as “Akt mit dem violetten Schenkel”) and the phase in the artist’s oeuvre during which it was created are aptly characterised in the catalogue of the Graumann retrospective in Bielefeld: “[...] in his series of pictures from the years 1925 through 1930 – almost exclusively portraits and nude or clothed female figures – we recognise his highly idiosyncratic basic attitude. [...] The densely and emphatically applied areas of colour are surrounded by energetic and often entirely intentionally accentuated lines, which provide the contours with stability and clarity. This manner of painting is particularly striking in the pictures ‘Akt Betty Wolff’ (1927), ‘Akt mit dem violetten Schenkel’ (1928/29) or ‘Frau im rosa Hemd (Tatjana)’ (1928)” (R. v. Gindertael, in: Erwin Graumann: Malerei und Graphik, exhib. cat. Bielefeld 1966, pp. 3f.). The selection of tones disconnected from local colour and the rapid, dynamic brushstroke reinforce the energy-filled pose of the model.

Foto, Das Atelier von Erwin Graumann in Paris, um 1965







HEINRICH EHMSSEN

Kiel 1886 – 1964 Berlin

303 VOR DEM SPIEGEL

1931

Öl auf Holz. 26,1 x 19 cm. Gerahmt. Unten rechts rötlich signiert ‚Ehmsen‘, rückseitig auf der hell grundierten Holzplatte in Tinte unten links datiert, mit einer Werknummer [?] beziffert und betitelt ‚1931/101 Vor dem Spiegel‘ sowie mittig mit einer signierten,

teils schwer leserlichen persönlichen Geburtstagswidmung zum ‚21. Mai 1938/ Heinrich Ehmsen/Berlin‘ versehen. – Stellenweise mit leichtem Kantenabrieb am Unterrand, sonst in guter Erhaltung.

€ 2 500 – 3 000



ERWIN GRAUMANN

Bielefeld 1902 – 1988 Genf

304 **FRAUENKOPF (BILDNIS M.)**

1938

Öl auf dünner Holzplatte, auf Sperrholz aufgeleimt. 41 x 33 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert, 'E. Graumann 38'. – Mit einigen Randretuschen; sonst gut erhalten.

Syamken G 59

Literatur *Literature*

Georg Syamken (Hg.), Erwin Graumann. Malerei und Grafik, Ausst. Kat. mit Werkkatalog, Städtisches Kunsthaus Bielefeld, Bielefeld 1966, S. 23 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

OTTO GRIEBEL

Meerane 1895 – 1972 Dresden

305 DER TURM DES REGENBOGENS

1920

Collage (verschiedene Papiere, teils farbige Glanzpapiere, Kartonstücke, geprägtes farbiges Staniolpapier, mit Farbkreiden, Tusche und Bleistift überarbeitet sowie mit einem Uhrzeiger) auf festem Karton (33,5 x 22,2/22,8 cm), auf bräunliches, einfaches Papier fest aufgelegt. 41,8 x 30,3 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Papierunterlage mit Bleistift unten rechts signiert und datiert ‚Otto Griebel 1920‘. – Insgesamt gebräunt; zwei collagierte Papierstücke mit Randeinrissen. Die Papierunterlage mit Altersspuren und Knitterungen rückseitig an den Rändern verstärkend hinterlegt.

Schmidt B 43

Collage (various papers, partially glossy colour papers, pieces of card, embossed coloured tinfoil, reworked with coloured chalks, India ink and pencil and with a clock-hand) on heavy card (33.5 x 22.2/22.8 cm), firmly laid on brownish, plain paper. 41.8 x 30.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Otto Griebel 1920' in pencil on the paper backing lower right. – Browned overall; two collaged pieces of paper with tears in the margins. The paper backing with traces of age and creases, reinforced in the margins verso.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Otto und Martha Dix, Dresden/Hemmenhofen; Privatsammlung Frankreich; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 2005 (Galerie Remmert und Barth), 25 Jahre Remmert und Barth 1980 – 2005. Ausgewählte Werke, Kat. Nr. 73 mit Farbabb.

Literatur Literature

Johannes Schmidt, Otto Griebel als Dadaist, in: G. Porstmann/J. Schmidt (Hg.), Otto Griebel, Verzeichnis seiner Werke, Städtische Galerie Dresden, Bielefeld 2017, S. 25 ff., mit Farbabb. S. 26

€ 25 000 – 30 000

Die vorliegende Arbeit ist ein äußerst seltenes Beispiel einer ungegenständlichen Collage, die Otto Griebel während seiner kurzen von Dada geprägten Werkphase schuf. 1919 freundete er sich mit dem Komponisten Erwin Schulhoff an, der in Kontakt mit der Berliner Dada-Szene stand und an der ersten Dada-Soiree mitwirkte. Die beiden schlossen sich mit Otto Dix, Sergius Winkelmann und Kurt Günther zu einer losen Dresdner Dada-Gruppe zusammen. Mit Schulhoff gab Griebel 1920 die Graphikmappe „Zehn Themen“ heraus, in der er die Partituren des Musikers mit abstrakten Farblithographien illustrierte. Ab diesem Jahr kam Griebel auch direkt in Kontakt mit den Berliner Protagonisten von Dada und begann unter diesem Einfluss, mit Collagen und Montagen zu arbeiten. Da er sich zu dieser Zeit bereits politisch sehr bei der Kommunistischen Arbeiterpartei Deutschlands engagierte, nutzte er diese Techniken vor allem, um in provokanter Weise radikale politische Inhalte zu transportieren.

Ein rares Werk wie „Der Turm des Regenbogens“ verbindet die Abstraktionen, wie man sie in den „Zehn Themen“ findet, mit der Dada-typischen Papier- und Materialcollage zu einer für Griebels Oeuvre außergewöhnlichen Komposition. Es befand sich ursprünglich im Besitz von Otto Dix, der Freund und Atelier-nachbar Otto Griebels in Dresden gewesen war.

The present work is an extremely rare example of a non-representational collage created by Otto Griebel during the short Dada-influenced phase of his oeuvre. In 1919 he became friends with the composer Erwin Schulhoff, who was connected with Berlin's Dada scene and contributed to the first Dada Soirée. The two of them joined with Otto Dix, Sergius Winkelmann and Kurt Günther to form a loose-knit Dresden Dada group. In 1920, together with Schulhoff, Griebel published the graphic portfolio "Zehn Themen", in which he illustrated the musician's scores with abstract colour lithographs. Beginning that year, Griebel was also in direct contact with Dada's protagonists in Berlin and started working with collage and montage under their influence. Because he was already politically very actively involved with Germany's Communist Party at that time, he primarily used these techniques to communicate radical political content in a provocative manner.

A rare work like "Der Turm des Regenbogens" unites abstractions of the kind found in the "Zehn Themen" portfolio with the paper collage typical of Dada into a composition that is extraordinary within Griebel's oeuvre. It was originally owned by Otto Dix, who was Griebel's friend and whose studio was next door to his.



OTTO GRIEBEL

Meerane 1895 – 1972 Dresden

306 JA EXZENTRIC MUSS MAN SEIN! (GÄSTEBUCHBLATT FÜR FRITZ GLASER)

1921

Blei- und Farbstiftzeichnung, mit Briefmarke collagiert sowie mit Ergänzungen in Tinte, auf festem chamoisfarbenen Velin. 43,3 x 34,4 cm. Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift unten rechts signiert ‚Griebel‘ sowie links datiert ‚Europa, den 13 XI. 1921/ nach Christus‘. In der Darstellung beschriftet und u.a. mit Feder in rot ergänzt ‚VOILA C'EST OTTO GRIEBEL‘ – Bis auf partielle minimale Randbestossungen und Knickspuren in schöner Erhaltung; leicht gleichmässig gebräunt.

Schmidt B 58

Pencil and colour crayon drawing, collaged with a stamp and additions in ink, on heavy chamois-coloured wove paper. 43.3 x 34.4 cm. Framed under glass. Signed 'Griebel' in pencil lower right and dated 'Europa, den 13 XI. 1921/ nach Christus'. Inscribed in the description and added in red pen i.a. 'VOILA C'EST OTTO GRIEBEL'. – Apart from some minimal marginal compressions and creasing marks in fine condition; slightly evenly browned.

Provenienz *Provenance*

Dr. Fritz Glaser, Dresden; Privatbesitz
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1990 (Galerie Remmert und Barth), 10 Jahre Remmert und Barth. 1980-1990. Ausgewählte Werke, S. 119 Kat. Nr. 69 mit Farbabb.; Düsseldorf 2003 (Galerie Remmert und Barth), Mädchenzopf droht dem großen Bären, DADA oder nicht DADA, Kat. Nr. 17 mit Farbabb.; Paris 2005/2006 (Centre Pompidou), DADA, Kat. Nr. 269 mit Farbabb. 4, S. 296

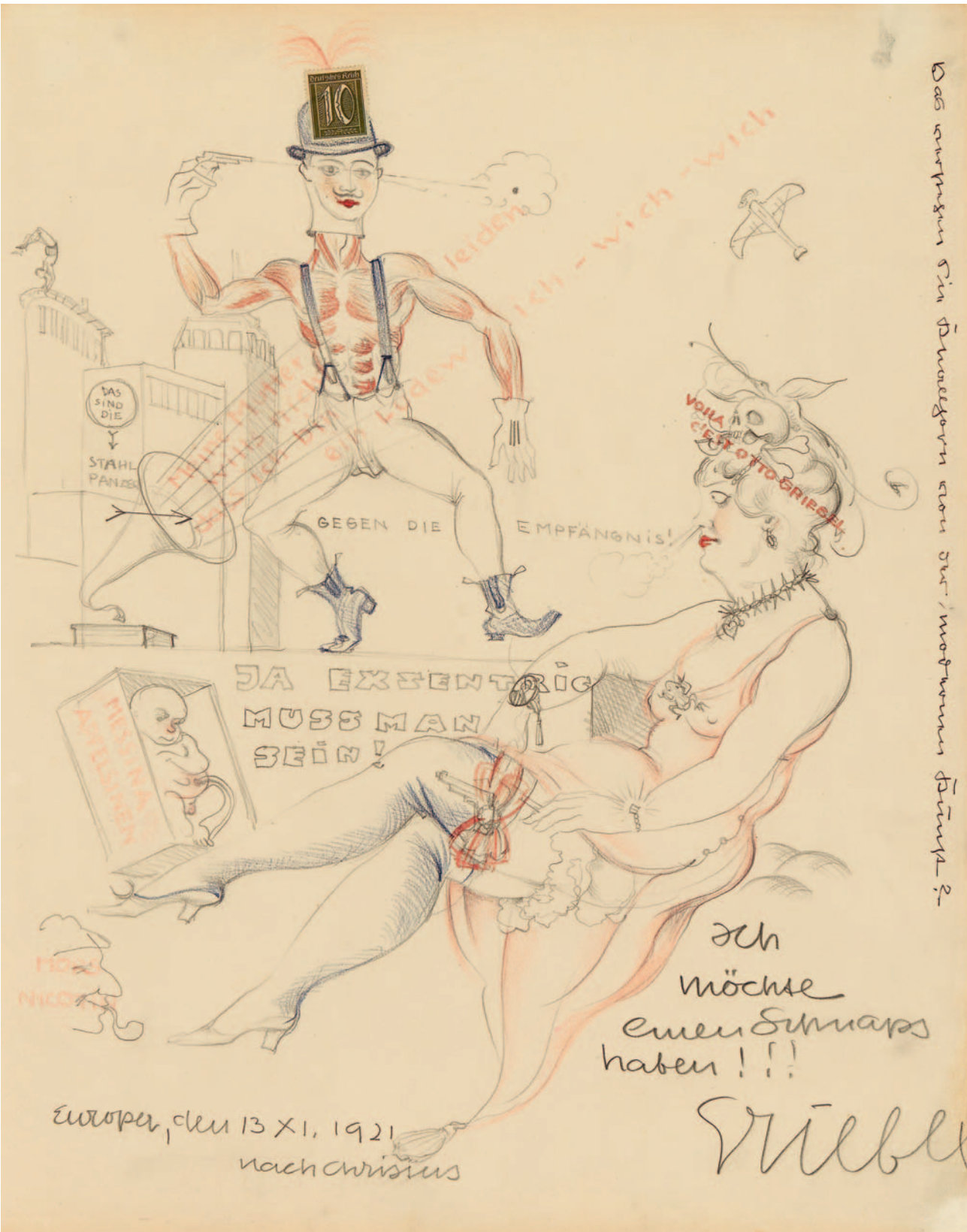
Literatur *Literature*

Gisbert Porstmann/ Johannes Schmidt (Hg.), Otto Griebel. Verzeichnis seiner Werke, Bielefeld 2017, S. 128 mit Farbabb. sowie mit Farbabb. S. 52

€ 15 000 – 20 000

Otto Griebels explizite Karikaturen, die er für die Gästebücher von Fritz Glaser und, zum Teil in gemäßigter Form, auch für andere Freunde und Sammler schuf, haben Berühmtheit erlangt. Der Dresdner Rechtsanwalt Dr. Fritz Salo Glaser (1876-1956) trug in den 1920er Jahren eine beeindruckende Sammlung expressionistischer Kunst zusammen und förderte die Dresdner Künstler um Otto Dix und Otto Griebel, die in seinem gastfreundlichen Haus ein- und ausgingen. In detailreichen, teils kolorierten und mit collagierten Elementen versehenen Zeichnungen, die satirische Texte miteinbeziehen, verewigte Griebel seinen anarchischen Humor. „In den damals populären Gästebüchern hatte Griebel die Möglichkeit, sich für Einladungen erkenntlich zu zeigen und konnte seine in Geselligkeit überbordende humoristische Phantasie ausleben. [...] Formal übernahm Griebel bei seinen dezidierten humoristischen Zeichnungen oft Elemente vom Aufbau seiner ‚Zeitbilder‘ und ebenso die dort etablierte Verflechtung von Bild und Text. Besonders bei den Blättern für Fritz Glaser, die wahrscheinlich meist im Beisein weiterer Künstler und mitunter auch mit diesen gemeinschaftlich entstanden, griff Griebel wohl spontan Themen aus den gerade stattfindenden Gesprächen auf.“ (Johannes Schmidt, in: Otto Griebel. Verzeichnis seiner Werke, Bielefeld 2017, S. 53 f.)

Otto Griebel's explicit caricatures – which he created for the guest books of Fritz Glaser and also, in more moderate form, for other friends and collectors – have become famous. In the 1920s the Dresden lawyer Dr Fritz Salo Glaser (1876-1956) gathered an impressive collection of Expressionist art and supported the Dresden artists Otto Dix and Otto Griebel, who frequently enjoyed the hospitality of his home. In richly detailed drawings which incorporate satirical texts and are sometimes coloured in or provided with collaged elements, Griebel immortalised his anarchical sense of humour. "In the guest books popular at that time, Griebel had the chance to show his gratitude for invitations and could let loose with his humorous fantasy, which became exuberant in company. [...] In his decidedly humorous drawings, Griebel often adopted formal elements from the compositions of his 'Zeitbilder' as well as the interweaving of image and text established in those works. Particularly in the sheets for Fritz Glaser, most of which were probably created in the company of and sometimes also in collaboration with other artists, Griebel seems to have spontaneously taken up themes from the conversations going on at the moment." (Johannes Schmidt, in: Otto Griebel: Verzeichnis seiner Werke, Bielefeld 2017, pp. 53 f.)



Das ertragen Sie Dummheiten von der modernen Führung?

10
leiden
ich-wich-wich
DAS SIND DIE
STÄHL PANZER
GEGEN DIE
EMPFÄNGNIS!

HESSIN
ARFELMAN

JA EXZENTRIC
MUSS MAN
SEIN!

VOILA
C'EST OTTO GRIEDEL

Ich
möchte
einen Schnaps
haben!!!

Viel Spaß

Europa, den 13 XI, 1921
nach Christius

OTTO GRIEBEL

Meerane 1895 – 1972 Dresden

307 DIE BIBELFORSCHERIN

1923

Aquarell und Tuschfederzeichnung über Bleistift, mit Staniolfolie collagiert, auf einfachem leicht strukturiertem bräunlichen Papier, rückseitig auf glatten Halbkarton (40 x 34,3 cm) montiert. 35,7 x 30,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Griebel‘, darüber mit einem Namensstempel „GRIEBEL“ versehen sowie auf der Kartonunterlage unten links betitelt ‚Die Bibelforscherin‘. – Insgesamt gleichmäßig gebräunt, der violette Fonds etwas geblichen; die originale Kartonunterlage etwas fleckig verbräunt mit Stockfleckchen. Das Aquarell neu mit säurerfreier Papierunterlage auf den Originalkarton montiert.

Schmidt B 106

Watercolour and pen and ink drawing over pencil, collaged with tin foil, on plain, slightly textured, brownish paper, mounted on smooth light card (40 x 34.3 cm). 35.7 x 30.6 cm. Framed under glass. Signed 'Griebel' in pencil lower right, name stamp "GRIEBEL" above and titled 'Die Bibelforscherin' on card support lower left. – Overall evenly browned, the violet background slightly faded; the original card support with some brownish stains and foxing. The watercolour recently mounted to acid-free paper support on original card.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Max Roesberg, Dresden; Privatbesitz; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1977 (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatl. Kunsthalle Berlin), Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, o. Kat. Nr. S. 349 mit Abb. 9

Literatur *Literature*

Gisbert Porstmann und Johannes Schmidt (Hg.), Otto Griebel. Verzeichnis seiner Werke, Bielefeld 2017, S. 138 mit Farbabb. S. 139

€ 10 000 – 15 000

In diesem Aquarell stellt Otto Griebel seine erbarmungslos scharfe Beobachtungsgabe und sein Talent zu karikieren unter Beweis. Die titelgebende Bibelforscherin, ein mageres ältliches Fräulein in hochgeschlossenem schwarzen Kleid, schaut mit trübem Blick am Betrachter vorbei. Das Buch „Tägliches Manna“ auf ihrem Diwan, ein Andachtsbuch zur geistlichen Erweckung, zeugt ebenso wie eine Reproduktion von da Vincis „Letztem Abendmahl“ und ein Plakat, das das „Tausendjährige Reich“ thematisiert, von ihrer strengen Gläubigkeit. Dargestellt ist Frau Knorr, die Vermieterin Griebels in der Dresdner Schulgutstraße in den Jahren 1919 bis 1920, die zu den sog. „Ernstesten Bibelforschern“ gehörte. Unter diesem Namen wurde die Bibelforscherbewegung in Deutschland bekannt, aus der sich verschiedene Glaubensgemeinschaften, u.a. die Zeugen Jehovas, herausbildeten. Der erste Besitzer des Blattes war der Dresdner Geschäftsmann Max Roesberg, der 1922 von Otto Dix porträtiert wurde.

In den Jahren 1922/23 kam nach Otto Dix auch Griebel in engen Kontakt zu der Düsseldorfer Kunstszene. Im Frühjahr 1922 nahm er an der 1. Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf teil, wurde auswärtiges Mitglied der Gruppe „Das junge Rheinland“ und lernte bei einem Besuch in Düsseldorf im Herbst dieses Jahres auch die berühmte Galeristin und Förderin Johanna Ey kennen. Sie kaufte ihm mehrere Bilder ab und besuchte Griebel ihrerseits Anfang 1923 in Dresden.

In this watercolour Otto Griebel demonstrates his mercilessly scathing power of observation and his talent for caricature. The Bible student of the title, a gaunt and elderly-looking little woman in a black dress with a high neckline, bleakly looks past the viewer. The book "Tägliches Manna" (Daily manna) on her divan, which is a devotional text for the purpose of spiritual awakening, as well as a reproduction of Leonardo da Vinci's "Last Supper" and a poster thematising the Thousand-Year Kingdom testify to her devout faith. The image depicts Ms Knorr, Griebel's landlady in Dresden's Schulgutstraße during 1919 and 1920, who was a member of the "International Bible Students". In Germany the members of this movement – out of which various religious organisations would develop, including Jehovah's Witnesses – became known as the "Ernsteste Bibelforscher"; that is, "serious Bible students". The first owner of this sheet was the Dresden businessman Max Roesberg, who sat for a portrait by Otto Dix in 1922.

After Otto Dix, Griebel also established close contact with Düsseldorf's art scene in 1922/23. He took part in the First International Art Exhibition in Düsseldorf in the spring of 1922, became an external member of the group "Das junge Rheinland" and also met the famous gallerist and patron Johanna Ey during a visit to Düsseldorf in autumn of that year. She purchased several works from him and also visited Griebel in Dresden in early 1923.



Die Bittertrockenheit

ADOLF DE HAER

1892 – Düsseldorf – 1945

308 SONNENBLUMEN IN BLAUER VASE

Um 1920

Öl auf Leinwand. 56,2 x 59,3 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚A.de Haer.‘

*Oil on canvas. 56.2 x 59.3 cm. Framed. Signed
‘A.de Haer.’ in black lower left.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1998 (Galerie Remmert und Barth),
Überblick 1998, Von Jankel Adler bis Gert
Wollheim, Kat. Nr. 1 mit farbiger Titelabb.

€ 22 000 – 25 000

Das in den 1920er Jahren in der Kunst wieder besonders gepflegte Sujet des Blumenstilllebens liegt hier in einem schönen Beispiel ausdrucksvoller Malerei vor. Formalästhetisch am Kubismus geschult und in expressivem farblichen Vortrag, verschreckt sie dennoch niemanden durch radikale Modernismen. Fläche und Bildraum sind in dem fast quadratischen Format auf ideale Weise miteinander verschränkt, und das Motiv bildet seine eigene Spannung durch eine unmerkliche Betonung der Diagonalen aus. Die gezackten Blütenköpfe der schweren Sonnenblumen neigen sich und halten sich durch ihr buchstäbliches farbliches Erstrahlen in einem Blattwerk voller schwingvoller, gerundeter Formen; der Hintergrund zeigt dynamische, ausgewogene Hell-Dunkel-Kontraste, die fast klassisch mit der Komposition verschmelzen.

Der 1944 in einem Militärlazarett verstorbene Adolf de Haer studierte an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf und 1917 bei Adolf Hölzel in Stuttgart. 1919/1920 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern des „Jungen Rheinland“, er beteiligte sich früh mit expressionistischen, graphischen Beiträgen beim „Aktivistenbund 1919“ und fand erste wichtige Ausstellungsmöglichkeiten im Graphischen Kabinett von Dr. Hans Koch und im „Ey“, der Kunsthandlung von Johanna Ey, die er 1923 porträtieren sollte.

Here, in a beautiful example of expressive painting, we find a floral still life – a subject that became particularly prevalent again in the art of the 1920s. Informed by Cubism in terms of its formal aesthetic and with an expressive application of colour, it nonetheless startles no one through radical modernisms. The picture plane and pictured space are interwoven in an almost ideal manner in the nearly square format, and the motif develops its own energy through a subtle emphasis on diagonals. The heavy sunflowers’ jagged flower heads bend downward and their literally radiant colour holds them in place within the foliage full of elegant curvilinear forms; the background displays dynamic, counter-balanced chiaroscuro contrasts that merge with the composition in an almost classical manner.

Adolf de Haer, who died in a military hospital in 1944, studied at Düsseldorf’s school of applied arts and, in 1917, under Adolf Hölzel in Stuttgart. In 1919/1920 he was among the founding members of the “Junges Rheinland”. He contributed Expressionist graphic works early on to the “Aktivistenbund 1919” and found his first important opportunities to exhibit his art in the Graphisches Kabinett of Dr Hans Koch and at “Ey”, the gallery of art dealer Johanna Ey, whom he portrayed in 1923.





ERICH HECKEL

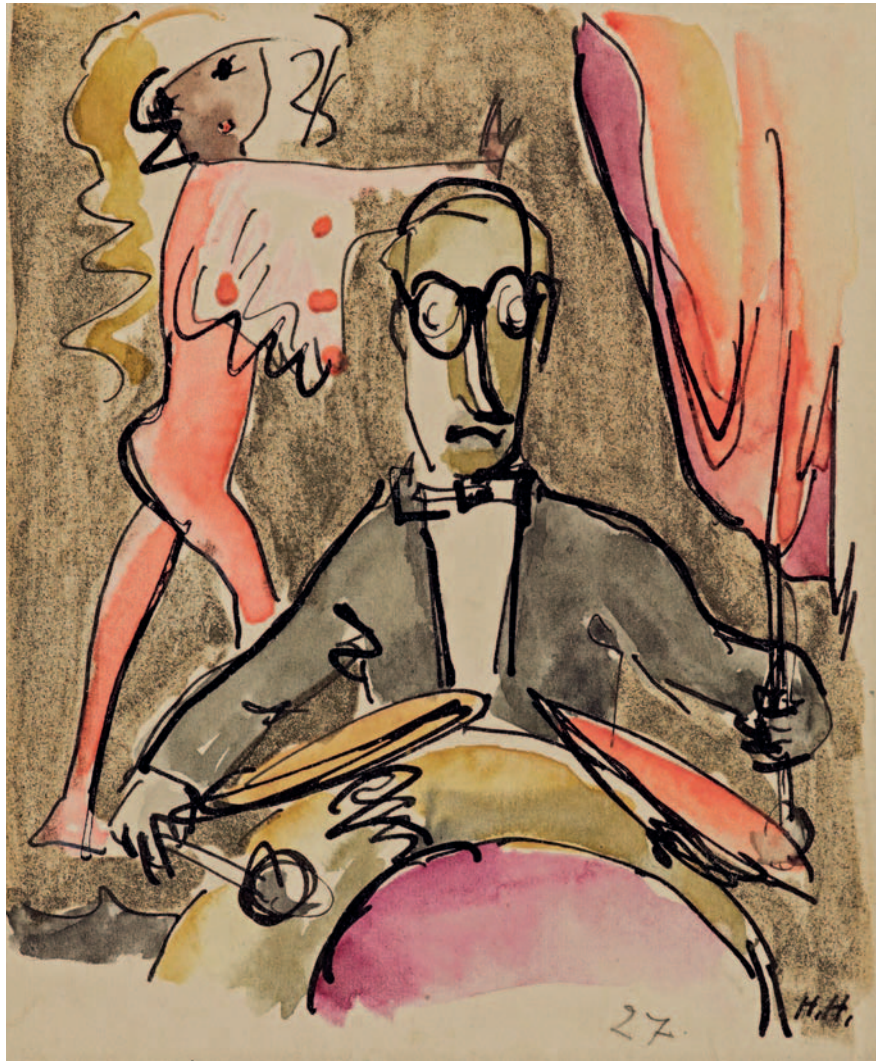
Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

309 TÄNZERIN 1909

Original-Lithographie auf elfenbeinfarbenem glatten Papier. 18 x 18,2 cm (27,8 x 25,1 cm). Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift unten rechts signiert und datiert ‚Erich Heckel [ligiert] 09‘ sowie unten links betitelt ‚-Tänzerin-‘. Handabzug des Künstlers. Sehr selten. – Kleiner Einriss am Oberrand links; die rückseitige Montierung in den Ecken leicht durchdrückend.

Dube L 124

€ 8 000 – 9 000



HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

310 REEPERBAHN I 1927

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf Halbkarton. 8,8 x 7,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche monogrammiert ‚H.H.‘; mit Bleistift datiert ‚27‘ sowie rückseitig zusätzlich signiert, datiert und betitelt ‚H.Höch/Reperbahn [sic]/ 27‘ und mit dem Nachlass-Stempel ‚HANNAH HÖCH NACHLASS SAMMLUNG RÖSSNER-HÖCH‘ versehen.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Herbert Remmert/Peter Barth (Hg.), Hannah Höch, Werke und Worte, Düsseldorf 1982, Kat. Nr. 27 mit Abb. S. 104

€ 5 000 – 7 000

HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

311 DAS VIERTERTEL SCHWEIN UND DIE AUFTACTEULE 1925

Tusche und Bleistift auf Transparentpapier (19 x 9 cm), an den Rändern auf Papierunterlage (Rückseite einer Abbildungstafel „Landhausbauten“ aus einem Architekturheft) geklebt. 29,7 x 18,6/19 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Unten rechts in einer gezeichneten Rechteckvignette betitelt ‚DAS/ VIERTERTEL/ SCHWEIN/ UND DIE/ AUFTACTEULE‘. – Die Papierunterlage rückseitig mit kleinem blauen Rundstempel „HANNAH HÖCH/ NACHLASS SAMMLUNG/ CARLSBERG-HÖCH“ versehen. – Der dünne Bildträger im Rand mit Klebespuren und einer horizontalen Faltspur oben; die Papierunterlage etwas knittrig, mit 2 kurzen Randeinrissen rechts.

Ausstellungen Exhibitions

Tübingen/Hannover/Wuppertal/Frankfurt 1980/81 (Kunsthalle/Sprengelmuseum/Von der Heydt-Museum/Kunstverein), Hannah Höch – Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, o. Kat. Nr., mit Abb. S. 235; Düsseldorf 2008 (Galerie Remmert und Barth), Die fantastische Welt der Hannah Höch. Die Puppen Balsamine und der Zauberbusch, Kat. Nr. 118 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000





(vergrößerte Abbildung)

HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

312 NACHTGEWÄCHSE

Um 1960

Collage aus bedruckten Papieren auf Karton (7,2 x 5,4 cm), rückseitig auf Kartonunterlage montiert. 10,3 x 8,3 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Unterlage unter der Darstellung rechts mit Bleistift monogrammiert „H.H.“; die Collage rückseitig mit dem Nachlass-Stempel „HANNAH HÖCH/NACHLASS SAMMLUNG/ RÖSSNER-HÖCH“ versehen sowie mit Bleistift abweichend datiert „um 1930“. – Die Kartonunterlage teils verbräunt und etwas stockfleckig.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1998 (Galerie Remmert und Barth), Hannah Höch. Mit Pinsel, Feder und Schere, Kat. Nr. 94 mit Farbabb. (fehlfarbig); Mannheim 2016 (Kunsthalle), Hannah Höch. Revolutionärin der Kunst. Das Werk nach 1945, Kat. Nr. 43 mit Farbabb.

€ 3 000 – 4 000

HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

313 TOULOUSE-LAUTREC ZUGEEIGNET 1957

Collage aus bedruckten farbigen Papieren auf Karton. 25,7 x 23,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Pinsel rotorange monogrammiert ‚H.H.‘, darunter auf angefügtem Papierschild mit Tinte betitelt ‚Toulouse-Lautrec zugeeignet.‘. Rückseitig mit schwarzer Tinte signiert und datiert ‚Höch 1957‘ und mit einem Ausstellungsvermerk zur Galerie Rosen 1959 versehen; auf der Passepartout-Unterlage unter dem Werk im Passepartout-Ausschnitt mit Bleistift datiert ‚1957‘ und innen mit dem Nachlass-Stempel ‚HANNAH HÖCH/NACHLASS SAMMLUNG/CARLSBERG HÖCH‘ versehen. – Die Oberfläche der Collage stellenweise altersbedingt leicht berieben, der Oberrand bestoßen mit minimaler Knickspur. Der Karton leicht gewölbt.

Collage of imprinted colour papers on card. 25.7 x 23.5 cm. Framed under glass. Monogrammed ‚H.H.‘ in red orange brush lower right, titled ‚Toulouse-Lautrec zugeeignet.‘ below in ink on added paper label. Signed and dated „Höch 1957“ in black ink verso and an exhibition note on Rosen 1959; Dated ‚1957‘ in pencil in the mat opening on the support below the work and estate stamp „HANNAH HÖCH/NACHLASS SAMMLUNG/CARLSBERG HÖCH“ inside. – The surface of the collage partly with age-related light rubbing traces, the upper margin bumped with minimal crease mark. The card slightly arched.

€ 15 000 – 18 000

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Galerie Nierendorf, Berlin (1971); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1959 (Galerie Gerd Rosen), Hannah Höch - Collagen, Kat. Nr. 35 (Vermerk der Rückseite); Berlin 1964 (Galerie Nierendorf), Kunstblätter der Galerie Nierendorf; Hannah Höch (Bd.6), Kat. Nr. 62 mit Abb.; London 1966 (Marlborough Gallery), Hannah Höch, Kat. Nr. 41; Berlin/Düsseldorf 1971 (Akademie der Künste/Städtische Kunsthalle), Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916 - 1971, Kat. Nr. 126 („Galerie Nierendorf“); Bielefeld 1973 (Kunsthalle Bielefeld),

Hannah Höch, Kat. Nr. 33; Paris/Berlin 1976 (Musée d' Art Moderne de la ville de Paris/Nationalgalerie Berlin), Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Kat. Nr. 140; Tübingen/Hannover/Wuppertal/Frankfurt 1980/1981 (Kunsthalle/Sprengelmuseum/Von der Heydt-Museum/Kunstverein), Hannah Höch - Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, Kat. Nr. 85; Gotha 1993 (Ausstellungshalle Schloss Friedenstein), Hannah Höch, Kat. Nr. 89 mit Farbabb.; Minneapolis/New York/Los Angeles 1997 (Walker Art Center/The Museum of Modern Art/Country Museum of Art), The photomontages of Hannah Höch, Kat. Nr. 9 mit Abb.; Düsseldorf 1998 (Galerie Remmert und Barth), Hannah Höch. Mit Pinsel, Feder und Schere, Kat. Nr. 87 mit Farbabb.; Madrid 2004 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), Hannah Höch, o. Kat. Nr., S. 262 f. mit Farbabb.; Mannheim 2016 (Kunsthalle), Hannah Höch. Revolutionärin der Kunst. Das Werk nach 1945, Kat. Nr. 105 mit Farbabb. sowie auf dem Katalogumschlag

Hannah Höch fertigte 1916 ihre ersten Collagen, 1917/1918 entstehen in unmittelbarem Zusammenhang mit DADA die ersten Fotomontagen. Diese neu entwickelte experimentelle Ausdrucksform sollte zum Erkennungsmerkmal ihres künstlerischen Werks werden, die Technik ließ sie nicht mehr los. Nach dem II. Weltkrieg benutzte sie mit dem Aufkommen der farbigen Illustrierten farbige Papierausschnitte wie in dem vorliegenden reizvollen Werkbeispiel, einer Fotocollage aus dem Ende der 1950er Jahre mit der augenzwinkernden Widmung "Toulouse-Lautrec zugeeignet". Der für diese Arbeiten Hannah Höchs verwandte Begriff Fotocollage impliziert in einem erweiterten Sinn die Benutzung reproduzierter und gedruckter Fotos. Die Poesie des Bildes entsteht aus der freien, gelösten Kombination der ausgeschnittenen Elemente, wobei die konsequent angewandte reine Technik sich mit den Vorgaben der funkelnden Phantasie der Künstlerin vermählt. Es entstehen kleine verfremdete künstlerische Preziosen, abstrakt wie surrealistisch, immer noch aus dadaistischem Geist, unter Verwendung eines massenhaft erzeugten Abfallproduktes.

Hannah Höch made her first collages in 1916; her first photomontages were created in 1917/1918 in direct connection with DADA. This newly developed experimental form of expression would become the characteristic feature of her artistic oeuvre: the technique never ceased to fascinate her. After World War II, with the emergence of magazines illustrated in colour, she used paper cuttings like those in this captivating example of her work - a photo collage from the late 1950s featuring the ironic dedication "Toulouse-Lautrec zugeeignet". In a wider sense the term photo collage, which is applied to these works by Hannah Höch, implies the use of reproduced and printed photos. The poetry of the image develops out of the free, unfettered combination of cut-out elements; at the same time, the systematic application of the pure technique is wedded with the promptings of the artist's brilliant fantasy. She creates little decontextualised artistic jewels, abstract and surreal, which still grow out of the spirit of Dada and utilise a mass-produced waste product.



1937

Toulouse-Lautrec fugueignet.



OSCAR MARIE FRANS JESPERS

Antwerpen 1887 – 1970 Brüssel

314 VROUWEHOOFD (FRAUENKOPF) 1929

Kunststein, getönt (nach der Marmorfassung). Höhe 33 cm. – Auf gestuftem gegossenen grauen Steinsockel montiert (16,5 x 13,8 x 11,8 cm). Am Hals seitlich links signiert ‚O. Jaspers‘. Das Werkverzeichnis nennt im vorliegenden Material ein Exemplar in belgischem Privatbesitz, Sammlung D. und E. Mommaers-Mees, Edegem sowie ein 1975 versteigertes Exemplar in Antwerpen. – Die etwas größere Marmorfassung im Nachlass des Künstlers, P. Jaspers, Tervuren wie auch ein weiß glasiertes keramisches Exemplar; ein getöntes Gips-Exemplar in Privatbesitz. – Die Oberfläche altersbedingt nachgedunkelt. – Stellenweise mit minimalen Bestoßungen an der unteren Halskante. – Der Sockel an Ecken und Kanten mit kleineren Bestoßungen, teils ausgebessert.

Boyens 118

Artificial stone, tinted (based on the marble version). Height 33 cm. Mounted on stepped, cast, grey stone base (16.5 x 13.8 x 11.8 cm). Signed 'O Jaspers' on left side of neck. The catalogue raisonné mentions a copy in this material in Belgian private possession, D. and E. Mommaers-Mees collection, Edegem, and an auctioned copy in Antwerp. – The slightly larger marble sculpture and a copy in white glazed ceramic in the estate of the artist, P. Jaspers, Tervuren; a tinted plaster copy in private possession. – The surface darkened due to age. Occasional minimal chipping at the lower edge of the neck. – The base at corners and edges with minor chipping, partially repaired.

€ 25 000 – 30 000



360° Ansicht
360° view

Provenienz *Provenance*

Galerie Maurice Keitelmann, Brüssel; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Jeweils die Marmorfassung: Antwerpen 1931 (Feestzaal Meir), Kunst van Heden, Kat. Nr. 212; Amsterdam 1931 (Stedelijk Museum), Tentoonstelling van Belgische Beeldende Kunst van de Laatste Honderd Jaren, Kat. Nr. 269 (?); Brüssel 1954 (Palais des Beaux-Arts), Oscar Jaspers. Retrospektive, Kat. Nr. 23; Sao Paulo 1955 (Museu de Arte Moderna), III. Bienal, Sao Paulo, Kat. Nr. 11; Luxembourg 1959 (Musée de l'État), Hippolyte Daeye- Oscar Jaspers. Deux expressionnistes belges, Kat. Nr. 42; Venedig 1960 (XXX. Biennale internationale d'arte), Kat. Nr. 68, Belgischer Pavillon Kat. Nr. 10; ,s-Hertogenbosch/Heerlen 1964 (Provinciaal Museum/Raadhuis), Oscar Jaspers, beeldhouwwerk en tekeningen, Kat. Nr. 16; Athen 1965 (Acropolis), Panathénées de la Sculpture Mondiale; Elseno 1966 (Museum), Oscar Jaspers, Kat. Nr. 28 mit Abb.; Maastricht/Breda/Knokke-Heist 1975 (Bonnefantemuseum/Cultureel Centrum De Beyerd/Cultureel Centrum), Beelden en tekeningen van Oscar Jaspers en van beeldhouwers die bij hem gewerkt hebben, Kat. Nr. 19; Paris 1977 (Musée Rodin), Oscar Jaspers, Sculptures, dessins, Kat. Nr. 18 mit Abb.

Literatur *Literature*

José Boyens, Raam 1963, 57-58 mit Abb.; José Boyens, Een eigenzinnig kubisme, 1924-1930, De koppen, in: Oscar Jaspers. Zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen, Antwerpen 1982, S. 133 ff. mit ganzseitiger Abb. 96, S. 132

Das Besondere an dieser für Oscar Jaspers typischen Skulptur ist ihre Materialität. Der Bildhauer denkt den Kopf in verschiedenen Materialien: in Gips, in weißem Marmor, in Keramik und wie hier in Kunststein. Diese breite Material-Palette für ein und dieselbe Skulptur berücksichtigen seine Zeitgenossen selten. Eine Ausnahme ist der schon 1919 verstorbene Wilhelm Lehmbruck, der mit unterschiedlichen Materialien experimentierte, um nicht nur die Ästhetik der unterschiedlichen Oberflächen herauszuarbeiten, sondern auch der Frage nach der inhaltlichen Verbindung von Material und Form nachzugehen.

Auch mit diesem porträtartigen Kopf begeistert sich der Bildhauer, den dekorativen Jugendstil seiner Epoche mit seinen anthropologischen Kenntnissen in unterschiedlicher Materialität zu verbinden. Vergleichbar mit Picasso orientiert sich Jaspers ebenfalls an exotischen Maskenstrukturen, die er dem fein gezeichneten Gesicht unterlegt und mit einem üppig aufgeladenen, abstrahierten Haargebilde rahmt. Auf schlankem Hals exponiert, verleiht der Bildhauer dem Frauenkopf eine aristokratische Anmut. Der „Stein“ mit einer leicht rauhen Oberfläche und gelblichen Färbung unterstreicht den vom Künstler beabsichtigten archaischen Bezug.

What is exceptional about this sculpture otherwise typical of Oscar Jaspers's work is its materiality. The sculptor conceived this head in different materials: plaster, white marble, ceramic and, as in this case, artificial stone. His contemporaries rarely dealt with this broad palette of materials in one and the same sculpture. Wilhelm Lehmbruck, who had already passed away in 1919, was an exception and he experimented with various materials – not only to bring out the aesthetic of the different surfaces, but also to explore the question of the thematic link between material and form.

With this portrait-like head the sculptor has also enthusiastically joined together the decorative Art Nouveau of his epoch with his anthropological knowledge in different materials. Much like Picasso, Jaspers also used the structures of exotic mask as a point of orientation: they underlie the finely drawn face, which he also frames within the luxuriantly and energetically full, semi-abstract form of the hair. Standing out on a slender neck, the sculptor has provided the female head with an aristocratic grace. The "stone", with its slightly rough surface and yellow tint, underscores the archaic association sought by the artist.

OSCAR MARIE FRANS JESPERS

Antwerpen 1887 – 1970 Brüssel

315 VROUWEHOOFD (FRAUENKOPF) 1930

Weisser Marmor. Höhe 51,5 cm. An der Büste seitlich rechts signiert ‚O. Jaspers‘. Unikat. – Die Oberfläche mit altersbedingter natürlicher Patina.

Boyens 129 (mit Farbabb. auf dem Titelumschlag)

White marble. Height 51.5 cm. Signed 'O. Jaspers' on the right side of the bust. Unique. – The surface with natural age-related patina. Boyens 129 (with colour illus. on title cover)

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers, Sammlung P. Jaspers, Tervuren; Galerie Patrick Derom, Brüssel; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Antwerpen 1931 (Feestzaal Meir), Kunst van Heden, Kat. Nr. 213; Antwerpen 1934 (Festzaal Meir), Kunst van Heden, Salon 1934, Kat. Nr. 258; Luxembourg 1959 (Musée de l'État), Hippolyte Daeye- Oscar Jaspers. Deux expressionnistes belges, Kat. Nr. 44; Venedig 1960 (XXX. Biennale internazionale d'arte), Kat. Nr. 74, Belgischer Pavillon Kat. Nr. 16; Mons 1966 (Musée des Beaux-Arts), Oscar Jaspers, Kat. Nr.13; Elsene 1966 (Museum), Oscar Jaspers, Kat. Nr. 29 mit Abb.; Maastricht/Breda/Knokke-Heist 1975 (Bonnefantenmuseum/Cultureel Centrum De Beyerd/ Cultureel Centrum), Beelden en tekeningen van Oscar Jaspers en van beeldhouwers die bij hem gewerkt hebben, Kat. Nr. 20; Mechelen 1976 (Cultureel Centrum Burgemeester A. Spinoy), Kunst in Europa 1920-1960. Een confrontatie, Kat. Nr. 189; Paris 1977 (Musée Rodin), Oscar Jaspers, Sculptures, dessins, Kat. Nr. 19 mit Abb.

Literatur Literature

José Boyens, Een eigenzinnig kubisme, 1924-1930, De koppen, in: Oscar Jaspers. Zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen, Antwerpen 1982, vgl. S 123 ff., insbesondere S. 135 mit Abb. S. 356 und Farbabb. auf dem Titelumschlag

€ 60 000 – 80 000



360° Ansicht
360° view

Oskar Jaspers wird in eine Bildhauerfamilie geboren; der Vater Emile Jaspers ist ebenfalls Bildhauer. Constantine Meunier und George Minne vertreten damals die moderne Bildhauerei in Belgien um die Jahrhundertwende. Und während seiner Studienzeit rückt Auguste Rodin in sein Blickfeld, teilt er den bildhauerischen Ansatz seiner Zeitgenossen mit Constantin Brancusi, Amadeo Modigliani, Alexander Archipenko, Jaques Lipchitz, Ossip Zadkine und Pablo Picasso. Auch wenn die Auseinandersetzung mit dem französischen Kubismus erst während des I. Weltkrieges beginnt und Jaspers erst in den 1920er Jahren sich ernsthaft mit dem expressiven Gehalt der französischen Bildhauerei beschäftigt, so vertieft er nach Jahren der Reife seinen eigenen Stil in einer Form kubistischen Ausdrucks, der die figürlichen Körper gegenüber seinen Zeitgenossen nur gering abstrahiert oder bisweilen fragmentiert wie es in Paris nach Rodin üblich war. Jaspers belässt seinen Figuren ihren Kopf und eine stabile Verbindung zum Ausgang seiner Inspiration. Dies gilt für alle bedeutsamen Werke der zwanziger und dreißiger Jahre. Verschiedene Köpfe von Jaspers wie diese marmorne Büste aus dem Jahr 1930 beziehen sich auf jene schon damals aufsehenerregende Skulptur der „Fernande“ von Pablo Picasso aus dem Jahr 1909 oder zeigen gleichzeitig eine Affinität zum Art Déco. Dieser auffällige Frauenkopf aus weißem Marmor aus dem Jahr 1930 gehört zu den zentralen Werken des Bildhauers. Überraschend sind seine unterschiedlichen Zustände der Bearbeitung, etwa das Non-finito in Bereichen der Rückseite oder der Haartracht. Jaspers benutzt ein klassisches, bildhauerisches Stilmittel, um die feine, exotisch anmutende Physiognomie des Gesichts herauszuarbeiten. 1934 wird dieser Marmor mit neueren expressionistischen Werken in Stein bei «Kunst van Heden» in Antwerpen mit großem Erfolg ausgestellt. Und nicht zuletzt schmückt dieser Frauenkopf das Werkverzeichnis über den Bildhauer Oskar Jaspers, was die Bedeutung dieses Werkes auch in der posthumen Literatur exponiert. Eine zeitgenössische Würdigung erfährt Oscar Jaspers durch Alfred H. Barr, dem Gründungsdirektor des Museum of Modern Art und Picasso-Kenner. Er erwirbt 1938 die Arbeit „De bekoring van Sint Antonius“ (Die Versuchung des heiligen Antonius) des Künstlers aus dem Jahr 1934 und würdigt darin die Bedeutung des belgischen Bildhauers neben der zeitgleich arbeitenden Pariser Bildhauer-Avantgarde.

Oskar Jaspers was born into a family of sculptors; his father Emile Jaspers was also a sculptor. At that time, around the turn of the century, Constantine Meunier and George Minne represented modern sculpture in Belgium. While Jaspers was a student, he also became aware of Auguste Rodin and shared the sculptural approach of his contemporaries Constantin Brancusi, Amadeo Modigliani, Alexander Archipenko, Jaques Lipchitz, Ossip Zadkine and Pablo Picasso. Although his engagement with French Cubism did not begin until during the First World War and he did not seriously occupy himself with the expressive substance of French sculpture until the 1920s, Jaspers nonetheless added greater depth to his own style – after years as a mature artist – in a form of Cubist expression which, relative to his contemporaries, only slightly abstracted or fragmented the representational figure, as had been typical in Paris since Rodin. Jaspers allows his figures to keep their head and a firm link to the result of his inspiration. This is true of all the important works of the twenties and thirties. Various heads by Jaspers, such as this marble bust from 1930, are related to Pablo Picasso's 1909 sculpture "Fernande", which had already caused a sensation at that time, or they simultaneously display an affinity with Art Deco.

This striking female head in white marble was created in 1930 and is one of the sculptor's central works. The varying states of completion, for example, the "non-finito" in areas on the reverse side or in the hair, are astonishing. Jaspers has used a classical sculptural stylistic device to bring out the fine, exotic-looking physiognomy of the face. In 1934 this marble was exhibited with other recent Expressionist works in stone at "Kunst van Heden" in Antwerp and was a great success. Last but not least, this female head was used to decorate the cover of the sculptor's catalogue raisonné, emphasising the importance this work also holds in the posthumous literature on Jaspers. Alfred H. Barr, the founding director of the Museum of Modern Art and a Picasso expert, provided a contemporary acknowledgement of Jaspers. In 1938 he purchased the artist's work "De bekoring van Sint Antonius" (The temptation of St Anthony), of 1934, thus recognizing the importance of the Belgian sculptor alongside the Parisian avant-garde sculptors working at the same time.



ALEXANDER KANOLDT

Karlsruhe 1881 – 1939 Berlin

316 STADTBILD (KLAUSEN)

1912

Öl auf Leinwand. 60 x 75,5 cm. Gerahmt (Historischer schwarzer Holzrahmen, Spanien, 17. Jh.). Unbezeichnet. – Rückseitig auf der Leinwand mit dem Pinsel grauschwarz beziffert „232“) auf dem Keilrahmen oben mitig mit übereinander liegenden Fragmenten von bedruckten Ausstellungsaufklebern, u.a. vom Kunstpalast Düsseldorf (stark verbraunt). – Vornehmlich im Randbereich und in der rechten Bildhälfte mit vereinzelt Retuschen. Professionell restauriert.

Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde von Alexander Kanoldt von Michael Koch, München, aufgenommen.

Wir danken Michael Koch ergänzend für freundliche Auskunft und wissenschaftliche Beratung.

Oil on canvas. 60 x 75.5 cm. Framed (historic black wooden frame, Spain 17th c.). Unsigned. – Numbered "232)" in grey black brush verso on canvas; in the middle of the upper stretcher bar with pasted over fragments of imprinted exhibition labels, i.a. from Kunstpalast Düsseldorf (heavily browned). – Mostly at the margins and in the right half of picture with some retouches. Professionally restored.

The work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of paintings by Alexander Kanoldt, compiled by Michael Koch, Munich.

We would like to thank Michael Koch additionally for kind information and scientific advice.

€ 50 000 – 60 000

Provenienz *Provenance*

Galerie Flechtheim (möglicherweise bis 1917); Ehemals Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf/Randegg; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1920 (Städtischer Kunstpalast), Große Kunstausstellung, Kat. Nr. 613 („Stadtarchitektur. Rheinischer Privatbesitz“); Düsseldorf 2005 (Galerie Remmert und Barth), 25 Jahre Remmert und Barth 1980 – 2005. Ausgewählte Werke, Kat. Nr. 97 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

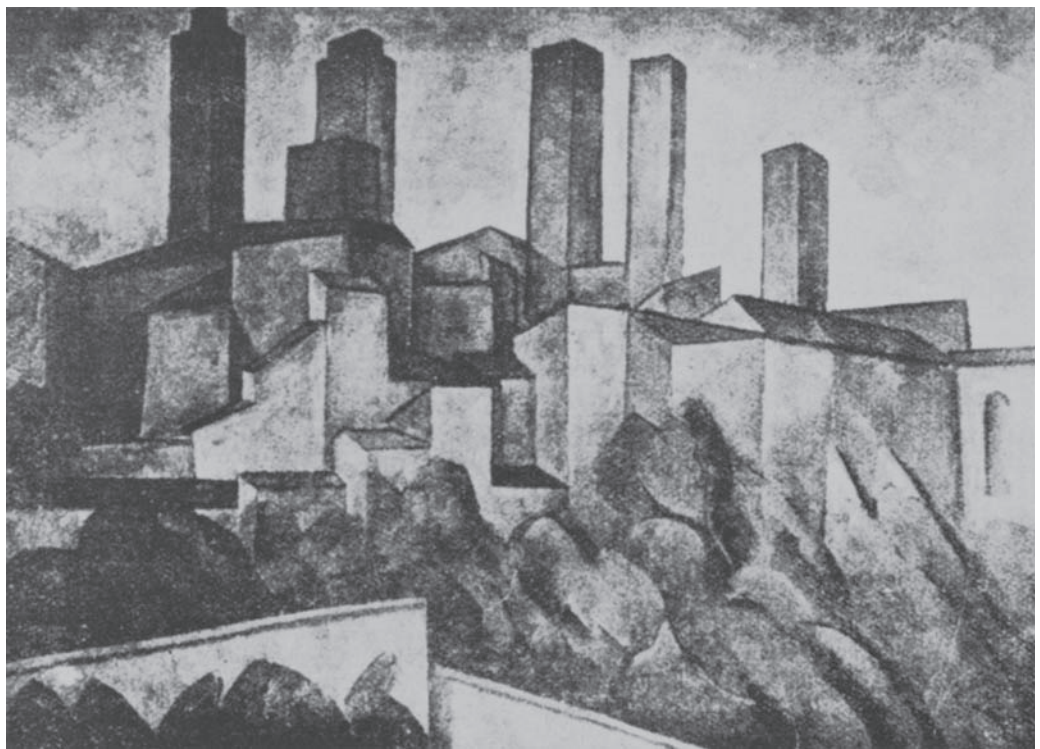
Otto Fischer, *Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München*, München 1912, mit Abb. Tafel S. 26; Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley/Los Angeles 1957, Nr. 70 mit Abb. („Cityscape ca. 1912 Private collection“); Brigitte Fischer-Hollweg, *Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit*, (Phil. Diss.) Bochum 1971, Katalog der Gemälde Nr. M 10 („Stadtbild, um 1910, keine näheren Angaben bekannt“) mit Abb. 15; Angelika Müller-Scherf, *Klassizismus und Realismus im Werk von Edmund und Alexander Kanoldt*, in: *Ausst. Kat. Alexander Kanoldt, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, Freiburg/Wuppertal 1987, S. 20; Michael Koch, *Die ‚Neue Künstlervereinigung München‘ und der Kubismus*, in: *Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hg.), Der Blaue Reiter und das Neue Bild, Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘*, *Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1999*, S. 291 mit Farbabb.

Zu den Höhepunkten in Alexander Kanoldts Werk vor dem I. Weltkrieg zählen die heute raren, kubistisch beeinflussten Gemälde des Frühwerks, neue Landschaften und Stadtarchitekturen, die der weiteren Werkentwicklung in den 1920er Jahren vorausgehen. Kanoldt zählte bekanntlich zu den wichtigsten Protagonisten der „Neuen Sachlichkeit“. Nach des Künstlers Rezeption und Verarbeitung von Pointillismus und Expressionismus, vor allem des farbigen Flächenstils des Künstlerkollegen Jawlensky, hatte Kanoldt wohl erstmals 1910 bei Thannhauser, auf der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung, Werke von Picasso, Braque und Derain wahrgenommen. Vor allem zum kubischen Formvokabular Derains sollte sich eine gewisse Affinität einstellen. Auf seinen Reisen vor 1914 entstehen nicht nur die wichtigen wegweisenden italienischen Motive wie zu San Gimignano, sondern auch die beispielhaften Bilder zu Klausen in Südtirol.

Das vorliegende, lange Zeit verschollene Gemälde aus der Sammlung des Düsseldorfer Arztes Dr. Hans Koch, war 1912 schon publiziert und abgebildet. Nach Mitteilung von Michael Koch gibt es auf dem dazu verwendeten Foto den Hinweis auf die Provenienzen Flechtheim und Koch; zudem ist das Entstehungsjahr 1912 verbürgt durch eine Fotobeschriftung Kanoldts in einem seiner persönlichen Werkalben. Eine Vorzeichnung befindet sich in einem der Skizzenbücher Kanoldts. 1920 wurde es in Düsseldorf auf der Grossen Kunstausstellung im Kunstpalast gezeigt.

Die bemerkenswerte, großformatige Komposition konzentriert das Motiv „Klausen“ auf die geometrisierte Darstellung von gestaffelten Architekturen, darunter der beherrschende Kirchturm als aufragender Quader in der rechten Bildhälfte in gewagtem Anschnitt. Diese neutralisierte und zurückgenommene Darstellung mit reduzierter Farbigkeit und dosierten Lichtkontrasten vermittelt sich durch verschiedene, sehr differenziert abgeschattierte Grauwerte, zu denen das Rot der Dächer und das Grün angedeuteter Vegetation stimmungshaft und zart am Rand der Komposition hinzutreten. Die dunkle Flächenstruktur wird belebt durch den Pinselauftrag und eine leichte gerauhete Oberfläche, die sich durch die Grobkörnigkeit der Grundierung ergibt und wohl sehr bewusst eingesetzt ist.





Alexander Kanoldt, Ansicht von San Gimignano, 1913 (Verbleib unbekannt)
Aus: B. Fischer-Hollweg, Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Bochum 1971, Nr. 21, S. 101, Abb. 16

“In den Häuserbildern Kanoldts wurde zum erstenmal das Bild der Stadt von innen heraus gestaltet. [...] Die Kompaktheit und die schwere Ruhe kubischer Gebilde sprechen stark zu diesem Maler, so fügt und schichtet er streng begrenzte Flächen zu einem machtvollen Aufbau. Seine Farbe ist gehaltvoll, gebunden und von einer schwerblütigen Reife. [...] Wie in seinen Bildern, so scheint in seinem Verfahren, ja in seiner Entwicklung alles Überflüssige ausgeschaltet. Er hält sich durchaus an das Gegebene, und doch verwandelt er es völlig. [...] Solche Werke tragen das Gepräge der Notwendigkeit.” (Otto Fischer, 1912, in: *Das Neue Bild*, op.cit., S. 37 f).

The highlights of Alexander Kanoldt's work from before the First World War include the now rare, Cubist-influenced paintings of his early oeuvre: new landscapes and urban architectures that preceded the further developments of the 1920s. It is well-known that Kanoldt was among the most important protagonists of the "New Objectivity". After having familiarised himself with and come to terms with Pointillism and Expressionism, particularly the colourful two-dimensional style of fellow artist Jawlensky, Kanoldt seems to have become aware of the work of Picasso, Braque and Derain for the first time in 1910, at the Neue Künstlervereinigung's second exhibition at Thannhauser's gallery. He would develop a certain affinity for the Cubist formal vocabulary of Derain, in particular. During his travels prior to 1914, Kanoldt created not just the important and seminal images of Italian motifs like those from San Gimignano but also the exemplary pictures from Klausen in South Tyrol.

The whereabouts of the present painting from the collection of the Düsseldorf doctor Hans Koch were long unknown, but it had already been reproduced and published in 1912. According to information by Michael Koch, the photograph used for this purpose indicates the provenances Flechtheim and Koch; in addition, the year of origin 1912 is authenticated by a photo inscription by Kanoldt in one of his personal work albums. A preliminary drawing can be found in one of Kanoldt's sketchbooks. In 1920 it was shown in Düsseldorf at the Große Kunstausstellung in the Kunstpalast. This remarkable, large-format composition distils the motif of "Klausen" down to the geometrical depiction of architectural structures layered in space, including the bold cropping of the dominant church tower in the form of a soaring rectangular block in the right half of the picture. This neutralised and reserved representation using a limited palette and carefully placed contrasts of brightness expresses itself through various thoroughly nuanced shades of grey, which are joined in an atmospheric and delicate manner by the red of the roofs and the green of the vegetation indicated along the edge of the composition. The dark planar structure is animated through the use of the brush and a slightly roughened surface resulting from the primer's coarse grain, which seems to have been very deliberately utilised.

*“In Kanoldt's pictures of houses, the image of the town was formed from the inside out for the first time. [...] The compactness and the heavy stillness of Cubist forms speak strongly to this painter, who thus joins and layers strictly delineated planes into a powerful structure. His colour is substantial, binding and possesses a brooding maturity. [...] Just as in his paintings, everything superfluous seems to have been eliminated in his process and, indeed, in his development. He certainly adheres to the given, and nonetheless completely transforms it. [...] Works like these bear the stamp of necessity.” (Otto Fischer, 1912, in: *Das Neue Bild*, op. cit., pp. 37 f).*



EDMUND KESTING

Dresden 1892 – 1970 Berlin

317 HÄUSER

1917

Tempera und Aquarell über Bleistift auf leichtem Karton. 16,4 x 16,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚E. Kesting‘ sowie unten rechts mit schwarzem Stift datiert ‚17‘. – Partiiell mit kleineren Farbverlusten.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Süddeutschland; Ketterer Kunst, Seitenwege der Avantgarde, Teil 1, 290. Auktion 14.05.2004, Lot 37 mit Farbabb.; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000 – 4 000



MAX SCHWIMMER

Leipzig 1895 – 1960 Berlin

318 TÄNZERIN

Um 1918

Aquarell auf festem Velin. 38,6 x 24,9 cm.
Unter Glas gerahmt. In der Darstellung
unten rechts schwarz signiert ‚MAX
Schwimmer.‘

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Dr. Hans Koch,
Düsseldorf/Randegg; Galerie Remmert und
Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nord-
rhein-Westfalen

€ 3 000 – 4 000

Im August 1919 stellt die Gruppe der Leipziger Expressionisten in Düsseldorf aus und der Arzt, Sammler und Mäzen Dr. Hans Koch erwirbt einige Arbeiten von Max Schwimmer (vgl. Magdalena George, *Max Schwimmer, Leben und Werk*, Dresden 1981, S. 23).

ULRICH LEMAN

Düsseldorf 1885 – 1988 Deya/Mallorca

319 KLOSTER AM HYMETTOS, KESARIANI (NONNENKLOSTER KESARIANI)

1924

Öl auf Leinwand, randdoubliert. 60,8 x 50 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert, datiert und beschriftet ‚Ulrich Leman/Kesareanie 1924/Hymettos‘ [sic] sowie rückseitig auf der Leinwand zusätzlich mit dem Pinsel weiß signiert, datiert und bezeichnet ‚1924/ Ulrich Leman/Kesarianie/„Der Nonnen“ [auf griechisch]* – Stellenweise leichtes Craquelé; in der unteren Bildhälfte rechts mit minimalen Farbverlusten.

Oil on canvas, the borders relined. 60.8 x 50 cm. Framed. Signed, dated, and inscribed 'Ulrich Leman/ Kesareanie 1924/ Hymettos' [sic] in black lower right and additionally signed, dated and inscribed in white brush '1924/ Ulrich Leman/ Kesarianie/ "Of the nuns" [in Greek] verso on canvas. – Some minor craqueleur; minor losses of colour in the lower right half of the painting.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Dr. Karl Nagel, Düsseldorf (einem frühen Freund des Künstlers), Nachlass; Deutscher Privatbesitz; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1985/1986 (Stadtmuseum), Ulrich Leman. Gemälde – Graphiken. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Kat. Nr. 14 mit Abb. („Griechisches Nonnenkloster“)

Literatur Literature

Wieland Koenig, (Hg.), Ulrich Leman, Gemälde, Graphik, Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Ausst. Kat. Stadtmuseum Düsseldorf 1986, S. 17 (Erwähnung des Gemäldes „Nonnenkloster Kesariani“ in einer Ausstellungskritik in Danzig vom 13.7.1925) und S. 19

€ 10 000 – 12 000

Der Maler Ulrich Leman, in seiner Kindheit und Jugend in Danzig aufgewachsen, kehrte nach dem Krieg 1919 nach Düsseldorf zurück und wurde schnell in der neuen secessionistischen Künstlervereinigung seiner Heimat, im „Jungen Rheinland“ als Vorstandsmitglied aktiv. Meisterschüler an der Akademie bei Heinrich Nauen, wie im übrigen auch Otto Dix in den frühen 1920er Jahren, war Leman unmittelbar geprägt vom rheinischen Expressionismus der ersten Künstlergeneration. Auch in dem vorliegenden frühen Ölgemälde aus einer Werkperiode, die durch Zerstörung und Verlust kaum noch gezeigt werden kann, wird das Architekturmotiv völlig aus der Farbe entwickelt und in harmonisch abgestuften Farb- und Formkontrasten, fast im Sinne des Orphismus, vorgestellt. Nach den eigenhändigen Beschriftungen des Künstlers handelt es sich wohl um eine Detail aus dem historischen Komplex des Klosters Kesariani in dem gleichnamigen Vorort östlich von Athen, das bis in das 11. Jahrhundert zurückdatiert. Es liegt in einem Tal des Hymettos.

Leman war im Rheinland in diesen Jahren einschlägig auch politisch aktiv geworden und hatte sich drohender Unbill durch Reisen nach Griechenland, dem Balkan und Italien entziehen müssen. Die Arbeiten, die er nach Düsseldorf zurückbrachte, wurden der Öffentlichkeit 1926/1927 u.a. im Rahmen der Kunstausstellung in der Gesolei und bei Johanna Ey präsentiert. Die örtliche Presse hatte ihn rasch zu einem „Vlaminck der Balkanlandschaft“ gemacht (Ulrich Leman, Ausst. Kat. Düsseldorf 1985, op. cit., S. 17) und umschrieb damit den Ausdrucksgehalt und die Kraft seiner eindrucksvollen Farbkompositionen. Ein schönes wie seltenes Gemälde aus dieser intensiven wie lebendigen Schaffensperiode stellt sich hier vor.

The painter Ulrich Leman spent his childhood and adolescence in Danzig; after the war, in 1919, he returned to Düsseldorf and quickly became active as a member of the board of "Junges Rheinland", the new secessionist artists association in the town of his birth. A member of Heinrich Nauen's master class at the academy, just like Otto Dix in the early 1920s, Leman was directly influenced by the first generation of Rhineland Expressionists during the 1920s. The present early oil painting - from a period in his oeuvre that is now almost impossible to present on account of destroyed and lost works - also develops the architectural motif entirely on the basis of colour, depicting it in harmoniously modulated chromatic and formal contrasts, almost in the sense of Orphism. According to annotations written by the artist himself, this work presumably represents a detail from the historical complex of the Kaisariani Abbey. This abbey dates back to the 11th century and is located in the suburb of the same name, which lies to the east of Athens, in the valley of Hymettus.

Leman had also become decidedly politically active in the Rhineland during those years and he had to escape the threat of mistreatment by journeying to Greece, the Balkans and Italy. The works he brought back to Düsseldorf were presented to the public for the first time in 1926/1927, as part of the art exhibition at the GeSoLei exposition and at Johanna Ey's gallery. The local press quickly made a "Vlaminck of the Balkan landscape" out of him (Ulrich Leman, exhib. cat. Düsseldorf 1985, op. cit., p. 17), using this description to refer to the expressive substance and power of his striking compositions of colour. Here we are presented with a beautiful as well as rare painting from this intense and also vibrant period in his oeuvre.



ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

Löbtau 1899 – 1940 Pirna

320 NEBEN DEM BAHNGELÄNDE

1930

Aquarell und Tusche über Bleistiftvorzeichnung auf schwerem genarbtm Aquarellkarton. 58,7 x 45,7 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig seitlich links mit Bleistift signiert und bezeichnet ‚B8) – Neben dem Bahngelände -/Aquarell/E. Lohse-Wächtler‘ sowie mit den Maßangaben ‚43,5 x 57 cm‘; daneben ein minimal beriebener kleiner Rundstempel ‚ELW Nachlaß Elfriede Lohse-Wächtler [...]‘. – Die Rückseite im Querformat mit der aquarellierten Darstellung eines grünen Alligators. – In guter farbfrischer Erhaltung. In den Ecken mit Reißnagelsspuren. – Ober- und Unterrand je mit einem kleinen Einriss.

Watercolour and India ink over preparatory pencil drawing on heavy, grained watercolour card. 58.7 x 45.7 cm. Framed under glass. Signed and inscribed 'B8) – Neben dem Bahngelände -/Aquarell/E. Lohse-Wächtler' in pencil verso left and with dimensions '43,5 x 57 cm'; next to it a minimally rubbed small round stamp "ELW Nachlaß Elfriede Lohse-Wächtler [...]": – The verso in landscape format with the watercoloured depiction of a green alligator. – In fine condition with vibrant colours. Drawing pin traces in the corners. – A small tear in upper and lower margin.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur Literature

Winfried Reichert (Hg.), in Zusammenarbeit mit Rita E. Täuber, *Wider die Erwartung*, Elfriede Lohse-Wächtler 1899-1940, Rothenbuch b. Aschaffenburg 1993, mit ganzseitiger Farbabb. S. 21

€ 8 000 – 10 000

Die 1899 in Löbtau bei Dresden geborene Elfriede Lohse-Wächtler beginnt 1915 ihre künstlerische Ausbildung an der Kunstgewerbeschule und nimmt parallel dazu bis 1921 Zeichen- und Malunterricht an der Dresdener Kunstakademie bei Otto Gussmann. In der sächsischen Kunstmetropole ist sie mit den Initiatoren der „Dresdner Sezessions-Gruppe 1919“ befreundet, zu denen Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Griebel zählen. In den Jahren zwischen 1927 und 1931, eine Zeit, die von vielen privaten Schicksalsschlägen durchzogen ist, entstehen in Hamburg die Hauptwerke Lohse-Wächtlers. Ihre zahlreichen Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen zeigen neben Landschaften vornehmlich ausdrucksvolle Bildnisse aus ihrem persönlichen Umfeld. 1937 werden ihre Werke, die dem expressiven Realismus nahestehen, als entartet diffamiert und teilweise vernichtet. Nach einer schweren psychischen Erkrankung wird Elfriede Lohse-Wächtler 1940 im Rahmen des Euthanasie-Programms der Nationalsozialisten ermordet. Sie gilt heute als Malerin der „Verschollenen Generation“.

Elfriede Lohse-Wächtler was born in Dresden in 1899 and began her artistic training in 1915 at the school of applied arts, simultaneously receiving instruction in drawing and painting from Otto Gussmann at Dresden's academy of fine art until 1921. In the Saxon art metropolis she was friends with the initiators of the "Dresdner Sezessions-Gruppe 1919", who included Otto Dix, Conrad Felixmüller and Otto Griebel. Between 1927 and 1931, a period filled with many private misfortunes, Lohse-Wächtler created her most important works in Hamburg. In addition to landscapes, her numerous oil paintings, watercolours and drawings primarily depict highly expressive portraits from her personal milieu. In 1937 her works, which are related to expressive realism, were denigrated as degenerate and some of them were destroyed. After becoming severely mentally ill, Lohse-Wächtler was murdered in 1940 in the context of the Nazi's euthanasia programme. Today she is seen as a painter of Germany's "lost generation".



Verso



FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

321 EX LIBRIS FRANZ MARC II

1905

Original-Lithographie, mit Aquarellfarben handkoloriert, auf Velin. 7 x 7,1 cm (8,6 x 8,9 cm). Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig mit Bleistiftbeschriftungen von fremder Hand, u.a. eine ältere teils in Sütterlin, möglicherweise von Paul Marc, dem Bruder des Künstlers: „Kunstm. Fr. Marc/1904/ Pasing“. – Insgesamt gleichmäßig gebräunt, sonst in guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Leonberg; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bern 1967 (Berner Kunstmuseum), Franz Marc, Das graphische Werk und das ‚Skizzenbuch aus dem Felde‘, Kat. Nr. 51; München 1980 (Städt. Galerie im Lenbachhaus), Franz Marc 1880-1916, Kat. Nr. 192 mit Abb.; New York/San Francisco 1982 (Solomon R. Guggenheim Museum/San Francisco Museum of Modern Art), Kandinsky in Munich: 1896-1914, Kat. Nr. 177; Halle 2006 (Stiftung Moritzburg Halle, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt), Franz Marc. Die Magie der Schöpfung, Sammlung Kracht und Stiftung Moritzburg, Kat. Nr. 40

Literatur *Literature*

Rosel Gollek (Hg.), Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie, München 1988, Kat. Nr. 357 mit Abb. S. 246; Claus Pese, Franz Marc. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1989, S. 105 mit Abb. S. 106; Hajo Düchting, Franz Marc, Köln 1991, S. 146; Franz Marc Stiftung Kochel a. See (Hg. u.a.), Franz Marc und der Blaue Reiter: Franz Marc Museum Kochel am See, München 1998, S. 22 mit Abb. 16; Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hg.), Franz Marc. Die Retrospektive, Ausst. Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2006, S. 14 mit Farbabb.

€ 5 000 – 6 000



Die mehrfarbige Kolorierung von Hand, vor allem in der dargestellten Malerpalette, fällt in jedem Exemplar etwas anders aus. Kolorierte Abzüge des Exlibris sind in den Museen von München (Lenbachhaus), New York (Museum of Modern Art) und in Halle (Sammlung Kracht, Stiftung Moritzburg) vorhanden.

Vgl. auch Hoberg/Jansen Bd. II (Works on Paper), 22, Entwurf zu Exlibris Franz Marc, Kohlezeichnung und Tusche, mit Abb.

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

322 ABSTRAKTE FORMEN XX

1913

Blei- und Farbstifte auf dünnem einfachen Papier. 20,2 x 14,7 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem ovalen Nachlass-Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b), darin mit dem Tintenvermerk „123“ sowie mit Bleistift datiert und betitelt „Abstrakte Formen XX 1913“ (verblasst). – Unten rechts mit Bleistift von fremder Hand monogrammiert „M“. – Leicht gebräunt; einzelne Farbfelder etwas geblichen. Am Oberrand mit einer horizontal verlaufenden Papierverletzung.

Heiderich Zeichnungen 1955

Wir danken Ursula Heiderich, Syke, für wissenschaftliche Beratung.

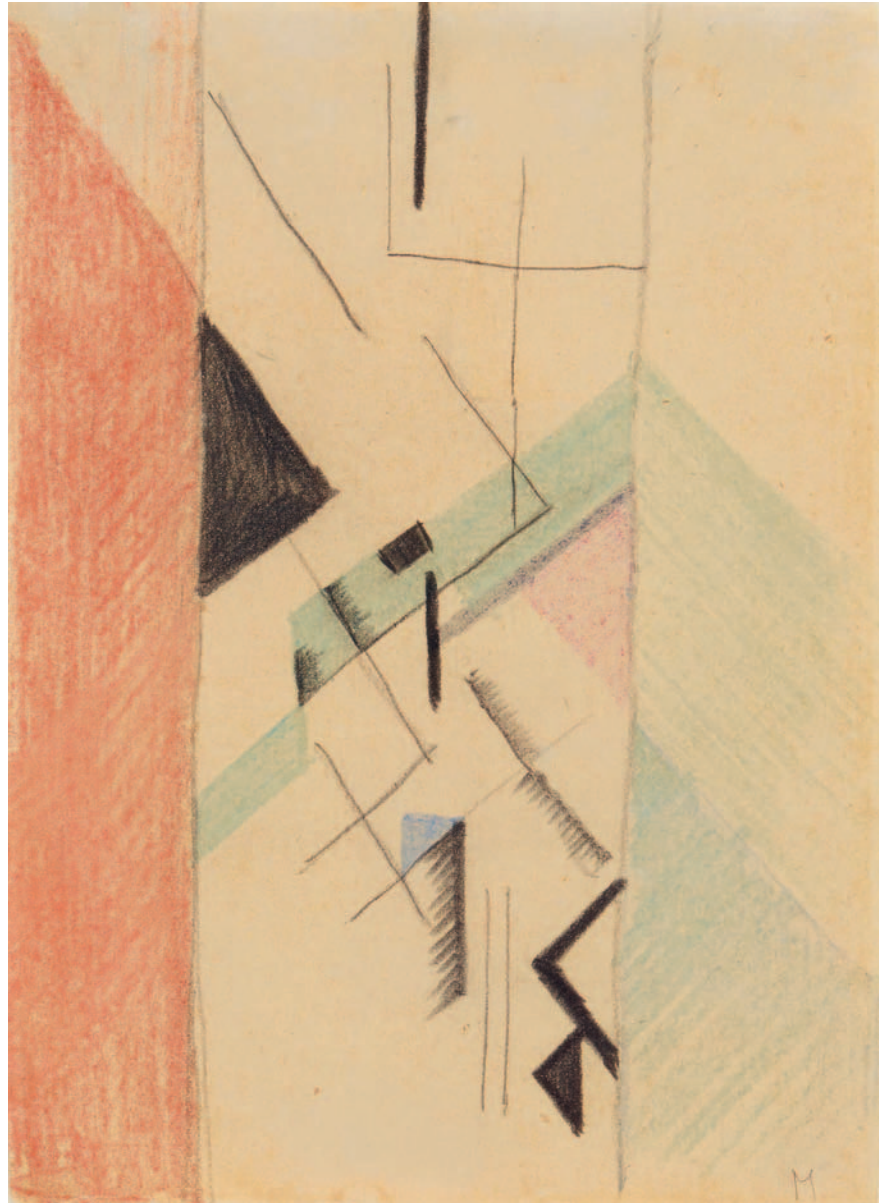
Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Roman Norbert Ketterer, Stuttgart 1960, Kat. Nr. 359; Wolfgang Ketterer, München 1968/1970, Kat. Nr. 767 bzw. Kat. Nr. 979; Hauswedell & Nolte, Hamburg 1978, Kat. Nr. 856; Privatsammlung Maryland, USA (1979); Leonard Hutton Galleries, New York; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Baltimore 1983/1984 (The Baltimore Museum of Art, Maryland), Baltimore collects: Constructivism & De Stijl from a Private Collection, Kat. Nr. 20

€ 18 000 – 20 000



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

323 STRASSENSZENE, KINDERKARNEVAL

1911

Bleistiftzeichnung auf einfachem Papier. 9,8 x 15,9 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig von unbekannter Hand, möglicherweise von Hans Thuar, datiert, betitelt „1911/ Strassenszene: Kinderkarneval“ und mit den Größenangaben versehen. – Insgesamt leicht gleichmässig gebräunt.

Heiderich Zeichnungen 939 (o. Abb.) bzw. Heiderich Nachtrag (2008) 939 mit Abb. S. 47

Wir danken Ursula Heiderich, Syke, für wissenschaftliche Beratung.

Pencil drawing on plain paper. 9.8 x 15.9 cm. Framed under glass. Unsigned. Dated and titled "1911/ Strassenszene: Kinderkarneval"; probably by Hans Thuar, and with dimensions verso. – Overall slightly evenly browned.

Heiderich Drawings 939 (not illus.) resp. Heiderich Appendix (2008) 939 with illus. p. 47

We would like to thank Ursula Heiderich, Syke, for scientific support.

Provenienz *Provenance*

Ehemals aus dem Besitz von Hans Thuar, Bonn; Hauswedell & Nolte, Auktion 6.12.1997, Los Nr. 891; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 25 000

Das Leben und Treiben vor der Bonner Wohnung der Familie Macke gehörte im Jahr 1911 zu den wichtigsten Inspirationsquellen für das zeichnerische Werk August Mackes. Auf engstem Raum erfasst der Künstler in dieser kleinen Zeichnung mit raschem, sicherem Strich eine Fülle von Personen: Erwachsene und Kinder, die in lockerer Reihung am Straßenrand dem Karnevalszug zuschauen, Passanten, die dahinter vorüberreiten, im Hintergrund zwei Dienstmädchen in einem Hauseingang. „Im Blick aus dem Atelier- oder Wohnzimmerfenster entdeckte Macke weitere darstellungswürdige Motive in seiner unmittelbaren Umgebung. ‚Die Gegend, in der wir wohnen, hat viel Anreizendes‘, schrieb er an Franz Marc. ‚Hundemeuten, Reiter und Reiterinnen, Kinder, die sich zerschlagen. Dann sehen einen ringsum die Häuser mit lebendigen Augen an. Mir ist dieser Teil der Stadt ganz außerordentlich lieb.‘ [...] Die skizzierten Straßenfiguren und -szenen verraten meist schon durch die leichte Aufsicht den erhöhten Standort des beobachtenden Zeichners. Besondere Betonung erfährt in diesen Skizzen die Umrissführung, die auch im winzigen Format eine Figur in ihrer charakteristischen Kleidung und Haltung erfaßt.“ (Ursula Heiderich, August Macke. Zeichnungen. Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, S. 38)

In 1911 the life and bustle before the Macke family's house in Bonn was among the most important sources of inspiration for the graphic work of August Macke. In the smallest of spaces, the artist has used rapid and confident strokes to capture an abundance of people in this little drawing: adults and children watching the Carnival parade in a loose row along the edge of the street, passers-by rushing along behind them and two maids in the door of a building in the background. "In the view from his studio or living-room window Macke discovered other motifs worth depicting in his immediate surroundings. 'The area where we live has much that is stimulating about it', he wrote to Franz Marc. 'Packs of dogs, male and female riders, children beating each other up. Then the buildings around you look at you with living eyes. This part of town is quite extraordinarily dear to me.' [...] Most of the sketched figures and scenes from the street already indicate the elevated vantage point of the watching draftsman through their slightly downward view. The delineation of contours, which also capture a figure in its characteristic clothing and posture in the tiny format, is given special emphasis in these sketches." (Ursula Heiderich, August Macke: Zeichnungen; Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, p. 38).



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

324 ALTE RÖMISCHE WASSERLEITUNG IN SÜDFRANKREICH

1914

Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem glatten Papier (Skizzenbuchblatt). 23,8 x 18,5 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig am Unterrand mit dem ovalen Nachlass-Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ versehen (Lugt 1775 b, sehr verblasst) und wohl von Elisabeth Erdmann-Macke beschriftet, „(Reise im Frühjahr 1914“ [sic]. – Das Papier als Skizzenblatt im linken Rand leicht unregelmäßig gerissen; stellenweise mit minimalen Druckspuren und punktgroßen Schmutz-fleckchen. – Die alte Kartonunterlage mit der Nachlassbeschriftung in Bleistift von Elisabeth Erdmann-Macke beiliegend.

Heiderich Zeichnungen 2606 (o. Abb.) bzw. Heiderich Nachtrag (2008) 2606 mit Abb. S. 56; Heiderich Skizzenbücher 64, p.(c') (o. Abb.)

Wir danken Ursula Heiderich, Syke, für wissenschaftliche Beratung.

Pencil drawing on chamois-coloured smooth paper (sketchbook sheet). 23.8 x 18.5 cm. Framed under glass. Unsigned. Oval estate stamp "Nachlass AUGUST MACKE" (Lugt 1775 b, very faded) verso in lower margin and presumably inscribed "(Reise im Frühjahr 1914" [sic] by Elisabeth Erdmann-Macke. – Sketchbook sheet slightly irregularly torn in the left margin. Some minor pressure marks and small dot-sized stains. – The former card support with estate inscription in pencil by Elisabeth Erdmann-Macke enclosed.

Heiderich Drawings 2606 (not illus.) resp. Heiderich Appendix (2008) 2606 with illus. p. 56; Heiderich Sketchbooks 64, p.(c') (not illus.)

We would like to thank Ursula Heiderich, Syke, for scientific support.

Provenienz *Provenance*

Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 5. Kunst-Auktion, 6.-8.4.1949; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1952 (Galerie Vömel), Paul Klee – August Macke, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 50

Literatur *Literature*

Ursula Heiderich, August Macke, Die Skizzenbücher, Stuttgart 1987, Bd. 1 S. 143 ff., vgl. Abb. 136, S. 144 bzw. vgl. Bd. 2, Skizzenbuch Nr. 64, p. (d') mit Abb. S. 1104

Die Betitelung des Blattes ist als Nachlassbeschriftung, wie Ursula Heiderich bemerkte, eine irrtümliche: es handelt sich nicht um eine „römische Wasserleitung“, sondern um ein Eisenbahn-Viadukt über den „Vallon de Rio“ in L'Estaque bei Marseille, das der Künstler – auf seiner Reise in Südfrankreich unterwegs mit der Bestimmung „Tunis“ – fotografierte und in verschiedenen Papierarbeiten aus L'Estaque verarbeitete. Bemerkenswert ist das Aufsuchen dieses durch die französischen Kubisten so legendär gewordenen Ortes. Macke legt auch seine hier vorliegende größer-formatige Skizze abstrakt an, in dem er in zarter Bleistiftschraffur innerhalb der Komposition zwischen blanken hellen und verdichteten dunklen Flächen kontrastvoll wechselt und tektonisch abschattiert. Zentral ist im Vordergrund zudem ein figurales Kinderpaar eingefügt, das schon auf der erwähnten Fotografie Mackes abgelenkt ist (vgl. Ursula Heiderich, August Macke, Die Skizzenbücher, Bd. I, Stuttgart 1987, S. 144 mit Abb. 135 „Wasserholende Kinder, L'Estaque, 1914“). Diese Kindergestalten haben sich in der vorliegenden Zeichnung gewandelt und völlig der durchstilisierten abstrakten Flächenkomposition eingeschrieben.

The title given to this sheet – an annotation added to the work in the artist's estate – is erroneous, as Ursula Heiderich has noted: "Römische Wasserleitung" deals not with a Roman aqueduct, but with a railway viaduct over the "Vallon de Rio" in L'Estaque, near Marseille. The artist photographed it while travelling through southern France on his way to "Tunis" and dealt with it in various works on paper from L'Estaque. His seeking out this village made so legendary by the French Cubists is noteworthy. Macke has also conceived the present large-format sketch in abstract terms by using delicate pencil hatching within the composition to alternate in strong contrasts between blank, light areas and concentrated, dark ones and to establish tectonic gradations in value. A pair of figures, two children already recorded in the previously mentioned photograph, have been inserted into the middle of the foreground (see Ursula Heiderich, August Macke, Die Skizzenbücher, vol. I, Stuttgart 1987, p. 144 with ill. 135 "Wasserholende Kinder, L'Estaque, 1914"). In the present drawing the figures of these children have become transformed and completely inscribed within the highly stylised and abstract, two-dimensional composition.

€ 20 000 – 22 000



AUGUSTE MAMBOUR

1896 – Lüttich – 1968

325 TÊTE D' HOMME

Um 1920

Ölkreide mit Pinsellavierung auf genarbtem Aquarellbütten mit Wasserzeichen (wohl „ANNONAY“, angeschnitten). 67,8/68,6 x 50,5/50,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links grün und bräunlich signiert „A Mambour“. – Rückseitig mit Resten ehemaliger Montierung, am Oberrand stellenweise minimal durchgedrückt; kleiner hinterklebter Randeinriss unten rechts.

Ausstellungen *Exhibitions*

Musées Louisiana & Lyngby (lt. maschinenschriftlichem älteren Rahmungsaufkleber des „Ministère de l'Éducation Nationale“, Belgien)

Der belgische Maler Auguste Mambour studierte in seiner Heimatstadt Lüttich an der Akademie, ab 1931 hatte er dort eine Professur inne. Ein unverkennbar sehr persönlicher Stil markiert das Werk der 1920er und 1930er Jahre, beeinflusst von Aufhalten im Kongo und der Begegnung mit afrikanischer Kunst. Ende der zwanziger Jahre ist seine Arbeit insbesondere vom Surrealismus geprägt. Das vorliegende Werk ist ein frühes typisches Beispiel seiner malerisch interpretierten Zeichenkunst.

€ 4 000 – 6 000



THOMAS RING

Höfen-Muggenhof bei Nürnberg 1892 – 1983 Scharding/Inn

326 ROMANTISCHE LIEBE

1927

Aquarell und Tuschfeder über Bleistift auf genarbttem Aquarellbüchlein. 49,7 x 39,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts dunkelgrau monogrammiert und datiert „TR [ligiert] 1927“. – Farbfrisch erhalten.

Nicht bei Skiebe

Wir danken Ingrid Skiebe, Düsseldorf, für freundliche ergänzende Information.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Dr. Rolf Funken, Köln; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Witten 1983 (Märkisches Museum), Thomas Ring. Arbeiten 1916 bis heute, o. Kat, Ausstellungs- und Verkaufsliste Nr. 111 (A 145, „Romantische Liebe“)

Literatur *Literature*

Ingrid Skiebe, Thomas Ring, ein Maler aus dem Umkreis des „Sturm“. Leben, stilkritische Analyse und Werkverzeichnis, Herzberg 1988, vgl. S. 60 f.

Thomas Rings erste Berührung mit der Galerie „Der Sturm“ datiert zurück in die Jahre 1912/1913 als „Futuristenausstellung“ und „Deutscher Herbstsalon“ ihn nachhaltig künstlerisch beeindruckten. Es entwickelte sich in den Folgejahren eine enge Beziehung zu Herwarth und Nell Walden, die bis in die 1920er Jahre hinein fortbestand. 1920 stellte Ring in Berlin in grösserem Umfang Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen aus. „Sturm“-Künstler wie Georg Muche, William Wauer, Otto Nebel oder Arnold Topp standen ihm nahe. Mit seiner künstlerischen Affinität zur Bühne, zu Musik und Dichtung, fühlte sich Ring in diesem Kreis aufgehoben.

€ 5 000 – 6 000



HANS RILKE

Rheydt 1891 – 1946 Düsseldorf

327 AUS DEM URWALD (AFRIKANISCHE FIGUREN)

1924

Aquarell- und Wasserfarben. Tusche und Bleistift auf festem Zeichenpapier. 50,2 x 46,2 cm. Unter Glas gerahmt. Mit Tuschpinsel unten rechts der Mitte signiert ‚Hans Rilke‘ und links datiert ‚1924‘. – Rückseitig mit gezeichneten mathematisch-geometrischen Konstruktionen. – Die linke untere Ecke des Bogens diagonal ausgerissen; sonst in guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Alte westdeutsche Privatsammlung (bis 1997); Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1997 (Galerie Remmert und Barth), Überblick 1997, Kat. Nr. 131 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Vgl. Anna Steins, Hans Rilke – Werk ohne Wirkung?, in: Ausst. Kat. Hans Rilke, Städtisches Museum Schloß Rheydt, Mönchengladbach 1996, S. 31 – 48

€ 4 000



Das vorliegende aussergewöhnliche Aquarell kombiniert Rilkes meisterliche Zeichentechnik mit der differenzierten Anlage farbiger Volumina in einer Dichte, die für sein Werk typisch ist. Das primitivistische Motiv verweist nicht nur auf die Rezeption afrikanischer Kunst in dieser Zeit, sondern mag reflexiv auf Rilkes eigene Versuche mit expressiver Bildhauerei hinweisen, die heute verschollen ist.

Der aus Rheydt stammende Maler, Graphiker und Kunstpädagoge, dessen Werk im Bombardement des II. Weltkrieges weitgehend zerstört wurde, lebte seit 1910 in Düsseldorf und schloss sich 1919, nach dem Besuch von Zeichenlehrerseminar und Kunstgewerbeschule nicht nur dem politischen „Aktivistenbund“ an, er fand auch in den frühen zwanziger Jahren Aufnahme in den Kreis um Johanna Ey und den Künstlern des „Jungen Rheinland“. Sein Stil war in den besten Arbeiten dieser Zeit geprägt von sozialkritischen Inhalten, von expressionistischen, abstrakt-kubistischen und phantastischen Tendenzen, die u.a. von der Begegnung mit dem Werk von George Grosz und Gert Wollheim zeugen.



GEORG SCHOLZ

Wolfenbüttel 1890 – 1945 Waldkirch/Baden

328 ZEITUNGSTRÄGER 1921/1923

Original-Lithographie auf glattem Papier mit dem Prägestempel „EUPHORION“ (angeschnitten). 20 x 22 cm (30,9 x 40,8 cm). Gerahmt. Signiert. Eines von 125 Exemplaren. Erschienen in „Die Schaffenden“, IV. Jahrgang, 4. Mappe („Neue Veristen und Konstruktivisten“), Euphorion Verlag, Berlin 1923, Blatt 9. – Minimalst gebräunt; der breite Rand leicht knittrig.

Söhn HDO Bd. VII, 72716-9

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1977 (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatl. Kunsthalle Berlin), Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, o. Kat. Nr., S. 164 mit Abb. 8

Literatur Literature

Freya Mülhaupt, Verelendung, Revolution und Kunst, in: Wem gehört die Welt-Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Auss. Kat. Berlin 19177, S.162 ff.; Künstlerhaus-Galerie, Galerie des Bezirksverbandes Bildender Künstler (Hg.), Georg Scholz. Das druckgraphische Werk, Karlsruhe 1982, S. 36 f., Nr. 52 mit ganzseitiger Abb. S. 97; Richard Leibinger/Hans-Dieter Mück (Hg.), Georg Scholz 1890- 1945. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Waldkirch 1990, S. 62 mit ganzseitiger Abb.

€ 3 000 – 3 500

Motivisch folgt die Lithographie zwei 1921 entstandenen Aquarellen mit dem Titel „Arbeit schändet“ in seitenverkehrter Darstellung. Sie gilt mit den Auflagen in „Die Schaffenden“ und der Reproduktion in der Zeitschrift „Der Gegner“ (hrsg. von Wieland Herzfelde) in den Jahren 1922/1923 als das bekannteste und „am weitesten verbreitete druckgraphische Blatt von Scholz.“ (Georg Scholz, 1982 op. cit., S. 37)

WERNER SCHRAMM

Duisburg 1898 – 1970 Düsseldorf

329 DER SELBSTMÖRDER 1919

Öl über Bleistift auf Holz. 66 x 53 cm.
Gerahmt. Oben rechts schwarz monogrammiert und datiert ‚WS 19‘. In der Komposition beschriftet ‚GEWIDMET ROMAIN ROLLAND‘ und mit der Zahl ‚38‘ versehen. – Rückseitig mit einem numerischen Papieraufkleber vom „Kunstpalast Düsseldorf“ und dem Aufkleber eines Düsseldorfer Möbellagers, darin maschinenschriftlich bezeichnet „Schramm“. – Rahmungsbedingt längs der Ränder berieben mit kleinen Farbverlusten.

Oil over pencil on panel. 66 x 53 cm. Framed. Monogrammed and dated 'WS 19' in black upper right. Inscribed 'GEWIDMET ROMAIN ROLLAND' in the composition and numbered '38'. - Numerical paper label "Kunstpalast Düsseldorf" verso and the label of a furniture warehouse in Düsseldorf, therein typewritten "Schramm". - Frame-related rubbing along the margins with minor losses of colour.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1922 (Galerie Johanna Ey), Junges Rheinland; Düsseldorf 2005 (Galerie Remmert und Barth), 25 Jahre Remmert und Barth 1980-2005. Ausgewählte Werke, Kat. Nr. 179 mit Farbabb.

Literatur Literature

Das Junge Rheinland, 5. Heft, 1. Febr. 1922, mit Abb. S. 8; vgl. Liselotte Schramm-Heckmann (Hg.), Werner Schramm und Liselotte Schramm-Heckmann, Stuttgart 1976, s. XIX ff.; Ulrich Krempel (Hg.), Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 94 und 337

€ 30 000 – 50 000

Werner Schramms verstörende Darstellung des „Selbstmörders“ versteht sich als bedeutendes Meisterwerk aus den frühesten Jahren des Künstlers. 1898 in Duisburg geboren, entscheidet sich Schramm für eine Ausbildung an der Münchener Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, wo er sich nach Kriegsende als Mitglied des jungen Rheinlands einen ganz eigenen Weg zwischen Expressionismus und Abstraktion bahnt. Zwischen 1920 und 1922 arbeitet er zunächst unter Louise Dumont und Gustav Lindemann als Bühnenbildner am Schauspielhaus Düsseldorf, bis 1925 auch an anderen Häusern der Region. Es verwundert nicht, dass sich die Kriegserfahrung wie bei vielen seiner Generation in einer von enormer Drastik geprägten Formensprache und Motivik niederschlägt, die Schramm mit einer enigmatischen Symbolik erweitert, etwa in Form der Weltkugel, dem Kreuz, dem Herz oder der Zahl „38“. Wie in unserem Gemälde oder der bei Alfred Flechtheim verlegten Druckgraphik (s. Vergleichsabbildung) erinnern seine Werke mit radikaler Unmittelbarkeit an eine traumatisierte, aus den Fugen geratene Welt. In diesem Kontext muss auch die Widmung an den französischen Schriftsteller und Pazifisten Romain Rolland verstanden werden, der mit seiner Kritik an der Kriegspolitik des deutschen wie des französischen Lagers eine Symbolfigur der transnationalen Antikriegs- und der internationalen Arbeiterbewegung während des I. Weltkrieges geworden war. Rollands kritische Artikelserie „Au-dessus de la mêlée“ hatte neben seinem Roman „Jean-Christophe“ großen Anteil daran, dass er 1916 für die nachträgliche Vergabe des Literaturnobelpreises von 1915 ausersehen wurde.

Werner Schramm's disturbing depiction of "Der Selbstmörder" is to be seen as an important masterwork from the earliest years of the artist's oeuvre. Born in Duisburg in 1898, Schramm chose to receive his education at the art academy in Munich and the school of applied art in Düsseldorf, where - as a member of "Junges Rheinland" - he pioneered his own very distinctive path between Expressionism and abstraction after the end of the war. Between 1920 and 1922 he initially worked under Louise Dumont and Gustav Lindemann as a stage designer at the Schauspielhaus Düsseldorf; until 1925 he also worked for other theatres in the region. It is hardly surprising that, as with many members of his generation, the experience of the war left its mark on his work in a formal idiom and a choice of motifs defined by an enormously drastic quality. Schramm supplemented this with an enigmatic symbolism, for example, in the form of the globe, cross, heart and the number "38". As in the case of our painting or the prints published by Alfred Flechtheim (see comparative illustration), his works remind us with a radical immediacy of a traumatised world falling apart. The dedication to the French writer and pacifist Romain Rolland is also to be understood in this context: with his critique of the militaristic politics of the German as well as French combatants, he became a symbolic figure for the transnational anti-war movement and the international worker's movement during the First World War. In addition to his novel "Jean-Christophe", Rolland's critical series of articles "Au-dessus de la mêlée" played a large part in being subsequently selected in 1916 as the recipient of the 1915 Nobel Prize for Literature.



Werner Schramm, Begegnungen, 1922. Mit 12 Lithographien und einem Gedicht von Kurt Heynicke. Mappenwerk XVIII der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. Der Titel ist lithografiert.





FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

330 FRAUENBÜSTE MIT NACH LINKS GENEIGTEM KOPF

1920

Terracottaplastik. Höhe 31 cm. Auf der Innenseite mit Bleistift signiert ‚Seiwert‘ und undeutlich datiert ‚1920‘.

Bohnen 367

Terracotta sculpture. Height 31 cm. Signed ‚Seiwert‘ in pencil on the inside and unclearly dated ‚1920‘.

Provenienz Provenance

Sammlung Hans Schmitt-Rost, Köln; Nachlass Schmitt-Rost; Lempertz, Köln 1991, Auktion 668, Los 635; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1995 (Galerie Remmert und Barth), Von Nolde bis Dix. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.“, Kat. Nr. 134 mit Farbabb.; Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und Barth), Das junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente, Kat. Nr. 178 mit Farbabb.

€ 12 000

Der schöne Frauenkopf mit den mandelförmigen Augen und den markant geschwungenen Bogenformen von Nase und Augenbrauen steht in engem Zusammenhang mit ähnlichen, teils noch expressiveren Porträtköpfen, entstanden um 1920 (vgl. Bohnen 369, 370, 374). Gesicht und Büste sind organisch aus dem Tonkegel heraus entwickelt. Die geschmeidige Formbarkeit des Tons bleibt geradezu fühlbar, Fingerspuren zeugen von dem Schaffensprozess. Die Rückseite, die als herabfallendes Haar gelesen werden kann, ist weitgehend unbearbeitet.

“Den Hauptanteil an Seiwerts plastischer Arbeit, die wohl zwischen 1916 und 1920/21 ihre quantitativ und qualitativ stärkste Ausprägung fand, bilden allerdings die ernstesten Kopf-Plastiken. Ihr zumeist vom Leiden geprägter Ausdruck ist direktes Resultat der Auseinandersetzung mit der Materialeigenschaft in Verbindung mit einem materialbezogenen Formverständnis.“ (Uli Bohnen, Franz W. Seiwert 1894-1933. Leben und Werk, Köln 1978, S. 15).

Die Büste befand sich ehemals im Besitz des Kölner Publizisten, Autors und Verwaltungsbeamten Hans Schmitt-Rost, der unter dem Pseudonym Fritz Franz Florian veröffentlichte. Er stand in den 1920er Jahren in engem Kontakt zu den Kölner Progressiven. Nach dem II. Weltkrieg machte er sich in besonderem Maße um die Kunst- und Kulturszene Kölns verdient.

This beautiful female head with almond-shaped eyes and the remarkably arched form of the nose and eyebrows is closely connected with similar portrait heads created around 1920, some of which are even more expressive (see Bohnen 369, 370, 374). The face and bust are organically developed from the cone of clay. The supple malleability of the clay remains directly tangible, and the traces left by the fingers bear witness to the creative process. The reverse side, which can be interpreted as falling hair, has been left largely unworked.

“The majority of Seiwert’s sculptural oeuvre – which seems to have reached its quantitatively and qualitatively strongest form between 1916 and 1920/21 – is, however, formed by the sombre sculptures of heads. Their expression is usually defined by suffering and is the direct result of his dialogue with the quality of the material in combination with a material-based understanding of form.” (Uli Bohnen, Franz W. Seiwert 1894-1933: Leben und Werk, Cologne 1978, p. 15).

This bust was formerly owned by the Cologne journalist, author and civil servant Hans Schmitt-Rost, who published his work under the pseudonym Fritz Franz Florian. In the 1920s he maintained close contact with the “Cologne Progressives”. After the Second World War, he was of exceptional service to the artistic and cultural scene in Cologne.



360° Ansicht
360° view

FRANZ WILHELM SEIWER

1894 – Köln – 1933

331 KOMPOSITION MIT ROTER FLASCHE

1923

Ölfarben auf geripptem Büttenpapier.
26,6 x 19,6 cm. Unter Glas gerahmt. In der
Darstellung links schwarz monogrammiert
und datiert ‚FWS 23‘. – Blatt leicht unregel-
mäßig geschnitten; die linke untere Ecke
angestückt und restauriert.

Nicht bei Bohnen

Mit einer Foto-Expertise von Uli Bohnen,
Eschweiler, vom 1./2. April 2018. Wir danken
für freundliche Auskünfte.

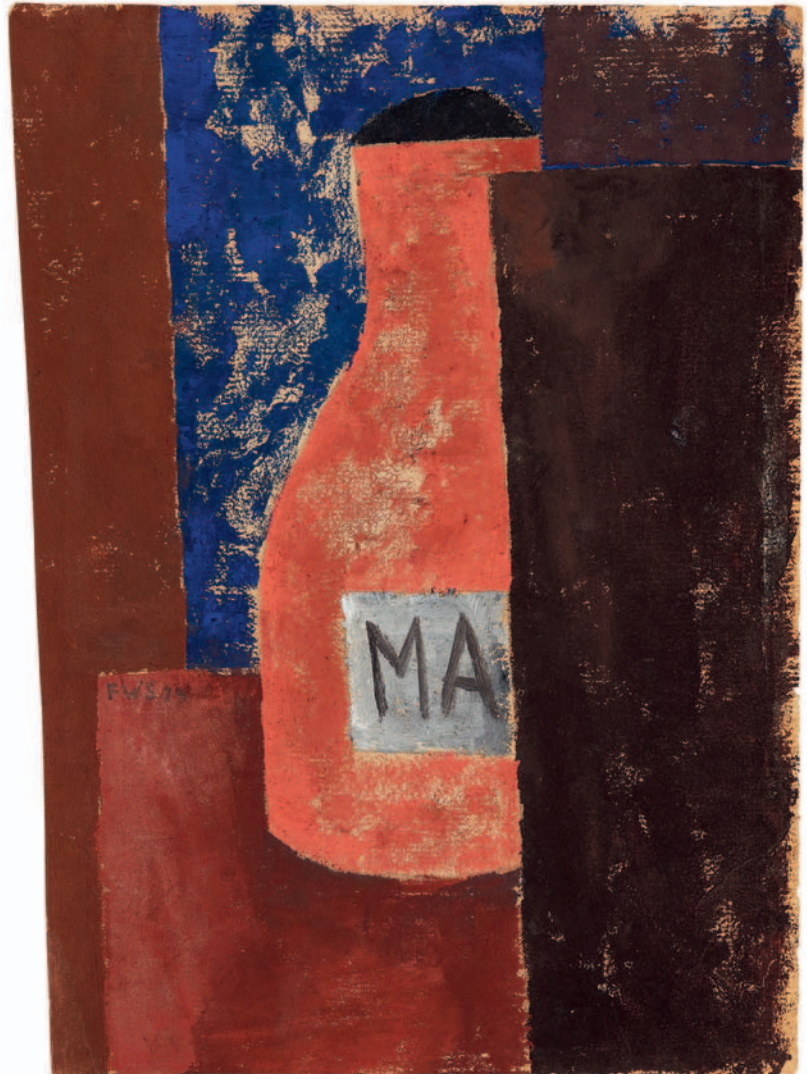
Provenienz *Provenance*

Johanna Ey, Düsseldorf; ehemals Sammlung
Jacobo Sureda; Privatsammlung Nord-
rhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1990 (Galerie Remmert und
Barth), 10 Jahre Remmert und Barth, S. 205
mit Abb.

€ 8 000 – 10 000



Nach freundlicher Bestätigung von Uli Bohnen ist das Werk, das ihm bislang unbekannt war, vor allem in Anlage und Technik anderen vergleichbaren abstrakten Kompositionen aus dem Inflationsjahr 1923 zuzuordnen (Uli Bohnen, Franz W. Seiwert 1894-1933, Leben und Werk, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1978, vgl. die Papierarbeiten S. 120, Kat. Nrn. 35 – 38).

FRANZ WILHELM SEIWER

1894 – Köln – 1933

332 FIGÜRLICHE DARSTELLUNG (PORTRÄT?)

1924

Tuschfederzeichnung auf dünnem Büttenpapier. 25,3 x 16,7 cm. Unter Glas gerahmt. In der Komposition unten rechts mit Tusche monogrammiert und datiert ‚FWS 24‘ sowie darüber mit Bleistift in Sütterlin in zwei Zeilen vermutlich mit persönlicher signierter Widmung versehen (nicht entziffert, schwer leserlich) ‚Für den [...] / von Franz Seiwert.‘ – Gleichmässig gebräunt.

Nicht bei Bohnen

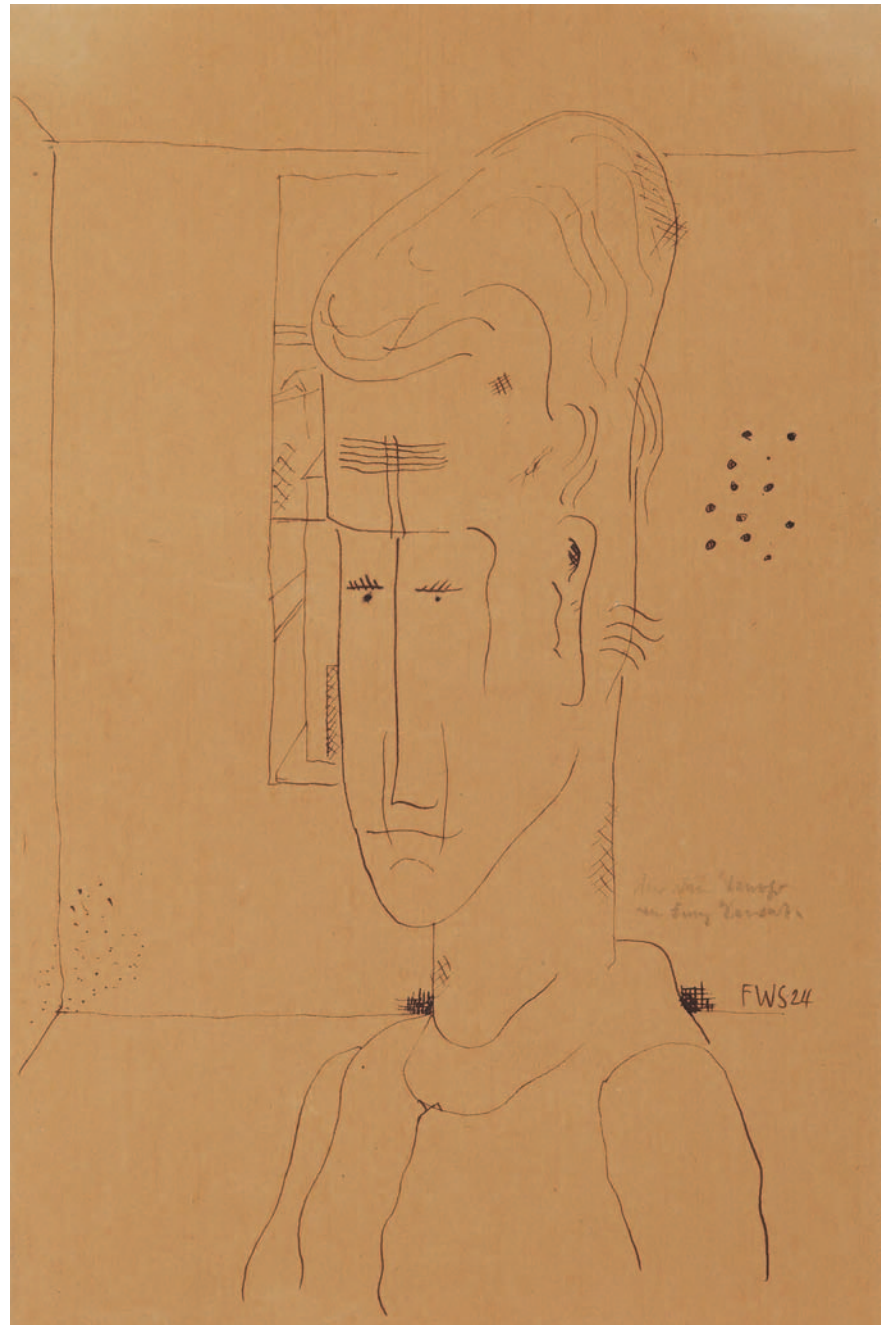
Mit einer Foto-Expertise von Uli Bohnen, Eschweiler, vom 1./2. April 2018. Wir danken für freundliche Hinweise.

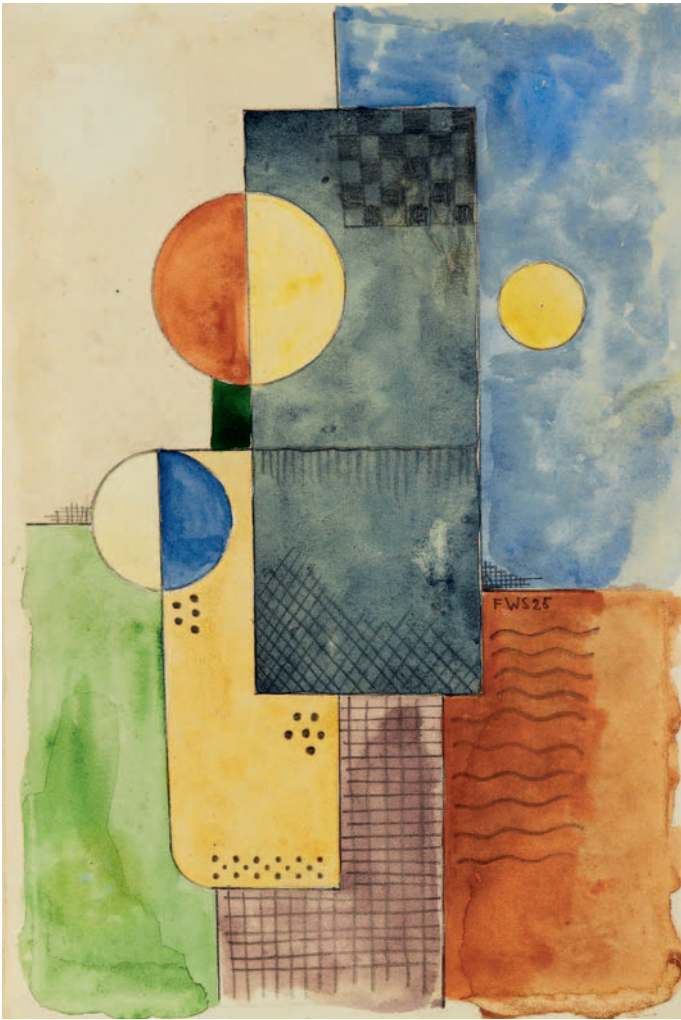
Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Köln; Dr. Rolf Funken, Köln;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Bei der heute schwer zu entziffernden seitlichen Bleistiftbeschriftung handelt es sich nach freundlicher Mitteilung von Uli Bohnen höchstwahrscheinlich um eine persönliche Widmung des Künstlers an den Dargestellten, sollte das Bildnis doch als abstrahierendes Porträt in einem Interieur gedeutet werden können.

€ 4 000





FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

333 ZWEI ABSTRAHIERTE KÖPFE 1925

Aquarell und Bleistift auf chamoisfarbenem einfachen Zeichenpapier. 22,8 x 15,4 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung rechts mittig mit Bleistift monogrammiert und datiert ‚FWS 25‘ – Stellenweise minimalst fleckig, sonst in sehr schöner Farberhaltung; am Oberrand links mit kleiner Faltspur.

Bohnen 141

Wir danken Uli Bohnen, Eschweiler, für ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Erich Müller-Kraus, Schweden; Ly Orthey, Köln; Sammlung W. Konnertz, Wuppertal; Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Wuppertal 1990 (Kunst- und Museumsverein Wuppertal/ Von der Heydt-Museum), Verborgene Schätze, Arbeiten auf Papier des 20. Jahrhunderts aus Wuppertaler Privatsammlungen, S. 60 mit Farbabb.; Lempertz Moderne Kunst, Auktion 822, 4. Juni 2002, Los 445 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000



FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

334 KOPF MIT HAND

1918

Original-Holzchnitt auf dünnem Japanpapier. 29,8 x 21,3 cm (32,5 x 25,9 cm). Unter Glas gerahmt. Im Stock unten rechts mit dem vertikal angeordneten Monogramm des Künstlers versehen. In Sütterlin mit Tinte (leicht verblasst) unter der Darstellung rechts monogrammiert und datiert ‚F.W.S. Okt 18.‘ sowie links mit der Widmung ‚Dankbar meiner Käthe.‘ – Am Unterrand mit zwei kurzen Einrissen; andere Randeinrisse fachmännisch restauriert. Im Rand mit kleinen Knitterungen und schmalen Faltpuren.

Nicht bei Bohnen

Mit einer Foto-Expertise von Uli Bohnen, Eschweiler, vom 1./2. April 2018. Wir danken für freundliche Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Schröder-Reissmann; Galerie Glöckner, Köln (2004); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 2004 (Galerie Glöckner), F.W. Seiwert, Grafik aus der Sammlung Schröder-Reissmann

€ 3 000 – 3 500

Das Blatt ist nach freundlicher Mitteilung von Uli Bohnen ohne Zweifel Käthe Jatho-Zimmermann zugeeignet, ob der Holzchnitt als singulärer Einzelabzug als ihr Porträt intendiert war, muss jedoch heute als Mutmaßung fraglich bleiben.

ERICH MUELLER-KRAUS

Burtscheid/Aachen 1911 – 1967 Veberöd/Schweden

335 WIR HABEN UNS VERLOBT

1932

Gouache über Bleistiftvorzeichnung (Darstellung 28,3 x 16,6/17 cm) auf glattem Velin. 34,2 x 24,2/24,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts in der Darstellung mit Bleistift monogrammiert und datiert ,emk [ligiert] 31' sowie rückseitig zusätzlich signiert, datiert und betitelt ,mueller kraus 1932/ Köln/ „Wir haben uns verlobt“. – In den Rändern leicht gebräunt mit kleinen altersbedingten Verfleckungen, der linke Rand oben und unten etwas uneben geschnitten. In farbfrischer Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 500 – 4 500



ERICH MUELLER-KRAUS

Burtscheid/Aachen 1911 – 1967 Veberöd/Schweden

336 STREIK

1931

Aquarell- und Wasserfarben über Bleistift (Darstellungsgröße 23,2 x 16,3 cm) auf einfachem Zeichenpapier aus einem Malblock (mit Perforation an den Seitenrändern). 28,4 x 23,7 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung unten links monogrammiert und datiert ,emk [ligiert] 31' sowie rückseitig zusätzlich monogrammiert, datiert und betitelt ,emk [ligiert] 31 Köln/ Streik'. – Mit Altersspuren und Klebespuren in den Papierrändern; insgesamt gebräunt.

Provenienz *Provenance*

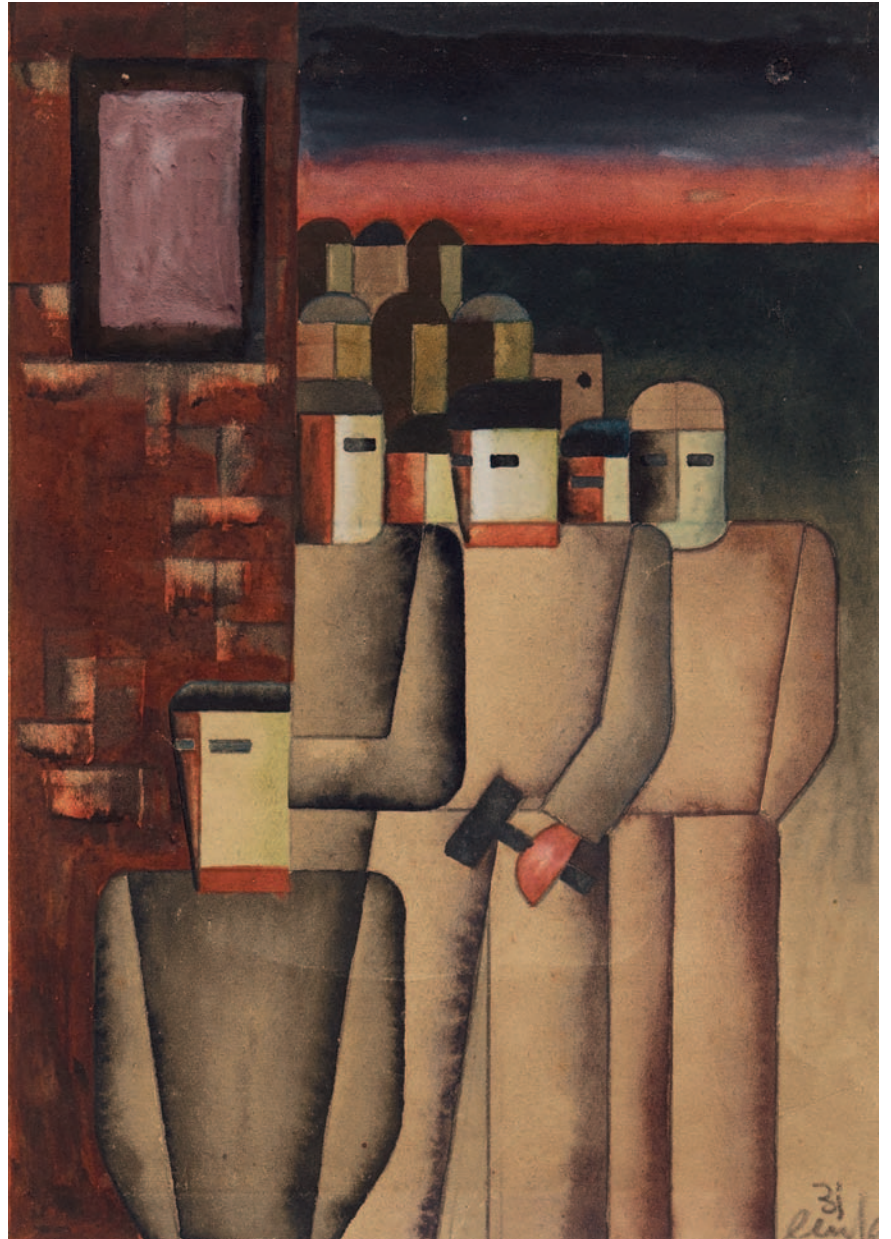
Aus dem Nachlass des Künstlers; Galerie Glöckner, Köln; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Aachen 1980 (Suermond-Ludwig-Museum der Stadt Aachen), Erich Mueller-Kraus. Arbeiten seit 1929, Kat. Nr. 6

Das Frühwerk des nach dem II. Weltkrieg zum deutschen Informel zählenden Malers und Graphikers Erich Mueller-Kraus ist kaum bekannt, große Teile davon sind 1943 vernichtet worden. Er hatte an den legendären Kölner Werkschulen studiert. Seine in den 1930er Jahren entstandenen Arbeiten bezeugen noch deutlich die Nähe zur Abstraktion der „Kölner Progressiven“.

€ 4 000 – 4 500





FRITZ SCHAEFLER

Eschau 1888 – 1954 Köln

337 ERNTENDE. Verso: KREUZIGUNG Um 1925

Aquarell und Farbkreide bzw. Schwarztaquarell auf dünnem Büttenpapier. 27,5 x 46,8 cm bzw. 46,8 x 27,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig am linken Rand unten mit dem Stempel und der Nachlassnummerierung „NACHLASS FRITZ SCHAEFLER AUFST. VOM 1 JUNI 1957 NR. 259“ versehen sowie am Oberrand nochmals mit rotbraunem Stift nummeriert „259“. – In den Ecken mit kleinen Heftzwecklöchern und minimalen Knickspuren. Verso mit Feuchtigkeitsspuren und Resten von weißem Papierklebeband.

Thiel 400 (259)

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000



Verso

HERMANN BAPTIST HUNDT

Mülheim a. d. Ruhr 1894 – 1974 Düsseldorf

338 JOHANNA EY SCHREIBT AN JACOBO SUREDA

Um 1930

Tuschfederzeichnung, bräunlich laviert,
über Bleistift auf einfachem Zeichenpapier
(Randperforation links). 32,6 x 19,8 cm.
Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. In der
Darstellung mit Tuschfeder bezeichnet
,LIEBE [sic] JACOBO!'. – Rückseitig wohl
von fremder Hand mit Bleistift unten links
beschriftet „B.H.Hundt“. – Mit einigen
diagonal über die Blattecken verlaufenden
Knickspuren.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Johanna Ey, Düsseldorf;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1990 (Galerie Remmert und
Barth), 10 Jahre Remmert und Barth 1980
-1990. Ausgewählte Werke, Kat. Nr. 93 mit
Farbabb.

Jacobo Sureda (1901-1935) gehörte um
1920/1921 als Literat und Dichter zur
künstlerischen Avantgarde Spaniens, fand
aber auch als Maler in den zwanziger Jahren
in Düsseldorf Aufnahme, wo er im Umkreis
Johanna Ey's auch Max Ernst und Otto Dix
kennenlernte. Johanna Ey besuchte ihn
mehrfach auf Mallorca, wo Sureda 1935
seiner Tuberkulose erlag.

€ 3 000 – 3 500



WALTER OPHEY

Eupen 1882 – 1930 Düsseldorf

339 BLUMENSTILLEBEN MIT TUCHDEKORATION

Um 1920

Öl auf Leinwand. 85 x 75,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚WOPHEY‘ [ligiert]. – Auf der Leinwand rückseitig unten links mit zwei handschriftlichen Papieraufklebern vormaliger Besitzer. – In guter Erhaltung.

Kraus G 485

Oil on canvas. 85 x 75.5 cm. Framed. Signed 'WOPHEY' [joined] in black lower right. – Two handwritten paper labels of former owners on the canvas verso lower left. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung; Galerie Salis & Vertes, Salzburg; Lempertz Moderne Kunst A 788, 7. Juni 2000, Los 361 mit Farbabb.; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 50 000

Walter Opheys großformatiges Gemälde besticht durch seine farbgewaltige Palette und kaleidoskopartige Komposition gleichermaßen. Wie kaum ein zweites Stillleben des Künstlers vereint es in seiner kristallinen Formensprache wesentliche Elemente von Opheys außergewöhnlicher Auseinandersetzung mit Farbe, Raum, Licht und nicht zuletzt dem Ornament. Im Kontrast von opulentem Blumenstrauß und streng drapiertem Tuch im Hintergrund gelingt ihm ein überaus spannungsvolles Arrangement, das in einer Fülle von leuchtenden Kontrasten kulminiert. Der hohe Abstraktionsgrad und die farbliche Emphase verweisen hier mitunter auf Opheys intensive Beschäftigung mit Traum und Vision, die sich im Werk des Künstlers auf vielfältige Weise manifestiert.

Geboren 1882 in Eupen, studiert Ophey an der Düsseldorfer Kunstakademie und entwickelt sich schnell zu einem der gefragtesten rheinischen Expressionisten. Seine ausgesprochene Popularität belegen die frühen Beteiligungen an den Ausstellungen des Sonderbunds, bereits 1914 stellt er gemeinsam mit Paul Baum erstmals bei Alfred Flechtheim aus. Als sich in Düsseldorf im Februar 1919 „Das Junge Rheinland“ findet, ist der Düsseldorfer Maler Gründungsmitglied. Gemeinsam mit dem viel zu früh verstorbenen August Macke zählt Walter Ophey zu den bedeutenden künstlerischen Positionen dieser Generation.

Walter Ophey's large-format painting captivates us equally through its powerfully colourful palette and its kaleidoscope-like composition. Like scarcely any other still life by the artist, its crystalline formal idiom unites essential elements of Ophey's extraordinary exploration of colour, space, light and – not least – ornament. In the contrast between the opulent bouquet of flowers and the tautly draped cloth in the background, he achieves an exceedingly energetic arrangement culminating in an abundance of radiant contrasts. The high degree of abstraction and the emphatic use of colour point (among other things) to Ophey's intense occupation with dreams and visions, which manifests itself in diverse ways in the artist's work.

Born in Eupen in 1882, Ophey studied at Düsseldorf's Kunstakademie and quickly developed into one of the most sought-after Rhenish Expressionists. His remarkable popularity is demonstrated by his early inclusion in the Sonderbund exhibitions, and as early as 1914 his work – together with that of Paul Baum – was shown by Alfred Flechtheim for the first time. When "Das Junge Rheinland" gathered in Düsseldorf in 1919, the Düsseldorf-based painter was among its founding members. Together with August Macke, who died far too young, Ophey represents one of this generation's important artistic positions.



WERNER SCHOLZ

Berlin 1898 – 1982 Alpbach/Tirol

340 WITWEN (DIE BEIDEN WITWEN)

1931

Öl auf Karton, auf dünne Hartfaserplatte (75 x 74,9 cm) aufgezogen. 74,3 x 74,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert und datiert, WS 31'. – Ursprünglich ein doppelseitig bemalter Karton, verso mit dem Gemälde „Matrose und Priester“ von 1930 (vgl. die Angaben bei Grasse). – Der Bildträger mit zwei optisch unauffälligen Flickstellen im Bereich der schwarzen Mäntel und einem vertikalen Einriss unterhalb des Kinns der linken Figur. Die Kanten stellenweise bestoßen mit vereinzelt minimalen Farbausbrüchen.

Grasse S. 155 („Witwen“)

Oil on card, mounted on thin fibreboard (75 x 74.9 cm). 74.3 x 74.5 cm. Framed. Monogrammed and dated, WS 31' in black lower right. – Originally a double-sided painted cardboard, on the verso with the painting „Matrose und Priester“ from 1930 (cf. the information with Grasse). The support with two visually inconspicuous patches in the area of the black coats and a vertical tear below the chin of the left figure. The edges in places bumped with occasional minimal losses of colour.

Provenienz Provenance

Galerie Wolfgang Ketterer München, Werner Scholz. Ölgemälde, Pastellzeichnungen, 25.1.-24.2.1968, Nr. 13 mit Abb.; Galerie Fricke, Paris (1973); Sammlung Gabriel Sabet, Nachlaß; Sotheby's London, Impressionist and Modern Art, 24. März 1999, Lot 321 mit Abb. (mit der getrennten Rückseite Lot 318 „Le Marin et Le Prêtre“); Galerie Werner Fischer, Berlin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Solingen 2017/2018, (Kunstmuseum Solingen – Zentrum für verfolgte Künste), Wider den schönen Schein der Welt. Der Expressionist Werner Scholz, S. 37 mit Farbbabb.

€ 35 000 – 45 000

Der junge Künstler kehrte aus dem I. Weltkrieg 1919 schwer verletzt nach Berlin zurück, er hatte 1917 seinen linken Unterarm verloren. 1920 bezog er nach Studien an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin sein erstes Atelier. Bilder aus dem Frühwerk sind heute sehr rar geworden. Scholz unterlag nicht nur dem Bildersturm der Nationalsozialisten, auch sein Atelier in Berlin wurde 1944 durch Bomben vernichtet. Es ist wichtig festzustellen, dass sein malerisches Werk, seine Ölbilder und Pastelle, um 1930 zu einem ersten künstlerischen Höhepunkt gelangten. Scholz war vor 1933 nicht nur in bedeutenden Galerien präsent (Neumann-Nierendorf 1930, Schames 1931), auch kam es zu ersten Museumsankäufen durch die Nationalgalerie Berlin und das Wallraf-Richartz Museum in Köln. Geprägt war er vom Expressionismus der „Brücke“, spezifischer noch vom Werk Emil Nolde, einem Maler, der damals in seinem Zenit stand. Umgekehrt ist überliefert, dass Nolde frühzeitig auf Scholz aufmerksam wurde, ihn förderte und noch vor 1937 zu einer letzten Ausstellung im Märkischen Museum in Witten mit 21 Gemälden vermittelte.

Die frühen schicksalhaften Erlebnisse gaben dem Künstler eine Prägung, die zweifellos seine Malerei beeinflusste. Sie befähigten ihn zur aufmerksamen, kritischen wie einfühlsamen Beobachtung menschlicher Verhältnisse und Lebenssituationen. Dennoch zeigen die heute überlieferten Werke aus der schwierigen Zeit zwischen den Weltkriegen keine illustrativen, plakativen oder gar revolutionären Absichten. Darin ist der Künstler recht einzigartig und Nolde verwandt. Es fällt die Konzentration auf das Figurale auf, auf die Sparsamkeit und Kargheit der inhaltlichen Angaben, gesteigert durch die künstlerische Form, die expressiv verkürzt ist und die Realien abstrahiert hat. Es kommt zu einer eigentümlichen, fast monumental wirkenden Bildsprache von schwerblütiger aber großer Ausdruckskraft. Das Gemälde „Witwen“ von 1931 ist eines dieser rar gewordenen Werkbeispiele aus der Zeit.

Es war Hans-Georg Gadamer, der in seinem bekannten Essay zu Werner Scholz Gültiges zusammenfasste: „Überzeugend ist die Konstruktionskraft der frühen Bilder. Sie suchen nicht einen flüchtigen Reiz einzufangen, sondern noch die flüchtigste Bewegung ist in ein Gefüge fester Bezüge eingespannt, die ihm etwas Monumentales verleihen. [...] Es sind alles sehr volkstümliche Szenen, die auf diesen Bildern erscheinen. Und doch sind es nicht eigentlich Genre-Bilder. Es fehlt das naive Einverständnis mit dem beobachteten Leben. Es ist etwas anderes, was der Maler aus diesem Leben herausieht. [...] man kann vielleicht zusammenfassend sagen, daß in all diesen Bildern die Schleier menschlicher Verbindlichkeit zerrissen werden und das Nackte von Leiden und Leidenschaft einen förmlich überfällt. Aber es ist in all diesen Bildern nicht Anklage, sondern grimmige Bejahung. So ist es. Das alles ist wirklich. Das alles muß man sehen, es mitleiden ohne Mitleid.“ (Hans-Georg Gadamer, Werner Scholz, Recklinghausen, 1968, S. 19 f.)



In 1919 the young artist returned to Berlin from the First World War severely wounded: he had lost his left forearm in 1917. After studying at the Hochschule für Bildende Kunst in Berlin, he moved into his first studio in 1920. Pictures from his early oeuvre have become very rare today. Not only was Scholz's work subjected to the iconoclastic attack of the Nazis, bombs also destroyed his Berlin studio in 1944. It is important to note that his work in oil and in pastel arrived at an initial artistic pinnacle around 1930. Before 1933 Scholz's works were not only presented in important galleries (Neumann-Nierendorf 1930, Schames 1931), they were also purchased by museums for the first time: through the Nationalgalerie in Berlin and the Wallraf-Richartz Museum in Cologne. He was strongly influenced by the Expressionism of the "Brücke" artists – more precisely, by the work of Emil Nolde, a painter who was then at the zenith of his career. There are in turn indications that Nolde took note of Scholz early on, supported him and, before 1937, helped to arrange a final exhibition for him with 21 paintings at the Märkisches Museum in Witten.

His early fateful experiences shaped the artist's character in a way that doubtlessly influenced his painting. They enabled him to observe human relationships and living conditions in a critical as well as empathetic manner. Nonetheless the works preserved today from the difficult period between the two world wars display no illustrative or simplistic, not to mention revolutionary, intentions. In this sense the artist is quite unique and akin to Nolde. There is a noticeable concentration on the figure, on the sparing and reticent provision of thematic information, and this is intensified through the artistic form, which is expressively abbreviated and abstracted from the real. The result is an idiosyncratic visual idiom that seems almost monumental and possesses a brooding, but strong, expressive power. The painting "Witwen", of 1931, is one of those examples of his work from this period which have now become rare.

It was Hans-Georg Gadamer who, in his well-known essay on Scholz, offered this still important summary: "The constructive power of the early pictures is convincing. They do not seek to capture a fleeting stimulus, instead, even the most fleeting movement is harnessed within a framework of solid relationships that give it something monumental [...] All of the scenes that appear in these pictures are of a very plain and popular sort. And, nonetheless, they are not actually genre pictures. They lack the naive approval of the observed life. Looking at this life the painter has dug something else out of it. [...] perhaps it can be said in summary that, in all of these pictures, the veils of human courtesy are torn apart and we are veritably overwhelmed by the nakedness of suffering and passion. However, in all these pictures it is not an accusation, but a grim affirmation. So it is. All of this is real. All of this must be seen, sympathetically suffered without pity." (Hans-Georg Gadamer, Werner Scholz, Recklinghausen, 1968, pp. 19 f.).



Detail

WERNER SCHOLZ

Berlin 1898 – 1982 Alpbach/Tirol

341 VERSCHLEIERTE (BRAUT)

1931

Pastellkreiden auf chamoisfarbenem dünnen Ingres-Bütten mit Wasserzeichen „MBM (FRANCE) INGRES D'ARCHES“. 63,5 x 48,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Kreide datiert ‚31‘ sowie mit der signierten Widmung ‚Herzlich meinem/Josef Nierendorf/WernerScholz‘ [ligiert]. – Das Papier leicht wellig, stellenweise mit kleinen hinterlegten Randeinrissen und Randfalten. Farbfrische originale Erhaltung.

Pastel chalks on chamois-coloured thin Ingres laid paper with watermark „MBM (FRANCE) INGRES D'ARCHES“. 63.5 x 48.2 cm. Framed under glass. Dated ‚31‘ in black chalk lower left and with a signed dedication ‚Herzlich meinem/ Josef Nierendorf/Werner Scholz‘ [joined]. – The paper slightly wavy. Occasional small, backed paper defects and marginal creases. In original condition with vibrant colours.

Provenienz *Provenance*

Galerie Werner Fischer, Berlin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 8 000 – 10 000



Werner Scholz, Die Braut, 1930. Öl auf Pappe, Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937, verschollen
Aus: Claudia Grasse (Hg.), Werner Scholz. Werkkatalog zum 100. Geburtstag, S. 35

Werner Scholz war ein Meister des Pastells, einer malerischen Technik, die er früh für sich entdeckte und Zeit seines Lebens bevorzugte. Dazu hatte Gadamer schon beobachtet, dass die Anfang der 1930er Jahre entstandenen Werke von Scholz „eine andere Stoffwelt und eine stärker aufblühende Farbigkeit repräsentieren“ (Hans-Georg Gadamer, Werner Scholz, Recklinghausen 1968, S. 31). Dies bestätigt sich in den brillant erhaltenen Pastellfarben der „Verschleierten“. Das Mädchen ist zwar freizügig, nicht unerotisch, gewandet, erscheint aber wie in bräutlichem Weiß. Motivisch gibt es Bezüge zu dem 1930 entstandenen Ölgemälde „Die Braut“ (verschollen, s. Vergleichsabb.).

In markanten Farblagen modelliert, wirkt die im Pastell angelegte Figur weit weniger „gezeichnet“ und ist knapp wie kontrastvoll gegen den Papiergrund abgesetzt. Die umgebende leere Fläche wird nicht als ein Non-finito empfunden, sondern fällt zurück und gewinnt quasi suggestive, bildräumliche Qualitäten.

Die Widmung an Josef Nierendorf (1898-1949) unten rechts mag das vorliegende Blatt besonders auszeichnen, sie ist Zeugnis der engen Bindung zu dem Mitbegründer der Galerie „Nierendorf Köln Neue Kunst“, die 1925 kurzfristig von Joseph Nierendorf von Köln nach Düsseldorf verlegt wurde. Ab 1926 führten Karl und Josef Nierendorf die Galerie in Berlin unter dem Namen „Galerie Neumann-Nierendorf“. Es war Josef Nierendorf, der in den 1930er Jahren das Geschäft in Berlin aufrecht erhielt, während Karl Nierendorf 1937 nach New York expandierte.

Werner Scholz was a master of the pastel, a drawing technique that he discovered for himself early on and favoured throughout his life. Regarding this, Gadamer had already remarked that the works created by Scholz in the early 1930s “represent a different material world and a more strongly blossoming tonality” (Hans-Georg Gadamer, Werner Scholz, Recklinghausen 1968, p. 31). This is confirmed by the brilliantly preserved pastel colours of the “Verschleierte”. While the girl is dressed revealingly and not unerotically, she nonetheless appears as though in bridal white. In terms of the motif, there are links to the 1930 oil painting “Die Braut” (whereabouts unknown, see comparative illus.)

Modelled in striking layers of colour, the figure laid down in pastel seems far less “drawn” and is set off against the paper ground concisely and in strong contrast. The empty surface surrounding her is not experienced in terms of “non-finito”; instead, it recedes and takes on qualities that are, in a sense, suggestive and generate pictorial space.

The dedication to Josef Nierendorf (1898-1949) at the bottom right is, perhaps, an exceptional feature of the present sheet: it is a testament to a close bond with the co-founder of the gallery “Nierendorf Köln Neue Kunst”, which Josef Nierendorf briefly relocated from Cologne to Düsseldorf in 1925. From 1926 Karl and Josef Nierendorf ran the gallery in Berlin, under the name “Galerie Neumann-Nierendorf”. It was Josef Nierendorf who kept the business going in Berlin in the 1930s while Karl Nierendorf expanded to New York in 1937.



31

Herrlich meine
Zarf Freundes

Leander

GUSTAV WIETHÜCHTER

1873 – Bielefeld – 1946

342 MÄDCHEN MIT PFAUENFEDER 1916

Öl auf Leinwand. 100 x 65 cm. Gerahmt (Original-Rahmen). Unten rechts dunklrot signiert und datiert ‚Wieth. 16.‘ sowie rückseitig auf der oberen Keilrahmenleiste mit Bleistift teils in Sütterlin bezeichnet ‚Mädchen mit Pfauenfeder – Komposition‘.

Oil on canvas. 100 x 65 cm. Framed (original frame). Signed and dated ‚Wieth. 16.‘ in dark red lower right and inscribed ‚Mädchen mit Pfauenfeder – Komposition‘ in pencil, partially in Sütterlin script, verso on upper stretcher bar.

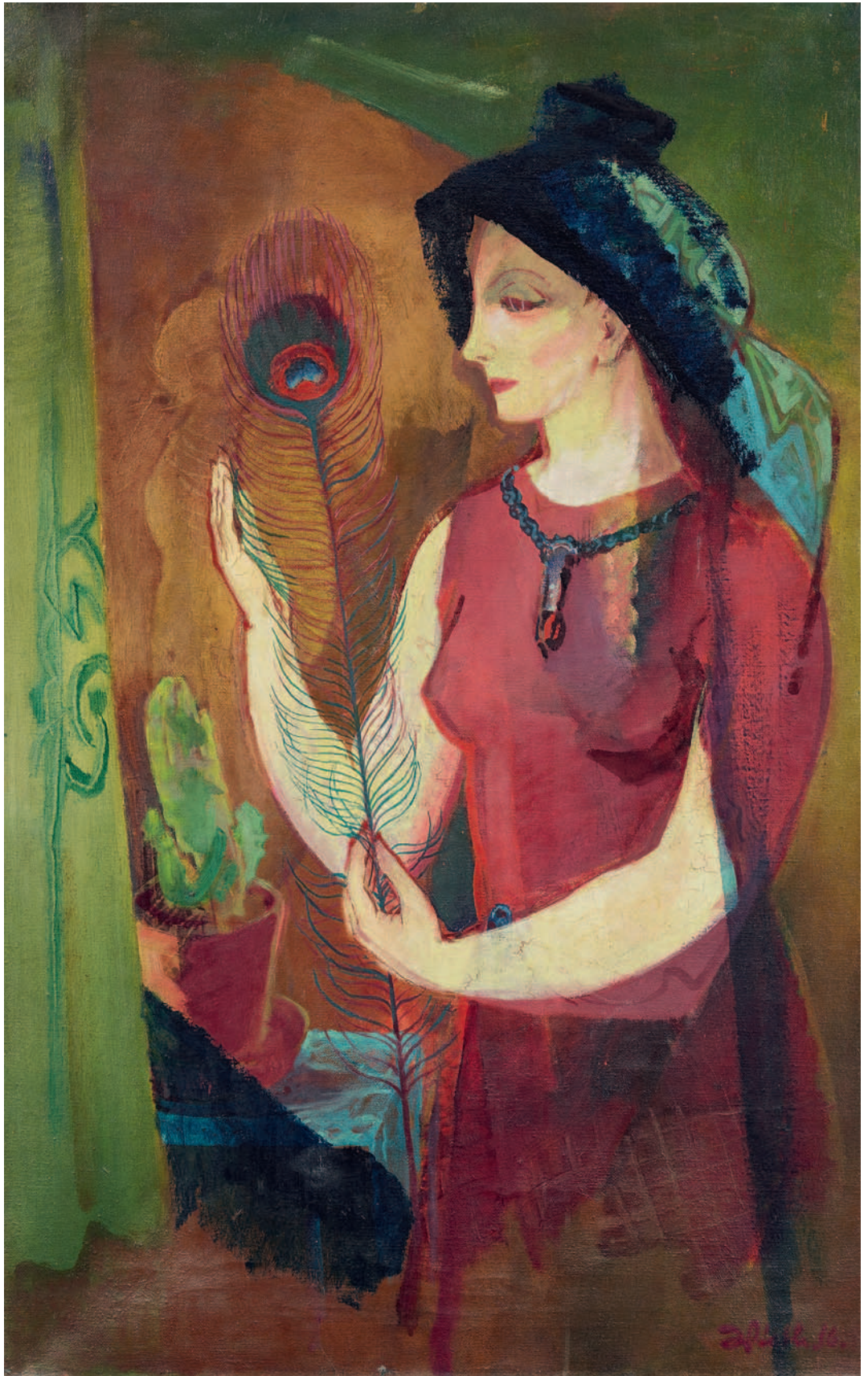
Ausstellungen Exhibitions

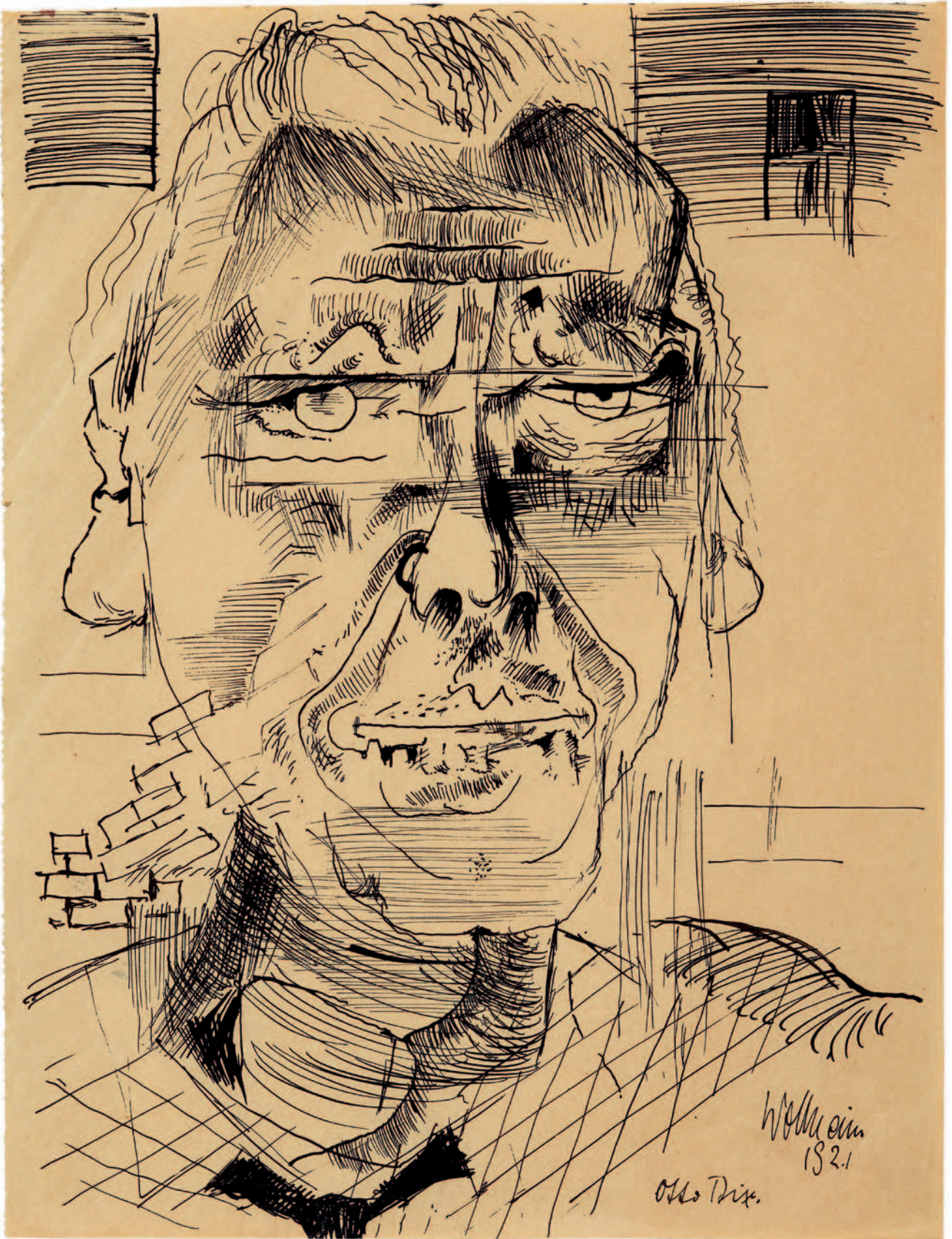
Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und Barth), Das junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente, Kat. Nr. 192 mit Farbb.

€ 6 000 – 8 000

Der 1873 geborene Maler und Graphiker Gustav Wiethüchter wurde nach seiner künstlerischen Ausbildung, die er u.a. in Berlin absolvierte, im Jahr 1900 an die Handwerk- und Kunstgewerbeschule in Wuppertal-Barmen berufen. Dort entwickelte er sich schnell zu einem einflussreichen Pädagogen zu dessen Schülern u.a. auch Jankel Adler gehörte. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 legte Wiethüchter sein Amt aus Differenzen mit der Schulleitung nieder. Der Maler gehörte in den 1920er Jahren zu den führenden Vertretern des rheinischen Expressionismus und beteiligte sich an einer Vielzahl an Ausstellungen, 1919 hatte er sich dem „Jungen Rheinland“ sowie der „Novembergruppe“ in Berlin angeschlossen. Sein umfangreiches Oeuvre, welches zu einem Großteil im Bombenkrieg vernichtet wurde, weist neben expressionistischen und kubistischen Einflüssen auch Berührungen mit Symbolismus und Jugendstil auf.

The painter and graphic artist Gustav Wiethüchter, born in 1873, was appointed to the School of Arts and Crafts in Wuppertal-Barmen in 1900 after completing his artistic training i.a. in Berlin. In Wuppertal, he quickly developed into an influential teacher whose students included artists such as Jankel Adler among others. After the National Socialists seized power in 1933, Wiethüchter resigned from office due to differences with the school management. The painter was one of the leading representatives of Rhenish Expressionism in the 1920s and participated in numerous exhibitions, in 1919 he joined „Das Junge Rheinland“ and the „Novembergruppe“ in Berlin. His extensive oeuvre, most of which was destroyed in the bombings during the war, not only shows expressionist and cubist influences but also elements of Symbolism and Art Nouveau.





W. M. Stein
1821

Oldo Dix.

GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

343 PORTRÄT OTTO DIX

1921

Tuschfederzeichnung auf einfachem dünnen Zeichenpapier mit perforiertem Rand links. 33,6 x 25,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert, datiert ‚Wollheim 1921‘ und darunter beschriftet ‚Otto Dix.‘ – Insgesamt gleichmässig gebräunt; der Bogen oben links mit diagonalen Falts Spuren. Mit einem minimalen Randeinriss links sowie einer kleinen Papierperforation in der unteren Blatthälfte.

Pen and ink drawing on plain thin drawing paper, the left sheet margin perforated. 33.6 x 25.5 cm. Framed under glass. Signed and dated ‚Wollheim 1921‘ lower right and inscribed ‚Otto Dix.‘ – Overall evenly browned; the sheet upper left with diagonal traces of creasing. A minimal marginal tear at left and an unobtrusive, small hole in the lower half of sheet.

Provenienz Provenance

Otto Dix, Düsseldorf/Hemmenhofen; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

u.a.: Düsseldorf 1989 (Galerie Remmert und Barth), Dix – Pankok – Wollheim. Freunde in Düsseldorf 1920 – 1925, Kat. Nr. 58 mit Farbabb.; Düsseldorf/Berlin 1993 (Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof/GrundkreditBank), Gert H. Wollheim 1894 – 1974. Eine Retrospektive, Kat. Nr. 96 mit Abb.; Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und Barth), Das junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente, Kat. Nr. 202 mit Farbabb.; Bonn 2000 (August Macke Haus), Gert H. Wollheim. Phantast und Rebell, Kat. Nr. 20, S. 90 mit Abb.; Leverkusen 2000 (Städtisches Museum Schloss Morsbroich), Von Angesicht zu Angesicht. Mimik – Gebärden – Emotionen, S. 120 mit Farbabb.; Düsseldorf 2001 (Galerie Remmert und Barth), Vom Feuerspeienden Berg zum Don Quichotte. Gert H. Wollheim. Ausgewählte Werke 1909 – 1958, Kat. Nr. 50 mit Abb.; Düsseldorf 2003 (Galerie Remmert und Barth), Mädchenzopf droht dem großen Bären, DADA oder nicht DADA, Kat. Nr. 37 mit Abb.

€ 20 000 – 25 000

Gert Wollheims Porträt seines Künstlerfreundes Otto Dix datiert aus dem Jahr 1921 und ist Beleg für die frühe gegenseitige Wertschätzung beider Künstler und den in diesen Jahren vielschichtigen Austausch junger Künstler aus Dresden und dem Rheinland.

Aus Dresden kommend sollte Dix erst im Herbst 1922 nach Düsseldorf übersiedeln, um an der Kunstakademie Meisterschüler von Heinrich Nauen zu werden. Als Maler ist er dort zu diesem Zeitpunkt längst kein Unbekannter mehr, so hatte Wollheim dessen Werke auf einer gemeinsamen Reise mit Otto Pankok bereits 1919 in München begeistert kennenlernen dürfen. Auch der Düsseldorfer Sammler und Mäzen Hans Koch interessierte sich früh für die künstlerischen Aktivitäten der von Conrad Felixmüller mit seinen Dresdner Künstlerfreunden P.A. Böckstiegel, Otto Dix und anderen gegründete „Sezession Gruppe 1919“. Vor diesem Hintergrund kommt es auf Einladung von Johanna Ey und Hans Koch im Frühling 1921 zu einem ersten Besuch im Rheinland. In der Zeitschrift „Der Stromer“ resümiert Gert Schreiner 1925 über dessen Ankunft: „Otto Dix kam. Ein kleiner, beinahe schwächlicher Mensch. Sein Gesicht zerrissen von tiefen Linien, die um die Mundpartie zu Furchen wurden. Das Gesicht starr wie die Maske eines Artisten bei der Arbeit. Sein Gang und seine Bewegungen wie die eines Cowboys, der durch die Bars und Drincks-houses in New-York schlendert, sehnig die gespannten Muskeln. Er sprach wenig.“ (zit. nach: Olaf Peters, Otto Dix. Der unerschrockene Blick, Ditzingen 2013, S. 66).

Schreiners Eindruck von der Erscheinung Otto Dix scheint von Wollheim durchaus geteilt worden zu sein: Die Brauen tief herunter gezogenen und mit durchdringendem Blick zeichnet er ein Antlitz, dessen skulpturale Präsenz sich eindringlicher kaum vermitteln könnte.

Gert Wollheim's portrait of friend and fellow artist Otto Dix is dated to 1921, and it documents both artists' early esteem for one another and the multilayered interaction in those years between young artists from Dresden and the Rhineland.

Dix would not move from Dresden to Düsseldorf until the autumn of 1922, when he came there to become one of Heinrich Nauen's master pupils at the academy of art. As a painter he had long since ceased to be an unfamiliar figure there by that point in time: Wollheim had already become enthusiastically acquainted with his work during a journey to Munich with Otto Pankok in 1919. The Düsseldorf collector and patron Hans Koch had also developed an early interest in the artistic activities of the "Sezession Gruppe 1919" (Secession Group 1919) founded by Conrad Felixmüller together with artist friends in Dresden, including P.A. Böckstiegel and Otto Dix, among others. Dix's first visit to the Rhineland took place within this context, at the invitation of Johanna Ey and Hans Koch in the spring of 1921. In 1925, in the journal "Der Stromer", Gert Schreiner summarily recalled his arrival: "Otto Dix came. A small, almost skinny person. His face torn by deep lines which became furrows around his mouth. The features frozen like the made-up face of an acrobat at work. His gait and his movements like those of a cowboy strolling through the bars and drinking houses in New York, his tense muscles wiry. He spoke little." (cited in: Olaf Peters, Otto Dix: Der unerschrockene Blick, Ditzingen 2013, p. 66).

Schreiner's impression of Dix's appearance certainly also seems to have been shared by Wollheim: he sketches a face with the brow drawn deeply downward and a penetrating gaze - its sculptural presence could scarcely be conveyed in a more striking manner.



CARO MI BEV

O VENEZIA!

*Tam di libanda / ande /
in un / di / di / ande /
S. H. Gullheim.*

GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

344 O VENEZIA!

1921

Deckfarben, Aquarell und Tuschfeder auf Zeichenpapier (3 Ränder perforiert). 26 x 34,8 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung rechts am Rand mit grüner Pastellkreide bezeichnet ‚O VENEZIA!‘. Unten links mit Tusche signiert und beschriftet ‚CARO MI BEN o VENEZIA!‘ und darunter (teils in Sütterlin) ‚dein dich liebender/ immer dich vermissender/ G.H. Wollheim.‘ In der unteren rechten Blattecke datiert ‚1921!‘. – Blatt mit wenigen, leichten Knitterspuren. In drei Ecken mit kleinen Reißnagellöchern.

Bodycolour, watercolour and pen and ink on drawing paper (3 perforated margins). 26 x 34.8 cm. Framed under glass. Inscribed ‚O VENEZIA!‘ in green pastel in the depiction right margin. Signed and inscribed ‚CARO MI BEN o VENEZIA!‘ in India ink lower left and below (partially in Sütterlin script) ‚dein dich liebender/ immer dich vermissender/ G.H. Wollheim.‘ Dated ‚1921!‘ in lower right corner. – The sheet with few, slight creases. In three corners with small nail holes.

Provenienz *Provenance*

Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1989 (Galerie Remmert und Barth), Dix – Pankok – Wollheim. Freunde in Düsseldorf 1920 – 1925, Kat. Nr. 32 mit Farbabb.; Düsseldorf/Berlin 1993 (Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof/GrundkreditBank), Gert H. Wollheim 1894 – 1974. Eine Retrospektive, Kat. Nr. 99 mit Abb.

€ 12 000 – 15 000

Unmittelbar nach dem Abitur reist Gert Wollheim an den Gardasee, wo er im Sommer 1911 bei Hans Lietzmann seine erste künstlerische Ausbildung erfahren sollte. Wollheim nutzt diese Zeit auch zum Reisen: „In den Monaten von Mai bis September 1911 ergänzte er seine Studien mit Reisen durch Oberitalien bis Venedig. In der ‚Galleria delle belle Arti‘ sah er u. a. Gemälde von Carpaccio und Tintoretto. Tief beeindruckt kehrte Wollheim ins Elternhaus zurück. Sein Entschluß, Künstler zu werden, war nun unumstößlich, seine Entscheidung war gefallen.“ (Ausst. Kat. Gert H. Wollheim. 1894 – 1974. Gemälde, Zeichnungen und Dokumente. Zum 90. Geburtstag des Künstlers, Stadtmuseum Düsseldorf 1984, S. 9). Unser Aquarell belegt, welch nachhaltigen Eindruck Venedig auf den jungen Wollheim gehabt haben muss, ist sehnsüchtiger Blick zurück und hingebungsvolle Ode an „La Serenissima“ zugleich.

Wollheim hatte sich 1921 mit Leni Stein verheiratet. Ein motivisch auf Venedig Bezug nehmendes Ölgemälde „Meine Frau vor ihrem Palazzo in Venedig“, das 1922 auf der „Ersten Internationalen Kunstausstellung“ im Kaufhaus Leonhard Tietz in Düsseldorf ausgestellt war, bleibt verschollen (vgl. Euler-Schmidt 38).

Directly after completing his A-levels, Gert Wollheim travelled to Lake Garda, where he would receive his first artistic training with Hans Lietzmann in the summer of 1911. Wollheim also used this period to travel: „In the months from May to September of 1911, he supplemented his studies with journeys through northern Italy, all the way to Venice. In the „Galleria delle belle Arti“ he saw, among other things, paintings by Carpaccio and Tintoretto. Wollheim returned back to his parents’ home deeply impressed. His resolution to become an artist was now incontrovertible, his decision had been made.“ (exhib. cat. Gert H. Wollheim: 1894-1974; Gemälde, Zeichnungen und Dokumente; Zum 90. Geburtstag des Künstlers, Stadtmuseum Düsseldorf 1984, p. 9). Our watercolour demonstrates what a lasting impression Venice must have made on the young Wollheim; it is simultaneously a longing look backwards and an ardent ode to „La Serenissima“.

Wollheim married Leni Stein in 1921. An oil painting with a motif of Venice, „Meine Frau vor ihrem Palazzo in Venedig“ exhibited at the „Erste Internationale Kunstausstellung“ at Leonhard Tietz department store in Düsseldorf in 1922, remains missing (cf. Euler-Schmidt 38).

GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

345 SELBSTPORTRAIT MIT BRAUT

1921

Aquarell, rötliche Deckfarbe, Deckweiß und Tusche auf Büttenpapier mit dem Wasserzeichen „LOTOS-BÜTTEN“: 67,4 x 49,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift in Sütterlin (teils schwer leserlich) beschriftet ‚Der deutsche Maler/Gert Wollheim geht/trotz dem Widerstand/aus seinem Kollegen[kreis]/geistige Verbindung/ mit dem Jungen [Rheinland bei] Mutter Ey [ein]‘: Darunter von Johanna Ey mit der handschriftlichen Widmung in Bleistift ‚Meiner I. Emma Quedenfeldt‘. – Fachmännisch restaurierte Altersmängel; etwas unregelmäßig gebräunt mit Atelier- und Feuchtigkeitsspuren.

Watercolour, reddish and white bodycolour and India ink on laid paper with watermark „LOTOS-BÜTTEN“: 67.4 x 49.3 cm. Framed under glass. Inscribed (partially difficult to decipher) ‚Der deutsche Maler/ Gert Wollheim geht/ trotz dem Widerstand/ aus seinem Kollegen[kreis]/ geistige Verbindung/ mit dem Jungen [Rheinland bei] Mutter Ey [ein]‘ in Sütterlin script in pencil lower right. Below, a handwritten dedication ‚Meiner I. Emma Quedenfeldt‘ by Johanna Ey in pencil. – Professionally restored age-related defects; slightly irregularly browned and with old studio traces and moisture stains.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass von Erwin Quedenfeldt; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Bonn 2000 (August Macke Haus), Gert H. Wollheim. Phantast und Rebell, Kat. Nr. 27 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000

Wollheims bedeutendes aquarelliertes Selbstbildnis aus dem Nachlass des Fotografen Dr. Erwin Quedenfeldt (1869 – 1948) trägt eine Widmung Johanna Eys an dessen Frau Emma. Quedenfeldt war eine Schlüsselfigur in der Düsseldorfer Szene der Jahre 1919/1920, in seinem Haus hatte sich der „Aktivistenbund 1919“ gegründet, eine Gruppe von linksgerichteten Schriftstellern, Intellektuellen und Künstlern, die auch Kontakte zu Köln pflegten wie zu „Stupid“ und Franz Wilhelm Seiwert. Bei Quedenfeldts gründete sich auch 1920 das gleichnamige Avantgardeblatt, in dem „sich Gert H. Wollheim mit anarchistischer Verve für die Neuformulierung der Aufgabe des Künstlers in der Gesellschaft einsetzte.“ (Dirk Teuber, Gert H. Wollheim und Max Ernst, in: Stephan von Wiese, Gert H. Wollheim, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1993, S. 26).

Wollheim gibt sich vorliegend entsprechend kämpferisch, geradezu heftig deklamierend. Hinter ihm ist eine nachdenklich lauschende Johanna Ey (?) zu entdecken, trägt das Bildnis doch ihre weichen, gerundeten Züge. In ihren Räumen, im legendären „Ey“ am Hindenburgwall in Düsseldorf, war es am 9. Juli 1920 zu einem turbulenten, berühmt gewordenen Volksauflauf gekommen, als der agitierende Künstler einen flammenden Vortrag gegen die Akademie und die künstlerische Reaktion hielt. Im Publikum soll sich damals auch Max Ernst befunden haben, der seitdem zum Kreis um die Mutter Ey gehörte und 1921 bei ihr ausstellte. Die Einflüsse und Anregungen in dieser Zeit waren vielfältige, manche künstlerischen Entwicklungen schienen für eine kurze Zeit parallel zu verlaufen, so dass man gerade in Bezug auf die Bedeutung des „Dadamax“ für Düsseldorf von einem „Protosurrealismus“ bei Wollheim sprechen konnte, ohne dass eine persönliche Verbindung direkt nachgewiesen werden kann.

Wollheim's important watercolour self-portrait from the estate of the photographer Dr Erwin Quedenfeldt (1869-1948) features a dedication written by Johanna Ey to his wife, Emma Quedenfeldt. Erwin Quedenfeldt was a key figure in the Düsseldorf scene of 1919/1920. The „Aktivistenbund 1919“ had been founded at his house: this group of leftist writers, intellectuals and artists also had connections to Cologne as well as to „Stupid“ and Franz Wilhelm Seiwert. The avant-garde journal „Aktivistenbund 1919“ was also founded at Quedenfeldt's home in 1920 – in it „Gert H. Wollheim championed the reformulation of the artist's task in society with anarchic verve“ (Dirk Teuber, Gert H. Wollheim und Max Ernst, in: Stephan von Wiese, Gert H. Wollheim: Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1993, p. 26).

In the work here, Wollheim presents himself as correspondingly combative, directly fierce in his declamation. Behind him we discover a thoughtfully listening Johanna Ey(?) – the image does, after all, bear her soft and rounded features. In the rooms of her gallery, in the legendary „Ey“ in the Hindenburgwall in Düsseldorf, a turbulent and subsequently famous mob had gathered on 9 July 1920, when the agitating artist held a fiery speech directed against the academy and reactionary artists. Max Ernst is also supposed to have been in the audience that day; he subsequently belonged to the circle surrounding „Mother Ey“ and exhibited his work there in 1921. The influences and impulses in this period were diverse and some artistic developments seemed to run parallel for a short time, so that particularly with regard to the significance of „Dadamax“ for Düsseldorf, we could speak of a „proto-Surrealism“ in the case of Wollheim, without it being possible to directly document a personal connection.



GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

346 BRAUNROTER SOMMER FEIERT GEBURTSTAG IN DER UNENDLICHKEIT

1924

Collagiertes Aquarell mit Deckfarben, farbigen Kreiden und Bleistift auf Aquarellbütten, teils mit transparentem Lack überzogen. 27,3 x 35,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links (schwer leserlich) in schwarz signiert und datiert ‚Wollheim 1924.‘ sowie auf dem beiliegenden Original-Passepartout mit Bleistift datiert und betitelt; Braunroter Sommer feiert Geburtstag in der Unendlichkeit. 1924/Düsseldorf. Das alte Passepartout rückseitig mit dem rechteckigen Stempel „Das Junge Rheinland“. – In den Ecken mit kleinen Reißnagellöchern; die untere rechte Ecke mit leichter Knickspur. Sonst in schöner Erhaltung.

Collaged watercolour with bodycolour, coloured chalk and pencil on watercolour laid paper, partially lacquered. 27.3 x 35.7 cm. Framed under glass. Signed and dated ‚Wollheim 1924.‘ (barely legible) in black lower left and dated and titled ‚Braunroter Sommer feiert Geburtstag in der Unendlichkeit. 1924/Düsseldorf‘ in pencil on the accompanying original mat. The old mat with a rectangular stamp „Das Junge Rheinland“ verso. – Small drawing pin holes in the corners verso; the lower right corner with a minor trace of creasing. Otherwise in fine condition.

Provenienz *Provenance*

Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1989 (Galerie Remmert und Barth), Dix – Pankok – Wollheim. Freunde in Düsseldorf 1920 – 1925, Kat. Nr. 34 mit Farbabb.; Düsseldorf/Berlin 1993 (Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof/GrundkreditBank), Gert H. Wollheim 1894 – 1974. Eine Retrospektive, Kat. Nr. 120 mit Farbabb.

€ 15 000

„Braunroter Sommer feiert Geburtstag in der Unendlichkeit“: diese poetische Umschreibung eines Bildinhalts bei Wollheim erinnert sicher nicht zufällig an das Verfahren Paul Klees, eigenen Bilderfindungen assoziative Wortspiele als Titelgebung zuzuordnen. In den frühen Düsseldorfer Jahren gab es eine grundsätzliche Verehrung für Klee und für sein Kunstprinzip, das sich auch in der vorliegenden Komposition ausdrücken mag, ideell wie stilistisch. Strukturen der Binnenzeichnung, versprengte zeichenhafte Elemente könnten wohl an Klee erinnern, wobei Wollheim experimentell und dadaistisch verspielt seiner collagierten Landschaft noch sonnengelb schimmernde Strohhalme hinzufügt. Der im Vordergrund angeschnittenen runden Form, einem Kopf mit Stirn vergleichbar, entspricht formal am Horizont ein zart silhouettierter Vulkan. Von Else Lasker-Schüler stammt die Anrede „süßer, lieber, feuerspeiender Berg“ für Gert Wollheim, ist der Künstler doch Aktivist und Schriftleiter des „Jungen Rheinland“ gewesen, dessen Hefte 1921/1922 bekanntermaßen ein Holzschnitt (von Adolf Uzarski) mit dem Symbol eines spitzen „feuerspeienden“ Berges zierte.

„Braunroter Sommer feiert Geburtstag in der Unendlichkeit“: it is surely no coincidence that Wollheim’s poetic paraphrasing of his picture’s contents recalls Paul Klee’s method of assigning associative plays on words as titles to his own pictorial compositions. During the early years in Düsseldorf there was a fundamental admiration for Klee and his artistic principle, which may also find expression in the present composition: conceptually and stylistically. Textures in the interior drawing and the scattered, symbol-like elements certainly could recall Klee, and Wollheim – in experimental and Dadaistic playfulness – has also supplemented his collaged landscape with straws shimmering in a sunny yellow. The round cropped form in the foreground, resembling a head and forehead, formally corresponds to a delicately outlined volcano on the horizon. Else Lasker-Schüler is known to have addressed Gert Wollheim as “süßer, lieber, feuerspeiender Berg” (“sweet, dear, fire-spewing mountain”): the artist was, after all, an activist and editor of “Junges Rheinland”, whose issues of 1921/1922 are well-known to have been decorated with a woodcut (by Adolf Uzarski) featuring the symbol of a pointed, “fire-spewing” mountain.



BRUNO VOIGT

Gotha 1912 – 1988 Berlin

347 OHNE TITEL (DER TOD MARSCHIERT MIT)

1930er Jahre

Aquarell und Bleistift auf glattem Halbkarton mit dem runden Trockenstempel „KORMORAN“. 50,3 x 42 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit dem Pinsel blau monogrammiert ‚V‘. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken; mit Stockflecken.

Watercolour and pencil on smooth light card with round blindstamp „KORMORAN“. 50.3 x 42 cm. Framed under glass. Monogrammed ‚V‘ in blue brush lower left. – Drawing pin holes in the corners; foxing.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; ehemals hessische Privatsammlung; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Weimar 2005 (Galerie Hebecker), Kurt Erhard/Bruno Voigt. Zwei Künstler der verlorenen Generation, o. Kat.

€ 4 000 – 5 000

Der 1912 geborene Bruno Voigt studiert ab 1929 an der Akademie für bildende Künste Weimar unter Walter Klemm. Ganz der neusachlichen Kunstströmung verpflichtet, gehören zu seinen stilistischen Vorbildern Otto Dix, George Grosz und Karl Arnold. Auch in der vorliegenden Papierarbeit wird die künstlerische Nähe zu diesen Zeitgenossen deutlich. Darüber hinaus veranschaulicht das Werk die pazifistische Einstellung Voigts, die ihn 1941 zum Deserteur werden lässt. Die schrillen Farben im Zusammenspiel mit der bedrohlich wirkenden Figur am rechten Bildrand, deren Gesicht als groteske Maske gestaltet ist, lassen ein alptraumhaftes Kriegsszenario entstehen. Es erscheint als düstere Vorahnung auf den beginnenden gesellschaftlichen und politischen Wandel, der sich in jenen Jahren in Deutschland vollzieht. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten werden Voigts Arbeiten als entartet diffamiert. Der junge Künstler, der sich auch politisch engagiert, kann nur knapp einer Verhaftung durch die SA entgehen und zieht sich ab 1937 aufs Land zurück. Das unauffällige Leben dort ermöglicht ihm sein künstlerisches Schaffen weiterzuführen. Statt politischer Werke entstehen nun vorrangig Bildnisse und Paardarstellungen im Stile der Neuen Sachlichkeit.

Bruno Voigt was born in 1912 and began studying under Walter Klemm at Weimar's academy of fine art in 1929. Entirely committed to the direction in art known as the New Objectivity, his stylistic role models included Otto Dix, George Grosz and Karl Arnold. His artistic affinity with these contemporaries also becomes clear in the present work on paper. This work additionally illustrates Voigt's pacifist attitude, which led him to desert in 1941. In combination with the threatening-looking figure at the right edge of the picture, whose face is depicted as a grotesque mask, the shrill colours conjure up a nightmarish wartime scenario. It takes the form of a foreboding premonition of the societal and political shift that was taking place in Germany during those years. After the Nazis seized power, Voigt's works were denounced as degenerate. The young artist, who was also politically active, only narrowly managed to escape arrest by the SA and withdrew to the countryside in 1937. His inconspicuous life there enabled him to continue to create his art. Instead of political works, he then primarily created portraits and depictions of couples in the style of the New Objectivity.





EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

348 HERBSTLICHES DORF 1925

Öl auf Sperrholz. 25 x 35 cm. Gerahmt (Original-Holzrahmen). In der Darstellung unten rechts graubraun signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1925‘ sowie rückseitig mit Bleistift signiert, datiert und betitelt, ‚Herbstliches Dorf‘/ 1925/Eberhard Viegener‘ sowie am Rand seitlich beziffert ‚34‘. – In guter Erhaltung; optisch unauffällige Schwundrisse; mit einigen restauratorischen Retuschen, vornehmlich im Randbereich.

Tjardes 100

Provenienz *Provenance*

Annemarie Viegener; Vincent Viegener, New York; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Dortmund 1951 (Museum am Ostwall), Robert Ittermann, Wilhelm Wulff, Eberhard Viegener, Kat. Nr. 9

Literatur *Literature*

Bernhard Kerber, Der Maler Eberhard Viegener, Soest 1982, S. 163 mit Farbtafel 12

€ 14 000 – 16 000



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

349 SCHLAFENDER BAUER 1924

Öl auf Holz. 29 x 22,4 cm. Gerahmt (Original-Holzrahmen). Unten links bräunlich signiert und datiert ‚Eberhard Viegener/1924‘ sowie rückseitig mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚„Schlafender Bauer“/ Eberhard Viegener/1924‘. – Mit Schwundrissen; in der oberen rechten Bildecke mit kleinen Blattgoldresten vom Rahmen.

vgl. Tjardes 93

Wir danken Hans A. Peters, Soest, für freundliche Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Bochum; Lempertz Moderne Kunst, Auktion 831, 4. Dezember 2002, Los 1092; Rheinische Privatsammlung

Literatur *Literature*

Bernhard Kerber, Der Maler Eberhard Viegener, Soest 1982, vgl. S. 165, Tafel 61 (Schlafender Bauer, Städtische Kunsthalle Recklinghausen)

€ 14 000 – 16 000

EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

350 STILLEBEN MIT TONGEFÄSS, KAKTUS UND ÄPFELN

1927

Öl auf Holz. 60,5 x 51 cm. Gerahmt (Original-Holzrahmen). Unten rechts graubraun signiert und datiert ‚Eberhard Viegener 1927‘. – An den Rändern, vor allem am Oberrand und am linken Rand, rahmungsbedingter Abrieb mit Farbverlusten.

Nicht bei Tjardes

Wir danken Hans A. Peters, Soest, für freundliche ergänzende Auskünfte.

Oil on panel. 60.5 x 51 cm. Framed (original wooden frame). Signed and dated ‚Eberhard Viegener 1927‘ in grey-brown lower right. – Frame-related rubbing with losses of colour in the margins, mainly in the upper and left margin.

Not recorded by Tjardes

We would like to thank Hans A. Peters, Soest, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben, Privatbesitz Bochum; Privatsammlung Westdeutschland; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 35 000

Nach seinen Anfängen im neoimpressionistischen und expressionistischen Stil wendet sich Eberhard Viegener ab 1922 einer neusachlichen Schaffensphase zu. Bis 1933 entstehen so vorrangig Stilleben-Interieurs unterschiedlichen Charakters, die mit ihrem ausgeprägten Formalismus zweifelsohne zu den stärksten Werken des Soester Malers zählen. Nicht nur Viegener, sondern auch Malerkollegen wie Alexander Kanoldt, Georg Scholz oder Georg Schrimpf bevorzugen in ihren Werken der 1920er Jahren die Kaktee als vegetables Motiv. Der Kunstkritiker Adolf Wortmann erläutert dazu 1925: „Sind die Kakteen nicht pflanzliche Kristalle, lebendige Architektur? Kugel, Walze, Maß und Zahl?... Ist unsere neuerwachte Liebe zu den abstrakten, geometrischen Pflanzen nicht zu vergleichen unseren Mühen um die Gestaltung des Raumes aus den Urformen des Begrenztseins, Kugel und Würfel? ... Wir ringen um die klare, keusche, einfältige Form. Wir sind das Schweifende und Launenhafte müde. Wir wollen das Gesetz.“ (Adolf Wortmann, in: Das Kunstblatt, 9. Jahrgang, Heft 1, Berlin 1925, S. 30). Die Kaktee ist in einen Kontext organischer und anorganischer Alltagsgegenstände eingebunden. Im Zusammenspiel mit der gedämpften Farbpalette und dem lasierenden Farbauftrag, der jede persönliche Handschrift negiert, erscheinen die unterschiedlichen Materialien optisch vollkommen angeglichen. Der Eindruck von Kargheit entsteht. Damit sind diese konzentrierten Arrangements nicht als ein Abbild der Realität zu verstehen, sondern vielmehr als Hinterfragung der erfahrbaren Wirklichkeit zu deuten. Der Kunstkritiker Franz Rohe prägt 1925 den Begriff des „Magischen Realismus“ zur Beschreibung der neuen bildnerischen Phänomene.

After beginning with a Neo-impressionist and Expressionist style, from 1922, Eberhard Viegener turned to a phase in his oeuvre based on the “New Objectivity”. Thus, until 1933, he would primarily create still-life interiors whose character varies; with their pronounced formalism they are undoubtedly among the strongest works of this artist from Soest. Not just Viegener but fellow painters like Alexander Kanoldt, Georg Scholz or Georg Schrimpf also favoured the cactus plant as a vegetal motif in their still lifes of the 1920s. Regarding this, the art critic Adolf Wortmann explained in 1925: “Are cacti not vegetal crystals, living architecture? Sphere, cylinder, measure and number? ... Is our newly awakened love for these abstract, geometrical plants not to be compared with our efforts to design spaces out of the fundamental forms of delimitation: the sphere and the cube? ... We struggle to achieve the clear, chaste, naive form. We are tired of the rambling and temperamental. We want laws.” (Adolf Wortmann, in: Das Kunstblatt, vol. 9, no. 1, Berlin 1925, p. 30). The cactus is integrated into a context featuring organic and inorganic everyday objects. In combination with the muted palette and the paint’s application in translucent layers, which undermines any personalised hand of the artist, the different materials clearly appear optically entirely homogenised. An impression of bareness emerges. This sense is also reinforced by the fact that the interior surrounding the composition is not defined in terms of its structure and make-up. In spite of the motif’s familiarity, the individual pictorial elements seem alien, static and entirely rigid. These compact arrangements are thus not to be understood as a reproduction of reality, instead, they are to be interpreted as a fundamental questioning of perceptible reality. For describing these new artistic phenomena, the art critic Franz Rohe coined the term “Magical Realism” in 1925.



RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

**351 OHNE TITEL (ITALIENISCHE DORF-
LANDSCHAFT MIT FIGUREN)**

Um 1924

Kohlezeichnung auf dünnem transparenten Papier, auf handgeschöpftes Bütten (43 x 34 cm) montiert. 23,5 x 17,2/17,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert ‚RZ‘ (ligiert). – In guter Erhaltung. – Der Büttenbogen einmal horizontal geschnitten und angestückt.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Galerie Schaffrath-Larché, Pforzheim; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 2 000 – 2 500



**352 OHNE TITEL (ITALIENISCHES
MÄDCHEN MIT FRÜCHTESCHALE)**

Um 1924

Kohlezeichnung auf dünnem transparenten Papier, auf handgeschöpftes Bütten (45,5 x 33/ 34,2 cm) montiert. 30,2 x 23,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert ‚RZ‘ (ligiert) und beschriftet ‚III 4‘. – Das dünne Papier materialbedingt etwas wellig, sonst in schöner Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Galerie Schaffrath-Larché, Pforzheim; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 2 000 – 2 500



ROBERT PUDLICH

Dortmund 1905 – 1962 Düsseldorf

353 JUNGE FRAU MIT BLUMEN

1932

Öl auf Leinwand, auf Sperrholzplatte aufgezogen. 55,3 x 43,5/45 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Pudlich‘ sowie rückseitig oben links zusätzlich signiert und datiert ‚R. Pudlich 1932‘. – Die Leinwand am Unterrand unregelmäßig beschnitten. Rahmungsbedingt links mit leichtem Randberieb.

Provenienz *Provenance*

Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2000/2001 (Galerie Remmert und Barth), Robert Pudlich. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, mit Titelabb.

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. 25 Jahre Remmert und Barth 1980 – 2005, Ausgewählte Werke, Düsseldorf 2005, S. 54 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000



Robert Pudlich trat als junger Mensch, gerade einmal 22-jährig, bei Johanna Ey zum ersten Mal 1927 mit Gemälden an die Öffentlichkeit. Ihn und seine Kunst, die formal wie inhaltlich so ganz anders geartet war als die ihrer letzten großen Protégés, schätzte sie sehr. Um 1930 förderte Ey eine Generation, zu der Maler wie Bruno Goller, Werner Gilles, Max Peiffer Watenphul und Pudlich gehörten, Künstler, die sich irgendwo jenseits der politisch gefärbten, revolutionären Avantgarde positionierten. In der gesammelten Form wie in der experimentellen Maltechnik erinnern die frühen Arbeiten Pudlichs an die delikate, farblich fein abgestimmte Malerei von Jankel Adler. Mit ihm war der junge Künstler enger befreundet.

MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

354 ZWEI FRAUEN

1935

Pastell auf Papier. 13 x 16,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert und datiert ‚Ackermann 35‘. Unten rechts nummeriert ‚7‘. – Rückseitig auf dem Rahmenkarton zusätzlich mit Bleistift signiert und datiert ‚Max Ackermann 1935‘ sowie mit schwarzem Filzstift mit der Archiv. Nr. „ACK 3965“ versehen. – Linker Rand mit Perforation.

Provenienz *Provenance*

Peter Strathomeyer, Stuttgart (Adoptivsohn des Künstlers; mit rückseitigem Adressetikett); Kunsthaus Fischinger, Stuttgart (mit rückseitigem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000 – 4 000



HANS ARP

Straßburg 1886 – 1966 Basel

355 CINÉMA CALENDRIER DU COEUR ABSTRAIT, MAISONS

1920

Broschiertes Buch mit 19 Original-Holzschnitten von Hans Arp und Gedichten u.a. von Tristan Tzara auf dickem Bütten mit Wasserzeichen „Giorgio Adamo Beck in Norimberga“. Von 5 x 5,5 cm bis 23 x 18 cm (25,2 x 20,5 cm). In mit Büttenumschlag versehenem Kartoneinband (25,6 x 21 cm). Im Impressum mit Bleistift signiert ‚ARP‘ und ‚Tristan TZARA‘ sowie mit der gedruckten Exemplarnummer versehen. Auf der Rückseite des Titelblatts zweifach mit schwarzer bzw. blauer Tinte gewidmet ‚à Michel Tapié amicalement Tristan TZARA 30 avril 1938‘ und ‚à Pierre Loeb vieux et cordial souvenir Tristan TZARA 15 oct. 47‘. Exemplar 61/150. Erschienen in der Reihe „Collection Dada“ bei Au Sans Pareil, Paris 1920. Gedruckt von Otto von Holten, Berlin 1920. – Insgesamt in guter Erhaltung. Das Büttenpapier stellenweise mit leichten Stockflecken, der Rücken mit Erhaltungsmängeln, teilweise fehlend.

Arntz 59-77

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland-Pfalz; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 8 000



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

356 DER VERSCHWENDER I

1921

Bronze. Höhe 54,4 cm. Auf mitgegossener Plinthe (2 x 16,7 x 14,3 cm). Auf der Plinthe rechts seitlich signiert ‚E Barlach‘. Rückseitig am Plinthenrand rechts oben mit dem Giesserstempel ‚H. NOACK BERLIN‘ sowie links mit der eingestempelten Numerierung versehen. Exemplar 6/12. Posthumer Guss des Barlach-Nachlasses nach dem Gipsmodell (Laur 327, Ernst Barlach Stiftung Güstrow) vom Anfang der 1990er Jahre. Laur nennt eine Auflage von 12 Exemplaren, ab 1996 gegossen. Es gab keine Lebzeitengüsse. – Mit sehr schöner bronzefarbener Patina, stellenweise leicht glänzend aufgelichtet.

Laur 328; Schult I 256 (Gips)

Mit einer Bestätigung von Ernst Barlach, Lizenzverwaltung Ratzeburg, vom 26. September 2016

Bronze. Height 54.4 cm. On cast-with plinth (2 x 16.7 x 14.3 cm). Signed 'E Barlach' on the right side of the plinth. Foundry mark "H. NOACK BERLIN" verso on edge of plinth upper right and stamped numeration left. Cast 6/12. Posthumous cast from the Barlach estate on the basis of the plaster model (Laur 327, Ernst Barlach Stiftung Güstrow) from the early 1990s. Laur mentions an edition of 12 bronzes, cast from 1996 onwards. There were no life-time casts. – Very fine bronze-coloured patina, in some places with slightly lustrous highlights.

Laur 330; Schult I 256 (plaster)

With a confirmation by Ernst Barlach, Lizenzverwaltung Ratzeburg, dated 26 September 2016

Provenienz Provenance

Geschenk von Nikolaus Barlach an den Vorbesitzer, seitdem in Familienbesitz

Literatur Literature

Vgl. Annette Wittboldt/Elisabeth Laur, Ernst Barlach, Die Zeichnungen, Teil 1, Güstrow 2013, Nrn. 1140, 1370, 1375, vgl. auch die 1921 bzw. 1922 entstandenen Kohlezeichnungen 1773, 1954; vgl. Volker Probst (Hg.), Ernst Barlach, Das plastische Werk, Werkverzeichnis II, Güstrow 2006, Nrn. 355-357 (Relieffassungen des Motivs in Gips, Bronze, Holz)

€ 25 000 – 28 000

Das Motiv des Verschwenders geht zurück auf eine im September 1912 entstandene Kohlezeichnung, die der Künstler in einer handschriftlichen Notiz als Darstellung des „Verlorenen Sohnes“ ausweist. Barlach bezieht sich auf das im Lukasevangelium erzählte „Gleichnis von den beiden Söhnen“, in dem der Jüngere seinen ausgezahlten Erbteil verprasst, um anschließend als reumütiger Bettler seine Sünden vor dem Vater zu bekennen. Aus Freude über dessen Wiederkehr veranstaltet dieser sogleich ein großes Fest und nimmt ihn wieder im Kreis der Familie auf.

1915 greift Barlach das kunsthistorisch vielzitierte Thema im Kontext seiner Entwürfe zu einer Kaminverkleidung für Charlotte von Mendelssohn-Bartholdys Berliner Stadtpalais auf, die er jedoch in abweichender Form realisieren wird. Erst im Jahr 1921 sollte dann das Modell des „Verschwender I“ entstehen, den Barlach als lässig stehenden Mann jüngeren Alters formuliert. Gekleidet in ein langes Gewand und mit einer vor dem Leib hängenden Geldtasche ausgestattet, hält er einige Münzen in den offen überkreuz gehaltenen Händen.

Eine zweite, nur wenig abweichende Variante der vorliegenden Plastik entwarf Barlach gemeinsam mit anderem Figurenschmuck für die Diele der Villa des Breslauer Sammlers Leo Lewin. Von diesem Breslauer Projekt aus dem Jahr 1920/1921 sind jedoch lediglich Skizzen überliefert, offenbar kam es nicht zur Ausführung. Ein Gipsmodell dieser mit „Der Verschwendender II“ (Laur 329) betitelten Variation entstand ebenfalls im Jahr 1921. Ergänzend zu den dreidimensionalen Rundplastiken überführt Barlach die Figur des „Verschwenders“ 1923 in ein 92 cm hohes Holzrelief. Ehemals bei Paul Cassirer in Berlin, befindet sich diese als „Der Verschwendender III“ (Laur 357) genannte Arbeit seit 1955 im Sprengel Museum Hannover.

The motif of the squanderer goes back to a charcoal drawing created in September of 1912, which the artist identifies in a handwritten note as a depiction of the "prodigal son". Barlach is referring to the "Parable of the Lost Son", told in the Gospel of Luke, in which the younger son squanders the inheritance paid out to him and then, as a repentant beggar, subsequently confesses his sins before his father. Filled with joy by his return, the father immediately holds a great feast and takes him back into the fold of the family.

In 1915 Barlach took up this subject – which is often referred to in the history of art – in the context of his designs for a chimney facing at Charlotte von Mendelssohn-Bartholdy's Berlin residence; however, this piece would be realised in a different form. It was not until 1921 that Barlach created the model of "Verschwender I", which he formulated as a casually standing man of a young age. Dressed in a long robe and with a purse hanging in front of him, he holds several coins in the open palms of his crossed hands.

Barlach designed a second variation, which differs only slightly from the present sculpture, along with other figurative decoration for the hall of the Wrocław collector Leo Lewin's villa. However, this Wrocław project from 1920/1921 is preserved solely in the form of sketches: it was evidently never realised. A wplaster model of this variation, entitled "Der Verschwendender II" (Laur 329), was also created in 1921. In addition to the three-dimensional sculptures in the round, Barlach also transposed the figure of "Der Verschwendender" into a 92 cm wooden relief in 1923. Formerly with Paul Cassirer in Berlin, this work referred to as "Der Verschwendender III" (Laur 357) has been in the collection of Hanover's Sprengel Museum since 1955.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

357 DER BLINDE 1935

Braun getönter Gips. Höhe 55,6 cm.
Unbezeichnet. Wohl eins von fünf bekannten
Exemplaren. – Vor allem im Sockelbereich
mit vereinzelt kleinen oberflächlichen
Abplatzungen.

Laur 580; Schult I 458 (hier die Variante in
ungetöntem Gips)

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Westfalen (seit den 1950er
Jahren)

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen 1959 (Kunsthalle), Ernst Barlach,
Kat. Nr. 32 (hier irrtümlich als „Krücken-
bettler“ betitelt); Schleswig 1989 (Schleswig-
Holsteinisches Landesmuseum Schloß
Gottorf), Ernst Barlach. Denkzeichen, Kat.
Nr. 80; Bremen/Güstrow 2001 (Gerhard
Marcks Haus/ Ernst Barlach Stiftung), Die
Gemeinschaft der Heiligen. Der Figuren-
zyklus an der Katharinenkirche zu Lübeck
und das monumentale Werk Ernst Barlachs,
Kat. Nr. 18 mit Abb. S. 101

€ 8 000





ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

358 RUSSISCHE BETTLERIN I

1907

Gelblich getönter Gips. Höhe 14,4 cm; Breite 30,9 cm; Tiefe 13,6 cm. Unbezeichnet. Laur erwähnt neben einer mit Schellack überzogenen Version (Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg) nur noch ein weiteres gelblich getöntes Gipsexemplar. – Stellenweise bräunlich verfärbt. Einige oberflächliche Alterungs- und Gebrauchsspuren sowie wenige winzige Abplatzungen. Die linke Hand alt ergänzt.

Laur 115; Schult I 72 („Bettlerin, 1907, Gips, getönt. Verschollen.“ Ohne Maßangaben)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 4 000

WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

359 BÜHNENENTWURF ZU „MONTE CASSINO“. SCHLEIERVORHANG II 1949

Gouache und Bleistift auf dünnem Karton.
28 x 40,2 cm. Nicht signiert. Mit Bleistift am
Unterrand beschriftet ‚9 m br x 3.80‘ sowie
bezeichnet, verteilt über die ganze Bühne,
mit Richtungspfeilen bzw. Richtungsanga-
ben und vereinzelt Farbnotaten versehen.
– Leicht gebräunt und mit Reißzweck-
löchern in den Rändern, mit Atelierspuren.

Mit einer Expertise von Felicitas Baumeister
vom 22. Februar 2018 (Archivverzeichnis
Nr. ab-th-1506). Wir danken Felicitas Bau-
meister und Hadwig Goetz, Archiv Baumeister,
für die freundliche Auskunft.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler erworben; seitdem
Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart 2007 (Kunstmuseum Stuttgart),
Im Rampenlicht – Baumeister als Bühnen-
bildner, o. Kat. Nr. mit Farbabb. S. 144

€ 3 000 – 3 500



Im Jahr 1949 entwirft Willi Baumeister für das Theaterstück „Monte Cassino“ die vorliegenden zwei Bühnenbilder sowie den Bühnenvorhang (Lose 359-361). Das Trauerspiel aus der Feder des Dramaturgen Egon Vietta, welches auf der Städtischen Bühne in Essen seine Uraufführung feiert, steht am Anfang einer jahrelangen Zusammenarbeit zwischen dem Stuttgarter Künstler und dem Theaterregisseur Gustav Rudolf Sellner. Bereits in den 1920er sammelt Baumeister erste Erfahrungen als Bühnengestalter, die er nach dem Krieg weiter ausbaut. So entstehen 1947 zahlreiche Kostüm- und Ausstattungsentwürfe für Manuel de Fallas bekanntes Ballett „Der Liebeszauber“, das im Staatstheater Stuttgart aufgeführt wird. Für Baumeister selbst wird die Bühnenarbeit zu einem wichtigen Bestandteil seines künstlerischen Oeuvres und führt Aspekte seiner Malerei in einem neuen, spannungsvollen Kontext fort.

In 1949, Willi Baumeister designed these two stage sets for the play "Monte Cassino" as well as the stage curtain. The tragedy, written by the playwright Egon Vietta, which celebrated its world premiere on the municipal stage in Essen, marked the beginning of many years of collaboration between the Stuttgart artist and the theatre director Gustav Rudolf Sellner. As early as the 1920s, Baumeister gained his first experience as a stage designer, which he continued to expand after the war. In 1947, he designed numerous costumes and equipment for Manuel de Falla's famous ballet "Der Liebeszauber", which was performed at the Staatstheater Stuttgart. For Baumeister himself, theatre design became an important part of his artistic oeuvre and continued aspects of his painting in a new, exciting context.

WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

360 BÜHNENENTWURF ZU „MONTE CASSINO“, I. AKT 1949

Gouache, Aquarell und Bleistift auf dünnem Karton. 29,8 x 40,2 cm. Nicht signiert. Am unteren Rand rechts mit Bleistift bezeichnet ‚I. Akt‘ sowie in der Darstellung seitlich rechts beschriftet ‚frei und etwas dunkler‘. – Leicht gebräunt, mit Altersspuren und kleinen Farbabbplatzungen; mit zwei vertikalen Faltspuren.

Mit einer Expertise von Felicitas Baumeister, Stuttgart, vom 22. Februar 2018 (Archivverzeichnis Nr. ab-th-1509). Wir danken Felicitas Baumeister und Hadwig Goetz, Archiv Baumeister, für die freundliche Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; seitdem Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 2007 (Kunstmuseum Stuttgart),
Im Rampenlicht – Baumeister als Bühnen-
bildner, o. Kat. Nr. mit Farbabb. S. 145

€ 3 000 – 3 500



361 BÜHNENENTWURF ZU „MONTE CASSINO“, II. AKT 1949

Gouache, Aquarell und Bleistift auf dünnem Karton. 21,7 x 31,7 cm. Nicht signiert. Mit Bleistift unten mittig bezeichnet ‚II. Akt‘. Im oberen Rand beschriftet ‚Figuren siehe Seite 110 ‚Deutsche Kunst im Wandel der Zeit‘. – Leicht gebräunt. In den Ecken mit kleinen Reißnagellöchern und minimalen Atelierspuren.

Mit einer Expertise von Felicitas Baumeister vom 22. Februar 2018 (Archivverzeichnis Nr. ab-th-1501). Wir danken Felicitas Baumeister und Hadwig Goetz, Archiv Baumeister, für die freundliche Auskunft.

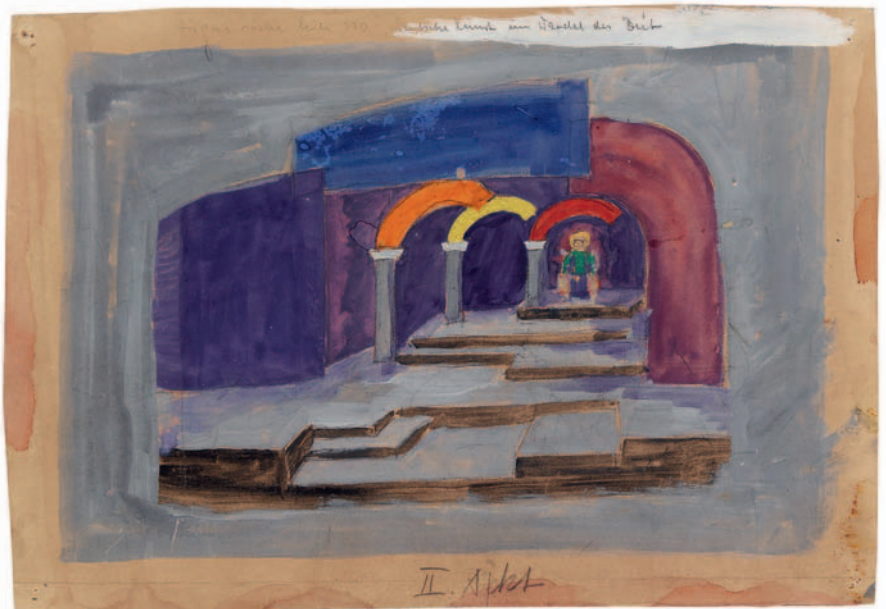
Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; seitdem Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 2007 (Kunstmuseum Stuttgart),
Im Rampenlicht – Baumeister als Bühnen-
bildner, o. Kat. Nr. mit Farbabb. S. 140

€ 3 000 – 3 500





WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

362 GRAPHISCHE FIGURATIONEN

1946-1947

Mappenwerk. 10 Original-Lithographien auf festem Papier, zwei davon zusätzlich aquarelliert, je einzeln auf leichten Karton montiert. Die 9 Querformate von 25,1 x 32,4 cm bis 28,9 x 36,8 cm (28,3 x 34,6 cm bis 30,9 x 39,3 cm), das Hochformat 35,2 x 27,4 cm (38,3 x 30,2 cm). In beigefarbener Original-Halbleinenmappe 47,3 x 39,2 cm mit bedrucktem Etikett „Willi Baumeister [Signatur] 10 Original-Lithographien von Willi Baumeister“. Jeweils signiert und nummeriert. Zusätzlich im Impressum

signiert und nummeriert. Exemplar 25/50. Vorwort von Dolf Sternberger. Gedruckt von der Eidos-Presse Alfred Eichhorn, Stuttgart 1946-1947. – Die Lithographien insgesamt in sehr gutem Zustand. – Die Leinenmappe teilweise gebräunt und mit Alters- und Gebrauchsspuren, die Innenklappen zum Teil lose.

Spielmann/F. Baumeister 68-74, 76-78

€ 3 500



CURTH GEORG BECKER

1904 – Singen – 1972

363 SCHWARZE UND WEISSE FIGUREN/TUTENCHAMUN 1970

Öl auf Leinwand. 56 x 76 cm. Unten rechts blau monogrammiert ‚be‘. Auf der Rückseite der Leinwand mit einem bedruckten und teilweise überklebten Etikett der 18. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Bonn 1970, darauf handschriftlich zweifach betitelt, datiert und zweifach signiert ‚malerei II/Tutenchamun/70/cg becker‘ sowie zweifach mit dem Adress-Stempel des Künstlers versehen. – In tadellosem farbfrischen Zustand.

Sommer G 492

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; seitdem Privatbesitz Hessen

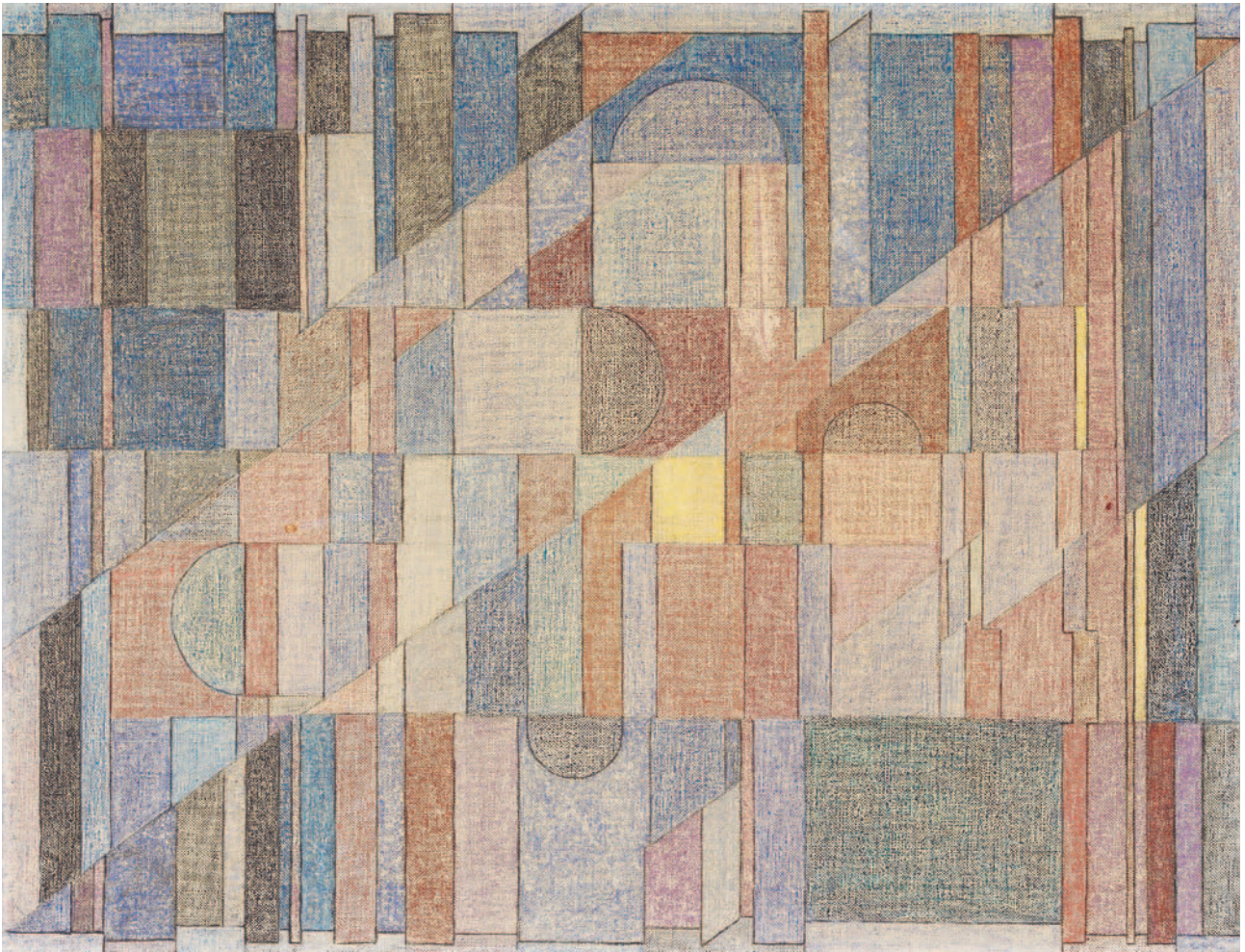
Ausstellungen *Exhibitions*

Ludwigshafen 1971 (Pfälzische Sezession), Kat. Nr. 15 mit Abb.; Darmstadt 1971 (Neue Darmstädter Sezession), Kat. Nr. 9 mit Abb.

Literatur *Literature*

Herbert Berner, Die Höri-Maler und Curth Georg Becker, in: Singener Jahrbuch 1973, S. 38 mit Abb.; Ulrich Gertz, Curth Georg Becker, in: Kunstreport, Katalog, 73, Stuttgart 1973, S. 26 mit Abb.

€ 4 000



LEO BREUER

1893 – Bonn – 1975

364 PEINTURE CIRE

Um 1958/1959

Ölkreide auf Leinwand. 50,5 x 65,3 cm.
Gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig auf
der Leinwand schwarz signiert und mit der
Adresse ‚Léo Breuer 44 rue de Patay PARIS
XIIIe‘ versehen sowie mit Bleistift betitelt
‚Peinture cire‘. – Einige oberflächliche Be-
reibungsspuren sowie vereinzelte Fleckchen.

Pohlmann G 302

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Luxemburg

€ 5 000 – 6 000



HENRYK BERLEWI

Warschau 1894 – 1967 Paris

365 MECHANO-FAKTUR

1960

Farbserigraphie auf festem Velin.
42,5 x 37 cm (60,8 x 50 cm). Unten rechts
signiert, datiert und gewidmet, an Christian
Roeckenschuss mit Sympathie – Berlin –
13.9.1962 H. Berlewi 1924-1960'. Exemplar
97/200. – Minimal stockfleckig. Kleiner
Fleck am oberen linken Rand.

€ 3 000 – 4 000

SÁNDOR (ALEXANDER) BORTNYIK

Marosvásárhely (Rumänien) 1893 – 1976 Budapest

366 KOMPOSITION

1922

Aquarell auf Aquarellbütten. 36,2 x 25,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert und datiert 'Weimar 1922' sowie unten rechts mit einer 1923 datierten Widmung an Alfred Forbát. – Im Randbereich minimale Stockfleckchen. Teils etwas geblühen.

Watercolour on watercolour laid paper. 36.2 x 25.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Weimar 1922' in pencil lower left and with dedication to Alfred Forbát 1923 lower right. – Minimal foxing in the margins. Partially slightly faded.

Provenienz Provenance

Hauswedell & Nolte, Hamburg 1986, Auktion 263, Los 120; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

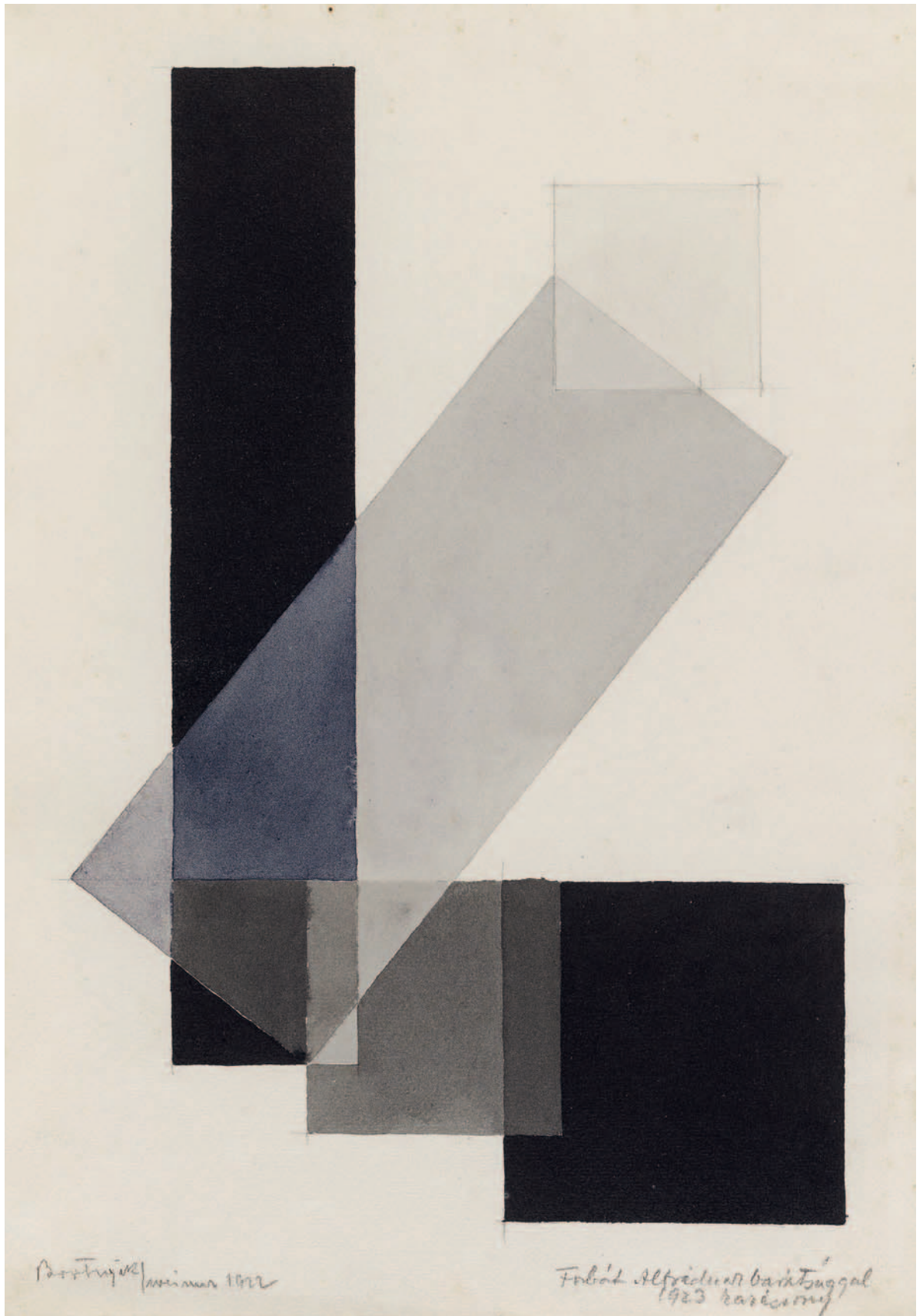
Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf/Halle 1992 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatliche Galerie Moritzburg), Konstruktivistische Internationale, Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-27. Utopien für eine europäische Kultur, Kat. Nr. 6 mit Farbabb.; Würzburg 1995 (Städtische Galerie), FormSchichten. FarbStrahlen. Aspekte russischer und ost-europäischer Kunst 1910-1930, S. 82 mit Farbabb. 16

€ 10 000 – 15 000

Der ungarische Maler, Zeichner und Graphiker Sándor Bortnyik begann seine künstlerische Laufbahn als Werbegraphiker in Budapest. 1918 wurde er Mitarbeiter der avantgardistischen, von Lajos Kassák herausgegebenen Zeitschrift „MA“ und musste 1920 nach Wien emigrieren. Von dort ging Bortnyik 1922 nach Weimar und knüpfte enge Kontakte zu den Künstlern des Bauhauses. Im gleichen Jahr konnte er erstmals an einer Ausstellung der Berliner Galerie Der Sturm teilnehmen. Seine frühen Experimente mit kubistischen, expressionistischen und futuristischen Stilmitteln wuch Anfang der 1920er Jahre einer abstrakt-konstruktivistischen Malweise mit architektonischen Elementen. Den deutsch-ungarischen Architekten Alfred Forbát (1897-1972), dem das vorliegende Blatt gewidmet ist, porträtierte Bortnyik 1924 zusammen mit seiner Frau in einem Doppelbildnis.

The Hungarian painter, draftsman and graphic artist Sándor Bortnyik began his artistic career as an advertising designer in Budapest. In 1918 he began working for the avant-garde journal "MA", edited by Lajos Kassák; in 1920 Bortnyik had to emigrate to Vienna. From there he went to Weimar in 1922 and developed close connections with the artists at the Bauhaus. That same year, he was able to participate in an exhibition at the Berlin gallery Der Sturm for the first time. At the beginning of the 1920s his early experiments with Cubist, Expressionist and Futurist stylistic devices were replaced by an abstract and Constructivist manner of painting featuring architectonic elements. The present sheet is dedicated to the German-Hungarian architect Alfred Forbát (1897-1972), who created a double portrait of Bortnyik and his wife in 1924.



Borélygöljén | november 1922

Felől Alfredus Barátsgyal
1923 karácsony

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

367 DAS KARUSSELL

1921

Original-Radierung auf Japanpapier mit geschnittenem Wasserzeichen „R“. 28,5 x 25,4 cm (44,7 x 37 cm). Unter Glas gerahmt. In altdeutscher Schrift signiert, betitelt und bezeichnet ‚Beckmann 21 Karussell (Handprobedruck I. Zustand)‘. Einer der wenigen Probedrucke vor der Auflage von 200 Exemplaren. Pl. 7 der von der Marées-Gesellschaft bei R. Piper & Co, München, 1922 herausgegebenen und von Franz Hanfstaengl, München, gedruckten Mappe „Jahrmarkt“. – Mit unauffälliger druckbedingter Quetschfalte und mit leichten Randmängeln.

Hofmeier 197 I.1.

Etching on Japan paper with cropped watermark "R". 28.5 x 25.4 cm (44.7 x 37 cm). Framed under glass. Signed, titled and inscribed 'Beckmann 21 Karussell (Handprobedruck I. Zustand)' in old German script. One of the few trial proofs before the edition of 200. Pl. 7 of the portfolio "Jahrmarkt", published by Marées-Gesellschaft at R. Piper & Co, Munich, in 1922 and printed by Franz Hanfstaengl, Munich. – With an unobtrusive print-related crease and minor marginal defects.

Provenienz Provenance

Galerie Nierendorf, Berlin; seitdem Privatsammlung Berlin

€ 15 000 – 20 000

Die vorliegende Radierung gehört zu der 1921 entstandenen 10-teiligen Folge, die unter dem Titel „Jahrmarkt“ von Reinhard Piper als Mappe herausgegeben wurde. Die Druckfolge, für die Max Beckmann unterschiedliche Plattenformate wählte, zählt zu den bedeutendsten druckgraphischen Dokumenten des Expressionisten. Sie offenbart bereits die ausdrucksstarke, kantige Formensprache des Künstlers, die zu Beginn der 1920er Jahre zunächst in den Graphiken zur vollen Entfaltung gelangt. Wie für Beckmann in jenen Jahren typisch, offenbaren seine Werke eine zynische Grundhaltung und offensichtliche Zeitkritik. Artisten und Schausteller in Kostüm und Maske bevölkern seine Weltbühne, die sich dem Betrachter kaleidoskopartig darbietet. Der Themenkomplex des Jahrmarkts steht dabei als Metapher für das Leben schlechthin und spiegelt das Chaos sowie die Zerrissenheit der Gesellschaft nach dem I. Weltkrieg wider. Neben Freunden und Bekannten des Künstlers tritt Beckmann in den einzelnen Blättern auch immer wieder selbst als Akteur in Erscheinung und verdeutlicht, dass er als Jahrmarktbesucher Teil des Spektakels ist. Der Einblick in die bunte Welt der Schausteller ist damit als Bestandsaufnahme des Künstlers zu deuten. So sieht man ihn in dem vorliegenden 7. Blatt unter dem Titel „Das Karussell“ als Hutträger zusammen mit seiner Frau Minna in der Gondel sitzen. Das Karussell, auf dem statt Kinder Erwachsene Platz genommen haben, dreht sich dabei wie ein Sinnbild des Lebens ohne Ziel. Ein Ausstieg aus dem sich im Kreis drehenden Karussell ist dabei genauso aussichtslos, wie das Ankommen an einem Endpunkt.

The present etching belongs to a 10-part series created in 1921 and published by Reinhard Piper as a portfolio entitled "Jahrmarkt". Max Beckmann chose to use different plate formats within this series of prints, which is among the most important examples of the Expressionist's printed work. It already reveals the artist's highly expressive, angular formal idiom, which first arrived at its full development in the graphic works of the early 1920s. As was typical for Beckmann in those years, his works reveal a cynical fundamental attitude and an unmistakable critique of his time. Acrobats and showpeople in costume and make-up inhabit Beckmann's world-as-stage, which presents itself to viewers in a kaleidoscope-like manner. In this context the thematic complex of the funfair serves as a metaphor for life in general and reflects the chaos and divisiveness of post-World War I society. Along with friends and acquaintances of the artist, Beckmann himself repeatedly appears as a protagonist in the individual sheets, making clear that – as a funfair visitor – he is a part of the spectacle. This glimpse inside the colourful world of the showpeople is therefore to be interpreted in terms of the artist's taking stock of his own situation. Thus in the present work – the seventh sheet, entitled "Das Karussell" – we see him as the man in a hat sitting together with his wife Minna in the carousel car. Instead of children, adults have seated themselves on the carousel, and it turns round like a symbol of an aimless life. Here there is no more hope of being able to climb off the carousel spinning in circles than there is of arriving at a stopping point.



Kampell (Landpost Nr. 1. 1/2. 1893)

Leber von 21



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

368 DIE ENTTÄUSCHTEN I 1922

Original-Lithographie auf Velin. 49 x 37 cm (68 x 53,5 cm). Signiert. Rückseitig mit dem Etikett J.B. Neumann „Graphisches Kabinett Berlin“ und darin handschriftlich nummeriert „20“. Exemplar 100/100 Nr. 2 der 10 Blätter umfassenden Folge „Berliner Reise“, hrsg. von J.B. Neumann, Berlin 1922. – Minimal unfrisch, im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt.

Hofmaier 214 B

Provenienz *Provenance*

J.B. Neumann, Graphisches Kabinett, Berlin;
Nachlass Lothar-Günther Buchheim

€ 8 000 – 10 000



MASSIMO CAMPIGLI

Berlin 1895 – 1971 St.Tropez

369 RITRATTO FEMMINILE

1963

Öl auf weißem pergaminähnlichen Papier. 47 x 40 cm (55 x 49 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚CAMPIGLI 63‘ sowie rückseitig ebenfalls schwarz mit Rot verstärkt signiert und datiert. – Rückseitig mit demselben Motiv in reduziertem Farbauftrag bemalt. Die Papierränder auf 3/3,5 cm und 5 cm umgefaltet. Hier mit einzelnen Tesafilmstreifen versehen.

Wir danken Eva Weiss, München, für bestätigende Auskünfte. Die Arbeit wird in den Supplementband des Werkverzeichnisses unter der Leitung des Archivio Campigli von Eva und Marcus Weiss aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Wohl Galerie Stangl, München (1963); Sammlung Heinz Rühmann, Süddeutschland, seitdem Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1963 (Galerie Stangl), Massimo Campigli

€ 7 000 – 9 000



LUCIEN ADRION

Straßburg 1889 – 1953 Paris

370 LÄNDLICHE IDYLLE MIT GEHÖFT

Öl auf Leinwand. 57,2 x 78 cm. Gerahmt.
Unten rechts rot signiert ‚Adrion‘. – Oberflächlich geringfügig verschmutzt. Diagonale Faltspur am linken Rand.

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Auktion 805, Moderne Kunst, 1.6.2001, Los 563; seitdem Privatbesitz Rheinland

€ 4 000



GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

371 L'ATELIER (AFFICHE POUR L'ATELIER DE BRAQUE) 1961

Original-Farblithographie auf chamoisfarbenem Velin mit Wasserzeichen „RIVES“. 42,8 x 52 cm (51 x 66,1 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 1/100 (in Abweichung von den Angaben bei Vallier). Druck Mourlot, Paris. – Als Plakattmotiv für die Ausstellung „L'Atelier de Braque“ im Louvre 1961/1962 entstanden. Separatauflage vor der Schrift.

Vallier 165; Mourlot 141

Wir danken Castor Seibel, Paris, für freundliche Informationen, die die eigenhändige Beschriftung des Künstlers bestätigen.

€ 4 000 – 5 000

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

372 PARADIES

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 38,5 x 27 cm (52,2 x 37,8 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 3 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt bei Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 232; Cramer Bücher 42

€ 3 000 – 4 000



373 PARADIES

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 37,3 x 27,2 cm (52,3 x 37,8 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 4 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt bei Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 233; Cramer Bücher 42

€ 5 000



374 EVA WIRD VON GOTT VERDAMMT

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 35,7 x 27,2 cm (52 x 37,8 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 7 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt bei Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 236; Cramer Bücher 42

€ 3 000 – 4 000



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

375 SARAH UND DIE ENGEL

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 35,8 x 27,2 cm (52,2 x 37,8 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 11 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt von Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 240; Cramer Bücher 42

€ 3 000 – 4 000



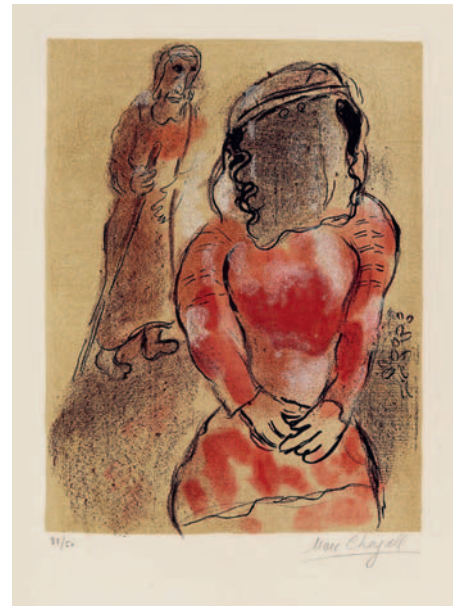
376 THAMAR, DIE SCHWIEGERTOCHTER JUDAS'

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 35,5 x 27,2 cm (52,2 x 37,7 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 14 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt von Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 243; Cramer Bücher 42

€ 3 000



377 RUTHS TREFFEN MIT BOAS

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 35,7 x 26,7 cm (52 x 37,7 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 28/50. Blatt 18 aus der Folge „Dessins pour la Bible“, erschienen in Verve, Vol. X, Nr. 37-38, Paris 1960. Gedruckt bei Mourlot Frères, Paris.

Mourlot 247; Cramer Bücher 42

€ 3 000 – 4 000





NACH MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

378 VERLOBTE IM HIMMEL VON NIZZA 1967

Farblithographie nach einer Vorlage des Künstlers auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 62 x 46,1 cm (74,8 x 53 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar XIII/LXXV. Blatt 11 der 12 Blätter umfassenden Folge „Nizza und die Côte d'Azur“, gedruckt von Mourlot Frères, Paris

1967. Rückseitig mit dem Editionsstempel.
– Leichte unregelmäßige Bräunung und Lichtrand. Farben etwas gelblich.

Sortier CS 36

€ 8 000 – 12 000

NACH MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

379 FEMME DU CIRQUE

1960

Farblithographie nach einer Vorlage des Künstlers auf genarbttem Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“ sowie unten rechts mit dem Prägestempel von Guy Spitzer „GS“. 60 x 45,5 cm (79 x 63 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Édition Guy Spitzer, Paris (mit dem rückseitigen Editionsstempel, handschriftlich nummeriert „93“). – Leicht unregelmäßig gebräunt und mit einem kleinen Lichtrand.

€ 7 000 – 9 000



380 DAS IN MIMOSEN GEBETTETE PAAR

1967

Farblithographie nach einer Vorlage des Künstlers auf festem Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 61 x 45,5 cm (74 x 53 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 18/150. Blatt 7 der 12 Blätter umfassenden Folge „Nizza und die Côte d'Azur“, gedruckt von Mourlot Frères, Paris 1967. – Mit einem leichten Lichtrand; Farben minimal geblichen.

Solier CS 32

€ 8 000 – 10 000





SERGE CHARCHOUNE

Buguruslan/Orenburg 1888 – 1975 Paris

381 TSCHAÏKOVSKY – LE LAC DES CYGNES – VAR 7 1960

Öl auf Leinwand. 54 x 73 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚CHARCHOUNE‘. Rückseitig auf der Leinwand zusätzlich schwarz signiert und betitelt ‚Charchoune/Tschaïkovsky/„Le lac des cygnes“/Var. 7‘ sowie der Adresse des Künstlers versehen ‚13 rue de Châtillon/92 Vanves‘. – Geringfügige Retuschen am Unterrand sowie unten rechts.

Nicht bei Guénégan

Mit einer Foto-Expertise von Pierre Guénégan, Paris, vom 19. April 2017.

Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Ergänzungsband des Werkverzeichnisses des malerischen Werks von Serge Charchoune aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel de Boer, Amsterdam; seitdem Privatsammlung Niederlande

€ 6 000 – 8 000



MARCEL DUCHAMP

Blainville bei Rouen 1887 – 1968 Neuilly-sur-Seine

382 ROTORELIEFS (OPTICAL DISKS) 1965

Kinetisches Multiple, Wandobjekt. Mit 6 Kartonscheiben, doppelseitig mit farbigen Offsetlithos bedruckt. Durchmesser je 20 cm. Beiliegend 2 runde Metallmasken als Rahmung, auf der an dem Holzkasten (37,7 x 37,7 x 8,4 cm) montierten Drehscheibe magnetisch zu befestigen. Metallmasken und Holzkasten mit schwarzem Samt bezogen. Am Rand des Rotoreliefs „Lampe“ mit Tinte monogrammiert ‚M.D.‘ sowie auf der Metallplatte, innenseitig des Kastens montiert, mit der eingravierten Signatur, Datierung und Nummerierung ‚Marcel Duchamp 1965‘ sowie mit dem Titel und dem Editionsvermerk ‚ROTORELIEF 1935/1953 EDITION GALERIE SCHWARZ, MILAN‘ versehen. Exemplar 83/150. Edition Galleria Schwarz, Mailand 1965. – Einzelne Kartonscheiben vornehmlich an den Rändern leicht bestoßen, ein kleiner Kartonabriss am Rand des Rotoreliefs „Corolle“ professionell restauriert. – Mit der alten Elektrifizierung. Schwarz (2000), 441 d

Provenienz *Provenance*

Ehemals Hirsch & Adler Gallery, New York; Privatsammlung Rheinland; Privatbesitz Belgien

Literatur *Literature*

Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 1970, Nr. 294 e mit Abb. und Farbabb. S. 329 ff.

Letzte Edition der 1935 in Paris konzipierten „Rotoreliefs“, die in verschiedenen Versionen bis 1965 erschienen. Die vorliegende Fassung, entworfen von Marcel Duchamp, verarbeitete einen Restbestand der nach dem Krieg 1953 in New York gedruckten Disk-Serie (vgl. Schwarz, op. cit. 1970, 294 a-e, insbesondere b, bzw. vgl. Schwarz (2000) 441 a-d, insbesondere a).

€ 8 000 – 10 000

SONIA DELAUNAY-TERK

Odessa 1885 – 1979 Paris

383 PROJET DE ROBE

1921/1922

Pastellkreidezeichnung und Tempera auf chamoisfarbenem Zeichenkarton. 35 x 26 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert ‚SD‘ und vermutlich von Monique Schneider-Maunoury oder Jacques Damase rechts datiert und nummeriert „1921/22 F.1386“ sowie mit Tinte nummeriert „866“. Rückseitig der Unterkarton mit einem Papieretikett, darauf maschinenschriftlich bezeichnet „SONIA DELAUNAY 1921/22 étude de robe no. 1276 pastel sur papier 34,5 x 26“. – Minimal unfrisch, rückseitig entlang des Randes auf schwarzen Unterkarton montiert.

Mit einer Fotoexpertise von Charles Delaunay (Sohn von S. und R. Delaunay), Paris, vom 31. Oktober 1986 (Inv. Nr. 1386)

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Italien

€ 4 000



SALVADOR DALI Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

384 APRÈS 50 ANS DE SURRÉALISME

1974

Mappenwerk mit 12 Original-Farbradierungen mit Pochoir auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES FRANCE“ und Prägestempel „Transworld Art“, je einzeln lose eingelegt in Text-Doppelbögen. 40 x 30,3 cm bzw. 30,3 x 40 cm (65,8 x 50 cm bzw. 50 x 65,8 cm). In schwarzer Mappe, in Leinenkassette 71,5 x 55 x 6,5 cm. Jeweils signiert und nummeriert sowie zusätzlich im Impressum signiert. Exemplar F 195/195 der französischen Ausgabe. Text von André Parinaud. Gedruckt von Ateliers Rigal, Fontenay-aux-Roses. Édition Transworld, Fribourg 1974. – Die Radierungen in tadelloser Erhaltung. Die Leinenkassette zum Teil mit geringfügigen Alters- und Gebrauchsspuren.

Michler/Löpsinger 665-676 c

€ 7 000



SALVADOR DALI Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

385 PORTRAIT DE MARGUERITE

1968/1969

Original-Radierung, blau aquarelliert mit Goldauflage auf Japon Nacré mit dem Prägestempel „Dalí“. 31,8 x 23,8 (37,3 x 28,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet „E.A“. Künstlerabzug außerhalb der bei Michler/Löpsinger geannnten blau kolorierten Zusatzaufgabe dieses Motivs in 150 Exemplaren. Blatt 1 der Folge von 21 Radierungen zu „Faust“ (La Nuit de Walpurgis) von J. W. Goethe, Graphik Europa Anstalt Robbe, Paris 1968/1969. – Im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt.

Michler/Löpsinger 298

€ 3 500



386 LE MINOTAURE

1981

Bronze, teils vergoldet. Höhe 45,4 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe (2,3 x 15,2 x 15,3 cm) vorne signiert „Dalí“ sowie rückseitig am Plinthenrand nummeriert und mit dem Gießstempel „CIRE C. VALSUANI PERDUE“, der gestempelten Bezeichnung „NF“ und dem Stempel des Editeurs „JBF“ versehen. Exemplar 13/99. J.B.F. Éditions d'Art, Paris.

Mit einem Echtheitszertifikat von J.B.F. Éditions d'Art, Paris, 1997

Literatur *Literature*

Robert et Nicolas Descharnes, Dalí, Le dur et le mou, Sortilège et magie des formes, Sculptures & Objets, Paris 2003, Nr. 628 mit Farbabb. S. 253

€ 4 000



JEAN DUFY

Le Havre 1888 – 1964 Tours

387 LE PANTHÉON

1955-1960

Öl auf Leinwand. 27,3 x 35,3 cm. Gerahmt.
Unten links signiert dunkelblau signiert
,Jean Dufy'. – Vornehmlich an den Rändern
mit schmalen Retuschen bedingt durch
Rahmenabrieb.

Nicht bei Bailly

Mit einer Foto-Expertise von Jacques Bailly,
Paris, vom 7. März 2018 (Certificat Nr. 4668).
Das Gemälde wird in den Catalogue Raisonné
aufgenommen.

*Oil on canvas. 27.3 x 35.3 cm. Framed.
Signed 'Jean Dufy' in dark blue lower left. –
Frame-related narrow rubbing mostly in the
margin.*

Not recorded by Bailly

*With a photo-certificate from Jacques Bailly,
Paris, dated 7 March 2018 (certificate no.
4668). The painting will be included in the
catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 25 000 – 30 000

Für die vorliegende Arbeit wählte Jean Dufy einen Standpunkt an der Kreuzung zwischen der Rue Soufflot, der Rue de Médicis und dem Boulevard Saint-Michel, im Vordergrund ist das Wasserbecken des dort befindlichen Brunnens mit seiner kleinen Figurengruppe zu erkennen. Der Blick geht die Rue Soufflot mit ihren Markisen und dem bunten, angedeutet wiedergegeben Treiben von Passanten und Fahrzeugen hinauf bis zur Front des Panthéons. Der ursprünglich als Kirche der Heiligen Geneviève zwischen 1764-1790 errichtete Bau wurde kurz nach seiner Fertigstellung profaniert und zur nationalen Ruhmeshalle umgewidmet. Architektonisch folgt das Panthéon dem Vorbild des Petersdomes in Rom. Mit der hohen Kuppel über einem Tambour und der antikisierten Säulenfront bildet es einen markanten Blickpunkt in der Pariser Stadtlandschaft, findet sich in den zahlreichen Paris-Ansichten Dufys jedoch nur sehr selten.

For this work, Jean Dufy chose a vantage point at the crossroads between Rue Soufflot, Rue de Médicis and Boulevard Saint-Michel. In the foreground, the water basin of the fountain with its small group of figures can be seen. The view continues up the Rue Soufflot with its marquees and the colourful, implied hustle and bustle of passers-by and vehicles to the front of the Panthéon. Originally built as the church of Saint Geneviève between 1764-1790, the building was desecrated shortly after its completion and converted into a national hall of fame. Architecturally, the Panthéon follows the model of the St Peter's Basilica in Rome. With the high dome above a tambour and the antique columned front, it forms a striking focal point in the Parisian cityscape, but is very rarely found in Dufy's numerous Paris views.



HEINRICH MARIA DAVRINGHAUSEN

Aachen 1894 – 1970 Nizza

388 HAHN

1939

Öl auf Sackleinen. 81 x 65 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚Davring 39‘
– Einige punktuelle Retuschen.

Eimert 261 (Maße dort: 61 x 46 cm)

Wir danken Dorothea Eimert, Düren, für
bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Galerie Wilbrand, Köln (1985); seitdem
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 8 000 – 12 000



389 KOMPOSITION (INTERIEUR)

1941

Ölfarben über Bleistift auf festem
Zeichenpapier mit Wasserzeichen
«CANSON & MONTGOLFIER 1 2 VIDALON
LES ANNONAY A LAVIS». 48,9 x 64,2 cm
(Darstellungsgröße ca. 44 x 59 cm). Unter
Glas gerahmt. Unter der Darstellung im
Rand unten rechts mit Bleistift signiert
und datiert ‚Davring 41‘. – Die Darstellung
linear mit Bleistift umrissen. – Der Rand mit
fleckigen Werkstattspuren und zahlreichen
Heftzweckspuren.

Wir danken Dorothea Eimert, Düren, für
freundliche, bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung

€ 3 000



HEINRICH MARIA DAVRINGHAUSEN

Aachen 1894 – 1970 Nizza

390 ABSTRAKTE KOMPOSITION

1944

Schiefertafel, geritzt, mit weißer Bemalung. 29,8 x 21,2/21,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts geritzt monogrammiert ‚D‘ – Rückseitig fest auf Kartonunterlage montiert. – Die kreidige weiße Farbe in den Vertiefungen leicht unregelmäßig im Auftrag.

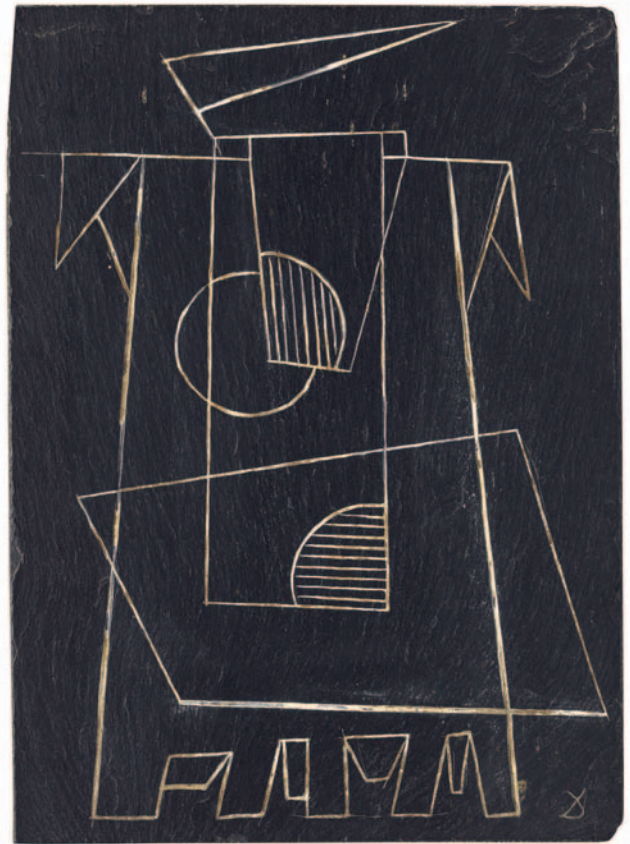
Nicht bei Eimert

Wir danken Dorothea Eimert, Düren, für freundliche, bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Frankreich; Deutscher Privatbesitz

€ 5 000 – 6 000



391 KOMPOSITION XIII

1961

Öl auf Leinwand. 97,2 x 130,2 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig zweifach auf dem Keilrahmen schwarz monogrammiert und datiert ‚H. M. D. 1961‘. Rückseitig auf dem mittleren horizontalen Keilrahmensteg blau betitelt ‚Komposition XIII‘. – Winziger Farbverlust unten links.

Eimert 589

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 3 000 – 4 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

392 MÄDCHENKOPF

Um 1936-1941

Bleistiftzeichnung auf gelblichem festen Zeichenkarton. 22,8 x 17,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit dem Signum monogrammiert. – Mit Heftzwecklöchlein in den Ecken und am Oberrand mittig. Mit schwachem Lichtrand links; stellenweise mit kleinen bräunlichen Verfleckungen und Stockfleckchen; minimal wellig.

Nicht bei Lorenz

Wir danken Urike Lorenz, Mannheim, für freundliche, die Echtheit bestätigende Auskunft. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle von Otto Dix aufgenommen und ist im Dix-Archiv registriert unter der Werkverzeichnisnummer „Lorenz IE 2.3.24“

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf/Randegg; Erben Koch, Oberbayern

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Remmert und Barth, Düsseldorf, Otto Dix - Bilderbuch für Hana, Düsseldorf 2016, S. 125 mit Abb.

Die Zeichnung gehört in den Umkreis der unter „Altmeisterliche Kinderporträts – Skizzen, Studien, Kartons“ im Werkverzeichnis geführten Arbeiten (vgl. Lorenz IE 2.3.).

€ 4 000 – 6 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

393 SCHMETTERLING

1922

Bleistiftzeichnung auf Papier (Rückseite eines Behandlungsbogens des Kurbades Helios Düsseldorf). 21,5 x 13,4 cm. Nicht signiert. Seitlich rechts am Rand in Sütterlin betitelt. – In den Kanten teils minimal gebräunt, obere Ecken mit geringfügigen Knickspuren.

Lorenz EDV 10.1.31

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Hana Koch, Düsseldorf/
Randegg; Erben Koch, Oberbayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Bonn 1970, Otto Dix 1898-1969. 31 Tierzeichnungen, mit Abb. 31; Düsseldorf/
Liverpool 2017 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Tate Liverpool), Otto Dix – Der böse Blick, o. Abb., außer Katalog

€ 4 000 – 5 000



394 DAKTYLOSAURUS

1922

Bleistiftzeichnung auf Papier (Rückseite eines Behandlungsbogens des Kurbades Helios Düsseldorf). 13,4 x 21,5 cm. Nicht signiert. Oben rechts in Sütterlin betitelt. – Wenige minimale Braunfleckchen.

Lorenz EDV 10.1.15

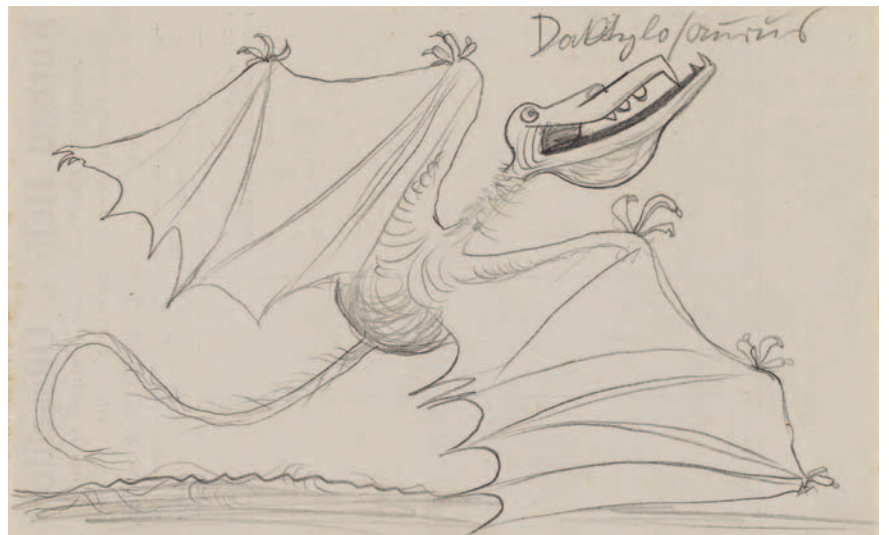
Provenienz *Provenance*

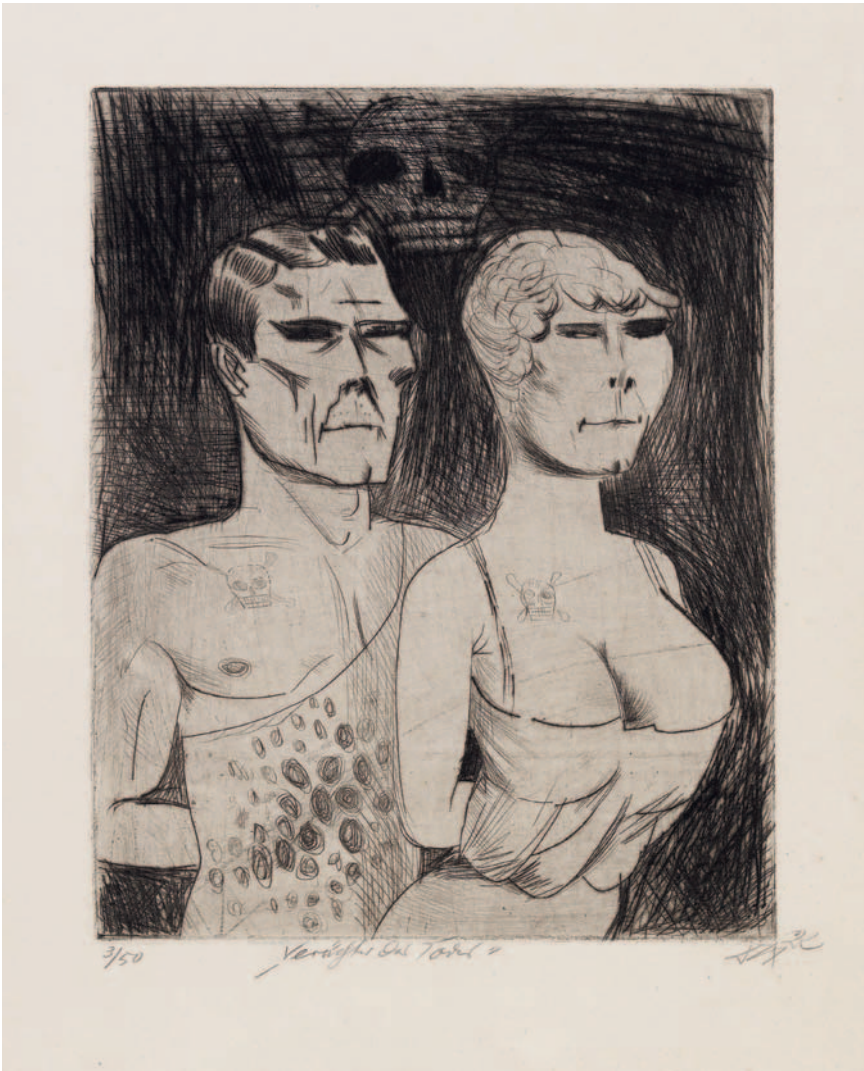
Ehemals Sammlung Hana Koch, Düsseldorf/
Randegg; Erben Koch, Oberbayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Bonn 1970, Otto Dix 1898-1969. 31 Tierzeichnungen, mit Abb. 15; Düsseldorf/
Liverpool 2017 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Tate Liverpool), Otto Dix – Der böse Blick, außer Katalog, o. Abb.

€ 3 000 – 4 000





OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

395 DIE VERÄCHTER DES TODES 1922

Original-Radierung auf Kupferdruckpapier. 34,6 x 27,5 cm (49,5 x 39,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert, nummeriert und betitelt. Exemplar 3/50. Blatt 1 der Mappe „Zirkus“, erschienen 1922 im Selbstverlag. – Geringfügig stockfleckig, zwei schwache Knickspuren im rechten Rand.

Karsch 32

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Robert Görlinger (1888-1954), Köln, Nachlass Görlinger

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf/ Liverpool (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Tate Liverpool), Otto Dix – Der böse Blick, Kat. Nr. 45 mit Farbabb. (dieses Exemplar)

€ 8 000 – 10 000

Das Motiv ist radiert nach einer Aquarell-Sequenz mit Zirkusdarstellungen von 1922 („Verächter des Todes / Zwei Artisten“, Otto Dix Stiftung, vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf/ Liverpool, 2017, op. cit., Kat. Nr. 160 mit Farbabb.)



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

396 TOTES SOLDAT 1922

Original-Radierung auf festem chamoisfarbenen Kupferdruckpapier. 28,1 x 34,7 cm (43,5 x 50 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert, datiert sowie links nummeriert und in der Mitte bezeichnet ‚Tod und Auferstehung‘. Exemplar 10/50. – Aus der 6 Radierungen umfassenden Folge „Tod und Auferstehung“. Druck des I. Zustandes, als solcher sehr selten. – Prägnanter plastischer Abzug. – Minimale Verfleckungen im breiten Rand; kleiner Randeinriss rechts.

Karsch 47/ I (I. Zustand)

Wir danken der Galerie Nierendorf, Berlin, für freundliche Auskunft.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1994/1995 (Galerie Remmert und Barth), Von Nolde bis Dix. Der Düssel-

dorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.“, Kat. Nr. 19, S. 37 mit Abb.; Düsseldorf/ Liverpool (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Tate Liverpool), Otto Dix – Der böse Blick, Kat. Nr. 50 mit Farbabb. (dieses Exemplar)

€ 12 000 – 15 000

Die in der Platte rechts am Rand übereinanderstehend mit ‚22/DIX‘ signierte und datierte Radierung aus dem Zyklus „Tod und Auferstehung“, scharf und prägnant gedruckt, zeigt den besonders kontrastvollen 1. Zustand vor den detaillierteren Überarbeitungen. Er war Florian Karsch in einem einzelnen, von Dix als „Probedruck“ bezeichneten Exemplar, bekannt. Der vorliegende nummerierte Abzug aus der Sammlung Koch war offenbar wie die Galerie Nierendorf aktuell bestätigte, der nummerierten Mappenaufgabe des 2. Zustandes (vgl. Karsch 47/II) untergemischt.

OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

397 SPIELENDES KIND

1955

Original-Farblithographie auf chamoisfarbenem Velin. 50 x 66 cm (62 x 79 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert, betitelt, nummeriert und mit einer Widmung versehen ‚Dix 55 Spielendes Kind‘. Exemplar 5/50. – Die Farben etwas geblichen; mit fachmännisch restaurierten Randeinrissen.

Karsch 214 a

€ 3 000 – 5 000



ERNST EITNER

1867 Hamburg 1955

398 WINTERLANDSCHAFT MIT SCHLITTENFAHRERN

Um 1920

Öl auf Karton (39,8 x 49,5 cm), auf Holzplatte montiert. 40,7 x 49,8 cm. Gerahmt. Unten links dunkelgrau signiert ‚E.Eitner‘. – Am rechten Bildrand stellenweise mit Spuren von Heftzwecklöchern.

Wir danken Ernst-Christian Wolters, Enkel und Nachlassverwalter des Künstlers, für freundliche, die Echtheit bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Norddeutschland

Nach Mitteilung des Nachlasses handelt es sich wohl um ein Motiv aus Hummelsbüttel bei Hamburg, dem Heimatort des Künstlers.

€ 3 000



OTTO DILL

Neustadt/Weinstraße 1884 – 1957 Bad Dürkheim

399 GALOPP-RENNBAHN

1934

Öl auf Leinwand. 70,5 x 100 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
,Otto Dill 1934'. – Zwei winzige Leinwand-
verletzungen fachmännisch restauriert.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Norddeutschland

€ 8 000



JOSEF EBERZ

Limburg 1880 – 1942 München

400 ASSISI

1920

Tuschpinsel, Gouache und Farbkreide
auf bräunlichem Papier. 31 x 37,8 cm.
Unten rechts mit Tinte signiert, datiert
und betitelt ‚J. EBERZ ASSISI 20‘ sowie
rückseitig zusätzlich signiert und datiert
,J. Eberz „Regentag“‘. – Die unteren Ecken
professionell restauriert.

Wir danken Franz Josef Hamm, Limburg,
für freundliche Auskünfte.

Die Arbeit ist angefragt für die 2020 in
Limburg geplante Ausstellung „100 Jahre
Eberz in Assisi“

€ 3 000



ALBIN EGGER-LIENZ

Stribach/Osttirol 1868 – 1926 St. Justina/Bozen

N401 STUDIE ZUM KOPF DES BAUERN II 1918/1919

Öl auf rötlich grundiertem starken Karton.
28,2 x 20,8 cm. Gerahmt. Oben links bräunlich signiert ‚Egger Lienz‘. – Der Karton an der Oberkante, vor allem an den rechten Ecken oben und unten etwas gestaucht; an der Unterkante rechts mit kleinem Farbverlust.

Kirschl M 428, Bd. I mit ganzseitiger Abb.
S. 319

*Oil on reddish primed heavy card.
28.2 x 20.8 cm. Framed. Signed in brownish
'Egger Lienz' upper left. – The card slightly
compressed on the upper edge, especially on
the upper and lower right corners; small loss
of colour at lower margin to the right.*

*Kirschl M 428, Bd. I with full-page colour illus.
p. 319*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz Innsbruck; Privatbesitz Schweiz

Literatur *Literature*

Heinrich Hammer, Albin Egger-Lienz, Innsbruck/Wien/München 1930, Werkverzeichnis S. 279, Nr. 2; Heinrich Hammer, Albin Egger-Lienz, Ein Buch für das deutsche Volk, Innsbruck 1938, vgl. S. 82 mit Abb. (ein anderer ähnlicher Studienkopf zum „Bauern“); Wilfried Kirschl, Albin Egger Lienz 1868-1926, Das Gesamtwerk, Bd. I, Wien/München 1996, S. 314 – 333

€ 15 000 – 18 000

Zu dem großformatigen Werk „Generationen“ bzw. „Die Familie“ von Albin Egger-Lienz (Kirschl M 418) entstanden eine Reihe von Ölstudien, darunter auch die vorliegende Variante des Kopfes des Bauern, dem offenbar als Modell das Porträt eines Südtirolers aus Jenesien bei Bozen zu Grunde liegt. Die stilisierte Ausführung kommt der endgültigen Darstellung im Gemälde nahe. Der Bauer richtet als einziger der Gruppe den ernstesten Blick auf den Betrachter, dabei sind die Augen leicht nach links gewandt und man gewinnt den Eindruck eines lebendigen Schauens. Die summarische Modellierung des hageren Gesichtes, die charakteristische Barttracht, die starke Verschattung der Nase und die tonale Farbgebung werden hier vorformuliert. Die Studie schließt nach oben ab mit einem waagerechten dunklen Pinselzug, der die Kopfbedeckung der Gestalt mit einem breitkrempigen schwarzen Hut nur andeutet.

In der Figurenkomposition des Gemäldes herrschen bei fast monochromer Farbgebung starke Licht- und Schattenwirkungen. Die bäuerliche Stube überragt im Vordergrund ein überdimensioniertes Kreuzifix. Neben ihm ist der stehende Bauer als Familienoberhaupt die zentrale Gestalt. Sein senkrecht aufgestützter Stab, ein wichtiges formales wie rhythmisches Element der räumlichen Gliederung, ist Symbol: er scheint wie ein Glaubenszeichen menschlicher und göttlicher Gewissheiten (s. Vergleichsabb.).

For the large-format work "Generations" or, alternatively, "Die Familie" (Kirschl M 418), Albin Egger-Lienz created a series of oil studies including the present variation on the head of the peasant, which is apparently modelled on the portrait of a South Tyrolean from Jenesien near Bozen. Its stylised execution seems to closely resemble the final depiction in the painting. The farmer is the only member of the group to direct his solemn gaze at the viewers; in doing so, his eyes are turned slightly to the left, evoking the impression of a living gaze. The summary modelling of the haggard face, the characteristically styled beard, the strong shadow of the nose and the tonal palette of colours are already prefigured here. The top of the study concludes with a horizontal, dark brushstroke that only suggests the broad-brimmed black hat covering the figure's head.

The painting's figural composition is dominated by strong effects of light and shadow, with an almost monochrome use of colour. An oversized crucifix in the foreground towers over the farmhouse living room. Next to it the standing farmer, as the head of the family, is the central figure. His vertically set staff is an important formal as well as rhythmic element within the spatial arrangement, and it is a token: it appears as a symbol of faith and of human and divine certitudes (see comparative illus.).



Albin Egger-Lienz, Generationen (Die Familie), 1918/1919, Ölgemälde 179 x 236 cm.
Aus: Heinrich Hammer/Franz Kollreider, Albin Egger-Lienz, Ein Bildwerk, Innsbruck/Wien/München 1963, S. 135





MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

402 GEBURTSORT 1960

Gouache auf Karton. 5 x 4,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert ‚max ernst‘.
Spies/Metken 3527

Provenienz *Provenance*

Galerie Der Spiegel, Köln (rückseitiges Rahmenetikett); Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1964/1965 (Galerie Der Spiegel),
Max Ernst, Zweiundzwanzig Mikroben.
Offerte 2, Kat. Nr. 3 mit Farbabb.

€ 8 000 – 12 000



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

403 HECTOR UND ANDROMACHE 1959

Gouache auf Karton. 10 x 9,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert ‚max ernst‘.

Spies/Metken 3474

Provenienz *Provenance*

Galerie Der Spiegel, Köln (rückseitiges Rahmenetikett); Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1964/1965 (Galerie Der Spiegel), Max Ernst, Zweiundzwanzig Mikroben. Offerte 2, Kat. Nr. 1 mit Farbabb.

€ 10 000 – 15 000

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

404 DAS SCHNABELPAAR. ACHT FARBRADIERUNGEN UND EIN GEDICHT 1953

Folge von acht Original-Farbradierungen, einem Original-Prägedruck sowie mit einem Gedicht von Max Ernst auf Velin d'Arches mit Wasserzeichen „ARCHES“ in Kartonmappe mit Pergament-Umschlag. 24 x 18 cm (37,8 x 28,2 cm). Mappe 38 x 29 cm. Die Radierungen einzeln unter Glas gerahmt. Der Prägedruck sowie die übrigen Textbögen in Mappe. Das Frontispiz sowie die acht Farbradierungen einzeln signiert und nummeriert. Rares vollständiges Exemplar 15/30. Verlag Ernst Beyeler, Basel, gedruckt bei Larcourière, Paris. – Insgesamt in schönem Erhaltungszustand. Zu den Blatträndern minimal gebräunt. Textbögen und Mappe mit wenigen Griffspuren, der Umschlag etwas angeschmutzt.

Leppien 56 C

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Osper, Köln (1993);
Privatsammlung Rheinland

€ 6 000 – 8 000





MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

405 CHÉRI BIBI 1973

Bronze. Höhe 34 cm. Rückseitig auf der mitgegossenen Plinthe signiert ‚max ernst‘ sowie nummeriert und mit dem eingeschlagenen Giesserstempel „VALSUANI CIRE PERDUE“ versehen. Exemplar 127/175. Die Bronze entstand 1973 nach dem bereits 1964 geschaffenen Gips in einer Auflage von jeweils 175 Exemplaren, 15 *épreuves d'artiste* und einigen *épreuves d'essai* in grüner, brauner und schwarzer Patinierung. – Mit schöner dunkelbrauner Patina. Die linke obere Ecke des Corpus mit partiellem Verlust der Patinierung und winziger Einkerbung.

Provenienz *Provenance*

Galerie Thomas, München (1999); Privatsammlung Baden-Württemberg

Literatur *Literature*

Werner Spies, Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1998, S. 183 mit Abb.; Jürgen Pech, Max Ernst – Plastische Werke, Köln 2005, S. 206, mit Farbabb. S. 207

€ 11 000 – 12 000

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

406 BRIEF AN ALEXANDRA UND PETER RÖHL 1920

Doppelseitiger Brief mit Tuschfederzeichnung auf faserhaltigem grauem Papier. Verso mit aufmontiertem Original-Holzschnitt auf gelbem Pergament von Andreas Feininger. 29,4 x 19,4 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Verso unten rechts signiert und datiert, W. d. 25. I. 20 Lyonel Feininger'. Der Holzschnitt signiert unten links 'Andreas Feininger'. – In schönem Erhaltungszustand.

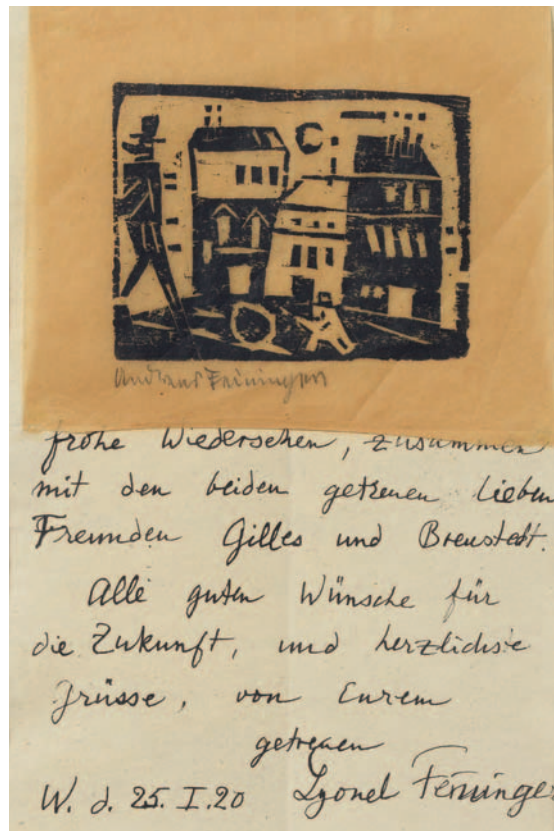
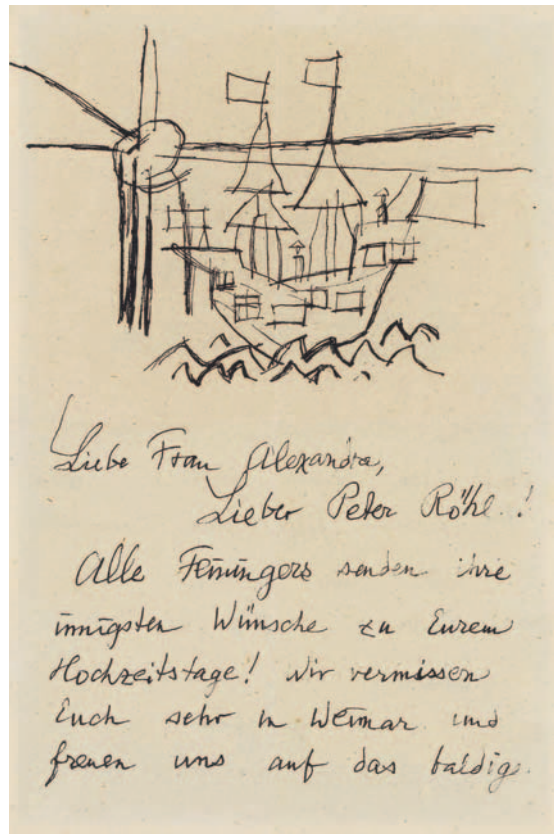
Provenienz Provenance

Galerie Gmurzynska, Köln (1989); Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Köln 1989 (Galerie Gmurzynska), Lyonel Feininger, ohne Kat. Nr. mit Farbabb. S. 33

€ 6 000 – 8 000



Verso

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

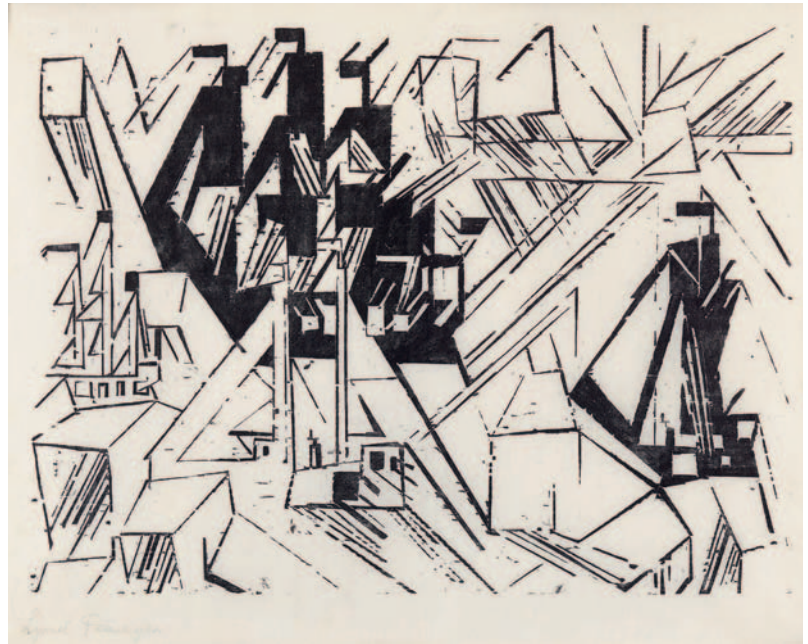
407 MARINE

1918

Original-Holzschnitt auf sehr dünnem Japanbütten. 28,2 x 38 cm (39,8 x 51,8 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links (rückseitig) signiert. Abzug außerhalb der Auflage von 25 Drucken auf diesem Papier. Die Auflage von insgesamt 125 Drucken erschienen in: Die erste Mappe, Verlag der Dichtung, Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921. – Sehr schöner Abzug. Das dünne Papier ermöglichte es Feininger das Motiv variabel zu nutzen und wie hier die Rückseite als Hauptansicht zu signieren. Der breite Rand etwas unregelmäßig geschnitten.

Prasse W 77; Söhn HDO 509-4

€ 3 000 – 5 000



408 RATHAUS VON ZOTTELSTEDT

1918

Original-Holzschnitt auf Japanpapier. 22,6 x 27,6 cm (30,8 x 35,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und betitelt 'Zottelstedt'. Eines von 25 Exemplaren der Luxusausgabe der Mappe „Die Schaffenden“, 2. Jahrgang, 1. Mappe. Erschienen im Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar 1920. – Die oberen Ecken mit Resten der ehemaligen Montierung. Die Ränder beschnitten und rückseitig umlaufend mit braunem Papierklebeband versehen.

Prasse W 51; Söhn HDO 72705-3

€ 3 000 – 4 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

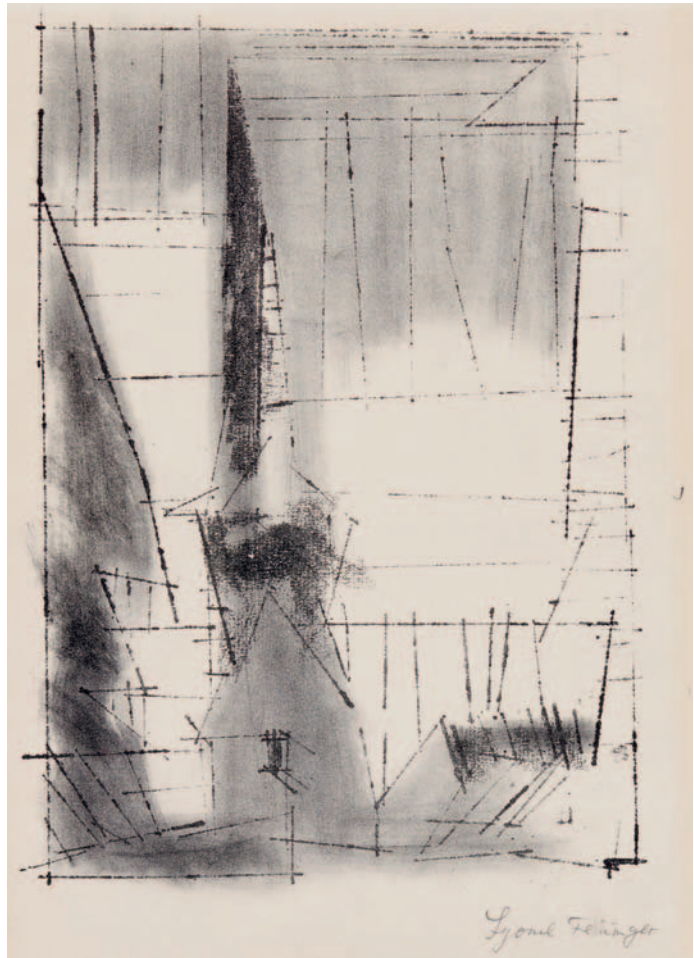
409 GELMERODA

1955

Original-Lithographie auf Velin. 30 x 21,4 cm (36,4 x 27,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 200 signierten Exemplaren. Jahresgabe der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1955. – Gedruckt von George C. Miller, New York. – Der Bogen beschnitten, leicht gebräunt mit schwachem Lichtrand. Im Bereich der Signatur und in der Darstellung des Turms jeweils mit kleiner Papierverletzung.

Prasse L 20 II. (von II)

€ 3 000



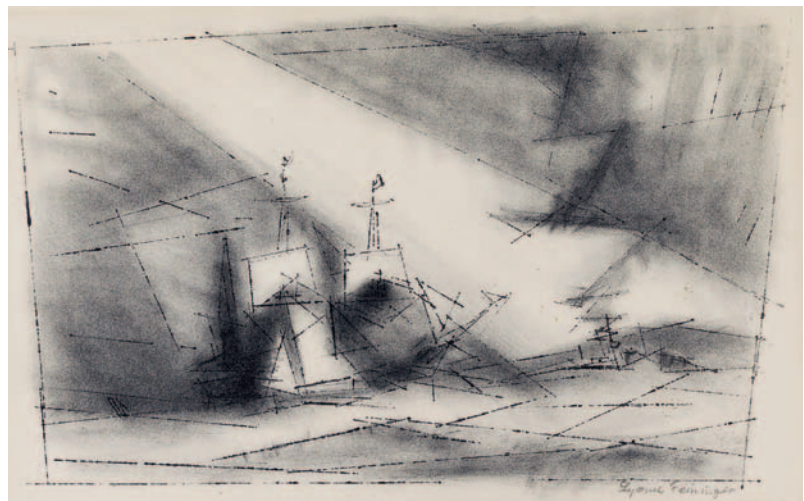
^N410 OFF THE COAST, STONE 3 (VOR DER KÜSTE, STEIN 3)

1951

Original-Lithographie auf Velin. 23,5/21,5 x 37,5/35 cm (34 x 46,2 cm). Signiert. Eines von 250 Exemplaren. Auflage für den „Print Club of Cleveland“, verso mit dem Stempel (Lugt 2049 b). Mit Original-Passepartout. – Im Passepartoutausschnitt minimal gebräunt sowie mit Fragmenten alter Montierung am Oberrand. Der linke Blatt- rand auf 6 mm umgefalzt.

Prasse L 14 II. (von II)

€ 3 000





PHILIPP FRANCK

Frankfurt a. M. 1860 – 1944 Berlin-Wannsee

411 WANNSEE

Um 1915

Öl auf Leinwand. 81 x 89,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert ‚Philipp Franck‘.
– Mit vereinzelt punktuellen Retuschen,
sonst in schönem Erhaltungszustand.

Wir danken Wolfgang Immenhausen, Berlin,
für ergänzende Hinweise. Das Gemälde wird
in den Nachtrag des Werkverzeichnisses
aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Berlin; seitdem Familienbesitz
Rheinland

€ 18 000 – 20 000



FRIEDRICH KARL GOTSCH

Pries/Dänemark 1900 – 1984 Schleswig

412 FRIVOLE SCHAU (SITTENBILD)
1967

Öl auf Leinwand. 95,5 x 110,5 cm. Mit Atelierreiste gerahmt. Unten links orange signiert, FKG. Rückseitig auf der Leinwand grün signiert und datiert, 'Fr.-K. Gotsch 1967' sowie grün und blau bezeichnet, 'Frivole Schau (Sittenbild)'. – Am Oberrand stellenweise mit leichtem Craquelé. Ansonsten in schöner farbfrischer Erhaltung.

Goeritz/Leuba/Rathke 817

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz Norddeutschland

€ 15 000

HERMANN GLÖCKNER

Dresden 1889 – 1987 Berlin

413 10 HANDDRUCKE

1963/1971

Mappenwerk mit 10 Linolschnitten und Monotypien (Mischtechnik) auf verschiedenen Papieren. Von 23,7 x 35,4 bis 36 x 50 cm (36 x 50 cm). Die Blätter rückseitig jeweils mit Bleistift signiert, datiert und betitelt. In leinenkaschierter, handbedruckter Kartonmappe (43,5 x 57,5 cm). Als vollständige Mappe äußerst rar. – Ein Blatt mit Randmängeln, sonst in gutem Erhaltungszustand.

Wir danken Ivana Thomaschke, Köln, für umfassende Informationen zum Werk.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; seitdem Privatbesitz, Rheinland

€ 4 000 – 6 000



aus 413

CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

414 EINSAME FRAU

1919

Original-Farbholzschnitt auf Velin. 30 x 20,9 cm (33,5 x 25,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert sowie unten links bezeichnet, 'Farbiger Holzschnitt'. Einer von nur ca. 8 Exemplaren. – Fachmännisch gereinigt und mit restauriertem kurzem Randeinriss rechts.

Söhn 194

€ 7 000





RICHARD GESSNER

Augsburg 1894 – 1989 Düsseldorf

415 KIRMESBAUTEN

1933

Öl auf Leinwand. 50 x 60,2 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert, datiert und
bezeichnet, Richard Gessner 33 Düsseldorf.
– Fachmännisch gereinigt.

Nicht bei Hueck-Ehmer

Wir danken Britta Hueck-Ehmer, Hamburg,
für freundliche ergänzende Hinweise

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Norddeutschland

€ 4 500

WERNER GILLES

Rheydt 1894 – 1961 Essen

416 LANDSCHAFT BEI PALINURO

Um 1940

Gouache auf Karton, doppelseitig.
47,7 x 63,8 cm. Unter Glas gerahmt. Vorder-
seitig unten rechts schwarz signiert ‚Gilles‘.
– In den Ecken mit Reißzweckspuren
(fehlende Farbe), dazu stellenweise in den
Ecken und am Oberrand mit Nadellöchern.
Die Ränder teils berieben.

Wir danken Marlis Schwengers Zilkens,
Köln, für freundliche bestätigende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hessen

€ 3 000 – 4 000



Verso



PIERRE-PAUL GIRIEUD

Paris 1876 – Nogent-sur-Marne 1948

417 SAN GIMIGNANO

1907

Öl auf Malkarton. 32,8 x 40,8 cm. Gerahmt.
Unten links in rot signiert und datiert
,Girieud 1907'. Rückseitig mit Bleistift von
fremder Hand bezeichnet. – Mit kleinen
Retuschen.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf/Randegg; Erben Koch, Oberbayern

Der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Pierre-Paul Girieud hatte maßgeblichen Einfluss auf die Malerei der Künstler der Neuen Künstlervereinigung München. Ab etwa 1906 pflegte er enge freundschaftliche Kontakte zu Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin, 1910 trat Girieud der Künstlervereinigung bei und nahm an deren Ausstellungen teil.

Anlässlich der Reise Girieuds in das toskanische San Gimignano 1907 entstanden Ansichten der eindrucksvollen Silhouette der Stadt, wie die hier vorliegende Arbeit (vgl. auch das sehr ähnliche Werk San Gimignano, 1907, in: Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1999, Kat. 224 mit Farbabb. 148). Sie regten wohl auch Alexander Kanoldt dazu an, den Ort 1913 zu bereisen (siehe dazu: Alexander Kanoldt – Ein Klassiker der Neuen Sachlichkeit, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2001, S. 33).

€ 4 000 – 4 500

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

N418 STILL-LIFE WITH DRAPED NUDE 1951

Kohle- und Bleistiftzeichnung mit Aquarell auf festem Zeichenpapier. 55,3 x 37,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert ‚GROSZ‘. Rückseitig unten rechts datiert und bezeichnet ‚1951 April Htg‘ sowie mit dem verblassten Stempel ‚George Grosz Nachlass‘, darin handschriftlich mit Tinte nummeriert ‚4 252 7‘ sowie mit Bleistift ‚L. Nr. 892‘. – Der Unterrand verso mit Spuren älterer Montierung, sonst in schönem Erhaltungszustand.

Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch, Rom/Berlin, vom 24. April 2018. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Studio des Künstlers, Huntington, Long Island/New York, Skowhegan/Maine 1999, 50/50: Fifty Artists from Fifty Years of Skowhegan, Exhibition and Raffle; Privatbesitz USA

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1966 (Pace Wildenstein Gallery/ Robert Miller Gallery)

€ 6 000 – 8 000



BRUNO GOLLER

Gummersbach/Rheinland 1901 – 1998 Düsseldorf

419 LANDSCHAFT

1990

Öl über Bleistift auf graubraunem Karton.
99,9 x 74,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts schwarz signiert ‚Bruno Goller‘.

Wir danken dem Bruno Goller-Archiv e.V.,
Hombroich, für freundliche bestätigende
Auskunft.

*Oil over pencil on grey-brown card.
99.9 x 74.9 cm. Framed under glass. Signed
'Bruno Goller' in black lower right.*

*We would like to thank the Bruno Goller-
Archiv e.V., Hombroich, for kind confirmatory
information.*

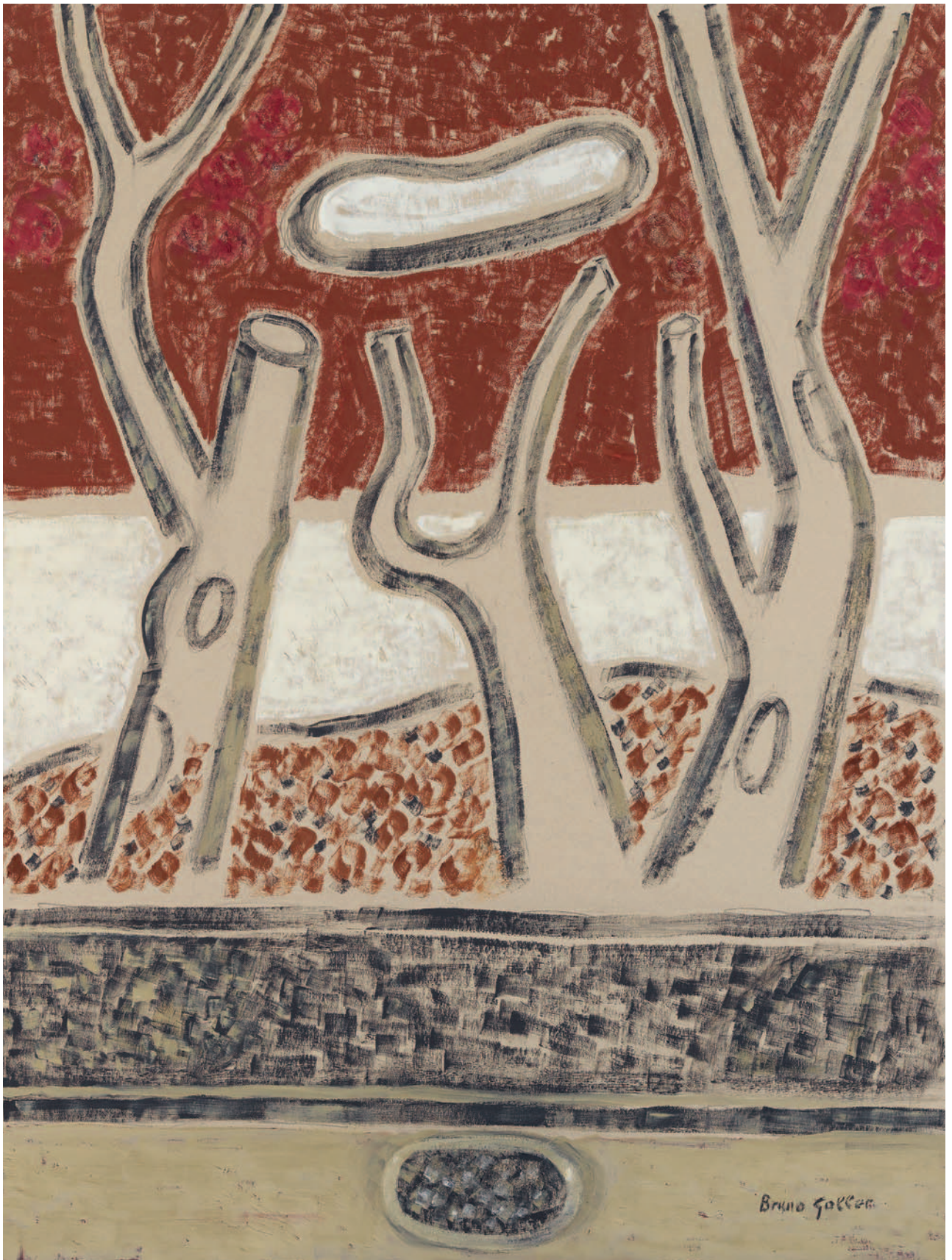
Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers

€ 25 000 – 35 000

Die Werke Bruno Gollers, eines künstlerischen Individualisten, der sich keiner der gängigen Stile zuordnen lässt, erlauben einen Einblick in eine hermetische, sehr private Bildwelt. Die immer wiederkehrenden Motive sind nie nach dem Leben gemalt, es handelt sich um Symbole, die ihre Bedeutung aus der frühen Biographie Gollers beziehen. In einer sehr reduzierten Farbpalette und von starken Konturlinien eingefasst, wirken diese alltäglichen, auf das Wesentliche reduzierten Sujets nahezu monumental. Das Entrückte, Verrätselte in Gollers Werk beschreibt Werner Schmalenbach treffend: „Alles kommt aus einer unaufhörlich aktiven bildnerischen Phantasie [...] Goller erträumt seine Bilder, bevor er sie malt. Etwas von diesem Erträumten haben sie alle an sich, und das ist es wohl, was ihnen über ihre bloße Schönheit hinaus – übrigens auch über ihre gewisse Nüchternheit und Trockenheit hinaus – diesen eigentümlichen, sehr menschlichen Zauber verleiht.“ (in: Bruno Goller. Bilder Zeichnungen, Ausst.Kat Bahnhof Rolandseck, 1991, S. 7)

Bruno Goller was an artistic individualist who cannot be classified according to any standard styles; his works provide us with a glimpse inside an obscure, very private pictorial world. The constantly recurring motifs are never painted from life: they are symbols which draw their meaning from Goller's early biography. Created using a very limited palette and enclosed by thick contour lines, the everyday motifs reduced to their essentials have an almost monumental effect. Werner Schmalenbach has aptly described the transfigured, mystified quality of Goller's work: "Everything emerges from an incessantly active artistic fantasy [...] Goller dreams up his pictures before he paints them. They all have something of this dreamed quality about them and this is presumably what - beyond their mere beauty and, incidentally, also a certain austerity and dryness - provides them with that peculiar, very human magic." (in: Bruno Goller: Bilder Zeichnungen, exhib. cat. Bahnhof Rolandseck, 1991, p. 7).



Bruno Zevi

Die 15 Plastiken umfassende Serie „Kleiner Tierpark“ wurde vollständig erstmals 1919 bei der Galerie Paul Cassirer in Berlin ausgestellt, wo sie der Breslauer Kunstsammler Leo Lewin erwarb. Bereits 1900 hatte August Gaul mit den „Kleinen Wasservögeln“ eine erste zusammen gehörende Gruppe von Tierplastiken im kleinen Format realisiert. Für den „Kleinen Tierpark“ griff Gaul zum Teil auf bereits geschaffene eigene größerformatige Werke in größerem Maßstab zurück. Die Wahl des kleinen Formats mag auch der Materialknappheit während des I. Weltkriegs geschuldet sein.

Die einzelnen Figuren des „Kleinen Tierparks“ erfreuen sich seitdem großer Beliebtheit, werden jedoch komplett nur äußerst selten angeboten. Bei den hier angebotenen Bronzen handelt es sich laut Auskunft von Josephine Gabler sicherlich um Güsse neueren Datums. In ihrem Werkverzeichnis variieren die Angaben zur Auflagenhöhe zwischen „wenigen posthumen Güssen“ (Liegender Fischotter mit Fisch), „einigen Güssen neueren Datums“ (Seelöwe, Stehender Fischotter, Strauß, Tapir, Stehender Pinguin, Gans, Zwei Pinguine, Ziege, sich kratzend, Esel, am Bein knabbernd) und „etlichen Güssen neueren Datums“ (Storch, Käuzchen, Elefant, Trompetender Elefant, Kamel).

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche Hinweise.

Provenienz für alle Plastiken des „Kleinen Tierparks“ ist die Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg.

Verkürzte Literaturangaben: Angelo Walther, Der Tierbildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961; Herwig Guratzsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, Nr. 67

The series of 15 sculptures “Kleiner Tierpark” was exhibited in its entirety for the first time at the Galerie Paul Cassirer in Berlin in 1919, where the art collector Leo Lewin from Wroclaw acquired it. As early as 1900, August Gaul had created a first group of small-format animal sculptures – the „Kleine Wasservögel“. For the “Kleiner Tierpark” Gaul reverts to some of his earlier works already created in a larger scale. The choice of this small format may also be due to the shortage of materials during the First World War.

Since then, the individual figures of the “Kleiner Tierpark” have enjoyed great popularity, but are extremely rarely on offer in their entirety. According to Josephine Gabler, the bronzes offered here are certainly recent casts. In her catalogue of works, the size of the edition varies between “a few posthumous casts” (Liegender Fischotter mit Fisch), “some more recent casts” (Seelöwe, Stehender Fischotter, Strauß, Tapir, Stehender Pinguin, Gans, Zwei Pinguine, Ziege, sich kratzend, Esel, am Bein knabbernd) and “numerous recent casts” (Storch, Käuzchen, Elefant, Trompetender Elefant, Kamel).

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

Provenance for all works of the “Kleiner Tierpark” is Galerie Rosenbach, Hannover; Private collection, Baden-Württemberg.

Abbreviated bibliographical reference: Angelo Walther, Der Tierbildhauer August Gaul, phil. diss. (typoscript), Leipzig 1961; Herwig Guratzsch (ed.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Cologne 1999; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (ed.), Der Tierbildhauer August Gaul, exhib. cat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, no. 67





AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

420 SEELÖWE

1915

Bronze. Höhe 4,5 cm. Auf Marmorsockel (2,1 x 5 x 3,5 cm) montiert. An der Rückseite unten signiert ‚GAUL‘ und mit dem Giesserstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-a2

Bronze. Height 4.5 cm. Mounted on marble base (2.1 x 5 x 3.5 cm). Signed 'GAUL' on lower back and with foundry mark "H. NOACK BERLIN". – With dark brown patina.

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2006 (Dr.-Thiede-Stiftung),
Gaul-Esser-Haase-Heiliger

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 C; Guratzsch
1999, op.cit., Kat. Nr. 325; Dorn 1999/2000,
op.cit., Nr.

€ 3 000 – 4 000

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

421 LIEGENDER FISCHOTTER MIT FISCH 1915

Bronze. Höhe 2,8 cm. Auf Marmorsockel (2 x 5 x 3,5 cm) montiert. Am Schwanzende signiert ‚A.GAUL‘ und mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-b2

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2006 (Dr.-Thiede-Stiftung),
Gaul-Esser-Haase-Heiliger

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit. Nr. 243 A; Guratzsch
1999, op.cit., Kat. Nr. 323

€ 3 000 – 4 000



422 STEHENDER FISCHOTTER 1915

Bronze. Höhe 6,7 cm. Auf Marmorsockel (2,1 x 3,5 x 3,4 cm) montiert. Am Schwanz seitlich signiert ‚A. GAUL‘ und an der Rückseite unten mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-c2

Literatur *Literature*

Walther 1961, Nr. 243 B; Guratzsch 1999,
Kat. Nr. 324

€ 3 000 – 4 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

423 STRAUSS

1915

Bronze. Höhe 6,1 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3 x 3,1 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten signiert ‚A. GAUL‘ und am hinteren Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-d2

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 L-a; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 329

€ 3 000 – 4 000



424 STORCH (FRESENDER STORCH)

1915

Bronze. Höhe 6 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3,9 x 3,5 cm) montiert. Hinter dem linken Bein signiert ‚A. GAUL‘ und mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-e2

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 P; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Nr. 122; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 331

€ 3 000 – 4 000



425 TAPIR

1915

Bronze. Höhe 5,5 cm. Auf Marmorsockel (2 x 6,7 x 3,2 cm) montiert. Auf der Rückseite unten signiert ‚A. GAUL‘ und mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina. Der Sockel mit einigen wenigen oberflächlichen Abplatzungen.

Gabler 221-f2

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2006 (Dr.-Thiede-Stiftung),
Gaul-Esser-Haase-Heiliger

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 G; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 321

€ 3 000 – 4 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

426 STEHENDER PINGUIN

1915

Bronze. Höhe 7 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3,5 x 3,9 cm) montiert. Am linken Fuß signiert ‚A. GAUL‘ und am rechten Fuß mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-g1

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 N

€ 3 000 – 4 000



427 KÄUZCHEN

1915

Bronze. Höhe 6,6 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3,9 x 3,9 cm) montiert. Hinter dem linken Fuß signiert ‚A. GAUL‘ und neben dem rechten Fuß mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit mittelbrauner Patina.

Gabler 221-h2

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 Q; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 333

€ 3 000 – 4 000



428 ELEFANT

1915

Bronze. Höhe 6,3 cm. Auf Marmorsockel (2 x 5 x 3,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am rechten Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina. Der Sockel mit einigen oberflächlichen Abplatzungen.

Gabler 221-i

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 D und E; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 317 und 318

€ 3 000 – 4 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

429 TROMPETENDER ELEFANT 1915

Bronze. Höhe 6 cm. Auf Marmorsockel (2 x 5 x 3,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne signiert ‚A. GAUL‘ und am rechten Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit mittelbrauner Patina. Der Sockel mit einigen wenigen oberflächlichen Abplatzungen.

Gabler 221-j1

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 F; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Nr. 45; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 319

€ 3 000 – 4 000



430 GANS 1915

Bronze. Höhe 6,1 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3,4 x 3,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am hinteren Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit mittelbrauner Patina.

Gabler 221-k1

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 O; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Nr. 124; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 332

€ 3 000 – 4 000



431 ZWEI PINGUINE 1915

Bronze. Höhe 6,3 cm. Auf Marmorsockel (2 x 8 x 4,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne signiert ‚GAUL‘ und am Rand rechts mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 221-l1

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 M; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Nr. 123; Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 328 und 327

€ 3 000 – 4 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

432 KAMEL

1915

Bronze. Höhe 7,6 cm. Auf Marmorsockel (2 x 9,4 x 4,3 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne rechts signiert ‚GAUL‘ und am vorderen Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit mittelbrauner Patina. Der Sockel mit einigen wenigen oberflächlichen Abplatzungen.

Gabler 221-m

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2006 (Dr.-Thiede-Stiftung),
Gaul-Esser-Haase-Heiliger

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 K; Knut Brehm/
Bernd Ernsting/Wolfgang Gottschalk/Jörg
Kuhn, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Katalog
der Bildwerke 1780-1920, Kat. Nr. 110;
Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 320

€ 3 000 – 4 000



433 ZIEGE, SICH KRATZEND

1915

Bronze. Höhe 6,1 cm. Auf Marmorsockel (2 x 7,5 x 4,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am rechten Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina. Der Sockel mit kleiner Eckabplatzung hinten links.

Gabler 221-n

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 J; Angelo
Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Nr. 60;
Guratzsch 1999, op.cit., Kat. Nr. 13

€ 3 000 – 4 000



434 ESEL, AM BEIN KNABBERND

1915

Bronze. Höhe 5,5 cm. Auf Marmorsockel (2 x 8 x 4,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne links signiert ‚A. GAUL‘ und am hinteren Rand mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. – Mit hellbrauner Patina. Der Sockel mit einigen wenigen oberflächlichen Abplatzungen.

Gabler 221-o

Literatur *Literature*

Walther 1961, op.cit., Nr. 243 H; Guratzsch
1999, op.cit., Kat. Nr. 322

€ 3 000 – 4 000





AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

435 ZWEI PINGUINE

Um 1911

Bronze. Höhe 15,3 cm. Auf Marmorsockel (2 x 18,5 x 9,4 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am Plinthenrand schwer lesbar mit dem Giesserstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. Späterer posthumer Guss. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 155-2

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche Hinweise

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Bremen 1974 (Kunsthandlung Wolfgang Werner), Tierplastiken von August Gaul und Gerhard Marcks, mit Abb.; Frankfurt am Main 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Nr. 57 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

u.a. Angelo Walther, Der Tierbildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 187; Ursula Heiderich, Katalog der Skulpturen der Kunsthalle Bremen, Bremen 1993, S. 215; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, Nr. 62

€ 6 000 – 8 000

HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

436 KRÜPPEL (DIE KRÜPPELMAPPE)

1920

Folge von 12 Original-Lithographien. Jeweils auf festem bräunlichen Papier. 58,9 x 45,8 cm. – Mit dem Deckblatt lose in Original-Halbleinenmappe 64,4 x 49,5 cm mit aufgeklebtem Titelmotiv „Krüppel“ (Backes 16) als Linolschnitt auf Japanpapier 16,8 x 12,2 (23 x 17,3 cm). Unbezeichnet. Auf dem Deckblatt mit Inhaltsverzeichnis und Impressum mit Bleistift nummeriert. Exemplar 92/100. – Selten. Im Selbstverlag „Heinrich Hoerle, Cöln-Lindenthal“ erschienen, Köln 1920. – Die Blätter mit minimalen Altersspuren, das dünnere Deckblatt (imitiertes Japan) oben rechts im Rand etwas beschädigt und rückseitig mit Papierstreifen hinterklebt. Die Mappe etwas gewellt mit Druckspuren.

Backes Druckgraphik 16, 17

Wir danken Dirk Backes, Aachen, für freundliche wissenschaftliche Beratung.

Series of 12 lithographs. Each on firm brownish paper. 58.9 x 45.8 cm. - Together with title sheet inlaid in original half-linen portfolio 64.4 x 49.5 cm with pasted title motif "Krüppel" (Backes 16) as a linoleum cut on Japan paper 16.8 x 12.2 (23 x 17.3 cm). Unsigned. The title sheet with index and colophon numbered in pencil. Copy 92/100. - Rare. Published by the artist "Heinrich Hoerle, Cöln-Lindenthal"; Cologne 1920. - The sheets with minimal traces of age. The thinner title sheet (simili Japan) with a minor defect in the upper margin and backed with paper strips verso. The portfolio slightly wavy with pressure marks.

We would like to thank Dirk Backes, Aachen, for kind scientific advice.

€ 8 000 – 10 000

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln Januar 1920 (Lichthof des Kunstgewerbemuseums); Moskau 1924 (Erste allgemeine Deutsche Kunstausstellung); Frechen 1970/1971 (Kunstverein Frechen e.V.), Hoerle und sein Kreis, Kat. Nr. 154 mit Abb.; Köln 1975 (Kölnischer Kunstverein), Vom Dadamax zum Grüngürtel – Köln in den 20er Jahren, o. Kat. Nr., mit Abb. S. 100/101; Ber-

lin 1975 (Akademie der Künste Berlin/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Politische Konstruktivisten.

Die „Gruppe progressiver Künstler“ Köln 1919-1933, mit Abb.; Köln 1980 (Kölnischer Kunstverein), Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Kat. Nr. 165 mit Abb.

Literatur *Literature*

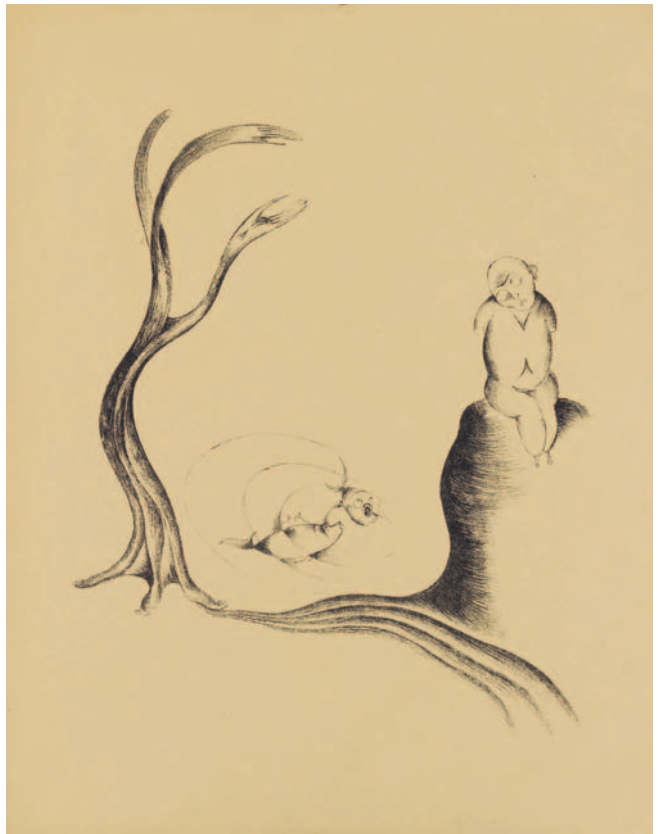
Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, Berlin 1920, 10. Jg., mit Abb.; a bis z, organ der gruppe progressiver künstler, köln, dez. 1931, blatt 20 mit Abb.; Walter Vitt, Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert. Die Progressiven, Köln 1975, S. 19 mit Abb.; U. Bohnen, Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918-1933), Berlin 1976, Nr. 8 mit Abb. S. 27

Nach dem Prospekt für die 1920 von Heinrich Hoerle selbst verlegte Folge „Krüppel“ war offenbar eine Gesamtauflage von 300 Exemplaren mit hand-signierten Lithographien vorgesehen, davon 50 auf Japan-Bütten gedruckt mit einer farbigen Originalzeichnung als Titelblatt. Es kommen jedoch un-signierte Folgen auf einfacheren festen Papieren vor, die im Impressum eine Auflagennummerierung auf 100 aufweisen.

Die „Krüppelmappe“ ist eines der frühen expressionistischen Meisterwerke des Künstlers. Ende 1919 wohl entworfen, versteht sie sich nicht nur als kritischer zeitgenössischer Kommentar zum sozialen Elend der Kriegsverehrten – in der „Sozialistischen Republik“ vom 30.1.1920 erschien unter dem Titel „Krupp-Krüppel“ ein Beitrag von Franz Wilhelm Seiwert zur ersten Ausstellung der Mappe in Köln -, sie spiegelt auch in der künstlerischen Abfolge der verschiedenen Bilder empfindsam die zutiefst menschlichen und seelischen Aspekte körperlicher Verstümmelung. Otto Dix sollte die Thematik u.a. in dem großformatigen Gemälde „Die Kriegskrüppel“ aus dem gleichen Jahr aufgreifen, ehemals im Stadtmuseum Dresden, 1937 beschlagnahmt und seitdem verschollen (vgl. Löffler 1920/8 mit Abb., vgl. auch die gleichnamige Radierung Karsch 6).

Following the brochure for the 1920 edition of "Krüppel", published by the artist, it seems a total edition of 300 copies with hand-signed lithographs was planned, 50 of which were printed on Japan laid paper with an original colour drawing as the title page. However, there are unsigned series on simpler, heavier types of paper, featuring an edition numeration of 100 in the colophon.

The "Krüppelmappe" is one of the artist's early expressionist masterpieces. Probably designed at the end of 1919, it is not only a critical contemporary commentary on the social misery of those disabled in the war - in the "Sozialistischen Republik" of 30.01.1920, Franz Wilhelm Seiwert published a contribution to the first exhibition of the portfolio in Cologne under the title "Krupp-Krüppel" - it also sensitively reflects the deeply human and emotional aspects of physical mutilation in the artistic sequence of the various pictures. Otto Dix continued the theme in the large-format painting "Die Kriegskrüppel", among others, from the same year, formerly confiscated in the Stadtmuseum Dresden in 1937 and lost since then (cf. Löffler 1920/8 with ill., cf. also the etching of the same name Karsch 6).





HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

437 STILLEBEN MIT TRAUBEN 1927

Gouache und Aquarell auf Papier.
40,4 x 61,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links mit Tuschfeder signiert und datiert
,hoerle 1927/15'; oben links ockergelb
monogrammiert ,h.' – Vereinzelt mit mini-
malen oberflächlichen Bereibungen.

Nicht bei Backes

Wir danken Dirk Backes, Aachen, für freund-
liche, die Echtheit bestätigende Auskunft.
Die Arbeit wird in die in Vorbereitung befind-
liche revidierte Neuauflage des Werkver-
zeichnisses der Arbeiten von Heinrich Hoerle
aufgenommen.

€ 12 000 – 15 000



WERNER HELDT

Berlin 1904 – 1954 Sant' Angelo/Ischia

438 DIE ALTE SPREE (SITZENDE FRAU VOR FLUSSLANDSCHAFT) 1935

Kohlezeichnung auf cremefarbenem Büttenpapier mit dem Wasserzeichen „GUARRO“. 45,7 x 63 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Kohle monogrammiert ‚WH.‘ (ligiert) sowie verso unten rechts signiert ‚Werner Heldt.‘ – Schwach gebräunt sowie rückseitig mit Spuren alter Montage. Die verso hinterlegten Blattränder mit vereinzelten professionell geschlossenen älteren Ein- und Ausrissen.

Schmied 307 (hier irrtümlich mit den Maßen 37 x 63 cm)

Provenienz *Provenance*

Westfälischer Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1947 (Galerie Bremer), Kat. Nr. 33

€ 3 000 – 4 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

439 HELIANTHEMUM-BLÜTEN 1949

Aquarell, Deckweiß und schwarze Kreide auf genarbttem Büttenkarton. 61,2 x 48,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt, 'Heckel 49 – Helianthemum-blüten-' [sic]. – Das Papier leicht gebräunt und die Farben etwas verblasst. Mit Lichtrand.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Erich Heckel Stiftung Hemmenhofen, für freundliche bestätigende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erhalten; seitdem in Familienbesitz Hessen

€ 4 000 – 6 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

440 WEG OBERHALB HEMMENHOFEN (UNTERSEE) 1953

Aquarell über Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Papier. 55,6 x 68,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert, 'Heckel 53'. – Das Papier etwas gebräunt sowie mit vereinzelt feinen linearen Bereibungen zum Unterrand.

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

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland

€ 8 000 – 10 000



FRANZ HECKENDORF

Berlin 1888 – 1962 München

441 RENNBAHN

1912

Öl auf Leinwand. 60,5 x 80 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
,F. Heckendorf 12'. – Schwaches Früh-
schwund-Craquelé im pastosen schwarzen
Farbauftrag.

Wir danken Traudl Jährling, Pfungstadt, für
freundliche Informationen.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Heinrich Conrad, Essen; seitdem
in Familienbesitz

€ 5 000 – 7 000



Heinrich Conrad mit seiner Familie, Photographie ca. 1918. Im Hinter-
grund oben links das Gemälde „Rennbahn“ von Franz Heckendorf



FRANZ HECKENDORF

Berlin 1888 – 1962 München

442 IM GEWÄCHSHAUS 1930

Öl auf Holzplatte. 100,3 x 115 cm. Gerahmt.
Unten links blau signiert und datiert ‚F. Heckendorf 30‘ – Etwas gebräunt im Rahmenausschnitt. Am Unterrand mit horizontalem Kratzer.

Wir danken Traudl Jährling, Pfungstadt, für freundliche Informationen.

€ 5 000 – 7 000

ADOLF HÖLZEL

Olmütz 1853 – 1934 Stuttgart

443 KOMPOSITION (FIGUREN IN LANDSCHAFT)

Wohl 2. Hälfte 1920er Jahre

Pastell und Graphit auf Papier mit Trockenstempel „SKORPION“. 24,9 x 31,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem blauen Stempel „Nachlass Prof. Adolf Hölzel“ versehen. – In tadellosem Zustand. Mit Reißnagellöchlein in den Ecken.

Nicht bei Venzmer

Wir danken Alexander Klee, Wien, für freundliche Hinweise

Provenienz Provenance

Galerie Gunzenhauser, München (1976);
seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 7 000



R444 KOMPOSITION

Anfang 1930er Jahre

Pastellkreide auf Velourspapier.
27,8 x 35,2 cm. Unter Glas gerahmt.
Unbezeichnet. – Die Ränder etwas unregelmäßig geschnitten.

Nicht bei Venzmer

Die Arbeit wurde von Alexander Klee, Wien bestätigt.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Rheinland

€ 8 000 – 10 000



HOLMEAD (CLIFFORD HOLMEAD PHILIPPS)

Shippensburg/Pennsylvania 1889 – 1975 Brüssel

445 **MANN MIT SCHWARZEM SPITZBART UND BRILLE (MATHEMATIKPROFESSOR)**
1974

Öl auf Leinwand auf Holz. 51,1 x 35,8 cm.
Gerahmt. Unten links rot signiert ‚Holmead‘
und rückseitig schwarz signiert und datiert
‚Holmead HPin x 74‘.

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben;
seitdem Privatsammlung Hessen

€ 4 000 – 5 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

446 HÜHNER IM GRASE (UNVOLLendet) 1918

Original-Radierung (Kaltadel) auf Velin.
12,6 x 14,1 cm (19/19,3 x 17,8/18,2 cm).
Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert
und links bezeichnet ‚Eigendruck‘. Einer von
nur 2 bekannt gewordenen Abzügen. Sehr
selten. – Im ungleich breiten Rand links
mit druckbedingten Spuren von Drucker-
schwärze. – Die Bleistiftbeschriftungen
schwach.

Gercken 924 I.; Dube R 232

€ 3 000



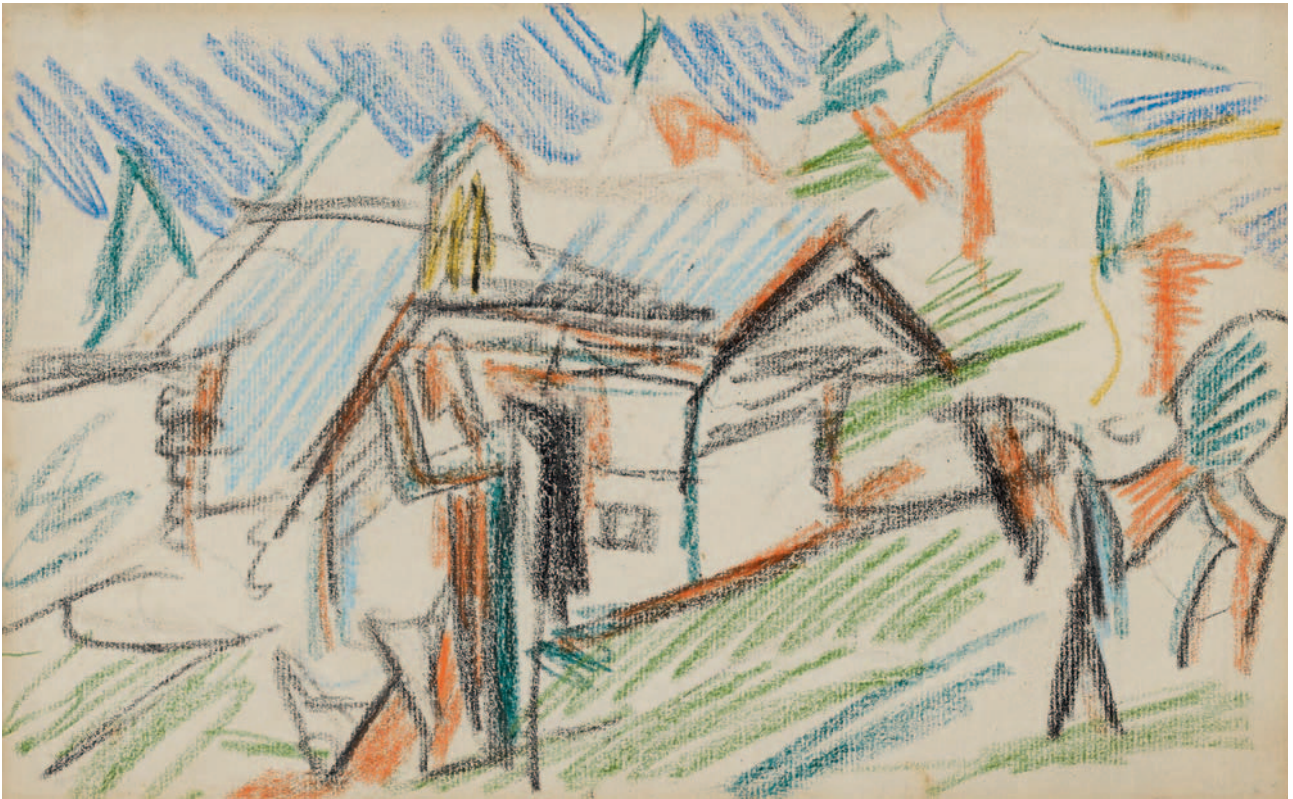
447 DIE NACHTWANDLERIN 1916

Original-Lithographie auf festem glatten
Velin. 42,5 x 31,7 cm (51,5 x 42 cm). Unter
Glas gerahmt. Wie wohl üblich unbezeichnet.
Rückseitig mit dem Basler Nachlass-
Stempel „NACHLASS E.L.KIRCHNER“ (Lugt
1570b), darin handschriftlich bezeichnet
„L 309 II D“. Eines von nur 4 bekannten
Exemplaren. Sehr selten. – Minimalst im
Passepartout-Ausschnitt gebräunt.

Gercken 814; Dube 327

€ 15 000 – 20 000





ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

448 SENNHÜTTE AUF DER STAFFELALM MIT BAUER UND PFERD

Um 1917/1918

Farbkreidezeichnung auf geripptem chamoisfarbenen Büttenpapier mit Wasserzeichen (gekrönter Anker BF). 21 x 33,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem verblassten Basler Nachlass-Stempel versehen (Lugt 1570 b), darin handschriftlich bezeichnet „FS Da/A 035“. – Minimale Mängel am Oberrand professionell restauriert.

Das Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner-Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Mit einer Bestätigung der Authentizität von Eberhard Kornfeld, Davos, vom 31. Juli 1972

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Regina, Fritz Dürst, Davos (1963); Privatsammlung Deutschland (seit 1972)

€ 12 000 – 15 000

Kirchners Zeichnung skizziert deutlich „das weisse Haus der Sennerei auf der Stafelalp“ (Eberhard Kornfeld), auch ist am Hang der Umriss einer Figur mit Pferd zu erkennen.



OSKAR KOKOSCHKA

Pöchlarn 1886 – 1980 Montreux

N449 TOTER HASE, ELRIG 1941-1945

Farbige Kreidezeichnung auf elfenbeinfarbenem Zeichenpapier mit ovaler Prägung „ATELIER KOKOSCHKA“: 25,1 x 35,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Rückseitig unvollendete Skizzierungen mit blauer Kreide. – Im Randbereich mit geringfügigen Knitterungen.

Wir danken Alfred Weidinger, Wien, für freundliche, bestätigende Auskünfte; das Blatt ist ihm bekannt und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Papierarbeiten von Oskar Kokoschka aufgenommen.

Katharina Erling, Bremen, danken wir für freundliche zusätzliche Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; seitdem Privatsammlung Schweiz (von Olda Kokoschka erworben)

€ 4 000 – 6 000

Das reizvolle schöne Blatt stammt nach freundlicher Mitteilung von Katharina Erling aus Kokoschkas Schottischem Skizzenbuch. Das in der Kokoschka Stiftung bekannte Motiv wurde von Olda Kokoschka beschrieben als „Toter Hase, Elrig“. Kokoschka ist mit Olda in den 1940er regelmäßig im späten Sommer oder Herbst von London aus nach Schottland gereist „und hat dort Motive in der Natur gezeichnet, darunter auch mehrfach Tiere. Den toten Hasen hat er demnach in Elrig (Nähe Port William) gesehen und gezeichnet, wo er sich von 1941-1945 jedes Jahr im August, September oder Oktober für mehrere Wochen aufhielt.“ (Katharina Erling).

GEORG KOLBE

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

450 SINGENDE

1928

Bronze. Höhe 34,5 cm. Auf Marmorsockel montiert. Am Hals links monogrammiert ‚GK‘ (ligiert) sowie rückseitig mit dem Giessertempel ‚H. NOACK BERLIN FRIEDENAU‘. Einziger bekannter Guss. – Mit schöner gold- bis bronzefarbener Patina.

Mit einer Expertise von Ursel Berger, Berlin, vom 23. Februar 2018

„Der Kopf ist einerseits ein Porträt von Kolbes Tochter, andererseits steht er für einen musikalischen Genius“ schreibt Ursel Berger in Ihrer Expertise zu unserem Stück – sowohl Bildnis seiner Tochter Leonore, genannt Nora oder Nux, als auch Inspiration für die Figur des „Rufenden Genius“ der Dreiergruppe des „Beethoven-Denkmal“ in der Frankfurter Taunusanlage, die den Komponisten flankiert von „Sinnendem Genius“ und „Rufendem Genius“ zeigt. Wie alle Kolbe Bronzen in der Berliner Gießerei Noack entstanden, ist unser unikater Guss laut Ursel Berger Ende der 1920er Jahre und damit im unmittelbaren Kontext der Entstehungszeit zu datieren.

Provenienz *Provenance*

Galerie Vömel, Düsseldorf; Paul Girardet, Düsseldorf (Familienbesitz bis 2012); Gronert Kunsthandel, Berlin (2013); seitdem Privatsammlung Berlin

Literatur *Literature*

Rudolf G. Binding, Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, Berlin 1933 (6), S. 35 mit Abb.

€ 15 000 – 20 000



IDA KERKOVIVS

Riga 1879 – 1970 Stuttgart

451 LANDSCHAFT (NORWEGEN ?)

Um 1932

Aquarell und Bleistift auf festem Aquarellpapier. 16,2 x 24 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert ‚ik‘ (ligiert). – Rückseitig mit einer verworfenen fragmentierten Bleistiftzeichnung.

Die Arbeit wurde von Uwe Jourdan bestätigt und wird in das Werkverzeichnis zu Ida Kerkovius aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt bei der Künstlerin erworben; seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 3 000



BÉLA KÁDÁR

1877 – Budapest – 1955

452 KOMPOSITION MIT VÖGELN

Späte 1940er Jahre

Gouache und Deckweiß auf Karton. 68,7 x 77,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts weiß signiert ‚KÁDÁR BÉLA‘. – Rückseitig unten links mit einem ungarischen Exportstempel der „Magyar Nemzeti Galéria“, der ungarischen Nationalgalerie, versehen. – Die Oberfläche stellenweise mit Craquelée und zahlreichen linearen Kratzspuren sowie Bereibungen mit kleineren Farbverlusten; der Unterrand mittig mit oberflächlicher Fehlstelle, farblich angeglichen.

Wir danken Miklos von Bartha, Basel, für freundliche Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Saarland; Deutscher Privatbesitz

€ 6 000 – 8 000





BÉLA KÁDÁR

1877 – Budapest – 1955

453 LANDSCHAFT MIT KUHhirtIN

Um 1935/1940

Gouache und Deckweiß auf festem Zeichenpapier. 59,4 x 83,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts weiß signiert ‚KÁDÁR BÉLA‘ – Rückseitig rechts in rotbrauner Tusche mit dem ligierten Monogramm ‚RB‘ des Sammlers Dr. Rudolf Bedö, Budapest und mit den Maßangaben versehen. – Mit einem vertikalen Randeinriss am Oberrand; in der linken oberen Blattecke mit geglätteten Knickspuren; rückseitig entlang der Kanten mit Tesafilmresten ehemaliger Montierung.

Wir danken Miklos von Bartha, Basel, für freundliche Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Saarland; Deutscher Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Budapest 1971 (Galerie Nationale Hongroise), Retrospective Béla Kádár, o.S. mit Abb. („Détail d'un Paysage à deux Arbres“)

€ 8 000 – 10 000

ANDRÉ LANSKOY

Moskau 1902 – 1976 Paris

454 OHNE TITEL

1965

Gouache auf leichtem Karton mit Trockenstempel „CANSON“. 64,7 x 49,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert „LANSKOY 65“. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken und entlang der Ränder.

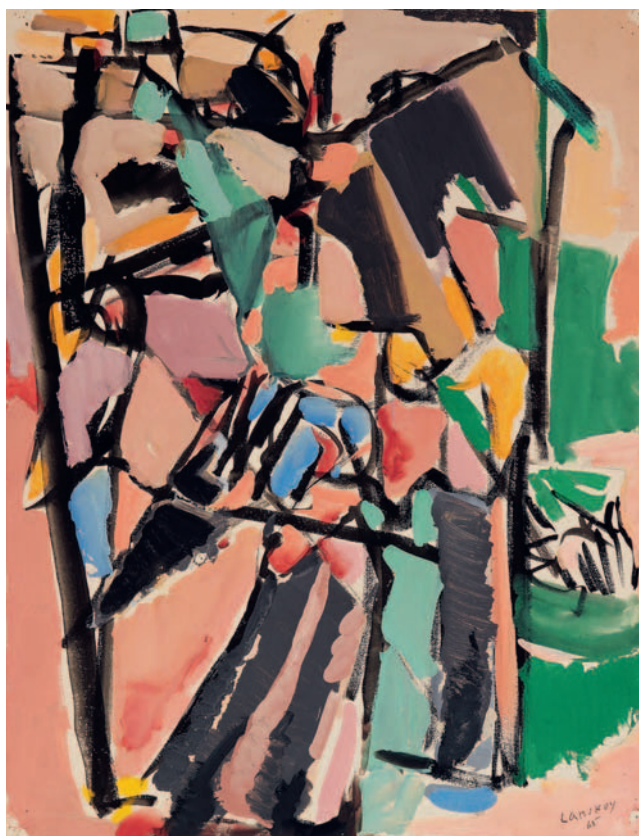
Mit einer Foto-Expertise von Michel Népomiastchy, Comité Lanskoj, Paris, vom 8. März 2018.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von André Lanskoj aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 5 000 – 7 000



HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

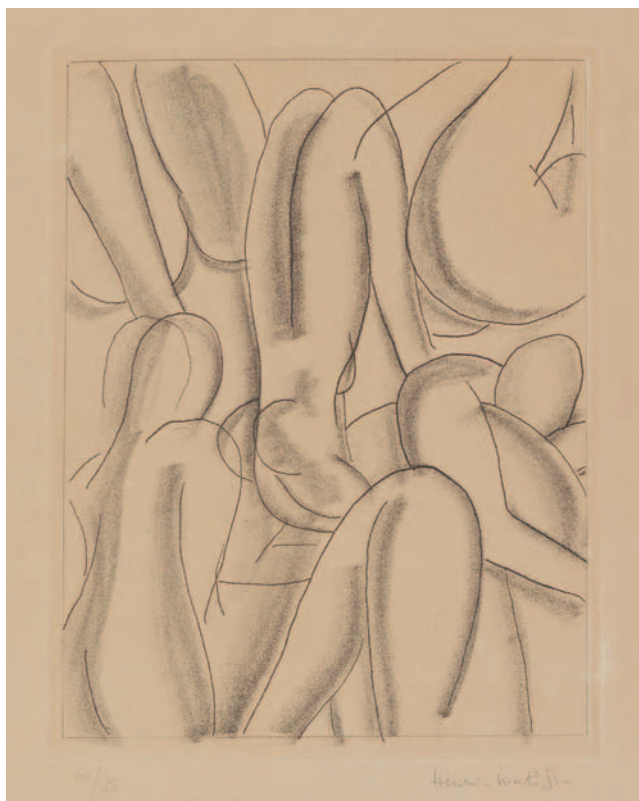
455 CIRCÉ

1935

Original-Radierung auf festem chamoisfarbenem leicht genarbnen Arches-Bütten mit Wasserzeichen „ARCHES“ [angeschnitten]. 28 x 21,7 cm (41,2 x 31,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und numeriert. – Unten links am Rand mit Bleistift beschriftet „The Circe Episode“. Exemplar 101/150 der Vorzugsausgabe. – Blatt 3 der Folge von 6 Radierungen zu James Joyce, Ulysses. The Limited Editions Club, New York 1935. – Der Bogen unten und rechts mit dem Büttenrand. – Im Passpartout-Ausschnitt gleichmäßig gebräunt mit Lichtrand. An der Unterkante schmale Feuchtigkeitsspur.

Duthuit-Matisse/Duthuit 237

€ 3 000 – 4 000





MARIE LAURENCIN

1885 – Paris – 1956

456 DANSEUSES

Um 1930

Aquarell über Bleistift auf leicht genarbttem chamoisfarbenen Velin. 34 x 24,9 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung unten am Rand mittig mit Bleistift signiert ‚Marie Laurencin‘. – Minimale bräunliche Fleckchen oben am Rand links; sonst in einwandfreier Erhaltung.

Nicht bei Marchesseau

Die Arbeit ist in den Archives Marie Laurencin von Daniel Marchesseau, Paris, registriert.

Provenienz *Provenance*

Rheinische Privatsammlung, Nachlass

€ 10 000 – 15 000

HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

457 NADIA AU SOURIRE ENJOUÉ

1948

Original-Radierung auf Velin. 34,5 x 27,8 cm (56 x 38 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 18/25. – Im Unterrand unter Passepartout sehr schwach gebräunt.

Duthuit-Matisse/Duthuit 792

Etching on wove paper. 34.5 x 27.8 cm (56 x 38 cm). Signed and numbered. Proof 18/25. – Very faintly browned under the mat in lower margin.

€ 18 000 – 22 000

Henri Matisse's Interesse an graphischen Techniken setzt im Kontext seines künstlerischen Schaffens erst relativ spät ein. Erst um die Jahrhundertwende versucht sich der Künstler probeweise an der Radierplatte. 1903 veröffentlicht Matisse die ersten Radierungen, drei Jahre später treten dann Lithographien und Holzschnitte hinzu. Im Unterschied zu Picasso versteht Matisse die Arbeit in einem neuen Medium nicht als Erweiterung seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern als Fortführung einmal gewählter Motive, denen er stilistisch treu bleibt. In seinen Druckgraphiken lassen sich vornehmlich zwei Themenkreisen finden: So konzentriert er sich auf (Frauen-) Porträts und weibliche Aktdarstellungen. Die zentralen Motive seiner Gemälde wie Landschaften, Stilleben und Interieurs treten hingegen nur gelegentlich auf. Neben seiner Tochter Marguerite ist es die junge Ägypterin Nadia, die ihm erstmals im Sommer 1948 Modell sitzt und von der ab diesem Zeitpunkt zahlreiche Porträts als Zeichnung und Druckgraphiken entstehen. Die vorliegende Radierung „Nadia au sourire enjoué“ veranschaulicht dabei die Absichten des französischen Künstlers, die dieser mit seinen Porträts verfolgt. So spricht Giesela Westkamp-Fischer von einer „intensiven Gratwanderung zwischen Porträtsanspruch – sprich genauem Abbild – und freier Interpretation – sprich einer auf das Wesentliche reduzierte Linienkonstruktion: Da der wahre Charakter eines Menschen für Matisse nicht unmittelbar mit dem äußeren Erscheinungsbild zusammenfällt, abstrahiert er die Gesichtszüge zu einer Art zeichenhaften Maske mit fast kalligraphischer Anmutung“ (Gisela Westkamp-Fischer, in: Henri Matisse. Ausgewählte Exponate aus seinem graphischen Oeuvre und Arbeiten auf Papier, Köln 2001, o.S.). Die auf ein Minimum reduzierten Gesichtskonturen sind dabei dennoch so gewählt, dass eine Komplementierung der angedeuteten Möglichkeiten im Auge des Betrachters liegt.

In the context of his work as an artist, Henri Matisse did not begin to develop an interest in printmaking techniques until relatively late. It was only around the turn of the century that he started making provisional attempts at working on the etching plate. In 1903 Matisse published his first etchings; three years later they were joined by lithographs and woodcuts. Unlike Picasso, Matisse understood his work in a new medium not as an expansion of his possibilities for artistic expression but as an extension of motifs that had already been selected and to which he always remained stylistically faithful. It is primarily two groups of themes that can be found in his prints: he concentrated on portraits (of women) and female nudes. By contrast the central motifs of his paintings, such as landscapes, still lifes and interiors, appear only occasionally. In addition to his daughter Marguerite, he created many images of the young Egyptian Nadia, who first posed for him in the summer of 1948 and would thereafter be the subject of numerous portraits in the form of drawings and prints. In this context the present etching, "Nadia au sourire enjoué", illustrates the intentions which the French artist was pursuing with his portraits. Thus Giesela Westkamp-Fischer speaks of an "intensive balancing act between the demands of a portrait – that is, a precise likeness – and free interpretation – that is, a linear construction reduced to the essential: because for Matisse the true character of a person did not directly coincide with outward appearances, he abstracted the facial features into a kind of symbolic mask with an almost calligraphic effect." (Gisela Westkamp-Fischer, in: Henri Matisse: Ausgewählte Exponate aus seinem graphischen Oeuvre und Arbeiten auf Papier, Köln 2001, n. p.). The contours of the face are reduced to a minimum but nonetheless selected in such a way that the suggested possibilities have been left to be complemented in the eyes of the beholder.



H. Matisse

18/29

HANNS LAMERS

1897 – Kleve – 1966

458 FRAUENAKT MIT GLAS

1953

Hinterglasbild. Öl auf Glas. 30 x 22 cm.
Gerahmt. Unten rechts signiert und datiert
,H. LAMERS 53'. Rückseitig auf der Hartfa-
serplatte und auf dem Rahmen nummeriert
,139' und beschriftet ,Privat 2te Fassung
1te Fassung in Öl'.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer beim Künstler erworben;
seitdem Familienbesitz Rheinland-Pfalz

€ 3 000 – 5 000



HELMUTH MACKE

Krefeld 1891 – 1936 Hemmenhofen/Bodensee

459 WEISSE LILIEN

1936

Öl auf Leinwand. 92,7 x 54,7 cm. Gerahmt.
Oben links mit rotem Pinsel signiert und
datiert ,Helmuth 36'. – In schönem Erhal-
tungszustand.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland; Lempertz, Köln,
Auktion Moderne Kunst 990, 2.12.2011,
lot 143; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Krefeld 1950 (Kaiser-Wilhelm-Museum),
Helmuth Macke Gedächtnisausstellung,
Kat. Nr. 67

€ 7 000 – 9 000





RUDOLF LEVY

Stettin 1875 – 1944 (während Deportation)

460 BLUMENSTRAUSS IN SCHALE 1922

Öl auf Leinwand. 55,4 x 63 cm. Gerahmt. Rechts unterhalb der Mitte blau signiert und datiert ‚R Levy 22.‘ – Sehr farbfrisch erhalten, 3 winzige punktuelle Farbabweichungen innerhalb des Blattwerks.

Thesing 71

Wir danken Susanne Thesing, Neudrossenfeld, für ergänzende Hinweise

Provenienz Provenance

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main (1977), mit rückseitigem Etikett auf dem Keilrahmen (dort betitelt „Blumenstrauß (vorm Meer, Sanary)“); seitdem Familienbesitz Hessen

€ 14 000 – 16 000

„Stillistisch gesehen ist Levys Werk von 1919 bis 1933 zwischen den beiden Polen Expressionismus und Realismus anzusiedeln. Die Weiterführung einer ausdrucksbetonten Malerei, die auf Farbbeziehung gründet, wird in seinen Bildern ebenso spürbar wie das Herausarbeiten einer formvereinfachenden Gegenständlichkeit, die sich einem zeittypischen Trend in der Kunst der zwanziger Jahre annähert. [...] Seine ganze Aufmerksamkeit gilt zunächst dem Stilleben, einem Thema, an dem sich das konzentrierte Arrangieren und Komponieren besonders gut üben und die Wiederaufnahme des in Paris Erlernen schulen lassen.“ (Susanne Thesing, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nürnberg 1990, S. 97)

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

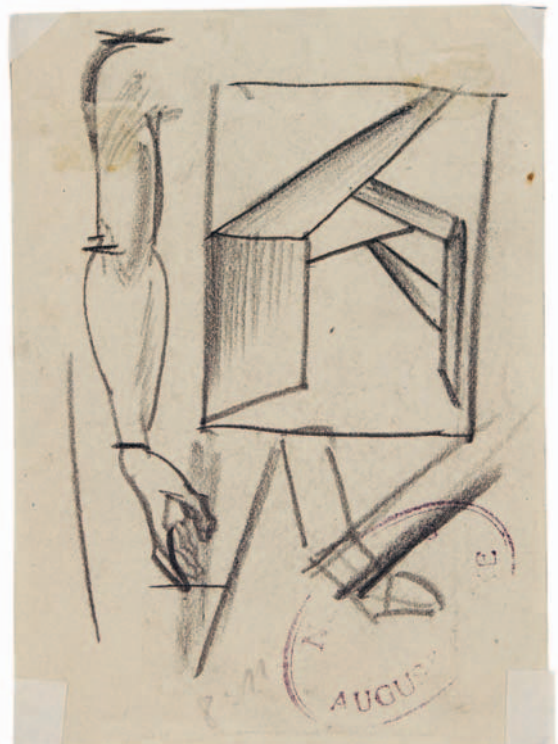
461 BIZARRE FORMEN. VERSO: ARM, ABSTRAKTE STUDIEN 1913

Doppelseitige Bleistiftzeichnung auf
chamoisfarbenem Zeichenpapier.
11,2 x 8 cm. Rückseitig mit dem Stempel
„Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b)
sowie mit Bleistift bezeichnet „8:11“. – Mit
minimalem Lichtrand sowie vereinzelt
Spuren alter Montierung auf der Rückseite.
Heiderich Zeichnungen 1926

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; seitdem Familien-
besitz

€ 6 000 – 8 000



Verso



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

462 LASTTRÄGER AM UFER 1911

Tuschpinsel und Farbkreide auf quadriertem Notizblockpapier. 15,3 x 13,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Tuschfeder von Elisabeth Erdmann-Macke datiert „1911“. Rückseitig mit schwarzer Tuschfeder betitelt und datiert „Lastträger am Ufer 1911“ sowie mit dem Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b), darin mit schwarzer Tuschfeder bezeichnet „Farb. Zeichnung 59“, versehen. – Der linke Rand mit wenigen winzigen Randmängeln, der Oberrand minimal gebräunt.

Heiderich Zeichnungen 838

Provenienz *Provenance*

Wolfgang Ketterer, München, Lagerkatalog 99, 1974, Kat. Nr. 1407 mit Abb. S. 110; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Bielefeld 1957 (Städtisches Kunsthaus), Macke, Aquarell-Ausstellung, Kat. Nr. 71

Literatur *Literature*

Gustav Vriesen, August Macke, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1957, Kat. Nr. 72 mit Abb. S. 276

Die Zeichnung entstand im Zusammenhang mit Entwürfen zum Plakat der Ausstellung Bonner Künstler im Städtischen Museum Villa Obernier in Bonn im Jahr 1911 und zeigt ebenfalls ein Segelboot auf dem Rhein vor dem Hintergrund des Siebengebirges mit dem Drachenfels.

€ 12 000 – 15 000

FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

463 SCHREITENDER BÄR. VERSO: SPIELENDE PANTHER, KATZE AUF KISSEN, LÖWE (FRAGMENT) 1910

Bleistiftzeichnung auf einfachem glatten Papier (Doppelbogen aus Skizzenbuch). Mit weiteren Skizzen verso in Bleistift bzw. Tuschfeder und Gouache über Bleistift (Fragment). 16,1 x 20,8 cm (Doppelbogen aufgeklappt 20,8 x 33,1 cm). Unter Glas gehrahmt. Nicht signiert. – Die Einzelseiten unten sehr klein mit den Seitenzahlen in Bleistift bezeichnet. – Das gelbliche Papier mit rotem Randschnitt und abgerundeten Ecken, in der Falz mit Spuren der ehemaligen Fadenheftung, vorderseitig leicht gebräunt mit Lichtrand, etwas knittrig. Vorderseitig unten, verso oben diagonal über den Ecken mit durchgeschlagenen Spuren von älterer Montierung mit Klebeband.

Hoberg/Jansen Bd. III, Skizzenbuch XIX, S. 3, 3a und 18

Pencil drawing on plain, smooth paper (double-sheet from sketchbook). Further sketches verso in pencil and pen and India ink and gouache over pencil (fragment). 16.1 x 20.8 cm (double-sheet opened up 20.8 x 33.1 cm). Framed under glass. Unsigned. – The individual pages of the sheet partially inscribed with very small page numbers in pencil by an unknown hand lower right. – The yellowish paper with red margin cut and with rounded corners, in the fold with traces of the former thread stitching, slightly browned on the recto with light stain, somewhat creased. Traces of a former mounting with adhesive tape verso, diagonally above the corners slightly pushing through to lower recto.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Maria Marc, Ried; Galerie Otto Stangl, München, Marc-Nachlass Nr. 79 (S.3); Rheinische Privatsammlung

Literatur *Literature*

Klaus Lankheit, Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst, Köln 1976, S. 67 mit Abb. (Bär)

€ 15 000 – 18 000

Der Doppelbogen aus einem aufgelösten Skizzenbuch von Franz Marc aus dem Jahr 1910 zeigt innen weitere Tierskizzen, darunter eine blattfüllende Federzeichnung einer eingerollten Katze; das Aquarellfragment gehört zu der farblich im Hintergrund mit rosa Lavis angelegten Darstellung eines Löwen (vgl. Annegret Hoberg/Isabelle Jansen, Franz Marc Werkverzeichnis, Bd. III, Skizzenbuch XIX, S. 5 mit Farbabb. S. 152).

The double sheet from a resolved sketchbook by Franz Marc from 1910 shows further animal sketches inside, including a full-page pen drawing of a curled-up cat; the watercolour fragment belongs to the image of a lion composed with pink lavis in the background (cf. Annegret Hoberg/Isabelle Jansen, Franz Marc catalogue raisonné, vol. III, sketchbook XIX, p. 5 with colour illus. p. 152).





FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

464 SITZENDER, RÜCKBLICKENDER HUND

1913

Bleistiftzeichnung, leicht gewischt, auf dünnem Papier (Skizzenbuchblatt). 20,1 x 12,5 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Unten rechts von fremder Hand mit Bleistift mit der Seitenzahl bezeichnet „12“. – Das Blatt rechts mit abgerundeten Ecken, links mit Randperforation. – Insgesamt leicht knittrig, minimalst gleichmäßig gebräunt.

Hoberg/Jansen Bd. III, Skizzenbuch XXXI, 1913, S. 12

Pencil drawing, slightly smudged, on light paper (sketchbook sheet). 20.1 x 12.5 cm. Framed under glass. Unsigned. - Inscribed with page number "12" in pencil in an unknown hand lower right. - The sheet with rounded corners on the right, with perforation in the margin on the left. - Slightly creased overall, minimally evenly browned.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers; Maria Marc, Ried; Galerie Otto Stangl, München, Marc-Nachlass, Nr. 226; Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

München/ Münster 1993/1994 (Staatsgalerie moderner Kunst München/ Westfälisches Landesmuseum Münster), Franz Marc. Kräfte der Natur, Werke 1912-1915, Kat. Nr. 62 mit Farbabb.; Emden 1994 (Kunsthalle Emden), Franz Marc – Kräfte der Natur, Kat. Nr. 62 mit Farbabb.

€ 18 000 – 22 000

Die Skizze zeigt einen sitzenden Hund, wahrscheinlich einen sibirischen Schäferhund, dessen schlankes, spitzes Kopfprofil eine gewisse Verwandtschaft zu den bekannten Fuchsdarstellungen des Künstlers aufweist. Die Gesamtkomposition ist einem pyramidalen Dreieck angenähert, das als abstrakte Hintergrundsform vorgegeben ist. Dem Tierkörper des Hundes scheint absichtlich eine zweite Tiergestalt (Schaf) mit Blick nach links eingeschrieben.

The sketch shows a sitting dog, presumably a Siberian shepherd, whose slender, pointed head profile shows a certain similarity to the well-known fox depictions of the artist. The overall composition is approximated to a pyramidal triangle, which is given as an abstract background form. A second animal figure (sheep) gazing to the left appears intentionally inscribed onto the dog's body.





FRANS MASEREEL

Blankenbergh 1889 – 1972 Avignon

465 EQUIHEN (PAYSAGE D'EQUIHEN) 1928

Öl auf Leinwand. 65,2 x 92,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts braunschwarz monogrammiert
,FM' und darunter in die Farbe eingeritzt
datiert, 1928'. Rückseitig auf der Leinwand
rechts zusätzlich mit dem Pinsel schwarz
signiert und datiert, 'Frans Masereel 1928'.
– Rückseitig auf dem Keilrahmensteg mit
dem fragmentierten handschriftlichen Auf-
kleber „Masereel/Paysage d'Equihen“ sowie
dem verbräunten Fragment des bedruckten
Etiketts der Galerie Billiet, Pierre Vorms,
Paris. – 1997 vom Vorbesitzer professionell
restauriert und gereinigt; mit partiellen
kleinen Retuschen; rückseitig links der Mitte
ein alte kleinere Leinwandbeschädigung mit
quadratischem Leinwandflicken hinterlegt;
insgesamt in schöner Erhaltung.

Vorms Peintures à l'huile 146

Wir danken Peter Riede, Frans Masereel
Stiftung, Saarbrücken, für freundliche Hin-
weise.

Provenienz *Provenance*

T.A. Arthur, Tarbolton, Schottland; Rheini-
scher Kunsthandel; Privatbesitz

Literatur *Literature*

Géo Charles, Frans Masereel peintre, Paris
1929, mit Abb. („Equihen. Collection A.A.
Arthur, Ecosse.“); J. Havelaar, Het werk van
Frans Masereel, La Haye, 1930, mit Abb.; Luc
Durtain, Frans Masereel, Pierre Vorms, Édi-
teur. Galerie Billiet, Paris 1931, Abb. Tafel LII

€ 8 000 – 10 000

Reizvolle Küstenlandschaft mit der Ansicht des südlich von Bologne-sur-Mer
am Ärmelkanal gelegenen Fischerdorfes Equihen. Auf den Dünen lagern
schwere Holzjollen mit hochgezogenen Rudern und Schwertern. Die Kompo-
sition wird atmosphärisch belebt durch markante Hell-Dunkel-Kontraste und
feine farbige Akzente.



ALBERT MARQUET

Bordeaux 1875 – 1947 Paris

466 **FLEURS SUR UN GUÉRIDON**
(SINIYYAH)

Um 1945

Öl auf Leinwand. 32,3 x 40,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts signiert ‚marquet‘.

Martinet/Wildenstein I-504

Provenienz Provenance

M. Le Guellec; Galerie Robiony, Nizza, Vente succession Le Guellec, 26. Mai 1982, Nr. 14 mit Abb.; Galerie Apestéguy, Deauville; Galerie de la Présidence, Paris 1985; Christie's New York, 15. Mai 1986, Lot 331 mit Abb.; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Paris 1946 (Galerie Charpentier), La vie silencieuse, Kat. Nr. 145 (rückseitig mit dem Galerie-Etikett); Paris 1985 (Galerie de la Présidence), Albert Marquet, Kat. Nr. 31 (auf dem Keilrahmen mit dem Galerie-Etikett)

€ 12 000 – 15 000

GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

467 KLEINER GEIGER

1962

Bronze. Höhe 17 cm. Am hinteren Rand der mitgegossenen Plinthe mit dem Künstlersignum, der Exemplarnummer sowie dem Giesserstempel „GUSS BARTH“ versehen. Exemplar II von insgesamt 18 Güssen. – Mit heller gelblicher Patina.

Rudloff 777; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 565

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf (1969); Privatbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen 1964 (Kunsthalle), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 80; Berlin 1964 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 20; Mannheim 1969 (Kunstverein), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 36; Berlin 1969 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 70

€ 3 000



468 STEHENDE

1959

Bronze. Höhe 47,8 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts mit dem Künstlersignum versehen. Am hinteren Plintenrand mit der Nummerierung und dem Giesserstempel „GUSS BARTH RINTELN“. Exemplar 3/10. Laut freundlicher Auskunft der Gießerei Barth, Rinteln, betrug die Auflagenhöhe 10 und nicht, wie im Werkverzeichnis angegeben, 8 Exemplare. – Mit gelblich-brauner, stellenweise aufgelichteter Patina.

Rudloff 718; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 504

Provenienz *Provenance*

Galerie Vömel, Düsseldorf (1980er Jahre); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

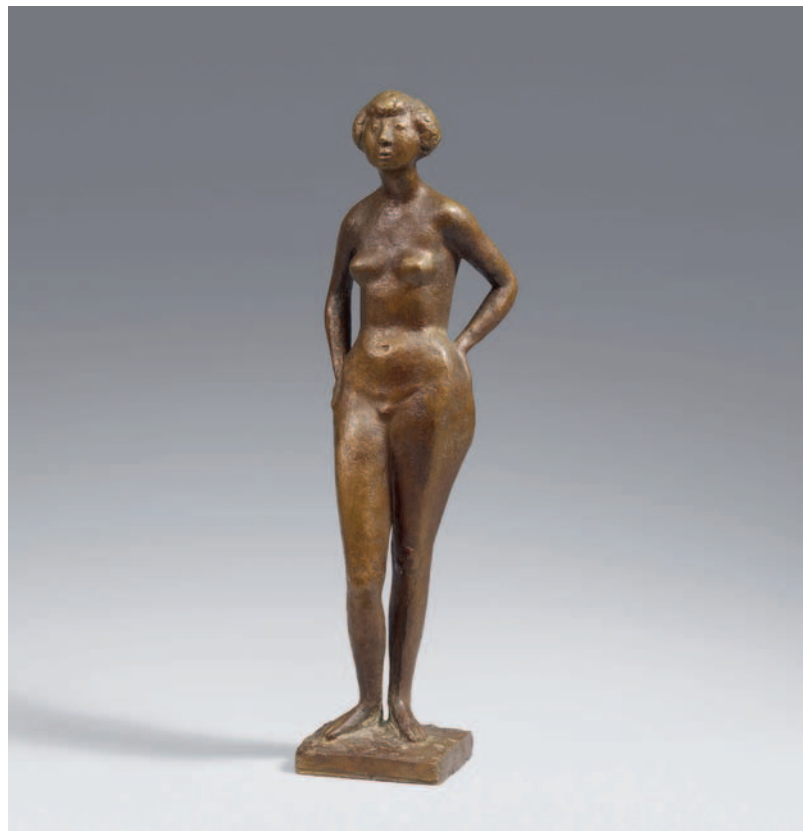
Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1974 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 54 mit Abb.; Hannover 1974 (Galerie Koch), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 21

Literatur *Literature*

Katalog Sammlung Bremen 1971, Gerhard-Marcks-Stiftung, Kat. Nr. 146, Abb. 80

€ 7 000 – 9 000





GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

469 SICH NIEDERTUENDE KUH 1949

Bronzeplastik. Höhe 27 cm. Breite 47,5 cm. Tiefe 12,5 cm. Unter dem Bauch mit dem Künstlersignum versehen. Einer von 10 genannten Güssen. – Mit schöner dunkelbrauner Patina.

Rudloff 533; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 343

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Hamburg 1949 (Kunsthalle), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 13; Köln 1949 (Stadt Köln), Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart, Kat. Nr. 449 mit Abb.; New York 1951 (Curt Valentin Gallery), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 26 mit Abb.; London 1952 (The Arts Council), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 20 mit Abb. 4; Köln 1964 (Wallraf-Richartz-Museum), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 28 mit Abb.; Los Angeles 1969 (UCLA Art Galleries), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 15 mit Abb.

Literatur *Literature*

u.a. Günter Busch, Gerhard Marcks. Bildwerke in Bronze 1946 – 1950, Hamburg 1951, S. 17 mit Abb.; Ludwig Grote, Deutsche Kunst im 20. Jahrhunderts., München 1954, Abb. Taf. 67; Katalog Sammlung Hannover 1957 – Niedersächsische Landesgalerie, Katalog der Bildwerke, Kat. Nr. 466 mit Abb.; Katalog Sammlung Mannheim 1957 – Verzeichnis der Skulpturensammlung, Kat. Nr. 59; Gerd von der Osten, Plastik des 20. Jahrhunderts, Königstein 1962, S. 8 mit Abb.

Diese Arbeit wird versteigert zugunsten der Kardinal-Meisner-Stiftung, Köln, zur Förderung der Kirchengemeinden im Erzbistum Köln sowie in den Ländern Mittel-, Ost- und Südeuropas.

€ 12 000 – 15 000

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

470 STEHENDE MADONNA MIT KIND

1938

Bronze. Höhe 42,4 cm. Rückseitig mit der Stempelmarke monogrammiert ‚MATARÉ‘. Eines von drei bekannten Exemplaren, davon eines in der Sammlung des Diözesanmuseum, Kolumba. – Die schöne bronzefarbene Patina partiell aufgelichtet.

Schilling 163

Bronze. Height 42.4 cm. Monogrammed with stamp mark 'MATARÉ' verso. One of three known casts, one of which is located in the collection of the Diözesanmuseum, Kolumba. – The beautiful bronze-coloured patina partially lightened.

Provenienz Provenance

583. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Kunst des XX. Jahrhunderts, Lot 562 mit Abb. Taf. 106, 30.5.1981; Privatsammlung Rheinland (seit 1981)

Ausstellungen Exhibitions

Köln 1948 (Staatenhaus), Christliche Kunst der Gegenwart, Kat. Nr. 401, Köln 1966 (Kölnischer Kunstverein), Ewald Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle 1920 bis 1965, Kat. Nr. 25; Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastiken, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 39

Literatur Literature

Flemming, Hanns Theodor, Ewald Mataré, München 1955, S. 40 mit ganzs. Abb. Taf. 59 („Stehende Madonna“)

€ 25 000 – 30 000

In Haltung und Gestik lässt Ewald Matarés „Stehende Madonna“ Anleihen an spätgotische Auffassungen dieses Figurentypus erkennen, wobei der Künstler über die leicht dynamisierte Körperhaltung und den weichen Faltenwurf gekonnt die Strenge des Bildnisses zu relativieren vermag. Die in ihrer Anlage zunächst traditionelle Mariendarstellung erweitert er etwa im Bereich der Haare mit wenigen abstrahierenden Akzenten und lässt die Arbeit mit ihren Mataré-typisch reduzierten Grundformen zu einer subtilen Verbindung von sakralem Thema und modernistischer Formensprache werden.

In pose and gesture Ewald Matarés "Stehende Madonna" is reminiscent of and leads us to identify its borrowings from late Gothic versions of this figural type; at the same time, he adeptly succeeds in relativising the severity of the appearance by cautiously heightening the dynamism of the figure's pose and through the soft folds of the drapery. Mataré extends this Marian image, which is traditional in its basic conception, with a few semi-abstract accents – for example, in the area of the hair – and uses the reductive elementary forms typical of his work to turn this piece into a subtle combination of sacred subject and modern formal idiom.



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

471 CHRISTUS AM MEER

1920

Original-Holzchnitt auf Kupferdruckpapier. 35,7 x 47,2 cm (49,6 x 64,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert sowie unten links datiert und betitelt. Einer von zwei bekannten Abzügen. – In schönem Erhaltungszustand.

Mataré/de Werd 60

Ausstellungen *Exhibitions*

Amsterdam 1964 (Stedelijk Museum), Mataré, Kat. Nr. 108; Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastiken, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 196 mit ganzseit. Abb. Taf. 54

€ 4 000



CONSTANTIN MEUNIER

Etterbeek/Brüssel 1831 – 1905 Ixelles/Brüssel

472 LE FAUCHEUR

1892

Bronze. Höhe 55,8 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne links signiert ‚C Meunier‘ und am vorderen Plintenrand mit dem Giesserstempel „B. VERBEYST. FONDEUR. BRUXELLES.“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina, stellenweise aufgelichtet. Die Sense an den Verbindungsstellen zu den Händen und zur Plinthe angebrochen.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

u.a. Paris 1896 (Art Nouveau Bing), Exposition Constantin Meunier, Nr. 16; Brüssel 1927 (Galerie Breckpot), Exposition Constantin Meunier, Nr. 36; Hamburg 1998 (Ernst Barlach Haus), Constantin Meunier 1831 – 1905. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Kat. Nr. 28, S. 84 mit Abb.

Literatur *Literature*

u.a. Walther Gensel, Constantin Meunier, Bielefeld, Leipzig 1905, S. 30, 46, Abb. 32; Micheline Hanotelle, Paris-Bruxelles. Relations de Rodin et Meunier, sculpteurs français et belges à la fin du XIXe siècle, S. 134, 158, Abb. S. 159; Sura Levine, Françoise Urban, Hommage à Constantin Meunier, Antwerpen 1998, Kat. Nr. 13, S. 69 mit Farbabb.

€ 5 000 – 6 000





aus 473

MAPPENWERKE UND KONVOLUTE

473 DIE ZWEITE JAHRESGABE DES KREISES DER GRAPHISCHEN KÜNSTLER UND SAMMLER 1922

Mappenwerk mit 10 Original-Druckgraphiken von Alfred Kubin, Lyonel Feininger, Adolf Schinnerer, Richard Seewald, Walther Teutsch, Otto Schubert, Graf Luckner, Willy Jäckel, Karl Hofer und Max Beckmann. Holzschnitt (1), Radierungen (5), Farblithographie (1) und Lithographien (3) auf unterschiedlichen Papieren. Von 23 x 17,3 cm bis 33 x 47,5 cm (von 33,9 x 26,5 cm bis 36 x 47,5 cm). Jeweils signiert, eines zusätzlich datiert und betitelt. Im Impressum nummeriert. Exemplar 55 von 150 signierten

Exemplaren. Mit einer Einleitung von Hans Weigert. Alle bis auf eines in Passepartouts montiert, diese lose in bedruckter Original-Halbleinwandmappe, 49,5 x 38 cm. Herausgegeben vom Verlag Arndt Beyer, Leipzig 1922. – Graphiken je mit kleinen Montierungsspuren im Oberrand. Mappe und Passepartouts mit leichten Altersspuren.

Söhn HDO 52003

€ 8 000 – 10 000



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

474 STEHENDES, SITZENDES UND BADENDES MÄDCHEN AM BAUM (AKTE UNTER BÄUMEN) Um 1920

Original-Lithographie auf leicht gehämmertem Büttenpapier. 25,7 x 19 cm (34,3 x 26 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet ,28' sowie mit dem Prägestempel „Verlag der Galerie Ferdinand Möller“. Eines von etwa 30 Exemplaren, welche vom Künstler auf der Handpresse gedruckt wurden. Als Vorzugsexemplare herausgegeben vom Verlag der Gäste, Kattowitz, später als

Möller-Verlagsblatt angezeigt. – Das wohl minimal beschnittene Blatt vor allem zu den Rändern leicht gebräunt sowie mit vereinzelt weißen Fleckchen.

Karsch 106

€ 5 000 – 6 000



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

475 TITELBLATT – OTTO MUELLER – FÜR I.B. NEUMANN-MAPPE 1922

Original-Lithographie auf Simili-Japan mit Wasserzeichen „M-K-Papier“. 48,7 x 37,5 cm (58,8 x 46,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem schwarzen Stempel „O M. Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau“ (Lugt 1829 d) versehen und mit Bleistift signiert „Heckel“. Einer von ca. 20 ungezählten Vorabzügen für den Künstler außerhalb der Verlagsauflage von 30 Exem-

plaren. Verlag Graphisches Kabinett I.B. Neumann, Berlin 1922. – An den Rändern etwas knittrig und mit wenigen leichten Stockflecken. Zwei kleine Ausrisse an den oberen Ecken. Linker Rand unten mit kleinem Einriss.

Karsch 138 a

€ 6 000 – 8 000



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

476 TULPEN 1937

Öl auf Leinwand. 40 x 50,5 cm. Gerahmt.
Unten links dunkelblau monogrammiert
und datiert ‚OM 37‘. – Ränder stellenweise
rahmungsbedingt minimal berieben. An-
sonsten farbfrisch erhalten.

Mit einer Expertise von Christian Moder-
sohn, Fischerhude, vom 15.02.2007; das
Gemälde ist im Modersohn-Archiv unter der
Nummer „WV-OM-SW 1937 Nr. 84: Tulpen“
verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Bremen; Privatbesitz Nord-
deutschland

€ 6 000 – 8 000



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

477 DORFLANDSCHAFT. Verso: WASSERLANDSCHAFT 1918/1925

Öl auf Leinwand. 63 x 75 cm. Gerahmt.
Nicht signiert. Auf dem Keilrahmen mit
Kugelschreiber von Christian Modersohn
beschriftet. – Die Leinwand an der unteren
rechten Ecke unmittelbar am Keilrahmen
mit kurzem Einriss.

Mit einer Bestätigung von Christian Moder-
sohn, dem Sohn des Künstlers vom 6.8.1961
(auf dem Keilrahmen)

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer beim Künstler
erworben; seitdem in Familien-
besitz Süddeutschland

€ 10 000 – 12 000



Verso



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

478 HERBST AN DER WÜMME MIT BOOTEN, ENTENHAUS, KÜHEN UND WILKENS SCHEUNE 1910

Öl auf Malpappe, auf Kartonplatte aufgezogen. 40,5 x 57,3 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚O. Modersohn‘, darüber rot datiert ‚X 10‘. – Einige kleinere Retuschen oben links im Uferbereich.

Mit einer Foto-Expertise von Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, vom 27.12.2017

Provenienz *Provenance*

Nachlass Otto Modersohn; Christian Modersohn; Privatbesitz Österreich

€ 10 000 – 12 000



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

479 HEIDELANDSCHAFT IM MOOR MIT WOLLGRAS 1903

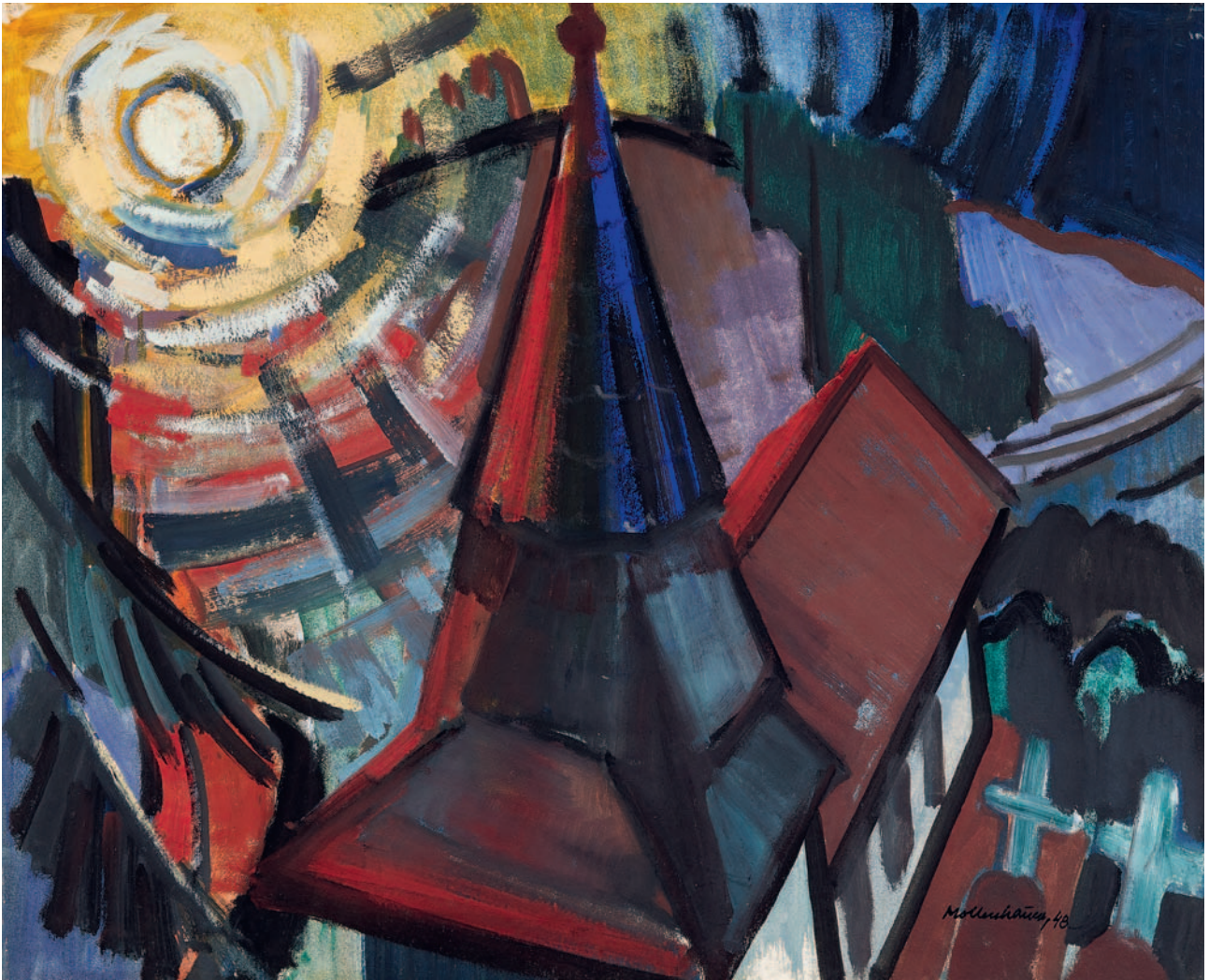
Öl auf Malpappe. 41,2 x 58,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts mit Bleistift signiert ‚O Modersohn‘ und mittig schwarz datiert ‚13.V.03‘.
Rückseitig mit Bleistift betitelt ‚Im Moor‘, monogrammiert ‚CM‘ sowie mit roter Kreide bezeichnet ‚Christian‘. – Die Ränder rahmungsbedingt etwas berieben, die Kanten vornehmlich an den Ecken etwas bestoßen.

Mit einer Foto-Expertise von Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, vom 27.12.2017

Provenienz *Provenance*

Nachlass Otto Modersohn; Christian Modersohn; Privatbesitz Österreich

€ 7 000 – 9 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostpreußen 1892 – 1963 Düsseldorf

480 KIRCHE

1948

Öl auf Halbkarton. 58 x 71,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚Mollenhauer 48‘. – In sehr guter farbfrischer Erhaltung. Winziger Farbverlust in der oberen linken Ecke.

Wir danken Jörn Barfod, Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg, für bestätigende und ergänzende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland-Pfalz

Vermutlich handelt es sich hier um die romanische Kirche St. Adelgundis in Kaarst am Niederrhein, wo Mollenhauer seit 1946 lebte.

€ 4 000 – 6 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostpreußen 1892 – 1963 Düsseldorf

481 HOLZPLATZ IN DER EIFEL (EIFELLANDSCHAFT)

1948

Öl auf Halbkarton. 55,8 x 68,9 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung unten links schwarz signiert und datiert ‚Mollenhauer.48.‘ – Rückseitig mit Bleistift zusätzlich betitelt und datiert ‚Eifellandschaft/ Öl 1948‘ – Rückseitig am oberen Rand auf alte festere Kartonunterlage montiert, umlaufend mit braunen Papierklebestreifen.

Gegenüber dem Vorbesitzer von Jörn Barfod, Lüneburg, bestätigt.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Landratsamt Recklinghausen (nach dem Werkkatalog des Künstlers); seitdem in Privatbesitz Recklinghausen, Familienbesitz

€ 8 000 – 10 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

482 LA CAPTIVE

1969

Original-Farbaquatintaradierung und Carborundum auf Velin mit Wasserzeichen „Chiffon de Mandeuire“. 91,4 x 71,5 cm (95 x 72 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet, H.C.: Exemplar außerhalb der Auflage von 50 Exemplaren. Maeght Éditeur, Paris. – Minimal gebräunt. Einige wenige Griffknicke an den Seitenrändern.

Dupin 442

€ 7 000 – 8 000



NACH JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

483 L'OISEAU FUSÉE

1952

Original-Farbaquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 34,8 x 45,2 cm (50,2 x 66,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 184/200.

– Das Blatt insgesamt schwach gebräunt mit Lichtrand und einigen wenigen Stockflecken. Die Farben etwas geblichen.

Maecht 1702

€ 3 000

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

484 OHNE TITEL

1955

Aquarell auf genarbttem Aquarellpapier. 41,5 x 60 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit brauner Tinte signiert und datiert, 'Nay 55'. – Die Ränder rückseitig sehr schmal umlaufend mit Japanpapier gefasst. Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt sehr schwach gebräunt und mit wenigen sehr leichten, für die Aquarellpapiere Nays typischen Braunflecken.

Wir danken Magdalene Claesges und Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stiftung Köln, für freundliche Auskunft. Das Aquarell wird in Bd. III des Werkverzeichnis-ses mit der Nr. 55-045.1 aufgenommen.

Watercolour on textured watercolour paper. 41.5 x 60 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Nay 55' in brown ink lower right. – The margins verso with very narrow, circumferential Japan paper. Very faint browning in former mat opening and a few faint brown spots typical of the watercolour paper used by Nay.

We would like to thank Magdalene Claesges and Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stiftung, Cologne, for kind information. The watercolour will be included in vol. III of the catalogue raisonné under the no. 55-045.1.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Mannheim 2006-2018 (Kunsthalle), Dauerleihgabe

€ 25 000 – 35 000

In den Jahren 1954/1955 vollzieht Ernst Wilhelm Nay den Wechsel hin zur Scheibe als prägendem Formelement. Für Wahrnehmung und Verständnis seines Werkes sollte das Scheibenbild eine zentrale Bedeutung einnehmen und dem Künstler zum endgültigen Durchbruch verhelfen. Während Nay sich in Deutschland vornehmlich der Ölmalerei widmet, konzentriert er sich im Rahmen seiner Ferientaufenthalte, etwa in Italien, auf das Aquarellieren. Fernab von seinem Atelier kann er sich vollends auf seine außergewöhnliche Wasserfarben-Technik einstellen, die ihm eine spontanere Auseinandersetzung mit Farbe, Form und Raum abverlangt und Werke von ausgesprochener Transparenz und Schwerelosigkeit ermöglicht.

In the years 1954/1955 Ernst Wilhelm Nay realised his transition to the disc as his defining formal element. The disc painting would take on central significance for the viewing and understanding of his work, and it would help the artist to achieve his conclusive breakthrough. While Nay primarily dedicated his attention to oil painting in Germany, he concentrated on watercolours during his holidays, for example, in Italy. Far from his studio, he could completely attune himself to his extraordinary watercolour technique, which demanded a more spontaneous engagement with colour, form and space and enabled him to create works of extreme transparency and weightlessness.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

485 OHNE TITEL

1961

Aquarell auf Papier. 60 x 42 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert ‚Nay 61‘ – Mit den typischen Alterungsspuren für die von Nay in dieser Zeit verwendeten Aquarellpapiere.

Wir danken Magdalene Claesges und Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stiftung Köln, für freundliche Auskunft. Das Aquarell wird in Bd. III des Werkverzeichnisses mit der Nr. 61-037 aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Knoedler & Company, New York; Dr. Ewald Rathke Kunsthandel, Frankfurt/M.; Privatsammlung, Hessen

€ 18 000 – 22 000





ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

486 OHNE TITEL 1956

Aquarell auf Papier. 41,5 cm x 59,6 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleisift signiert und datiert, 'Nay 56'. – Mit
minimalem Lichtrand und den typischen
Alterungsspuren für die von Nay in dieser
Zeit verwendeten Aquarellpapiere.

Wir danken Magdalene Claesges und
Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stif-
tung Köln, für freundliche Auskunft. Das
Aquarell wird in Bd. III des Werkverzeichni-
ses mit der Nr. 56-012 aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Sylvia Henkel; Lempertz, Köln,
Auktion Zeitgenössische Kunst 758, Lot 403,
12.11.1999; Privatsammlung Rheinland

€ 25 000 – 35 000

Die Jahre 1955 und 1956 sind für Ernst Wilhelm Nay von außerordentlichen Erfolgen geprägt. 1955 stellt er auf der ersten documenta in Kassel aus, ein Jahr später ist er auf der Biennale in Venedig vertreten und feiert seine erste Einzelausstellung in New York. Im selben Jahr erhält er von der Freiburger Universität den Auftrag für das sogenannte „Freiburger Bild“, das wohl bekannteste seiner Scheibenbilder. Wie differenziert Nay im Umgang mit dem Grund operiert, wie sensibel er die Farbe im Raum materialisiert und dabei spezifische Gravitäten und Verdichtungen zu modulieren vermag, belegt unser Aquarell als Bild voll dichterischer Einbildungs- und Schöpfungskraft.



ANDRÉ MASSON

Balagny/Oise 1896 – 1987 Paris

487 ENFANTEMENT

1955

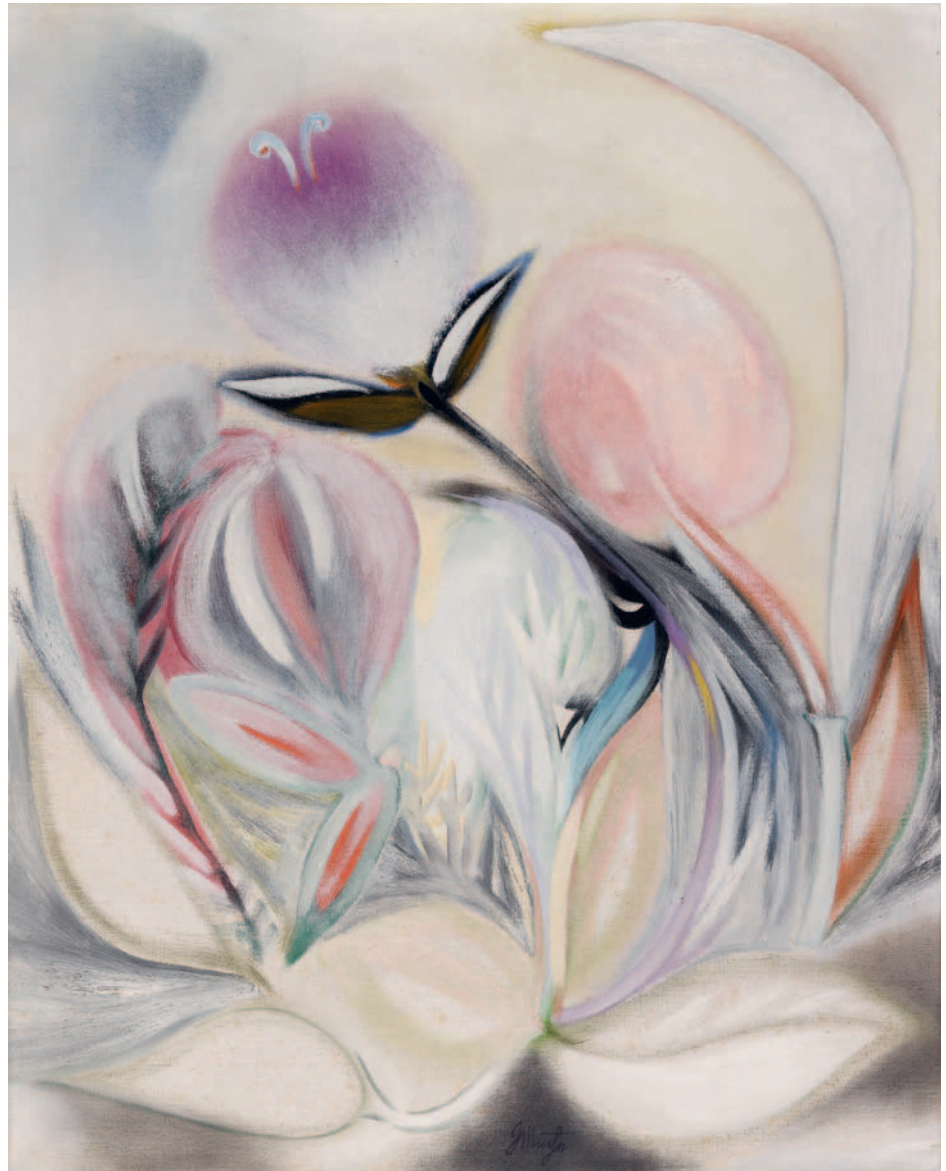
Gouache auf chamoisfarbenem Velin auf Leinwand montiert. 45,5 x 38,1 cm. In Kastenrahmen. Am unteren Rand mittig blaugrün signiert und datiert ‚andré masson.55‘. – Vereinzelt lineare oberflächliche Bereibungen.

Mit einer Foto-Expertise von Diego Masson im Auftrag des Comité André Masson, Paris, vom 22.12.2010

Provenienz *Provenance*

Sammlung Helga und Hans-Jürgen Müller, Köln/Stuttgart

€ 12 000 – 15 000



GEORG MUCHE

Querfurt 1895 – 1987 Lindau/Bodensee

488 SCHNEEGLÖCKCHEN 1954

Öl auf Leinwand. 100,3 x 80,4 cm. Gerahmt.
Am unteren Rand mittig schwarz ligiert
signiert ‚GMuche‘. Rückseitig auf der
Leinwand zusätzlich schwarz signiert
und datiert ‚GMuche 54‘. Auf der oberen
Keilrahmenleiste mit einem bedruckten
Etikett „Georg Muche Schneeglöckchen 1954“;
zusätzlich links mit Kugelschreiber betitelt.
– Winziger Farbausbruch oben rechts.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bad Homburg 1995 (Museum Sinclair-
Haus), Georg Muche. Sturm Bauhaus Spät-
werk, Kat. Nr. 42 mit Farbabb. S. 141

€ 7 000



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

489 JUNGE MUTTER 1917

Original-Holzchnitt auf sehr dünnem Japan-Bütten. 21,4 x 15,2 cm (35,2 x 26,3 cm). Signiert und betitelt. Eines von 12 Exemplaren. – Einige druckbedingte Quetschfalten. Die oberen Ecken sowie der Unterrand rechts alt restauriert.

Schiefler/Mosel 137 III

€ 6 000 – 8 000



FELIX NUSSBAUM

Osnabrück 1904 – 1944 Auschwitz

490 SCHLOSS IN RAPALLO 1934

Gouache auf festem, strukturiertem Aquarellpapier. 35,4 x 47,7 cm. Unten rechts mit Tuschpinsel schwarz signiert und datiert „Felix Nussbaum 1934“. – Rückseitig mit Bleistift bezeichnet „Rapallo – 27 [umkreist]“. – Der Bogen leicht unregelmäßig geschnitten; rückseitig umlaufend mit Resten von braunem Papierklebeband.

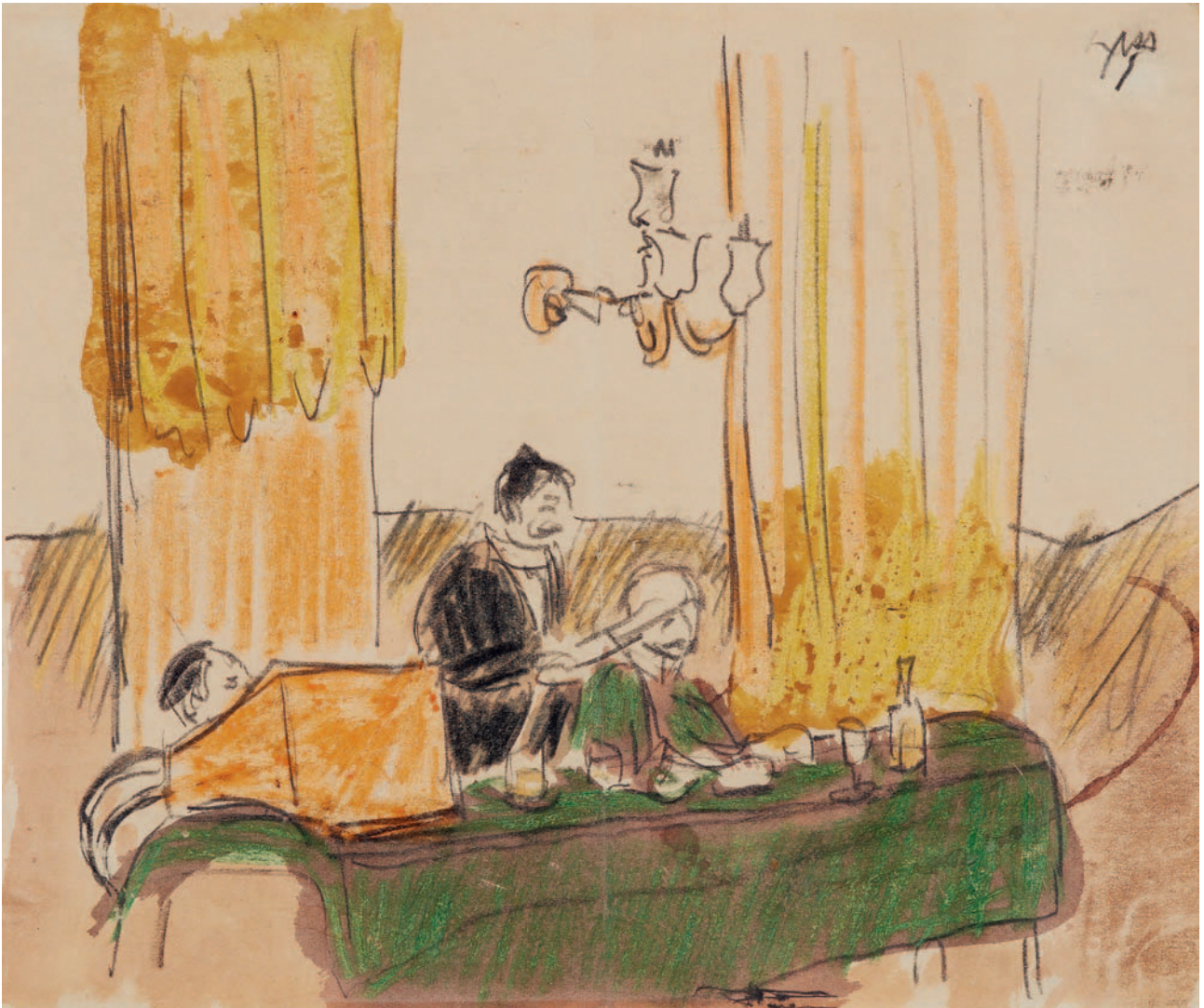
Mit einem Gutachten von Anne Sibylle Schwetter, Felix-Nussbaum-Haus, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, vom 13. Dezember 2017

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz Brüssel, Familienbesitz; Privatsammlung Belgien

Das Motiv reiht sich ein in die „Gruppe von Stadtansichten, die der Künstler im Jahr 1934 während eines längeren Aufenthaltes in Rapallo geschaffen hatte.“ (A.S. Schwetter in ihrem Gutachten)

€ 6 000 – 8 000



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

491 DIE ANSPRACHE

Um 1910

Farbige Kreiden, Bleistift und Aquarell auf glattem Papier. 16,9 x 20,5 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts mit Bleistift monogrammiert „HMP“ (ligiert). – Das Papier mit kleinem Ausriss in der oberen rechten Ecke sowie mit vertikalem Mittelfalz.

Mit einer Foto-Expertise von Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, vom 13.4.2018

Nach Auskunft von Alexander Pechstein entstand die Zeichnung vermutlich am 11. Mai 1910 bei einer Veranstaltung in Berlin, wo Max Pechstein vom Arbeitsausschuss der Neuen Secession zu deren Präsident gewählt wurde. Die Neue Secession spaltete sich im Jahr 1910 von der Berliner Secession ab, und begann ihre Tätigkeit mit der „Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession“ am 15. Mai 1910.

€ 10 000 – 15 000

Provenienz Provenance

Sotheby's München, Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, 26.10.1988, Los 36; Privatsammlung Hessen



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

492 KNIENDER WEIBLICHER AKT VOR DEM SPIEGEL 1911

Aquarell und Bleistift auf glattem Papier. 17 x 20,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert ‚HMP‘ (ligiert) und datiert, 1911. – Unterrand links mit kleineren Ausrissen. Rückseitig an den Rändern umlaufend mit Klebeband versehen sowie mit Montierungsspuren in den unteren Ecken und der linken rechten Ecke, minimal nach vorne durchschlagend.

Mit einer Foto-Expertise von Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, vom 12.4.2018

Provenienz *Provenance*

Sotheby's München, Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, 26.10.1988, Los 38; Privatsammlung Hessen

€ 10 000 – 15 000

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

493 LANDSCHAFT

1919

Tuschezeichnung und Aquarell auf Postkarte. Verso: Nachricht an Eduard Plietzsch. 9,9 x 13,9 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Verso mit schwarzer Tinte monogrammiert ‚HMP‘ (ligiert) und mit dem Poststempel ‚Ratzeburg 26.5.19‘ versehen. – Die Farben etwas geblichen. Die oberen beiden Ecken mit minimalen Knickpuren. Verso kleinere oberflächliche Papierläsuren zum linken und unteren Rand.

India ink drawing and watercolour on postcard. Verso: message to Eduard Plietzsch. 9.9 x 13.9 cm. Framed under glass. Monogrammed 'HMP' (joined) in black ink verso and with a postmark 'Ratzeburg 26.5.19'. – The colours slightly faded. The upper two corners with minimal fold traces. Minor, superficial paper defects verso in left and lower margin.

Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Maria Lex (Berlin); seitdem Familienbesitz Rheinland

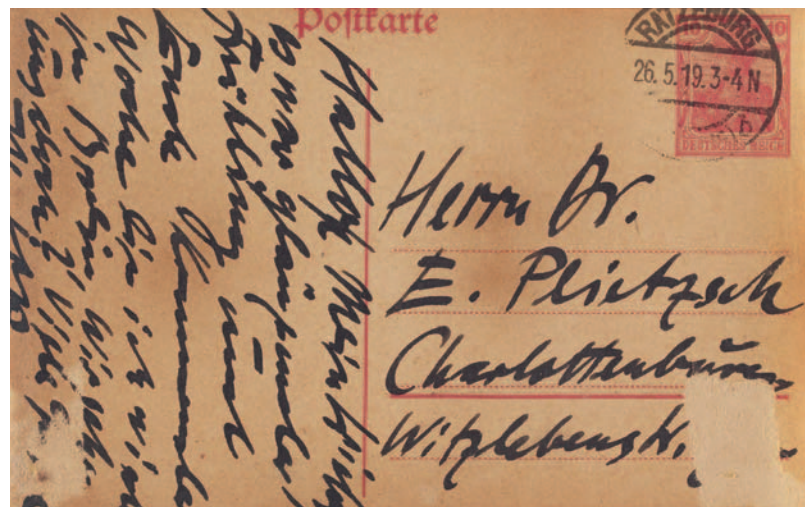
€ 10 000 – 15 000

Etwa zwei Wochen eines offenbar „glänzenden“ Frühlings 1919 verbringt Max Pechstein in Buchholz bei Ratzeburg, wovon nicht nur die leuchtend blühenden Bäume der norddeutschen Landschaft auf der Vorderseite unserer Postkarte künden. Gegen Ende seines Aufenthalts von Mitte bis Ende Mai widmet er seinem Freund Eduard Plietzsch einige kurze Zeilen, das nächste Aufeinandertreffen in Berlin offenbar bereits im Hinterkopf.

Max Pechstein und der fünf Jahre jüngere Kunsthistoriker waren ein Leben lang miteinander verbunden und unterhielten einen lebendigen Briefwechsel. Unter Wilhelm Bode war Plietzsch ab 1910 Direktorialassistent an der Gemäldesammlung der Königlichen, heute Staatlichen Museen Berlin. In das Jahr 1919 fällt seine Heirat mit der Kunsthistorikerin Mica Luckau, die Pechstein zwei Jahre später in einem großformatigen Bildnis porträtieren sollte.

In 1919, Max Pechstein spent 2 weeks during an evidently "splendid" spring in Buchholz, near Ratzeburg, of which not only the brightly blossoming trees of the North German landscape on the recto of our postcard bear witness. Towards the end of his stay from mid to late May, he dedicates a few short lines to his friend Eduard Plietzsch, obviously already anticipating their next meeting in Berlin.

Max Pechstein and the five-year younger art historian were very close during their entire lives and maintained a lively correspondence. As from 1910, Plietzsch was assistant to director Wilhelm Bode at the Collection of Paintings at the Königl.iche, now Staatliche Museen Berlin. In 1919, he married the art historian Mica Luckau, whom Pechstein was to portray in a large-scale format two years later.



Verso



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

494 MUTTER MIT ZWEI KINDERN IM GARTEN 1917

Tuschfeder- und Farbkreidezeichnung auf Postkarte. Verso: Nachricht an Charlotte Pechstein, datiert ,25. V. 17.: 14,2 x 9,1 cm. Doppelseitig unter Glas gerahmt. Oben rechts mit Bleistift monogrammiert ,HMP' (ligiert) und datiert ,1917'. – Vorderseitig leicht gebräunt. Rückseitig in den Ecken mit Resten der ehemaligen Montierung.

Mit einer Foto-Expertise von Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechts-gemeinschaft, Dobersdorf, vom 11.4.2018

Pen and ink and colour chalk drawing on postcard. Verso: message to Charlotte Pechstein, dated '25. V. 17.: 14.2 x 9.1 cm. Framed under glass (double-paged). Monogrammed 'HMP' (joined) and dated '1917' in pencil upper right. – Slightly browned on recto. Remnants of a former mounting in the corners verso.

With a photo-certificate from Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechts-gemeinschaft, Dobersdorf, dated 11 April 2018

Provenienz Provenance

Galerie Gerd Rosen, Berlin; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 12 000 – 15 000

Pechstein fertigte diese Zeichnung anlässlich einer Erholungsreise auf die Ostsee-Halbinsel Darß-Zingst im Mai 1917 an. Auf der Rückseite schreibt er, gerade angekommen, an seine Frau Charlotte. Die römische Nummerierung „I.)“ und der offen auslaufende letzte Satz lassen darauf schließen, dass Pechsteins Schreiben insgesamt aus mindestens zwei Teilen bestand.

Pechstein made this drawing during a recreational trip to the Baltic Sea peninsula Darß-Zingst in May 1917. Just after his arrival, he wrote on the verso to his wife Charlotte: The Roman numbering "I.)" and the unfinished last sentence suggest that Pechstein's letter consisted of at least two parts.



I.) 25. V. 17.
Meine Gute! Gestern
Abend hatte ich gewissensbisse,
dass ich nun allein hier
sitzen soll, mich zu erholen,
und wahrlich, wäre ich nicht so
unruhig geworden, du hättest
mich wohl nicht zum Hause
herausgebracht. Die Fahrt
wickelte sich ganz
programmquäpfe et,
doch war ich viel zu
trübsinnig um auf
irgend etwas Recht zu geben
gegen 5 Uhr Nachmittags
kam ich mit dem Motorboot
in Alt Kagen, allwo gleich vor
der Handlungsstelle das
Haus Boddien liegt, so gefiel
mir nicht so fern vom Meere
zu sein und das Rauchen

Postkarte

Verso

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

495 BADENDE MÄNNER

1913

Original-Lithographie auf dünnem glatten Papier. 38,5 x 35,2 cm (55 x 42,1 cm). Unten rechts am Rand monogrammiert und datiert. Eigenhändiger Abzug. – Zu den Rändern hin minimal gebräunt.

Krüger L 164

Provenienz *Provenance*

Ehemals Leonie Frfr. von Ruxleben,
Hamburg; Norddeutsche Privatsammlung

€ 3 000 – 3 500



496 DER ABEND (KUHWEIDE BEI UNTERGEHENDER SONNE)

1923

Handkolorierte Original-Lithographie auf bräunlichem Velin. 37 x 48,5 cm (50,1 x 70 cm). Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift unten rechts signiert und datiert, H.Pechstein 1923' sowie links bezeichnet, '16'. – Farbfrisch erhalten. Im breiten Rand etwas unfrisch sowie verso am Oberrand mit Spuren alter Montierungen.

Provenienz *Provenance*

589. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Kunst des XX. Jahrhunderts, Lot 506 mit Abb. Taf. 42, 5.6.1982; Privatsammlung Rheinland (seit 1982)

€ 4 000 – 5 000





HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

497 KÄTHCHEN UND CHERUB AUF DER FLUCHT AUS BRENNENDEM SCHLOSS.

Verso: SCHLOSSGRABEN

1925

Doppelseitiges Aquarell auf Papier.
55,8/55,1 x 38,7/38 cm. Doppelseitig
unter Glas gerahmt. Vorderseitig unten
rechts mit Bleistift signiert und datiert
,HMPechstein 1925' (ligiert). – Der linke
untere Rand mit geringfügigen Mängeln.

Mit einer Foto-Expertise von Max K.
Pechstein, Hamburg, vom 19.6.1995

Wir danken Alexander Pechstein, Max Pech-
stein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobers-
dorf, für freundliche ergänzende Auskünfte.

*Double-sided watercolour on paper.
55.8/55.1 x 38.7/38 cm. Framed under glass,
double-paged. Signed and dated 'HMPech-
stein 1925' (joined) in pencil recto lower right.
– Minor defects in the lower left margin.*

*With a photo certificate from Max K.
Pechstein, Hamburg, dated 19 June 1995*

*We would like to thank Alexander Pechstein,
Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft,
Dobersdorf, for kind, additional information.*

Provenienz Provenance

Prof. Max Reinhardt, Berlin – New York;
Galerie Gunzenhauser, München; Galerie
Valentien, Stuttgart (1973); seitdem Privat-
besitz Rheinland

€ 15 000 – 20 000

Das doppelseitige Aquarell gehört zu einer Werkserie von acht ebenfalls doppelseitigen Szenenbildern, die Pechstein 1925 im Auftrag von Max Reinhardt als Bühnenbild-Entwürfe zur Inszenierung des Stücks „Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe“ von Heinrich von Kleist schuf. Die Premiere fand unter Beisein von Pechstein am 29.12.1925 am Deutschen Theater in Berlin statt. In zwei Briefen an seinen Freund Dr. Walter Minnich aus Montreux berichtet Pechstein von seinen Strapazen bei dem Projekt: „...ich habe nun die ganze Woche wie ein Tier bis tief in die Nacht hinein geschuftet, um die Entwürfe zu den Bühnenbildern für Kleist's ‚Käthchen von Heilbronn‘ soweit fertigzustellen, daß ich morgen früh eine provisorische Dekorationsprobe vornehmen kann...“ (Brief vom 13.12.1925). „Am 29. Dez. bin ich nun auch vom Theater erlöst worden, welches mir viel Arbeit, also auch viel Freude machte, aber dafür wenig Geld brachte. Anbei lege ich eine Kritik, es war ein Bombenerfolg, sogar ich mußte auf die Rampe, was mir aber wenig zusagte.“ (Brief vom 2.1.1926) (Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nrn 1987-49,33,1 und 1987-49,34)

This double-page watercolour painting is part of a series of eight double-page scenes which Pechstein created in 1925, commissioned by Max Reinhardt, as stage designs for the production of the play "Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe" by Heinrich von Kleist. The premiere took place in the presence of Pechstein on 29 December 1925 at Deutsches Theater in Berlin. In two letters to his friend doctor Dr. Walter Minnich from Montreux, Pechstein comments on his exertions during the project: "...working like an animal into the night to finish the designs for the stage designs for Kleist's 'Käthchen von Heilbronn' to the extent that I can make a provisional scenery rehearsal tomorrow morning..." (letter dated 13 Dec. 1925). "...on Dec. 29th, I have now also been liberated from the theatre, which gave me much pleasure but wasn't very profitable. I enclose a review, it was a huge success, even I had to take a bow, which was not so much to my liking..." (letter dated 2 Jan. 1926) (Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum, Inv.no.1987-49,33,1 and 1987-49,34)



Verso



MAX PEIFFER WATENPHUL

Weferlingen 1896 – 1976 Rom

498 HAFEN VON ISCHIA 1938

Aquarell und Deckweiß auf Papier.
29 x 48,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Bleistift signiert und datiert
,Watenphul 1938 Sept 5.'. – An den vier
Blattecken auf Passepartout-Unterlage
montiert. Das Papier schwach gebräunt und
mit Lichtrand, die Farben etwas geblichen.
Eine kleine Papierläsung zum Oberrand.

Pasqualucci A 285

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

Literatur *Literature*

Wilhelm Pferdekamp, Max Pfeiffer
Watenphul, in: Die Kunst und das schöne
Heim, Heft 12/1952, S. 450 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000



LEONID OSSIPOWITSCH PASTERNAK

Odessa 1862 – 1945 Oxford

499 STILLEBEN MIT NELKENSTRAUSS

1926

Öl auf Leinwand. 61 x 80 cm. Gerahmt.
Oben rechts schwarz signiert und datiert ‚L.
Pasternak 26‘ – Mit einer kleinen Retusche
und einer winzigen Fehlstelle am Unterrand.

Provenienz *Provenance*

Aus der Familie des Bankhauses Aufhäuser,
München; Geschenk an den Vorbesitzer,
seitdem Privatsammlung Süddeutschland

€ 10 000 – 15 000

Die Arbeit wurde in die Datenbank auf-
genommen und wird im Werkverzeichnis
„Leonid Pasternak. Werke 1921 – 1945“ von
Olga Sugrobova-Roth publiziert. Wir danken
Michael Slater (Pasternak Trust, Oxford)
und Olga Sugrobova-Roth für freundliche
Hinweise.

CONSTANT PERMEKE

Antwerpen 1886 – 1952 Ostende

500 FARMHOUSE (BAUERNHOF)

Um 1927

Öl auf Leinwand. 49,2 x 59,4 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚Permeke‘.
– Stellenweise, vornehmlich im unteren
Bildbereich mit kleineren älteren Farbab-
platzungen, fachmännisch restauriert; die
Oberfläche gereinigt.

Mit einem Foto-Zertifikat von Piet Boyens,
Sweikhuizen/Niederlande, vom 11. April
2016

*Oil on canvas. 49.2 x 59.4 cm. Framed. Signed
'Permeke' in black lower right. – Partially,
primarily in the lower area, with minor old
losses of colour, professionally restored;
surface cleaned.*

*With a photo certificate from Piet Boyens,
Sweikhuizen/Netherlands, dated 11 April
2016*

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Dr. Jules van Roy, Gent;
seitdem in Familienbesitz

€ 10 000 – 15 000

Constant Permeke gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des flämischen Expressionismus. In seiner Heimat fand er bereits zu Lebzeiten große Anerkennung und wurde spätestens durch seine erste Teilnahme an der Biennale in Venedig im Jahr 1934 einem internationalen Publikum bekannt. Permeke war nicht nur ein dynamischer wie impulsiver Lyriker, sondern auch ein intelligenter Beobachter. Psychologe und Mystiker zugleich, konstruierte er in seinen Werken aus dem Erlebten eine parallele, höchst subjektive Realität. Die tiefdunklen Landschaften der 1920er Jahre gehören zu den radikalsten Werken seines Oeuvres, nicht nur in Bezug auf das Bildthema erinnern sie zuweilen an den jungen Vincent van Gogh.

Permekes Landschaft mit Bauernpaar stellt kein ländliches Idyll dar, sondern verweist mit existentialistischer Geste auf das raue, archaische Landleben. Die Palette ist gedeckt und die Pinselführung von spürbarer Vehemenz, wobei die in expressiver Manier getupften hellen Blüten des Baumes am rechten Bildrand die Schwere des Bildes subtil zu brechen vermögen. Jenseits dessen scheint die nuancenreiche Verwendung von Braun- und Schwarztönen jegliches Licht im Bild zu tilgen, gleichsam entwickelt das Werk in Betonung der Materialität der Farbe eine zutiefst eindringliche Präsenz.

Constant Permeke is considered one of the most important representatives of Flemish Expressionism. In his native country the artist's work achieved extensive recognition even during his own lifetime. In 1934, at the latest, he gained international attention through his first appearance at the Venice Biennale. Permeke was not only dynamically and impulsively poetic, he was also an intelligent observer. Psychologist and mystic alike, in his works he constructed a parallel, highly subjective reality out of his experiences. The deeply dark landscapes of the 1920s are among the most radical works of his oeuvre, and it is not only with regard to their subject that they are sometimes reminiscent of the young van Gogh.

Permeke's landscape with a farmer couple does not depict a rural idyll. Instead, with an Existentialist gesture, it points to the crude and archaic life of the countryside. The palette is muted and the brushstroke possesses a palpable vehemence; at the same time, the light blossoms of the tree dabbed in an expressive manner at the right edge of the painting are able to subtly rupture the gravity of the image. Aside from this, the richly nuanced use of brown and black tones seems to extinguish every bit of light from the painting. On the other hand, the work develops a deeply penetrating presence through its emphasis on the materiality of the paint.





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

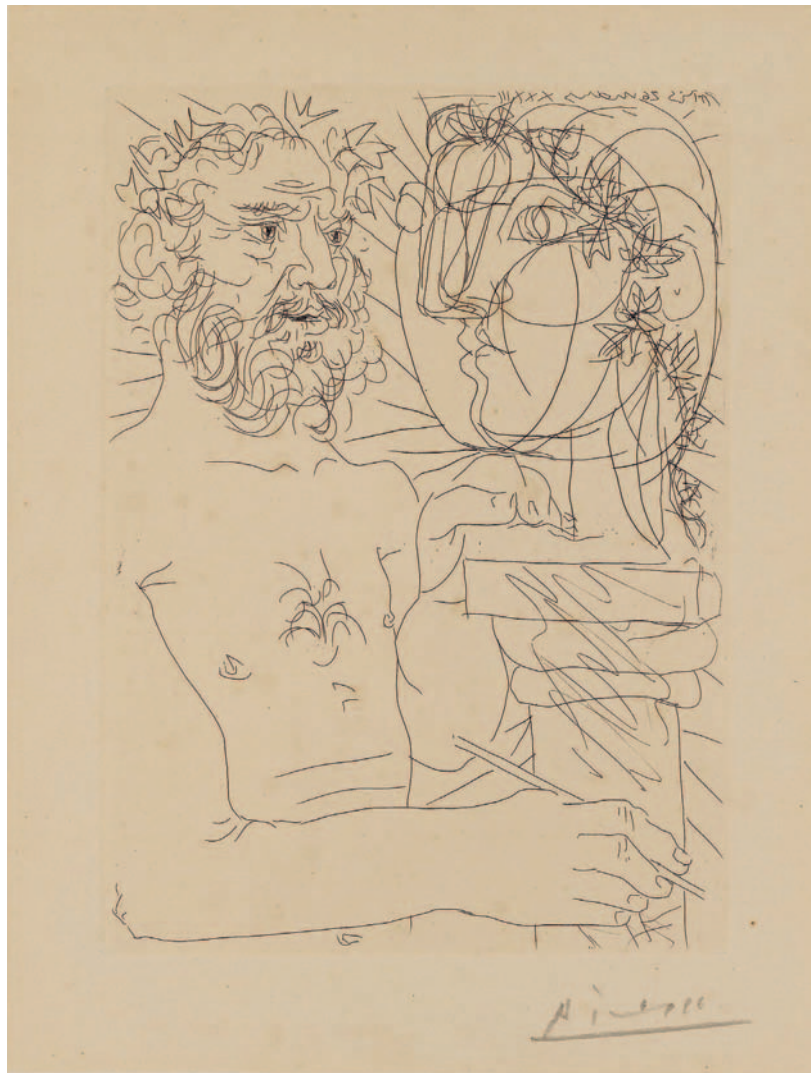
501 CHOUETTE

1948

Keramikplatte. Weißer Scherben mit Engobe in Gelb, Blau, Grün und Braun bemalt und glasiert. 31,6 x 38,6 cm. Rückseitig mit den eingepprägten Editionsstempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ sowie der eingeritzten Nummer „I – 112“ und der Exemplar-Nr. versehen. Exemplar 60/200. – Die Glasur mit feinem Craquelé.

A. Ramié 48

€ 5 000 – 7 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

N502 VIEUX SCULPTEUR AU TRAVAIL II
1933

Original-Radierung auf Bütten mit dem Wasserzeichen „Picasso“ und dem runden Wasserzeichen von Montval. 26,8 x 19,3 cm (44,4 x 34 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 260 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 49 der 100 Radierungen umfassenden Suite Vollard, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Im Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt, schwach stockfleckig.

Geiser/Baer 311 B d; Bloch 158 („Sculpteur à mi-corps au Travail“)

€ 5 000 – 7 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

503 **TÊTE DE CHÈVRE DE PROFIL**
1952

Ovale Keramikschaale. Weißer Scherben mit Reliefdekor und farbiger Engobe, teils glasiert. Eines von 250 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU EMPREINTE“ und „ORIGINALE DE PICASSO“. – In sehr guter Erhaltung; am unteren Rand mit winzigem Farbausbruch.

A. Ramié 145

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 8 000 – 10 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

504 **BUSTE DE FEMME À LA QUEUE DE CHEVAL: JACQUELINE**
1955

Original-Radierung auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“: 64,6 x 49,4 cm (75,1 x 56,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 31/50. Herausgegeben von Galerie Louise Leiris, Paris 1955. Gedruckt von Lacourière, Paris. – Minimal gebräunt. Schwache Feuchtigkeitsspur rechts oben im gedruckten Fond.

Geiser/Baer 927 B a; Bloch 771

€ 10 000 – 15 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

505 PEINTRE EN DEMI-FIGURE ET MODÈLE ALLONGÉ 1966

Original-Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BKF RIVES“. 27 x 37,7 cm (41,1 x 49,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Rückseitig mit dem ovalen Stempel „Succ. Pablo PICASSO Coll. Marina PICASSO“. Eines von 15 Künstlerabzügen neben der Auflage von 50 signierten und nummerierten Exemplaren auf diesem Papier. Herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1968. Gedruckt von Atelier Crommelynck, Paris. – In tadellosem Zustand.

Geiser/Baer 1403 B.b.2; Bloch 1381 („Peintre et modèle“)

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Marina Picasso

€ 3 000 – 4 000



506 AU THÉÂTRE 1966

Original-Radierung auf Velin de Rives. 31,9 x 47,1 cm (45 x 61,5 cm). Mit Bleistift signiert und nummeriert. Exemplar 24/50. – Mit vereinzelt Griffpuren im breiten Rand sowie Spuren alter Montierung verso.

Geiser/Baer 1444 B. b.; Bloch 1397

€ 3 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

507 PEINTRE EN COSTUME ESPAGNOL PEIGNANT SUR SON MODÈLE
1968

Original-Radierung auf Velin. 41,5 x 31,3 cm
(45,5 x 57,7 cm). Unter Glas gerahmt.
Signiert und nummeriert. Exemplar 38/50.
Blatt 10 der Folge „347 gravures“, heraus-
gegeben von Édition Galerie Louise Leiris,
Paris 1969. Gedruckt von Crommelynck.
– Am Passepartout-Ausschnitt leichtem
Bräunungsrand.

Geiser/Baer 1506 II B.b.1; Bloch 1490

€ 5 000 – 7 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

508 LE COCU MAGNIFIQUE

1968

Suite von 12 Original-Radierungen auf Velin mit Wasserzeichen „Richard de Bas“. 22,1 x 32,2 cm (36,5 x 48 cm). Einzeln unter Glas gerahmt. Jeweils signiert. Jeweils Exemplar HC außerhalb der Auflage von 40 Abzügen auf diesem Papier, neben der Buchauflage auf Velin von Rives von 200 Exemplaren. Illustrationen für das Buch von Fernand Crommelynck. Herausgegeben von den Éditions de l'Atelier Crommelynck, Paris 1968. – Im Passepartout jeweils leicht gebräunt und mit Bräunungsrand, vereinzelt kleine Stockflecke. – Der Umschlag fehlt.

Geiser/Baer 1432-1443 B; Bloch 1244-1255; Cramer Bücher 140

Suite of 12 etchings on wove paper with watermark "Richard de Bas". 22.1 x 32.2 cm (36.5 x 48 cm). Individually framed under glass. Each signed. Each proof HC aside from the edition of 40 proofs on this paper, beside the book edition of 200 on Velin de Rives. Illustrations for the book by Fernand Crommelynck. Published by Éditions de l'Atelier Crommelynck, Paris 1968. – Each in mat opening slightly browned and with brown-stain, occasional minor foxing. The sleeve missing.

Geiser/Baer 1432-1443 B; Bloch 1244-1255; Cramer Books 140

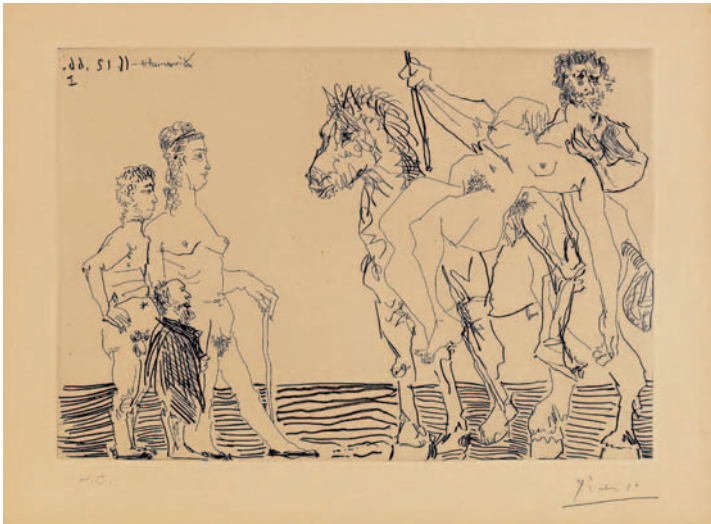
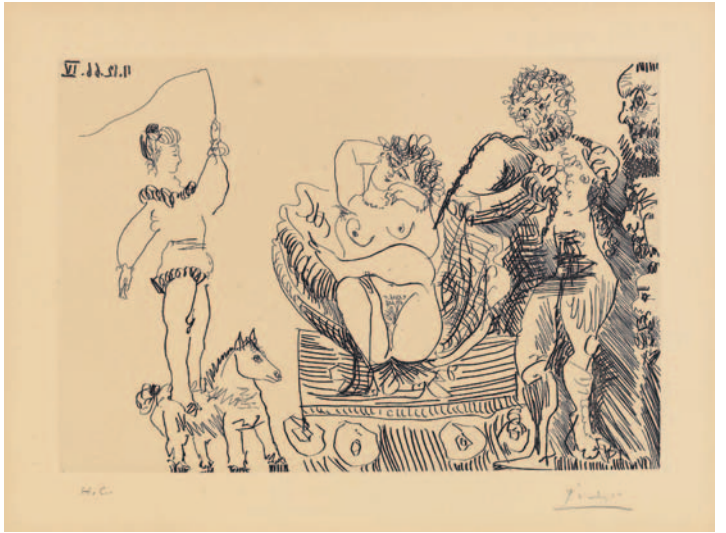
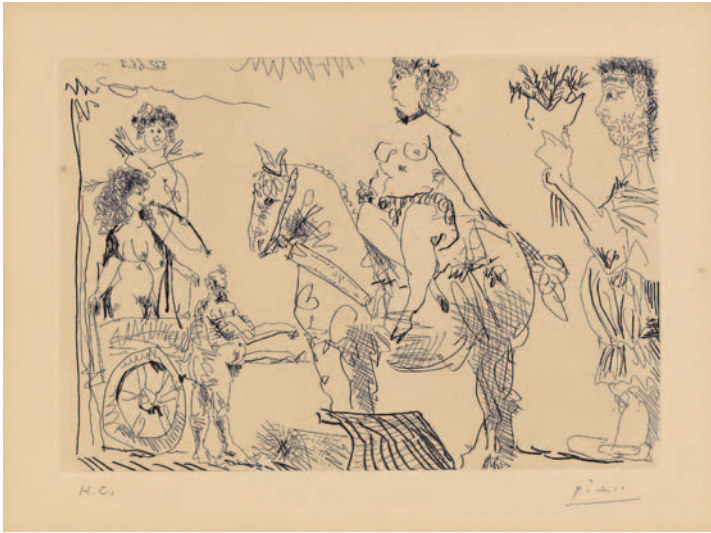
Provenienz Provenance

ARTES Verlag + Edition; Privatbesitz Berlin

€ 15 000 – 20 000

„Le cocu magnifique“, verfasst von dem Dramaturgen, Regisseur und Journalisten Fernand Crommelynck, ist eine Farce über einen Mann, der durch seine ausgeprägte Eifersucht letztendlich seine Frau verliert. Picasso hegte lange Zeit den Wunsch, das Stück zu illustrieren, welches bereits 1920 als Bühnenstück uraufgeführt und 1947 verfilmt wurde. 1966 schließlich verwirklichte er dieses Vorhaben in Zusammenarbeit mit den Druckern Aldo und Piero Crommelynck, den Söhnen des Verfassers. 1968 erschien die Suite mit 12 Radierungen, jeweils vier für jeden der drei Akte, in den Editions de l'Atelier Crommelynck. Picasso nutzte für die Illustrationen sein charakteristisches, der Mythologie entlehntes Personal; der gehörnte Ehemann wird durch den Minotaurus verkörpert.

Le cocu magnifique, written by the playwright, director and journalist Fernand Crommelynck, is a farce about a man who ultimately loses his wife because of his pronounced jealousy. For a long time, Picasso had the desire to illustrate the play, which premiered in 1920 as a stage play and was filmed in 1947. In 1966, he finally realised this project in collaboration with the author's sons, the printers Aldo and Piero Crommelynck. In 1968, the series was published by Editions de l'Atelier Crommelynck with 12 etchings, four for each of the three acts. For the illustrations, Picasso used his characteristic personnel borrowed from mythology; the cuckold husband is embodied by the Minotaur.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

509 TROIS PERSONNAGES, DONT UNE CARICATURE D' APRÈS EL GRECO ET UNE D' APRÈS TINTIN, ET UN PETIT CHIEN 1966

Original-Radierung auf Velin. 32,5 x 22,2 cm
(49,2 x 38,4/39,2 cm). Unter Glas gerahmt.
Signiert und nummeriert. Exemplar 87/125.
Illustration für Gérald Cramer, Trente ans d'
activité, Genf 1971. – Im Passepartout-Aus-
schnitt leicht gebräunt und mit einem
Lichtrand.

Geiser/Baer 1474 B b; Bloch 1241

€ 3 000

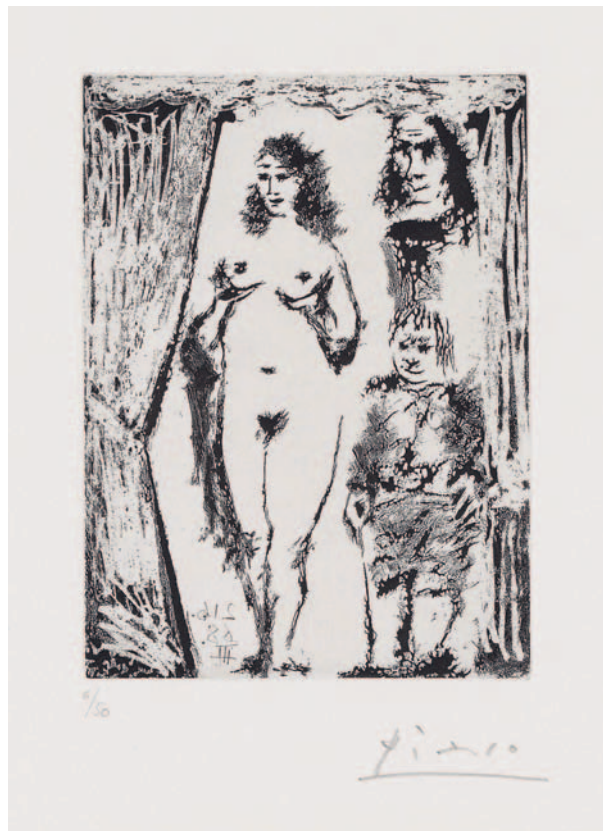


510 COUPLE ET PETIT VALET ENCADRÉS PAR UNE PORTIÈRE 1968

Original-Aquatintaradierung auf Velin.
12,2 x 9 cm (32,6 x 25 cm). Unter Glas ge-
rahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar
6/50. Blatt 176 der Folge „347 gravures“,
herausgegeben von der Galerie Louise Leiris,
Paris 1969. Gedruckt von Atelier Cromme-
lynck, Paris. – In tadelloser Erhaltung.

Geiser/Baer 1672 B.b.1; Bloch 1657

€ 3 000 – 4 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

511 VISAGE À LA GRILLE

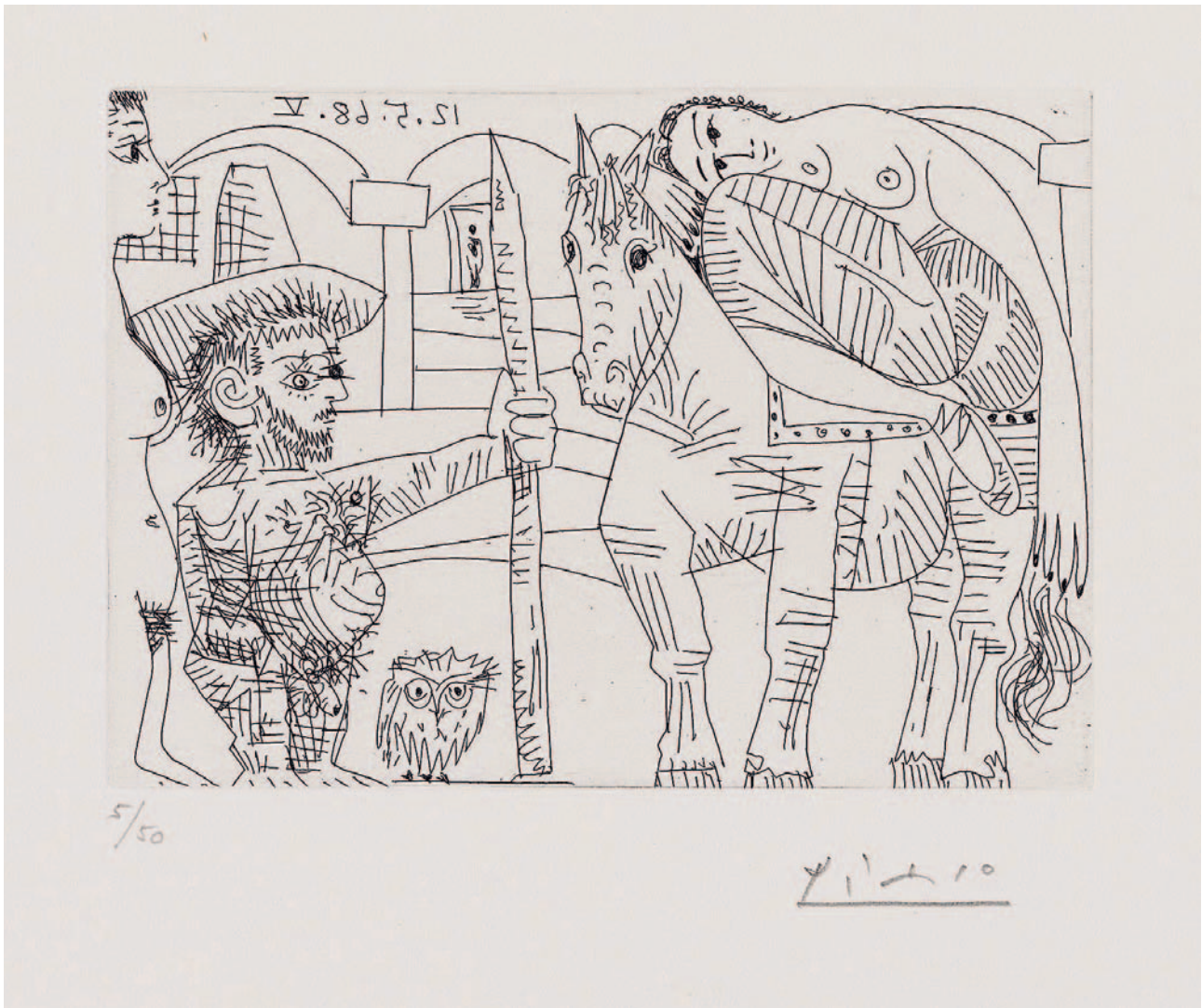
1956

Runde Keramikplatte. Weißer Scherben mit Reliefdekor, mit Engobe blau bemalt und glasiert. Durchmesser 42,5 cm. Mit Hängevorrichtung. Exemplar 54/100.

Auf der Unterseite mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU EMPREINTE“ und „ORIGINALE DE PICASSO“ und mit schwarzem Pinsel mit der Exemplarnummer sowie mit dem eingeritzten Monogramm „CMU“ versehen.

A. Ramié 352

€ 5 000 – 7 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

512 COUPLE, HIBOU ET ODALISQUE À CHEVAL (LE DÉPART DE LA SHUNAMITE?)
1968

Original-Radierung auf Velin. 8,9 x 12,4 cm (25,3 x 32,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 5/50. Blatt 79 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck, Paris. –

Zwei ganz schwache rötliche Strichspuren im breiten Rand unten rechts. Sonst in sehr schöner Erhaltung.

Geiser/Baer 1575 B.b.1.; Bloch 1559

€ 4 000 – 5 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

513 PROFIL DE JACQUELINE

1956

Konvexer Keramik-Wandteller. Weißer Scherben mit erhabener Prägung sowie mit schwarzer und grünlicher Engobe bemalt und glasiert. Durchmesser 18,5 cm. Mit Hängevorrichtung. Rückseitig mit den Prägestempeln „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“ versehen. Eines von 500 Exemplaren.

A. Ramié 383

€ 4 000 – 5 000



514 VASE AU BOUQUET

1956

Keramikteller. Leicht unregelmässiger Umriss, weisser Scherben. Plastisch reliefiert, schwarz, weiss-grünlich und blau bemalt, glasiert. 25,8 x 26,1 cm. Rückseitig mit den Prägestempeln „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“ versehen sowie mit dem Pinsel schwarz nummeriert. Exemplar 151/200. Édition Madoura, Vallauris. – In der rechten Tellerhälfte im Gezweig stellenweise mit unauffälligen kleinen, wohl restaurierten, Unregelmäßigkeiten im geprägten Oberflächenprofil.

A. Ramié 304

€ 3 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

515 CIRQUE: ÉCUYÈRE, FEMMES ET SPECTATEURS, DONT UN GARAGISTE DÉGUISÉ
1968

Original-Radierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“: 31,6 x 39,5 cm (47,3 x 56,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 27/50. Blatt 43 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck Paris. – In sehr schöner Erhaltung.

Geiser/Baer 1539 B. b.1; Bloch 1523

€ 5 000 – 6 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

516 SCÈNE PASTORALE POUSSINESQUE SUR LE THÈME DE PAN ET SYRINX
1968

Original-Radierung auf Velin. 41,2 x 49,5 cm
(56,6 x 64,5 cm). Unter Glas gerahmt.
Signiert und nummeriert. Exemplar 31/50.
Blatt 205 der Folge „347 gravures“, heraus-
gegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris
1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck,
Paris. – Im Ober- und Unterrand je mit
minimaler strichförmiger Bereibungspur,
die obere und untere Blattkante mit mini-
malen Stockflecken.

Geiser/Baer 1701 B.b.1; Bloch 1685

€ 6 000 – 8 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

517 EN PENSANT À GOYA: FEMMES EN PRISON
1968

Original-Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“. 31,7 x 39,5 cm (47,4 x 56,6 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 33/50. Blatt 206 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck, Paris. – Wenige ganz schwache Griffknicke im breiten Rand links. Untere linke Ecke mit leichter Knickspur.

Geiser/Baer 1702 B.b.1.; Bloch 1686

€ 4 000 – 6 000

SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

518 COMPOSITION BLEUE

1963

Original-Farbradierung auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 62,8 x 48 cm (76,4 x 56,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 34/50. – Die Farben verblasst, das Papier etwas gebräunt.

A. Poliakoff/Schneider XII

€ 3 000 – 4 000



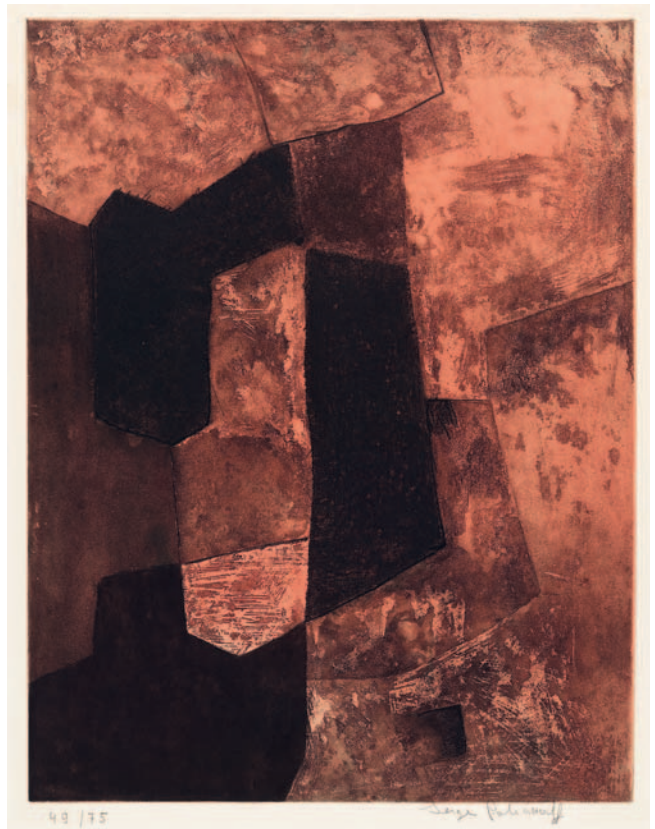
519 COMPOSITION BRUNE ET ROUGE

1964

Original-Farbradierung auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 63,8 x 49,5 cm (76 x 56,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 49/75. – Das Rot verblasst. Leichter Fleck am linken Rand oben.

A. Poliakoff/Schneider XV

€ 3 000 – 4 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

520 GELBE LILIEN AUF ROTEM GRUND 1918

Wassertempera auf genarbttem Aquarellpapier. 49 x 66,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts rot monogrammiert und datiert ‚CR 18‘. – Äußerst farbfrisch erhalten. Vollständig auf Unterpapier und auf Karton montiert. Am Oberrand mit kurzen unauffälligen Stauchungen.

Nicht bei Vogt

Die Arbeit ist beim Christian Rohlf's-Archiv im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und wird beim nächsten Treffen des Gremiums am 7. Mai 2018 vorgestellt.

Water tempera on textured watercolour paper. 49 x 66.5 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'CR 18' in red lower right. – Very vibrant colours. Completely mounted on backing paper and card. Short inconspicuous compressions in upper margin.

Not recorded by Vogt

The work has been enquired at the Christian Rohlf's Archive at the Osthaus Museum, Hagen, and will be presented at the next meeting of the committee on 7 May 2018.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden Württemberg

€ 18 000 – 22 000

Mit erstaunlicher Leichtigkeit überträgt Christian Rohlf's seine im Verlauf der 1910er Jahre gewonnenen gestalterischen Erfahrungen aus der Ölmalerei in die Aquarell- und Temperamalerei. Schon früh hatte er sich maltechnischen Experimenten geöffnet, doch gerade im Umgang mit Papier sollte sich sein künstlerischer Schaffensprozess als besonders avanciert darstellen. Vor allem im Blumenbild vermochte Christian Rohlf's den für seine Kunst so zentralen Ausdruck der Farbe zu besonderer Präsenz zu führen. In klingendem Gelb platziert er in unserem Werk einen Strauß strahlender Lilienblüten vor warmrotem Grund, ergänzt durch grüne und blaue Akzente in Blattwerk und Vase. Die strenge Raumaufteilung der Komposition weist hier ebenso auf die Entstehungszeit vor 1920 hin, wie die expressionistisch-klare Formensprache. Berücksichtigt man das Entstehungsjahr 1918, so scheinen die strahlenden Grundfarben und das Leuchten der Lilien von umso bemerkenswerterer Kraft und Lebendigkeit.

With an astounding ease Christian Rohlf's transferred the artistic experiences he gained while painting in oils during the second decade of the 20th century to watercolour and tempera painting. He had already been open to experiments in painting technique early on, but it was precisely in his approach to paper that his artistic creative process would present itself as exceptionally advanced. Particularly in his floral pieces, Rohlf's was able to invest the chromatic expression so central to his art with an especially strong presence. In our work he has placed a bouquet of radiant lilies in ringing yellow before a warm red background, complemented by green and blue accents in the foliage and vase. Here the composition's strict partitioning of space points to the work's creation before 1920, as does the expressionistically clear vocabulary of forms. Considering the year the work was painted – 1918 – the radiant primary colours and the luminosity of the lilies seem all the more remarkable for their power and vitality.





CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

521 LANDSCHAFT

Vor Anfang 1920er Jahre

Wassertempera auf dickem Japanpapier.
31 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Graphitstift monogrammiert ,CR':
– Sehr farbfrisch erhalten.

Die Arbeit ist beim Christian Rohlfs-Archiv
im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und
wird beim nächsten Treffen des Gremiums
am 7. Mai 2018 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Heinrich Conrad, Essen; seitdem
Familienbesitz

€ 8000 – 12000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

522 **ZWEI FIGUREN**

1921

Wasser-Tempera auf bräunlicher Malpappe.
36 x 26 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts weiß monogrammiert ‚CR‘ – Farb-
frisch erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Paul Vogt,
Essen

Provenienz *Provenance*

Galerie Margret Heuser, Düsseldorf (1994);
Privatsammlung Rheinland

€ 8 000 – 12 000

CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

523 HÄUSER IN ASCONA

Farbkreidezeichnung auf handgeschöpftem strukturierten Papier. 28,2 x 38,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem Stempel „NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS“ und der Unterschrift seiner Frau Helene Rohlf's versehen.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Geschenk an Werner Selbach, Wuppertal; seitdem in Familienbesitz Norddeutschland

€ 4 000



524 HOLSTEINISCHER BAUER 1923

Wassertempera auf festem Papier. 46,5 x 30,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Kohle monogrammiert und datiert ‚CR 23‘. – Farbfrisch erhalten, das Papier etwas gebräunt. Die linken Ecken minimal ausgerissen.

Vogt 1923/10 (?)

Die Arbeit ist beim Christian Rohlf's-Archiv im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und wird beim nächsten Treffen des Gremiums am 7. Mai 2018 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben; seitdem Familienbesitz

€ 6 000 – 8 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

525 VATER UND SOHN

1933

Tempera und Aquarell auf festen Aquarellbütten. 54,5 x 38 cm. Unter Glas gerahmt. Verso mit dem Stempel „NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS“ sowie von Helene Rohlfs mit Bleistift bezeichnet „Frau Christian Rohlfs“. – In schönem farbfrischem Erhaltungszustand. Verso kleine Fragmente einer alten Montierung.

Vogt 33/4

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 15 000 – 18 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

526 AM LAGO MAGGIORE

1932

Aquarell und Kreidezeichnung auf festem Aquarellpapier. 24,1 x 33,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts blau monogrammiert und datiert ‚CR 32‘. – Im alten Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt, sonst in schönem Erhaltungszustand.

Vogt 32/12

Watercolour and chalk drawing on heavy watercolour paper. 24.1 x 33.3 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'CR 32' in blue lower right. – The former mat opening minimally browned, otherwise in fine condition.

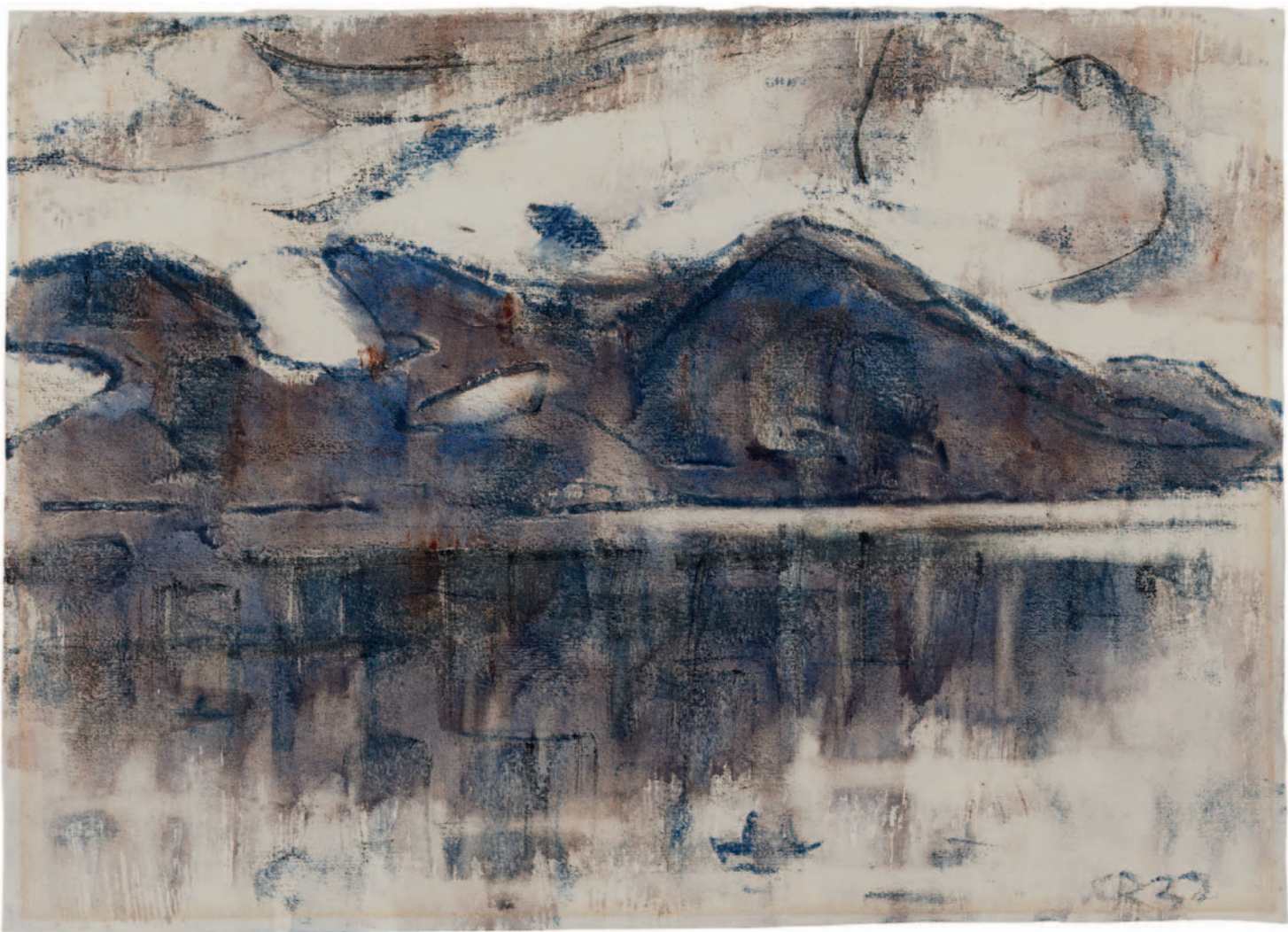
Provenienz *Provenance*

Lempertz, Köln, Auktion Moderne Kunst 671, 21.11.1991, Lot 428; Privatsammlung Rheinland

€ 15 000 – 18 000

In der letzten Phase seines Spätwerks gelangt Christian Rohlf in seiner unermüdlichen Experimentierfreudigkeit und künstlerischen Neugier zu einer spezifischen Farbgestaltung, über die er die Entmaterialisierung seiner Bildmotive mit gänzlich neuer Qualität zu vollziehen vermag. Durch mehrfaches Auswischen und Auftragen der Farbe erreicht er eine Eliminierung des Pinselstrichs zugunsten einer reinen und zugleich diffusen Farbwirkung. Diese völlig neu entwickelten formalen und inhaltlichen Möglichkeiten des Umgangs mit Farbe hat Rohlf zuletzt seinen Aufenthalt in Ascona am Lago Maggiore zu verdanken, wo sich seine Auseinandersetzung mit dem Material umso mehr mit der Frage nach der Darstellbarkeit des Lichtes verknüpft. Diese einzigartige Qualität im Umgang mit Licht und Farbe belegt auch unsere atmosphärische Landschaft: Vor der eindrucksvollen Silhouette der vom See aufsteigenden Bergkette in leuchtenden Blautönen scheint der Lago Maggiore im hellen Licht des wolkenverhangenen Himmels still und unberührt dazuliegen.

In the final phase of his late work, Christian Rohlf's tireless enthusiasm for experimentation and his artistic curiosity led him to a specific formation of paint and colour that enabled him to realise the dematerialisation of his pictures' motifs in terms of an entirely new quality. By repeatedly rubbing out and applying the paint, he succeeded in eliminating the brushstroke in favour of a pure and simultaneously diffuse chromatic effect. Rohlf owed this entirely new development of formal and thematic possibilities in dealing with colour not least to his stays in Ascona, on the shores of Lago Maggiore, where the exploration of his means of expression was linked all the more strongly with the question of the representability of light. This unique quality in his handling of light and colour is also documented by our atmospheric image of the lake: before the striking silhouette of the chain of mountains, which climb up from the water in glowing tones of blue, Lago Maggiore seems to lie there tranquil and unmoved in the bright light of the cloud-filled sky.





THEO VAN RYSSELBERGHE

Gent 1862 – 1926 Saint-Clair (Var)

527 ÉLISABETH VAN RYSSELBERGHE 1894

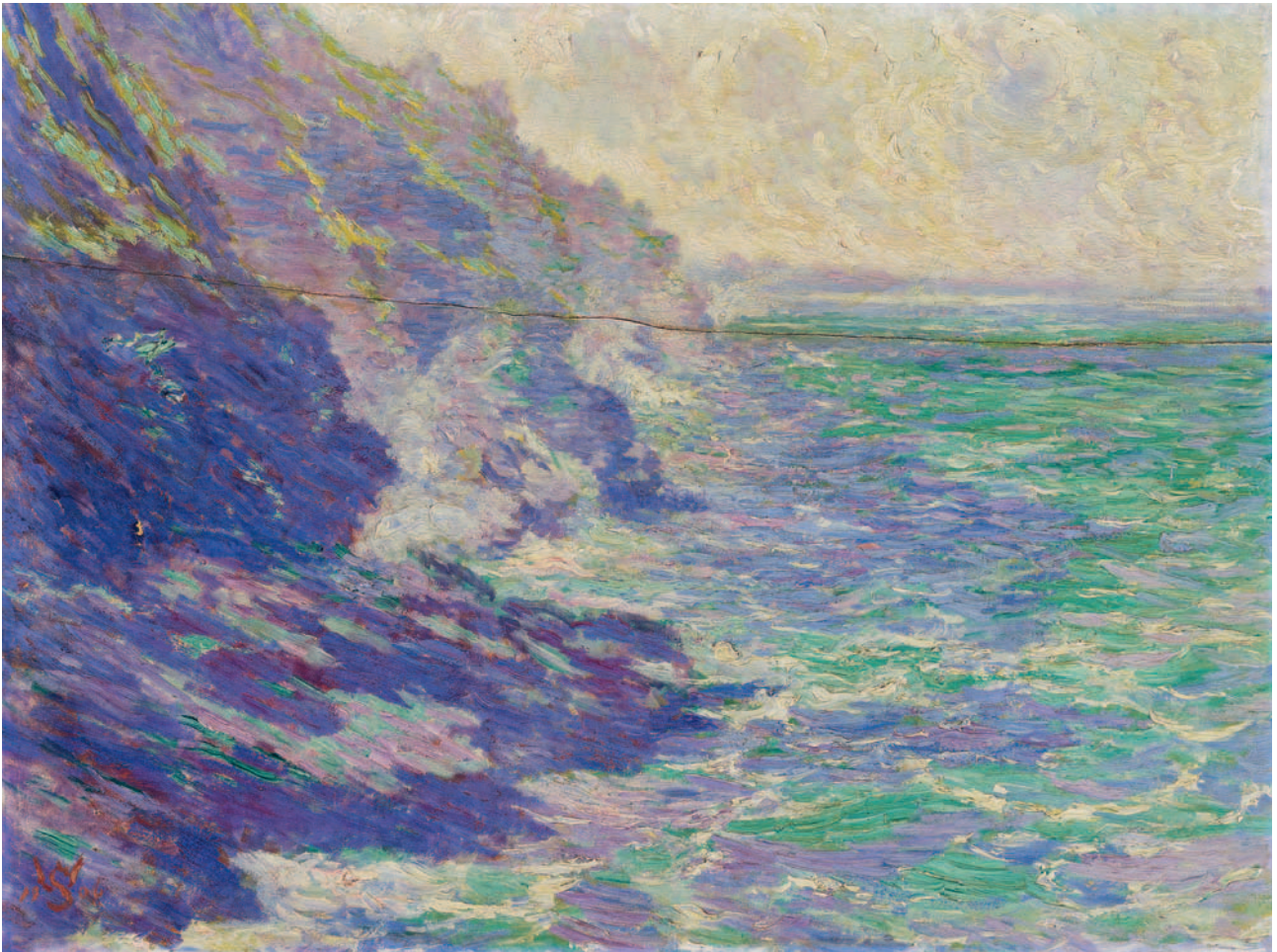
Gouache, Pastellkreide- und Kohlezeichnung auf bräunlichem faserhaltigen Velin. 50 x 38,5 cm. Unten rechts in der Darstellung blau monogrammiert ‚VR‘. – Farbfrisch erhalten.

Feltkamp 1894-018

Provenienz *Provenance*

Élisabeth Van Rysselberghe, Paris; Guy Pogu, Paris (1965); Fondation Rau; Sotheby's London, 20.6.2013, Impressionist & Modern Art Works on Paper and Day Sale Morning including The Analytical Eye: The Branco Weiss Collection, Lot 223; Privatbesitz England

€ 7 000 – 9 000



WILLY SCHLOBACH

Brüssel 1864 – 1951 Nonnenhorn

528 LANDSCHAFT AM MEER

1904

Öl auf Holz, auf Pappe und Holz montiert. 31,9 x 41,9 cm. Gerahmt. Unten links violett monogrammiert und datiert „WS 1904“. – Partiiell mit feinem Craquelé. Im Rahmenausschnitt etwas verschmutzt sowie mit einem winzigen Farbverlust zum linken Bildrand. Der Bildträger mit einem oberhalb der Bildmitte horizontal verlaufenden Bruch, dessen Ränder mit wenigen Retuschen.

Willy Schlobach gilt als bedeutender Protagonist des belgischen Impressionismus. Gemeinsam mit James Ensor studierte er an der Brüsseler Académie Royale des Beaux-Arts und fand früh zu seiner atmosphärischen Landschaftsmalerei, die auch von George Seurat hochgelobt wurde. Schlobach war als Kind deutscher Eltern in Belgien geboren und entschied sich im Kontext des I. Weltkriegs zur Übersiedelung an den Bodensee, auf dessen Landschaften ein großer Teil seines Spätwerks Bezug nimmt. Unsere frühe Arbeit ist ein herausragendes Beispiel für Schlobachs ausgeprägtes Gespür für das Licht der Landschaft, das er mit kurzem Pinselstrich in stimmungsvollen Blau- und Violett-Tönen einzufangen weiß.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 25 000



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

529 MELANCHOLIE

1914

Original-Holzschritt auf Bütten mit Wasserzeichen eines bekrönten Löwen über den Initialien „JWZ“. 50,1 x 39,2 cm (62 x 50,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 75 Exemplaren. Erschienen in der Mappe „10 Holzschritte von Schmidt-Rottluff“, verlegt vom Graphischen Kabinett J. B. Neumann, Berlin 1919. – Fachmännisch restauriert.

Schapiro 139

€ 7 000 – 9 000



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

530 STRANDDISTELN

1938

Aquarell und Tuschpinsel über Bleistiftzeichnung auf schwerem Aquarellpapier mit Wasserzeichen „PMFABRIANO“. 51 x 69,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschpinsel ligiert signiert ‚SRottluff‘ und rechts mit Bleistift datiert und nummeriert ‚3818‘. – Äußerst farbfrisch erhalten.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland

€ 20 000 – 25 000



S. Schmidt-Rottluff

KARL SCHMIDT-ROSSLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

531 SONNENUNTERGANG AUF DER FÖRDE 1915

Original-Holzchnitt auf Bütten mit Wasserzeichen „Turm mit Stern“. 28,6 x 35,7 cm (51,1 x 67,2 cm). Signiert und schwer leserlich mit der Werknummer „1522“. – Geringfügiger Bräunungsrand, eine geglättete Knickspur im linken Rand.

Schapiro 179

€ 6 000 – 8 000



KARL SCHWESIG

Gelsenkirchen 1898 – 1955 Düsseldorf

532 HAFENANSICHT MIT FRACHTSCHIFFEN (MARSEILLE)

1931

Öl auf Leinwand. 45,5 x 48 cm. Unten rechts blaugrau signiert, K. SCHWESIG – Oberflächlich geringfügig verschmutzt; die Leinwand etwas wellig.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 4 000 – 5 000

FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

533 DER DEUTSCHE BAUERNKRIEG 1931

Original-Linolschnitt auf sehr dünnem Japanbütten. 29 x 14 cm (45,6 x 20,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unter der Darstellung mit einer Widmung versehen, signiert und datiert, [...] zu Weihnachten 1931 von Franz: – Mit werkprozessbedingten Wellen, die Ränder unregelmäßig geschnitten und teils minimalst ausgerissen.

Bohnen 338

Der Linolschnitt greift die linke Gruppe des gleichnamigen Gemäldes von 1931 (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) und seiner Vorzeichnung auf (vgl. Bohnen 100, 176).

€ 3 500

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

534 STEHENDES REH (JUNGES REH) 1915

Bronzeplastik. Höhe 11 cm. Auf Marmorsockel (2,5 x 8,3 x 3,4 cm) montiert. Seitlich an der mitgegossenen Plinthe monogrammiert, 'RS' sowie unter dem Spiegel mit dem Stempel „NOACK BERLIN“. Lebzzeitguss der 1920er Jahre. – Mit oliv-brauner Patina, die Plinthe zu den Schmalseiten minimal hochgebogen.

Berger/Ladwig 015; Buhlmann 181

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

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.

€ 5 000





RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

535 JAGENDES SHETLANDPONY (GALOPPIERENDES PONY)

1937

Bronzeplastik. Höhe 9,8 cm. Auf Marmorsockel (1,5 x 9,8 x 5,2 cm) montiert. Seitlich an der mitgegossenen Plinthe monogrammiert „RS“. Lebzzeitguss. Giesserei H. Noack, Berlin.
– Mit schöner anthrazitbrauner Patina.

Berger/Ladwig 159; Buhlmann 167

Literatur *Literature*

Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 55, mit Abb.

€ 8 000 – 12 000

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer bei Noack erworben (1945);
seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 67



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

536 STOLZES FOHLEN

1930

Bronze. Höhe 18 cm. Auf Marmorsockel (1,8 x 16 x 6 cm) montiert. Seitlich am linken Hinterhuf monogrammiert „RS“, an der Rückseite des linken Hinterlaufs mit dem Giesserstempel „H. Noack Berlin“ versehen. – Mit mittelbrauner Patina. Sehr schöner Guss mit äußerst lebhaft modellierter Oberfläche.

Berger/Ladwig 120; Buhlmann 141

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Aachen 1967 (Suermondt-Museum), Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Kat. Nr. 75 mit Abb. 69

Literatur *Literature*

Rudolf Hagelstange/ Carl Georg Heise/ Paul Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. S. 66; Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, Abb. Nr. 10; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, Abb. S. 67 bzw. Berlin 1956, Abb. S. 63

€ 10 000 – 12 000

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

537 JUNGES DROMEDAR

1927

Bronze. Höhe 14 cm. Am rechten Hinterhuf außen monogrammiert, 'RS'. – Mit schöner dunkelbrauner Patina.

Berger/Ladwig 091; Buhlmann 241

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 33; Berlin 1983 (Georg Kolbe Museum), Kat. Nr. 28

Literatur *Literature*

René Crevel, Renée Sintenis, Paris 1930, mit Titelbild, S. 33 mit Abb.; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 71, mit Abb. 7; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 53 mit Abb.; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 36 mit Abb.

€ 8 000 – 10 000



RICHARD MARTIN WERNER

Offenbach a. M. 1903 – 1949 Oberursel i. T.

538 STEHENDER WEIBLICHER AKT

Bronze. Höhe 40,2 cm. Auf Marmorsockel (4,5 x 9 x 9 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe links monogrammiert 'RMW' (ligiert). – Mit schöner mittelbrauner Patina, stellenweise mit grünlichen Oxydationsspuren.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 7 000 – 8 000



FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweiß/Niederbayern – 1928 Tetschen

539 AMAZONE

1897

Bronze. Höhe insgesamt 64 cm. Auf hohem gestalteten Bronzesockel (28,3 x 34,3 x 17,4 cm). Auf der oberen Plinthe vorne mittig signiert ‚FRANZ VON STUCK‘ sowie an der oberen Profilkante des Sockels links mit dem Giesserstempel ‚GUSS C. LEYRER MÜNCHEN‘ versehen. – Mit ebenmäßiger matter dunkelbrauner Patina. Die Lanze restauriert.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Fritz von Ostini (Einführung), Franz von Stuck. Gesamtwerk, München o.J., S. XIII mit Abb. S. 142/143

€ 15 000



EUGEN SPIRO

Breslau 1874 – 1972 New York

540 UFERLANDSCHAFT MIT WOLKENVERHANGENEM HIMMEL

1918

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen.
33,5 x 45,8 cm. Gerahmt. Oben rechts
dunkelgrau signiert und datiert ‚Eugen Spiro
18‘. – Der alte, wohl ursprüngliche Karton an
der Unterkante bemalt und etwas uneben
beschnitten.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bassenge, Berlin, Moderne Kunst
Teil I, Auktion 94, 28. Nov. 2009, Los 7332;
Süddeutscher Privatbesitz

€ 3 000



RICHARD SEEWALD

Arnswalde 1889 – 1976 München

541 KÖNIGSWINTER

1925

Aquarell und Gouache auf Papier mit Wasser-
zeichen ‚P M FABRIANO‘, auf Karton auf-
gezogen. 42 x 59,2 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Seewald‘
sowie links betitelt und datiert ‚Königs-
winter 1925‘. Rückseitig auf dem Karton
mit Bleistift beschriftet ‚Seewald Richard/
Köln Ubierring 40/ ‚Königswinter‘‘ sowie mit
dem Stempel ‚Nachlass Richard Seewald‘
versehen. – Oberflächlich geringfügig ver-
schmutzt. Kleinere Randmängel.

Provenienz *Provenance*

Galerie Glöckner, Köln (1998); Privatbesitz
Rheinland

€ 4 000 – 5 000



GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

N542 KARTENSPIELENDEN ZIRKUSLEUTE (CIRCUS PEOPLE PLAYING CARDS)

1948

Öl auf Holz, 46 x 61 cm. Gerahmt. Unten rechts weiß in der Darstellung signiert ‚Wollheim‘. – Mit altersbedingtem, vertikal verlaufendem unauffälligen Spannungsriss.

Euler-Schmidt/Osterhoff 384

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer beim Künstler erworben; seitdem in Familienbesitz USA

€ 17 000 – 20 000

Interniert und untergetaucht hatte Gert Wollheim den II. Weltkrieg in Frankreich zugebracht. Nach Kriegsende hält es ihn weitere zwei Jahre in Paris, bevor er 1947 nach New York übersiedelt. Jenseits des Atlantiks entstehen phantastisch-surreale Bildwelten, deren Formensprache nun immer häufiger ein spezifisch altmeisterliches Moment innezuwohnen scheint. Treu bleibt sich Wollheim in der furios abseitigen Poesie seiner Bildinhalte. So öffnet unsere flirrende Darstellung der kartenspielenden Zirkusleute den Blick in eine von Spiel, Zauber und Exotik geprägte Gegenwelt jener vom kühlen Fortschrittsgedanken geprägten Moderne, die eben erst die Grauen eines zweiten Weltkrieges überlebt hatte. Ein attraktives Sujet war der Zirkus für Wollheim nicht zuletzt aufgrund der theatralen Qualitäten seiner Protagonisten, die er im Gemälde mit bemerkenswert erzählerischer Intensität und Dichte zu verhandeln weiß.

Gert Wollheim, interned and underground, had spent World War II in France. After the war, he stayed in Paris for another two years before moving to New York in 1947. On the other side of the Atlantic, a fantastically surreal imagery developed in which a specific aspect of the Old Masters seems to be increasingly inherent. Wollheim remains true to himself in the furious, bizarre poetry of his pictorial content. Our flickering portrayal of the card-playing circus people opens the view into an alternative world, marked by play, magic and exoticism contrasting a modernity shaped by the distant idea of progress, which had only just survived the horrors of the Second World War. The circus was an attractive subject for Wollheim not least because of the theatrical qualities of his protagonists, which he skillfully addresses in the painting with remarkable narrative intensity and density.





HEINRICH STEINER

Kaiserslautern 1911 – 2009 Rom

543 HERBSTLICHE GÄRTEN

1963

Öl auf Hartfaserplatte. 69 x 99,3 cm. Gerahmt. Am Unterrand rechts orangefarben ligiert signiert und datiert, 'HSteiner 63'. – Farbfrisch erhalten, die untere rechte Ecke mit schmalem Farbausbruch.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

€ 4 000 – 6 000



OTTO RITSCHL

Erfurt 1885 – 1976 Wiesbaden

R544 KOMPOSITION
1973

Öl auf Leinwand. 155 x 130 cm. Gerahmt.
Unten links braunrot signiert und datiert
,Ritschl 73' sowie rückseitig mit schwarzem
Pinsel signiert, datiert und nummeriert
,Ritschl Komp. 73/49'. – Tadellos erhalten.

Mirus Supplement 1973/49

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 5 000 – 7 000



XANTI (ALEXANDER) SCHAWINSKY

Basel 1904 – 1979 Locarno

545 **STE – 16 (STEREONOTTE)**
1974

Acryl auf Leinwand, von bemalter Gaze überspannt. 70 x 90 x 5,4 cm. In Künstler-rahmen. Rückseitig weiss signiert und datiert ‚Schawinsky 1974‘ sowie mit der Werknummer ‚Ste – 16‘ versehen.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1990 (Galerie Döbele), Xanti Schawinsky. Werke der Amerika-Zeit, Kat. Nr. 26 mit Farbabb. S. 61

€ 5 000 – 6 000



MARK TOBEY

Centerville/Wisconsin 1890 – 1976 Basel

546 EXTENSION FROM BAGDAD II 1957

Tempera auf Papier auf Karton. 21,5 x 27,9 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert
und datiert ‚Tobey 57‘. – Kleine vom Künstler
überzeichnete Fehlstelle im Papier am
unteren Rand rechts.

Mit einer Foto-Expertise von Heiner
Hachmeister, Committee Mark Tobey,
Münster, vom 2. Februar 2018

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung be-
findliche Werkverzeichnis aufgenommen.
Sie ist im Archiv des Committees Mark Tobey
unter der Nr. 02/02/18-57.22 geführt.

Provenienz *Provenance*

Willard Gallery, New York (mit rückseitigem
Etikett; dort betitelt „Extensions from
Baghdad II“); Galleria del Naviglio, Mailand
(mit rückseitigem Stempel); Sammlung Mi-
lena Milani, Venedig; Privatsammlung Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Venedig 1961 (Galleria del Cavallino), 500a
Mostra del Cavallino, Kat. Nr. 28

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Peggy Guggenheim Collection,
Carlo Cardazzo – una nuova visione dell'arte,
Venedig 2008/2009, S. 369

€ 8 000 – 12 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

R547 OHNE TITEL
1949

Öl auf strukturiertem Aquarellpapier.
50 x 69,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links mit Bleistift signiert und datiert ‚fritz
winter 49‘ – Tadellos erhalten.

Lohberg 919

Provenienz *Provenance*

Galerie Glanz, Erfstadt; Privatsammlung
Rheinland

€ 7 000 – 9 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

548 KOMMENDES

1955

Öl auf cremefarbenem Karton. 74 x 99,6 cm.
Unten rechts mit Kohle signiert und datiert
„Winter 55“ sowie verso mit Bleistift signiert,
datiert und betitelt ‚Winter 55 Kommendes‘. –
Die äußersten Ränder umlaufend mit Frag-
menten einer alten Montierung sowie mit
leichten Stauchspuren vor allem zur linken
unteren Ecke.

Lohberg 2012

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; seitdem Familien-
besitz Süddeutschland

€ 10 000 – 15 000



FRITZ WINTER

Altenbögge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

549 OHNE TITEL

1960

Monotypie und Gouache auf bräunlichem Zeichenpapier. 18,1 x 18,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚Winter 60‘ – Das Papier gebräunt und mit Lichtrand sowie Spuren alter Montierung.

Nicht bei Lohberg

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; seitdem Familienbesitz Süddeutschland

€ 3 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

550 OHNE TITEL

1964

Öl, Tuschpinsel und Kreide auf Velin, auf Karton aufgezogen. 49,8 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert, 'fWinter 64'. – Mittig im Unterrand mit einer winzigen Oberflächenverletzung.

Nicht bei Lohberg

Provenienz *Provenance*

Galerie Lometsch, Kassel; Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000 – 5 000

Besitzerverzeichnis

(1) 389-390 (2) 241 (3) 262-263, 392-396, 417, 419, 437 (4) 466 (5) 447, 473, 533 (6) 370, 541 (7) 470-471, 496 (8) 488 (9) 255, 264, 512, 515-517, 536 (10) 487 (11) 476 (12) 254, 256, 268, 407, 457, 484, 520 (13) 545 (14) 513 (15) 372-377 (16) 381 (17) 249 (18) 469 (19) 379-380, 509 (20) 444 (21) 252, 463-464 (22) 279 (23) 491-492 (24) 269-272 (25) 364 (26) 503 (27) 410 (28) 446, 448 (29) 497 (30) 406, 474, 493 (31) 401 (32) 288-353 (33) 365 (34) 530 (35) 281 (36) 412 (37) 511, 524 (38) 485 (39) 501 (40) 409, 455 (41) 438 (42) 356 (43) 362 (44) 537 (45) 274 (46) 369 (47) 400 (48) 363 (49) 250 (50) 388 (51) 354 (52) 246, 459 (53) 449 (54) 408 (55) 482, 518-519 (56) 500 (57) 452-453 (58) 248 (59) 358, 405, 462 (60) 445 (61) 366 (62) 244 (63) 386 (64) 495 (65) 546 (66) 450 (67) 528 (68) 456 (69) 259 (70) 416, 439 (71) 436 (72) 284 (73) 534 (74) 383 (75) 402-403 (76) 368 (77) 414, 529 (78) 367, 397 (79) 240 (80) 413 (81) 465 (82) 276-277 (83) 261 (84) 385 (85) 420-435 (86) 443 (87) 404 (88) 507-508 (89) 550 (90) 267 (91) 502 (92) 514 (93) 538 (94) 467 (95) 282 (96) 398 (97) 242 (98) 454 (99) 243, 441, 521 (100) 359-361 (101) 483 (102) 480 (103) 472, 539 (104) 275 (105) 384 (106) 468 (107) 391 (108) 399, 415 (109) 266 (110) 451 (111) 531 (112) 523 (113) 461 (114) 475, 505, 510 (115) 506 (116) 535 (117) 460 (118) 489 (119) 418 (120) 490 (121) 478-479 (122) 265 (123) 378, 387, 504 (124) 543 (125) 477 (126) 258 (127) 542 (128) 498 (129) 481 (130) 442 (131) 499 (132) 247 (133) 257 (134) 548-549 (135) 278 (136) 458 (137) 245 (138) 494 (139) 486, 522, 525-526 (140) 357 (141) 532 (142) 285 (143) 355 (144) 540 (145) 371 (146) 260, 273, 280, 527 (147) 382 (148) 411 (149) 283, 544, 547 (150) 440 (151) 251, 253 (152) 251a

Künstlerindex *Artist's Index*

Ackermann, Max 354

Adler, Jankel 288

Adrion, Lucien 370

Arp, Hans 355

Barlach, Ernst 356, 357, 358

Baumeister, Willi 289, 359, 360, 361, 362

Becker, Curth Georg 363

Beckmann, Max 268, 367, 368

Berlewi, Henryk 365

Bieling, Hermann Friedrich 290

Böckstiegel, Peter August 258

Bortnyik, Sándor (Alexander) 366

Braque, Georges 278, 371

Breuer, Leo 364

Campigli, Massimo 369

Chagall, Marc 372, 373, 374, 375, 376, 377

Chagall, Nach Marc 378, 379, 380

Charchoune, Serge 381

Dali Y Domenech, Salvador 384, 385, 386

Davringhausen, Heinrich Maria 388, 389, 390, 391

Delaunay-Terk, Sonia 383

Dill, Otto 399

Dix, Otto 275, 291, 392, 393, 394, 395, 396, 397

Duchamp, Marcel 382

Dufy, Jean 387

- Eberz, Josef 400
 Egger-Lienz, Albin 401
 Ehmsen, Heinrich 303
 Eitner, Ernst 398
 Ernst, Max 292, 402, 403, 404, 405
 Esser, Franz Joseph 293, 294
- Feininger, Lyonel 269, 270, 271, 272, 295, 296, 406, 407, 408, 409, 410
 Felixmüller, Conrad 414
 Fleischmann, Adolf 283
 Franck, Philipp 411
- Gaul, August 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435
 Gessner, Richard 415
 Gilles, Werner 416
 Girieud, Pierre-Paul 417
 Glöckner, Hermann 413
 Goller, Bruno 419
 Gotsch, Friedrich Karl 412
 Gramatté, Walter 297, 298, 299
 Graumann, Erwin 300, 301, 302, 304
 Griebel, Otto 305, 306, 307
 Grosz, George 261, 418
- Haer, Adolf de 308
 Heckel, Erich 309, 439, 440
 Heckendorf, Franz 441, 442
 Heldt, Werner 438
 Hiller, Anton 274
 Höch, Hannah 310, 311, 312, 313
 Hölzel, Adolf 443, 444
 Hoerle, Heinrich 436, 437
 Hofer, Karl 265
 Holmead Philipps, Clifford 445
 Hundt, Hermann Baptist 338
- Jawlensky, Alexej von 253, 254, 273
 Jespers, Oscar Marie Frans 314, 315
- Kádár, Béla 452, 453
 Kanoldt, Alexander 316
 Kerkovius, Ida 451
 Kesting, Edmund 317
 Kirchner, Ernst Ludwig 251, 446, 447, 448
- Kokoschka, Oskar 449
 Kolbe, Georg 255, 450
- Lamers, Hanns 458
 Lanskoj, André 454
 Laurencin, Marie 456
 Léger, Fernand 280
 Lehbruck, Wilhelm 249
 Leman, Ulrich 319
 Levy, Rudolf 460
 Liebermann, Max 244, 245, 248
 Lohse-Wächtler, Elfriede 320
- Macke, August 322, 323, 324, 461, 462
 Macke, Helmuth 459
 Mambour, Auguste 325
 Mappenwerke und Konvolute 473
 Marc, Franz 252, 321, 463, 464
 Marcks, Gerhard 467, 468, 469
 Marquet, Albert 466
 Masereel, Frans 465
 Masson, André 487
 Mataré, Ewald 470, 471
 Matisse, Henri 260, 455, 457
 Maufra, Maxime Emile Louis 246
 Meunier, Constantin 472
 Miró, Joan 279, 482, 483
 Modersohn, Otto 476, 477, 478, 479
 Modersohn-Becker, Paula 242, 243
 Mollenhauer, Ernst 480, 481
 Muche, Georg 488
 Mueller, Otto 256, 474, 475
 Mueller-Kraus, Erich 335, 336
 Münter, Gabriele 264
 Muter, Maria Mela 259
- Nay, Ernst Wilhelm 281, 282, 284, 484, 485, 486
 Nolde, Emil 250, 266, 267, 276, 277, 489
 Nussbaum, Felix 490
- Ophay, Walter 339
- Pasternak, Leonid Ossipowitsch 499
 Pechstein, Hermann Max 257, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497
 Peiffer Watenphul, Max 263, 498
 Permeke, Constant 500
- Picasso, Pablo 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517
 Poliakoff, Serge 518, 519
 Pudlich, Robert 353
 Putz, Leo 240
- Renoir, Pierre-Auguste 247
 Rilke, Hans 327
 Ring, Thomas 326
 Ritschl, Otto 544
 Rohlf, Christian 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526
 Rysselberghe, Theo Van 527
- Schaeffler, Fritz 337
 Scharl, Josef 285
 Schawinsky, Xanti (Alexander) 545
 Schlobach, Willy 528
 Schmidt-Rottluff, Karl 529, 530, 531
 Scholz, Georg 328
 Scholz, Werner 340, 341
 Schramm, Werner 329
 Schwesig, Karl 532
 Schwimmer, Max 318
 Seewald, Richard 541
 Seiwert, Franz Wilhelm 262, 330, 331, 332, 333, 334, 533
 Sintenis, Renée 534, 535, 536, 537
 Spiro, Eugen 540
 Steiner, Heinrich 543
 Stenner, Hermann 251a
 Stuck, Franz von 539
- Tobey, Mark 546
- Viegener, Eberhard 348, 349, 350
 Vogeler, Heinrich 241
 Voigt, Bruno 347
- Werner, Richard Martin 538
 Wiethüchter, Gustav 342
 Winter, Fritz 547, 548, 549, 550
 Wollheim, Gert Heinrich 343, 344, 345, 346, 542
- Ziegler, Richard 351, 352

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 Abnehmerschein 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.

^N Margin scheme plus additional import tax.

^R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

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.

Farbabbildungen 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.

Nina Beyer M.A.

modern@lempertz.com

Photographie Photography

Sasa Fuis Photographie, Köln

Übersetzung Translation

Michael Wetzels, Berlin

Lisa Goost, Köln

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 Rechtsinne 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 Unechtheit 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 Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt. 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.

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 31.12.1947 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 Bruttopreis 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 to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

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, 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.

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 31.12.1947, 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 adjudiqué 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 indépendamment 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 24 % 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.

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 TVA. 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 TVA., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de TVA. 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 TVA: 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 31.12.1947 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 adjuge. 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 + TVA.) 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

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

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

Brüssel *Brussels*

Henri Moretus Plantin de Bouchout
Raphaël Sachsenberg M.A.
Emilie Jolly M.A.
Dr. Hélène Mund (Alte Meister)
Lempertz, 1798, SA/AG
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

Lage und Anfahrt *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 neue Parkhaus Cäcilienstraße 32 (nur drei Häuser vom Kunsthaus Lempertz entfernt). 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 32.
Consignments: Kronengasse 1
Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)*

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

Academy

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

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.



LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1110
Moderne Kunst, 1. Juni 2018

Absentee Bid Form Auction 1110
Modern Art, 1 June 2018

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

Unser Premiummanagement



Unser Premiummanagement ist Ihr Ansprechpartner rund um hochwertige Immobilien. Wir stehen Ihnen von der kostenfreien Marktpreiseinschätzung bis zur Übergabe Ihrer Immobilie zur Seite.

Außergewöhnliches Refugium im Fünfseenland

in Weißlingen / bei Starnberg



Die einzigartige Villa wurde 2013 gebaut und besticht durch den nahezu ausschließlich verwendeten Baustoff Holz.

Die ca. 290 m² Wohnfläche verteilen sich großzügig auf zwei Etagen und bieten ausreichend Nutzungsmöglichkeiten. Das Element Licht nimmt eine große gestalterische Rolle ein - sei es durch die wohlplatzierten Glaselemente und Fenster oder durch die bereits in der Planungs- und Bauphase integrierte Beleuchtung.

Insbesondere die Galerie, mehrere Schlaf- und Wohnmöglichkeiten sowie die Dachterrasse verleihen dem Anwesen einen besonderen Charme.

ca. 290 m² Wohnfläche, 6 Zimmer, ca. 717 m² Grundstück, **Kaufpreis: 2,13 Mio. €**

Energiebedarfsausweis, Endenergiebedarf 52 kWh/(m²a), wesentl. Energieträger Gas, Energieeffizienzklasse C, Baujahr 2013

VON POLL IMMOBILIEN Frankfurt am Main | Herr Ralph J. Kunz (Direktor Premiummanagement)
Feldbergstraße 35 | 60323 Frankfurt am Main | T.: 069 - 26 91 57 0 | E-Mail: E-Mail: premiummanagement@von-poll.com

Farsettiarte

MODERN ART

SALE PRATO 8-9 JUNE 2018



Giorgio Morandi, *Natura morta*, (1941), oil on canvas, cm 40,3x45,5

VIEWING

MILANO: 24-30 MAY – PRATO: 2-9 JUNE

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

Venator & Hanstein

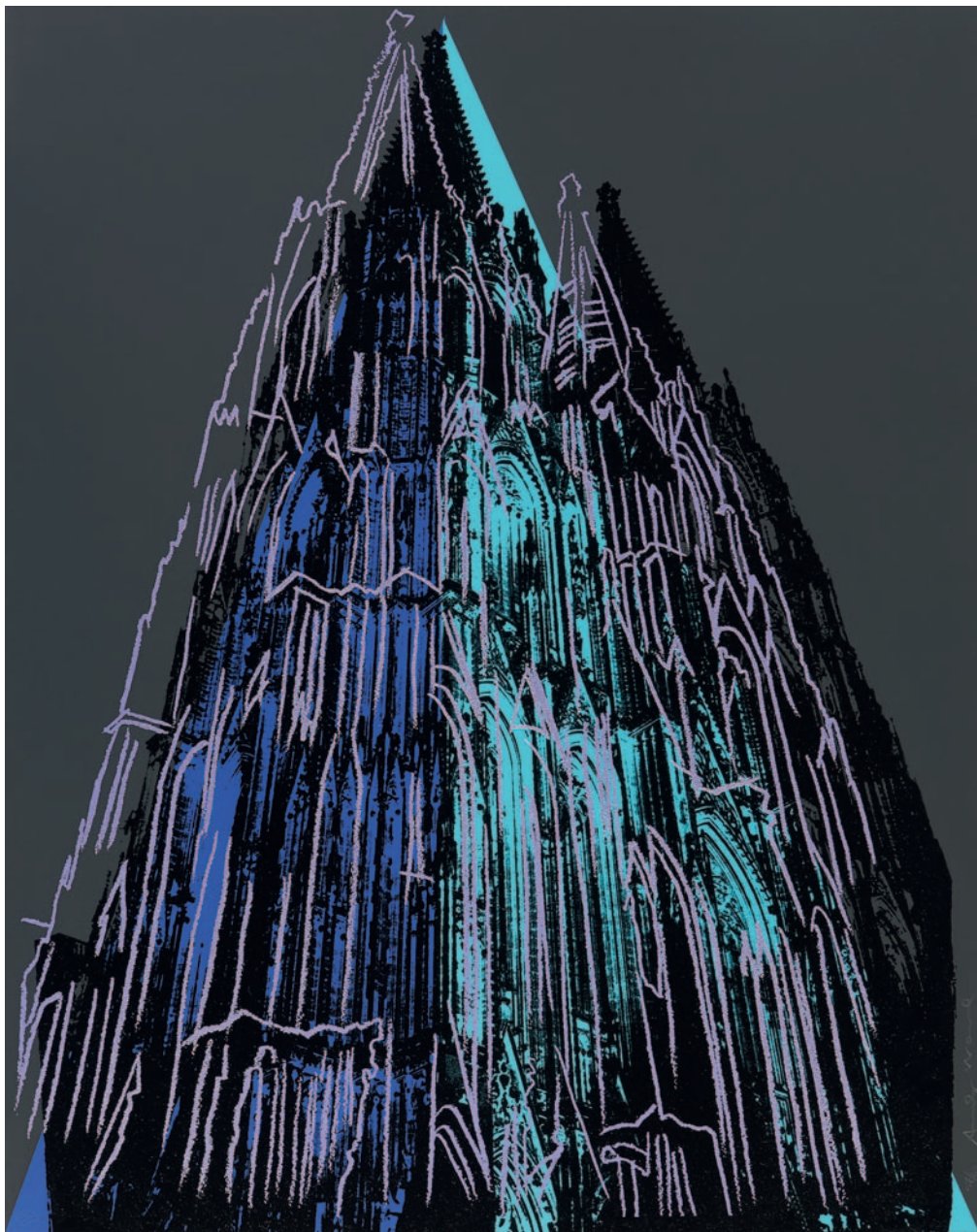
Buch- und Graphikauktionen

HERBSTAUKTIONEN 2018

21. Sept. Bücher Manuskripte Autographen Alte Graphik

22. Sept. Moderne Graphik Zeitgenössische Graphik

Einladung zu Einlieferungen



Andy Warhol. Cologne Cathedral. 1985. Farbserigraphie. Ergebnis: € 36.000,-

Lempertz-Auktion

Schmuck und Uhren am 14. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Mai

Libellenbrosche mit Diamanten. Michael Zobel, Konstanz 1987
18 kt Gelbgold, farbige Diamanten, gelber Saphir. Schätzpreis / *Estimate*: € 3.000 – 3.500,-



Lempertz-Auktion

Kunstgewerbe am 15. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Mai

Zwischen 1918 und 1925 entwarf Josef Hoffmann verschiedene Serviceteile mit dem gerippten Korpus und dem knospenförmigen Elfenbeinknauf, die die Wiener Werkstätte bis 1932 ausführte. Die Entwurfszeichnungen befinden sich heute in der Graphischen Sammlung des MAK in Wien.

Kaffeekanne

Josef Hoffmann für die Wiener Werkstätte, Entwurf 1923.

Silber, Elfenbein, H 20 cm, Gewicht 890 g. Schätzpreis / *Estimate*: € 5.000 – 7.000,-



Lempertz-Auktion

Kunstgewerbe am 15. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Mai

Der italienische Porphyr wurde nicht nur aus Ägypten importiert, sondern auch in den Etschtaler Alpen, nördlich von Bozen, gewonnen. Dennoch haben solch große Monolithe wie bei den hier angebotenen Vasenschalen besonderen Seltenheitswert. In der Sammlung des Metropolitan Museum in New York befindet sich ein bedeutendes Kandelaberpaar mit ähnlich großen Porphyrstücken, das 1774 vom Bronzler Luigi Valadier in Bronze gefasst wurde.

Seltener Satz von fünf Kratervasen. Italien, 19. Jh.

Porphyr massiv, geschnitten und geschliffen, feuervergoldete Bronze, zwei Postamente aus Giallo di Siena;
größte Schale H ca. 32,5, D ca. 37,5 cm Schätzpreis / *Estimate*: € 60.000 – 80.000,-



Lempertz-Auktion

Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen 15. – 19. Jh. am 16. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 15. Mai

Das Bild mit einer jungen Frau, die den Staubwedel abgelegt hat, um mit einer Katze zu spielen, ist eines der frühesten Werke der impressionistischen Malerin Eva Gonzalès. Sie starb sehr jung im Kindsbett und hinterließ nur insgesamt 126 Bilder. Ihr Mentor und Lehrer Edouard Manet hat ihr Bildnis an der Staffelei malend in ihrem Pariser Atelier hinterlassen. Es ist heute in der National Gallery in London zu bewundern.

Eva Gonzalès. La Soubrette

Öl auf Leinwand, 39 x 27,5 cm

Schätzpreis / *Estimate*: € 120.000 – 140.000,-



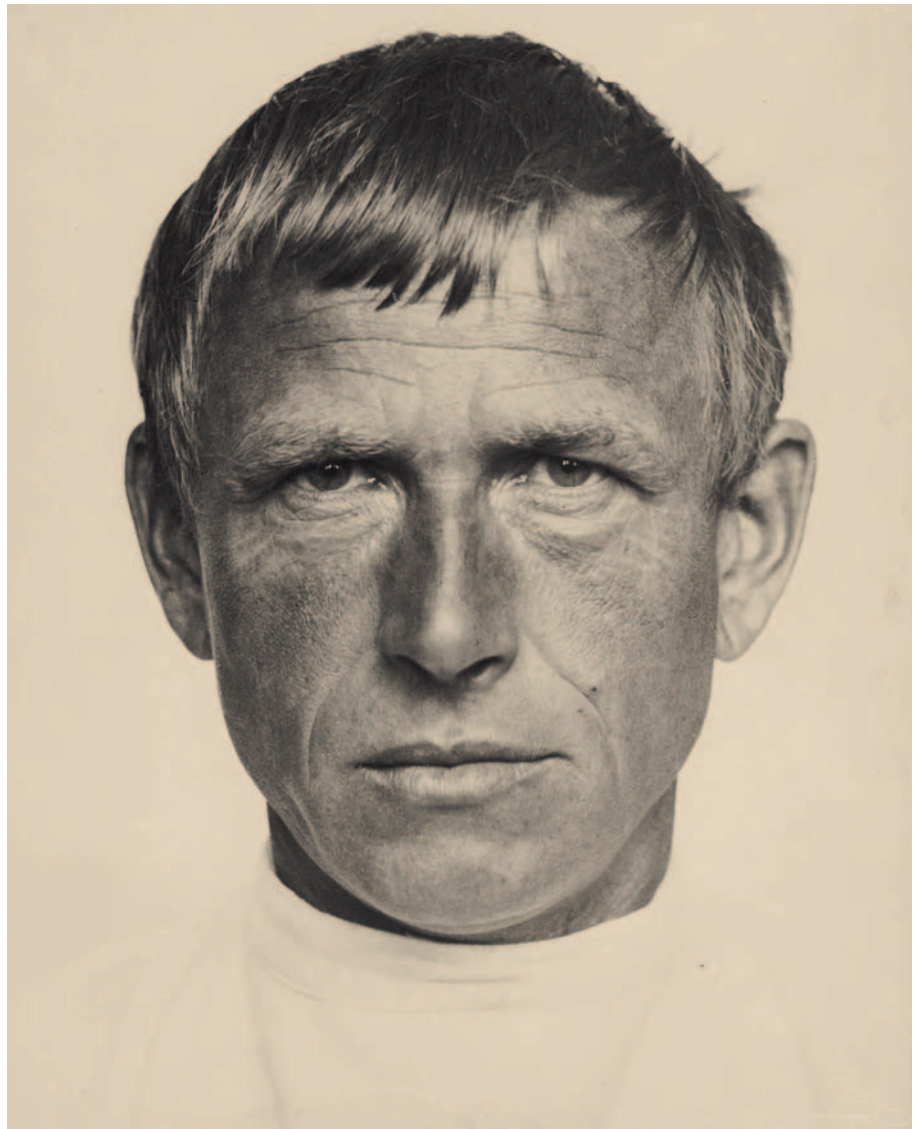
Lempertz-Auktion

Photographie am 1. Juni 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 26. – 30. Mai

Das nahsichtige Portrait des Künstlers Otto Dix im Malerkittel, das Hugo Erfurth vermutlich um 1933/34 schuf, gehört zu den erstaunlichsten Werken seiner sachlich-veristischen Phase. Vor neutralem Hintergrund erscheint das markante Gesicht in gestochener Schärfe und fast fühlbarer Plastizität, die Augen fixieren ihr Gegenüber durchdringend und analysierend. Die außergewöhnlich intensive Beziehung zwischen Erfurth und Dix bestand zwischen 1920 und 1937. In diesem Zeitraum schuf Erfurth etliche Auftragsportraits des Künstlers, seiner Frau Martha und ihrer Kinder, umgekehrt hielt Dix die Physiognomie des Photographen in zwei seiner bedeutenden neusachlichen Gemälde fest.

Hugo Erfurth. Otto Dix. 1933/34
Vintage, Gelatinesilberabzug, 28,2 x 22,8 cm
Schätzpreis / *Estimate*: € 8.000 – 10.000,-



Lempertz-Auktion

Zeitgenössische Kunst am 2. Juni 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 26. – 30. Mai

Eine Figur im Kontext eines Schlachtfeldes, erstarrt in der Situation, verwundet, zerrissen von Gefühlen, ratlos und zerstört, aber überlebend, ein Held, der tapfer die Fahne als Letzter seines Regiments präsentiert, mit übermenschlicher Größe zwischen gefallen Kameraden stehend. Georg Baselitz zielt mit dieser durch Krieg und Gewaltherrschaft schuldig gewordenen Heldenfigur auf eine in den 1960er Jahren tabuisierten Empfindung.

Georg Baselitz. Ohne Titel, 1966
Tusche und Graphit auf Büttchen-Karton,
41,5 x 27,5 cm
Schätzpreis / Estimate: € 80.000 – 120.000,-



Lempertz-Auktionen

China, Tibet / Nepal,
Indien, Südostasien und Japan am 15./16. Juni 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Juni

Leo Verleye war ein großer Kenner und leidenschaftlicher Sammler tibetischer und nepalesischer Kunst. Im Rahmen seiner Mitgliedschaft in der Gesellschaft für nepalesisch-belgische Freundschaft organisierte er zahlreiche Symposien und Ausstellungen rund um das Thema Tibet/Nepal mit. Seine Sammlung trug er in den Jahren 1945 bis 1970, hauptsächlich aus belgischer Provenienz, zusammen; die Sammlung ging nach seinem Tode an die Familie über. In der Vergangenheit wurden bereits tibetische und nepalesische Schätze aus der Sammlung Leo Verleye von Lempertz überaus erfolgreich versteigert – so wurde etwa eine Figur des Buddha Amitayus aus feuervergoldeter Bronze im Dezember 2015 für € 155.000 verkauft.

Bedeutende Figur des Vajrasattva. Tibet. 17. Jh.
Feuervergoldete Bronze, H 25 cm
Prov.: Slg. Leo Verleye (1914 – 1990)
Schätzpreis / *Estimate*: € 50.000 – 70.000,-



Lempertz-Auktion

Afrikanische und Ozeanische Kunst im Januar 2019 in Brüssel

Einladung zu Einlieferungen

Dan-Masken werden stets als Klassiker der afrikanischen Kunst angesehen und wurden schon früh von europäischen Künstlern gesammelt, die dem Zauber der Kunst Afrikas erlagen. So erwarb auch der Schweizer Künstler Charles Hug (1899 – 1979) zwischen 1929 und 1932 eine Gruppe dieser Masken von der Elfenbeinküste in Paris. Hugs Maskensammlung von dieser Küste ist 1997 im Museum Rietberg in Zürich ausgestellt worden; einige dieser Arbeiten bereits in einer viel früheren Ausstellung im Jahr 1933 in St. Gallen.

Maske der Dan. Elfenbeinküste
Schätzpreis / *Estimate*: 4.000 – 6.000,-
Ergebnis / *Result*: € 37.000,-



LEMPERTZ
1845

