
LEMPERTZ

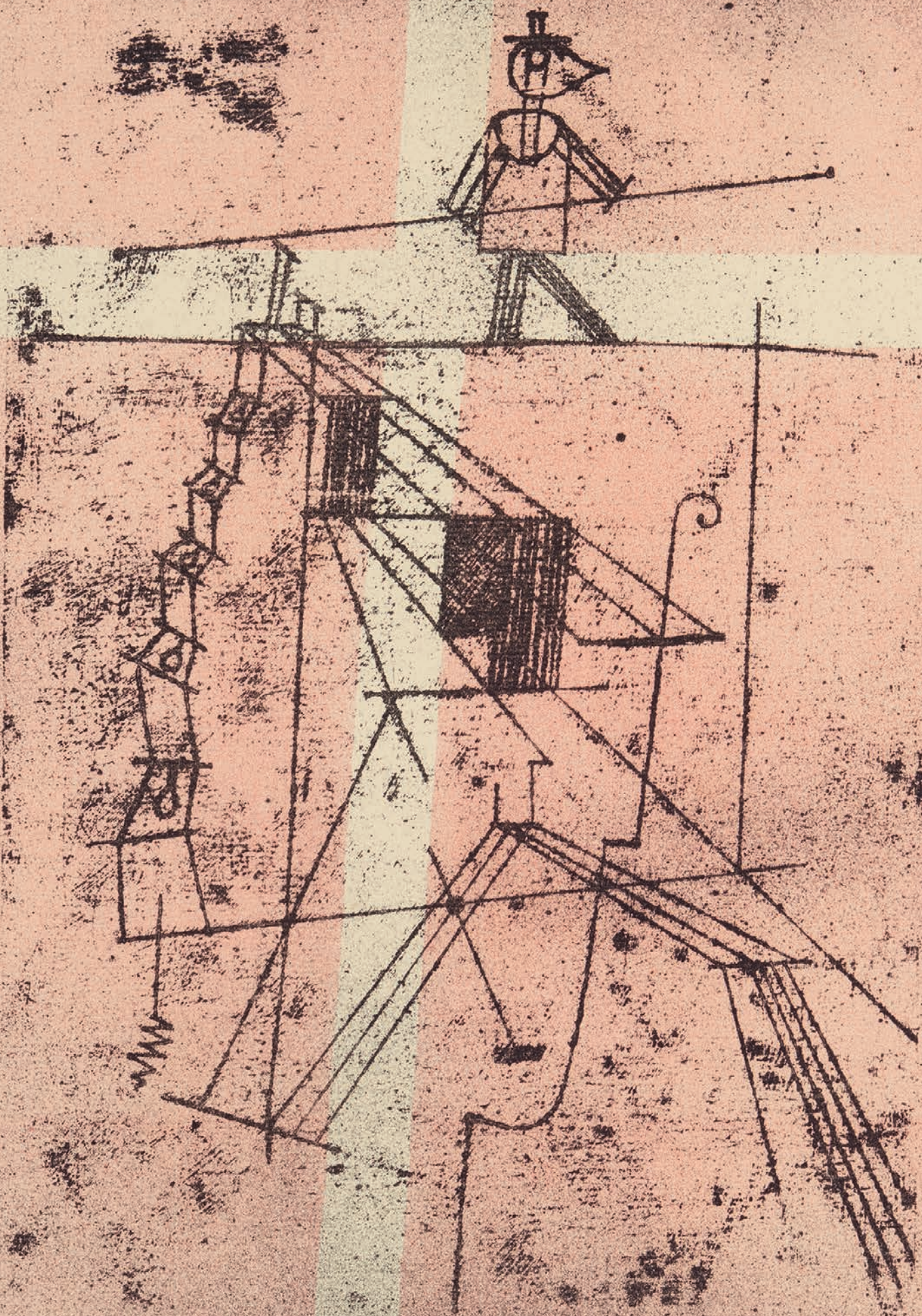
1845

Moderne Kunst
Modern Art
30. November 2018 Köln
Lempertz Auktion 1121















—
LEMPERTZ
1845

Moderne Kunst

Modern Art

30. November 2018 Köln

Lempertz Auktion 1121



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 24. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 25. November, 11 – 15 Uhr

Montag 26. – Mittwoch 28. November, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 29. November, 10 – 15 Uhr

Vernissage

Freitag 23. November 2018, 18 Uhr

Brüssel *Brussels* (in Auswahl), Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf

Dienstag 13. November – Mittwoch 14. November, 11 – 17 Uhr

Vernissage

Montag 12. November, 20 Uhr

Berlin (in Auswahl), Poststr. 22

Dienstag 13. November – Mittwoch 14. November, 11 – 17 Uhr

Empfang

Dienstag 13. November, 19 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 30. November 2018

Auktion 1121 Moderne Kunst

17 Uhr Lot 200 – 487

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet

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

MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

N200 ZWEI MÄDCHEN AUS LAREN 1897

Öl auf leinenstrukturiertem Halbkarton, auf feste Malpappe alt aufgezo- gen. 50 x 34 cm. Gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert ‚M Liebermann‘. – In äußerst farbfischem Zustand, die Ecken des Kartons teils minimalst gestaucht.

Nicht bei Eberle

Mit einer Expertise von Matthias Eberle, Berlin, vom 16.10.2018. Das Gemälde wird unter der Nummer „1897/12 a“ in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Oil on linen-structured light card, laid down on firm artist's board (original mounting). 50 x 34 cm. Framed. Signed 'M Liebermann' in pen and ink lower left. – The colours vibrant, the corners of the card partially minimally bumped.

Not recorded by Eberle

With a certificate from Matthias Eberle, Berlin, dated 16 Oct. 2018. The painting will be included in the supplement of the catalogue raisonné under "1897/12 a".

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Hermann Abels, Köln (rücksei- tige Aufkleber, dort „1899“ datiert); Wilhelm Cahn, Köln (1930er); Martin Aschkenasy, New York; in Erbfolge an Rolf und Hannah Noether, Larchmont, New York (1952-2006, rückseitige Aufkleber); seitdem in Familien- besitz

€ 100 000 – 150 000

Max Liebermann, der für die impressionistischen Schilderungen seines Wannseegartens berühmte weltmännische Berliner, findet gegen Ende des 19. Jahrhunderts seine bevorzugten Themen während seiner langen Sommeraufenthalte in den Niederlanden. Hier interessieren den vermögenden Großstädter Motive aus der Arbeitswelt der auf den ländlichen Höfen und in den Webereien arbeitenden Dorfbevölkerung. Neben der genauen Beobachtung von arbeitstechnischen Abläufen liegt sein Augenmerk aber auch auf den Kindern und Jugendlichen. Dort findet er wie bei den großansichtig formatfüllenden „Zwei Mädchen aus Laren“ das psychologisch interessante Moment. Hin- und hergerissen zwischen Neugier und Pflichtbewusstsein bleiben die beiden adrett in helle Kittelschürzen gekleideten jungen Damen dem Blick des Malers, resp. des Betrachters für einen flüchtigen Moment zugewandt, um danach weiter zu eilen auf ihrem vermutlich zur Schule führenden Weg. Dass ihre Gesichtszüge nicht näher erläutert sind, steht in diesem Zusammen- hang wie die bewußte Unschärfe wohl auch als Absicht Liebermanns interpretiert werden darf. Kindliche Niedlichkeit ist absichtlich vermieden. Ihr schwarzes Schuhwerk anstelle der üblicheren hellen Holzklumpen unterstreicht diesen Aspekt und verweist auf die wohlhabendere Herkunft der Mädchen.

Die angebotene Studie reiht sich ein in eine kleinere Anzahl von heute zumeist als verschollen geltenden oder im musealen Besitz befindlichen Ölskizzen zu dem in zwei Fassungen 1898 gemalten „Schulgang in Laren“ (Eberle 1898/3, 1898/4).

Towards the end of the 19th century Max Liebermann, the cosmopolitan Berliner famous for his Impressionistic depictions of his garden in Wannsee, found his favourite subjects during his long summer holidays in the Netherlands. There the well-to-do urbanite was interested in motifs taken from the working life of villagers labouring on rural farms and in the textile mills. In addition to precisely observing technical working procedures, he also focused his attention on children and adolescents. There, in works like "Zwei Mädchen aus Laren"; in which the two girls are depicted in a close-up that nearly fills the canvas, he found the psychologically interesting aspect. Torn back and forth between curiosity and their sense of duty, for a fleeting moment the two young ladies dressed smartly in light-coloured pinafore dresses remain turned towards the gaze of the painter – or, alternatively, the viewer – only to then hurry along again, presumably on their way to school. The fact that their facial features are not described in greater detail is to be understood in this context, just as the deliberate indistinctness can surely also be interpreted as Liebermann's intention. The adorable quality of children has purposely been avoided. The fact that they have black shoes instead of the light-coloured wooden clogs that were more common underscores this aspect and indicates that the girls come from a wealthier home.

The study offered here belongs to a relatively small number of oil sketches – now mostly owned by museums or assumed to be lost – related to the two versions of "Schulgang in Laren" painted in 1898 (Eberle 1898/3, 1898/4).



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

201 NÄCHTLICHE STRASSENSZENE, BERLIN (IN DEN ZELTEN)

Um 1915/1920

Öl auf Leinwand. 51,3 x 36,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚L. Ury‘ –
Kurze Leinwandschnitte unmittelbar an
den Keilrahmenecken.

Mit einer Foto-Expertise von Sibylle Groß,
Berlin, vom 12. Juni 2017. Das Gemälde wird
in das Werkverzeichnis aufgenommen.

*Oil on canvas. 51.3 x 36.5 cm. Framed. Signed
'L. Ury' in black lower left. – Short canvas cuts
directly at the corners of the stretcher.*

*With a photo-certificate from Sibylle Groß,
Berlin, dated 12 June 2017. The painting will
be included in the catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Jakob Gottschalk, Berlin;
Familienbesitz Brasilien; Privatsammlung
Israel; Privatsammlung

€ 80 000 – 120 000

Lesser Ury, der Meister nächtlicher Großstadtszenen! Es wäre ungerecht, den Künstler allein auf dieses Genre zu reduzieren. Aber neben den impressionistischen Seelandschaften rund um Berlin, köstlichen Porträts und Caféhaus-szenen, sind es doch die Straßenszenen, mit denen Ury das nächtliche Treiben Ausgehstüchtiger und Flaneure entlang der Boulevards schildert: möglichst im Regen, im spiegelnden Gegenlicht der Droschken und Gaslaternen. Dieser Art Bilder fallen einem ein, wenn man seinen Namen hört oder liest, sie sind zu einer großartigen wie unnachahmlichen Marke des 1861 in Birnbaum bei Posen geborenen Künstlers geworden.

Nach dem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf und einer Grand Tour über Brüssel, Antwerpen und Paris lässt sich Ury 1887 in Berlin nieder. Es wird nicht einfach für ihn, sich gegen die Berliner Platzhirsche durchzusetzen, etwa gegen Max Liebermann, mit dem er sich nach anfänglicher Freundschaft überwirft. Adolf von Menzel, der Berliner Chronist, hingegen bewundert und fördert den stillen wie persönlich zurückhaltenden Kollegen nach dessen erstem umfangreichen und von den Kritikern gescholtenen Auftritt in der Galerie von Fritz Gurlitt im Jahr 1893, und auch Lovis Corinth bemüht sich um den Stadtchronisten, als dieser 1911 das Präsidentenamt der Secession von Liebermann übernimmt. „In Berlin wird Ury vom Naturalisten zum Impressionisten, indem er die malerischen Schönheiten der Nacht entdeckt, wenn er in den Straßen und Caféhäusern die Lichter aufflammen. Mit unwiderstehlicher Gewalt packt ihn das magische Licht, das im Schein gelblich fahler Gaslaternen Menschen und Wagen wie Schatten aus dem Dunkel oder dem Schleier niederprasselnden Regens auftauchen und, im einzelnen kaum erkennbar, sich auf dem nassen Asphalt widerspiegeln läßt.“ (Karl Schwarz, Lesser Ury. Ein Essay, in: Hermann A. Schlögl, Lesser Ury, Zauber des Lichts, Kat. Ausst. Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin 1995, S. 78). Lesser Ury bevorzugt nun belebte Straßen, exponierte Plätze wie den am Brandenburger Tor oder den Potsdamer Platz, und er besucht als aufmerksamer Beobachter stadtbekanntes Etablissements wie „In den Zelten“.

Der Bildtitel verweist auf einen historischen Ort, ein heute nicht mehr bestehender Straßen-Bereich im Parlament- und Regierungsviertel im Bezirk Tiergarten. Friedrich II. genehmigte dereinst den Aufbau von Leinenzelten, in denen Erfrischungen für Spaziergänger und Ausflügler angeboten wurden. Die im Winter abzubauenen Zelte wandeln sich im Laufe der Jahrzehnte zu festen Bauten, die eine ganzjährige Versorgung von Flaneuren und Vergnügung-süchtigen ermöglichen. Ury schildert eine typische Szene im regnerischen Herbst mit einem Pavillon am Rand eines breiten Trottoirs; eine glitzernde Lichtkette oberhalb dem Gesims und ein großes, knallrot gehaltenes Plakat an der Fassade soll die Aufmerksamkeit für das innen Gebotene steigern. Passanten hasten entlang der Baumallee, eine Motor-Droschke hält an und spendet Licht auf den dunklen Straßenbelag, eine kleine Bahn verliert sich in die Tiefe der Nacht.

Lesser Ury steigert sich zu einem feinsinnigen Voyeur menschlichen Treibens aus der Ferne. Gleichzeitig geben seine Bilder Zeugnis über die Jahre bis zu seinem Tod 1931 von der Entwicklung Berlins in eine moderne Großstadt ohne dabei die sozialen Probleme herauszustellen. Die Großstadt als malerisches Motiv, in dem Bewegung, Tempo, Licht und Dunkelheit regieren, fasziniert ihn.



Lesser Ury, the master of nocturnal urban scenes! It would be unfair to reduce the artist solely to his work in this genre. However – alongside the Impressionistic landscapes featuring the lakes outside Berlin, delightful portraits and coffee-house scenes – it is, after all, the street scenes in which Ury depicts the nocturnal activity of night owls and flâneurs along the boulevards: if possible, in the rain, among the reflecting backlight of the carriages and gas lanterns. This type of picture is what comes to mind when we hear or read his name, and they became the splendid and inimitable trademark of the artist, who was born in Birnbaum, near Poznan, in 1861.

After studying at the academy of art in Düsseldorf and a grand tour by way of Brussels, Antwerp and Paris, Ury settled in Berlin in 1887. It was not easy for him to assert himself against the dominant figures in Berlin: against Max Liebermann, for example, with whom he had a falling out after an initial friendship. On the other hand Adolf von Menzel, the chronicler of Berlin, admired and supported this quiet and personally reserved colleague following his first major show, which was held at the gallery of Fritz Gurlitt in 1893 and was reprimanded sharply by the critics. After Lovis Corinth succeeded Liebermann as president of the Secession in 1911, he also made efforts to help the urban chronicler. “In Berlin Ury changed from a Naturalist into an Impressionist by discovering the picturesque beauties of the night, when the lights flare up in the streets and coffee houses. The magical light took hold of him with irresistible force; in the pale yellowish glow of gas lanterns, people and vehicles emerge like shadows out of the darkness or the veil of pouring rain and, barely recognisable as individuals, they cast their reflections on the wet asphalt.” (Karl Schwarz, Lesser Ury: Ein Essay, in: Hermann A. Schlögl, Lesser Ury, Zauber des Lichts, exhib. cat. Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin 1995, p. 78). Lesser Ury then preferred busy streets and prominent squares, such as Potsdamer Platz or next to Brandenburg Gate, and as an attentive observer he visited establishments known throughout the city, such as “In den Zelten”.

The title of the picture refers to a historical location, a no longer existing stretch of street in the parliamentary and government quarter of the Tiergarten district. Friedrich II had once approved the setting up of canvas tents where refreshments could be sold to those out for a stroll or on an excursion. Over the decades these tents, which were to be taken down for the winter, transformed into permanent buildings that made it possible to provide for flâneurs and pleasure seekers throughout the year. Ury has depicted a typical, rainy autumn scene with a pavilion at the edge of a broad pavement; a glittering string of lights above the cornice and a large, bright red poster on the façade are meant to increase interest in what it has to offer inside. Passers-by hurry along the tree-lined avenue, a motor cab stops and sheds light on the dark surface of the street, a small streetcar becomes lost in the darkness of the night.

Keeping his distance, Lesser Ury progressed to become a sophisticated voyeur of human behaviour. At the same time, his pictures document Berlin's development into a modern metropolis throughout the years until his death, in 1931, but they do so without emphasising social problems. The big city fascinated him as a picturesque motif dominated by movement, speed, light and darkness.



Lesser Ury, Nächtliche Strassenszene
Historische Photographie,
Berlin Potsdamer Straße 1910

PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpsswede

202 BRUSTBILD ZWEIER JUNGEN VOR LANDSCHAFT

Um 1901

Öltempera auf Malpappe. 36,1 x 29 cm.
Gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig mit blauem und rotem Stift von Otto Modersohn bezeichnet „19“ sowie mit Bleistift beschriftet „45“ (ehem. Kaufpreis). – Der Karton leicht konvex gewölbt, vornehmlich der Ober- und untere Rand etwas unregelmäßig geschnitten und minimal berieben. Die Ecken mit kleinen Nagellöchern, verso mit Resten eines weißen Papieraufklebers.

Nicht bei Busch/Werner

Mit einer Bestätigung von Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, vom 10.10.2018. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Oil tempera on artist's board. 36.1 x 29 cm. Framed. Unsigned. – Inscribed "19" by Otto Modersohn in blue and red pen verso and inscribed "45" in pencil (former purchase price). – The card slightly convex, especially the upper margin slightly irregularly cut and minimally rubbed. The corners with small nail holes, remnants of a white paper label verso.

Not recorded by Busch/Werner

With a confirmation from Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, dated 10 Oct. 2018. This work will be included in the supplement of the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland in dritter Generation

€ 100 000 – 150 000

Bildnisse dieser Art sind im Werk von Paula Modersohn-Becker keine Seltenheit. Aber das Unvermitteltete, mit der die Künstlerin Köpfe der beiden Jungen in Szene setzt, erstaunt dann doch zunächst und bindet alle Aufmerksamkeit des Betrachters beim Studieren der Gesichter. Vor eine weite Landschaft im Hintergrund setzt Modersohn-Becker die Knaben wie zwei Büsten ins Bild: der eine, links nahezu en face, die rechte Schulter ein wenig hochgezogen, daneben der zweite Knabe fast verdeckt und seinen Blick nach rechts gerichtet. Mit seinen blauen Augen mustert der linke Knabe uns unbestimmt. Ähnlich verhält sich der hinter ihm Stehende: nahezu emotionslos blickt er in eine uns abgewandte Richtung – ernst, keine Miene verziehend, kein Lächeln in den Augen lässt sich erahnen. Die ins Bild ragenden Blätter über den beiden Jungen wirken wie schützende Kronen. Bei dem links gezeigten Jungen handelt es sich laut Wolfgang Werner vermutlich um dasselbe Modell wie das im „Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen“ (vgl. Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, München 1998, Bd. II, S. 131, Kat. Nr. 170).

Modersohn-Becker zeichnet Situationen mit Kindern oft in extremer Nahaufnahme und erhöht damit die Konzentration auf das Wesentliche, den Blick auf eine zutiefst menschliche Aussage. Ihre leidenschaftliche Emotionalität ist dabei fern von sozialer Erhebung und ebenso fern von einer Romantisierung der bäuerlichen Armut. Bilder wie diese zeigen ihre grundtiefe Verbundenheit mit den Kindern; sie versteht dies nicht nur inhaltlich sondern auch formal zu zeigen. „Sie malt die Kinder so von innen her, getrieben in die Formen des Daseins“, so formuliert Rilke dies in seinem 1908 verfassten Requiem auf die Künstlerin.

Likenesses of this kind are not uncommon in Paula Modersohn-Becker's oeuvre. However, the suddenness in the artist's presentation of the two boys' heads is nonetheless initially astounding, and it completely captures viewers' attention as they study the faces. Set in front of a distant landscape, Modersohn-Becker places the two boys within the picture like two busts. The one on the left is seen almost in full face, with his right shoulder raised somewhat; he nearly conceals the second boy, who is looking to the right. With his blue eyes, the boy on the left scrutinises us in an undefined manner. The one standing behind him behaves similarly: his almost emotionless gaze – serious, expressionless, with no hint of a smile in his eyes – is turned in a different direction, away from us. The leaves extending into the image above the two boys suggest protective crowns. According to Wolfgang Werner, the boy shown on the left is probably the same model depicted in "Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen" (see Günter Busch/Wolfgang Werner, Paula Modersohn-Becker, Werkverzeichnis der Gemälde, Munich 1998, vol. II, p. 131, cat. no. 170).

Modersohn-Becker often drew situations featuring children in extreme close-up, thus concentrating more strongly on what was essential: the view of a deeply human statement. In this context her passionate emotionality is far from social agitation and equally far from a romanticisation of farmers' poverty. Pictures like these reveal her profound bond with the children; she understands how to present this not just thematically, but also formally. "Thus she paints the children from the inside, stamped in the forms of being"; is how Rilke expresses this in his 1908 requiem for the artist.



HENRY MORET

Cherbourg 1856 – 1913 Paris

203 GROS TEMPS

1898

Öl auf Leinwand. 65 x 92,6 cm. Gerahmt. Unten rechts blau signiert und datiert ‚Henry Moret- 98-‘. – Partiiell mit feinem Craquelé. Die Leinwandränder mit minimalem rahmungsbedingtem Berieb.

Mit einer Foto-Expertise von Jean Yves Rolland, Paris, vom 13. September 2018. Das Werk wird das in Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.

Oil on canvas. 65 x 92.6 cm. Framed. Signed and dated 'Henry Moret- 98-' in blue lower right. – Partially with fine craqueleur. The canvas margins minimally rubbed due to framing.

With a photo-certificate from Jean Yves Rolland, Paris, dated 13 September 2018. The work will be included in the artist's catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Abels Gemälde-Galerie, Köln (mit rückseitigem Rahmenetikett); Privatbesitz Rheinland (seit 1961)

€ 100 000 – 150 000

Geboren 1856 in Cherbourg, erfährt Henry Moret seine künstlerische Ausbildung an der Pariser École des Beaux-Arts und der Académie Julian. 1888 zieht es den jungen Maler nach Pont-Aven, wo sich um Paul Gauguin eine Reihe von Malern auf die Suche nach der ursprünglichen Landschaft der Bretagne gemacht hat. Als einer der ersten Künstler wird er ansässig in Le Pouldu, das bald wichtiges Zentrum der Pont-Aven Künstler werden sollte.

Die Begegnung mit Paul Gauguin prägt die künstlerische Entwicklung des jungen Moret in diesen Jahren nachdrücklich. Nachdem dieser Pont-Aven verlassen hat, gelangt Moret im Laufe der 1890er Jahre zu jener farbstarken Malerei, deren kurzem, schmalen Pinselstrich ein nunmehr unverkennbar impressionistisches Moment innewohnt. Beinahe logisch erscheint die Verbindung zu dem erfolgreichen Galeristen Paul Durand-Ruel, der Henry Morets Werk ab 1895 nicht nur in Paris bekannt macht, sondern auch in New York, wo seine Malerei auf enormes Interesse stößt.

Wie kaum einem Maler gelingt Moret die Verknüpfung von impressionistischem Landschaftsverständnis und dem Synthetismus Paul Gauguins. Unser großformatiges Gemälde ist ein seltenes frühes Zeugnis für sein herausragendes Talent, das Wesen der ursprünglichen Natur der bretonischen Landschaft auf die Leinwand zu bannen. Eindrucksvoll ist nicht nur Morets Umgang mit Licht, sondern auch seine Darstellung von Wettereffekten, die er mit leuchtenden Farben dramatisch zu inszenieren weiß.

Born in Cherbourg in 1856, Henry Moret had his first artistic training in Paris at the École des Beaux-Arts and Académie Julian. In 1888 the young painter was drawn to Pont-Aven, where a number of painters gathered around Paul Gauguin had set out in search of Brittany's unspoiled landscape. He was one of the first artists to settle in Le Pouldu, which soon became an important centre of the Pont-Aven artists.

His encounter with Paul Gauguin powerfully shaped the artistic development of the young Moret during those years. Over the course of the 1890s, after Gauguin had left Pont-Aven, Moret arrived at the boldly colourful painting whose short and narrow brushstrokes now contained an unmistakably Impressionist aspect. It seems almost like a logical necessity that he then became connected with the successful gallerist Paul Durand-Ruel, who publicised Henry Moret's work from 1895 onwards – not just in Paris, but also in New York, where his painting met with enormous interest.

There is scarcely another painter who linked an Impressionist understanding of the landscape with the Synthetism of Paul Gauguin as successfully as Moret. Our large-format painting is a rare early document of his outstanding talent for capturing on canvas the essence of the pristine nature of Brittany's landscape. Not just Moret's handling of light, but also his depiction of weather effects, are striking and he knew how to use luminous colours to dramatically present them.



HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

204 LANDSCHAFT MIT PALME

1912

Öl auf Leinwand. 50,5 x 61 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚H. Purrmann‘.
– Stellenweise mit leichtem Craquelé.

Lenz/Billeter 1912/04

Mit einer Bestätigung von Robert Purrmann,
Starnberg, vom 4.2.1970

Wir danken Felix Billeter, Hans Purrmann
Archiv, München, für freundliche Hinweise.

*Oil on canvas. 50.5 x 61 cm. Framed. Signed
'H. Purrmann' in black lower right. – Some
minor craqueleur.*

*With a confirmation from Robert Purrmann,
Starnberg, dated 4 Feb. 1970*

*We would like to thank Felix Billeter,
Hans Purrmann Archiv, Munich, for kind
information.*

Provenienz Provenance

Lothar Schmidt, München (1970); Karl &
Faber, München, Auktion 180, 28. Nov. 1990,
Los 1189; Privatsammlung Rheinland-Pfalz

Literatur Literature

Annette Gautherie-Kampka, Café du Dôme.
Deutsche Maler in Paris 1903-1914, Bremen
1996, S. 87 mit Abb.

€ 50 000 – 70 000

Cassis, Collioure, Ajaccio: sonnengetränkte Orte in Landschaften des Südens, leuchtende, bisweilen übersteigert knallige Farben spiegeln das besondere Licht dieser Regionen. Hans Purrmann verbringt den überwiegenden Teil seines Lebens im Süden. Er ist fasziniert von der herben Vegetation und der mediterranen Architektur eingetaucht in Blicke auf Landschaften. Sein Entschluss, nach ersten Studien in München bei dem konservativen Franz von Stuck nach Paris zu wechseln, dort Henri Matisse zu begegnen und mit André Derain, Maurice de Vlaminck und anderen wie Albert Marquet das Aufbegehren der jungen Avantgarde gegenüber den Impressionisten und Pointillisten zu erleben, hat nicht nur den Beginn seiner Malerei geprägt. Unter dem Eindruck der Malerei Vincent van Goghs und der diesem nachfolgenden Pointillisten befreien sich Künstler um Matisse von dem in Paris noch vorherrschenden nachimpressionistischen Geschmack. Die von der Kritik als „Fauves“ – zu deutsch „wilde Tiere“ – abgestempelten Maler entwickelten einen neuen und für kurze Zeit einflussreichen Stil.

Mit dem älteren Matisse verbindet Purrmann eine lebenslange Freundschaft: Sie malen zusammen, sie reisen zusammen; der in Speyer geborene Künstler verinnerlicht das Credo des Franzosen nicht nur, er verdichtet die von Matisse in seiner Pariser Académie propagierte „Vereinfachung der Idee und der Form“ in seiner Malerei.

„Landschaft mit Palme“ ist ein treffliches Beispiel für die Umsetzung. Bilder mit südlichen Landschaften, die 1909 in Cassis an der provenzalischen Küste und ein Jahr später im südlich von Perpignan am Golf von Lyon gelegene Dorf Collioure entstehen, vertieft Purrmann Anfang 1912 in Ajaccio. Die Hochzeit des Künstlers mit Mathilde Vollmoeller ist Anlass der Reise auf die französische Mittelmeerinsel Korsika. Dort entstehen eine Vielzahl von Landschaftsbildern mit der markanten Architektur einer Ölmühle, Blicke wie hier durch von Purrmann angeschnittene Häuser auf hochgewachsenen Palmen, Zypressen und Pinien im grellen Sonnenlicht, gemalt mit impulsiv gesetzten Pinselstrichen und frech wie direkt ohne Übergänge aneinandergesetzte Farben.

Eindrücke von der Begegnung mit dieser kargen Landschaft berichtet Mathilde Vollmoeller in einem Brief vom 4. Februar 1912 an Rainer Maria Rilke: „Große Kautschukbäume, blühende Mimosen, Geranien und Rosen, und eine verlassene aufgegebene Stadt, fast ohne Gäste und verwilderte Gärten um geschlossene Häuser. Wir wollen ein Unterkommen für Monate suchen und bescheiden um Zutritt und nähere Bekanntschaft mit diesen herrlichen Bäumen, Felsen, Meer und Mauern bitten. Bis uns die Hitze vielleicht vertreibt, wer weiß, vielleicht kennen Sie Corsika? Uns ist es eine Steigerung nach Südfrankreich und ladet uns von allen Seiten zur Arbeit ein.“ (Zit. nach Christian Lenz, Felix Billeter, Hans Purrmann. Die Gemälde, München 2004, Band 1, S. 75)



Cassis, Collioure, Ajaccio: sun-drenched little towns in the landscapes of the south. Luminous, sometimes emphatically glaring colours reflect the distinctive light of these regions. Hans Purrmann spent the majority of his life in the south. He was fascinated by the austere vegetation and the Mediterranean architecture submerged within landscape vistas. His decision to switch to Paris after his initial studies in Munich with the conservative Franz von Stuck, his encounter with Henri Matisse there and his experience – with André Derain, Maurice de Vlaminck and others, such as Albert Marquet – of the young avant-garde's revolt against the Impressionists and Pointillists shaped more than just the early phase of his painting. Under the impression of Vincent van Gogh's painting and the Pointillists who succeeded him, artists grouped around Matisse liberated themselves from the Post-Impressionist taste still dominant in Paris. These painters, whom critics labelled "Fauves" (that is, "wild beasts"), developed a new and briefly influential style.

A lifelong friendship bound Purrmann and the older Matisse: they painted and travelled together, and the artist from Speyer did not just take the credo of the Frenchman to heart – in his painting he distilled the essence of the "simplification of idea and form" propagated by Matisse at his Parisian academy.

"Landschaft mit Palme" is a splendid example of this realisation. In 1909 Purrmann created pictures featuring southern landscapes in Cassis, on the Provençal coast, and the next year in the village of Collioure, south of Perpignan on the Gulf of Lyon; in early 1912 he pursued this work further in Ajaccio. The artist's marriage to Mathilde Vollmoeller provided the occasion for the journey to the French Mediterranean island of Corsica. There he created a great number of landscapes with the distinctive architecture of an oil mill and views like the one here, featuring tall palm trees, cypresses and pines standing in glaring sunlight and set between buildings cut off by the edges of the canvas; they are painted with impulsively applied brushstrokes and the colours are juxtaposed boldly and directly, without transitions between them.

Mathilde Vollmoeller recounts her impressions of the encounter with this barren landscape in a letter to Rainer Maria Rilke from 4 February 1912: "Large rubber trees, blooming mimosas, geraniums and roses and a deserted and abandoned town with almost no guests and overgrown gardens surrounding locked houses. We want to look for a place to stay for months and modestly ask to be admitted to and become more closely acquainted with these glorious trees, cliffs, sea and walls. Until the heat perhaps drives us away, who knows, perhaps you're familiar with Corsica? For us it is an improvement after the south of France and, from every side, it invites us to work." (Cited in Christian Lenz, Felix Billeter, Hans Purrmann: Die Gemälde, Munich 2004, vol. 1, p. 75).



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

205 LANDSCHAFT MIT SPAZIERGÄNGER

Um 1912

Öl auf Malkarton. 14 x 16,1 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig unten links mit dem blauem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“; – In schönem Erhaltungszustand.

Oil on artist's board. 14 x 16.1 cm. Framed under glass. Blue stamp "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" verso lower left. – In fine condition.

Provenienz Provenance

Galerie Gunzenhauser, München; Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/Main (1974), Westdeutsche Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt/Main 1974 (Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath), Gabriele Münter 1877-1962 – 30 Gemälde aus den Jahren 1906 bis 1959, Kat. Nr. 10 (mit rückseitigem Ausstellungs-Etikett)

€ 60 000 – 80 000

„Streben nach künstlerischer Synthese“ im bayerischen Oberland? Ganz lapidar hält Gabriele Münter den Blick aus einem Fenster über die befestigte Straße zwischen Häuserfassaden gegenüber fest. Nur wenige Details nutzt die Malerin, um ihr Motiv in Murnau am Staffelsee zu erfassen: Straße, Fassaden, Berge, Himmel. Münter taucht die Ansicht in Blau- und Brauntönen, das kräftige, sparsam eingesetzte Rot ordnet die Komposition. Für Gabriele Münter sind es die Farben der Jahre um 1910. Sie begegnen uns in Ansichten örtlicher Begebenheiten, den Murnauer Ort und Umgebung im Blick, in denen sich Farben zu nahezu nichtgegenständlichen Farbformen, welche die Künstlerin fortan zu ihren charakteristischen Motiven zusammenfügt. In Murnau ereignete sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin sich nach langen Aufenthalten vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort trafen und malten: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. „Murnau hatten wir auf einem Ausflug gesehen und an Jawlensky und Werefkin empfohlen – die uns im Herbst auch hinriefen. Wir wohnten im Griesbräu und es gefiel uns sehr. Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum geben eines Extraktes“ (Zit. nach: Der Blaue Reiter, Dokumente einer geistigen Bewegung, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1989, S. 5), schreibt Gabriele Münter rückblickend 1911.

Mit der fortschreitenden Beschränkung auf wenige, für den Ort und diesen umgebenden Landschaften charakteristische Details sucht Gabriele Münter nach radikalen Möglichkeiten, das Gesehene individuell umzuformen und gelangt zu dieser aufregenden Farbkomposition: Häuser, Bäume und Berge erscheinen als homogen gestrichene Flächen, von farbigen Konturen gefasst. Farben, in kühnen Nuancen zwischen Rot und Blau neu gemischt, ganz im Sinne Kandinskys, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 forderte, nach künstlerischen Formen zu suchen, „die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen -, kurz – das Streben nach künstlerischer Synthese (...).“ (Wassily Kandinsky, Streben nach künstlerischer Synthese, in: Kat. zur ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in der Galerie Thannhauser, 1909).



*“Striving for artistic synthesis” in the Oberland region of Bavaria? Gabriele Münter was extremely succinct in recording this view from a window above the paved road leading between the facades of the houses before her. The painter has used only a few details to capture her motif in Murnau am Staffelsee: street, facades, mountains, sky. Münter immerses the scene in tones of blue and brown and green; the bold, sparingly applied red brings order to the composition. For Gabriele Münter these were the colours of the year 1910. We encounter them in views of local topographies, the village of Murnau and the surrounding area seen with a gaze in which colours become almost nonobjective colour-forms, which the artist subsequently combined into her characteristic motifs. Something amazing happened in Murnau in the autumn of 1908 when Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky and Marianne von Werefkin met and painted in this Upper Bavarian village after long stays mostly in Italy and France: an artistic revolution, a radical departure from an Impressionist and late Impressionist style of painting and a turn towards a synthetic, expressive painting of colours. “We had seen Murnau during an outing and recommended it to Jawlensky and Werefkin – who then called us to join them there in the autumn. We lived in the Griesbräu [inn] and were very pleased. There, after a short period of agony, I made a giant leap – from painting after nature – more or less impressionistically – to feeling a content – to abstracting – to providing an extract.” (cited in: *Der Blaue Reiter, Dokumente einer geistigen Bewegung*, ed. by Andreas Hüneke, Leipzig 1989, p. 5).*

*By increasingly restricting herself to a few characteristic details of the village and the landscapes surrounding it, Gabriele Münter sought radical possibilities for individually reshaping what she saw, and she arrived at this exciting composition of colours: houses, trees and mountains manifest themselves in the form of homogeneously painted surfaces framed by coloured contours. The colours are newly mixed in daring nuances between red and blue, entirely in the sense of Kandinsky, who summed things up in the circular letter from January 1909 regarding the founding of the “Neue Künstlervereinigung München”, demanding a search for artistic forms “which have to be liberated from all incidental aspects, in order to provide a strong expression solely of what is necessary – in short – the striving for artistic synthesis [...]” (Wassily Kandinsky, *Streben nach künstlerischer Synthese*, in: *Kat. zur ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in der Galerie Thannhauser*, 1909).*



Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Andreas Jawlensky und Gabriele Münter in Murnau, Sommer 1908
Aus: Wassily Kandinsky – Gabriele Münter. Künstler des Blauen Reiters in Murnau. Ein Kulturführer des Schloßmuseum Murnau,
hrsg. vom Schloßmuseum Murnau, Murnau 2003, S. 10

WILHELM MORGNER

Soest 1891 – 1917 Langemarck

206 DIE HOLZARBEITER

1911

Tempera auf Karton. 56,5 x 60,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz mit dem Signet monogrammiert und datiert „WM. 11“. – Rückseitig oben schwarz mit der Tappertnummer „77“ (abgeschnitten) sowie „MORG 123“ beschriftet. – Mit einzelnen kleinen Farbausbrüchen. Der linke und der obere Rand wurden kriegschadenbedingt 1945 beschnitten.

Tappert 77; Weihs/Tappert 77 a

Wir danken Walter Weihs, Soest, und Andrea Witte, Münster, für ergänzende Informationen.

Tempera on card. 56.5 x 60.2 cm. Framed under glass. Monogrammed with signet and dated "WM. 11" in black lower right. – Inscribed with Tappert number "77" (cropped) and "MORG 123" in black on top of backside. – Isolated minor losses of colour. The left and the upper margin were trimmed due to war damage in 1945.

We would like to thank Walter Weihs, Soest, and Andrea Witte, Münster, for additional information.

Provenienz Provenance

Kunsthandlung Thiell, Soest (1979);
Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Literatur Literature

Will Frieg, Wilhelm Morgner, Junge Kunst, Bd. 12, Leipzig 1920, mit Abb. (unbeschnitten); Harald Seiler, Wilhelm Morgner, Recklinghausen 1958, S. 28 ff., vgl. Abb. S. 25 (Holzarbeiter, Kohlezeichnung), S. 28 (Holzarbeiter 1911, Öl/Leinwand); Christine Knupp-Uhlenhaut (Hg.), Wilhelm Morgner, Briefe und Zeichnungen, Soest 1984, S. 28 ff., vgl. Abb. S. 30 (Studie zu den Holzfällern II, Kreidezeichnung); Friederike Weimar, Ein Weiterschwingen meines Ichs, etwa wie der Schall, in: Karsten Müller (Hg.), Ausst. Kat. Hamburg 2015, Ins Unermesslichste Vielleicht. Wilhelm Morgner. Malerei 1910-1913, S. 85 ff. vgl. Abb. 1 (Studie zu den Holzfällern II, Kreidezeichnung), vgl. Abb. 4, o.S. (Der Holzarbeiter, Öl/Leinwand)

€ 30 000 – 40 000

Der bedauerlicherweise im II. Weltkrieg partiell zerstörte Karton steht in einer kleinen Reihe von Gemälden des Expressionisten Wilhelm Morgner aus dem Jahr 1911, in der Arbeiter in ihrer spezifischen Tätigkeit gezeigt mit der sie umgebenden Landschaft verschmelzen zu einem wirbelnden Lineament aus Farbtupfern und -flächen. Divisionistisch gesetzte Pinselstriche verweisen klar auf das Werk Van Goghs, ohne das Eigene zu vernachlässigen. Es entstehen beispielsweise „Die Steinbrecher“ (Weihs/Tappert 114), die „Heuernte“ (Weihs/Tappert 88), „Mann mit blauer Karre in ornamentaler Landschaft“ (Weihs/Tappert 95) oder „Der Holzarbeiter“ (Weihs/Tappert 112) – das unserer Komposition abhanden gekommene Pendant ist hier als Einzelmotiv verarbeitet (vgl. Ausst. Kat. Ins unermesslichste Vielleicht, op.cit., Kat. Nr. 4). „Der Künstler glaubte, dass sich in der gegenständlichen Welt spirituelle Kräfte manifestieren. Diese Kräfte visuell zu erfassen, war sein Ziel – ob gegenständlich oder ungegenständlich, war für ihn bei dieser ohnehin jenseits der Sichtbarkeit liegenden Thematik zweitrangig,“ führt Friederike Weimar die gegenüber seinem Berliner Mäzen und Sammler Georg Tappert geäußerten Gedanken Wilhelm Morgners aus (Weimar in: op. cit., S. 85). Am 10. November 1911 schildert ihm Morgner den Entstehungsprozess seiner Werke: „Als ich z.B. den Holzhacker malte, brannte mir der Kopf, dann war meine ganze Haut glühend heiß, sodaß ich sie nicht an einen kalten Gegenstand halten konnte, ohne heftigen Schmerz zu empfinden. Dann hatte ich ein Gefühl, als ob mir das Innerste nach Außen und das Äußerste nach Innen gedreht würde und wieder umgekehrt. Dabei hatte ich noch ein ganz sonderbares Gefühl, ich weiß nicht, wie ich das bezeichnere soll. Glücksgefühl ist zu schal und eckig, um das auszudrücken. So ist es mir bei den letzten Bildern immer ergangen. Ich sage das wohlweislich niemand, denn sonst sagen die Leute mir immer, ich wäre verrückt. Ich weiß das wohl.“ (zit. nach Knupp-Uhlenhaut, op.cit., S. 30). Unsere obgleich fragmentierte Arbeit steht in einem wichtigen Zusammenhang des schmalen Werks und entstammt der wohl interessantesten Phase des früh verstorbenen Expressionisten Morgner, dessen Arbeiten sich heute in wichtigen musealen Sammlungen befinden.

This work on card, part of which was unfortunately destroyed during the Second World War, belongs to a small series of paintings created in 1911 by the Expressionist Wilhelm Morgner. These works depict labourers who carry out their specific tasks while merging with the surrounding landscape into a swirling network of lines made up of dots and fields of colour. The divisionist application of the brushstrokes clearly points to the work of Van Gogh, without neglecting what is characteristic of Morgner's own work. He created paintings such as "Die Steinbrecher" (Weihs/Tappert 114), the "Heuernte" (Weihs/Tappert 88), "Mann mit blauer Karre in ornamentaler Landschaft" (Weihs/Tappert 95) or "Der Holzarbeiter" (Weihs/Tappert 112) – where the lost pendant to our composition is handled as an independent motif (see exhib. cat. Ins unermesslichste Vielleicht, op. cit., cat. no. 4). "The artist believed that spiritual forces manifest themselves in the material world. His goal was to capture these forces visually – whether representationally or non-representationally was of secondary importance for him, in the case of this subject matter which lay beyond the visible anyway," is how Friederike Weimar explains the thoughts Wilhelm Morgner expressed to his Berliner patron and collector Georg Tappert (Weimar in: op. cit., p. 85). On 10 November 1911 Morgner described to him the process of creating his works: "When I painted the woodcutters, for example, my head was burning and then all my skin was white hot, so that I couldn't hold it next to a cold object without feeling intense pain. Then I had a feeling as if what was deepest inside me was being turned to the outside and the outermost turned inside, and then the reverse again. At the same time I also had a very strange feeling, I don't know what I should call it. A feeling of happiness is too stale and awkward to express it. With my recent pictures I've felt this way every time. I have good reason not to say this to anyone, because otherwise people would always tell me I'm crazy. I know that, of course." (cited in Knupp-Uhlenhaut, op. cit., p. 30). Although it has become a fragment, our work stands in an important context within his limited oeuvre and is from what is surely the most interesting phase of the Expressionist Morgner, who died at a young age and whose works are now to be found in the collections of important museums.



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

207 VORM BAD

1912

Aquarell und Zimmermannsblei auf festem Aquarellbütten. 44,8 x 38,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert, 'EHeckel [E und H ligiert] 12' sowie darunter mit dünnerem Stift betitelt, '-Vorm Bad-'. – Rückseitig oben mit rotem Stift handschriftlich gezeichnet vom Vorbesitzer „Dr. H. Koch“. – Die obere linke Blattecke diagonal abgerissen; drei fachmännisch geschlossene kleine Randeinrisse an den Seitenrändern. In sehr schönem frischen Farberhalt.

Bestätigt vom Nachlass Erich Heckel, Renate Ebner am 9.6.2015; das Aquarell ist im Archiv der Erich Heckel Stiftung Hemmenhofen registriert. Wir danken Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, für ergänzende Auskünfte.

Watercolour and carpenter's pencil on firmer watercolour laid paper. 44.8 x 38.7 cm. Framed under glass. Signed and dated 'EHeckel [E and H joined] 12' in pencil lower right and titled below '-Vorm Bad-' in a finer pen. – Hand-written signature "Dr. Hans Koch" in red pen by previous owner upper verso. – Upper left sheet corner diagonally torn; three restored minor marginal tears in lateral margins. Very vibrant colours.

Confirmed by the Estate Erich Heckel Hemmenhofen, Renate Ebner, dated 9 Jun. 2015; the watercolour is registered in the archive of the Erich Heckel Stiftung Hemmenhofen. We would like to thank Hans Geissler, Estate Erich Heckel, for additional information.

Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Hans Koch, Düsseldorf/
Randegg; Erben Koch, Oberbayern

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart 1957 (Kunstverein Stuttgart), Erich Heckel, Kat. Nr. 68 [mit irrtümlichen früheren Ausstellungsangaben]; Freiburg 1962 (Augustinermuseum Freiburg), Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Kleinplastik aus südbadischem Besitz, Kat. Nr. 34

€ 70 000 – 80 000

Heckel malt einen Rückenakt am breiten Sandstrand vor einer phantastisch, steil abfallenden Küste. Das mit großzügigem Pinselstrich ausgeführte Aquarell ist vom Künstler in das Jahr 1912 datiert und (wohl zeitlich später) mit „Vorm Bade“ unter seiner Signatur betitelt. Wie in jedem Sommer malt Heckel Landschaften und immer wieder Akte und Badende so auch an diesem pittoresken Ostseestrand auf Hiddensee. Mit seiner Frau, der Tänzerin Sidi Riha, die hier wohl mit dem Rücken zu ihrem Mann im Begriff ist, nach ein paar weiteren Schritten in dem blauen, leicht spiegelnden Meer, einzutauchen, verbringt Heckel von Berlin aus angereist die Sommermonate. Diese charaktervolle Landschaft mit den im Hintergrund sich in den Himmel auftürmenden, steilen Sanddünen erscheint wie eine treffliche Inszenierung im warmen Licht der Sonne.

Erich Heckel verändert seinen Malstil gegenüber der Zeit in Dresden und anschließend ab 1911 in Berlin. Er löst sich von dem allzu Expressiven, dem wilden und direkten, spontanen Vortrag. Heckels ganzheitliche Naturschauung, seine Sehnsucht nach Harmonie und die Idee, das Unfassbare durch die Dinge hindurch scheinen zu lassen, wird charakteristisch mit diesem Aquarell in vielen Bereichen besonders stark spürbar. Ein klassisches Motiv des Künstlers, ein offensichtlich in sich gekehrter, in Gedanken versunkener Akt an der Küste der beliebten Insel in der Ostsee nördlich von Stralsund lässt uns über das Sichtbare hinaus zurück. Schon Franz Marc schildert Heckels Bilder 1912 gegenüber Wassily Kandinsky: „Die Kunst Heckels ist sehr versteckt, mit einem sehr frommen, tiefen Sinn, der mehr das feine Echo, oder besser gesagt, den Gedankenklang dessen ist, was man ganz zuerst vor der Leinwand spürt; er schreckt ab, um einen nachher besser zu fassen.“ (Franz Marc an Wassily Kandinsky am 18. Januar 1912, in: Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel, hrsg. von Klaus Lankheit, München 1983, S. 122).

Heckel has painted a nude seen from behind on a wide sandy beach in front of a fanciful, steeply inclined coast. This watercolour carried out in generous brushstrokes was dated 1912 by the artist and (presumably at a later time) entitled "Vorm Bade" underneath his signature. Like every summer Heckel painted landscapes, and frequently nudes and bathers, as is also the case with this picturesque Baltic beach on Hiddensee. Travelling from Berlin with his wife, the dancer Sidi Riha, Heckel spent the summer months there: here, with her back to her husband, Riha is surely about to plunge into the blue, slightly reflective sea after a few more steps. This distinctive landscape, with the steep sand dunes in the background piled up into the sky, takes the form of a magnificent setting in the warm light of the sun.

Erich Heckel had changed his style of painting compared to the period in Dresden and subsequently in Berlin, from 1911 onwards. He distanced himself from an all-too expressive, a wild and direct, spontaneous presentation. Heckel's holistic view of nature, his yearning for harmony and his idea of using things to permit the ineffable to shimmer through them is characteristically and particularly palpable in many passages of this watercolour. A classic motif of the artist, a nude – obviously turned inward and absorbed in thought – on the coast of this beloved island, north of Stralsund in the Baltic Sea, leaves us behind, beyond what can be seen. Franz Marc had already described Heckel's pictures to Wassily Kandinsky in 1912: "The art of Heckel is very secretive, with a very devout and deep meaning, which is more the subtle echo – or to put it more precisely – the mental resonance of that which we experience completely only before the canvas; he scares us off to take better hold of us afterwards." (Franz Marc to Wassily Kandinsky on 18. January 1912, in: Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel, ed. by Klaus Lankheit, Munich 1983, p. 122).



EMILE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

208 DSCHUNKEN

1913

Aquarell auf Japanpapier. 28,5 x 32,7 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Nolde‘. – Die Ränder rückseitig schmal mit Japanpapier gefasst.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 23. Juli 2018. Das Aquarell ist in seinem Archiv verzeichnet unter „Nolde A – 92/2018“.

Watercolour on Japan paper. 28.5 x 32.7 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in pencil lower right. – The margins narrowly covered in Japan paper verso.

With a photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, dated 23 July 2018. The watercolour is listed in the archive under "Nolde A – 92/2018".

Provenienz Provenance

Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 45 000 – 55 000

„China. Du liegst drüben und dein Meer ist wirklich gelb. Je mehr wir uns China näherten, um so gelber wurde das Wasser. Der mächtige Huang Ho führt sein Lehmwasser ins Meer. [...] Langsam ging es den großen breiten Strom hinan, bis es nicht mehr ging, wir streiften den schlammigen Grund. Wir legten an und wurden ausgebootet. Zwischen Chinesen und Chinesenfrauen sitzend ging es mit der Bahn nach Peking.“ (Emil Nolde, *Welt und Heimat. Die Südseeereise*, Köln 1965, S. 40). Als Mitglied der medizinisch-demographischen Expedition nach Deutsch-Neuguinea reist Nolde als Illustrator mit. Nach der Überlandreise durch China erreicht das Ehepaar Nolde Hankau, und Nolde ist begeistert. „Auf dem Wasser war das Leben und Gedränge ähnlich und doch wieder ganz anders. Hunderttausend Menschen haben hier ihren Wohnsitz in den Dschunken, und diese Dschunken liegen in Massen zu beiden Seiten des Flusses. [...] und wir fuhren, wir kniffen uns durch oder lagen zwischen den Dschunken eingeklemmt [...]. Mein Zeichnen hatte während ein paar Wochen geruht. Hier war dies unmöglich. Mit Pinsel und Farbe arbeitete ich wie ein Besessener; [...] alles Bilder um mich, reichstes tobendes Leben, Spiegelungen, Boote [...] und dazwischen der Dunst. [...] Wir fuhren mit einem kleinen Dampfer den Yangtsekiang hinunter, eine wunderbare Fahrt – begegnend oder abwärts segelnd unzählige Dschunken. Dschunken mit weißen oder farbigen hohen, herrlichen Segeln. Dies alles war meine Lust, mein Element, dieses Leben und Treiben auf dem Wasser mit den langen Spiegelungen der Segel, sei es von einzelnen Booten oder von reizvollen Gruppen.“ (Ders., *op.cit.*, S. 46 f.).

In kalligraphischer, schwungvoller Einfachheit bannt Nolde die flüchtigen Phänomene der chinesischen Gewässer aufs Papier. Es entstehen zahlreichen Dschunken-Aquarelle und Tuschkunstdrucke. Das vorliegende zeichnet sich durch seine wohlportionierte Auslotung des maritimen Raums, seine prägnant reduzierte Farbigkeit und seinen ungewöhnlich guten Erhaltungszustand aus.

*“China. You lie over there and your sea really is yellow. The closer we got to China, the yellower the water became. The mighty Huang Ho carries its silty water into the sea. [...] We slowly moved towards the big wide river, until we could go no further, we scraped on the muddy ground. We moored the boat and disembarked. Sitting between Chinese men and women, we went to Peking with the train.” (Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseeereise*, Cologne 1965, p. 40). Nolde was a member of a medical-demographic expedition to German New Guinea, travelling with them as an illustrator. After the journey by land through China, Nolde and his wife reached Hankou, and Nolde was delighted. “On the water the life and bustle were similar and, nonetheless, also completely different. The junks are home to one hundred thousand people, and masses of these junks lie on both sides of the river. [...] and we travelled, we squeezed through or lay there stuck fast between the junks [...]. I had paused from drawing for a few weeks. Here that was impossible. With brush and paint, I worked like a man possessed; [...] everything around me was a picture, the richest uproarious life, reflections, boats [...] and the haze between it. [...] We travelled down the Yangtze Kiang with a little steamer, a marvellous journey – countless junks meeting us or sailing down river. Junks with high, white or coloured, magnificent sails. All this was my pleasure, my element, this life and activity on the water, with the long reflections of the sails, whether of individual boats or charming groups.” (Idem., *op. cit.*, pp. 46 f.).*

Nolde captures the fleeting phenomena of the Chinese waters on paper in a calligraphic, sweeping simplicity. He created numerous watercolours and ink-brush drawings of junks. The present work is distinguished by its well-proportioned sounding of the maritime space, its concisely reductive tonality and its unusually good state of preservation.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

209 KOPF EINER SÜDSEEINSULANERIN NACH RECHTS

1914

Gouache, Aquarell und Tuschpinsel auf hellbraunem faserhaltigen Reisstrohpapier. 49,7 x 36,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Nolde‘. – Kleinere Randeinrisse an den linken Ecken fachmännisch hinterlegt. Mit werkprozessbedingten Knickspuren, die obere rechte Ecke klein ergänzt.

Mit einer Expertise von Manfred Reuther, Stiftung Ada und Emil Nolde Seebüll, vom 4. November 2011 (in Kopie). Die Arbeit ist in der Stiftung registriert.

Gouache, watercolour and brush and India ink on light brown fibrous rice straw paper. 49.7 x 36.7 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in pencil lower right. – Minor marginal tears at the left corners, professionally backed. With traces of creasing related to the work process, a small addition to the upper right corner.

With a certificate from Manfred Reuther, Stiftung Ada und Emil Nolde Seebüll, dated 4 November 2011 (copy). The work is registered in the foundation.

Provenienz Provenance

Privatsammlung Berlin; Grisebach, Ausgewählte Werke 24.11.2011, Lot 14; Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000

Emil Nolde nimmt 1913/1914 an der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ als Maler teil, der die visuellen Eindrücke dieser exzeptionellen Reise festhalten soll; seine Frau Ada begleitet ihn. In Neuguinea verbringen sie nach Reisen durch Russland, Japan und China etwa ein halbes Jahr. Zahlreiche schnell gemalte Bildnisse von Eingeborenen entstehen dort. Die viel bewunderte weiße „Missis“, Ada Nolde, vermerkt in ihrem Tagebuch im April 1914: „[...] daß Frauen aus dem Dorf Possum gekommen waren, um [sie] zu sehen. Glattbarbiert waren ihre Köpfe, sie waren behängt mit Ketten aus geschliffenen Muscheln und Grasschürzen. Als sie mich sahen, schlugen sie die Hände über dem Kopf zusammen und riefen und wunderten sich sehr. [...] Da eine Gruppe weg war, kam eine andere, und da wir sagten, daß wir am Nachmittag ihr Dorf besuchen wollten, liefen sie strahlend und schwatzend heim.“ (Ada Nolde, zit. nach Manfred Reuther, Nolde Südseereise, in: Ausst. Kat. Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ingelheim 1997, S. 190).

Noldes Reise in die Südsee wird ein zentrales Ereignis und von nachhaltiger Bedeutung sowohl vom künstlerischen Grundverständnis und von seiner Arbeitstechnik als auch hinsichtlich seiner Lebenseinstellung bleiben. „Vor allem fand er – bei aller Enttäuschung – in der Begegnung mit der ursprünglichen, unverbildeten Lebensweise der Naturvölker, die sich in Einklang mit Natur und Umwelt vollzog, eine tiefe Vergewisserung seiner eigenen, ursprünglichen Sehnsucht, zugleich seines künstlerischen Denkens und Schaffens.“ (Manfred Reuther, „Zu der unbeschreiblich schönen, wilden Südseereise“, in: Ausst. Kat. Emil Nolde und die Südsee, Wien/München, Neukirchen 2002, S. 13).

In 1913/1914 Emil Nolde took part in the “Medical-demographic German New Guinea Expedition” as a painter; his task was to record his visual impressions of this exceptional journey, and his wife Ada accompanied him. After travelling through Russia, Japan and China, they spent about half a year in New Guinea. There he created numerous quickly painted likenesses of its native inhabitants. The much admired white “Missis”, Ada Nolde, noted in her diary in April 1914: “[...] that women from the village of Possum had come in order to see [her]. Their heads were shaved bald and they were adorned with necklaces made of polished shells and grass skirts. When they saw me, they threw their hands over their faces and called out and were very amazed. [...] As soon as one group was gone, another came, and because we said we wanted to visit their village in the afternoon, they ran home beaming and chattering.” (Ada Nolde, cited in Manfred Reuther, Nolde Südseereise, in: exhib. cat. Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Ingelheim 1997, p. 190).

For Nolde, his journey to the South Pacific would become a central event and would remain of lasting significance for both his fundamental understanding of art and his working technique as well as with regard to his attitude towards life. “Above all – in spite of all his disappointment – in his encounter with the native peoples’ primal, unspoiled way of life, lived out in harmony with nature and their environment, he found a deep confirmation of his own original yearning and, at the same time, his artistic thinking and work.” (Manfred Reuther, “Zu der unbeschreiblich schönen, wilden Südseereise”, in: exhib. cat. Emil Nolde und die Südsee, Vienna/Munich, Neukirchen 2002, p. 13).



No. 10

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

210 LIEGENDER UND BADENDE (MORITZBURG)

1909

Pastell auf glattem Papier. 34,3 x 45 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Rückseitig mit dem violetten Stempel „NACHLASS E.L. KIRCHNER“ (Lugt 1570b) versehen, darin handschriftlich bezeichnet „FS Drc/Bf 42“ sowie mit dem runden Stempel „LUCA SCACCHI GRACCO STUDIO D'ARTE CONTEMPORANEA“ versehen, darin handschriftlich bezeichnet „1907 1927“. – Das Papier schwach gebräunt und mit minimalen Randmängeln, darunter ein wieder angesetzter diagonaler Ausriss der äußersten linken unteren Blattecke. Rückseitig mit Spuren alter Montierungen.

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

Pastel on smooth paper. 34.3 x 45 cm. Framed under glass. Unsigned. – Violet stamp "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt 1570b) verso, therein handwritten inscription "FS Drc/Bf 42" and with round stamp "LUCA SCACCHI GRACCO STUDIO D'ARTE CONTEMPORANEA"; therein handwritten inscription "1907 1927". – The paper slightly browned and with minor marginal defects, below a reattached diagonal tear in the outermost lower left corner of the sheet. Traces of former mountings verso.

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

Provenienz Provenance

Nachlass Ernst Ludwig Kirchner (mit rückseitigem Stempel); Galerie Nierendorf, Berlin; Galleria Medusa, Rom (mit rückseitigem Rahmenetikett); Forum Gallery, New York (mit rückseitigem Rahmenetikett); Christie's London, German and Austrian Art Part II, 20. Mai 1993, Lot 583; Rheinische Privatsammlung

€ 30 000 – 40 000

Im Sommer 1909 besucht Ernst Ludwig Kirchner das erste Mal die Moritzburger Teiche bei Dresden. Seine Zeichnungen dieser Zeit, vor allem die Akte und Badeszenen, gehören in ihrer rasch formulierten Unmittelbarkeit zu den herausragenden Werken des Künstlers. Ihre Freiheit und Direktheit der Darstellung verkörpern eine Spontaneität, die Kirchner in der Malerei kaum erreicht.

Mit wenigen Mitteln nimmt Kirchner in unserer Darstellung die Staffelung des Bildraumes vor. Hinter der im Vordergrund im Schilf liegenden Person zeichnet er eine lebendige Szene von fünf Badenden, teils dem Wasser entsteigend. Dabei gelingt es ihm mit wenigen Strichen, einen spannungsvollen Kontrast auch in der unterschiedlichen Dynamik der Dargestellten zu inszenieren. Auf den Punkt ist die Kolorierung, die er in Grün, Blau und Gelb vornimmt. Aus heutiger Perspektive schwer zu rekonstruieren scheint die konkrete Zusammensetzung der Badegesellschaft, die in der skizzenhaften Notation der einzelnen Personen ungeklärt bleiben muss.

Für den Betrachter besonders reizvoll ist Kirchners Formulierung der liegenden Person im Vordergrund. Die Augen in Richtung der Badenden gerichtet, lädt sie ihn gewissermaßen zu einem Blick über die Schulter ein und führt ihn so noch näher an die Szene heran. Nicht zuletzt durch dieses kompositorische Detail erreicht das ohnehin spontane und von großer Natürlichkeit geprägte Motiv einen einzigartigen Grad der Zugänglichkeit.

In the summer of 1909 Ernst Ludwig Kirchner visited the Moritzburg ponds, outside Dresden, for the first time. With their rapidly formulated immediacy, his drawings from this period – particularly the nudes and bathing scenes – are among the artist's outstanding works. Their freedom and directness of representation embody a spontaneity that Kirchner scarcely achieved in painting.

In our image Kirchner has used limited means to establish the layering of the depicted space. Behind the figure lying in the reeds in the foreground, he draws a vivid scene with five bathers, some of whom are climbing out of the water. In doing so he also succeeds in using just a few strokes to present a stimulating contrast among the different dynamics of the depicted figures. The coloration, which he carries out in green, blue and yellow goes straight to the point. From today's perspective it seems difficult to reconstruct the specific composition of the group of bathers, who necessarily remain unidentified in the sketch-like notation of the individual figures.

For viewers, Kirchner's formulation of the person lying in the foreground is particularly intriguing. With eyes directed towards the bathers, the figure invites viewers to look over its shoulder, so to speak, thus drawing them even closer to the scene. Not least on account of this compositional detail, this already spontaneous motif defined by great naturalness achieves a unique degree of openness.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

211 BADENDE

1914

Braune Tuschfeder- und Bleistiftzeichnung auf elfenbeinfarbenem Papier. 33,5 x 34,5 cm. Am Oberrand links mit Bleistift signiert und datiert, 'E L Kirchner 14'.

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Brown pen and ink and pencil drawing on ivory-coloured paper. 33.5 x 34.5 cm. Signed and dated 'E L Kirchner 14' in pencil upper left margin.

The present work is documented in the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern.

Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Frédéric Bauer, Davos; Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart R.N. Ketterer, 19. Auktion 1954, Kat. 1158; Galerie Christoph Czwiklitzer, Köln, nach 1954, Kat. 109; Sammlung Rüdiger Graf von der Goltz, Berlin – Düsseldorf; Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Nürnberg 1952 (Städtische Kunstsammlungen), Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde und Graphik der Sammlung Dr. Frédéric Bauer, Kat. Nr. 114

€ 28 000 – 32 000

„Vielen Dank für die Sendung des Buches. Es interessiert mich gerade jetzt sehr, da ich ein grosses Bild Badende in einer Wanne gemalt habe“, schreibt Ernst Ludwig Kirchner an Eugen Diederichs, den Gründer des gleichnamigen Kulturverlags, Mitte Dezember 1914 und versieht den Brief mit einer schnellen, aber detailreichen kleinen Zeichnung (zit. nach Hans Delfs (Hg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Bd. I, Zürich 2010, S. 97).

Diese gibt exakt den Mittelteil des als Triptychon von Kirchner konzipierten Gemäldes wieder: drei, dem klassischen Grazienprinzip nach variierte un- bekleidete Frauen – einander beim Entsteigen der Wanne behilflich, sich abtrocknend bzw. sich waschend (s. Vergleichsabb.). Der Mittelgruppe sind ein weiblicher Akt in Vorder- und Rückenansicht links und rechts zur Seite gestellt, verbunden mit dem zentralen Motiv in der Fortführung des Hintergrundes.

Unsere großformatige bedeutende Zeichnung aus dem Besitz von Dr. Frédéric Bauer und Rüdiger Graf von der Goltz ist augenscheinlich im Entwicklungsstadium des Gemäldetriptychons entstanden.

So vereint die frühe Zeichnung die gesamte Gruppe von fünf Badenden, geschart um die Wanne in mithin reziproker Bewegung und gespiegelter Ansicht: Die äußeren Frauengestalten flankieren die Mittelszene, die rechte der drei Mittelfiguren steht im Begriff, in die Wanne zu steigen, während die mittlere die links hockende wäscht. Die Wanne ist diagonal entgegengesetzt ausgerichtet, wie auch der Raum sich zur anderen, rechten Seite öffnet – im Gegensatz zur späteren Bildkomposition.

In wenigen Strichlagen sind die Köpervolumina und der Bildraum erfasst, die zartere Bleistiftzeichnung mit entschiedenerer Tuschfederzeichnung betont. Wie nur bei den ihm wichtigen Papierarbeiten hat Kirchner die Zeichnung voll signiert und datiert. Sie ist über ihren künstlerischen Eigenwert hinaus als wichtiges Dokument seines malerischen Schaffensprozesses anzusehen.

Die Tuschfederzeichnung befand sich in den großen Sammlungen von Kirchners Davoser Arzt Dr. Frédéric Bauer und später in der von Rüdiger Graf von der Goltz, der ebenfalls einige Gemälde aus allen Schaffensphasen Kirchners mit dem Schwerpunkt „weiblicher Akt“ besaß (s. Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, Nrn. 207, 223, 287, 322, 342, 419, 651).



[English version online](#)



Ernst Ludwig Kirchner, *Badende Frauen*, 1915/1925, Öl auf Leinwand – Triptychon, 196 x 66 cm/196 x 171 cm/196 x 66 cm, Nachlass Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Henze Ketterer, Wichtrach/Bern
Aus: Ausst. Kat. *Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive*, Städel Museum Frankfurt 2010, S. 132 f.



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

212 WAGEN IN SILBERNER STRASSE 1913

Aquarell, Gouache, farbige Tusche und Silberbronze auf dünnem Japanbütten. 37,3 x 26,6 cm. Unter Glas gerahmt. Auf einem Beiblatt mit dem Stempel „Nachlass August Macke“ (Lugt 1775b) versehen, darin mit brauner Tinte nummeriert, betitelt und datiert „F.Z. 37 Wagen in silberner Strasse 1913“ und der Bestätigung der Aufnahme in das Werkverzeichnis vom Sohn des Künstlers, Dr. Wolfgang Macke, Bonn 14.1.1952. – An den linken Ecken mit rückseitigen nach vorn minimal durchdrückenden Resten ehemaliger Papiermontierung, der rechte Rand mit unauffälligen leichten Knickspuren.

Heiderich Nachtrag 329 a; Heiderich Zeichnungen 2198; Vriesen 1957, 309 (mit falscher Abb.)

Watercolour, gouache, coloured India ink and silver bronze on thin Japan laid paper. 37.3 x 26.6 cm. Framed under glass. On a supplementary sheet stamped "Nachlass August Macke" (Lugt 1775b), therein numbered, titled and dated "F.Z. 37 Wagen in silberner Strasse 1913" in brown ink and the confirmation of the inclusion in the catalogue raisonné from the artist's son, Dr. Wolfgang Macke, Bonn, 14 Jan. 1952. – On the verso, remnants of a former paper mounting minimally pushing through to recto in the left corners, unobtrusive minor fold marks in the right margin.

Heiderich Nachtrag 329 a; Heiderich Zeichnungen 2198; Vriesen 1957, 309 (erroneous illus.)

Provenienz *Provenance*

Galerie Vömel, Düsseldorf (1953); Sammlung Dr. Eduard Houdremont, Essen (1957); Privatbesitz Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Bonn 1918 (Museum Villa Obernier – Gesellschaft für Literatur und Kunst. Dramatischer Verein), August Macke; New York 1952 (Galerie Gerson), Kat. Nr. 13 (Wagon on the road?); Bielefeld 1957 (Städtisches Kunsthhaus), August Macke-Aquarelle, S. 38 mit Abb. (nicht ausgestellt)

€ 40 000 – 50 000

Im November 1910 kehrt August Macke mit seiner Frau Elisabeth und Sohn Walter nach der Hochzeitsreise von Paris und einem längeren Aufenthalt am Tegernsee nach Bonn zurück; sie wohnen zunächst bei ihren Eltern, bis sie das Haus an der Bornheimer Straße mit ausgebautem Atelier beziehen können. „Das Atelier“ so Elisabeth Macke in den Erinnerungen an ihren Mann, „hatte große Fenster nach drei Seiten und oben ein großes Oberlicht. Man konnte weit in die Gegend sehen, die Ringstraße hinauf fast bis zur Cölner Chaussee mit dem Turm der Irrenanstalt. Es war eine belebte Straße, die täglich andere Bilder bot. [...] Vom Atelierfenster aus der Blick auf die Marienkirche, die von Vorstadthäusern umgeben, jeden Tag sich in anderer Stimmung zeigte.“ (Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Frankfurt a. M. 1987, S. 213).

Mit diesem feinen, „leichtfüßig“ anmutenden Aquarell auf transparentem Japanpapier skizziert uns der Künstler einen fiktiven Blick aus dem Atelierfenster und mischt diesen mit der Sicht über den Gartenzaun auf die nächtliche Straße: Im Hintergrund links der neugotische Turm der Marienkirche, der Fabrikschornstein, die Häuser und Fassaden gegenüber. Eine mit Gas gespeiste Laterne und der silbrige Lichtstrahl des hoch stehenden Vollmondes beleuchten hell die Szene mit dem vorbeieilenden offenen Landauer. Ungebrochene, leuchtende Farben setzt Macke mit kräftigen Pinselstrichen wie Konturlinien nebeneinander und beschreibt mit einem gewissen Augenzwinkern das städtische Motiv. August Macke liebt das hintergründige, humorvolle Schildern bisweilen romantisch grotesker Begegnungen wie diese hier zu der späten Stunde. So markiert der Künstler die von den Pferdebeinen geworfenen Schatten nur mehr mit zwei schnell gesetzten X-Zeichen.

In November 1910 August Macke, his wife Elisabeth and their son Walter returned to Bonn after their honeymoon in Paris and an extended stay at Tegernsee; they initially lived with her parents until they were able to move into the house in Bornheimer Straße, where a studio had been added. "The studio", recounts Elisabeth Macke in the memoirs she wrote about her husband, "had large windows on three sides and a large sunlight above it. You could see a long way out into the area, up Ringstraße almost to Cölner Chaussee, with the tower of the insane asylum. It was a busy street that offered new images every day. [...] The view from the studio window to St Mary's Church, surrounded by suburban buildings, presented itself in a different spirit each day." (Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Frankfurt a. M. 1987, p. 213).

With this subtle, almost "light-footed" watercolour on transparent Japan paper, the artist has sketched a fictive view out of his studio window for us and mixed it together with the view of the street at night seen over his garden fence: on the left in the background, the neo-Gothic tower of St Mary's Church stands opposite the factory chimney, the buildings and the facades. A gas lantern and the silvery rays of light from the full moon high up in the sky brightly illuminate the scene with an open landau rushing past. Macke has applied his unmodulated, luminous colours with forceful brushstrokes alongside one another, like contour lines, and described the urban motif with a certain irony. August Macke loves the enigmatic, humorous representation of sometimes Romantically bizarre encounters like the late-night one here. Thus, for example, the artist marks the shadows cast by the horses' legs with nothing more than two quickly placed X's.



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

213 AM THUNER SEE

1914

Kohlezeichnung auf chamoisfarbenem Papier. 17,6 x 10,8 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel „Nachlass August Macke“ (Lugt 1775b) versehen und mit Bleistift bezeichnet „Am Thunersee“ sowie auf dem ehemaligen Rahmenkarton mit dem Nachlass-Stempel versehen und von Lothar Erdmann mit Tinte beschriftet „August Macke Am Thuner See 1914“.

Mit einer Bestätigung von Ursula Heiderich, Syke, vom 3. Mai 2012. Die Zeichnung ist für den Nachtrag in einen eventuellen Ergänzungsband zum Werkkatalog der Arbeiten von August Macke vorgesehen (in Fotokopie).

Charcoal drawing on chamois-coloured paper. 17.6 x 10.8 cm. Framed under glass. Stamped "Nachlass August Macke" (Lugt 1775b) verso, inscribed "Am Thunersee" in pencil, and estate stamp on the former frame backing with inscription "August Macke Am Thuner See 1914" in ink by Lothar Erdmann.

With a confirmation from Ursula Heiderich, Syke, dated 3 May 2012. The drawing is intended for inclusion in a possible supplementary volume to the catalogue raisonné of works by August Macke (photocopy).

Provenienz Provenance

Privatsammlung Rheinland

€ 30 000 – 35 000

Mit der Zeichnung „Am Thuner See“ lässt uns August Macke an dem Blick teilhaben, den er im Garten von Haus Rosengarten beinahe täglich genießt. Im Herbst 1913 zieht er mit seiner Frau Elisabeth und den zwei Kindern von Bonn nach Hilterfingen und mietet ein Haus für fast ein Jahr direkt am Thuner See. „August fing sehr bald an fleißig zu malen“, weiß Elisabeth Macke in den Erinnerungen an ihren Mann zu berichten. „Er besorgte sich Malmaterial und ein Bild nach dem anderen entstand in diesem sommerlich warmen, strahlenden Herbstwochen.“ (Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Frankfurt a. M. 1987, S. 283).

In dieser für den Künstler ausgesprochen glücklichen und erfüllten Zeit ist auch die Kohlezeichnung „Am Thuner See“ entstanden. Macke spiegelt uns den Blick – in einer für ihn typischen, den Klang des Kubismus berücksichtigende Komposition – vom Haus in den Garten und zwischen den Bäumen hindurch auf den See und den dahinter liegenden Gebirgszug Stockhornkette mit dem charakteristischen, einer markanten kegel- oder pyramidenartige Form gleichenden Berg „Niesen“. Der Bildaufbau der Kohle-Zeichnung, beginnend mit dem Garten im Vordergrund und der in die tiefe reichenden Landschaft, wird malerisch der Idee des Kubismus folgend ohne Detailverliebtheit nahezu in eine Ebene übereinander gestapelt zusammengezogen und die räumliche Abstufung für den Betrachter dennoch kontrastreich zwischen harten Konturen und weichen Grauabstufungen, die Wiedergabe der Natur mit Licht und Schatten von Macke exquisit und unkonventionell herausgestellt.

With the drawing "Am Thuner See", August Macke allows us to share the view he enjoyed almost every day in the garden of the "Rose Garden House". In autumn of 1913 he moved from Bonn to Hilterfingen with his wife Elisabeth and their two children, and they rented a house directly next to Thun Lake. "August very quickly began painting diligently", reports Elisabeth Macke in the memoirs she wrote about her husband. "He obtained painting materials for himself and created one picture after another in these radiant autumn weeks, which were warm as summer." (Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Frankfurt a. M. 1987, p. 283).

The artist also created the charcoal drawing "Am Thuner See" during this period, which was an exceptionally happy and fulfilling one for him. In a composition that is typical of his work and incorporates the character of Cubism, Macke presents us with an image of the view from the house into the garden and – seen between the trees – to the lake and the Stockhorn range lying behind it, including Mount Niesen, whose distinctive form resembles a prominent cone or a kind of pyramid. Beginning with the garden in the foreground and the landscape stretching into the distance, the visual structure of the charcoal drawing is – in keeping with the concept of Cubism – picturesquely condensed without concern for details and piled up on top of itself almost in a single plane, while a layering in depth nonetheless remains for the viewer in the strong contrasts between sharp contours and gentle modulations of grey, exquisitely and unconventionally developing a representation of nature with light and shadow.



OSKAR KOKOSCHKA

Pöchlarn 1886 – 1980 Montreux

214 BLUMENSTILLEBEN

1963

Aquarell auf Zeichenpapier. 58 x 41,8 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert und datiert ‚OKokoschka
1963‘. – Insgesamt schwach gebräunt, fest
auf Unterlagekarton aufgelegt.

Wir danken Alfred Weidinger, Leipzig, für
freundliche Informationen. Das Aquarell
wird in den dritten Band des in Vorbereitung
befindlichen Werkverzeichnisses der Zeich-
nungen und Aquarelle Oskar Kokoschkas
aufgenommen.

*Watercolour on drawing paper. 58 x 41.8 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'OKokoschka 1963' in pencil lower right. –
Slightly browned overall, firmly laid down on
support card.*

*We would like to thank Alfred Weidinger,
Leipzig, for kind information. The watercolour
will be included in the third volume of the
forthcoming catalogue raisonné of drawings
and watercolours by Oskar Kokoschka.*

Provenienz *Provenance*

Im Kinsky, Wien, 84. Auktion Klassische
Moderne, 10. Mai 2011, Lot 75; Privat-
sammlung Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000

Das Spätwerk Oskar Kokoschkas ist geprägt von der spontanen, unmittelbaren Technik der Aquarellmalerei. Die zarten, frischen Farben der Naturvorbilder, die er in seinem Garten am Genfer See findet, fängt er in Blumenstillleben und Landschaftsansichten ein.

Auch das vorliegende Blumenstillleben ist von ungekünstelter Unmittelbarkeit und großem koloristischen Reichtum. Wir sehen kein aufwendiges Bouquet, sondern die lebendige Unordnung schlichter Gartenblumen, die in einer nur schemenhaft erkennbaren Glasvase zusammengestellt wurden. In leichten, sicheren Pinselstrichen erfasst der Maler die unterschiedliche Haptik der Pflanzen: die samtigen violetten Blütenblätter einer Waldrebe oben links, die feste gelbe Blüte des Mädchenauges mittig vorne, deren gezackte Blütenblätter von dunklen Umrisslinien eingefasst werden, oder den holzigen Zweig rechts, von dem schmale grüne Blätter und weiche magentafarbene Blüten herabhängen.

Oskar Kokoschka's late work is characterised by the spontaneous, direct technique of watercolour painting. He captures the delicate, fresh colours of models in nature, found in his garden near Lake Geneva, in still lifes of flowers and landscape views.

The floral still life shown here is also of an unaffected immediacy of great colouristic richness. We do not see an elaborate bouquet, but the lively disorder of simple garden flowers, which have been put together in a glass vase that is only visible as a blur. The painter captures the different haptics of the plants in light, confident brush strokes: the velvety violet petals of a clematis in the upper left corner, the firm yellow bloom of the coreopsis in the front centre, of which the serrated petals are framed by dark outlines, or the woody branch on the right, from which narrow green leaves and soft magenta-coloured flowers hang.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

215 ZWEI BAUERN IM GESPRÄCH

Um 1920

Gouache, Tusche und Zimmermannsblei über Bleistift auf glattem weißen Halbkarton. 50 x 38,2 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig unten rechts vom Künstler mit Bleistift beschriftet „16 Zwei Bauern i. Gespräch!“. Rückseitig in der unteren linken Ecke mit dem roten Stempel „NACHLASS E.L. KIRCHNER“ (Lugt Suppl. 1570b), darin mit dem Eintrag in schwarzer Tinte „A Da/Bc 1“.

– In farbintensiver guter Erhaltung.
Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Gouache, India ink and carpenter's pencil over pencil on smooth white light card. 50 x 38.2 cm. Framed under glass. Inscribed '16 Zwei Bauern i. Gespräch' by the artist in pencil verso lower right. Red estate stamp "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt Suppl. 1570b) verso lower left corner, therein signed "A Da/Bc 1" in black ink. - In fine condition with vibrant colours.

This work is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946); Privatsammlung Berlin; Stuttgarter Kunstkabinett, 16. Auktion 1952, Kat. Nr. 1544 (o. Abb.); Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 33. Auktion Moderne Kunst, 29./30. Mai 1959, Kat. Nr. 389 mit Abb. Tafel 52; Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1959); seitdem rheinische Privatsammlung, Familienbesitz

Literatur Literature

Vgl. Eberhard W. Kornfeld, Die drei grossen Bauernbilder, in: ders., Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 185 ff.

€ 40 000 – 50 000

Kirchner gibt in dieser schönen, farbintensiven Gouache aus der frühen Davoser Zeit zwei „Bauern im Gespräch“, wie er es selbst beschreibt. Einander fast formatfüllend gegenüberstehend, gehören die Beiden kompositorisch zu den figuralen „Paarungen“, die recht häufig im Werk von Kirchner zu beobachten sind. Die Gestaltung kann sich so auf die Beziehung der zentralen Figuren konzentrieren, formal wie inhaltlich. Die Bauern, offensichtlich beide nicht in Arbeitskleidung, sondern in sehr feiner Aufmachung mit steifem hohen Hut und im Anzug, sind sehr unterschiedlich charakterisiert. Maltechnisch gesehen fällt nicht nur die starke Zeichnung mit dickem Stift auf, die die Figuren farbunabhängig skizzenhaft umspielt, sondern auch die vielen kleinen über die Fläche verteilten wässrigen Inseln mit ihren in Kauf genommenen Wasserrändern. Das vom Künstler gewählte Papier sog die flüssige Farbe nicht auf, der Grund stiess sie ab. Dieses Kombinieren und das Spiel mit den Zufälligkeiten des Mediums schaffen eine besondere Lebendigkeit. Und es gibt Zeugnis vom raschen Arbeiten, das Kirchners unruhigem Temperament entsprach.

Der motivliche Kontext zu unserem Blatt mit den beiden Bauern im „Sonntagsstaat“ ergibt sich direkt, wenn man berücksichtigt, dass sich Kirchner in Davos schon früh mit malerischen Großentwürfen zu eben diesem Thema beschäftigte. Schon im Herbst 1921 erwähnte er in einem Brief an Nele van de Velde das Gemälde „Dimanche l'après-midi sur l'Alpe“ (Gordon 711, Verbleib unbekannt). Zwei weitere monumentale, panorama-artige Fassungen dieses Themas sollten vor 1925 noch folgen, der „Alpsonntag“ und der „Sonntag der Bergbauern“ (Gordon 734, 735). Vorformulierungen gab es auch in den zahlreichen Holzschnitten seit 1920, die Arbeit und Erholung der Menschen gleichermaßen thematisieren.

In this fine and boldly colourful gouache from the early Davos period, Kirchner depicts what he himself describes as two "Bauern im Gespräch". The farmers stand opposite one another and almost fill the sheet; compositionally they belong to the figural "pairings" that can be observed quite often in Kirchner's work. This allows the depiction to concentrate on the relationship between the central figures - in terms of form and content. The farmers are both obviously wearing not their working clothes but a very fine outfit with a stiff, tall hat and a suit. The two are characterised very differently. What is striking in terms of technique is not just the bold drawing done in thick pencil and swirling sketchily around the figures independently of the colours, but also the many little watery pockets distributed across the surface - accepting the outlines left behind by their drying. The paper selected by the artist did not absorb the liquid paint, its ground repelled it. This combination and Kirchner's playing with the chance elements of the medium produce a special vitality. And it testifies to the fact that he worked rapidly, in keeping with his restless temperament.

The context of the motif on our sheet, featuring two peasants in "Sunday dress", follows directly when we consider that Kirchner had already begun to occupy himself with monumental designs for paintings of precisely this theme early on in Davos. In the autumn of 1921 he had already mentioned the painting "Dimanche l'après-midi sur l'Alpe" (Gordon 711, whereabouts unknown) in a letter to Nele van de Velde. Two other monumental, panorama-like versions of this theme would follow before 1925: "Alpsonntag" and "Sonntag der Bergbauern" (Gordon 734, 735). Since 1920 he had also formulated preliminary versions in numerous woodcuts thematising people's work as well as leisure.



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

216 HÄUSER IN SOEST

Um 1918

Öl auf Leinwand. 59,3 x 77,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts rotbraun monogrammiert
,CR': – In sehr schöner Erhaltung.

Vogt 624

*Oil on canvas. 59.3 x 77.2 cm. Framed.
Monogrammed 'CR' in red brown lower right.
– In very fine condition.*

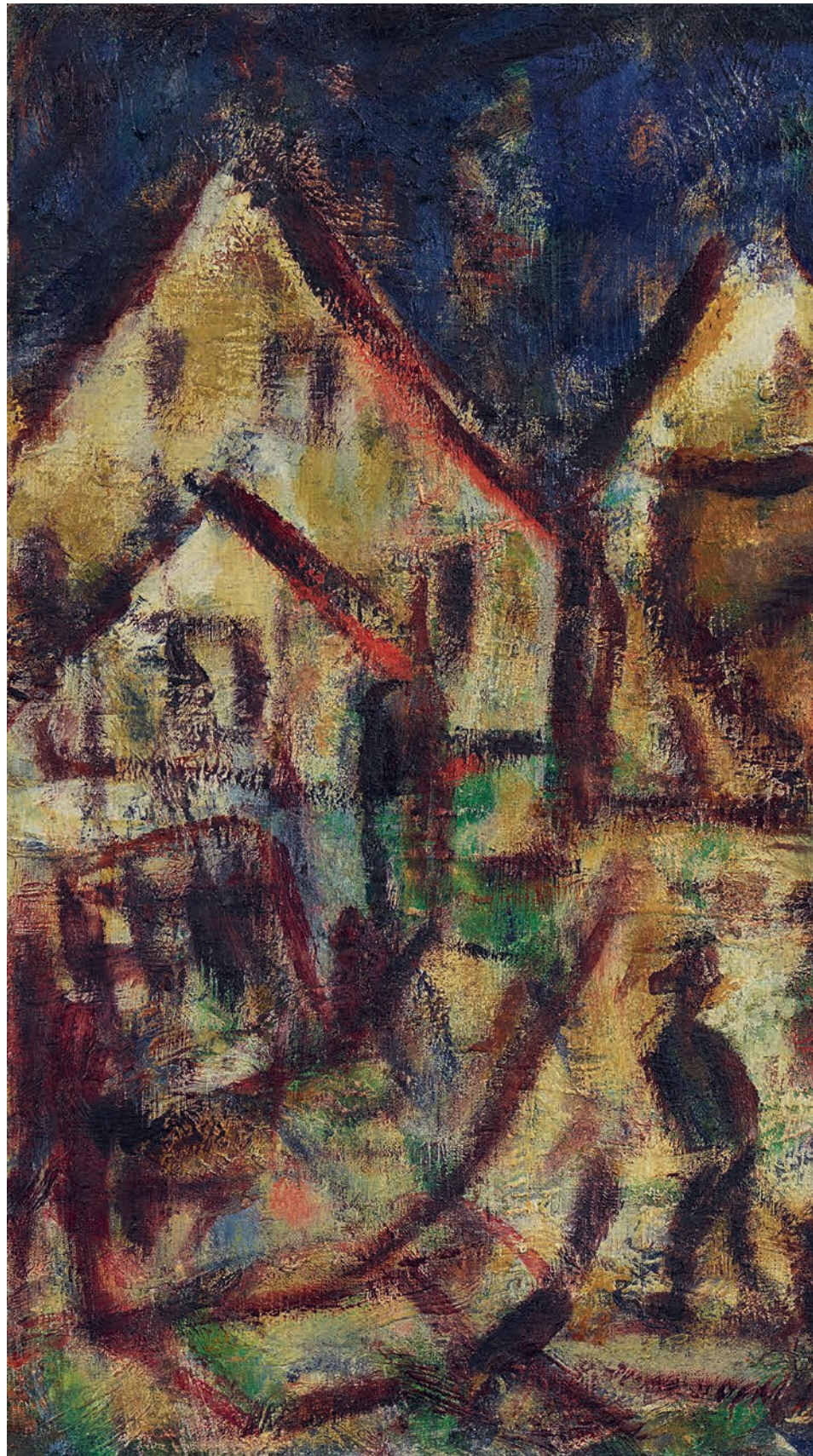
Provenienz *Provenance*

J. B. Neumann, Berlin; Stuttgarter Kunst-
kabinett R. N. Ketterer, 34. Auktion Moderne
Kunst 20. u. 21. Nov. 1959, Los 805 („Gasse
in Soest“); Privatbesitz Schweiz; Privatbesitz
Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1919 (Galerie Flechtheim),
Christian Rohlf's (zum 70. Geburtstag) – Öl-
bilder 1917/18, Kat. Nr. 14

€ 100 000 – 120 000





Anlässlich seines 70. Geburtstages im Dezember 1919 beginnt der Hager Museumsgründer des Folkwang, Karl Ernst Osthaus, seinen Glückwunsch in der Frankfurter Zeitung mit einer resümierenden und zugleich die historischen Umstände kritisierenden Feststellung: „Wohl keinem großen Meister deutscher Malkunst hat die Anerkennung der Öffentlichkeit länger gefehlt als Christian Rohlfs.“ (Karl Ernst Osthaus, Reden und Schriften, hrsg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 166). Nach kurzem Aufenthalt in Berlin studiert der 1849 geborene Rohlfs ab 1870 an der als fortschrittlich geltenden Großherzoglichen Kunstschule in Weimar. Den Ort Schillers und Goethes, Herders und Nietzsches, eingebettet in einer saturierten Kulturlandschaft, wählt er anschließend zu seinem Lebensmittelpunkt. Für sein eigenes Fortkommen mag sicher der Umzug 1901 nach Hagen und der dort von Karl Ernst Osthaus inszenierte Impuls große Sogkraft ausgelöst haben, auch von Beginn an mitzuerleben, wie im Folkwang ein herausragendes Werk nach dem anderen in die Gemäldegalerie gehängt wurde. Der inzwischen Mittelfünfzigjährige wird, nachdem er sich der Richtung des Impressionismus wie auch des Neoimpressionismus anschließt, in gleicher Weise zu den ‚Jungen Wilden‘ zu zählen sein, wie der schon 18 Jahre jüngere Emil Nolde oder die schon deutlich sich einer anderen Generation angehörig fühlenden, soeben zusammengefundenen Künstler der Künstlergemeinschaft Brücke.

1904 besucht Rohlfs erstmals die mittelalterliche Stadt Soest in Westfalen und ist begeistert von den Straßen und Plätzen, Kirchen, Türmen und Fachwerkhäusern: „ein herrliches Nest“, so Rohlfs zu seinem Freund Felix Bahmann. (Zit. nach Paul Vogt, Christian Rohlfs, Aquarelle und Zeichnungen, Recklinghausen 1958, S. 34). Malt Rohlfs 1906 und 1907 erste Porträts von den markanten Kirchen und Türmen noch im Duktus und in Gedanken an Werke van Goghs im Folkwang, so emanzipiert er sich im Laufe der Jahre und entwickelt für die Soester Häuser- und Straßen-Ansichten eine kompakte, in seinem typischen, den Farbauftrag nivellierenden Geschlossenheit: Das Ocker als Grundierung der Szene, das sich vor dem Blau des Abends absetzende Rot der Dächer, das sowohl das Fachwerk als auch die Dynamik der Stadt markierende Schwarz entwickelt Rohlfs zu einem modernen „all over“. Die Gleichzeitigkeit von Statik und Bewegung, wie es die Futuristen in die Malerei der Expressionisten einbringen, ist für Rohlfs ein probates Mittel, den visuellen Reiz dieser Soester Häusersilhouette zu vermitteln. Sein Malstil zeigt Tendenzen fortschreitender Abstraktion, die sich aus dem souveränen Umgang mit Naturalismus und Entmaterialisierung der Farben ergeben.

In his note published in the *Frankfurter Zeitung* in December 1919 to congratulate the artist on his 70th birthday, Karl Ernst Osthaus, founder of the Folkwang Museum, began with an assertion that summarised and simultaneously criticised the historical situation: "Surely no great master of German painting has lacked public recognition longer than Christian Rohlfs." (Karl Ernst Osthaus, *Reden und Schriften*, ed. by Rainer Stamm, Cologne 2002, p. 166). Rohlfs was born in 1849 and in 1870, after a brief stay in Berlin, he began studying at what was seen as the progressive grand-ducal art school in Weimar. He subsequently chose to settle there, in the home of Schiller and Goethe, Herder and Nietzsche, nestled within a landscape steeped in culture. His move to Hagen in 1901 and the impulse presented there by Karl Ernst Osthaus surely exercised a great impact on his own progress – as did experiencing, from the very beginning, how one outstanding work after another was hung in the picture gallery of the Folkwang Museum. Already in his mid-50s at that time, and having previously adopted the developments of Impressionism as well as Neo-Impressionism, he is just as much to be counted among the "wild youth" as Emil Nolde, who was a full 18 years younger than him, or the artists who had just joined together to form the artists collective of the *Brücke*, who clearly felt they already belonged to another generation.

In 1904 Rohlfs visited the medieval Westphalian town of Soest for the first time and was delighted by its streets and squares, churches, towers and half-timber houses: "a magnificent little town", Rohlfs told his friend Felix Bahlmann (cited in Paul Vogt, *Christian Rohlfs, Aquarelle und Zeichnungen*, Recklinghausen 1958, p. 34). In 1906 and 1907 Rohlfs was still painting his first portraits of its striking churches and towers with the brushstroke of van Gogh and thinking of his works at the Folkwang Museum. However, he emancipated himself over the years and developed a compact cohesiveness featuring his characteristically counterbalanced use of colour for his views of Soest's buildings and streets: Rohlfs develops a modern "all-over" out of the ochre ground of the scene, the red of the roofs standing out against the blue of the evening and the black denoting both the half-timber work and the dynamism of the town. For Rohlfs the simultaneity of stasis and motion – like that brought to Expressionist painting by the Futurists – was a proven means of conveying the visual appeal of this architectural silhouette in Soest. His style of painting reveals tendencies towards an increasing abstraction resulting from his unfettered handling of naturalism and dematerialisation of colour.



Ansichtskarte Freiligrath-Haus in Soest/Westfalen, ca. 1920,
© Antik-Falkensee Postkarten (www.antik-falkensee.de), 2018

RUDOLF SCHLICHTER

Calw 1890 – 1955 München

217 SCHAUBUDE

Mitte 1920er Jahre

Lithostein. 42,5/43,5 x 31,5 x 2 cm.
Unten links seitenverkehrt signiert ‚Rudolf Schlichter‘. – An den Rändern vereinzelt mit Materialausbrüchen. Mittig mit kaum wahrnehmbarem Fettfleck.

*Lithographic stone. 42.5/43.5 x 31.5 x 2 cm.
Signed 'Rudolf Schlichter' inverted lower left.
– Isolated loss of material in the margins. A barely perceptible grease stain at the centre.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Halle/Saale 2016 (Kunstverein „Talstrasse“),
Eros und Apokalypse, außer Katalog

Literatur *Literature*

Mitteldeutsche Zeitung vom 23.6.2016;
Kunstmarkt.com 30.8.2016

€ 20 000 – 25 000

Visionär apokalyptische Szenerien, „Bilder der biblischen Geschichte [...], Darstellungen von Schlachten und blutigen Greuelthaten“ zeichnete Rudolf Schlichter nach eigener Aussage schon als Kind (zit. nach Ausst. Kat. Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Tübingen/Wuppertal/München 1993, S. 9). Später, nach seinem Studium an der Akademie Karlsruhe, bot sich ihm wie manch anderem seiner Künstlerkollegen im schillernden Nachtleben Berlins der ‚Roaring Twenties‘ Raum, seinen sadomasochistischen Phantasien Ausdruck zu verleihen. Seit 1919 in Berlin, arbeitete er für Heartfield und Herzfelde als Illustrator und wurde Mitglied der Kommunistischen Partei. Mit George Grosz gründete er fünf Jahre später eine kommunistische Künstlervereinigung, die „Rote Gruppe“. Mit Grosz verband ihn darüber hinaus eine enge Freundschaft, zeitweise bewohnten sie in Berlin gemeinsam ein Gartenhaus. Möglicherweise war es dieses Grundstück, auf dem der Lithostein 2016 gefunden wurde, als Pflasterstein herumgedreht. Unversehrt hat sich die Zeichnung erhalten. Ob aber überhaupt jemals von dem Stein lithographische Abzüge gemacht worden sind, ist ungewiss; erhalten hat sich wohl keiner. Die in der „Schaubude“ gezeigte Szene ist zwischen Bordell, Varieté, Kostümparty und Film zu verorten. Verteilte Halbmonde und die arabisch-türkische Bekleidung des Paares im vorderen Bildgrund sind Reminiszenzen an das osmanische Reich, wobei die ohnehin zu dem Zeitpunkt schon aus der Mode gekommenen Knöpfstiefelchen, unpassend zur Haremshose, Schlichters Obsession für dieses Schuhwerk ins Bild rücken. Der halbierte, männliche Torso, qua seinen Hörnern zum ‚Affen gemacht‘, ist zum tatenlosen Zuschauer sexueller Übergriffe verdammt. Die Aquarelle „Filmtürken“ und „Armeniergreuel“ von 1920/1921 zeugen von Schlichters Interesse an der orientalischen Kulisse, die in der UFA-Stadt Berlin mit entsprechenden Filmthemen gefördert wurde (s. Ausst. Kat. 1993, op.cit. S. 108, 109).

According to Rudolf Schlichter's own account, he was already drawing visionary apocalyptic scenes, "images from Biblical history [...], depictions of battles and bloody atrocities" as a child (cited in exhib. cat. Rudolf Schlichter: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Tübingen/Wuppertal/Munich 1993, p. 9). Later, following his studies at the academy in Karlsruhe, the dubious nightlife of Berlin in the 'Roaring Twenties' offered him (along with a number of fellow artists) room for expressing his sadomasochistic fantasies. In Berlin from 1919, he worked for Heartfield and Herzfelde as an illustrator and became a member of the Communist Party. Five years later he founded a Communist artists association, the "Rote Gruppe" (Red group), together with George Grosz. He was additionally bound to Grosz by a close friendship, and for a time the two of them lived together in a garden building in Berlin. This may have been the property where the lithographic stone was found in 2016: it had been turned upside down and used as a paving stone. The drawing was preserved unscathed. However, it is uncertain whether lithographic prints were ever actually made from the stone; none seem to have been preserved. The scene presented in the "Schaubude" is to be identified somewhere between a bordello, cabaret, costume party and film. The scattered crescent moons and the couple in foreground's Arabic-Turkish clothing recall the Ottoman Empire, although the button-up boots – which do not fit with the harem pants and had already gone out of fashion by that point anyway – introduce Schlichter's obsession with this footwear into the image. The bisected male torso, "made a monkey" through his horns, is damned to become the idle observer of sexual transgressions. The watercolours "Filmtürken" and "Armeniergreuel" from 1920/1921 demonstrate Schlichter's interest in the oriental scenery promoted through corresponding cinematic themes in Berlin, the home of the UFA film studios (see exhib. cat. 1993, op. cit., pp. 108, 109).



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

218 BERLINER SALON

1920

Tuschfederzeichnung (Feder und Rohrfeder) auf leicht genarbttem Zeichenpapier aus einem Zeichenblock (obere, untere und linke Kante mit Perforation). 35,7 x 27,4 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Grosz‘. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leichter gebräunt mit Lichtrand, insgesamt mit kleinen Stockflecken.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 26. September 2018; die Arbeit wird in den in Vorbereitung befindlichen Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Pen and ink drawing (pen and reed pen) on slightly textured drawing paper from a drawing pad (perforated upper, lower and left edge). 35.7 x 27.4 cm. Signed 'Grosz' in pencil lower right. – The former mat opening slightly browned with light-stain, overall with minor foxing.

With a photo-certificate and expert report from Ralph Jentsch, Berlin/Rome, dated 26 September 2018; the work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the works on paper by George Grosz.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers; Deutsche Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 20 000 – 30 000

Wie Ralph Jentsch in seinem Gutachten ausführt, plante George Grosz noch vor dem I. Weltkrieg ein großes, dreibändiges Kompendium mit dem Titel „Die Häßlichkeit der Deutschen“. Vergleichbare Inhalte beherrschen die Zeichnungen und Aquarelle der Zeit. Ein schönes Beispiel für seine charakterlichen Typisierungen, die sich im Oeuvre programmatisch wiederholen, ist die vorliegende Darstellung „Berliner Salon“ von 1920. Alle fünf Figuren in dem kompositorisch dicht entwickelten Interieur sind menschliche Karikaturen ihrer selbst, Stereotypen, die nicht nur illustrativ der Erzählfreude dienen, sondern vor allem für die von Grosz intendierte politische Gesellschaftskritik stehen. In Hunderten von Papierarbeiten zeigte er die Schatten- und Kehrseiten menschlicher Natur wie er sie beobachtete – und entblößte Brutalitäten, heillose Machenschaften, Lüge und Doppelmoral. Für ihn sind es diese Eigenschaften, die zu Krieg, Ausbeutung und unsäglichem Elend führten. Sie rechtfertigten und begründeten schließlich die Radikalität, mit der er sie künstlerisch verarbeitete.

Die Figur des kahlköpfigen Mannes im Vordergrund findet sich sehr ähnlich in der Zeichnung „Dr. Huelsenbeck am Ende“, die in dem 1922/1923 erschienenen Mappenwerk „Ecce homo“ reproduziert wurde (Dückers S I, 40). Technisch benutzte Grosz in seinen Zeichnungen gerne verschiedene Federn unterschiedlicher Stärke und konnte so in einer typischen Manier Umrisse und Details der Linienführung optisch akzentuieren.

As Ralph Jentsch explains in his expert report, George Grosz was already planning a large, three-volume compendium entitled “Die Häßlichkeit der Deutschen” before the First World War. Comparable content dominates the drawings and watercolours of that period. The present image from 1920, “Berliner Salon”, is a good example of the character-based standard figures which are repeated programmatically in his oeuvre. All five figures in this interior developed into a dense composition are human caricatures of themselves: stereotypes which not only illustratively satisfy our narrative appetite, but also and primarily stand for the political social criticism intended by Grosz. In hundreds of works on paper he presents the dark and negative sides of human nature as he observed it – and exposes brutalities, awful intrigues, lies and hypocrisy. For him these were the behaviours that lead to war, exploitation and unspeakable misery. They ultimately justified and explained the radicalism in his artistic treatment of them.

The figure of the bald man in the foreground is found in a very similar form in the drawing “Dr. Huelsenbeck am Ende”, which was reproduced in the portfolio “Ecce homo”, published in 1922/23 (Dückers S I, 40). In terms of technique, Grosz liked to use different pens of varying thickness in his drawings, thus enabling himself to visually accentuate contours and details of his use of line in a characteristic manner.



9/10/15

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

219 PORTRAIT FRAU KIRCHHOFF

1925 N. 46

Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Karton. 42,4 x 32,6 cm. Gerahmt (Ursprungsrahmung von Museumsrahmung umfasst). Unten links rot monogrammiert, A.J. – Rückseitig auf der alten Rahmungsrückseite mit schwarzer Tusche eine persönlich adressierte Widmung von Helene von Jawlensky und André Jawlensky an den Vorbesitzer, Wiesbaden, Weihnachten 1956. – In schöner ursprünglicher Erhaltung. Stellenweise altersbedingt mit minimalen Verschmutzungen.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky 1229

Oil on linen-structured paper on card. 42.4 x 32.6 cm. Framed (original framing comprised in museum framing). Monogrammed 'A.J.' in red lower left. A personal dedication by Helene von Jawlensky and André Jawlensky to the previous owner, Wiesbaden, Christmas 1956, in black India ink on the verso of the old frame backing. - In fine original condition. Some tiny age-related, unobtrusive specks of soiling.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers, Helene Jawlensky; Geschenk an den ehemaligen Vorbesitzer, Privatbesitz Wiesbaden (1956), seitdem in Familienbesitz

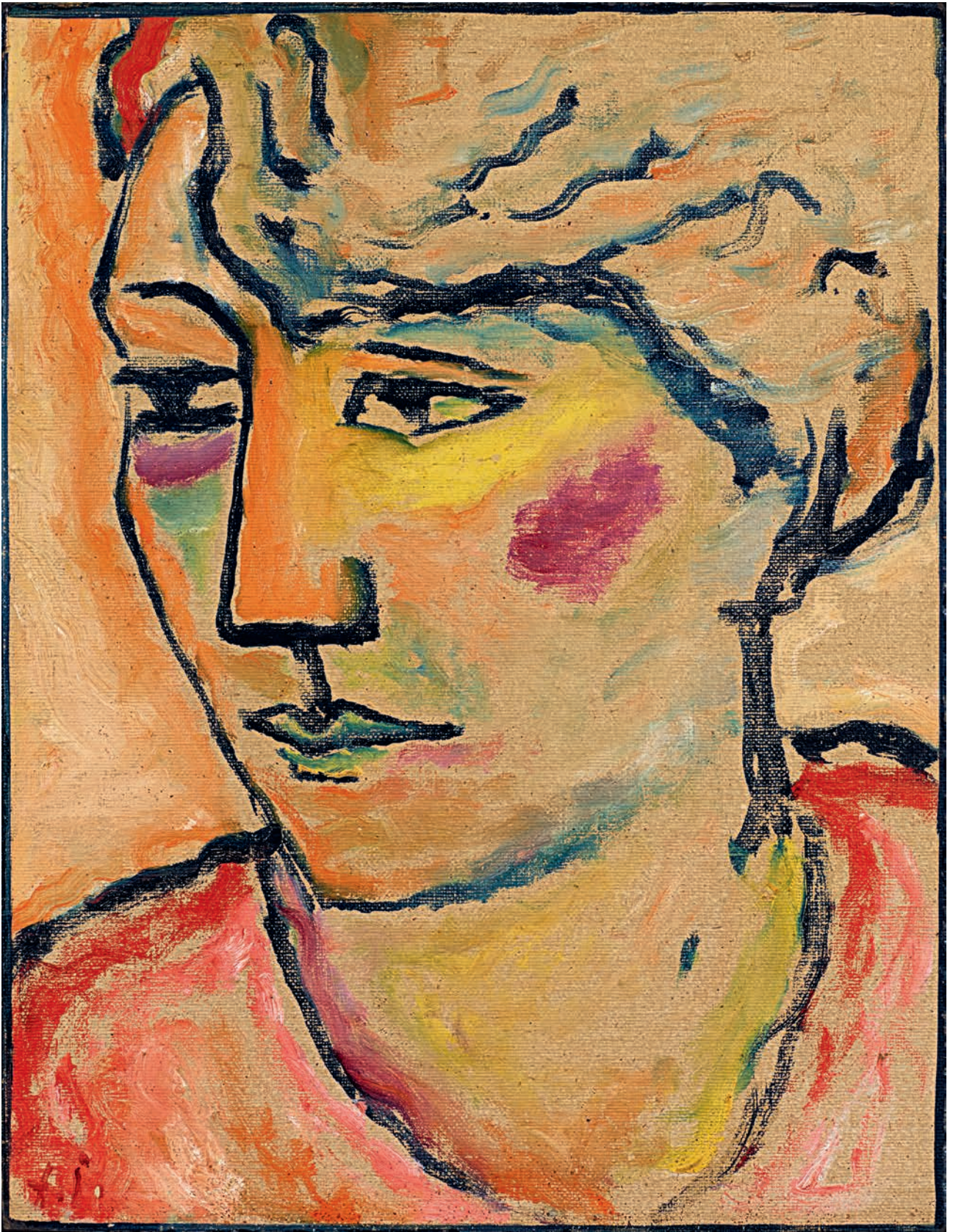
Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt/Hamburg 1967 (Frankfurter Kunstverein/Hamburger Kunstverein), Jawlensky, Kat. Nr. 46 mit Abb. („Bildnis Frau T.K.“); Wiesbaden 1991 (Museum Wiesbaden), Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr. Gemälde und graphische Arbeiten, Kat. Nr. 64 mit Farbabb. S. 128; Wiesbaden 2017/2018 (Museum Wiesbaden), Der Garten der Avantgarde. Heinrich Kirchoff: Ein Sammler von Jawlensky, Klee, Nolde..., o. Kat. Nr., S. 332 mit Farbabb.; Museum Wiesbaden 2013-2018, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

€ 240 000 – 260 000

Aus einer großen Einzelausstellung Jawlenskys im Neuen Museum Wiesbaden 1921, die zuvor in Frankfurt in der Galerie Schames gezeigt worden war, erwarb Heinrich Kirchoff erstmals fünf Gemälde von Alexej von Jawlensky. Seine Sammlung soll nach aktuellen Erkenntnissen insgesamt gut über 120 Werke des Künstlers umfasst haben. Jawlensky blieb nicht nur ihm, auch der Familie und seiner Frau Tony Kirchoff auf das engste verbunden. Es entwickelte sich eine dauerhafte und vertrauensvolle Freundschaft und ein sehr herzlicher Umgang (vgl. Ausst. Kat Wiesbaden 2017/2018, op. cit., S. 291 f.). Beeindruckt von dem kunstverständigen und kreativen Gesellschaftszirkel, den Heinrich Kirchoff etablierte, hatte sich der Künstler 1921/1922 entschlossen in Wiesbaden zu bleiben. Er sollte in unmittelbarer Nachbarschaft zur Villa seines Freundes und Förderers leben und arbeiten.

Als eines mehrerer Porträts, die Jawlensky von Tony Kirchoff schuf, stellt man bei dem angebotenen Werk, das im Besitz des Künstlers verblieb und erst von Helene Jawlensky persönlich einer Freundin der Familie geschenkt wurde, schnell fest, dass künstlerisch nicht unbedingt das Ebenbild, nicht die individuelle Wiedergabe der Person intendiert ist, sondern eine abstrahierte, bildnerische Synthese. Der weibliche Kopf mit dem gewellten Haar, leicht nach rechts gewendet, ist von fast klassizistischer Idealität. In der Form statuarisch groß gesehen, ist die Detailzeichnung auf die notwendigen Angaben beschränkt und durch dunkle Konturen definiert. Der Blick der Dargestellten scheint abwesend, wie sinnend nach Innen gerichtet. Die Komposition, deren vertikale und horizontale Zentralachsen sich unmerklich dem goldenen Schnitt nähern, erzeugt eine ruhige, harmonische Ausstrahlung, und das Auge des Betrachters erscheint nachhaltig beeindruckt. Die klassische Form wird ergänzt durch eine expressive, aber zart gemilderte Farbchromatik und eine gelöste Pinselführung, die den Malgrund nicht völlig deckt. Wie weichzeichnend erscheinen zudem die Schwärzen in der malarischen Oberfläche von Jawlensky nachbearbeitet und in ihrer Strenge zurückgenommen, ohne dass die Klarheit des Bildaufbaus oder die Wirkung der Farben gefährdet wäre. Jawlensky gelingt in seiner Kunst die Darstellung eines Paradox: das abstrahierte Frauenbildnis erscheint anonymisiert, seiner Wiesbadener Geschichte und seiner Zeit bewusst enthoben, zugleich ist es als Porträt überaus „modern“, fast modisch, atmet förmlich den Geist der Zwanziger Jahre.



Heinrich Kirchhoff first purchased five paintings by Alexej von Jawlensky from Jawlensky's major solo exhibition presented at the Neues Museum Wiesbaden in 1921 and, previously, at the Galerie Schames in Frankfurt. Based on current knowledge, his collection is said to have included somewhat more than 120 works by the artist. Jawlensky remained extremely close attached not just to him, but also to his family and his wife Tony Kirchhoff. An enduring and trusting relationship and very warm social interaction developed between them (see exhib. cat. Wiesbaden 2017/2018, op. cit., pp. 291 f.). The artist was impressed by the social circle established by Heinrich Kirchhoff, which was creative and very knowledgeable about art, and he decided to remain in Wiesbaden in 1921/1922. He would live and work in the immediate neighbourhood of his friend and patron's villa.

The work offered here remained in the artist's possession and was first presented as a personal gift to a friend of the family by Helene Jawlensky. It is one of a number of portraits Jawlensky created of Tony Kirchhoff and we quickly recognise that, artistically, the intention was not necessarily a likeness, not the individual representation of the person, but an abstracted, artistic synthesis. This female head with wavy hair is turned slightly to the right and possesses an almost classicising ideality. Conceived with a statuesque grandeur in its form, the drawing of details has been limited to essential indices defined through dark contour lines. The sitter's gaze appears absent, as though turned inward in contemplation. The composition, whose central vertical and horizontal axes subtly approach the golden ratio, generates a calm and harmonious aura, and a lasting impression seems to be made on the eye of the viewer. The classic form is complemented by an expressive, but gently moderated and chromatic use of colour, and the features of the face are modelled in open brushwork that does not completely cover the ground of the painting. The blacks on the painted surface additionally seem to have been retroactively softened and blurred by Jawlensky, and their severity has been reduced, but without threatening the clarity of the picture's composition or the effect of its colours. In his art Jawlensky successfully depicts a paradox: the abstracted female portrait appears anonymised, deliberately removed from its history in Wiesbaden and its time - simultaneously, as a portrait it is thoroughly "modern", almost stylish, veritably breathing the spirit of the 1920s.

Jawlensky in Wiesbaden
Anfang der 1920er Jahre
(Foto aus dem Nachlass
Mieze Binsack, geb. Kirchhoff,
Wiesbaden)
Aus: R. Zieglgänsberger u.
S. Discher (Hg.), Der Garten der
Avantgarde. Heinrich Kirchhoff.
Ein Sammler von Jawlensky,
Klee, Nolde..., Ausst. Kat.
Museum Wiesbaden 2017/2018,
S. 329 (mittig Alexej von
Jawlensky, links von ihm Tony
und Heinrich Kirchhoff mit
Tochter Maria Kirchhoff)



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

N221 SÜSSENBORN III

1924

Aquarell und Tuschfeder auf gräulichem Papier. 26,6 x 32,1 cm. Unter Glas gerahmt. Mit Tuschfeder unten links signiert ‚Feininger‘; mittig betitelt ‚Süssenborn III‘ sowie rechts datiert ‚29.I.24‘. In der linken unteren Ecke mit schwarzem und blauen Kugelschreiber bezeichnet ‚XX‘. Rückseitig unten links mit dem Nachlass-Stempel. – In schönem Erhaltungszustand.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 445-05-02-11 registriert ist, bestätigt. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aquarelle von Achim Moeller und Sebastian Ehlert aufgenommen.

Watercolour and pen and ink drawing on greyish paper. 26.6 x 32.1 cm. Framed under glass. Signed 'Feininger' in pen and ink lower left, titled 'Süssenborn III' in the centre and dated '29.I.24'. Inscribed 'XX' in black and blue ballpoint pen in lower left corner. Estate stamp verso lower left. – In fine condition.

Achim Moeller, director of Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of the work, which is registered in the Lyonel Feininger Project archive under the number 445-05-02-11. The work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of drawings and watercolours, compiled by Achim Moeller and Sebastian Ehlert.

Im Frühjahr 1919 zieht Lyonel Feininger gemeinsam mit seiner Familie nach Weimar, wo er am Staatlichen Bauhaus den Posten eines „Meister der Form“ antritt. Als der erste einer ganzen Reihe namhafter Künstler, die Walter Gropius in den Folgejahren ans Bauhaus ruft, übernimmt Feininger dort die Leitung der druckgraphischen Werkstätten. Der Schritt nach Weimar bedeutet für ihn einen neuen Grad der Anerkennung.

Jenseits seiner Rolle als Lehrer und Vermittler zieht es den Künstler Feininger in dieser Zeit vor allem an die Grenzen der Stadt und die nahen Dörfer, wo er sich zeichnerisch mit den Ansichten der kleinen Orte des Weimarer Landes auseinandersetzt: Die Bürgerhäuser und Kirchen von Gelmeroda, Possendorf oder eben Süßenborn, heute ein Stadtteil von Weimar, sollten zu seinen ikonischen Motiven werden.

Die hier dargestellte Süßenborner Dorfkirche „Zu den 14 Heiligen“ zeichnete und malte Feininger mehrfach. Dass, der Künstler das vorliegende Aquarell offenbar sehr geschätzt und für die eigene Sammlung vorgesehen hatte, verrät die Kennzeichnung „XX“ in der linken unteren Blattecke.

In the spring of 1919 Lyonel Feininger and his family moved to Weimar, where he accepted a position as a "Master of Form" at the Staatliches Bauhaus. He was the first among a whole series of well-known artists whom Walter Gropius would offer positions at the Bauhaus over the years that followed, and he became head of the printmaking workshops there. This move to Weimar brought him a new level of recognition.

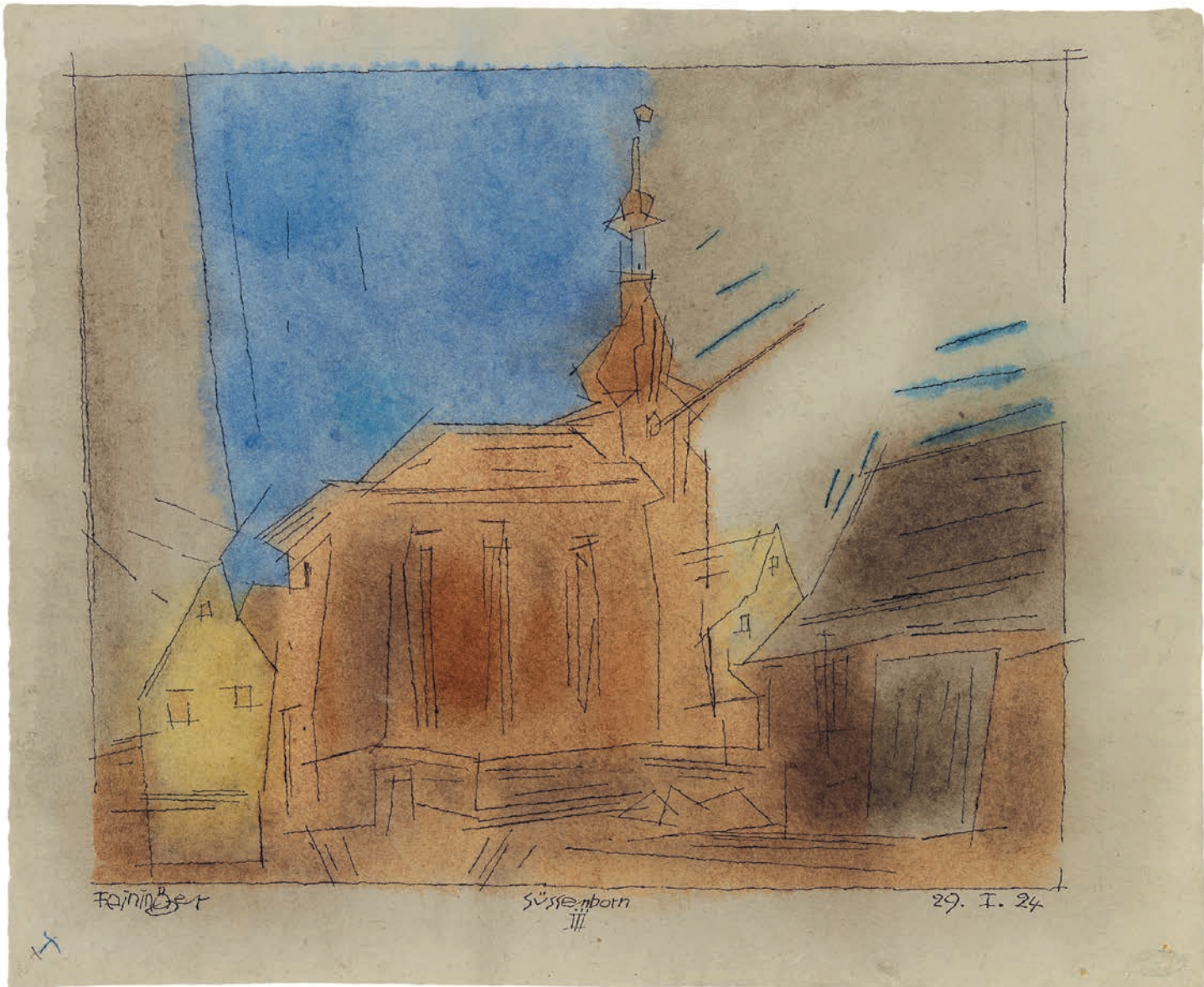
Beyond his role as a teacher and educator, the artist Feininger found himself drawn, above all, to the edges of town and to nearby villages, where he occupied himself with drawing views of the little communities in the Weimar region: the most prominent homes and churches of Gelmeroda, Possendorf or – as in this case – Süßenborn (now part of the town of Weimar) would become his iconic motifs.

Feininger created multiple drawings and paintings of the Süßenborn village church "Zu den 14 Heiligen", which is depicted here. The marking "XX" in the lower left corner of the sheet reveals that Feininger evidently regarded the present watercolour very highly and intended to include it in his own collection.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

€ 20 000 – 30 000



PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

222 SEILTÄNZER

1923

Original-Farblithographie auf geripptem Büttenpapier mit Wasserzeichen „BSB“ im Kreis, unten rechts mit dem ovalen Ganymed-Blindstempel der Marées-Gesellschaft. 44 x 26,8 cm (52,3 x 38,2 cm). Signiert, datiert und mit der Werknummer versehen ‚23 138 Klee‘. Eines von 220 Exemplaren auf diesem Papier aus einer Gesamtauflage von 300 Drucken. Blatt IV der Mappe „Kunst der Gegenwart“, München, R. Piper/Co., 1923. Gedruckt vom Staatlichen Bauhaus, Weimar. Verlag der Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co., München. – Im Original-Passepartout der Mappenedition mit der Prägung „IV“; im Passepartout minimal gebräunt mit schwachem Lichtrand. In schöner Farberhaltung. Kornfeld 95 IV.B.b.; Catalogue raisonné, Band 4, 3232; Söhn HDO 335-4

Colour lithograph on ribbed laid paper with circular watermark "BSB", oval Ganymed blindstamp of the Marées Society lower right. 44 x 26.8 cm (52.3 x 38.2 cm). Signed, dated, and with work number '23 138 Klee'. One of 220 proofs on this paper from a total edition of 300 prints. Sheet IV from the portfolio "Kunst der Gegenwart", Munich, R. Piper/Co., 1923. Printed by Staatliches Bauhaus, Weimar. Publisher of the Marées Society, R. Piper & Co., Munich. – In the original mat of the portfolio edition with the embossing "IV"; the mat opening minimally browned with weak light-stain. Vibrant colours.

Ausstellungen Exhibitions

U.a.: Dresden (Mai) 1924 (Galerie Neue Kunst Fides), Paul Klee; Los Angeles (April) 1927 (Los Angeles Museum), European Modernists, Nr. 54; Dresden 1927 (Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Jahresschau Deutscher Arbeit, Nr. 282; Oakland 1928 (Oakland Art Gallery), Thirty European Modernists, Nr. 71; Saint-Paul-de-Vence 1977 (Fondation Maeght), Paul Klee, Nr. 253

Literatur Literature

U.a.: Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen 1921-1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 8; James Thrall Soby, The Prints of Paul Klee, New York 1945, mit Farbabb.; Jürg Spilller (Hg.) Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1, Basel/Stuttgart 1956, S. 520 mit Farbabb.; Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 95 mit Farbabb.

€ 20 000 – 30 000

Eine der bekanntesten graphischen Arbeiten Paul Klees ist „Der Seiltänzer“ von 1923. Als Ölpaus- bzw. Ölfarbezeichnung und Aquarell nach einer Bleistiftzeichnung entstanden (vgl. Cat. rais. 3215, 48,7 x 32,2 cm sowie Cat. rais. 3309, 28,1 x 22 cm, beide Arbeiten aus dem Nachlass, Lily Klee, Bern), verwendete Klee das Motiv für die gleichermaßen berühmte, hier vorliegende Farblithographie.

Wolfgang Wittrock hatte darauf verwiesen, wie sich bei Paul Klee die unterschiedlichen medialen, bildnerischen Verfahren gegenseitig beeinflussen: das Zeichnen, das Umdruckverfahren – das Klee im Lithographischen bevorzugte – und die von ihm entwickelte Ölpaus-Technik (Wolfgang Wittrock, Erläuterungen zu Klees graphischen Techniken, in: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausst. Kat. Köln 1979, S. 137).

Der „Seiltänzer“ ist nicht nur eine Umsetzung formaler Prinzipien von Klees früher Bauhaus-Lehre. Der Künstler klammert Phantasie und Gedankliches nicht aus. In abstrakter Weise scheint er Erzählungen des Lebens metaphorisch nachzuzeichnen: die Gefährdungen, die menschlichen Naivitäten, die spielerischen und waghalsigen Experimente, nicht zuletzt in Liebesdingen – schwebt doch der „Seiltänzer“ über dem angedeuteten Profil einer jungen Frau.

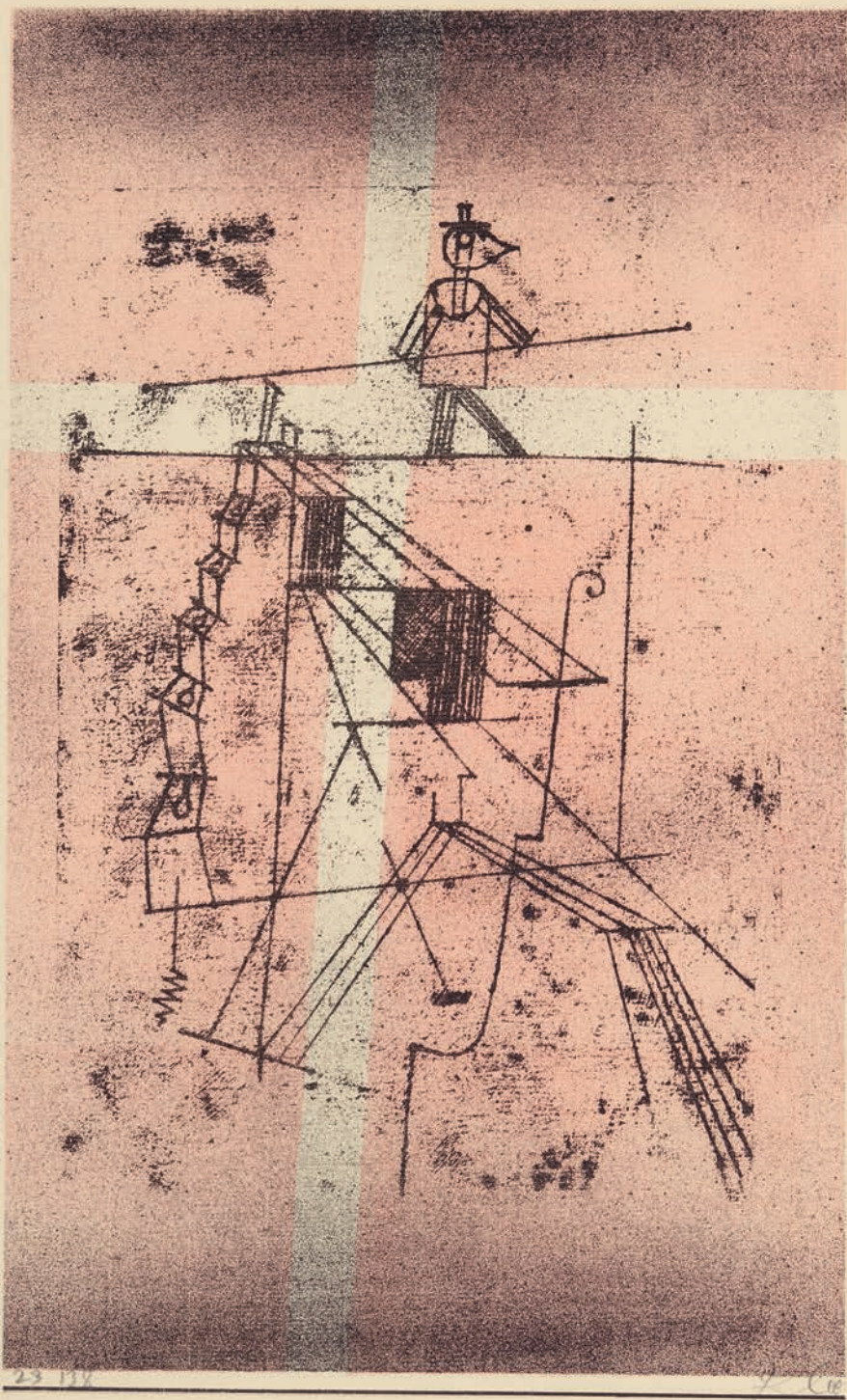
Der „Seiltänzer“ ist ein klassisch gewordenes Bildbeispiel für Klees früh formuliertes Bemühen „architektonische und dichterische Malerei in Einklang zu bringen“ (zit. nach Christian Geelhaar, Paul Klee. Leben und Werk, Köln 1974, S. 28).

“Der Seiltänzer” of 1923 is one of Paul Klee’s best-known graphic works. Created in the form of an oil transfer (oil-paint drawing) and watercolour based on a pencil drawing (see cat. rais. 3215, 48.7 x 32.2 as well as 3309, 28.1 x 22 cm, both works from the artist’s estate, Lily Klee, Bern), Klee also utilised the motif for the equally famous colour lithograph found here.

Wolfgang Wittrock has pointed out how different medial and art-making processes mutually influenced one another in Paul Klee’s work: drawing, the transfer process (which Klee favoured for lithography) and the oil-transfer technique he developed (Wolfgang Wittrock, Erläuterungen zu Klees graphischen Techniken, in: Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919-1933; Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, exhib. cat. Cologne 1979, p. 137).

The “Seiltänzer” is not just a realisation of formal principles from Klee’s early teachings at the Bauhaus. The artist has not excluded fantasy and ideas. He seems to metaphorically trace narratives from life in an abstract manner: perils, human naiveties, playful and audacious experiments – not least in matters of love, after all, the tightrope walker hovers above the suggestion of a young woman’s profile.

The “Seiltänzer” has become a classic visual example for Klee’s efforts – articulated early in his career – to “bring architectonic and poetic painting into harmony” (cited in Christian Geelhaar, Paul Klee: Leben und Werk, Cologne 1974, p. 28).



23 138

L. C. 118

WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

N223 LA FORME TOURNÉE

1938

Aquarell und Gouache auf schwarzem Papier, auf cremefarbenem Unterkarton. 49 x 30 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links weiß monogrammiert und datiert ‚K/38‘ sowie verso handschriftlich nummeriert, betitelt, datiert und bezeichnet ‚11819 – 21 – No 591 – „La forme tournée“ – 1938 – 30 x 49,5 4.‘ – In schönem Erhaltungszustand.

Endicott Barnett 1225

Wir danken Vivian Endicott Barnett, New York, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Watercolour and gouache on black paper, on cream-coloured support card. 49 x 30 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'K/38' in white lower left and numbered, titled, dated and inscribed '11819 – 21 – No 591 – "La forme tournée" – 1938 – 30 x 49,5 4' by hand verso. – In fine condition.

We would like to thank Vivian Endicott Barnett, New York, for confirmatory information and scientific consultation.

Provenienz Provenance

Nina Kandinsky, Paris (bis 1974); Galerie Maeght, Paris (1974); Guy Loudmer, Paris, Auktion 27.10.1982, Lot 28; Sotheby's, London, Auktion 30.11.1988, Lot 510; Privatsammlung (bis 2006); Sotheby's, New York, Impressionist and Modern Art Day Sale 8.11.2006, Lot 430; Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Paris 1947 (Galerie René Drouin), Kandinsky: gouaches, aquarelles, dessins, Kat. Nr. 42; Liège 1947 (Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie), Kandinsky: gouaches & dessins, Kat. Nr. 41; London 1950 (Gimpel fils), Kandinsky, Kat. Nr. 21; Saint-Paul-de-Vence 1966 (Fondation Maeght), Kandinsky Centenaire 1866-1944, Kat. Nr. 99; Humlebaek 1971 (Louisiana Museum), Klee-Kandinsky, Kat. Nr. 67 (Louisiana-Revy Nr. 2, Oktober 1971); Zürich 1972 (Galerie Maeght), Kandinsky: Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Kat. Nr. 57; Charleroi 1972 (Palais des Beaux-Arts), Wassily Kandinsky: rétrospective, Kat. Nr. 72; Madrid 1978 (Fundación Juan March), Kandinsky 1923-1944, Kat. Nr. 58; Tokio 1989 (Fuji Television Gallery), Wassily Kandinsky, mit Farbabb., o. Kat. Nr.

€ 200 000 – 250 000

„Jede Form im Einzelnen ist erfunden, und doch ist das Ganze eine Realität; sie hat mit der gewohnten nichts mehr zu tun und fängt sie doch fast unerklärlich auf einer anderen Ebene wieder ein. Sternenhimmel ist nicht Sternenhimmel, Tier nicht Tier, Theater nicht Theater, es gibt keine Beziehung zu den Endformen der Natur, wohl aber Analogien zu ihren Wachstums- und Gestaltungsgesetzen.“ (Will Grohmann, Kandinsky, Köln 1961, S. 234) – so fasst Will Grohmann Wassily Kandinskys Werk der ausgehenden 1930er Jahre in Paris zusammen.

Sind viele von Kandinskys Gouachen der Pariser Zeit von einer musikalisch-leichten Zartheit, so wirkt die Komposition der „umgekehrten Form“ unverkennbar kühl. Wie schematisierte Kämmen oder Rechen scheinen die weißen Formen herabzuregnen, überlagert von halbtransparenten farbigen Linsen, unterhalb derer sich ihre (Nicht-)Farbigkeit umkehrt. In dieser Gegenüberstellung scheinen die Wechselwirkungen von Farbe und Form ganz konkret greifbar, deren dynamisches Zusammenspiel als eines der zentralen Themen in Kandinskys Werk verstanden werden darf. Nicht frei von Dissonanzen ergibt die vielfarbige Gestaltung der Kreise über den weißen Formen ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlichster Farbklänge – eine bemerkenswerte, fordernde Komposition in Jahren des Umbruchs.

Etwa fünfzehn Jahre sind vergangen, seit Kandinsky als Lehrer ans Bauhaus berufen wurde, etwa fünf seit dessen Schließung durch die Nationalsozialisten und Kandinskys Abschied aus Deutschland. Nun, im Jahr 1938, sieht die Welt der Katastrophe des II. Weltkriegs entgegen. War in München 1937 das utopische Projekt der Avantgarde mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ diffamiert und für endgültig beendet erklärt worden, präsentieren Solomon R. Guggenheim und Hilla von Rebay in New York im Sommer 1939 zahlreiche Werke Kandinskys in ihrer epochemachenden Ausstellung „Art of Tomorrow“.

“Individually, every form is invented, and nonetheless the whole is a reality; it no longer has anything to do with the familiar and, nonetheless, it almost inexplicably recaptures it on another level. The starry sky is not a starry sky, the animal not an animal, the theatre not a theatre, there is no connection to the final forms of nature; however, there certainly are analogies to its laws of growth and formation.” (Will Grohmann, Kandinsky, Cologne 1961, p. 234) – this is how Will Grohmann summarises Wassily Kandinsky's works of the late 1930s in Paris.

While many of Kandinsky's gouaches from the Parisian period exhibit a musically light tenderness, the composition of the "forme tournée" produces an unmistakably cool impression. The white forms seem to rain down like schematic images of combs or rakes; their (achromatic) colour becomes inverted underneath the semi-transparent coloured lenses superimposed on top of them. In this juxtaposition, it seems possible to very concretely grasp the interactions between colour and form, whose dynamic interplay may be understood as one of the central themes in Kandinsky's work. Not without dissonances, the multicoloured composition of the circles over the white forms produces a complex interplay of extremely diverse chromatic combinations – a remarkable and challenging composition created during a tumultuous period.

Around fifteen years had passed since Kandinsky had been called to become a teacher at the Bauhaus, and around five since it had been closed by the Nazis and he had departed from Germany. At that time, in 1938, the world saw the catastrophe of World War II looming before it. While the utopian project of the avant-garde had been denounced and declared permanently terminated with the "Degenerate Art" exhibition in Munich in 1937, Solomon R. Guggenheim and Hilla von Rebay presented numerous works by Kandinsky in their epochal exhibition "Art of Tomorrow", held in New York in the summer of 1939.



1/2

GERD ARNTZ

Remscheid 1900 – 1988 Den Haag

224 SPIEGEL

1925

Bemalter Druckstock. 35,6 x 23,4 cm. Gerahmt. Der Druckstock im verworfenen Entwurf desselben Motivs rückseitig schwarz signiert, datiert und betitelt ‚Arntz 25 Spiegel‘ und zweifach mit Bleistift nummeriert ‚7‘ und ‚VII‘. – Mit wenigen feinen vertikalen Spannungsrissen. Zum äußersten rechten Rand ein minimaler Farbausbruch.

Beiliegend: Holzschnitt auf dünnem Japanpapier. 35,6 x 24 cm (43,3 x 31,4 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert, nummeriert und betitelt ‚Arntz 25 SPIEGEL (1-10) K „Spiegel“ 10 Dr.‘ In schönem Erhaltungszustand.

Broos-Bool 71 (Holzschnitt)

Provenienz Provenance

Richmod Galerie Casimir Hagen, Köln (der Druckstock mit rückseitigem Klebe-Etikett „Frau bei der Toilette“); Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Köln 2008 (Museum Ludwig), köln progressiv. seiwert – hoerle – arntz, Kat. Nr. 81/82 mit Abb. S. 63

€ 50 000



Wie das Werk seiner Künstlerfreunde Franz W. Seiwert und Heinrich Hoerle, so sind auch die Arbeiten von Gerd Arntz der Veränderung sozialer und gesellschaftlicher Realitäten verpflichtet; sie versuchen sich an nicht weniger als der Synthese von Kunst und revolutionärer Politik. Dass die neue klassenlose Gesellschaft dafür neuer Ausdrucksformen in der Kunst bedürfe, lag für die Künstlergruppe Kölner Progressive auf der Hand. Wie radikal Arntz nach neuen Wegen in der Kunst suchte, bezeugt nicht zuletzt sein Schaffen im Zwischenraum von Druckgraphik, Malerei und Plastik.

Für Gerd Arntz sind das plastische Werk des Druckstocks und der Druck untrennbar miteinander verbunden. Ihm selbst, so Arntz über sein Werk, sei das „plastische Gefühl wichtiger als das Drucken [...] lange arbeitete ich nur die Stöcke, ohne Abzüge machen zu wollen“ (Gerd Arntz, Autobiographischer Abriss, in: Ausstellung Arntz Holzschnitte, Ausst. Kat. Neuer Buchladen, Köln 1925, o. S.). Tatsächlich fertigte der Künstler seine Drucke nur in sehr kleinen Auflagen von meist fünf bis fünfzehn Exemplaren, um sich dann der weiteren Gestaltung des Holzstocks zu widmen. Dass diese Gestaltung weit über die einfache nachträgliche Bemalung hinausgeht, zeigt unser Werk auf eindrucksvolle Weise – das titelgebende Motiv des Spiegels wird in der Reflektion über den Umkehrprozess beim Drucken noch einmal potenziert. Arntz koloriert den Stock nicht nur, sondern er erweitert ihn zum Relief: Die Ausarbeitungen im Bereich von Brust, Bein und Bauch verstärken die Plastizität des Werkes und unterstreichen nicht zuletzt das für den Künstler so wichtige sinnliche Moment der Formen.

In einem Katalog anlässlich einer Ausstellung in der Kölner Richmod-Galerie Casimir Hagen im Jahr 1926 resümiert Gerd Arntz in knappen Worten: „Wichtig ist mir: Strenge Ausnutzung der einfachen Möglichkeiten der Holztafel und der Fläche. Resultate: Eine Grafik ohne Zufälligkeiten und ein plastisches Bild: Beides gute Mittel die Erscheinungen unseres Lebens umgeformt, knapp und drastisch aufzuzeigen.“ (Ausst. Kat. Richmod Galerie Casimir Hagen, Köln 1926. Zit. nach: Ausst. Kat. Gerd Arntz – Augustin Tschinkel, Galerie Glöckner, Köln 2010/11, S. 5).

Like the work of his fellow artists and friends Franz W. Seiwert and Heinrich Hoerle, the works of Gerd Arntz were also made with a commitment to changing social and societal realities; they venture an attempt at nothing less than a synthesis of art and revolutionary politics. The notion that the new classless society would need new artistic forms of expression for this seemed obvious to the artists of the group "Kölner Progressive". The radicalness with which Arntz sought new paths in art is demonstrated not least by his work in an intermediate realm between printmaking, painting and sculpture.

For Gerd Arntz the sculptural work on the printing block and the print were inseparably intertwined. Arntz said of his work that, for him, the "sculptural feeling is more important than the printing [...] for a long time, I only worked on the blocks, without wanting to make impressions." (Gerd Arntz, Autobiographischer Abriss, in: Ausstellung Arntz Holzschnitte, exhib. cat. Neuer Buchladen, Cologne 1925, no pag.). The artist actually did produce his prints only in very small editions of usually five to fifteen impressions and then dedicated his attention to the further composition of the printing block. Our work strikingly demonstrates that this treatment went far beyond simply painting the block after the fact – the mirror motif which gave the work its title is rendered even more potent through the reflection on the process of inversion during printing. Arntz has not only added colour to the block, he has also expanded it into a relief: its sculptural elaboration in the area of the breast, leg and belly enhance the three-dimensionality of the work and particularly underscore that sensual aspect of the forms which was so important to the artist.

In a catalogue produced in 1926 on the occasion of an exhibition at the Richmod-Galerie Casimir Hagen in Cologne, Gerd Arntz offered a succinct summary: "What is important to me: strict utilisation of the simple possibilities of the wooden panel and the plane. Results: a graphic art without chance elements and a three-dimensional image: both are good means to transformatively, concisely and emphatically present the manifestations of our lives." (Exhib. cat. Richmod Galerie Casimir Hagen, Cologne 1926. Cited in: exhib. cat. Gerd Arntz - Augustin Tschinkel, Galerie Glöckner, Cologne 2010/11, p. 5).



AMÉDÉE OZENFANT

Saint Quentin 1886 – 1966 Cannes

225 NATURE MORTE AU PICHET ET À LA GUITARE

1921

Pastellkreiden, Gouache und Bleistift auf dünnem Büttenpapier. 42,3 x 30,3 cm (Darstellung 40,3 x 29,3 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links weiß signiert und datiert ‚ozenfant 1921‘. – In sehr guter Erhaltung. Der Bogen links etwas unregelmäßig geschnitten, an der oberen Kante etwas wellig.

Mit einer Foto-Expertise von Pierre Guénégan, Paris, vom 12. Oktober 2016; das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Supplément-Band des Werkverzeichnisses der Papierarbeiten zu Amédée Ozenfant von Pierre Guénégan, Paris, aufgenommen.

Pastel chalks, gouache and pencil on thin laid paper. 42.3 x 30.3 cm (depiction 40.3 x 29.3 cm). Framed under glass. Signed and dated 'ozenfant 1921' in white lower left. – In very fine condition. The sheet somewhat unevenly cut on the left, the upper margin slightly wavy.

With a photo-certificate from Pierre Guénégan, Paris, dated 12 October 2016; the work will be included in the forthcoming supplement volume of the catalogue raisonné of the works on paper by Amédée Ozenfant, compiled by Pierre Guénégan, Paris.

Provenienz Provenance

Galerie Percier, Paris (1927); Galerie Berri-Raspail, Paris; ehemals Sammlung Edwin Livengood; Europäische Privatsammlung

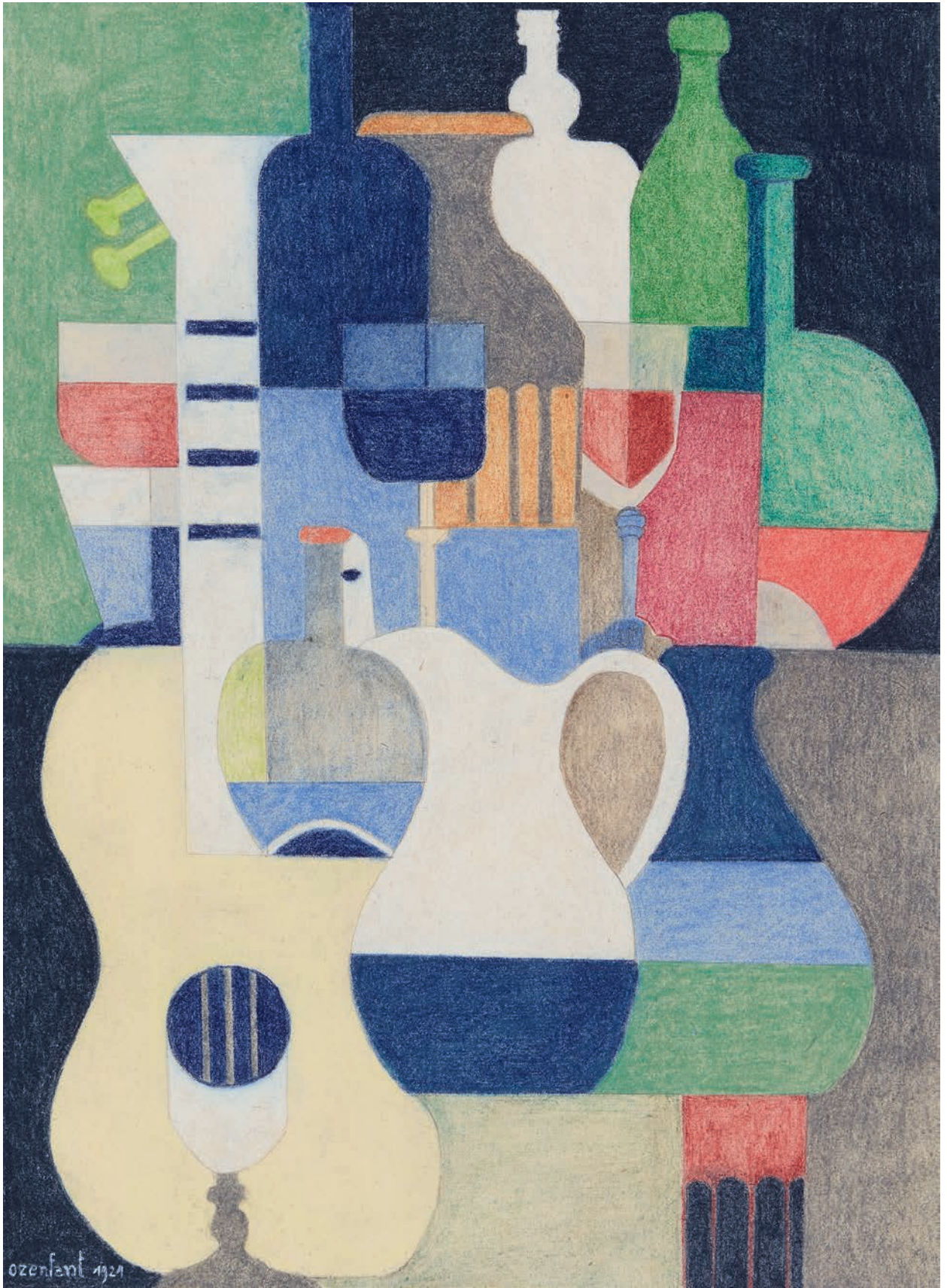
€ 30 000 – 50 000

Amédée Ozenfants künstlerische Interessen umfassten schon in den Pariser Studienjahren seit 1907 nicht nur die Medien von Zeichnung und Malerei, auch der Architektur galt sein Interesse. In den frühen Jahren war es zunächst unweigerlich der Sog des französischen Kubismus, in den er geriet und von dem er sich nach dem I. Weltkrieg mit der Schrift „Après le cubisme“ (1918), die er mit Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) verfasste, emanzipierte. Le Corbusier hatte er 1917 kennengelernt, beide entwickelten in engem künstlerischen Austausch eine neu ausgerichtete, programmatische Zusammenarbeit, die in den Jahren 1920-1925 auch in der Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“ (Hg. Michel Seuphor u.a.) ihren Niederschlag fand. Ozenfant und Le Corbusier berieten Raoul La Roche, dessen einzigartigen Sammlungsaufbau sie vorderhand in dieser Zeit unterstützten.

Unter dem Begriff des „Purismus“ fassten sie für sich Bestrebungen einer neuen Avantgarde zusammen, die in Abkehr von den Entwicklungen des Kubismus die Prinzipien einer neuen rationalen Ordnung im Bildnerischen propagierte: ein Konzept neuer Vereinfachung und klarer planimetrischer Disposition, die die Geometrie des Gegenstandes und die der Flächen auf einander bezog. Der neue Stil fand in den Disziplinen von Architektur und moderner Technik seine strukturellen Vorbilder. Er konzentrierte sich demonstrativ auf nur ein Sujet: das Stillleben. 1925 trennten sich Ozenfant und Le Corbusier. Sie hatten sich konzeptionell nach wenigen Jahren auseinanderentwickelt. Ozenfants Interesse an der Definition der Künste blieb ungebrochen, doch er betonte nun die Eigenständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Architektur und allen funktionalen Zusammenhängen, vor allem sah er sie gelöst von mechanisierten, industriellen Kontexten. In Deutschland ist seine Zusammenarbeit mit dem Architekten Erich Mendelsohn an der Ausstattung seiner Berliner Villa Am Rupenhorn hervorzuheben.

From 1907, while Amédée Ozenfant was still a student in Paris, his artistic interests already encompassed not just the media of drawing and painting; he was also interested in architecture. In his early years he was first drawn irresistibly into the current of French Cubism; after the First World War he emancipated himself from it with the text "Après le cubisme" (1918), which he wrote with Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier). He had met Le Corbusier in 1917 and, engaged in an intense artistic dialogue, the two of them developed a programmatic collaboration with a new orientation, which also found expression in the journal "L'Esprit Nouveau" (ed. by Michel Seuphor et al.) between 1920 and 1925. Ozenfant and Le Corbusier advised Raoul La Roche, whom they initially assisted in building up his unique collection in this period.

They used the term "Purism" to tie together the efforts of a new avant-garde turning away from the developments of Cubism and propagating the principles of a new rational order in the field of art: a concept involving a new simplification and clear planimetric disposition, which related the geometry of the object to that of surfaces. The new style found its structural models in the disciplines of architecture and modern technology. It demonstratively concentrated on a single subject: the still life. Ozenfant and Le Corbusier parted ways in 1925. After only a few years they had developed in different directions conceptually. Ozenfant's interest in the definition of the arts remained unbroken; however, he had begun to emphasise the independence of visual art relative to architecture and all functional frameworks. In particular, he saw it as detached from mechanised, industrial contexts. Within Germany, his collaboration with the architect Erich Mendelsohn on the interior of his Berlin villa Am Rupenhorn is to be emphasised.



RUDOLF BAUER

Lindenwald/Schlesien 1889 – 1953 Deal/New Jersey

N226 PIZZICATO

1931

Aquarell, Tempera und Tusche auf festem chamoisfarbenen Zeichenpapier. 43,8 x 31,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tusche signiert ‚BAUER‘. – An den Kanten minimal gebräunt, etwas wellig; in ausgezeichnete farbfrischer Erhaltung.

Watercolour, tempera and India ink on firm chamois-coloured drawing paper. 43.8 x 31.9 cm. Framed under glass. Signed 'BAUER' in India ink lower left. – The edges minimally browned, slightly wavy; in excellent condition with vibrant colours.

Provenienz Provenance

Leonard Hutton Galleries, New York (mit dem Rahmungsauflöser); Privatbesitz Schweiz

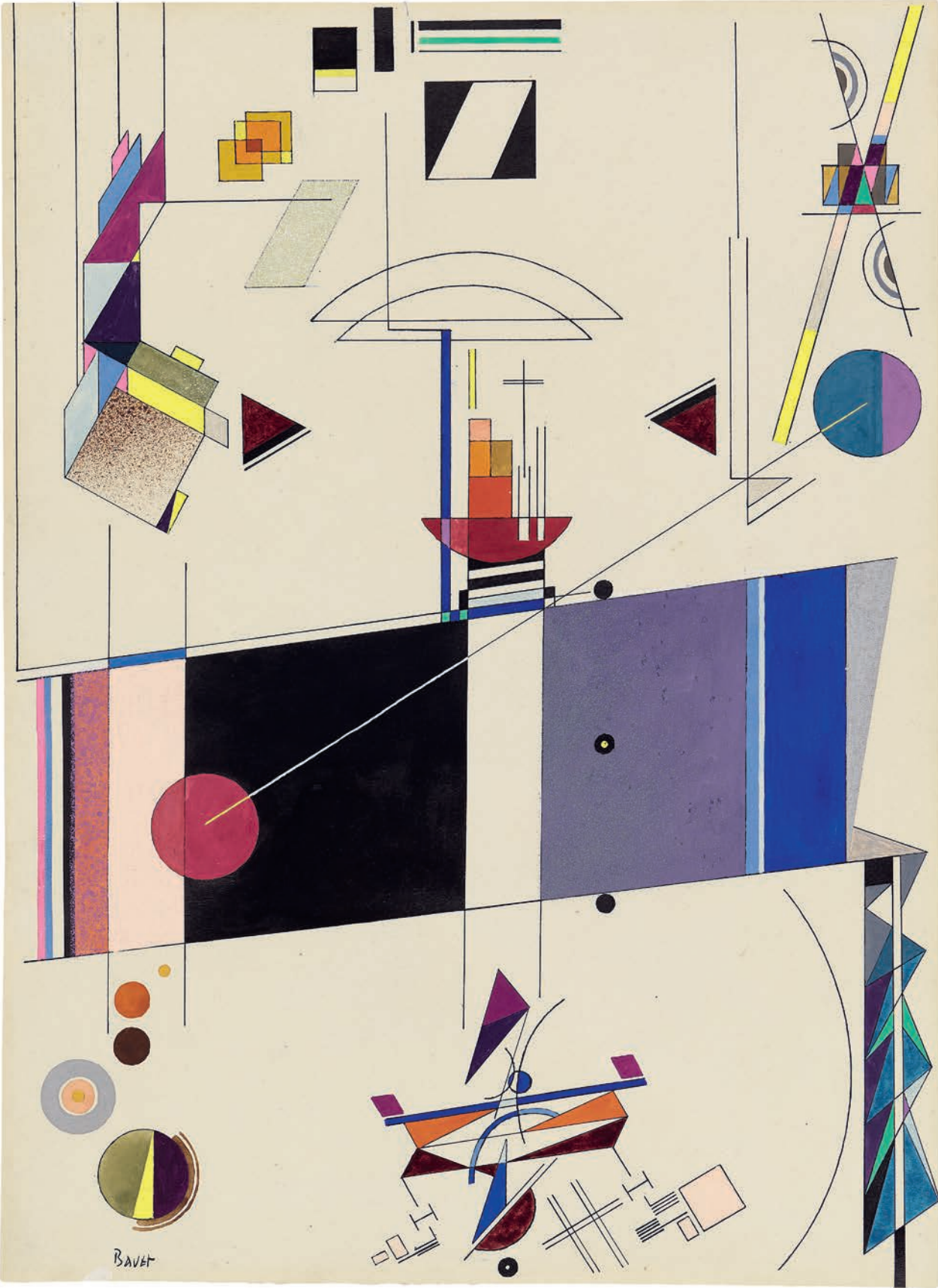
Literatur Literature

Vgl. Rudolf Bauer 1889-1953, The Constructivist Years, Ausst. Kat. Leonard Hutton Galleries, New York 1976

€ 20 000 – 30 000

Pizzicato kommt – wie könnte es bei einem Titel von Rudolf Bauer anders sein – aus dem Musikalischen und umschreibt das Zupfen der üblicherweise gestrichenen Saiten – in der Regel ein spitzes, trockenes wie leises Klang-Staccato erzeugend. Am wirkungsvollsten entfaltet es sich tatsächlich u.a. im Jazz beim solistischen Einsatz eines tief vibrierenden Kontrabasses. Musik – und in Erweiterung dieser Sphäre – das „Geistige“ überhaupt, waren für Bauer zentrale Begriffe, zog er doch in seiner Verehrung für klassische Musik, insbesondere für Bach und Beethoven, programmatische Parallelen zur Darstellung und Interpretation des Ungegenständlichen in der Malerei. “And though painting and music are very different mediums, in Bauer they find a common ground, that of the unmaterialistic and the intangible. All of this requires that we, the viewers, adopt a new art vocabulary and dedicate more time to the actual viewing of his paintings. [...] any great piece of music demands several careful listenings before its pure, rhythmic beauty is unfolded and appreciated. Bauer (like Kandinsky) saw beyond the genre, on into a truly Non-objective garden.” (Leonard Hutton-Hutschnecker, 1976, op. cit. S. 4). In dieser Hinsicht bleibt die historische Bedeutung der Rezeption der abstrakten Arbeiten von Rudolf Bauer in den 1930er Jahren zusammen mit den Werken von Wassily Kandinsky in der Sammlung von Solomon R. Guggenheim in New York nicht nur unangetastet, sondern erklärt, aus der Zeit heraus, die unmittelbar empfundene künstlerische Nachbarschaft. In dieser ersten grossen Sammlung abstrakter Malerei auf dem amerikanischen Kontinent hingen die Bilder von Bauer und Kandinsky neben Werken von Moholy-Nagy, Gleizes und Paul Klee. Und diese Werke waren damals das Modernste, was man sich überhaupt vorstellen konnte und sie empfahlen sich 1939 mit einer exquisiten musealen Präsentation in den eleganten Räumen eines ehemaligen Autosalons.

“Pizzicato” comes from the field of music (how could it be any different with a Rudolf Bauer title?) and is the term for plucking a string that is normally bowed – generally producing a sharp, dry and soft staccato sound. It has actually been developed most effectively in areas such as jazz, where it is used during the solos of a deeply resonating contrabass. Music – and extending this sphere – the “spiritual” in general, were central concepts for Bauer: after all, in his admiration for classical music, particularly that of Bach and Beethoven, he drew programmatic parallels to the representation and interpretation of the nonobjective in painting. “And though painting and music are very different mediums, in Bauer they find a common ground, that of the unmaterialistic and the intangible. All of this requires that we, the viewers, adopt a new art vocabulary and dedicate more time to the actual viewing of his paintings. [...] any great piece of music demands several careful listenings before its pure, rhythmic beauty is unfolded and appreciated. Bauer (like Kandinsky) saw beyond the genre, on into a truly Non-objective garden.” (Leonard Hutton-Hutschnecker, 1976 op. cit., p. 4). In this respect the historical significance of the reception of Rudolf Bauer’s abstract works in the thirties – together with the works of Wassily Kandinsky – in the collection of Solomon R. Guggenheim in New York not only remains undiminished, the direct sense of their artistic kinship is also explained on the basis of the period itself. In this first major collection of abstract painting on the American continent, the pictures of Bauer and Kandinsky hung next to works by Moholy-Nagy, Gleizes and Klee. At that time these pieces were the most modern that anyone could even imagine, and they were introduced in 1939 through an exquisite museological presentation in the elegant rooms of a former car showroom.



BAUER

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

227 KASBEK

1923

Original-Radierung auf festem handgeschöpften Velin. 49 x 21,2 cm (67,5 x 43,4/44 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und links als ‚Probedruck‘ bezeichnet. Probedruck neben den 2 bekannten Probedrucken außerhalb der Auflage von 30 Exemplaren. Vermutlich Verlag Graphisches Kabinett Günther Franke, München. – Sehr schöner gratiger Druck mit dunklem Plattenton, teils geschabt. Im breiten Rand oben mit minimaler Bräunung, Unter- und Oberrand mit sehr kurzem Einriss. – Sehr selten.

Hofmaier 281 (nicht genanntes Exemplar)

Wir danken Mayen Beckmann, Köln, für die wissenschaftliche Beratung.

Etching on firm hand-made wove paper. 49 x 21.2 cm (67.5 x 43.4/44 cm). Framed under glass. Signed and inscribed 'Probedruck' (trial proof) on the left. Trial proof in addition to the 2 known trial proofs aside from the edition of 30 prints. Presumably Verlag Graphisches Kabinett Günther Franke, Munich. – Very fine impression with strong burr and dark plate tone, partially scraped. The broad upper margin very slightly browned, very short tear in the upper and lower margin. – Very rare.

Hofmaier 281 (this proof not mentioned)

We would like to thank Mayen Beckmann, Cologne, for scientific advice.

€ 30 000 – 35 000

„Kasbek“, ein nach einem Gebirge Georgiens genanntes Lokal russischer Emigranten im Berlin der 1920er Jahre, bildet hier die Bühne für eine skurrile Szene. Formatfüllend ist Max Beckmanns öfter porträtierte Muse und Geliebte, die promovierte Sozialökonomin Hildegard Melms, genannt Naila, dargestellt zusammen mit einem Akkordeonspieler. Der Umstand, dass sie abgesehen von einer folkloristisch wirkenden Kopfbedeckung lediglich bekleidet ist mit einem die Brustspitzen entblößenden Mieder und langen Strümpfen, dem Musikanten aber die Sicht mit einer Augenbinde genommen ist, lädt die Szenerie erotisch auf. Gleichsam vereint finden sich die Facetten Bühne und Boudoir im Berliner Nachtleben als Welttheater, dem Masterthema Beckmanns, in dieser Darstellung vereint.

Beckmanns bislang unbekannter, äußerst seltener Probeabzug zeigt in der Ausarbeitung von Helligkeitswerten durch Schabung und Verdichtung der Tonwerte die Arbeitsweise des herausragenden Graphikers.

*“Kasbek”, an inn named after a mountain in Georgia and frequented by Russian emigrants in the Berlin of the 1920s, provides the stage for a bizarre scene. Hildegard Melms (known as Naila) – Max Beckmann’s oft-portrayed muse and lover as well as a doctor of social economics – is depicted together with an accordion player in an image that fills the sheet. The scene is invested with erotic energy through the fact that, apart from a folkloric-looking head covering, she is wearing only a bodice that reveals the tips of her breasts and long stockings, while a blindfold prevents the musician from being able to see. The facets of the stage and boudoir find themselves united, so to speak, joined together in this depiction of Beckmann’s principal theme: Berlin’s nightlife as *Theatrum Mundi*.*

In the elaboration of degrees of brightness through scraping and concentration of tonal values, Beckmann’s previously unknown and extremely rare trial proof reveals how this outstanding graphic artist worked.



Indonesian

Indonesian

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

228 ROTE PÄONIEN (SOMMERBLUMEN)

Um 1925/1930

Aquarell auf Japanpapier. 19,5 x 14,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Oben rechts mit
schwarzer Tuschfeder signiert ‚Nolde.‘ –
Äußerst farbfrisch erhalten. Am Oberrand
mit minimalen Bräunungspuren.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 26. Oktober 2018.
Das Aquarell ist in seinem Archiv verzeichnet
unter „Nolde A – 106/2018“

*Watercolour on Japan paper. 19,5 x 14.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in black
pen and ink upper right. – Very vibrant col-
ours. Minimally browned to the upper margin.*

*With a photo-certificate from Manfred
Reuther, Klockries, dated 26 October 2018.
The watercolour is registered in his archive
under "Nolde A – 106/2018"*

Provenienz *Provenance*

Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert
Ketterer, 34. Auktion Moderne Kunst 21./22.
November 1959, Lot 652; Privatsammlung
Süddeutschland

€ 45 000 – 55 000

Bereits 1909 hält Emil Nolde fest: „Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprießend, blühend, leuchtend glühend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend.“ (Emil Nolde, *Jahr der Kämpfe*, 2. erw. Aufl., Flensburg 1958, S. 95).

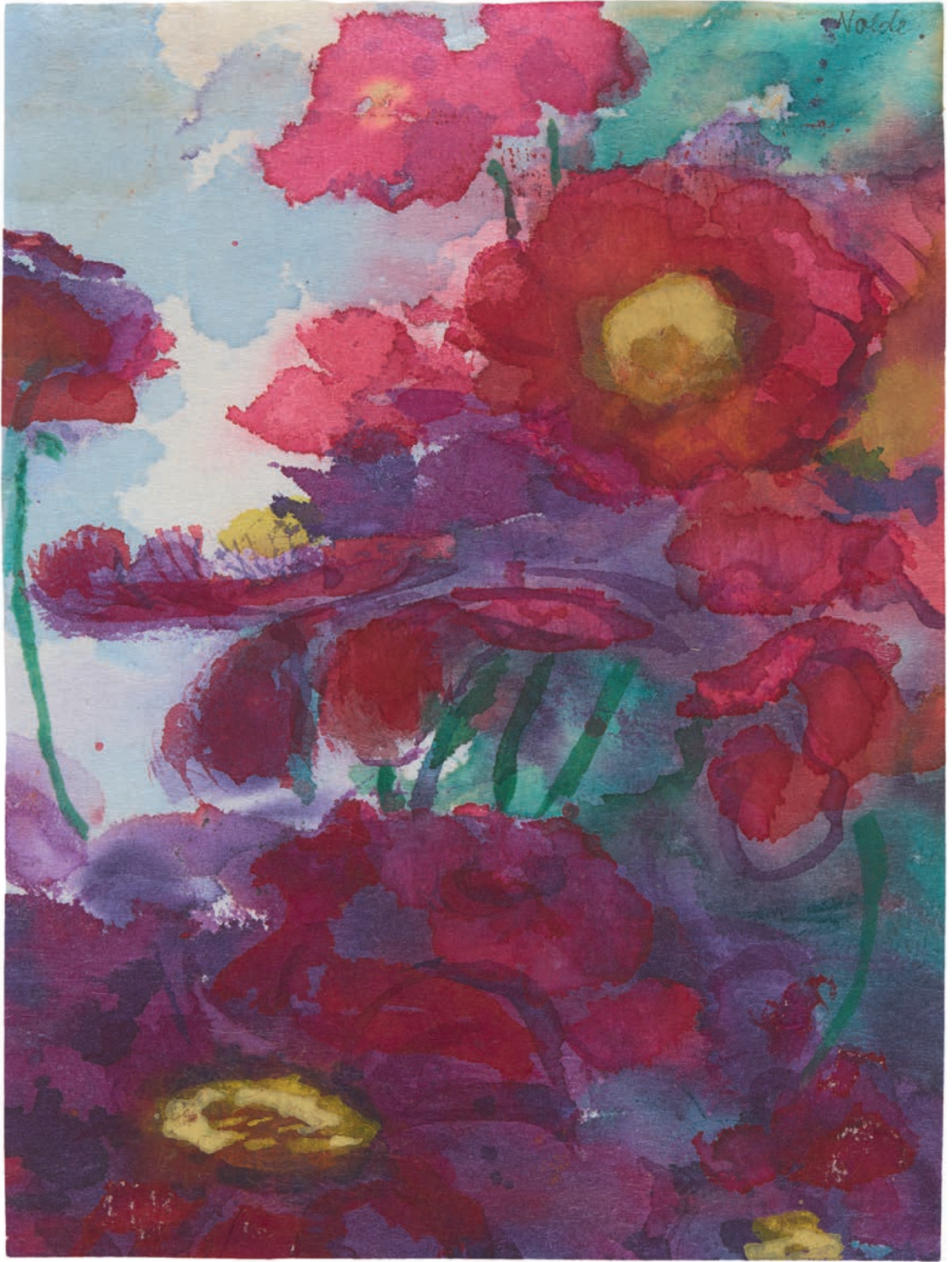
Die Blumen geben Nolde den Mut, die leuchtenden Farben der Welt frei ins Bild zu bringen. Wenn der Künstler von dem spontanen, erfüllenden Erlebnis der blühenden Farben schreibt, sogleich jedoch die Topoi des Werdens und Vergehens bemüht, sie mit schwermütigem Ernst zum Sinnbild des menschlichen Schicksals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

Die Päonien in unserem delikaten Aquarell präsentieren sich dem Betrachter in überbordender Pracht, einem Farbenmeer gleich. Vom üppigen Blühen über das allmähliche Welken bis zum Verfall verkörpern sie ein theatralisches Moment, das den Maler zweifellos gereizt haben muss.

*In 1909 Emil Nolde would already note: "The colours of the flowers irresistibly drew me to them and – almost suddenly – I was painting. My first little garden paintings were created. The blooming colours of the flowers and the purity of these colours, I loved them. I loved the flowers in their fate: sprouting up, blooming, luminously glowing, sagging, withering, ending up tossed aside in the ditch." (Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, 2nd exp. ed., Flensburg 1958, p. 95).*

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

The peonies in our delicate watercolour present themselves to viewers in luxuriant grandeur, like a sea of colour. From their lush blooming to their gradual wilting to their decay, they embody a theatrical element that certainly must have intrigued the painter.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

229 DER SINGENDE MANN

1928

Bronze. Höhe 49,3 cm. Rückseitig auf dem Sockelstück unter dem rechten Fuß signiert ‚E. Barlach‘ sowie am Rand mit den eingeschlagenen Gießerstempeln „H. NOACK BERLIN“ versehen. Aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 57 Exemplaren, davon ca. 16 frühe Lebzeitengüsse aus der Edition der Galerie Flechthelm. Vorliegend ein Guß der unnummerierten posthumen Auflage, wohl als archivalisch belegtes Verkaufsexemplar nach Auskunft der Ernst Barlach Nachlassverwaltung, Ratzeburg, in den 1970er Jahren gegossen. – Mit lebendiger dunkelbrauner, stellenweise aufgelichteter Patina. – Am Hinterkopf mit kleineren weislichen Kratzspuren in der Oberfläche.

Laur 432; Schult I 343

Wir danken der Galerie Nierendorf, Berlin, wie der Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg, für dokumentarische Archivakünfte.

Bronze. Height 49.3 cm. Signed 'E. Barlach' on the back of the base under the right foot and with hammered foundry marks "H. NOACK BERLIN" at the edge. From a total edition of 57 casts mentioned by Laur, of which approx. 16 were early lifetime casts from the edition of the Flechthelm Gallery. The work offered here is a cast from an unnumbered posthumous edition; according to information provided by the Estate of Ernst Barlach, Ratzeburg, it is an archivaly documented piece for sale cast in the 1970s. – With lively dark brown patina, lightened in places. – At the back of the head with smaller whitish scratches on the surface.

We would like to thank Galerie Nierendorf, Berlin, as well as the Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg, for documentary archive information.

€ 100 000 – 120 000



360° Ansicht
360° view

Provenienz *Provenance*

Ernst Barlach Nachlaßverwaltung Nikolaus Barlach; Galerie Nierendorf Berlin (1978); Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1978 (Galerie Nierendorf), Ernst Barlach, Plastik, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 21 (dieses Exemplar)

Güsse befinden sich nach Laur in folgenden musealen Sammlungen: Neue Nationalgalerie, Berlin; The Cleveland Museum of Art, Cleveland/Ohio, USA; Museum am Ostwall, Dortmund; Ernst Barlach Haus, Hamburg; Sprengel Museum, Hannover; Kunsthalle Kiel; Museum Ludwig, Köln; Kunsthalle Mannheim; Pinakothek der Moderne, München; Lyman Allyn Museum, New London/Connecticut, USA; Museum of Modern Art, New York, USA; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Schloss Gottorf, Schleswig; Staatliches Museum Schwerin; Rathaus Wedel, Privatbesitz (ein nummerierter Guss 4/10); Ernst Barlach Stiftung Güstrow; Hamburger Kunsthalle; Von der Heydt-Museum Wuppertal

Literatur *Literature*

U.a.: Bronzen von Ernst Barlach, Galerie Flechthelm, November/Dezember 1930, Auss. Kat. Berlin/Düsseldorf 1930, Nr. 19; Alfred H. Barr, Omnibus, German Sculpture, Berlin/ Düsseldorf 1932, S. 38-42; Marguerite Devigne, Ernst Barlach, in: Les Beaux-Arts, Brüssel 1935, S. 14; Carl Dietrich Carls, Ernst Barlach, Das plastische, graphische und dichterische Werk, 5. Aufl., Flensburg/Hamburg 1950, S. 58; Paul Fechter, Ernst Barlach, Gütersloh 1957, S. 35; Franz Fühmann (Hg.), Ernst Barlach, Das Wirkliche und Wahrhaftige, Wiesbaden 1970, S. 159; Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Graphik, 13.9.-5.12.1978, Berlin, September 1978, Kat. Nr. 41 mit Abb. Nr. 21 (dieses Exemplar); Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 116 f.; Helga Thieme, Ernst Barlachs Skulptur "Der singende Mann" in der Ausstellung "Neue deutsche Kunst", Oslo 1932, in: Ausst. Kat. Rostock 1998, S. 310 ff.

„Soviel habe ich erkannt“, schreibt Barlach an den Germanisten Friedrich Düsel 1891, „daß in der Bildhauerei der antike Geist (ich verlange nicht antike Formen wie bei Thorwaldsen, sondern den einfachen großen Geist und Reinheit und strengste Korrektheit der Formen, besonders des Gewandes, von dem kein moderner Maler, viel weniger Bildhauer eine Ahnung besitzt – Schönheit, Großartigkeit, Fluß der Linien [...]), die Richtung auf das Monumentale die treibenden Mächte sein müssen.“ (Ernst Barlach an Friedrich Düsel am 13. Juni 1891, in: Briefe I, 1888-1924, München 1968, Nr. 45, S. 165). Mehr als 35 Jahre später – inzwischen absolviert Barlach als Meisterschüler bei Robert Diez (1844-1922) erfolgreich sein Studium in Dresden, reist als erstes 1895/1896 nach Paris, verfolgt in gewisser Weise eine Abkehr vom klassizistischen Ideal und huldigt dem allgegenwärtigen französischen Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts – erinnert Barlach eine seiner verbreitetsten Figuren, den „Singenden Mann“. Nicht nur mit ihr erfüllt Barlach seine dereinst formulierte Forderung an sich selbst in reinster Anschauung: eine schlichte Formgebung, einfaches, weitfallendes Gewand, nahezu zu kubischen Formen reduziert aber dennoch im „Fluß der Linien“ mit ornamentalem Schwung.



Eine für den Künstler zur Kennung gewordene Physiognomie vermittelt eine besondere Auffassung und rezipiert unabhängig einer ikonographischen Geste, eine anrührende Aussage. Einen sakralen, vielleicht auch liturgischen Hintergrund mag Barlach mit dieser köstlichen, nach hinten geneigten wie entspannten Haltung verfolgen und mit dem aus voller Brust singenden Mann eine Figur zu gießen, mit der er eine „menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“ schildert. (Ernst Barlach, Ein selbsterzähltes Leben, Kritische Textausgabe, hrsg. von Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, S. 72)

Nach dem Tod seines Galeristen Paul Cassirer 1926 ermuntert Alfred Flechtheim, der die Betreuung des bildhauerischen Werks von Barlach übernimmt, den bis dahin in Holz „verbissenen“ Bildhauer vermehrt Bronze für seine bildhauerische Umsetzung einzusetzen. Nach dem Güstrower Ehrenmal von 1927 gehört der „Singende Mann“ also zu den ersten Skulpturen, die Barlach mit „Lust und Überzeugung“ in dem für ihn neuen Material denkt.

“This much I’ve recognised”, wrote Barlach to the scholar of German literature Friedrich Düssel in 1891, “that in sculpture the antique spirit (I don’t demand antique forms, as in the case of Thorvaldsen, but the simple grand spirit and purity and strictest correctness of the forms, particularly the drapery, of which no modern painter and much less sculptor has any idea – beauty, grandeur, the flow of lines [...]), the orientation towards the monumental have to be the driving forces.” (Ernst Barlach to Friedrich Düssel on 13 June 1891, in: Briefe I, 1888-1924, Munich 1968, no. 45, p. 165). Over 35 years later – in the meantime Barlach had successfully completed his studies in Dresden as a master-pupil of Robert Diez (1844-1922), first travelled to Paris in 1895/96, pursued (in a certain sense) a departure from the classicist ideal and glorified the omnipresent French naturalism of the late 19th century – Barlach conceived one of his most widely disseminated figures, the “Singer Mann”. This was not the only work with which Barlach met the challenge he had once laid down for himself in purest contemplation: an austere formal composition, simple drapery falling in loose folds, reduced to almost Cubist forms and nonetheless with an elegant ornamental arc in the “flow of lines”.

A physiognomy that had come to characterise the artist’s work conveys a distinctive concept and independently responds to an iconographic gesture, a moving statement. Barlach may have been pursuing a sacral, perhaps also liturgical, background with the delightful, leaned-back and relaxed pose and, with the full-throated singing of the man, he cast a figure which he used to describe as a “human situation in its nakedness between heaven and earth” (Ernst Barlach, Ein selbsterzähltes Leben, Kritische Textausgabe, ed. by Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, p. 72).

After the death of his gallerist Paul Cassirer in 1926, Alfred Flechtheim became responsible for handling Barlach’s sculptural work and encouraged the sculptor, who had been “fixated” on wood up to that time, to increasingly utilise bronze to realise his sculptures. Thus, after the 1927 monument in Güstrow, the “Singer Mann” was among the first sculptures that Barlach conceived with “passion and conviction” in what was a new material for him.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

230 SEE MIT ZWEI BLAUEN BOOTEN VOR BERGLANDSCHAFT

Um 1925/1930

Aquarell und Tuschpinsel auf Japanbütten. 34,5 x 45 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert ‚Nolde.‘ – In sehr schöner Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 14. März 2018; die Arbeit ist in seinem Archiv verzeichnet unter „Nolde A-76/2018“.

Watercolour and brush and India ink on Japan laid paper. 34.5 x 45 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in black lower right. – In very fine condition.

With a photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, dated 14 March 2018; the work is recorded in his archive under "Nolde A-76/2018".

Provenienz *Provenance*

Elsa Koppel (Bochum), vom Künstler erworben, vor 1932; Privatsammlung Washington D.C., USA; Privatsammlung Massachusetts, USA; Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 100 000 – 120 000

Die Aquarelle Emil Noldes, in denen er alpine Landschaften in dunkel glühenden Farbtönen einfiel, sind weit weniger bekannt als seine Blumenstillleben und die Ansichten von Meer und Marschlandschaft. Der Maler war fasziniert von den Bergen, wo sich die urwüchsige Natur so gänzlich anders manifestierte als in seiner von Meer und Wind geprägten norddeutschen Heimat. Als junger Mann während seiner Zeit in St. Gallen bestieg er das Matterhorn und weitere anspruchsvolle Gipfel. In den 1920er und 1930er Jahren unternahm er mehrere Reisen in die Schweiz, wohin auch die Hochzeitsreise mit seiner zweiten Frau Jolanthe 1946 führte.

Im vorliegenden Aquarell vereinigen sich Bergwelt und Wasser zu einem berückenden Naturschauspiel. Tiefes Blau, Grün und Violett verschmelzen in der abendlichen Szenerie eines Bergsees. Vor majestätischer Bergkulisse holen Fischer im letzten Abendlicht die Netze ein. Die Silhouetten von Landzunge und Bergrücken sind ebenso wie die Fischerboote als breite schwarze Binnenzeichnungen gesetzt, die grünblaue Wasserfläche nimmt die gesamte untere Hälfte des Bildraumes ein und spiegelt die violetten Nuancen des Himmels.

„Die bevorzugte Tageszeit zum Aquarellieren in den Bergen war für ihn offenkundig der späte Nachmittag bis hin zur ‚blauen Stunde‘, der Zeit des Dämmerlichts. [...] Es gibt unter Noldes Bergaquarellen einige solcher Arbeiten voller Poesie und Verträumtheit. Mögen das beschauliche Leben in der Alpenwelt, eine entspannte Urlaubsstimmung oder die Einzigartigkeit dieser Naturlandschaft hierfür verantwortlich gewesen sein, in Noldes Aquarellmalerei gibt es wenige Motivgruppen in solch konstanter künstlerischer Höhe.“ (Andreas Fluck, in: Emil Nolde. Reiselust, Ausst. Kat. Berlin 2010, S. 21).

The watercolours in which Emil Nolde captures alpine landscapes in darkly glowing tones are not nearly as well-known as his flower still lifes and views of the sea and marshes. The painter was fascinated by the mountains, where unspoiled nature manifested itself so differently than in his native northern Germany, where it was defined by the sea and wind. As a young man he had climbed the Matterhorn and other challenging peaks during the period he spent in St Gallen. In the 1920s and 1930s he went on a number of journeys to Switzerland, which was also the destination of his honeymoon with his second wife, Jolanthe, in 1946.

The watercolour here unites the world of the mountains with water to form an enchanting natural spectacle. Deep blue, green and violet merge in the twilight scenery of an alpine lake. The fishermen gather in their nets before the majestic setting of the mountains in the last light of evening. Like the fishing boats, the silhouettes of the promontories and ridges have been painted with broad black contours; the greenish blue of the water's surface takes up the entire lower half of the depicted space and reflects the violet nuances of the sky.

“For him, the preferred time of day to paint watercolours in the mountains was obviously from late afternoon to the ‚blue hour‘, the period of twilight. [...] Among Nolde's watercolours of the mountains, there are a few such works full of poetry and pensiveness. Whether it was the tranquillity of life in the alpine world, a relaxed holiday atmosphere or the uniqueness of this natural landscape that was responsible for this, there are few groups of motifs in Nolde's watercolour paintings that maintained such a constantly high level artistically.” (Andreas Fluck, in: Emil Nolde: Reiselust, exhib. cat. Berlin 2010, p. 21).



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

231 SONNENBLUME UND GELBE DAHLIENBLÜTE

Um 1930/1935

Aquarell auf dünnem Japanbütten.
35,4 x 46,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Feder in dunkler Tinte signiert
,Nolde.'. – In schöner Erhaltung; die obere
linke Ecke minimal ausgedünnt.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reu-
ther, Klockries, vom 11. September 2018; die
Arbeit ist in seinem Archiv verzeichnet unter
,,Nolde A-97/2018“.

*Watercolour on thin Japan laid paper.
35.4 x 46.9 cm. Framed under glass. Signed
'Nolde.' in dark ink pen lower right. – In fine
condition; the upper left corner slightly
thinned out.*

*With a photo-certificate from Manfred
Reuther, Klockries, dated 11 September
2018; the work is recorded in his archive
under "Nolde A-97/2018".*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland; Lempertz
Auktion 488, Kunst des 20. Jahrhunderts,
15. Juni 1966, Los 504 („Sonnenblumen“),
mit Abb. Tafel 3; Galerie Nierendorf, Berlin;
Westdeutsche Privatsammlung, seitdem in
Familienbesitz

€ 120 000 – 140 000

Die Farben seines spätsommerlichen Gartens fängt Emil Nolde in dem hier vorgestellten lichten Aquarell ein. Das leuchtende Gelb und das Orange von Sonnenblume und Dahlie dominieren die Komposition und werden durch die Blütenstempel der weißen Blumen rechts fortgeführt. Kühl-dezente Kontraste setzen die blaue, lang herabreichende Blüte links und der hellgrau-violett ausgeführte Hintergrund. Der belaubte Zweig und das angedeutete Blattwerk sorgen für lebendige Akzente und verankern die scheinbar schwebenden Blüten im Bildgrund.

Noldes farbsatte Pflanzenaquarelle haben nur wenig mit dem klassischen Sujet des Blumenstücks gemein. Ihm kommt es weder auf die Schilderung eines schönen häuslichen Arrangements noch auf die botanische Bestimmbarkeit der Blumen an. Er schätzt ihre Farbigkeit an sich als bildwürdig und setzt sie in ausgewogenen, ihrem natürlichen Umfeld entlehnten Kompositionen um. Dabei gestaltet er seine Motive mit raschen, fließenden Pinselstrichen rein aus der Farbe heraus und lässt die Materialeigenschaften von Aquarellfarbe und Papier für sich arbeiten – so bilden sich etwa die weißen Blüten rechts gleichsam als Negativform durch das unbemalte Papierweiß ab.

In the light-filled watercolour presented here, Emil Nolde captures the late-summer colours of his garden. The luminous yellow and the orange of the sunflower and dahlia dominate the composition and are set forth in the pistils of the white flowers on the right. Cool and subdued contrasts are established through the blue flower that stretches down on the left and the background done in light grey and violet. The leafy twig and the suggested foliage provide for vibrant accents and anchor the seemingly floating blooms in the foreground.

Nolde's chromatically intense watercolours have very little in common with the traditional subject of the floral piece. He is concerned neither with the depiction of a pleasant domestic arrangement nor with the possibility of the flowers' botanical identification. He considers their colours worthy of depiction in themselves and realises them in balanced compositions based on their natural surroundings. In doing so, he uses rapid and fluid brushstrokes to compose his motifs purely on the basis of colour, and he puts the material characteristics of watercolour paints and paper to work for him – thus, for example, the white flowers on the right become represented as a negative form, so to speak, through the unpainted whiteness of the paper.



WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

232 VOM TIBIDABO (BARCELONA MIT PINIEN)

1924

Öl auf Leinwand. 65,6 x 81,3 cm. Gerahmt (Original-Künstlerrahmen). Nicht signiert. – Rückseitig auf dem Keilrahmen unten von fremder Hand mit dem Bleistift u.a. bezeichnet „Barcelona – Pinien Walter Gramatté“ sowie oben mit Zollstempeln aus Wien und Frankfurt. – In gutem Zustand, stellenweise mit optisch kaum auffälligen flachen Craquelé.

Negendanck 110; Eckhard B 108 („Vom Tibidabo (Barcelona)“)

Oil on canvas. 65.5 x 81.5 cm. Framed (original artist's frame). Unsigned. Inscribed "Barcelona – Pinien Walter Gramatté" (i.a.) in pencil by an unknown hand verso on stretcher and with customs stamps from Vienna and Frankfurt on upper stretcher bar. – In fine condition, partially with unobtrusive flat craquelé.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers;
Dr. Ferdinand Eckhardt, Winnipeg/Canada

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1932 (Kunstverein), Walter Gramatté, Kat. Nr. 27; Kiel/ Bremen/ Königberg/ Danzig (Wanderausstellung) 1932-1933, Walter Gramatté, Kat. Nr. 12; Ottawa 1966 (The National Gallery of Canada), Walter Gramatté, Kat. Nr. 17; Düsseldorf 1996 (Galerie Remmert und Barth), Walter Gramatté. Ausgewählte Werke 1916 bis 1926, Kat. Nr. 59 mit Farbabb.; Davos/ Hamburg 2008/2009, Walter Gramatté, Kat. Nr. 69 mit Farbabb.

€ 25 000 – 30 000

Nach den schwierigen Jahren im Berlin der Nachkriegszeit, in denen sich aber seit 1919 die wichtigen Freundschaften zu Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff ergeben hatten, entschloss sich Walter Gramatté mit seiner jungen Frau und Lebensgefährtin, der russischen Pianistin Sophie-Carmen Fridman („Sonia“), die er 1920 ehelichte, zur Auswanderung. Er verließ Deutschland und übersiedelte nach Spanien. Diese Ereignisse bedeuteten nicht nur eine Zäsur im unruhigen, stets gefährdeten Leben des Künstlers, auch seine künstlerische Kreativität erhielt neue Impulse. Seine Arbeiten lösten sich stilistisch von den expressionistisch geprägten Anfängen. Das Erlebnis der Reisen, der Natur, die empfundene Sinnlichkeit und Schönheit der entdeckten südlichen Topographien veränderten seine Bildinhalte, Techniken und seine Malweise. Die neuen Gemälde, darunter die Ansichten von Barcelona, zeigen „eine Heiterkeit, die in seinem Werk bisher ungewohnt war. [...] Dieses Aufgeben der starken Spannung ist typisch für alle Spanien-Landschaften. Dennoch ist das Endergebnis nicht weniger mystisch als in der frühen Zeit, obwohl der Effekt durch die Verwendung anderer Mittel erreicht ist, vor allem durch leichtere Farben.“ (Ferdinand Eckhardt, Einleitung zum Ausst. Kat. Walter Gramatté, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Brücke-Museum Berlin, 1968, S. 8). Im Oeuvre spiegelt sich dieser sehr glückliche Lebensabschnitt u.a. auch in einer Fülle von frischen Aquarellen, die in den großformatigen Gemälden Umsetzung finden.

„Vom Tibidabo“ gibt in fast pudrig wirkenden matten hellen Farben eine weit gefasste Aussicht von erhöhtem Standpunkt über die Hügel- und Bergketten um Barcelona. Im Hintergrund wölben sich, ineinander übergehend, Meer und Äther in einem weiten Bogen, der durchaus an die Bildabschlüsse Erich Heckels denken lässt und an die „Weltlandschaften“ früherer Zeiten. Das flutende Licht und die Kargheit des Südens finden ein formales und sehr modernes Äquivalent in der vermeintlichen Leere und den ausgewählten, sparsam gesetzten Detailangaben.

After the difficult years in Berlin following the war, which did however bring the beginning of important friendships with Erich Heckel and Karl Schmidt-Rottluff in 1919, Walter Gramatté decided to emigrate with his young wife and lover, the Russian pianist Sophie-Carmen Fridman ("Sonia"), whom he married in 1920. He left Germany and moved to Spain. Not only did these events signify a turning point in the unsettled and constantly threatened life of the artist: his artistic creativity also gained new impulses. Stylistically his works broke free from his Expressionist-influenced beginnings. The experience of his journeys and of nature – his impression of the sensuality and beauty of the southern landscapes he discovered – changed his pictures' content, his techniques and the way he painted. The new paintings, including the views of Barcelona, display "a cheerfulness that had previously been unusual in his work. [...] This renunciation of strong tension is typical of all his Spanish landscapes. However, the end result is no less mystical than in his early period, although the effect is achieved through the use of other means, above all, through lighter colours." (Ferdinand Eckhardt, Introduction to the exhib. cat. Walter Gramatté, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Brücke-Museum Berlin, 1968, p. 8). This very happy period in his life is also reflected by aspects of his oeuvre, such as an abundance of fresh water colours, which were transposed into large-format paintings.

"Vom Tibidabo" provides an expansive view across the ranges of hills and mountains around Barcelona as seen from an elevated standpoint and depicted in almost powdery-looking, matt and light colours. The sea and the sky curve up and merge together in a broad arc in the background, definitely calling to mind the backdrops of Erich Heckel and the "world landscapes" of earlier periods. The flood of light and the barrenness of the south find a formal and very modern equivalent in the apparent emptiness and the sparingly selected indications of details.



GEORG SCHRIMPF

München 1889 – 1938 Berlin

233 MÄDCHEN AM FENSTER

1927

Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin mit Textilstruktur-Prägung. 42,2 x 33 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit brauner Tinte signiert und datiert ‚G. Schrimpf 27‘ – Sehr farbfrisch erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Karl-Ludwig Hofmann, Heidelberg, vom 15. Juli 1991

Watercolour over pencil on chamois-coloured, fabric structured wove paper. 42.2 x 33 cm. Framed under glass. Signed and dated 'G. Schrimpf 27' in brown ink lower right. – Very vibrant colours.

With a photo-certificate from Karl-Ludwig Hofmann, Heidelberg, dated 15 July 1991

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf, Berlin; Privatsammlung Niedersachsen

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Galerie Nierendorf, Berlin, Herbst 1992, Kat. Nr. 239, Rücktitel mit ganzseitiger Farbabb.

€ 50 000 – 60 000

Georg Schrimpf hat das Glück in seinem Leben Menschen wie Oskar Maria Graf, Herwarth Walden oder Franz Roh zu begegnen, deren Tun vehement für die Erneuerung der Moderne stehen. Nach seiner Bäckerlehre in Passau geht der junge Schrimpf auf die Walz und trifft Graf, ebenfalls Bäcker von Beruf. Enthusiastisch eingenommen von seinem jungen Weggefährten veröffentlicht dieser im Kunstblatt 1918: „Das kosmische Moment in Georg Schrimpfs Bildern ist das Neue. Seine Bilder sind Ausstrahlungen einer zutiefst aufjuchzenden, kosmischen Seele.“ (Oskar Maria Graf, Brief über Georg Schrimpf, in: Das Kunstblatt, 2. Jg., 1918, S.75).

Herwarth Walden, Herausgeber der Zeitschrift „Der Sturm“ und Betreiber der gleichnamigen Galerie in Berlin, stellt ab 1915 seine publizistischen wie galeristischen Möglichkeiten dem jungen Schrimpf zur Verfügung. Und auch der Künstler und Publizist Franz Roh schließlich beschreibt mit dem Begriff Nach-Expressionisten den neuen Malstil der 1920er Jahre, die Furore machende Neue Sachlichkeit: „Die neue Kunst will nun vor allem aber nicht mehr dynamisch, sondern statisch die Welt verstehen, eine entscheidende Umstellung, die weit über die bildende Kunst hinaus greifen dürfte.“ (Franz Roh, Georg Schrimpf. Seine kunstgeschichtliche Stellung, geschrieben 1924 für ein geplantes Buch über Georg Schrimpf, in: Georg Schrimpf und Maria Uhden, Leben und Werk, hrsg. von Wolfgang Storch, Berlin 1985, S. 142.). „Mädchen lesend“, „Mädchen auf dem Balkon“, „Mädchen am Fenster“ oder das mit dem Aquarell verwandte Gemälde „Ausschauende“ (siehe Vergleichsabbildung) sind Bilder voller Idealismus; sie zeigen eine Idee von Wirklichkeit, die der Künstler mit Akribie und detailgetreuer Genauigkeit beschreibt, in der seine Modelle agieren. Zeitgeschehen mag am Rande Einfluss nehmen, Reisen etwa nach Ascona oder Sizilien sich mit kleinen Details in den Aquarellen und Gemälden wiederfinden. Mitunter verblüfft erscheint wie hier, die Abwendung der jungen Frau von der dichten, hell gehaltenen, südlichen Landschaft mit dem rot bedachten Gehöft rechts und der einzelnen Zypresse links. Vor dem zarten Ausblick in eine weite Landschaft wächst das junge Modell trotz ihrer einfachen Erzählung zu einer heimlichen, introvertierten Monumentalität, die Franz Roh mit „magischer Realismus“ umschreibt.



English version online

*Georg Schrimpf, Ausschauende 1924,
Öl/Leinwand 62 x 47,5 cm
Aus: Georg Schrimpf und Maria Uhden, Leben und Werk,
hrsg. von Wolfgang Storch, Berlin 1985, S. 140*



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

234 ROTE, BLAUE UND GELBE BLUMEN

Um 1945/1948

Aquarell auf dünnem Japanpapier.
22,7 x 26/26,7 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts mit schwarzer Tuschfeder
signiert ‚Nolde‘. – Äußerst farbfrisch
erhalten. Die Ränder rückseitig schmal mit
dünnem Japanpapier gefasst, drei Ränder
minimal unregelmäßig geschnitten.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 11. September 2018.
Die Arbeit ist in seinem Archiv verzeichnet
unter „Nolde A – 98/2018“.

*Watercolour on thin Japan paper.
22.7 x 26/26.7 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in black pen and ink lower
right. – The colours very vibrant. On the verso,
the margins narrowly framed in thin Japan
paper, three margins minimally unevenly cut.*

*With a photo-certificate from Manfred
Reuther, Klockries, dated 11 September
2018. The work is recorded in his archive
under "Nolde A – 98/2018".*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Kunsthalle Mannheim 2006-2018,
Dauerleihgabe

€ 50 000 – 60 000

Die volle Intensität der Farben, für die die Aquarelle Emil Noldes berühmt sind, bündelt sich in diesem kleinen, fast quadratischen Werk. Es ist gut zu erkennen, in welchem Maße die sehr flüssig auf angefeuchtetem Papier verwendeten Farben während des Auftragens ein Eigenleben führten. Ihre Materialeigenschaften und auch der Zufall im Verlauf des Malprozesses bestimmten die endgültige Bildwirkung mit – was für Nolde ein wichtiger Aspekt dieser spontanen, unmittelbaren Technik war. Das Ausblühen der Farbränder, das Ineinanderfließen der nur angedeuteten Formen auf dem feinen, farbgesättigten Papier machen den unverwechselbaren Reiz dieser Werke aus.

Die Grundfarben Rot, Blau und Gelb werden nahezu bildfüllend, den Bildraum teils sogar sprengend, nebeneinandergesetzt. Obgleich die Bestimmbarkeit der abgebildeten Blumen keine Rolle für den Künstler spielte, gelingt es ihm dennoch, die charakteristische Form und Stofflichkeit ihrer Blüten einzufangen.

The full richness of colour, for which Emil Nolde's watercolours are famous, is concentrated in this small, almost square work. It is easy to see the extent to which the thinned paint, which was used on moistened paper, chose its own path during application. The material properties of the paint and also the element of chance in the course of the painting process determined the final effect of the painting – for Nolde, an important aspect of this spontaneous, direct technique. The efflorescence of the colour edges, the merging of the implied shapes on the fine, paint-saturated paper constitutes the unmistakable charm of these works.

The basic colours red, blue, and yellow are juxtaposed, almost filling the picture, sometimes even reaching beyond the pictorial space. Although the identifiability of the depicted flowers was of no importance to the artist, he nevertheless succeeded in capturing the characteristic shape and materiality of their blooms.



CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

235 KORNPUPPEN IN TRÜBER LANDSCHAFT (KLOTZSCHE)

1925

Öl auf Leinwand. 75 x 60,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert ‚Felixmüller 25‘. Rückseitig auf der Leinwand zusätzlich signiert, datiert und bezeichnet ‚C. Felixmüller/1925/No 355‘. – In farbfrischer Erhaltung. Lediglich einige wenige kleinere Farbausbrüche im Bereich der vorderen Kornpuppen.

T. Felixmüller 355

Oil on canvas. 75 x 60.5 cm. Framed. Signed and dated 'Felixmüller 25' in black lower right. Additionally signed, dated and inscribed 'C. Felixmüller/1925/No 355' verso on canvas. – Vibrant colours. Merely few minor losses of colour in the area of the shocks of corn up front.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben (Mitte der 1970er Jahre); seitdem in Familienbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1925 (Kunsthhaus L. Schaller), Conrad Felixmüller – Sonderausstellung, Kat. Nr. 20; Wiesbaden 1926 (Nassauischer Kunstverein, Neues Museum), Conrad Felixmüller, Kat. Nr. 16; Braunschweig 1927 (Haus der Gesellschaft der Freunde Junger Kunst), Conrad Felixmüller, Kat. Nr. 17; Essen 1927 (Kunsthallen HansaHaus Essen), Conrad Felixmüller – Sonderausstellung, Kat. Nr. 7 („Dorf Klotzsche“)

€ 60 000 – 80 000

„Klotzsche, herrlich zwischen Wäldern und Feldern, blumigen Gärten und und sandiger Heide gelegen [...]“ – so euphorisch äußert sich Conrad Felixmüller 1928 zu seinem damaligen Lebensmittelpunkt (zit. aus: Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, Nürnberg 1981, S. 110). Der beschauliche Ort, unmittelbar vor den Toren seiner Heimatstadt Dresden gelegen, ist für Felixmüller und seine Familie von 1918 bis 1931 Wohnort und Refugium zugleich. In diesen 12 Jahren verschiebt sich der Fokus des vormals politisch-revolutionären Künstlers zusehends auf private Themen. In aller „Weltabgeschiedenheit“ (Felixmüller an Carl Sternheim, op. cit. S. 117) entstehen überwiegend Porträts, zugleich aber auch Landschaften seiner unmittelbaren Umgebung in den unterschiedlichen Jahreszeiten.

Einen besonderen Reiz üben auf Felixmüller die charakteristischen Kornpuppen auf den frisch abgeernteten Feldern aus, die er über die Jahre mehrfach malt. In unserem Bild verleiht er den groß gesehenen Heuhaufen mit langgezogenen kräftigen Pinselstrichen in Goldgelb eine beinahe anthropomorphe Anmutung. Kontrastierend hierzu ist der Feldboden mit kurzen, vertikal gesetzten Strichen in leuchtendem Grün-Braun gehalten. Ein dramatischer Spätsommerhimmel mit tief hängenden Regenwolken über den roten Dächern von Klotzsche lädt die Komposition mit zusätzlicher Spannung auf.

„Kornpuppen in trüber Landschaft (Klotzsche)“ gehört zu Felixmüllers letzten dezidiert expressiven Werken. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mündet seine Malerei in einen neusachlich geprägten Realismus, den er bis zum seinem Lebensende beibehält.

“Klotzsche, situated magnificently between woods and fields, flowery gardens and sandy heaths ...” – that is how euphorically Conrad Felixmüller spoke in 1928 about the focal point of his life at that time (cited in: Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, Nuremberg 1981, p. 110). For Felixmüller and his family, this tranquil village lying directly outside the limits of his native Dresden was simultaneously their home and refuge from 1918 to 1931. In those 12 years, the focus of the formerly political and revolutionary artist visibly shifted to private subjects. In his “seclusion from the world” (Felixmüller to Carl Sternheim, op. cit., p. 117), he primarily created portraits, but also landscapes featuring his immediate surroundings in the different seasons.

The characteristic shocks of corn in the freshly harvested fields exerted a particular fascination on Felixmüller, and he would paint them multiple times over the years. In our painting he has used elongated, forceful brushstrokes in golden yellow to invest the monumentalised bunches of hay with an almost anthropomorphic sense. In contrast to them, the ground in the field has been done with short, vertical strokes in luminous green and brown. A dramatic, late-summer sky with low-hanging rain clouds above the red roofs of Klotzsche provides the composition with additional energy.

“Kornpuppen in trüber Landschaft (Klotzsche)” is among Felixmüller’s last decidedly expressive works. In the second half of the 1920s, his painting developed into a realism shaped by the New Objectivity, and he would retain this style until the end of his life.



MAX PEIFFER WATENPHUL

Weferlingen 1896 – 1976 Rom

236 STILLEBEN MIT ROSEN. Verso: FRAUENBILDNIS MIT FEDERHUT

1932 bzw. 1923

Öl auf Leinwand, doppelseitig bemalt.
81 x 96 cm. Gerahmt. Vorderseitig oben links
schwarz monogrammiert und datiert ‚M.P.W.
32‘. Rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt
„Stilleben mit Rosen“. – Oberflächlich zum
Teil leicht verschmutzt.

Watenphul Pasqualucci/Pasqualucci G 198

*Oil on canvas, double-sided. 81 x 96 cm.
Framed. Monogrammed and dated 'M.P.W.
32' in black recto upper left. Titled "Stilleben
mit Rosen" verso on stretcher. – Some slight
surface soiling.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Otto Stangl, München (1966);
Karl & Faber, München, Kunst Alter und
Neuer Meister, 5. Dez. 1995, Los 732;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Herford 1960 (Städtisches Museum),
Max Peiffer Watenphul, Nr. 15

€ 30 000 – 40 000

Nach dem Studium der Rechtswissenschaften beginnt Max Peiffer Watenpuhl auf Empfehlung Paul Klees seine Ausbildung am noch jungen Bauhaus in Weimar. Sehr früh, schon Anfang der 1920er Jahre wird er gehandelt von Alfred Flechtheim und auch vertreten von Johanna „Mutter“ Ey in Düsseldorf. Die Folkwang Schule für Gestaltung beruft ihn 1927; bis 1931 unterrichtet Peiffer Watenphul Vorkurse und künstlerischen Entwurf. Der mit dem begehrten Rom-Preis an der Villa Massimo Ausgezeichnete folgt 1941 seinem Bauhaus-Lehrer Johannes Itten in Krefeld an der höheren Fachschule für textile Flächenkunst. Noch während des Krieges zieht Peiffer Watenphul nach Salzburg, später nach Venedig und Rom.

Peiffer Watenphul ist ein besonderer Künstler, dessen eigenwillige Handschrift oder besser Malweise unter den Zeitgenossen seiner Generation heraussticht. Mit seinen Stilleben, besonders mit seinen Blumenstilleben erweist sich der Künstler als ein feinsinniger Ästhet, dessen Gefühl für die Zusammenstellung der Blumen, Vasen und Gefäße an die Vielfalt der Niederländischen Schilderkunst erinnert, sie aber keineswegs nachahmen möchte. Die anhaftende Morbidität und ikonographisch implizierte Vergänglichkeit werden mit einer lyrischen, von Melancholie getragenen Expressivität wiedergegeben. Peiffer Watenpuhl spielt mit den Formen und der Dekorvielfalt von Vasen aus Glas, wählt hierzu in Pastelltönen zart gehaltene, locker gebundene Blumensträuße mit Rosen, Mohn und anderen Sommerblumen. Mit dem zufällig wirkenden Arrangement der Dinge eröffnet er neuen Bildraum für seine Idee von Wirklichkeit.

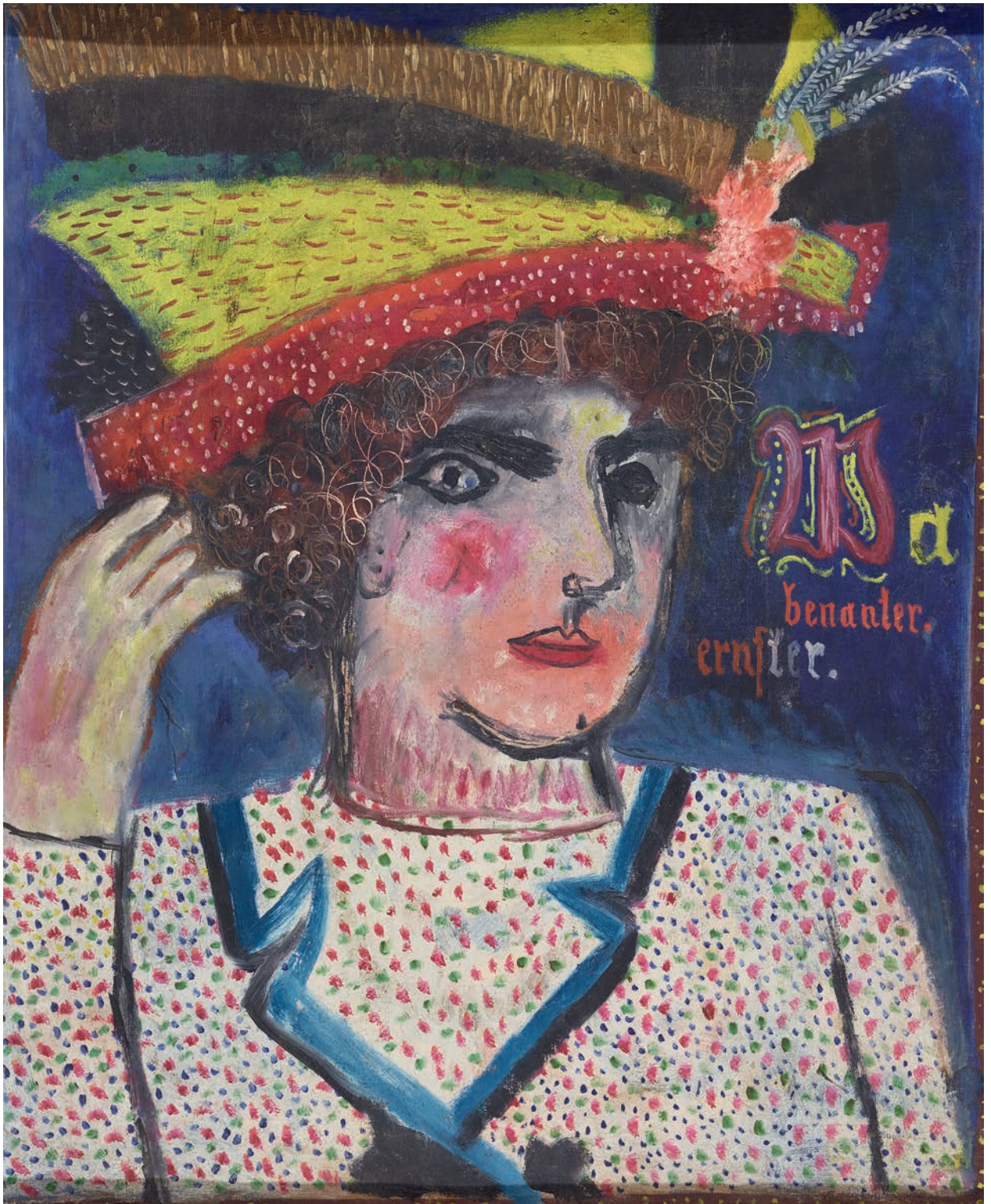
Die Rückseite des Stillebens ist überraschend: Sie zeigt ein „Wa benanter. ernster.“ beschriftetes Frauenporträt mit hoch aufgetürmten Hüten, einem expressiv geschminkten Gesicht und einer in auffallendem Stoffmuster und Schnitt gemalten Jacke. Peiffer Watenpuhl gewinnt diesem, den Studierenden am Bauhaus gestellten Thema „Porträt“, viele Reize ab. Sein Modell zeigt Freude an textilreicher, frecher Inszenierung und trifft sichtlich den Nerv des Künstlers. Es ist seine Kommilitonin Grete Willers (1883-1977). Ihr schenkt er in zahlreichen Aquarellen und Zeichnungen, aber auch in dem einen oder anderen Gemälde wie diesem hier viel Aufmerksamkeit. Mit ihr teilt Peiffer Watenpuhl nicht nur die Weimarer Zeit; auch Grete Willers wird Jahre später, 1927, für die Abteilung Stickerei und Weberei an die Folkwangschule für Gestaltung in Essen berufen.



After studying law, Max Peiffer Watenphul followed the recommendation of Paul Klee and began his education at the Bauhaus in Weimar, which was still new at that time. Very early on, at the beginning of the 1920s, his work was already being sold by Alfred Flechtheim and he was also represented by Johanna "Mother" Ey in Düsseldorf. The Folkwang school of design offered him a position in 1927, and Peiffer Watenphul taught preliminary courses and artistic composition there until 1931. He later won the coveted Rome Prize of the Villa Massimo, and in 1941 he succeeded his Bauhaus teacher Johannes Itten in Krefeld at the college for textile art. Peiffer Watenphul moved to Salzburg while the war was still in progress and then later to Venice and Rome.

He is an exceptional artist whose idiosyncratic hand – or, to be more precise, style of painting – stands out clearly among fellow members of his generation. With his still lifes, particularly his floral still lifes, the artist proved himself to be a refined aesthete whose sense for grouping flowers, vases and containers recalls the variety of Dutch painting, but in no way sought to imitate it. The air of morbidity and the iconographically implied transience are depicted with a lyrical expressiveness filled with melancholy. Peiffer Watenphul plays with the forms and decorative variety of glass vases and, to accompany them, he has selected loosely bound bouquets done in delicate pastel tones and featuring roses, poppies and other summer flowers. With the seemingly random arrangement of objects, he opened up a new pictorial space for his idea of reality.

The reverse side of the still life is surprising: it is labelled "Wa benanter. ernster." and features the portrait of a woman with a stack of hats piled on her head, her face done up in expressive make-up and the cloth of her jacket painted with a striking pattern and cut. Peiffer Watenphul was able to draw a lot of charm out of the "portrait" theme assigned to students at the Bauhaus. His model displays her enjoyment of a bold presentation with abundant materials and visibly strikes a chord with the artist. She is his fellow student Grete Willers (1883-1977). He devoted extensive attention to her in numerous watercolours and drawings, but also in the occasional painting, as in the one here. The paths of Peiffer Watenphul and Willers met not just in the Weimar period; years later, in 1927, Grete Willers would also be given a position in the department of embroidery and weaving at the Folkwang school of design in Essen.



OSKAR MOLL

Brieg/Schlesien 1875 – 1947 Berlin

237 KOMPOSITION MIT FRUCHTSCHALE

Um 1931

Öl auf Leinwand auf Sperrholzplatte.
57,8/57,4 x 64 cm. Gerahmt. Unten links
braun signiert ‚Oskar Moll‘. – Oberflächlich
leicht verschmutzt.

Salzmann 304

Wir danken Gerhard Leistner, Wenzenbach,
für die freundliche Beratung. Das Gemälde
ist bereits in das in Vorbereitung befindliche
neue Werkverzeichnis aufgenommen.

*Oil on canvas on plywood panel.
57.8/57.4 x 64 cm. Framed. Signed 'Oskar
Moll' in brown lower left. – Minor surface
soiling.*

*We would like to thank Gerhard Leistner,
Wenzenbach, for kind consultation. The work
is included in the forthcoming new catalogue
raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Gertrud Stohner, Mannheim; Privatsamm-
lung Rheinland-Pfalz

€ 25 000 – 35 000

1925 wurde Oskar Moll zum Direktor der Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe ernannt, nachdem er dort bereits mehrere Jahre als Professor gelehrt hatte. Die Leitung dieser erfolgreichen Kunsthochschule hatte Moll bis zu deren politisch motivierten Schließung 1932 inne. Innerhalb seiner eigenen künstlerischen Laufbahn lässt sich für den gleichen Zeitraum eine Veränderung des stilistischen Ausdrucks beobachten. Der Künstler strebte eine stärkere Durchgliederung des Bildraumes und eine klare, konstruktive Flächengestaltung an und fand – wohl über seine Frau, die Bildhauerin Marg Moll – ein Vorbild im späten Kubismus französischer Künstler wie Fernand Léger, Louis Marcoussis und Jean Metzinger.

Die „Komposition mit Fruchtschale“ steht exemplarisch für diese Stilperiode Oskar Molls. Insbesondere der Raum um das zentrale Bildmotiv herum ist in kubistischer Formauffassung ausgeführt. Die in die Fläche geklappte Fruchtschale hinterfängt in ihrer nahezu aufrecht stehenden Position die Früchte mehr als dass sie sie trägt. Die daneben platzierte Flasche und das zu statisch-kristallinen Formen aufgeworfene weiße Tuch leiten in den Vordergrund über. Die Früchte selbst sind in größerer gegenständlicher Präzision wiedergegeben und heben sich auch farblich als die Protagonisten dieses Stilllebens hervor.

In 1925 Oskar Moll was appointed director of the academy of fine and applied art in Wroclaw (then: Breslau), after having already taught there as a professor for a number of years. Moll remained head of this successful art school until it was closed for political reasons in 1932. Within his own artistic development, a change in stylistic expression can be observed during the same period. The artist sought a more meticulous structuring of the pictorial space as well as a clear and constructive two-dimensional composition; presumably through his wife, the sculptor Marg Moll, he found a model for this in the late Cubism of French artists such as Fernand Léger, Louis Marcoussis and Jean Metzinger.

The “Komposition mit Fruchtschale” exemplifies this stylistic period in Moll’s work. Particularly the space surrounding the picture’s central motif is carried out according to a Cubist understanding of form. In its nearly upright position, the bowl of fruit tilted on to the picture plane provides a background to the fruits more than it contains them. The bottle placed next to it and the white cloth piled up in static, crystalline forms provides a transition to the foreground. The fruits themselves are depicted in a more representationally precise manner, and they also stand out as the protagonists of this still life through their colour.



OSKAR MOLL

Brieg/Schlesien 1875 – 1947 Berlin

238 WASSERFALL MIT ROTEN FELSEN

1940

Öl auf Leinwand. 80 x 71 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚Oskar Moll‘. Rückseitig auf dem oberen Keilrahmensteg auf einem Etikett betitelt und datiert „WASSERFALL 1939“ sowie darauf mit dem Nachlass-Stempel versehen und von fremder Hand bezeichnet „169“. – In tadelloser, farbfrischer Erhaltung.

Salzmann 389

Wir danken Gerhard Leistner, Wenzenbach, für die freundliche Beratung. Das Gemälde ist bereits in das in Vorbereitung befindliche neue Werkverzeichnis aufgenommen.

Oil on canvas. 80 x 71 cm. Framed. Signed 'Oskar Moll' in black lower left. Titled and dated "WASSERFALL 1939" verso on a label on upper stretcher bar and thereon estate stamp and inscribed "169" in an unknown hand. – In excellent condition with vibrant colours.

We would like to thank Gerhard Leistner, Wenzenbach, for kind consultation. The painting is included in the forthcoming new catalogue raisonné.

Provenienz Provenance

Marg Moll, Düsseldorf (rückseitiger Adress-Stempel); Prof. Dr. J. Thesing, Darmstadt; Galleria Henze, Campione d'Italia (rückseitiges Etikett); Sammlung Gottfried Herbst, Icking; Privatsammlung Rheinland-Pfalz

Ausstellungen Exhibitions

Darmstadt 1975 (Kunsthalle), Darmstädter Bürger sammeln Kunst des 20. Jahrhunderts, Nr. 140

Literatur Literature

Siegfried und Dorothea Salzmann, Oskar Moll. Leben und Werk, München 1975, S. 27 mit ganzseitiger Farbbild. S. 143

€ 30 000 – 40 000

1932 wurde die von Oskar Moll geleitete Breslauer Akademie geschlossen, seine darauffolgende Berufung an die Düsseldorfer Kunstakademie wurde bereits nach kurzer Zeit rückgängig gemacht. 1936 kehrten Oskar und Marg Moll nach Berlin zurück. Von den Nationalsozialisten verfeimt und zwar nicht mit einem Malverbot, aber mit einem Ausstellungsverbot belegt, durchlebte der Künstler in den 1930er Jahren eine Krise und suchte nach neuen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Trotz der für den Künstler widrigen und bedrückenden Bedingungen entstanden in dieser Zeit Werke von ausgeprägter Farbigkeit und Leuchtkraft. Das Kolorit geht dabei zumeist auf einen Grundfarbton zurück, wie der hier vorgestellte „Wasserfall mit roten Felsen“ mit seinen vielfältigen Variationen von intensiven Rottönen eindrucksvoll zeigt.

„In dieser Zeit beschäftigte sich der Künstler mit dem Mosaiklegen. Etwas von der Härte und Spröde des neuen Materials scheint auf die Bilder übergegangen zu sein. Das Aquarell [sic!] „Wasserfall mit roten Felsen“ (WV 389) arbeitet Moll zwar noch mit geometrischen Figurationen, verwendet diese jedoch nicht mehr in streng logischem Sinne. Im Gegenteil, er legt es darauf an, ein spielerisch schwingendes Ineinander aller Elemente zu erzeugen, wobei sich einzelne Formen – seien sie zeichnerischer oder farbig-flächiger Struktur – zusammenhanglos isolieren. Das Vorhangmotiv des Wasserfalles deutet eine imaginäre Mitte an. Das Bildfeld selber wird zu einer glasschnittartig transparenten Oberfläche. Es ist von einer improvisatorischen Leichtigkeit erfüllt, für die die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben sind.“ (Salzmann, 1975, op.cit., S. 27).

The academy in Breslau headed by Oskar Moll was closed in 1932; his subsequent professorship at Düsseldorf's academy of art was soon revoked. In 1936 Oskar and Marg Moll returned to Berlin. He was denounced by the Nazis and, although he was not prohibited from painting, he was forbidden from exhibiting his work. The artist experienced a crisis in the 1930s and sought new possibilities for expressing himself in painting.

In spite of the adverse and oppressive conditions faced by Moll, he created boldly colourful and luminous works in this period. In this context, the colour scheme is generally based on one primary hue, as is strikingly illustrated by the "Wasserfall mit roten Felsen" presented here, with its diverse variations of intense shades of red.

"In this period the artist occupied himself with laying mosaics. Some of the hardness and stiffness of this new material seems to have become transferred to his pictures. While Moll still used geometric figurations to develop the water-colour [sic!] 'Wasserfall mit roten Felsen' (WV 389), he nevertheless ceased to apply them in a strictly logical sense. On the contrary, his aim was to generate a playfully resonating interweaving of all the elements, although individual forms – whether of a drawn or chromatic-planar structure – become disconnectedly isolated. The curtain motif of the waterfall suggests an imaginary centre. The picture plane itself becomes transparent in a manner resembling a glass engraving. It is filled with an improvisational lightness in which the laws of gravity are suspended." (Salzmann, 1975, op. cit., p. 27).



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

239 BLUMENSTILLEBEN

1956

Öltempera auf festem glatten Papier.
30,7 x 42,9 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Rand links mit Bleistift datiert und bezeichnet ‚B.B.10/56‘ sowie zur Mitte der Darstellung hin mit dem Monogramm-Signum ‚MÜ‘ versehen. – Der chamois-farbene Bogen minimal uneben geschnitten, im Kantenbereich leichte Verbräunungen.

Mit einer Bestätigung von Isabelle Jansen, Gabriele Münter – und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 18. Juli 2017; die Arbeit ist in dem Arbeitsheft der Künstlerin von 1956 unter der Nr. BB 10 verzeichnet.

*Oil tempera on firm smooth paper.
30.7 x 42.9 cm. Framed under glass. Dated and inscribed 'B.B. 10/56' in pencil at lower left margin and with monogram signum 'MÜ' towards the centre of the depiction. – The chamois-coloured sheet slightly unevenly cut. Minor browning towards the edges.*

With a confirmation from Isabelle Jansen, Gabriele Münter – und Johannes Eichner-Stiftung, Munich, dated 18 July, 2017; the work is registered in the artist's work book of the year 1956 under the no. BB 10.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland (höchstwahrscheinlich von der Künstlerin direkt erworben); Lempertz Auktion 589, Kunst des XX. Jahrhunderts, 5. Juni 1982, Los 468; seitdem Privatsammlung Rheinland

€ 25 000 – 30 000

Das Stilleben, insbesondere das Blumenstilleben, erscheint im Oeuvre von Gabriele Münter als eines ihrer großen zentralen Themen. Arrangement, Stilik und Farben der individuellen Bildfindung zeugen von den Möglichkeiten des Sujets in Bezug auf die moderne Malerei, so wie sie sich vom „Blauen Reiter“ her neu deklinierte, weit jenseits von Botanik und klassischem Naturstudium. Münter wird zweifellos durch die eigene Sammlung von Volkskunst und Hinterglasbildern, die sie kopierte und paraphrasierte, auf die Ursprünge menschlicher Kreativität und des einfachen Schmuckbedürfnisses gestossen sein. Auch sie hat diese Dinge wie ihre Malerfreunde als authentische Zeugnisse der Gestaltung empfunden und interessiert studiert, vor allem mit frischem Auge betrachtet. Diese Zeugnisse gerieten zum Vorbild, vergleichbar einer der eigenen Kunst unterlegten heimlichen Matrix.

Im Spätwerk der 1950er Jahre legt Münter ihre Blumenstilleben gerne als sog. „farbige Zeichnungen“ in Öl auf Papier an und verteilt in großzügiger Komposition auf weißem Grund die abstrahierten Blütenformen in immer neuer Variation (vgl. Annegret Hoberg/Helmut Friedel, Gabriele Münter, Retrospektive. Ausst. Kat. Lenbachhaus, München 1992, Kat. Nr. 248, S. 296). Unter Betonung der Umrisse bündelt und scheidet sie gleichzeitig die Formen, betont den möglichen Reichtum der Sträuße in bis zu sieben verschiedenen Blütenarten und beschränkt dabei die Farbgebung auf klare Komplementärfarben, die dem Betrachter entgegenleuchten. Besonders gelungene Werkbeispiele pflegte sie bekanntermaßen auch selbst zu kopieren. Auch Tuschfederzeichnungen dieser Zeit zeigen eine intensive Beschäftigung mit komplexen, verdichteten Blumenstilleben. Im vorliegenden Blatt besticht die sehr freie und lebendige Komposition nicht zuletzt durch symmetrische Anklänge des Arrangements. Münter bringt die Unruhe einer quasi „natürlichen“ Gruppierung durch ihre Künstlichkeit und ihre Kunst zum harmonischen Ausgleich ohne die Stärke des unmittelbaren Ausdrucks zu verlieren.

Still lifes, particularly floral still lifes, present a major and central subject in Gabriele Münter's oeuvre. The arrangement, style and colours of the individual compositions testify to this subject's potential in connection with modern painting – re-explored on the basis of the "Blauer Reiter", moving far beyond botany and traditional studies from nature. Münter indubitably came across the wellsprings of human creativity and the basic need for decoration through her own collection of folk art and reverse-glass paintings, which she copied and paraphrased. Like her other painter friends, she also experienced these objects in terms of the authentic products of form-giving processes, studying them with interest and, above all, seeing them with fresh eyes. These products came to provide a model, comparable to a secret matrix underlying her own art.

In her late work of the 1950s Münter often conceived her floral still lifes as so-called "coloured drawings" in oil on paper, distributing ever-changing variations of semi-abstract flower forms in expansive compositions on a white ground (see Annegret Hoberg/Helmut Friedel, Gabriele Münter, Retrospektive, exhib. cat., Lenbachhaus, Munich 1992, cat. no. 248, p. 296). Emphasising the contours she simultaneously concentrates and separates the forms, underscores the bouquets' potential abundance in up to seven different kinds of flowers and, at the same time, limits her palette to clear complementary colours which shine out towards viewers. It is well known that she was in the habit of also personally copying particularly successful examples of her work. Her pen-and-ink drawings of this period also display an intense occupation with complex and concentrated floral still lifes. The very free and vibrant composition of the present sheet is compelling not least through the symmetrical echoes of the arrangement. Through its artificiality and her art, Münter brings the unruliness of a – so to speak – "natural" grouping into a harmonious balance without losing the power of its direct expression.



MARIE LAURENCIN

1885 – Paris – 1956

240 DEUX JEUNES FILLES, MANTILLE ET NOEUD ROUGE

Aquarell, Bleistift und Tusche auf weißem Aquarellpapier. 45 x 36,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder signiert ‚Marie Laurencin‘. – Rückseitig entlang des Randes auf Unterlagekarton montiert.

Die Arbeit ist im Archiv von Daniel Marchesseau, Paris, verzeichnet; wir danken ihm für bestätigende Auskunft.

Watercolour, pencil and India ink on white watercolour paper. 45 x 36.2 cm. Framed under glass. Signed 'Marie Laurencin' in pen and ink lower right. – Circumferentially mounted to support card verso in margin.

The work is recorded in the archive of Daniel Marchesseau, Paris; we would like to thank him for confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Paul Pétridès, Paris (mit dem Galerie-Aufkleber auf dem Unterkarton), vom Vorbesitzer dort in den 1980er Jahren erworben.

€ 35 000 – 40 000

Schlanke, hochgewachsene Figuren, geformt aus geschwungenen Linien, hochovale Gesichter mit tiefen, dunklen mandelförmigen Augen und scharf akzentuierten Nasen – es ist der unverkennbare Körper- und Gesichtstypus, der Marie Laurencins Öl- und Aquarellmalereien zu ihrer charakteristischen Formensprache verhilft. Reale und imaginäre Porträts vornehmer Damen, graziler Mädchen oder anmutiger Balletttänzerinnen bilden ihr bevorzugtes Sujet. Trotz Laurencins bewegtem Leben zeichnet sich ihr umfangreiches Oeuvre durch eine außergewöhnliche Eigenständigkeit aus und zeugt von ihrer selbstbewussten künstlerischen Haltung. Zweifelsohne zählt sie zu den wichtigen Künstlerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Umfeld der „bande Picasso“ kam Laurencin früh in Kontakt mit jenem Kreis von Künstlern und Schriftstellern, aus dem die kubistische Bewegung erwachsen sollte. Zwar beteiligte sich die Künstlerin intensiv an der theoretischen Debatte dieser Kreise, Eingang in ihr Werk fanden die kunsttheoretischen Überlegungen des Kubismus jedoch nur bedingt.

1907 begann Laurencin eine sechs Jahre währende Liaison mit Guillaume Apollinaire, den sie während ihrer ersten Ausstellung im „Salon des Indépendants“ kennenlernte. Er sollte einer ihrer stärksten Fürsprecher werden und würdigte ihre künstlerische Unabhängigkeit prominent in seinen 1913 erschienenen „Les peintres cubistes“. Gertrude Stein erwarb die erste Fassung von Laurencins Schlüsselwerk „Apollinaire et ses amis“ (Marchesseau 48), das die Künstlerin im Kreise von Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso und Fernande Olivier zeigt (heute im Baltimore Museum of Art; die zweite Fassung aus dem Jahr 1909, Marchesseau 49, befindet sich im Pariser Centre Georges Pompidou).

Im Laufe der 1910er Jahre fand Marie Laurencin zu ihrer unverwechselbaren Bildsprache. Die zwei jungen Mädchen mit Mantille und Schleife sind ein herausragendes Beispiel für ihre feinsinnige Beschäftigung mit dem Grenzbereich von Figuration und Abstraktion. Subtil deutet die Künstlerin die Auflösung der beiden Halbfiguren im Bildraum an und fasst die Mädchen in typischer Manier mit zarter Farbigkeit im fragilen Zwischenraum von Erscheinen und Verschwinden.

Tall and slender figures formed out of flowing lines, upright oval faces with deep and dark almond-shaped eyes and sharply accentuated noses – these constitute the unmistakable bodily and facial type that provide Marie Laurencin's oil and watercolour paintings with their distinctive formal idiom. Real and imaginary portraits of elegant ladies, delicate girls or graceful ballet dancers form her preferred subject matter. Despite Laurencin's chequered life, her extensive oeuvre is characterised by an extraordinary independence and indicates her self-confident artistic attitude. Without a doubt, she is one of the twentieth century's important female artists.

In the milieu of the "bande Picasso", Laurencin came into contact with the circle of artists and writers out of which the Cubist movement would grow. While the artist participated intensely in the theoretical debate of this circle, the art theoretical considerations of Cubism entered into her work only to a limited extent.

In 1907 Laurencin began a six-year liaison with Guillaume Apollinaire, whom she met during her first exhibition at the "Salon des Indépendants". He was to become one of her strongest advocates and prominently acknowledged her artistic independence in his 1913 book "Les peintres cubistes". Gertrude Stein purchased the first version of Laurencin's key work "Apollinaire et ses amis" (Marchesseau 48), which shows the artist in the company of Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso and Fernande Olivier (now in the Baltimore Museum of Art; the second version, which is from 1909, Marchesseau 49, is to be found at Paris's Centre Georges Pompidou).

Marie Laurencin found her own unique pictorial idiom in the course of the 1910s. The two young girls with a mantilla and bow are an outstanding example of her sensitive occupation with the realm at the border of figurative and abstract art. The artist subtly suggests the dissolution of both half-length figures within the pictorial space, and in her typical manner, she uses her delicate palette to capture the girls within the fragile interspace between appearance and disappearance.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

241 VISAGE AUX YEUX RIEURS

1969

Keramikkrug. Weißer Scherben mit Reliefdekor und farbiger Engobe, teils glasiert. Höhe 32,6 cm. Auf der Unterseite mit dem Prägestempel „MADOURA PLEIN FEU“ sowie auf schwarzem Grund eingeritzt „EDITION PICASSO 3/350 MADOURA“. Exemplar 3/350. – In schönem Erhaltungszustand.

A. Ramié 608

Ceramic jug. White clay with relief decor and colour engobe, partially glazed. Height 32.6 cm. Embossing "MADOURA PLEIN FEU" on the underside and "EDITION PICASSO 3/350 MADOURA" scratched into black ground. Exemplar 3/350. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Berlin

€ 30 000 – 40 000

„Um das keramische Werk Picassos kurz zu charakterisieren und um den Unterschied zu anderen ähnlichen Arbeiten deutlich zu machen, möchte ich sagen, daß Picasso kein Maler ist, den ein Keramiker um seine Mitarbeit gebeten hat, sondern ein Künstler, den die Keramik fasziniert hat und der diese Tätigkeit an dem einzigen Ort begonnen hat, der dazu geeignet war, nämlich in der Töpferei. In seinem künstlerischen Gesamtkunstwerk nimmt die Keramik einen bedeutenden Platz ein.“ (Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso-Keramik, Hannover 1970, S. 11).

Mit der gleichen Leidenschaft, so resümiert Daniel-Henry Kahnweiler, mit der sich Pablo Picasso der Malerei, Bildhauerei und Graphik widmete, habe er sich auch in die Arbeit mit der Keramik gestürzt. Immer wieder habe sich Picasso über die Unbeständigkeit der Ölmalerei beklagt, die über die Jahrhunderte einer langsamen Veränderung unterworfen sei, wodurch sie dem späteren Betrachter eben nicht mehr jenes Bild böte, welches der Künstler dereinst gemalt hätte. In der Keramik hingegen fand Picasso die Dauerhaftigkeit, die ihm die Leinwand nicht bot, mehr noch, sie bot ihm völlig neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks: „Durch einen Druck seines Daumens gestaltete er eine Vase in eine Frau um; durch seine Malerei veränderte er völlig ihre Form, was ja genau das Gegenteil der Verzierung ist, die sich den bestehenden Formen anpaßt. Schließlich vermochte er in der Keramik die Verbindung von Malerei und Plastik zu verwirklichen, die er immer gesucht hatte.“ (ebd. S. 9).

Ab 1947 findet sich Picasso fast täglich in Suzanne und George Ramiés Madoura Werkstätten in Vallauris ein und fertigt in einem Zeitraum von über zwanzig Jahren eine Vielzahl einzigartiger Keramiken, die sein Werk auf besondere Weise ergänzen. Mit seinem lebendigen Relief und der reichen Bemalung ist unser Krug eindrucksvolles Zeugnis für Picassos unvergleichlichen Umgang mit diesem Material.

“In order to briefly characterise Picasso's ceramic oeuvre and clarify what distinguishes it from other similar works, I would like to say that Picasso is not a painter whom a ceramic artist asked to cooperate with him, but an artist who was fascinated by ceramics and began with this activity in the only place suitable for to doing so, namely, in a ceramics workshop. Ceramics occupy a significant place in his overall artistic body of work.” (Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso-Keramik, Hanover 1970, p. 11).

Daniel-Henry Kahnweiler summarised by saying Pablo Picasso had plunged into his work with ceramics with the same passion he had devoted to painting, sculpture and the graphic arts. According to him, Picasso had repeatedly complained about the impermanence of oil painting, which is subject to a slow alteration over the centuries, with the result that the picture which the artist had once painted is actually no longer the same one that presents itself to later viewers. In ceramics, on the other hand, Picasso found the permanence that the canvas did not offer him – and what is more, it offered him entirely new possibilities of artistic expression: “With a press of his thumb he reshaped a vase into a woman; through his painting he completely changed her form and that, of course, is precisely the opposite of decoration, which adjusts to the existing forms. Finally, in ceramics, he was able to realise that linking of painting and sculpture which he had always sought.” (ibid., p. 9).

From 1947 Picasso found himself in the workshops of Suzanne and Georges Ramiés Madoura workshops in Vallauris almost every day and, over a period of 20 years, he produced a great number of unique ceramic works, which complement his work in an exceptional manner. With its vibrant relief and rich painting, our jug is a striking testament to Picasso's incomparable approach to this material.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

242 FRANÇOISE AUX CHEVEUX ONDULÉS

1946

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 62 x 48,9 cm (65,1 x 49,6 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 11/50. – Geringfügig gebräunt.

Mourlot 47; Bloch 403

Lithograph on wove paper with watermark "Arches". 62 x 48.9 cm (65.1 x 49.6 cm). Signed and numbered. Proof 11/50. – Slightly browned.

€ 25 000 – 35 000

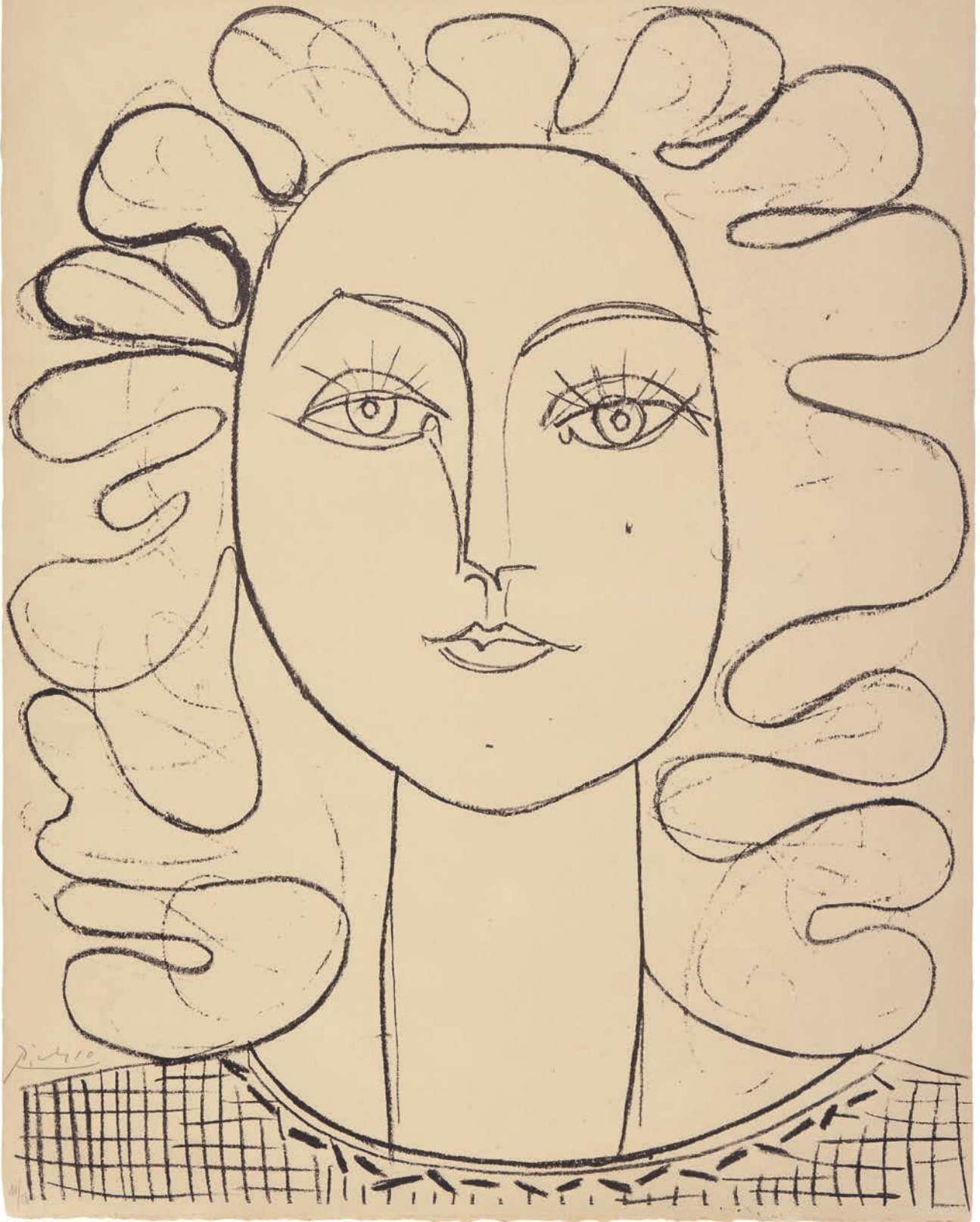
1946 entstand die berühmt gewordene Folge von Bildnissen zu Françoise Gilot – Picassos Lebensgefährtin von 1943 bis 1953, Mutter seiner Kinder Claude und Paloma und selbst Malerin. Diese an einem einzigen Tag, dem 14. Juni, aus dem Gedächtnis geschaffenen Porträts (Mourlot 38-47; Bloch 396-403) zeigen eindrücklich die Intensität, mit der sich der Künstler mit dem von ihm formulierten Motiv auseinandersetze.

In kürzester Zeit entstanden zehn im künstlerischen Ausdruck ganz unterschiedliche Blätter. Sie bezeugen Picassos kreative Wandlungsfähigkeit, können aber auch als Abbilder der charakterlichen Facetten der Porträtierten gelesen werden. Ihre en face wiedergegebenen Gesichtszüge mit den großen mandelförmigen Augen, der schmalen Nase und den schön geschwungenen Lippen bilden das Grundgerüst aller Bildnisse. Als kleine künstlerische Fixpunkte setzte Picasso zudem stets die zu einem spitzen Bogen hochgezogene rechte Augenbraue und einen kleinen Schönheitsfleck am Kinn ein. Die differierende Behandlung des Haares und die leicht unterschiedliche Gestaltung von Augen und Mund machen die erstaunliche Vielfalt aus, mit der uns Françoise Gilot und ihre Persönlichkeit in dieser Folge gegenübertritt.

In 1946 Picasso created the famous series of likenesses of Françoise Gilot – his partner from 1943 to 1953, the mother of his children Claude and Paloma, and a painter herself. These portraits (Mourlot 38-47; Bloch 396-403) were created from memory on a single day, 14 June, and strikingly demonstrate the intensity with which the artist explored the motif he had formulated.

Within the briefest amount of time, he created ten sheets that are extremely diverse in terms of artistic expression. They attest to Picasso's creative versatility, but can also be interpreted as representations of different facets of their subject's character. Her facial features – with her large almond-shaped eyes, slender nose and beautifully curving lips – are depicted frontally and form the basic framework of all the likenesses. Picasso always also utilises the right eyebrow raised to form an angular arc as well as a small beauty mark on her chin as little artistic points of reference. The varied treatment of the hair and the slightly different forms of the eyes and mouth provide the basis of the astounding diversity with which Françoise Gilot and her personality appear before us in this series.

14 mai 46



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

243 FISCHER

1936

Öl auf Leinwand. 106 x 136 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert ‚E. W. Nay. 36‘
sowie verso datiert ‚1936‘. – In schönem
Erhaltungszustand. Partiiell mit feinem
Craquelé.

Scheibler 198

*Oil on canvas. 106 x 136 cm. Framed. Signed
'E. W. Nay. 36' in black lower left and signed,
dated and titled '1936'. – In fine condition.
Partially with fine craquelé.*

Provenienz Provenance

Uli Nimptsch, London; Galerie Dieter
Brusberg, Berlin (2011); Privatsammlung
Norddeutschland

€ 130 000 – 150 000

Nach einer kurzen surrealistischen Phase beginnt Ernst Wilhelm Nay sich ab 1935 intensiv mit dem Thema Mensch, Meer und Landschaft auseinanderzusetzen und dies – vorsichtig ausgedrückt – seriell abzuarbeiten: Auf „Dünenlandschaften“, „Wellen“, „Nächtliches Meer“, „Segelboote nachts auf dem Meer“, „Stürmische Wellen“, folgen auch eine Reihe Bilder mit Titeln wie „Ausfahrt der Fischer“, „Ostseefischer“, „Fischer mit Netzen“, oder wie dieses bereits 1936 entstandene Gemälde: „Fischer“. Nay zeichnet skulpturartige Körperchiffren, markiert die Fischerboote symbolisch mit Masten und Segel und dynamisiert die Kompositionen ungemein mit großflächiger, weiß schäumender Brandung vor blauem Himmel. In der Kraft der Natur schwanken die Fischer wie Marionetten, abstrahiert Nay Szenen des rauen Alltags an der Ostsee, das tägliche Geschehen ist aufgelöst in der Kraft kontrastierter Farben und abstrakten Formensprache. Den Fischereibetrieb in seiner einfachen Urwüchsigkeit und Lebendigkeit erlebt Nay in der kleinen Gemeinde Vietzkerstrand im Kreis Schlawe in Pommern. Schon 1935 verbringt Nay den Sommer an diesem, den Künstler außerordentlich produktiv anregenden Ort. So beschreibt er in einem Brief an den Sammler Carl Hagemann, der gerade ein „Fischer- Bild“ erworben hat, am 7. Februar 1937 nach Frankfurt am Main „das Grundlegende meiner Kunst, eben das, was das Neue ausmacht [...] ist zugleich meine Mitte, mein Lebensgesetz, ist nun auch das Ur-Lebensgesetz überhaupt: die mythische Gebundenheit, über die ich mich vor nunmehr 7 Jahren zum ersten Mal aussprach. Es ist darunter die ertümliche Bindung des Menschen an Erde und Himmel zu verstehen, Erde wie Himmel sind Formen der ewigen Bewegung, des Werdens und Vergehens, der Ewigkeit. Wie oft ich auch darüber nachgedacht habe, wird es mir doch wohl immer unmöglich sein, mich deutlicher auszudrücken, denn dies ist ja kein Programm, keine Theorie oder ein religiöser Einfall, eher eine Vision.“ (Brief von Ernst Wilhelm Nay an Carl Hagemann vom 07.02.1937, in: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann. Herausgegeben von Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau und Roland Scotti, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, Nr. 796).

Mit der Beschäftigung strukturierter Flächengewebe und ständig zunehmender Verdichtung von figurativen Bildstrukturen erarbeitet sich der Künstler eine erste komplexe Bildthematik. Unterlegt von Rhythmus und Dynamik, in klar gegliederten, die Welt der Gegenständlichkeit vereinfachenden, bisweilen abstrakten Strukturen, bewahren die Fischer-Bilder in ihrer groß angelegten Komposition formalen und farblichen Reichtums einen Rest von Figuration. Nays präzise Vorstellung und Vorgehensweise formaler Klärung eröffnet ihm Wege stilistischer Wandlung auf dem Weg zur Abstraktion.



English version online



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

N244 SOUVENIR DU PARC MONTSOURIS 1937

Gouache und Tusche auf Zeichenpapier mit Trockenstempel „Qualité „ATELIER“ T.L. & Co. PARIS“: 50 x 65,1 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts in der Darstellung mit schwarzer Kreide signiert ‚miró‘. Rückseitig mit brauner Tinte signiert und betitelt ‚MIRÓ. „Souvenir du Parc de montsouris“: – Unten rechts mit fachmännisch restauriertem, optisch kaum auffallenden Riss. Kleine, teils fachmännisch restaurierte Läsuren im Rand.

Dupin/Lelong-Mainaud Drawings Vol. I, 762

Gouache and India ink on drawing paper with blindstamp "Qualité "ATELIER" T.L. & Co. PARIS". 50 x 65,1 cm. Framed under glass. Signed 'miró' in black chalk upper right within the depiction. Signed and titled 'MIRÓ. "Souvenir du Parc de montsouris"' in brown ink verso. – Professionally restored unobtrusive tear lower right. Small marginal defects, partially professionally restored.

Provenienz Provenance

Pierre Matisse Gallery, New York; Acquavella Galleries, New York; Galerie Michael Haas, Berlin/Zürich; Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 2012 (Galerie Michael Haas),
Joan Miró, o. Kat. Nr. mit Farbabb.

€ 200 000 – 240 000

„Souvenir du parc du Montsouris“ von 1937 ist ein besonders reizvolles Blatt aus für Miró sehr schwierigen Jahren, hatte er doch ein Jahr zuvor mit Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges Katalonien verlassen und in Paris Zuflucht nehmen müssen. Bekanntlich beeinflussten diese einschneidenden Erlebnisse und seine Vorahnungen in Bezug auf den erstarkenden Faschismus in Europa auch seine künstlerische Arbeit. Hier ist es jedoch noch wie ein Luft-holen in einem nächtlich verzauberten Garten: eine kleine Figurine auf einem schmalen Nachen schaukelt auf dunklem Wasser und entdeckt staunend vor sich seltsam bewegte Wassertiere, noch viel grösser als sie selbst - Miró identifiziert sich mit ihr, er hat sie mit seiner Signatur oben rechts wohl eindeutig bezeichnet.

Die Komposition lebt wie viele andere Zeichnungen Mirós von dem Kontrast farbiger weicher Bildgründe zu schwarzem Lineament. Es ergeben sich diffus bewegte grüne, gelbe, rote Farbinseln ganz unterschiedlicher Dichte und ohne feste Konturen, z.T. aufgelöst zu Spurenelementen und ja, auch das gibt es, kleinen Fingertupfen. Unter Miró's Händen entwickelt sich das Motiv wie beiläufig zur Illusion einer Baumlandschaft mit Teich - und im Wässrigen grünelnden, seltsamen Lebewesen. Seit 1935 begann er seine Zeichnungen zu betiteln, so dass die Beschreibung, die tatsächlich wie ein kleines Wortspiel („Montsouris“) klingt, original ist und einen gleichnamigen, existenten Park zitiert, der sich im Süden von Paris befindet. Das Werk ist jedoch nur ein „Souvenir“, eine vage Erinnerung ... hier gibt es ein Echo zu dem aus dem Surrealismus bekannten Spiel mit den „geheimnisvoll wirkenden Kräften des ‚Unbewußten‘ - bis hin zu Träumen, Halluzinationen und Trancezuständen [...]. Miró, ohne daß er sich je auf die Theorien Sigmund Freuds eingelassen hätte, ist sich der Provenienz seines Schöpferturns aus Bewußtseins-schichten, die der Kontrolle entzogen sind, bewußt; aber zugleich legt er auf die Kontrolle durch das wache künstlerische Bewußtsein immer den größten Wert.“ (Werner Schmalenbach, Joan Miró. Zeichnungen aus den späten Jahren, Frankfurt 1982, S. 13). Schmalenbach beschrieb auch die wunderbaren, spielerischen Elemente im Werk Mirós, die auch in der vorliegenden Zeichnung zu beobachten sind, man käme „nicht umhin zu meinen, daß sich in Mirós Kunst - und zwar ganz abgesehen von einer offenkundigen Beeinflussung durch die Kinderzeichnung - etwas von der Unmittelbarkeit und Unschuld von Kindern erhalten hat, und gewiß ist dies ein Teil der Bezauberung, die von ihr ausgeht. Kaum jemand ist denn auch zu entdecken, der über Miró geschrieben hätte, ohne ihm Naivität und Unschuld zu attestieren. Aber das ist natürlich nicht alles und kann nur bedingt gelten. Es gibt da eine merkwürdige Beziehung zwischen Unschuld und Verantwortung, die den Künstler auch in seinem menschlichen Gebaren kennzeichnet. Jeder, der ihm begegnet, ist betroffen von dieser Koinzidenz von Kindlichkeit und einer Autorität, die gar nichts Naives an sich hat. Und so ist auch seine Kunst: naiv und autoritativ zugleich; selbstvergessen wie kindliches Spiel und selbstgewiß wie große Kunst.“ (Werner Schmalenbach, 1982, op. cit. S. 11).

Es gibt ein analoges Gedicht von Jacques Prévert, das sehr schön zum Charakter des vorliegenden Werks passte (s. folgende Doppelseite).



"Souvenir du parc du Montsouris" (1937) is a particularly intriguing sheet created during a period that was very difficult for Miró, indeed, he had been forced to leave Catalonia and take refuge in Paris only one year before, when the Spanish Civil War broke out. It is well known that these decisive experiences and his premonitions regarding the growing strength of fascism in Europe also influenced his work as an artist. However, what we have here still resembles taking a deep breath in a nocturnally enchanted garden: a little figurine on a narrow canoe rocks on the dark water and is amazed to find before him the strange movements of aquatic animals, much larger than himself - Miró identifies himself with the figure, he seems to have clearly labelled him with his signature at the top right.

Like many other drawings by Miró, this composition thrives on the contrast between the picture's coloured, soft-edged background and its black lineation. This results in diffusely dynamic green, yellow and red islands of colour whose density varies greatly and which have no definite contours - they dissolve into trace elements at some points - and, yes, there are even little dabs made with the artist's finger. In Miró's hands the motif seems to develop by chance into the illusion of a landscape with trees and pond - and with odd creatures dabbling in the wateriness. From 1935 he began giving titles to his drawings, meaning that the description, which actually sounds like a little play on words ("Montsouris"), is original and makes reference to an existing park of that name located in the south of Paris. However, the work is only a "souvenir", a vague memory ... here there is an echo of that play (familiar from Surrealism) with the "mysteriously functioning forces of the 'Unconscious' - all the way to dreams, hallucinations and trance states [...]. Miró, without ever having involved himself with the theories of Sigmund Freud, was aware of his creativity's provenance in levels of consciousness that are out of our control; at the same time, however, he always placed the greatest value on control through the alert artistic consciousness." (Werner Schmalenbach, Joan Miró: Zeichnungen aus den späten Jahren, Frankfurt 1982, p. 13). Schmalenbach additionally describes the fanciful, playful elements in Miró's work, which can also be observed in the present drawing: we could "not avoid thinking that in Miró's art - and, indeed, entirely setting aside the obvious influence of children's drawings - something of the immediacy and innocence of children has remained preserved, and this is certainly a part of the enchantment they radiate. And scarcely anyone can be found who has written about Miró without attesting to his naivety and innocence. But of course that is not everything and can only be conditionally accepted. Here there is a strange relationship between innocence and responsibility, which also defines the artist in his human gestures. Everyone who meets him is astonished at this coinciding of the childlike and an authority that has nothing naive about it at all. And so it is with his art, as well: simultaneously naive and authoritative, absorbed in itself like child's play and sure of itself like great art." (Werner Schmalenbach, 1982, op. cit., p. 11).

There is an analogous poem by Jacques Prévert that corresponds very well to the character of the present work.

Aux Jardins de Miró

*Ce n'est pas à l'Ecole des Beaux-Arbres qu'on peut apprendre à voir
L'incendie d'une forêt*

Joan Miró

Et c'est ma petite fille

Avant de s'endormir

Qui elle aussi un soir a fait sans le savoir

Ton portrait

„J'ai des oiseaux plein les yeux

Sûrement je vais rêver d'un jardin“

Et c'était vraiment ton portrait

Joan Miró

Ce jardin c'est le même quelque part

Que le tien.

*(Jacques Prévert, cited in exhib. cat. Joan Miró, Brussels/Amsterdam 1956,
éditions de la connaissance, Brussels 1956)*



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

N^o245 SOLITUDE III/III

1960

Öl und Kohle auf Karton. 75 x 105 cm.
Gerahmt. Unten links schwarz signiert
,miró'. Rückseitig schwarz signiert, datiert
und betitelt ,MIRÓ 29/4/60 Solitude III/III'.

Dupin/Lelong-Mainaud Paintings, Vol. IV,
1011

*Oil and charcoal on card. 75 x 105 cm.
Framed. Signed 'miró' in black lower left.
Signed, dated and titled 'MIRÓ 29/4/60
Solitude III/III' verso.*

Provenienz Provenance

Pierre Matisse Gallery, New York (rückseitig
mit dem Galerie-Etikett); Acquavella Galle-
ries, New York; Galerie Michael Haas, Berlin;
Privatsammlung

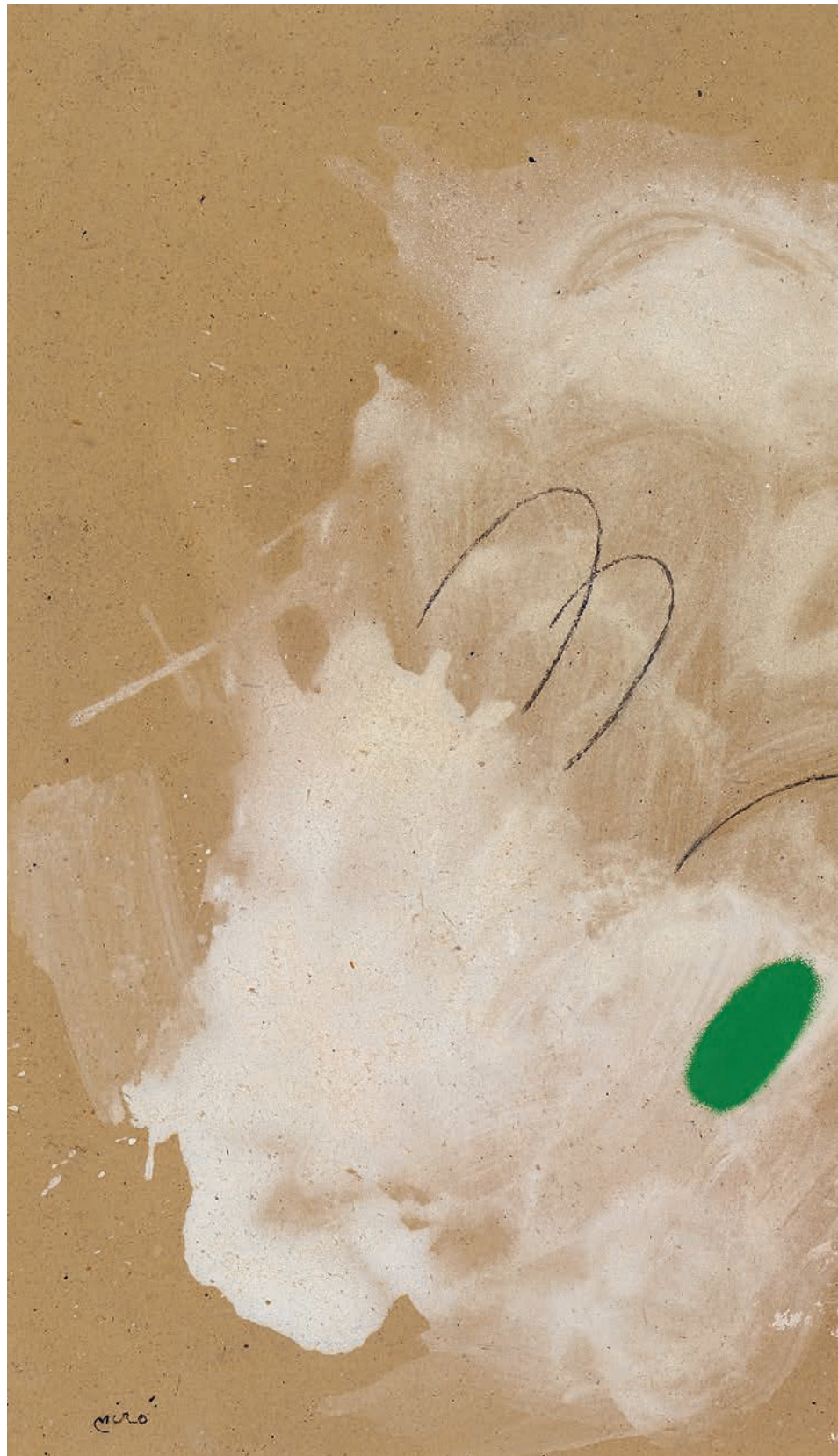
Ausstellungen Exhibitions

New York 1965 (Pierre Matisse Gallery)
Cartones, Kat. Nr. 5; New York 1972 (The Sol-
omon R. Guggenheim Museum), Joan Miró:
Magnetic Fields, Kat. Nr. 38 mit Abb. S. 129;
Berlin 2012 (Galerie Michael Haas), Joan
Miró, o. Kat. Nr. mit Farbabb.

Literatur Literature

Jacques Dupin, Miró, Paris 1961, Nr. 905
mit Abb. S. 552; Magrit Rowell, Joan Miró.
Peinture = Poésie, Paris 1976, Abb. S. 102;
Barbara Reil/Roland Doschka, Miró
Sternennächte, Ausst. Kat. Stadtmuseum
Lindau 2013, S. 70/71 mit Farbabb.

€ 280 000 – 320 000





„Der erste Morgen, der letzte Morgen, die Welt erwacht. Soll ich die Einsamkeit suchen, die dunkle Sprache, um so das bebende, unbeständige Leben besser zu fassen? Worte hat mein Mund, die ich mir da draußen wünschte, im Herzen dieser unschuldigen Welt, die zu mir spricht und mich sieht und mir zuhört und deren leuchtend klare Metamorphosen Miró schon immer gespiegelt hat.“ (Aus: Paul Eluard, Mirós Epiphanien (Naissance de Miró), 1937, zit. nach: Ausst. Kat. Joan Miró. Arbeiten auf Papier 1901-1977, hrsg. von Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hannover 1989/1990 S. 55).

1956 verlegt Joan Miró seinen Lebensmittelpunkt nach Mallorca. Der Architekt Josep Lluís Sert, ein Freund Mirós, entwirft ihm dort das Atelier, von dem er immer geträumt hatte und welches ihm den Raum für seine bedeutenden monumentalen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre geben sollte. Das große Format hatte Miró immer interessiert, gibt es dem Maler doch die Gelegenheit zur freien Bewegung, zur weit ausladenden Geste. Jetzt, in fortgeschrittenem Alter konzentriert er seine Kräfte auf metaphysische Landschaften, einen Minimalismus, in dem sich dem Betrachter der Kosmos offenbart. In ihrer radikalen motivischen Entleerung stellen diese Werke Höhepunkte in Mirós künstlerischem Schaffen dar.

Kennzeichnend für Mirós Arbeiten um 1960 ist ein völlig neues graphische Element: „Die sehr vereinfachten, sensiblen Zeichen scheinen über trennende Leeren und über Flecken und Wolken hinweg, die sie einkreisen und ersticken, einander zu antworten. Diese Zeichen oder besser Vor-Zeichen, die sich jeder Bindung und Gliederung entziehen, bilden eine Art Lücken-Schrift, ähnlich vielleicht der Zwölftonmusik, die der Maler in den letzten Jahren häufig hörte“, so Jacques Dupin. Für ihn ist es „kein Zufall, daß diese Zeichnung besonders auf drei Kartons mit dem Titel ‚Einsamkeit‘ erscheint, denn die Empfindungen, die sie wecken, entsprechen dem Sinn des Wortes. Jedes dieser verstreuten, winzigen Vor-Zeichen ist in erster Linie ein Zeichen des Menschlichen, einsam und von den Elementen bedroht - doch als schriftliches Geständnis seiner Schwäche und Angst bezeugt es durch seinen klaren und geschmeidig festen Strich zugleich die Entschlossenheit, sich zu wehren und durchzuhalten.“ (Jacques Dupin, Joan Miró, Leben und Werk, Köln 1961).

Unter dem Titel „Solitude“ (Dupin 903/904/905) entstehen im April 1960 insgesamt drei Gemälde auf Karton je gleichen Formats. Zutiefst poetisch präsentiert sich unsere dritte Komposition der Reihe, leise, nicht jedoch ohne in tiefdunklem Rot sowie leuchtendem Gelb und Grün hell zu erklingen. Zwischen Erscheinen und Verschwinden bereitet sie den Weg zu Mirós großen monochromen Gemälden der folgenden Jahre - in breitem weißem Pinselstrich, zart mäandrierender Linie und wenigen farbigen Flecken kulminiert doch schon hier Mirós ganzes früheres Werk.

"The first morning, the last morning, the world awakes. Should I seek solitude, dark language, in order to better grasp this quivering, inconstant life? My mouth has words that I'd wish to be out there, in the heart of this innocent world, which speaks to me and sees me and listens to me and whose luminously clear metamorphoses Miró has always mirrored." (From: Paul Eluard, *Miró's Epiphanies* (Naissance de Miró), 1937, cited in: exhib. cat. Joan Miró: *Arbeiten auf Papier 1901-1977*, ed. by Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hanover 1989/1990, p. 55).

In 1956 Joan Miró shifted the focal point of his life to Mallorca. There the architect Josep Lluís Sert, a friend of Miró, designed him the studio he had always dreamed of and which would provide him with space for his important monumental works of the 1960s and 1970s. Large formats had always interested Miró: after all, they provide the painter with the opportunity to move freely, to engage in broadly sweeping gestures. At that time, at his advanced age, he concentrated his strength on metaphysical landscapes, a minimalism in which the cosmos reveals itself to the viewer. Radically cleared of motifs, these works represent highlights in Miró's oeuvre.

*An entirely new graphic element characterises Miró's works from around 1960: "The very simplified, sensitive symbols appear to respond to one another across all the voids that divide them and the stains and clouds that encircle and suffocate them. These symbols or - better yet, signals - elude all bonds and structures and form a kind of negative script, perhaps similar to the twelve-tone music the painter has listened to often in recent years", writes Jacques Dupin. For him it was "no coincidence that this drawing appears in particular on three sheets of cardboard entitled 'Solitude', because the sensations they stir correspond to the meaning of this word. Every one of these scattered, tiny signals is primarily a symbol of the human, in solitude and threatened by the elements - however, as a written confession of our weakness and fear, the clarity and supple firmness of their brushstroke simultaneously testifies to our determination to resist and persevere." (Jacques Dupin, *Joan Miró, Leben und Werk*, Cologne 1961).*

In April 1960, under the title "Solitude" (Dupin 903/904/905), Miró created three paintings on cardboard in identical format. Our composition is the third from this series and presents itself as profoundly poetic - quiet, but nonetheless not failing to brightly resonate in an extremely dark red as well as luminous yellow and green. Between emergence and disappearance, it prepared Miró's path to the large monochrome paintings of the years that followed - indeed, Miró's entire earlier body of work already culminates here in the broad white brushstroke, delicately meandering line and the few patches of colour.

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

N^o246 HOMME NU COUCHÉ

1967

Farbkreidezeichnung auf Velin mit Wasserzeichen „GUARRO“. 51,8 x 64,4 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts mit schwarzer Tusche signiert ‚Picasso‘, mit blauer Kreide datiert ‚4.2.67‘ sowie mit brauner Kreide bezeichnet ‚I‘. – Die Blattränder schwach gebräunt, sonst in guter, farbfrischer Erhaltung.

Zervos Vol. XXVII, 438 mit Abb.; The Picasso Project, The Sixties II (Wofsy 2002), 67-044 mit Abb.

Colour wax crayon drawing on wove paper with watermark "GUARRO". 51,8 x 64,4 cm. Framed under glass. Signed, dated and inscribed 'Picasso 4.2.67.I' in blue crayon upper right and inscribed 'I' in brown crayon. – The sheet edges weakly browned, otherwise in fine condition with vibrant colours.

Zervos. Vol. XXVII, 438 with illus.; The Picasso Project, The Sixties II (Wofsy 2002), 67-044 with illus.

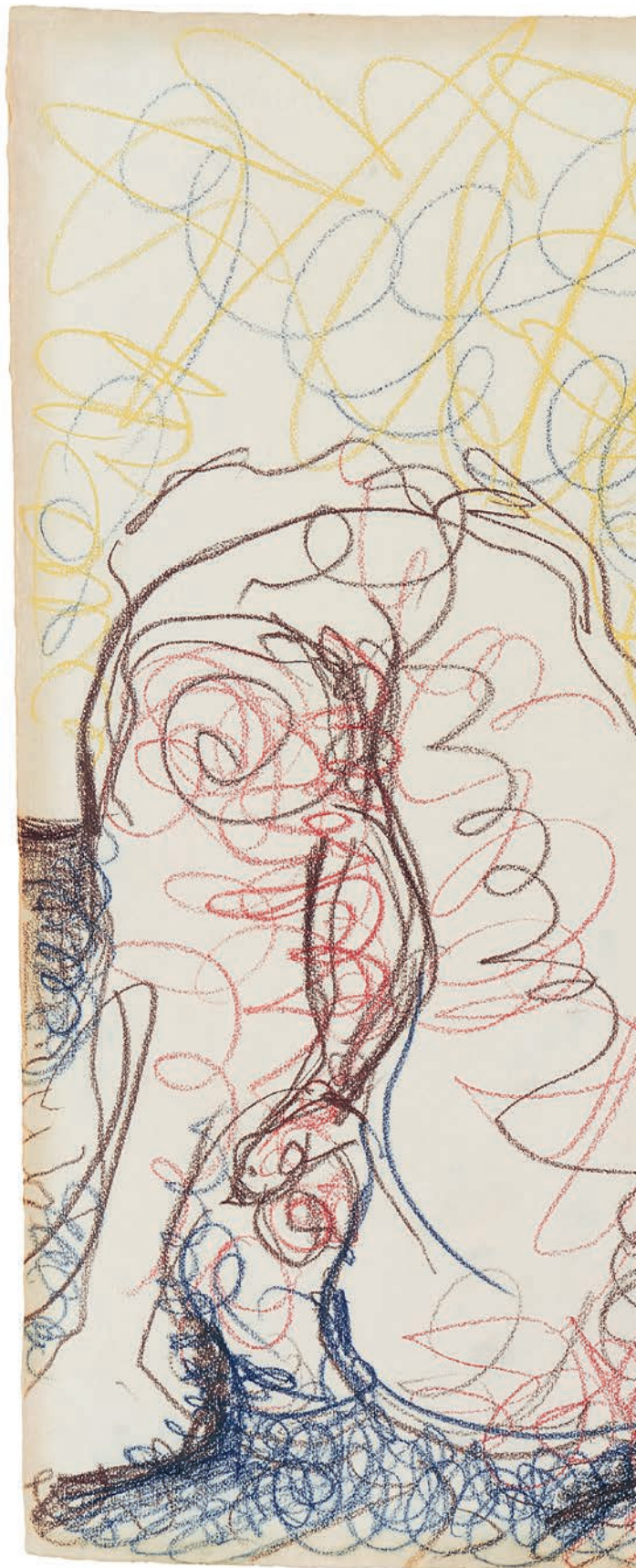
Provenienz Provenance

Galerie Louise Leiris, Paris; Marlborough Fine Art, Ltd., London (1970); Saidenberg Gallery, New York; Galerie Taménaga, Paris; Galerie Michael Haas, Berlin (jeweils auf der Rahmenrückwand mit dem Galerie-Etikett)

Ausstellungen Exhibitions

London 1970 (Marlborough Fine Art, Ltd.), Moore, Picasso, Sutherland. Drawings, Watercolours, Gouaches, Kat. Nr. 48 mit Farbabb.

€ 360 000 – 400 000



4.2.67. I

Piero



Das Motiv ist für Picasso mehr als ungewöhnlich: ein allein liegender, bärtiger Mann! Kein Modell, keine Muse, keine Venus, keine Aphrodite, keine erotische Phantasie beleben ihn? Nun - der Liegende ist nicht irgendein ausrunder Mann, den Picasso vielleicht im Atelier überrascht hat? Ein melancholisch blickender, wie mit einem verschleiernden Vorhang vor Augen Daliegender, den Blick nach innen gerichtet, nackter bärtiger Mann, entspannt ein Bein aufgestützt, das andere darüber geschlagen, die Arme oberhalb des Kopfes verschränkt. Nichts von ständiger Auseinandersetzung, nichts von der Dramatik eines Stierkampfes, nichts von dem tragischen Kampf des Minotaurus, nichts von ungestümen Erosdramen, nichts von den knisternden, nicht nur bis in die Psyche eindringenden Begegnungen zwischen Maler und Modell, nichts von den wundersamen Wünschen des Bildhauers, die Erschaffung einer idealen Skulptur mit Hilfe Pygmalions? Keine überbordende Geste, kein Ritual also, sondern ein sich ausrunder, melancholisch anmutender Mann?

Liegende Männer kommen im Werk Picassos immer vor, etwa in dem zentralen Werk des Künstlers, der „Suite Vollard“, worin Picasso sich Minotaurus als Identifikationsfigur bemächtigt und dessen überschwängliches Leben erzählt, welches schließlich zu dessen Erblindung und dessen Tod in der Arena führen; aber dieser Minotaurus alias Picasso liegt eben nicht alleine da. Wo bleibt die Ekstase des Liebens, Ekstase des Zeichnens? Der Maler ist müde? Der Bildhauer ist müde?

Es bleibt die Sinnlichkeit der Linie, ein kräftiger Körper, kraus gefüllt mit dichten Farbstift-Schleifen über einer zarten Umrisszeichnung, eine Ankündigung kreisender Gedanken im bewegten Raum. 1967, im Entstehungsjahr der Farbstift-Zeichnung, ist Picasso über Mitte Achtzig, seine schöpferische Kraft jedoch ist ungebrochen. Im Gegenteil: Picasso zeichnet und malt unaufhörlich wie nie zuvor. In den Jahren 1966 bis 1968 entstehen über vierhundert Zeichnungen, zahlreiche davon farbig, es folgen 347 graphische Blätter und rund 265 Gemälde. Das Thema „Maler und Modell“ ist nach wie vor zentral, ebenso die Verführung seines Modells, die nie endende Liebe zwischen Amor und Venus, das Abenteuer suchende Hineinschlüpfen in die Rolle des Minotaurus. Gelebte Sehnsüchte, Ängste und Depressionen über den Fortgang in die Zukunft? Ausruhen im Atelier! Picasso ruht sich nur aus, besinnt sich auf den starken Auftritt als Faun, als Kentaur und in seiner eindrucksvollsten Rolle, als Eros. Picasso ist nicht müde, im Gegenteil: er wird noch intensiver, noch wilder gegen den Tod anmalen; es bleiben ihm noch sechs Jahre.

For Picasso this motif is more than just unusual: a bearded man lying alone! No model, no muse, no Venus, no Aphrodite, no erotic fantasy animating him? Now, the reclining figure is not simply some resting man that Picasso perhaps caught by surprise in his studio? A nude bearded man with a melancholic look, lying there as if his eyes were shrouded by a curtain, his gaze turned inward, one of his legs bent in a relaxed pose and the other laid across it, his arms crossed above his head. There is nothing of the constant struggle, nothing of the drama of a bull fight, nothing of the tragic battle of the Minotaur, nothing of the unbridled dramas of Eros, nothing of the electric encounters between painter and model penetrating more than just the psyche, nothing of the sculptor's fantastic wishes to create an ideal sculpture with the help of Pygmalion? No excessive gestures, that is, no ritual - and instead a relaxing, seemingly melancholy man?

Reclining male figures often appear in Picasso's work, for example, in the "Suite Vollard", a central work by Picasso in which he appropriates and identifies himself with the figure of the Minotaur and narrates his excessive life, finally leading to his blinding and death in the arena, but of course this Minotaur-as-Picasso does not lie there alone. Where is the ecstasy of love, the ecstasy of drawing? Is the painter tired? Is the sculptor tired?

What remains is the sensuality of line, a powerful body filled with the dense curls of loops drawn in coloured crayon over a delicate contour drawing, an indication of thoughts circling in a dynamic space. In 1967, the year this coloured crayon drawing was created, Picasso was in his mid-80s, but his creative power remained unbroken. Quite the opposite: Picasso was drawing and painting ceaselessly, like never before. In the years 1966 to 1968 he created over 400 drawings, many of them in colour, and these were joined by 347 prints and around 265 paintings. The theme of "painter and model" still continued to be central, as was the seduction of his model, the never-ending love between Amor and Venus, his slipping into the role of the Minotaur to seek adventure. Yearnings, fears and depression experienced regarding his departure in the future? Resting in the studio! Picasso is only resting, contemplating his powerful appearance as a faun, as a centaur and, in his most striking role, as Eros. Picasso is not tired, on the contrary: he would paint even more intensely, more wildly against death. Six years still remained to him.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

247 OHNE TITEL

1962

Aquarell auf gehämmertem leinenkaschier-
ten Aquarellpapier. 42 x 60,3 cm. Unter Glas
gerahmt. Unten rechts mit blauem Kugel-
schreiber signiert und datiert ‚Nay 62‘.

Rückseitig mit Rahmenetikett, darauf mit
Künstler, Titel und Jahr versehen sowie
nummeriert „8372“. – Mit wenigen, typi-
schen Braunfleckchen.

Claesges 62-006

Wir danken Magdalene Claesges, Ernst
Wilhelm Nay-Stiftung Köln, für freundliche
Auskunft.

*Watercolour on hammered linen-coated
watercolour paper. 42 x 60.3 cm. Framed
under glass. Signed and dated 'Nay 62' in blue
ballpoint pen lower right. On the verso, frame
label stating artist, title, year, and numbered
"8372". – Few typical minor brown stains.*

*We would like to thank Magdalene Claesges,
Ernst Wilhelm Nay-Stiftung Cologne, for kind
information.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Thomas, München (1994); seitdem
Privatsammlung Süddeutschland

€ 35 000 – 40 000

Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen von Ernst Wilhelm Nay begleiten nicht nur sein malerisches Werk, sie zeigen Ideen des Künstlers zu Farbe, Form und Komposition, sie spiegeln eine sehr persönlich zum Ausdruck kommende Entfaltung seiner künstlerischen Schöpfungen wieder. Sie behaupten sich auch nicht nur als eigenständige Arbeiten gegenüber seinen Gemälden, sondern Nay entwickelt mit den Arbeiten auf Papier individuell Phasen weiter; sie sind gleichsam Reflexion und Ergebnis.

Der Pinselduktus ist vorsichtig und gleichzeitig bestimmend, jede Farbsetzung auf Wasserfarben-Blätter lässt sich notabene nur schwer korrigieren, bleibt sichtbar als Ergebnis über dem chamoisfarbigen Ton des Papiers. Die bisweilen lockere Zeichnung der Scheiben zeigen helle Blässe neben kräftig souveräner Verdichtung, ein endloses Spiel zwischen Gestalt und Fläche, ein Verschleifen der Form und deren Gewichtung. Zarte, nahezu durchsichtige blaue, ockerfarbene Töne übermalt Nay lasierend mit Blau über Gelb und setzt zuletzt die Kraft Intensität des reinen Blaus. Der Künstler enthüllt die Wirkung und Veränderung der blauen Farbe über gelblichen und leicht grünen Scheiben inmitten seiner am längsten andauernden Werkphase, den sogenannten „Scheibenbildern“.

Ernst Wilhelm Nay's watercolours, gouaches and drawings do not just accompany his painted oeuvre, they reveal the artist's ideas on colour, form and composition – reflecting a very personal expression of the development of his artistic creations. And not only do they assert their identity as independent works relative to his paintings, Nay also uses his works on paper to individually elaborate upon phases in his oeuvre: they are at once reflection and new result.

The brushstroke is cautious and simultaneously defining: we should remember that every time a colour is placed on a watercolour sheet, it can be corrected only with difficulty, and the results remain visible on top of the chamois-toned paper. The sometimes casual drawing of the discs presents light-coloured paleness alongside boldly confident concentration: an endless interplay between figure and plane, an elision of form and its weight. Nay paints washes of blue over yellow on top of delicate, almost transparent blue and ochre tones and finally inserts power through the intensity of the pure blue. The artist reveals the effect and alteration of the blue colour above yellowish and slightly green discs in the midst of the longest-lasting phase in his work, the so-called "Scheibenbilder".



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

248 DOMINANT GRÜN

1955

Öl auf Leinwand. 100,5 x 160 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
,Nay. 55' sowie verso auf dem Keilrahmen si-
gniert, datiert und betitelt ,Nay – „Dominant
Grün“ – 1955'. – In schönem Erhaltungs-
zustand.

Scheibler 758

*Oil on canvas. 100.5 x 160 cm. Framed.
Signed and dated 'Nay. 55' in black lower right
and signed, dated and titled 'Nay – "Dominant
Grün" – 1955' verso on stretcher. – In fine
condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Neher, Essen; Hannover Rückver-
sicherungs AG, Hannover; Privatsammlung
Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1955 (Galerie Günther Franke),
Ernst Wilhelm Nay – Die Bilder von 1955
– Frühe Bilder 1938/39, Kat. Nr. 16; Essen
1982 (Galerie Neher), Blickpunkte, Kat. Nr.
30 mit Abb. S. 26/27; Essen 1989 (Galerie
Neher), Moderne mit Tradition, Kat. Nr. IX/5
mit Farbabb. S.71 u. 79

€ 230 000 – 260 000





Die Serie der sogenannten „Scheibenbilder“ folgt auf die Serie der „Rhythmischen Bilder“ und beginnt im Jahr 1954 und dauert fortan bis in das Jahr 1962. Mit dieser Reihe inszeniert der Künstler Farbe und Form als „Prozeß des Bildes“, eine neuerliche und sehr wesentliche Änderung in seiner Malerei. „Erst 1953 wurde ich ganz systematisch und versuchte“, so Nay, „mit den Scheiben eine Theorie der Malerei als Grundlage für die Kunst zu entwickeln. [...] Ich entwarf ein eigenes Prinzip und suchte es ab nach allen Seiten in großer Hoffnung auf eine Eröffnung, die entweder kommen musste, oder die ganze Sache war umsonst [...]“ (Ernst Wilhelm Nay, Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, S. 207).

Nays Vorgehensweise formaler Klärung begleitet seine Malerei von Beginn an und gewährleistet seine immer stärker werdende Idee von Autonomie und Unabhängigkeit des Bildes. Der von ihm erfundene Farb- und Formenkanon wirkt durch seine strengen Grundakkorde einem Kosmos entlehnt, in dem frei schwebende Farben und Formen, losgelöst von materieller Gegenständlichkeit und emanzipiert von gegenständlicher Natur, sich so bewegen wie die Töne in Musik, in Gedanken und Gefühlen.

So gesehen ist das Geschehen in diesem Scheibenbild mit den dominant grünen Feldern über den nur leicht angedeuteten, großflächigen, ovalen Grundformen und den wie Satelliten im Raum schwimmenden roten Kreiselemente in Kontrast zu wenigen blauen Inseln sehr bewegt. In ausgeglichener Stille erreicht der Klang der aufeinander treffenden Farben Harmonie und gleichzeitige Dissonanz wie aufgeladene Elementarteilchen, die je nach Kälte und Wärme, je nach Klang und Schönheit der Farbeigenschaften ein Gefühl von vollendeter Ausgewogenheit evozieren. Einen Versuch, das heitere Spiel streng zu klären, die Elemente quasi zur Ordnung zu zwingen, unterlässt der Künstler im Vertrauen auf die magische Kraft der Farben; allein die schwarzen Punktreihen greifen wie Kettungen am Ende in den Bild-Raum systematisierend ein. Nay macht sich hier schwebende Farbphänomene in einer bewegten Farbchoreographie zunutze, die im Zusammenwirken von Farbe (Form), Klang (Bewegung) und Gefühl (Temperament) einen sehr offenen, nahezu transparenten Einklang bilden.

The series of so-called "Scheibenbilder" was begun in 1954, following that of the "Rhythmische Bilder"; and was continued until 1962. With this series the artist staged colour and form in terms of a "process of the picture", a recent and very decisive change in his painting. "Only in 1953 did I become entirely systematic and attempted", says Nay, "to use the discs to develop a theory of painting as a foundation for art. [...] I conceived my own principle and searched it from all sides, with high hopes regarding an opening that would either have to come, or the whole thing would be for nothing [...]." (Ernst Wilhelm Nay, *Lesebuch: Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968*, Cologne 2002, p. 207).

Nay's approach of formal clarification accompanied his painting from the very beginning and safeguarded his continually intensified idea of the painting's autonomy and independence. Through the strict tonic chords of its colours, the chromatic and formal canon which he invented seems as though it were borrowed from a cosmos in which free-floating colours and forms – disconnected from material objectivity and emancipated from objective nature – move like tones in music, in thoughts and feelings.

Looked at in this way, what is occurring visually in this disc painting is very dynamic – with the dominant fields of green over the only faintly suggested, extensive, ovoid underlying forms and the red circular elements floating like satellites in space and set in contrast to a few blue islands. In balanced tranquillity, the tonal quality of the colliding colours achieves harmony and a simultaneous dissonance, like charged elementary particles which, based on their coolness or warmth, based on the tone and beauty of their chromatic qualities, evoke a feeling of perfect equilibrium. Trusting in the magical power of the colours, the artist renounces any attempt to rigorously clarify this cheerful interplay, to force an order (so to speak) upon the elements; only the rows of black dots finally intervene in a systematising way, like links in the pictorial space. Here Nay has utilised the floating chromatic phenomena in a dynamic colour choreography that develops a very open, almost transparent harmony in the interaction of colour (form), tonal quality (movement) and feeling (temperament).

SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

249 COMPOSITION ABSTRAITE

1966

Öl auf Leinwand. 73 x 60 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚Serge Poliakoff‘. – Mit zwei minimalen Retuschen am linken unteren und rechten oberen Bildrand.

A. Poliakoff 66-272

Oil on canvas. 73 x 60 cm. Framed. Signed 'Serge Poliakoff' in black lower left. – Two minimal retouches in lower left and upper right margins.

Provenienz *Provenance*

Galerie Smith, Paris; ehemals Sammlung Marcel und Liliane Pollak, Paris; Auktionshaus Germann, Zürich, 26. März 1996, Los 57; ehemals westdeutsche Privatsammlung (im Dez. 1996 erworben), Nachlass; Privatbesitz Rheinland

€ 70 000 – 80 000

Architektonisch aufgebaute Kompositionen, in denen die Staffelung des Bildraumes einer radikalen Flächigkeit weicht, markieren das Spätwerk von Serge Poliakoff. Ändert sich seine Art der Bildfindung seit den mittleren 1940er Jahren nur noch wenig, so lassen seine späteren Arbeiten immer häufiger eine Tendenz zum Monochromen erkennen. Eine stark reduzierte Farbskala ist auch kennzeichnendes Merkmal der vorliegenden Komposition, die in ihrer Tonalität beruhigt, beinahe geläutert wirkt.

Eindrücklich demonstriert Poliakoff sein typisches Verfahren der flächigen Überlagerung einzelner Farben und Formen. Mit kühler Palette und großzügig gefassten Flächen ordnet er Schicht um Schicht den Bildraum. Die einzelnen übereinander gelegten Farbschichten verhelfen dem Bild dabei zu einer zarten Transparenz und Leuchtkraft, die sich dem Betrachter erst allmählich mitteilt. Das kräftige Blau und dunkle Grün verfügen über eine erstaunliche Tiefe und fächern bei genauem Hinsehen in jene komplexe Farbnuancierungen auf, die die Leinwand in der Überlagerung der Farben zu einem vibrierenden Resonanzboden werden lassen.

Im Jahr 1966 widmet das Kunstmuseum St. Gallen dem Maler Serge Poliakoff die erste umfangreiche Retrospektive. Nur wenige Jahre zuvor war er auf der 31. Biennale di Venezia mit einem eigenen Saal geehrt worden.

The late work of Serge Poliakoff is marked by architecturally structured compositions in which the layering of the pictorial space is replaced by a radical two-dimensionality. While his manner of conceiving pictures would change only slightly from the mid-1940s onwards, a tendency towards the monochrome can be recognised more and more often in his later works. A strongly reduced range of colours is also a characteristic feature of the present composition, which seems pacified, almost purified, in its tonality.

Poliakoff strikingly demonstrates his typical process of superimposing individual colours and forms on the plane. With a cool palette and generously proportioned shapes, he orders the pictorial space layer by layer. At the same time, the individual layers of colour laid on top of one another provide the painting with a delicate transparency and luminosity that only gradually conveys itself to viewers. The bold blue and dark green possess an astounding depth and, when considered closely, they unfold into those complex nuances of colour which cause the canvas to become a vibrating sounding board in the superimposition of its colours.

In 1966 the Kunstmuseum St. Gallen dedicated the first extensive retrospective to the work of the painter Serge Poliakoff. Only a few years before, he had been honoured with his own exhibition gallery at the 31st Biennale di Venezia.



LE CORBUSIER (CHARLES EDOUARD JEANNERET)

1887 La Chaux-de-Fonds – 1965 Roquebrune-Cap-Martin

250 UNITÉ 1963-1965

Folge von 20 Original-Radierungen, davon 17 farbige Aquatintadierungen, auf Velin mit Wasserzeichen „BKF RIVES“. Jeweils 41,8 x 31,6 cm (jeweils ca. 57 x 45,5 cm). Einzelnen unter Glas gerahmt. 16 Blätter signiert, alle nummeriert. Exemplar 96/130. Die Folge von 20 Graphiken wurde zwischen 1963 und 1965 vom Künstler radiert und von Aldo und Piero Crommelynck gedruckt. Herausgegeben von Alain C. Mazo, Paris 1965. – Ohne Mappe und Textblätter.

Wir danken Thomas Rabara, Galerie Mera, Schaffhausen, für ergänzende Hinweise.

Series of 20 etchings, thereof 17 colour aquatint etchings, on wove paper with watermark "BKF RIVES". Each 41.8 x 31.6 cm (each approx. 57 x 45.5 cm). Individually framed under glass. 16 sheets signed, all numbered. Proof 96/130. The series comprising 20 graphic works was etched by the artist between 1963 and 1965 and printed by Aldo and Piero Crommelynck. Published by Alain C. Mazo, Paris 1965. – Without portfolio and text sheets.

We would like to thank Thomas Rabara, Galerie Mera, Schaffhausen, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Chicago 1969 (International Galleries), Le Corbusier – "Unité", mit Kat.

€ 40 000 – 45 000

Neben dem 1955 erschienenen Mappenwerk „Poème de l'ange droit“ zählt die Folge „Unité“ zu den graphischen Hauptwerken Le Corbusiers. Noch während der Arbeiten an dem „Poème“ begann der Künstler 1953 mit den in Pastellkreide gezeichneten Druckvorlagen für „Unité“. Der 20-teilige Zyklus beinhaltet charakteristische Motive, mit denen sich Le Corbusier immer wieder auseinandersetzt – die Hand, der Stier, der liegende Frauenakt, Fundstücke wie Steine und Pinienzapfen. In leuchtender Farbigkeit vereint der Künstler sie zu surrealen Bildwelten.

„Charakteristisch für die künstlerische Arbeitsweise Le Corbusiers ist die „recherche patiente“, die unermüdliche Suche nach der gültigen Form. Er nimmt das Thema – oft nach Jahren – immer wieder auf und bearbeitet es in verschiedenen Techniken und unzähligen Varianten. Alle wichtigen Themen setzen sich so bis ins Spätwerk und damit in die Grafikblätter fort.“ (Hansjörg Gadiant, in: Le Corbusier. Das grafische Werk, Zürich/Montreal 1988, S. 14).

Along with the portfolio "Poème de l'ange droit", published in 1955, the series "Unité" is among Le Corbusier's most important graphic works. The artist began with the pastel-chalk drawings on which the prints were based in 1953, while he was still at work on "Poème". The 20-part series contains characteristic motifs which Le Corbusier repeatedly explored: the hand, bull, reclining female nude and found objects, such as stones and pine cones. The artist united these into surrealist visual worlds in luminous colours.

"The 'recherche patiente', the untiring search for the valid form is characteristic of how Le Corbusier worked as an artist. He repeatedly takes up the motif – often years later – and works on it in different techniques and in countless variations. Thus, all the important motifs continue all the way into his late work and, accordingly, his graphic sheets." (Hansjörg Gadiant, in: Le Corbusier: Das grafische Werk, Zurich/Montreal 1988, p. 14).



MAX ACKERMANN

Berlin 1887 – 1975 Bad Liebenzell/Schwarzwald

№252 OHNE TITEL

Tempera und Bleistift auf Malkarton.
36,5 x 16 cm. In einem vom Künstler
gefertigten Rahmen. Unbezeichnet. Rück-
seitig mit dem Stempel „Eigentum Gertrud
Ackermann“ und der darin eingetragenen
Nr. „40, 0058“ versehen. – Mit wenigen un-
auffälligen Feuchtigkeitsspuren.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Gertrud Ackermann, Hornstaad/
Bodensee, seitdem Familienbesitz

€ 3 000 – 5 000





JOHN ARMSTRONG

Hastings 1893 – 1973

253 THE KISS

Um 1955/57

Öl auf Hartfaserplatte. 21,5 x 34,4 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert
John Armstrong, im Unterrand bezeichnet
„No 4 NO SLIP ALL GILT DARK OUTSIDE“. –
Untere rechte Ecke mit kleiner bräunlicher
Verfärbung.

Armstrong/Gibbs 503 (dort als Öl auf
Leinwand)

Provenienz *Provenance*

Leicester Galleries, London (mit rücksei-
tigem Galerie-Etikett); Privatbesitz Süd-
deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1957 (Leicester Galleries), John
Armstrong, Kat. Nr. 7 (mit rückseitigem Aus-
stellungsetikett)

€ 3 000 – 4 000



CARL BUCHHEISTER

1890 – Hannover – 1964

254 HERRENPORTRÄT 1938

Öl auf Leinwand. 66,5 x 56,7 cm. Gerahmt. Unten rechts blaugrau monogrammiert und datiert 'C.B. 38.' sowie rückseitig auf der oberen Keilrahmenleiste mit brauner Tinte bezeichnet „nach Foto gemalt“ und vermutlich von Elisabeth Buchheister bezeichnet „Carl Buchheister, Hannover“. – Gut erhalten.

Nicht bei Buchheister/Kemp

Wir danken Willi Kemp, Düsseldorf, für seine bestätigenden Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

Literatur *Literature*

Vgl. Elisabeth Buchheister/Willi Kemp, Carl Buchheister 1890-1964, Werkverzeichnis der gegenständlichen Arbeiten. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen, Typographische Arbeiten, Druckgraphik. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 5, Nürnberg 1986

Neusachliches Porträt des deutschen Avantgarde-Künstlers Carl Buchheister, der bevorzugt gegenstandslos arbeitete und die Künstlergruppe „die abstrakten hannover“ in den 1920er Jahren gründete und in den 1930er Jahren Mitglied von „Abstraction – Création“ war.

€ 3 000 – 5 000



EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

255 FINKENWÄLDER FISCHERHAFEN 1926

Öl auf Leinwand. 50,3 x 60,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
'Bargheer. 26.' sowie verso schwarz signiert
'Bargheer'. – Partiiell mit leichtem Craquelé
sowie vereinzelt oberflächlichen Farbver-
lusten.

Nicht bei Henze

Mit einer Foto-Expertise von Dirk Justus,
Eduard Bargheer Nachlass, Hamburg, vom
14. September 2018

Provenienz *Provenance*

L. Schaller Kunsthandlung, Stuttgart (mit
rückseitigem Rahmenetikett); Privatsamm-
lung Rheinland

€ 5 000 – 7 000

RICHARD BLOOS

Brühl 1878 – 1970 Köln

256 BALLSZENE IM MOULIN ROUGE 1912

Öl auf Leinwand. 127,5 x 88,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts braun signiert und datiert
'Richard Bloos Paris 1912' und schwarz
betitelt 'Moulin-Rouge'. – Verso im unteren
rechten Bereich mit einer vorderseitig
nicht sichtbaren kleinen Restaurierung.

Provenienz *Provenance*

Galerie Schwarzer, Düsseldorf;
Privatsammlung Norddeutschland

Richard Bloos gehört zu den wichtigsten
Vertretern der Düsseldorfer Malerschule um
1900. Nach Abschluss seines Studiums an
der Kunstakademie zog er 1906 nach Paris,
wo er bis 1914 lebte. Unter dem Eindruck
der Begegnung mit dem französischen Im-
pressionismus entwickelt er dort eine lichte
wie spontane, von lockerem Kolorit geprägte
Malerei. Die großformatige Ballszene aus
dem Moulin Rouge belegt eindrucksvoll
Bloos' Talent der lebendigen Inszenierung
des direkten Augenblicks. Seine geschickte
Komposition lässt einen Sog entstehen, der
den Betrachter unmittelbar ins Geschehen
zu ziehen vermag. Die Blicke der anderen
Tanzpaare scheinen geradezu nach ihm zu
suchen.

€ 12 000 – 15 000



257 BIERGARTEN 1921

Öl auf Holz. 38 x 33 cm. Gerahmt. Unten
links blaugrün signiert und datiert 'Richard
Bloos 21'.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 000



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

258 DER AUSRUFER (SELBSTBILDNIS)

1921

Original-Radierung auf Velin. 33,5 x 25,5 cm (52,7 x 37,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 125 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 1 der 10 Radierungen umfassen den Folge „Jahrmarkt“, gedruckt von Franz Hanfstaengl, herausgegeben vom Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper & Co., München 1922. Mit dem Trockenstempel der Marées-Gesellschaft. – Teils minimal gebräunt.

Hofmaier 191 II B b

Etching on wove paper. 33.5 x 25.5 cm (52.7 x 37.8 cm). Framed under glass. Signed. One of 125 proofs on this paper. Sheet 1 of the series "Jahrmarkt" comprising 10 etchings, printed by Franz Hanfstaengl, published by the Marées Gesellschaft, R. Piper & Co., Munich 1922. With the blind stamp of the Marées Gesellschaft.

€ 10 000 – 12 000

„Der Ausrufer“ bildet den Auftakt zu „Der Jahrmarkt“, einem der bekanntesten Mappenwerke von Max Beckmann mit insgesamt 10 Radierungen. Mit diesem Selbstbildnis läutet der Künstler höchstpersönlich das kommende Spektakel ein. Die Zigarette lässig im Mundwinkel, die Glocke in der Hand, weist er dem Betrachter den Weg, ein Schild in seinem Rücken kündigt den „Circus Beckmann“ an. Beckmann, für den das Selbstporträt ein wichtiger Weg war, sich auszudrücken und als Person zu ergründen, schlüpft hier in eine Rolle, die er sich selbst auf den Leib schneidert.

“Der Ausrufer” is the opening work of “Der Jahrmarkt”, which is one of Max Beckmann’s best-known portfolios and contains a total of 10 etchings. In this self-portrait, the artist personally rings in the spectacle to come. With a cigarette resting casually in the corner of his mouth and a bell in his hand, he shows his viewers the way; a sign behind his back announces the “Circus Beckmann”. For Beckmann the self-portrait was an important way of expressing and exploring himself as an individual. Here he assumes a role tailored to his own person.



CIRCUS
BECKM

L. Beckmann

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

259 KUSSGRUPPE II

1921

Bronze. Höhe 16 cm. Seitlich unten rechts signiert 'E. Barlach'. Rückseitig unten rechts mit dem Gießstempel „NOACK BERLIN“ versehen. Eines von insgesamt 20 Exemplaren. Posthumer Guss der 1960er/1970er Jahre. – Mit dunkelbrauner Patina.

Laur 324; Schult 253

Die Authentizität dieser Arbeit wurde von der Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg, bestätigt

€ 8 000 – 10 000

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Auktion 672 Moderne Kunst, 21. Nov. 1991, Los 25; Privatsammlung Norddeutschland; seitdem in Familienbesitz

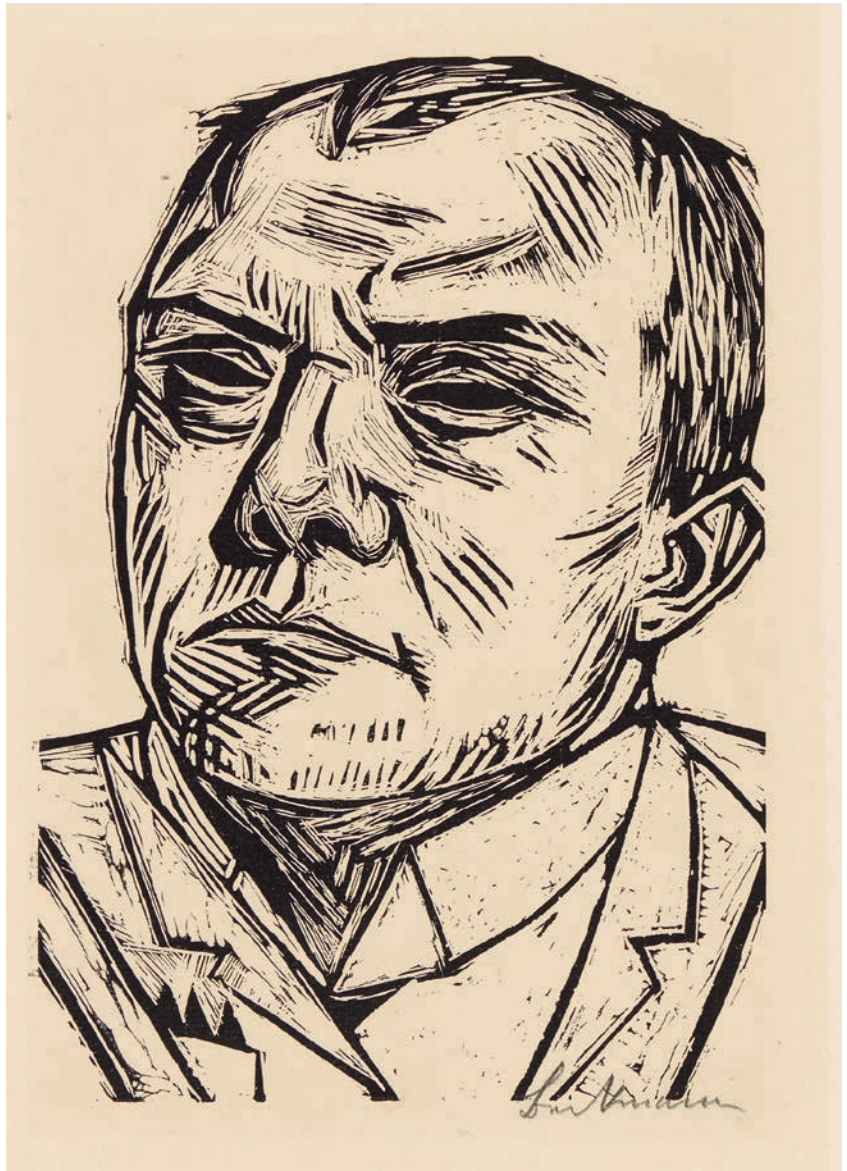
Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin und Düsseldorf 1930 (Galerie Flechtheim), Bronzen von Ernst Barlach, Kat. Nr. 12; Berlin 1981 (Galerie Nierendorf), Ernst Barlach. Einundfünfzig Bronzen, Kat. Nr. 22 mit Abb. S. 27; New York 1989 (Soufer Gallery), Ernst Barlach 1870-1937. Retrospective, Kat. Nr. 16 mit Abb.

Literatur *Literature*

Cornelia Reiter (u.a.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 20. Jahrhunderts, Wien 1993, S. 41





MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

260 **SELBSTBILDNIS**

1922

Original-Holzchnitt auf cremefarbenem Büttenpapier. 22,5 x 15,5 cm (50,5 x 42 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 65 unnummerierten von insgesamt 125 Exemplaren auf diesem Papier. Verlag R. Piper & Co., München. – Das Blatt schwach gebräunt und mit Lichtrand sowie vereinzelt Griffspuren.

Hofmaier 226 III B 125 e

Provenienz *Provenance*

Sammlung Georg Meistermann, Köln;
Privatsammlung Norddeutschland

€ 8 000 – 10 000

JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

261 KLEINES STILLEBEN

1928

Öl auf Leinwand. 50,3 x 60,5 cm. Gerahmt. Oben rechts blau signiert und datiert 'Jul. H. Bissier 1928' sowie rückseitig über eine verworfene Häuserstudie schwarz signiert, datiert und betitelt 'Kleines Stilleben 1928 Jul. H. Bissier 1928'. – Partiiell mit werkbedingtem Frühschwundcraquelé.

Oil on canvas. 50.3 x 60.5 cm. Framed. Signed and dated 'Jul. H. Bissier 1928' in blue upper right and signed, dated and titled 'Kleines Stilleben 1928 Jul. H. Bissier 1928' verso on a discarded study of houses. – Partially with work-related early shrinkage craquelé.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben; seitdem in Familienbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1928, Deutsche Kunst, Saal Nr. 3, Kat. Nr. 68 (mit anhängendem Ausstellungsetikett)

€ 18 000 – 22 000

Julius Bissier interessierte sich zeitlebens wenig für die Zugehörigkeit zu den Strömungen der Avantgarde, und so entzieht sich sein Werk der 1920er Jahre nachdrücklich einer klaren formalen Zuordnung. Unübersehbar oszillieren seine Portraits, Landschaften und Stilleben zwischen Neuer Sachlichkeit, Magischem Realismus und Pittura metafisica, wobei sich der Künstler selbst am ehestem einer spezifisch neu-klassischen oder klassizistischen Figurati-on verpflichtet sieht.

Nur wenige – und damit umso bedeutendere – malerische Zeugnisse dieser Jahre sind heute erhalten und belegen in der Rückschau Julius Bissiers hoch-individuelle künstlerische Entwicklung, bevor es im Herbst 1929 in Berlin zum wegweisenden Aufeinandertreffen mit Willi Baumeister kommt.

Throughout his life Julius Bissier had little interest in becoming affiliated with the various tendencies in the avant-garde; as a result, his work of the 1920s emphatically resists any clear formal classification. His portraits, landscapes and still lifes unmistakably oscillate between New Objectivity, Magical Realism and Pittura metafisica, while the artist personally saw himself as committed to a specifically neoclassicist or classicist figuration more than anything else.

Only a few – and thus all the more important – paintings documenting these years are preserved today. In retrospect they demonstrate Julius Bissier's extremely individual artistic development prior to his formative encounter with Willi Baumeister in Berlin in 1929.



Jules Bissier
1928

JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

262 MASKEN

1920er Jahre

Hinterglasbild. 33,5 x 42,1 cm. Gerahmt.
Oben mittig schwarz signiert 'Bissier'.

*Reverse glass painting. 33.5 x 42.1 cm.
Framed. Signed 'Bissier' in black upper
centre.*

Provenienz *Provenance*

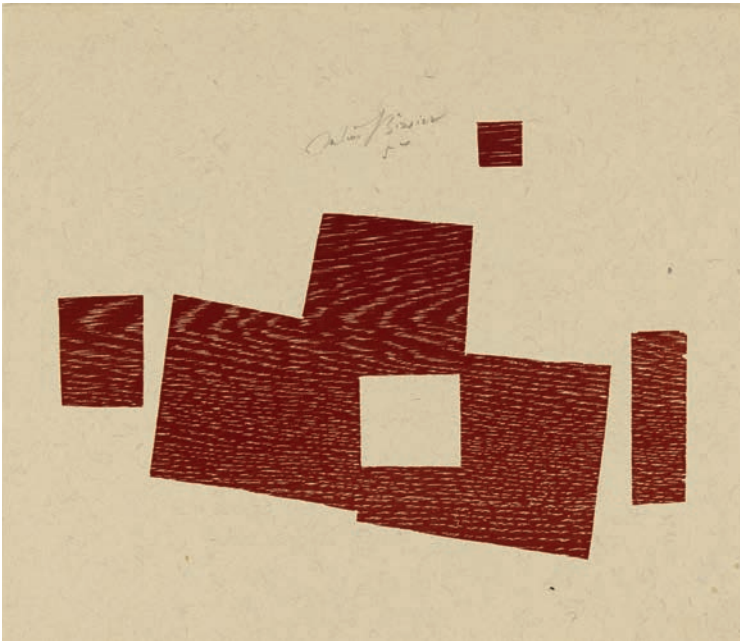
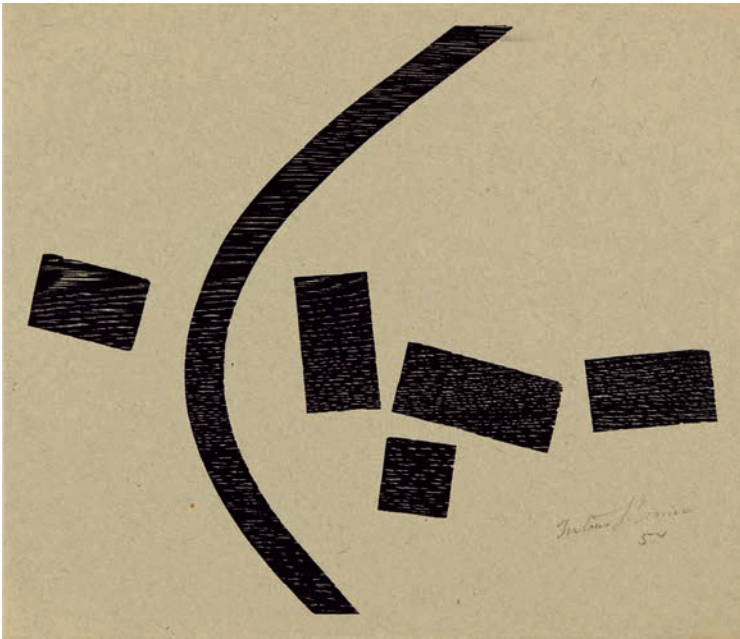
Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler
erworben; seitdem in Familienbesitz
Baden-Württemberg

€ 10 000 – 12 000

Nach einer ersten altmeisterlich geprägten Werkphase findet Julius Bissier in den 1920er Jahren zu einer neusachlichen, vom Magischen Realismus beeinflussten Ausdrucksweise. Mit den in dieser Zeit geschaffenen Stillleben, Landschaftsansichten und Porträts erzielt der Künstler erste nationale Erfolge. Das hier vorgestellte Stillleben ist von außergewöhnlicher suggestiver Kraft. Die sachlich-kühle Malweise erhält durch die im Oeuvre Bissiers' selten vertretene Technik der Hinterglasmalerei eine besondere Brillanz und beeindruckt durch die erratische, surreal anmutende Motivik.

After a first phase of work influenced by the Old Masters, Julius Bissier arrived at a manner of expression based on New Objectivity and influenced by Magical Realism in the 1920s. With the still lifes, landscape views and portraits created during this period, the artist achieved his first national successes. The still life presented here is of extraordinary suggestive power. Bissiers' rarely seen technique of reverse glass painting gives the cool, objective style of painting a particular brilliance and impresses with its erratic, surreal motifs.





aus 263

JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

263 OHNE TITEL

1954

2 Original-Holzschnitte in Braun und Schwarz auf faserhaltigem Papier. 17 x 24 cm, bzw. 21 x 27,7 cm (25 x 29 cm). Einzel in Wechselrahmen. Jeweils mit Bleistift signiert und datiert.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben; seitdem in Familienbesitz Baden-Württemberg

€ 3 000



JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

264 **MONTI 60.5**

1960

Eiöltempera, Tusche und Goldfarbe auf Leinwand. 17,6/17,2 x 21,6/21,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links braun betitelt, datiert und signiert 'Monti 60.5. Jules Bissier'. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken.

Provenienz *Provenance*

Galerie Valentien, Stuttgart; seitdem Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 8 000 – 10 000

GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

265 PROFIL GREC

1960

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 33,6 x 24,5 cm (57,5 x 46,7 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 48/150. Aus der Separataufgabe vor aller Schrift. Erschienen als vom Künstler entworfenes Plakat für die Ausstellung seines graphischen Werkes in der Bibliothèque Nationale, Paris. Herausgegeben von Maeght, Paris 1960. – Gebräunt, im äußersten Rand mit vereinzelt weißlichen Fleckchen.

Vallier 146; Mourlot 83

€ 3 000



NACH GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

266 OISEAU MULTICOLORE

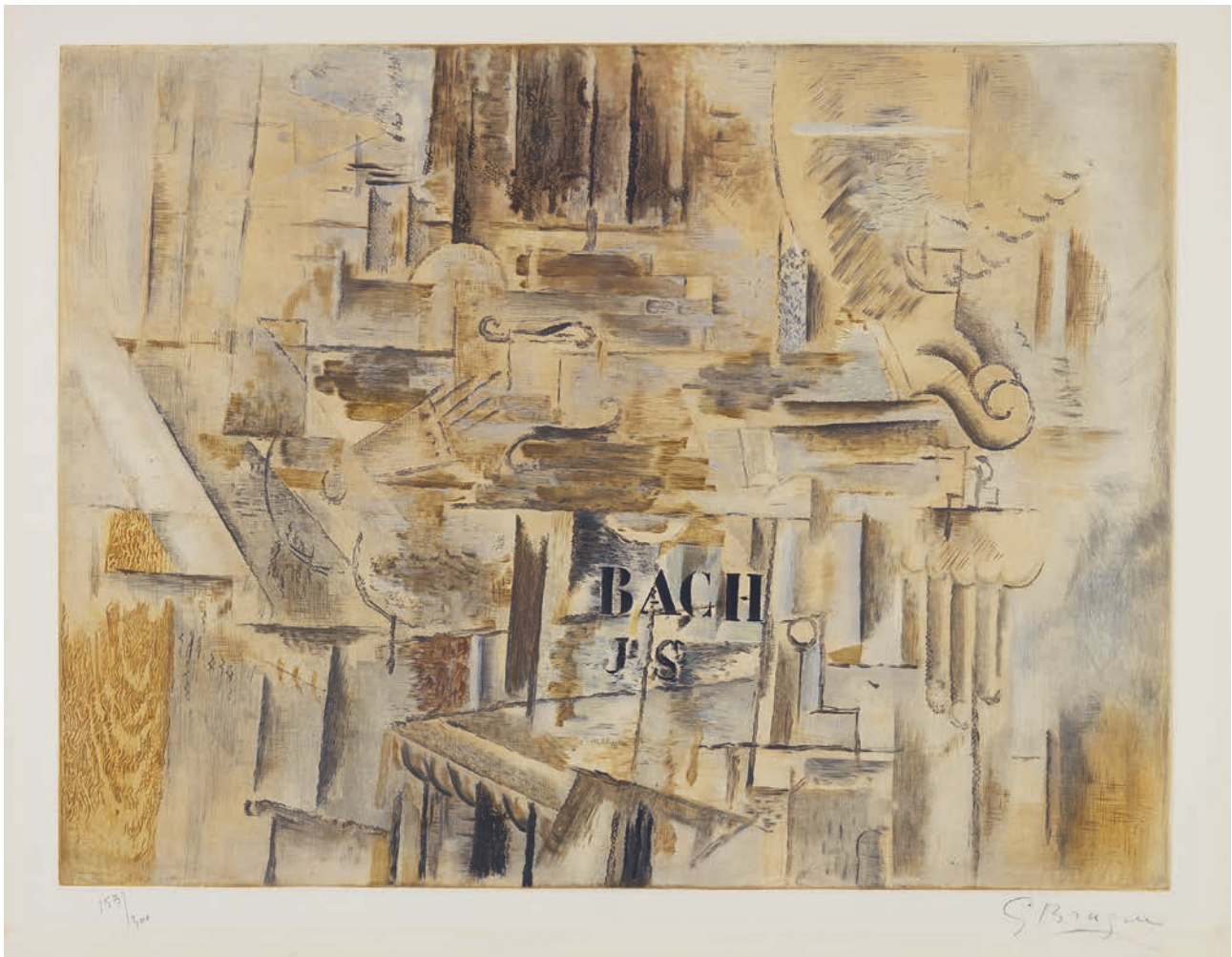
Um 1950

Farbige Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFC RIVES“. 26,2 x 49,2 cm (44,4 x 63,2 cm). Signiert und nummeriert. – In der Platte mit dem Druckvermerk „ALDO CROMMELYNCK GRAV.“ Exemplar 165/200. Gedruckt von Aldo Crommelynck, herausgegeben von Maeght, Paris. – Rückseitig am Oberrand mittig mit Spuren ehemaliger Montierung mit Klebestreifen; insgesamt gut erhalten und von frischer Farbigkeit.

Maeght 1020

€ 4 000 – 5 000





NACH GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

267 HOMMAGE À J.S. BACH

1950 – 1959

Farbradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“. 44 x 58,8 cm (55,7 x 74,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 153/300. Maeght Éditeur, Paris (mit dem Prägestempel). – Unter dem Passepartout minimal gebräunt. Der rechte Rand unregelmäßig geschnitten.

Maeght 1019

€ 3 000 – 4 000

Nach dem gleichnamigen Gemälde von Georges Braque von 1911-1912.

CURTH GEORG BECKER

1904 – Singen – 1972

268 DER HAHN

1964

Öl und Pastell auf Leinwand. 80,5 x 100,5 cm. Gerahmt. Unten links rotbraun und orange monogrammiert und datiert 'cg be 64'. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'c. g becker/Le coque [sic] d'or 1964'. – Die Ränder rahmungsbedingt stellenweise berieben.

Sommer G 420

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatbesitz Öhningen; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Singen 1999 (Kunstverein), Curth Georg Becker (1904-1972) – „...ein Fest für das Auge“, Kat. Nr. 37 mit ganzseitiger Farbabb. S. 93

€ 5 000 – 7 000



269 CAFÉ DU DÔME

1968

Öl auf Leinwand. 100,5 x 80 cm. Gerahmt. Unten rechts in die Farbe eingeritzt monogrammiert 'cg be'. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'c g becker 68'. – In sehr guter Erhaltung.

Sommer G 471

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Friedrichshafen 1968 (Städtisches Bodensee-Museum), Curth Georg Becker, Kat. Nr. 45 („Zwei Frauen im Café du Dôme“); Stuttgart 1968 (Württembergischer Kunstverein – mit rückseitigem Etikett), Künstlerbund Baden-Württemberg, Kat. Nr. 36 mit Abb. S. 76; Kaiserslautern 1973 (Pfalz-galerie), Pfälzische Sezession, Kat. Nr. 12b

€ 6 000 – 7 000





JO BRENNEIS

Aschaffenburg 1910 – 1994 Hochheim

270 KOMPOSITION 17/54

1954

Mischtechnik auf grober Leinwand.
80,5 x 111 cm. Gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert 'Jo Brenneis'. – In guter
Erhaltung.

Nicht bei Kustermann-Baumstark/Baum-
stark

Wir danken Christine Kustermann-Baum-
stark, Wiesbaden, für freundliche Bestäti-
gung. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung
befindliche Werkverzeichnis Teil 2 aufge-
nommen.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland-Pfalz

€ 4 000 – 5 000

HERBERT BÖTTGER

Krefeld 1889 – 1954 Büberich

271 ABEND

1948

Öl auf Leinwand, doubliert. 30,5 x 40,3 cm.
Gerahmt. Unten rechts dunkelbraun mit
dem ligierten Künstlersignum monogram-
miert und datiert 'HB 48'.

Jacobs Bd. 2, 396

Provenienz *Provenance*

Ehemals Galerie Abels, Köln; Archiv Galerie
Paffrath, Düsseldorf

Ausstellungen *Exhibitions*

Hagen 1949 (Karl-Ernst-Osthaus-Museum),
Ausstellung Westdeutscher Künstlerbund
e.V., Kat. Nr. 19 mit Abb. („Junger Mond“);
Dresden 1949, Deutsche Kunstausstellung
(„Abend am Rhein“)

€ 3 500 – 4 500



272 ABENDLANDSCHAFT

1949

Öl auf dünnem Karton, auf Hartfaserplat-
te aufgezogen. 12,8 x 18,1 cm. Unter Glas
gerahmt. Unten rechts rotbraun mit dem
ligierten Signum 'HB 49' monogrammiert
und datiert. – In schönem Erhaltungszu-
stand; die Ränder unter dem Passepartout
des Rahmens schwach nachgedunkelt.

Jacobs Bd. 2, 432 (abweichend wohl irrtüm-
lich als auf Leinwand beschrieben)

Provenienz *Provenance*

Ehemals deutscher Privatbesitz; Westdeut-
sche Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Meerbusch 1995 (Teloy-Mühle Meer-
busch-Lank), Herbert Böttger (1898-1954)
– Bilder der Neuen Sachlichkeit und des
Magischen Realismus

Literatur *Literature*

Verzeichnis der ausgestellten Bilder,
Ausst. Meerbusch 1995 in: Meerbuscher
Geschichtshefte, Heft 12, Meerbusch 1995,
S. 107, Nr. 30

€ 3 500



HERBERT BÖTTGER

Krefeld 1889 – 1954 Büberich

273 ABENDLICHE LANDSCHAFT

Um 1935

Öl auf Leinwand. 50,2 x 40,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelbraun mit dem ligierten
Künstlersignum monogrammiert 'HB' und
rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt
„Abendliche Landschaft“. – Die Ränder rah-
mungsbedingt etwas berieben und partiell
mit kleinen Farbverlusten.

Nicht bei Jacobs

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Hermann Abels, Köln (rück-
seitiges Etikett); Privatsammlung Nord-
rhein-Westfalen

€ 5 000 – 7 000



274 NEBLIGER TAG

Um 1932

Öl auf Leinwand. 45,3 x 40,5 cm. Gerahmt.
Oben rechts rotbraun mit dem ligierten
Künstlersignum „HB“ monogrammiert sowie
rückseitig auf dem Keilrahmen oben rechts
mit Bleistift bezeichnet „Herbert Böttger
nebliger Tag“. – Die Ränder rahmungs-
bedingt stellenweise mit leichtem Berieb.

Nicht bei Jacobs

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Privatsammlung

€ 3 500 – 4 000



PIERRE BONNARD

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

275 BAIGNEUSE AU ROCHER (SA CUISSE DROITE COUPÉE)

Um 1948

Bronze. Höhe 16,8 cm. Auf der Rückseite monogrammiert und nummeriert 'P.B. 6/12'. Exemplar 6/12. – Die dunkelbraune Patina partiell aufgelichtet sowie teils grünlich oxidiert.

Pingeot S. 116-121

€ 4 000 – 6 000

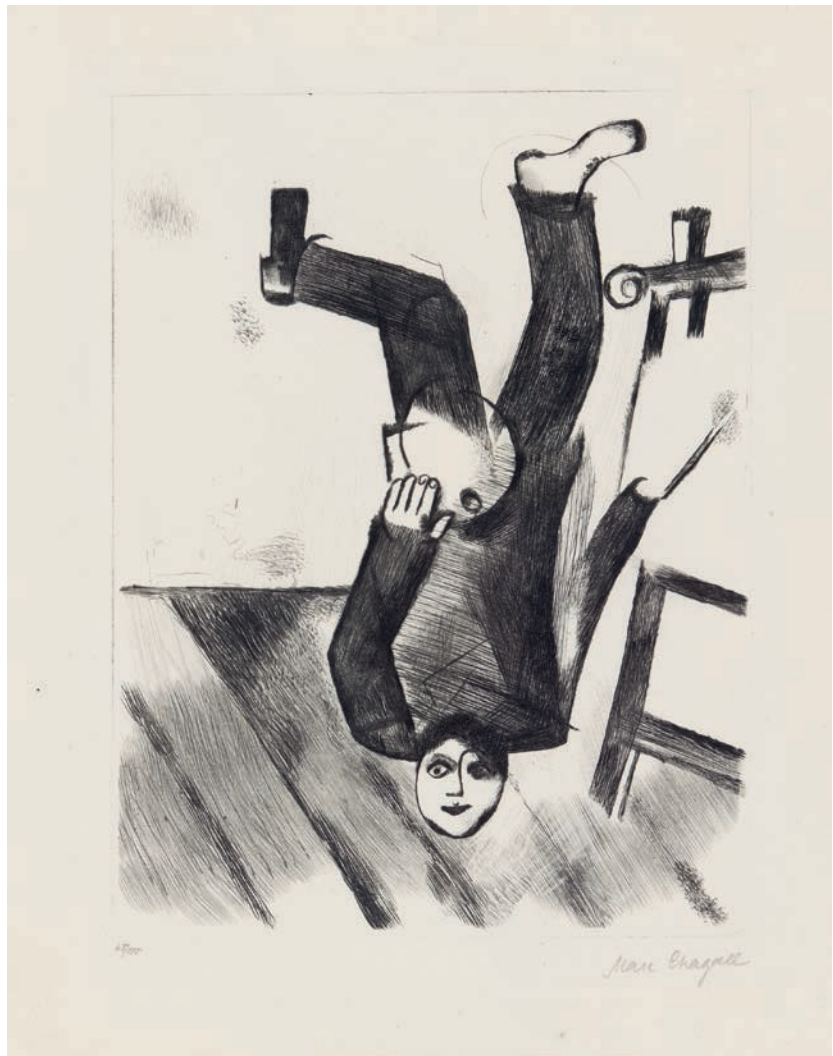
Provenienz *Provenance*

Michael Grünwald, München (1991/1992); Privatsammlung, Berlin

Literatur *Literature*

Abram Lerner (Hg.), The Hirshhorn Museum Sculpture Garden, New York 1974, Kat. Nr. 138, S. 110; Antoine Terrasse, Bonnard, Paris 1988, mit Abb. S. 98; Ursula Heidrich/Gerhard Gerkens, Katalog der Skulpturen in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1993, mit Abb. S. 134; Nationalmuseum Stockholm, Illustrerad katalog över äldre svensk och utländsk skulptur, Västervik 1999, mit Abb. S. 264





MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

276 AN DER STAFFELEI

1922

Original-Radierung auf Büttenpapier. 24,6 x 18,7 cm (44,4 x 34,3 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 65/110. Blatt 18 von insgesamt 20 Radierungen aus der Folge „Mein Leben“, herausgegeben von Paul Cassirer, Berlin 1923. – An den äußeren Rändern minimalst gebräunt; die Blattkanten oben und links leicht unregelmäßig geschnitten, sonst in guter Erhaltung.

Kornfeld 18 c

€ 6 000 – 8 000



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

278 **LE COQ ROUGE**

1952

Original-Farblithographie auf Velin.
37,3 x 44,3 cm (37,8 x 56 cm). Unter Glas ge-
rahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar
180/200. – Farbfrisch erhalten. Das Papier
schwach gebräunt mit leichtem Lichtrand
und einigen wenigen Stockfleckchen.

Mourlot 60

€ 4 000

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

279 LE JOUEUR DE FLUTE (FLÖTENSPIELER) 1957

Original-Farblithographie auf Arches-Bütten mit dem Wasserzeichen „ARCHES“. 25 x 43,5 cm (38 x 57,4 cm). Gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 73/90. Aus der Folge von 15 Original-Lithographien, davon 13 in Farbe, zu Jacques Lassaigne, Chagall, Paris 1957. Abzug aus der signierten und nummerierten Separatauflage mit breitem Rand. Herausgegeben von Maeght, Paris 1957. – Die Farben insgesamt leicht geblichen.

Mourlot 197

€ 2 500 – 3 500



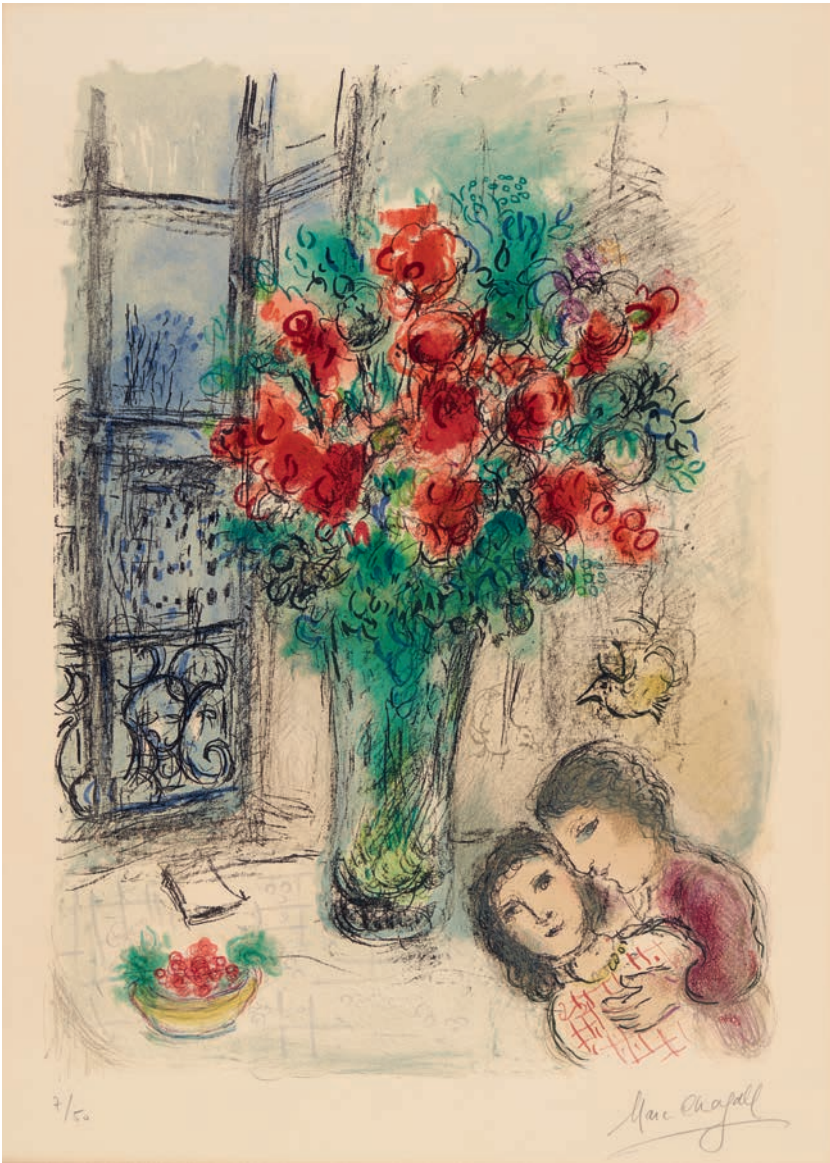
280 AUS: LOUIS ARAGON. CELUI QUI DIT LES CHOSES SANS RIEN DIRE 1975/1976

Original-Farbaquatintaradierung auf Japan. 39,8 x 30 cm (47,2 x 36 cm). Signiert und nummeriert. Exemplar 9/25. Blatt 20 der 25 Farbaquatintaradierungen umfassenden Folge. Maeght Éditeur, Paris 1976. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt.

Cramer Bücher 99

€ 3 000





MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

281 LES FLEURS ROUGES 1973

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 60,5 x 43,3 cm (76/75,5 x 55,6 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 7/50. – In farbfrischer Erhaltung. Das Papier schwach gebräunt mit Lichtrand.

Sorlier 705

€ 12 000 – 15 000



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

282 L'ORANGER 1975

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 48,5 x 32,3 cm (65,6 x 47,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 39/50. Maeght Éditeur, Paris. – Insgesamt schwach gebräunt mit Lichtrand. Die Farben zum Teil minimal geblichen.

Sorlier 737

€ 16 000 – 18 000

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

283 PORTRÄT DES DIREKTORS SCHELLINSKY

1898

Öl auf Leinwand. 110 x 80,5 cm.
Gerahmt. Oben rechts schwarz signiert
'LOVIS COR NTH 1889' [sic]

Berend-Corinth 163

*Oil on canvas. 110 x 80.5 cm. Framed. Signed
'LOVIS COR NTH 1889' [sic] in black upper
right.*

Provenienz *Provenance*

Schellinsky, München; Sammlung
Dr. Zitzmann, Erlangen, Seine Versteigerung
bei Cassirer-Helbing, Berlin 1925, Lot 14,
Taf. 6; Galerie Caspari, München; Sotheby's,
London 2.7.1969, Lot 151; Sotheby's, London
13.4.1972, Lot 35; Hauswedell & Nolte,
Hamburg, Auktion 193, 14.6.1973, Lot 252,
dort vom Vorbesitzer erworben, seitdem in
Familienbesitz Niedersachsen

Literatur *Literature*

Alfred Rohde, Der junge Corinth, Berlin
1941, Nr. 107 mit Abb. S. 106 (vertauscht
mit Nr. 76)

€ 20 000 – 25 000

Zwischen 1898 und 1900 schuf Lovis Corinth zahlreiche Porträts Münchner und Berliner Persönlichkeiten, darunter auch dieses klassische Bildnis des Münchner Versicherungsdirektors Paul Schellinsky. „Daneben werden [...] alle Menschen porträtiert, die ihm begegnen und ihm etwas zu sagen haben. Mit größerer Liebe umfasst er das männliche Bildnis. Das weibliche ist ihm gar zu leicht Modell, aber aus dem männlichen Bildnis holt er alles geistige Leben heraus. Es ist mehr als ein Abbild, das er gibt, es ist wie eine Beschäftigung mit Wesen und Willen des anderen Menschen [...]“ (Rohde, Der junge Corinth, a.a.O., S. 142).

Durch den Eintritt Corinths in die Freimaurerloge „In Treue fest“ war Paul Schellinsky ein Logenbruder des Malers, er ist auch in dem 1898/1899 von Corinth gemalten großformatigen Gruppenbildnis der Logenmitglieder (Berend-Corinth 164) präsent.

Between 1898 and 1900, Lovis Corinth created numerous portraits of prominent figures from Munich and Berlin, including this classic likeness of Paul Schellinsky, director of an insurance company in Munich. "In addition [...] a portrait is made of everyone whom he meets and has something to say to him. He embraced the male portrait with greater affection. The female all too readily becomes a model for him, but he brings out the entire spiritual life of the male image. What he provides is more than a likeness, it is like an engagement with the essence and will of the other person [...]." (Rohde, Der junge Corinth, op. cit., p. 142).

Through Corinth's admission into the Masonic lodge "In Treue fest", Paul Schellinsky became the painter's lodge brother, and he is also present in the large-format group portrait of lodge members (Berend-Corinth 164) painted by Corinth in 1898/99.



EDWARD CUCUEL

San Francisco 1875 – 1954 Pasadena/Kalifornien

284 GOLDENER HERBST

1920er Jahre

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

Mit einer Expertise von Helmut Krause, Mörfelden-Walldorf, vom 7. Juli 2017. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Arbeiten von Edward Cucuel aufgenommen.

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

With a certificate from Helmut Krause, Mörfelden-Walldorf, dated 7 July 2017. The painting will be included in the catalogue raisonné of the works by Edward Cucuel.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Hessen

€ 28 000 – 30 000

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

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



PAUL DELVAUX

Antheit bei Huy (Belgien) 1897 – 1994 Furnes

285 THE SECRET

1966

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 64,5 x 50 cm (76,2 x 56,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 25/75. Ref. Nr. 4, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 1, gedruckt von Mourlot, herausgegeben von der Galerie Bateau Lavoir, Paris 1972.

Jacob 9

€ 3 000



286 THE RIVALS

1966

Original-Farblithographie auf Velin d'Arches mit Wasserzeichen „BFK [Rives]“. 66,5 x 51 cm (76 x 56,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet. Exemplar H.C. neben der Auflage von 75 Abzügen. Ref. Nr. 2, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 1, gedruckt von Mourlot, herausgegeben von der Galerie Bateau Lavoir, Paris 1966. – Im früheren Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt.

Jacob 5

Literatur *Literature*

Alex Grall (Hg.), Les Dessins de Paul Delvaux, Paris/Berlin 1967/1968, S. 97 mit Farbabb.

€ 6 000 – 7 000



PAUL DELVAUX

Antheit bei Huy (Belgien) 1897 – 1994 Furnes

287 THE STATION

1971

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 58 x 78 cm (69 x 90,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 29/75. Ref. Nr. 44, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 3, gedruckt von Mourlot, herausgegeben von der Galerie Bateau Lavoir, Paris 1972. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit Bräunungsrand.

Jacob 51

€ 7 000 – 9 000



288 THE LOVER

1971

Original-Lithographie mit grau-beigem Plattenton auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 50 x 66 cm (58 x 76,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet. Exemplar „EA“ einer Auflage von 75 Abzügen auf diesem Papier. Ref. Nr. 39, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 3, gedruckt von Mourlot, herausgegeben von der Galerie Bateau Lavoir, Paris 1972.

Jacob 50

€ 3 000



RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

N289 NATURE MORTE AU POULET ET À LA CAFETIÈRE ROUGE

Um 1919

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

Nicht bei Guillon-Laffaille

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

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

Not recorded by Guillon-Laffaille

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 15 000 – 20 000

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

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

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

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





RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

290 LE PESAGE À DEAUVILLE

Um 1930

Bleistiftzeichnung auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“: 49,9 x 65,7 cm. Unten rechts signiert 'Raoul Dufy'. – Rückseitig unten rechts mit dem roten Nummernstempel „807“ der Nachlass-Inventarisierung. – Die Büttenkanten etwas angegraut; unten links bräunliche durchgeschlagene Verfleckung von der rückseitigen Nachlass-Stempelung; sonst in guter Erhaltung.

Nicht bei Guillon-Laffaille

Wir danken Fanny Guillon-Laffaille, Paris, für freundliche, die Echtheit bestätigende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Ehemals deutsche Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

Die Zeichnung entstand in Deauville im Kontext der Darstellungen zu den Pferderennen; das von Bäumen umrahmte Architekturmotiv taucht in Dufys Aquarellen wiederholt auf („Le pesage ombragé à Deauville“ bzw. „Le pesage à Deauville“; vgl. F. Guillon-Laffaille, Raoul Dufy, Cat. rais. des aquarelles, gouaches et pastels, Bd. I, 900-905).

€ 4 000 – 4 500



HERM DIENZ

Koblenz 1891 – 1980 Bonn

291 FISCHERBOOTE IM HAFEN 1931

Öl auf Holz. 72,5 x 79,8 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert und datiert 'Herm. Dienz 1931'. – Zwei kleine Verletzungen in der Malfläche, wenige schwache Bereibungen.

Nicht bei Klöpfer

Wir danken Britta Klöpfer, Hürth, für freundliche Auskünfte

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland, langjähriger Familienbesitz

€ 4 000 – 5 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

292 FRAUENAKT. Verso: SKIZZE FRAUENAKT 1923

Jeweils Bleistift auf festem Velin.
47,4 x 39,7 cm. Vorderseitig unten rechts
signiert 'Dix'. – Rückseitig mit einem ver-
worfenen Frauenakt. Einige wenige Stock-
fleckchen. Obere rechte Ecke mit winzigem
Ausriss.

Lorenz EDV 9.3.13

Provenienz *Provenance*

Galerie Brockstedt, Hamburg; Kunsthandel Habeck, Aukrug; Lehr
Kunstauktionen Berlin, Nr. 10 1999, Los 72; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Brigid S. Barton, Otto Dix and the Neue Sachlichkeit 1918-1925, Ann Arbor
1981, VI.C.36

Laut Lorenz handelt es sich möglicherweise um dasselbe Modell wie auf der
Bleistiftzeichnung „Frau Bitter“ von 1926 (Nsk 4.3.12).

€ 10 000 – 15 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

293 PUPPE 1922

Bleistiftzeichnung auf starkem elfenbeinfarbenem Papier „Monopol“. 55 x 39,3 cm. Unter Glas gerahmt. Am rechten Rand mittig signiert und datiert 'Dix 22' sowie rückseitig betitelt und nummeriert 'Puppe 41'. Unten rechts und rückseitig mit der Paraphe „R“ versehen. – Der linke Rand minimal unregelmäßig gerissen.

Mit einer Foto-Expertise von Rainer Pfefferkorn, Otto Dix-Stiftung und Archiv Vaduz. Die Zeichnung ist mit der Werkverzeichnisnummer „EDV 9.2.18“ registriert.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Luchino Visconti, Rom (1976); durch Erbschaft an den Vorbesitzer; Privatsammlung Rheinland

€ 15 000 – 20 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

294 AKT AUF GRÜNEM PAPIER 1931

Kohle, gewischt, auf grünlichem Velin.
37,2 x 54,5/53,5 cm. Unter Glas gerahmt.
Oben rechts signiert 'Dix'. – Mit Reißnagel-
löchern in den Ecken. Linker Rand unregel-
mäßig geschnitten.

Lorenz Nsk 11.3.5

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf, Berlin; Galerie Valentien,
Stuttgart; Hegau Bodensee Galerie, Singen;
Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 15 000 – 20 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

295 HERBSTLICHE BAUMLANDSCHAFT

Um 1948

Gouache, Pastell und schwarze Kreide auf bläulichem Ingresbüten. 28 x 48,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit weichem Bleistift signiert 'Dix'. – In den Ecken mit Spuren von Reißzweckheftung; in schöner Erhaltung.

Nicht bei Lorenz

Wir danken Ulrike Lorenz, Mannheim und Rainer Pfefferkorn, Vaduz, für freundliche, die Authentizität bestätigende Hinweise; das Werk wird im Dix-Archiv unter der Nummer SW 9.2.41 registriert.

€ 10 000 – 12 000

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

296 STRASSENSZENE, BERLIN. Verso: BIERGARTENSZENE 1918

Jeweils Tuschfederzeichnung (Rohrfeder und Feder) auf Velin mit dem Prägestempel „LILIE“: 35,8 x 50,8 cm bzw. 50,8 x 35,8 cm (Darstellung verso ca. 22,5 x 19,8 cm). Vorderseitig unten rechts mit Bleistift signiert 'Grosz'. – Der Bogen in den linken Ecken mit winzigen Reißnagelspuren, die rechten Ecken minimal ausgerissen und restauratorisch ergänzt, kleine Randeinrisse geschlossen. Insgesamt leicht gebräunt, zu den Rändern und Kanten hin intensiver. Der Unterrand mittig mit schmaler Feuchtigkeitsspur.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 26. September 2018; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Each pen and ink drawing (pen and reed pen) on wove paper with blindstamp „LILIE“: 35.8 x 50.8 cm resp. 50.8 x 35.8 cm (drawing verso ca. 22.5 x 19.8 cm). Signed 'Grosz' in pencil recto lower right. – Tiny pin holes in the left corners of the sheet, the right corners minimally torn and professionally amended as well as the few small marginal tears. Overall slightly browned, more intensely towards the margins. In the center of lower margin with narrow trace of moisture.

With a photo-certificate and expertise from Ralph Jentsch, Berlin/Rome, dated 26 September 2018; The work will be included in the catalogue raisonné of the works on paper by George Grosz.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers; Deutsche Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 18 000 – 22 000

Durch die Verdichtung des Motivs und die Ausrichtung der Figuren bildet die Zeichnung in Kürze die auseinanderstrebende Gesellschaft der Großstadt ab und illustriert eine ziel- wie beziehungslos wirkende Betriebsamkeit. Man erkennt zwei elegante Herren mit Schnepfe, wohl situierte Vertreter ihres Geschäftsstandes mit den Requisiten von Hut und Stock, Zigarre und Aktenmappe, gepflegten Handschuhen und spitzen Schuhen, daneben ein gröblischer Bursche mit Pfeifchen und Schubkarren und darüber das überragende Profil eines Offiziers alter Garde. Bestimmte Partien der Zeichnung werden mit der Rohrfeder energisch akzentuiert. Diese Geschäftigkeit findet buchstäblich, wie Ralph Jentsch in seinem Gutachten ausführt, ihre Kehrseite auf der Rückseite des Blattes, wo das Idyll skizzierter akademischer Biergarten-Gemütlichkeit abschüssig ins Vulgäre kippt und die Beteiligten scharf als Philister und bössartige Crétins entlarvt sind.

Through the concentration of its motif and the orientation of its figures, this drawing summarily represents the divergent society of the metropolis and illustrates a seemingly aimless and disconnected bustle. We recognise two elegant gentlemen with large moustaches: well-heeled representatives of the commercial class with the attributes of hat and cane, cigar and businessman's portfolio, fashionable gloves and shoes with pointed toecaps. Next to them there is a coarse-looking fellow with a little pipe and wheelbarrow, and the profile of an old-guard officer rises above them. Specific passages of the drawing have been energetically accentuated with a reed pen. As Ralph Jentsch explains in his expert report, this industriousness literally finds its flip side on the sheet's verso, where the sketched idyll of academic beer-garden contentedness suddenly slips into vulgarity and its participants are pointedly exposed as philistines and malignant cretins.



Verso



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

297 LIEGENDER WEIBLICHER AKT. Verso: MUTTER UND SOHN 1922

Aquarellierte Tuschfederzeichnung bzw. Tuschfeder- und Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Halbkarton. 28,2 x 39,6 cm bzw. 39,6 x 28,2 cm. Unten rechts mit brauner Tinte signiert 'Grosz' und links mit Bleistift datiert '31. Jan 22'. – Rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin mit Tinte vermerkt „1 22 9“. – Minimal gebräunt, der Unterrand leicht unregelmäßig geschnitten.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Rom/Berlin, vom 24. April 2018. Die doppelseitig gearbeitete Zeichnung wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Watercoloured pen and ink drawing resp. pen and ink and pencil drawing on chamois-coloured light card 28.2 x 39.6 cm resp. 39.6 x 28.2 cm. Signed 'Grosz' in brown ink lower right and dated '31. Jan 22' in pencil left. - Stamped „George Grosz Nachlass“ verso, therein stated „1 22 9“ in ink. – Minimally browned, the lower margin slightly unevenly cut.

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

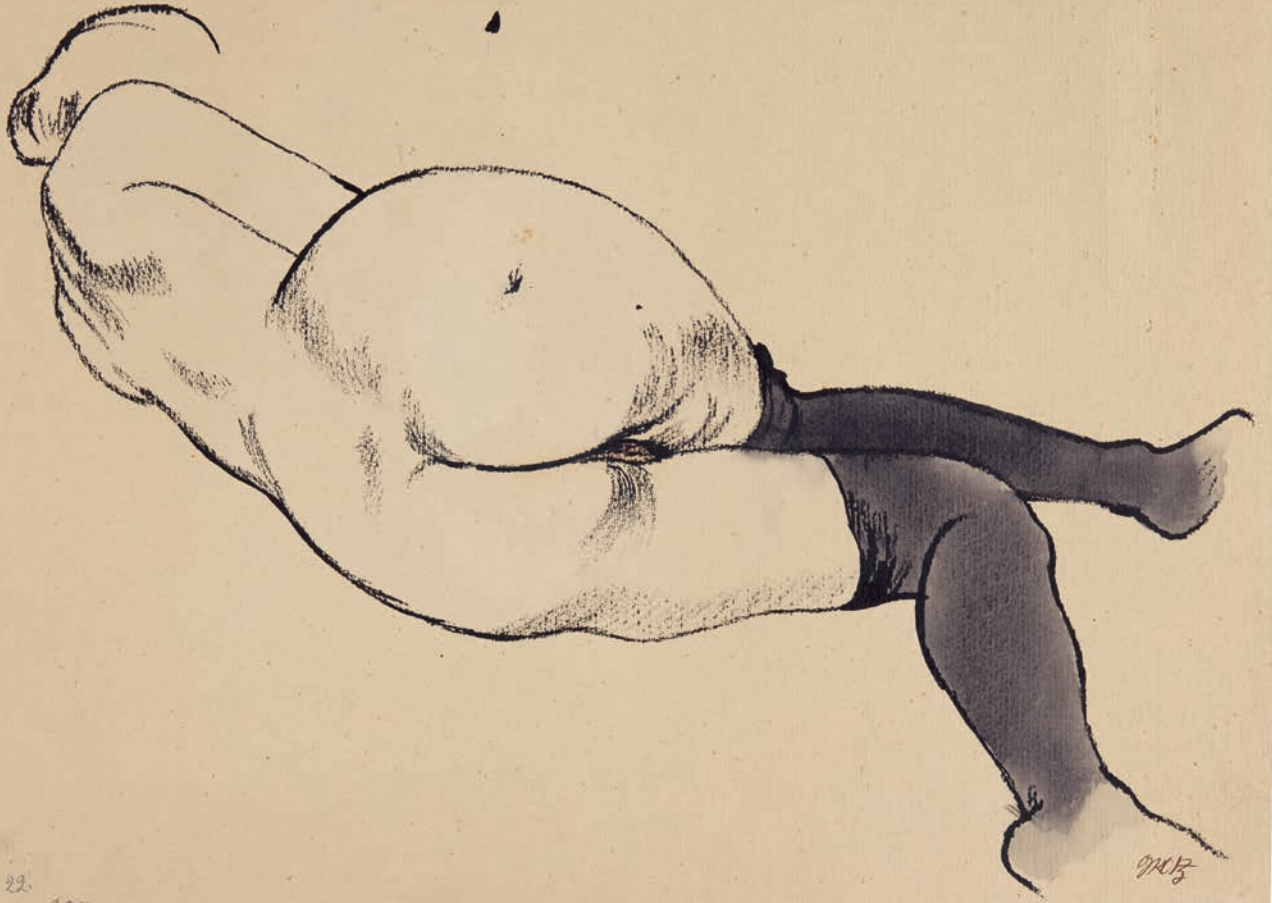
Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers, Berlin (1922); Nachlass des Künstlers (1959); Privatsammlung Italien; Privatsammlung Frankreich

€ 18 000 – 22 000



Verso



31 Jan 22.
186.

W.B.



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

298 STIERKAMPF, CASSIS. Verso: STIERKAMPFSZENE, CASSIS 1927

Doppelseitiges Skizzenblatt. Jeweils Tuschezeichnung auf festem Zeichenpapier. 30,3 x 40 cm. Vorderseitig unten rechts bräunlich mit Tinte signiert 'Grosz'. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt. Vorderseitig links und oben, rückseitig umlaufend mit schwächerem Lichtrand. Der Bogen etwas wellig.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 26. September 2018; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

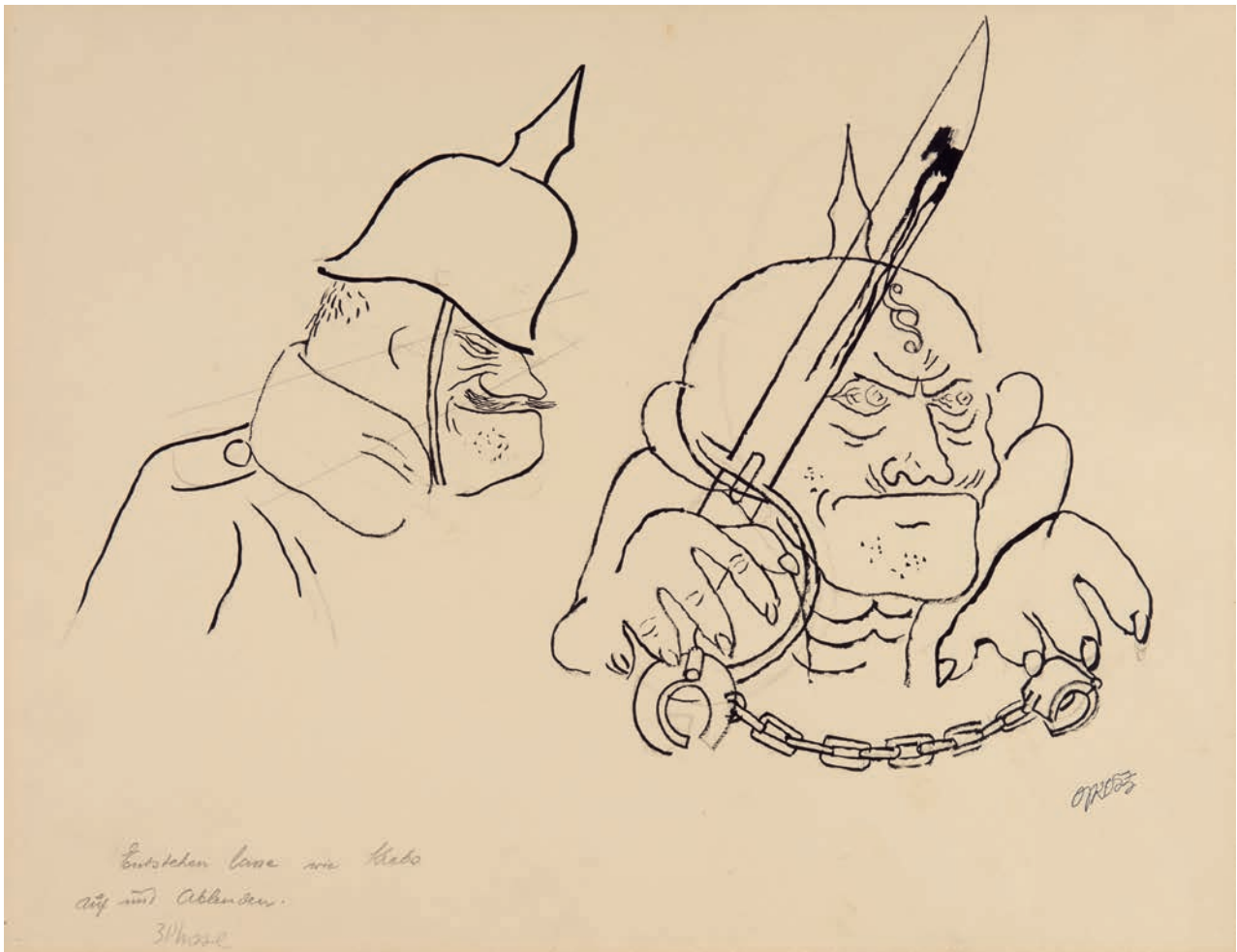
Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Deutsche Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 4 000 – 4 500



Verso



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

299 HINTERGRUNDBILD ZU SOLDAT SCHWEIJK – 2 SOLDATEN 1927

Tuschfederzeichnung über Bleistift auf chamoisfarbenem Halbkarton. 39,5 x 50,2 cm. Unten rechts mit blauem Signaturstempel versehen und links mit Bleistift betitelt 'Entstehen lasse wie Krebs auf und abblenden [sic] 3 Phase'. – Rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin die Nr. „UC 381 25“ vermerkt. – Mit leichtem Bräunungsrand und Reißnagellöchern in den Ecken.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Rom/Berlin, vom 10. Juli 2018. Die Zeichnung wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers, Berlin (1927); Nachlass des Künstlers (1959); Privatsammlung Italien; Privatsammlung Frankreich

Den Erläuterungen Ralph Jentschs zufolge ist die Rohrfederzeichnung Phase 3 innerhalb der Bühnengestaltung für das im Januar 1928 im Berliner Theater am Nollendorfplatz aufgeführte Stück „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ von Jaroslav Hašek entstanden.

€ 15 000 – 18 000

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

300 DRAPED DUMMY. Verso: SOCIAL GATHERING 1939

Kohle- und Pastellkreidezeichnung auf gerarbttem elfenbeinfarbenen Velin. Rückseitig mit einer blattgroßen Sepiazeichnung (um 1935). 68,3 x 49,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert, datiert und bezeichnet 'Grosz 1939 Douglaston'. – Gebräunt und mit Lichtrand; unten links mit einem fachmännisch restaurierten Einschnitt. Reißnagellöcher in den Ecken.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 12. Oktober 2018; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers, Douglaston/Bayside, Long Island, NY (1939/ um 1935); Galerie Wolfgang Ketterer, München, 58. Auktion 20. Jahrhundert, 7./8. Juni 1982, Lot 621; Villa Grisebach Auktionen, Berlin, Auktion 72: 19. und 20. Jahrhundert, 5. Juni 1999, Lot 241; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion Moderne Kunst 822, 1.6.2002, Lot 214; seitdem Privatbesitz, Berlin

€ 6 000 – 8 000



Verso

WALDEMAR GRZIMEK

1918 RASTENBURG – 1984 BERLIN

301 SCHWEBENDE II

Bronze. Höhe 53,6 cm. Am linken Fuß monogrammiert und nummeriert 'W. G. III' sowie mit dem Gießstempel „GUSS BARTH RINTELN“. Einer von wenigen Lebzeitgüssen. – Die dunkelbraune Patina partiell goldfarben aufgelichtet.

Vgl. Roters 259

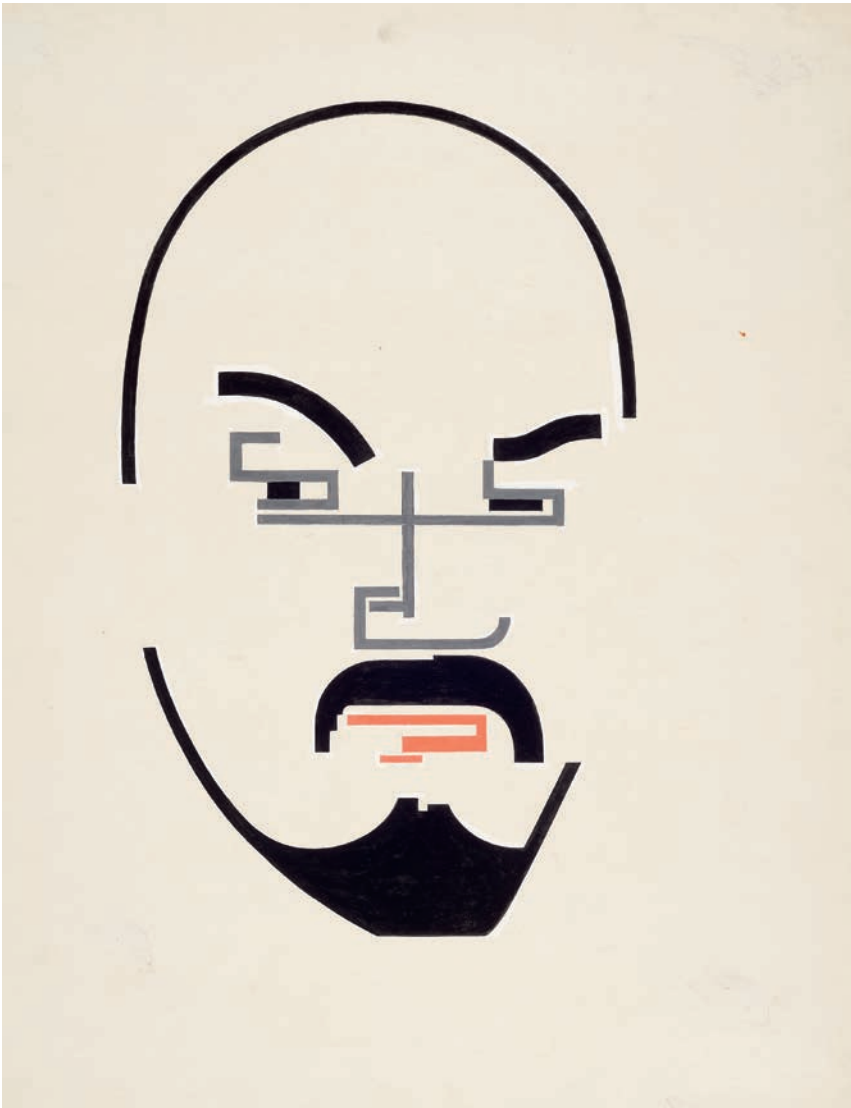
Wir danken Tomas Grzimek, Berlin, für freundliche ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Direkt beim Künstler erworben; seitdem Privatbesitz, Berlin

€ 6 000 – 8 000





WALTER DEXEL

München 1890 – 1973 Braunschweig

302 LENIN 1933/1970

Tempera und Tusche über Bleistift auf starkem Karton. 65 x 50 cm. Unbezeichnet. Laut Walter Vitt, Köln, und Ruth Wöbkemeier, Bremen, handelt es sich um eine bislang unbekannte Zweitfassung der Arbeit aus dem Jahr 1933 (Wöbkemeier 414), die vermutlich im Kontext der Produktion der Serigraphie mit gleichem Titel aus dem Jahr 1970 Verwendung fand (Vitt 43). – Vor allem zu den Rändern mit Berieb und vereinzelt Verschmutzungen. Im Bereich der Ecken sowie am Unterrand einige oberflächliche Verletzungen des Kartons.

Vgl. Wöbkemeier 414

Wir danken Walter Vitt, Köln, und Ruth Wöbkemeier, Bremen, für ergänzende Hinweise und wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Niedersachsen

€ 6 000 – 8 000

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

303 ZU: JOHN RUSSELL, MAX ERNST. LEBEN UND WERK, KÖLN 1966 1966

Collage und Tusche auf Papier. 12,6 x 12,1 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
schwarzem Stift signiert 'Max Ernst' und
links dem Vertreibs- und späteren Verlags-
leiter des DuMont Verlages, Rudolf Sommer
gewidmet. – Das Papier leicht gebräunt.

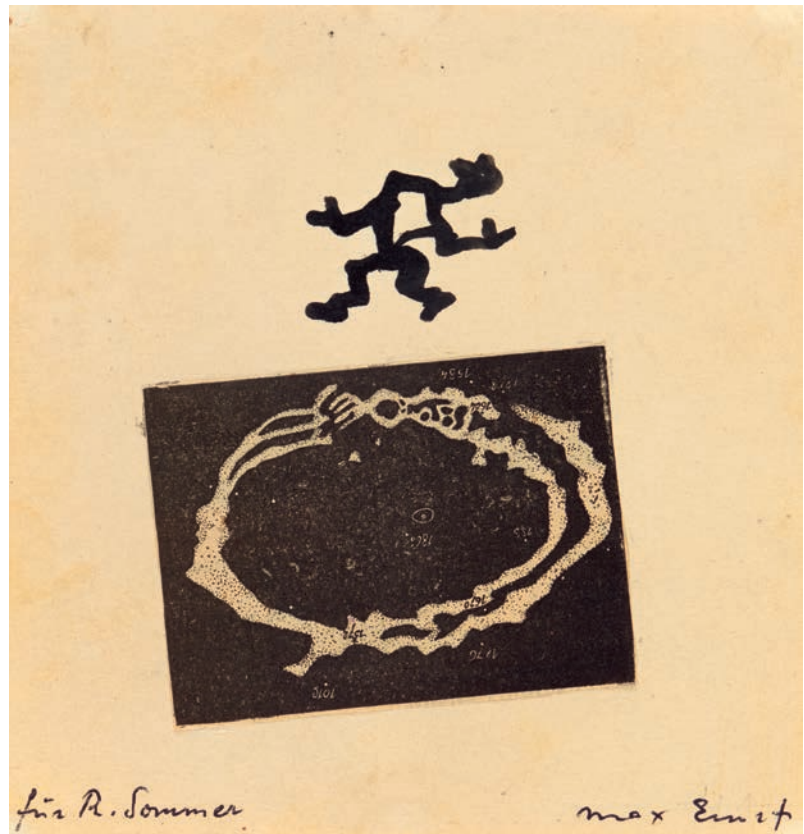
Spies/Metken/Pech 4127 („Russell, Seite 98“)

Wir danken Jürgen Pech, Brühl, für ergän-
zende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 7 000



JOSEPH ENSELING

Coesfeld 1886 – 1957 Düsseldorf

304 BILDNIS – EINER FRAU – MONDSCHHEINSONATE 1919

Bronzemaske. Höhe 33,3 cm. Auf Steinsockel
(9,1 x 12 x 9,1 cm) montiert. Rückseitig signiert
'J. ENSELING'. – Mit schwarzbrauner Patina.
– Sehr wenige minimale Bereibungen.

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1986 (Stadtmuseum), Joseph
Enseling. Skulpturen, Ausst. Kat. mit Werk-
verzeichnis, Kat. Nr. 11, mit Abb. Nr. 42

€ 3 000



JOSEPH ENSELING

Coesfeld 1886 – 1957 Düsseldorf

305 EVA 1914

Bronze. Höhe 76,4 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'ENSELING'. Vermutlich Gießerei Schmäke, Düsseldorf. – Mit grünlich-brauner Patina. – Ein Riss am Hals fachmännisch restauriert. Die Patina teils fleckig.

Wir danken Dorothee Finke, Essen, für ergänzende Auskünfte.

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1986 (Stadtmuseum), Joseph Enseling. Skulpturen, Ausst. Kat. mit Werkverzeichnis, Kat. Nr. 3, mit Abb. Nr. 36

Die Figuren von Adam und Eva wurden für das Aufsichtsratszimmer des Kuratoriums der Margarethe Krupp-Stiftung auf der Margarethenhöhe in Essen geschaffen.

€ 8 000 – 10 000



JOSEPH ENSELING

Coesfeld 1886 – 1957 Düsseldorf

306 ADAM

1914

Bronze. Höhe 76,8 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'ENSELING'. Vermutlich Gießerei Schmäke, Düsseldorf. – Mit grünlich-brauner Patina. – Mit einem kurzen unauffälligen Riss am rechten Fußgelenk. Die Patina teils fleckig.

Wir danken Dorothee Finke, Essen, für ergänzende Auskünfte.

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1986 (Stadtmuseum), Joseph Enseling. Skulpturen, Ausst. Kat mit Werkverzeichnis, Kat. Nr. 3, mit Abb. Nr. 36

Die Figuren von Adam und Eva wurden für das Aufsichtsratszimmer des Kuratoriums der Margarethe Krupp-Stiftung auf der Margarethenhöhe in Essen geschaffen.

€ 8 000 – 10 000



CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

307 GABRIELE VON SCHUCKMANN, EINJÄHRIG IM PARK 1936

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

T. Felixmüller 681

Provenienz Provenance

Privatsammlung

€ 7 000 – 9 000



308 ZWEI FRAUENKÖPFE 1915

Original-Holzchnitt auf dünnem Maschi-
nenbütten. 49,7 x 39,7 cm (54 x 44,5 cm).
Unter Glas gerahmt. Signiert. Einer von
ca. 15 Handabzügen. – Insgesamt leicht
gebräunt. Das Papier am Unterrand alt er-
gänzt.

Söhn 76

€ 3 000 – 4 000





CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

309 SELBSTBILDNIS MIT MALENDER HAND, IM HINTERGRUND WERKSTATT 1966

Öl auf Leinwand. 55,2 x 75 cm. Gerahmt.
Am linken unteren Rand blau signiert und
datiert 'C. Felixmüller 66-67'. – In sehr
schöner, farbfrischer Erhaltung.

T. Felixmüller 1531

€ 12 000 – 15 000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Nürnberg 1981/1982 (Germanisches Nationalmuseum), Conrad Felixmüller. Werke und Dokumente, Kat. Nr. 149 mit Farbabb. S. 201; Schleswig/Düsseldorf/Braunschweig/Halle a.d. Saale 1990/1991 (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum/Kunstmuseum/Kunstverein/Staatliche Galerie Moritzburg), Conrad Felixmüller. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Druckgraphik – Skulpturen, Kat. Nr. 77 mit Farbabb.; Chemnitz 2012 (Kunstsammlungen, Museum Gunzenhauser), Conrad Felixmüller zwischen Kunst und Politik, Kat. Nr. 168 mit Farbabb.

Das Gemälde entstand in der Silvesternacht 1966/1967.

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

310 BUILDINGS WITH CRESCENT MOON (GEBÄUDE MIT MONDSICHEL) 1920

Original-Holzchnitt auf Japanpapier.
13,3 x 9,8 cm (22,5 x 16,8 cm). Unter Glas
gerahmt. Signiert. Wohl einer von vier
bekanntesten Abzügen. – Vor allem zu den
Blatttändern minimal gebräunt und
etwas wellig.

Prasse W 214

€ 3 000



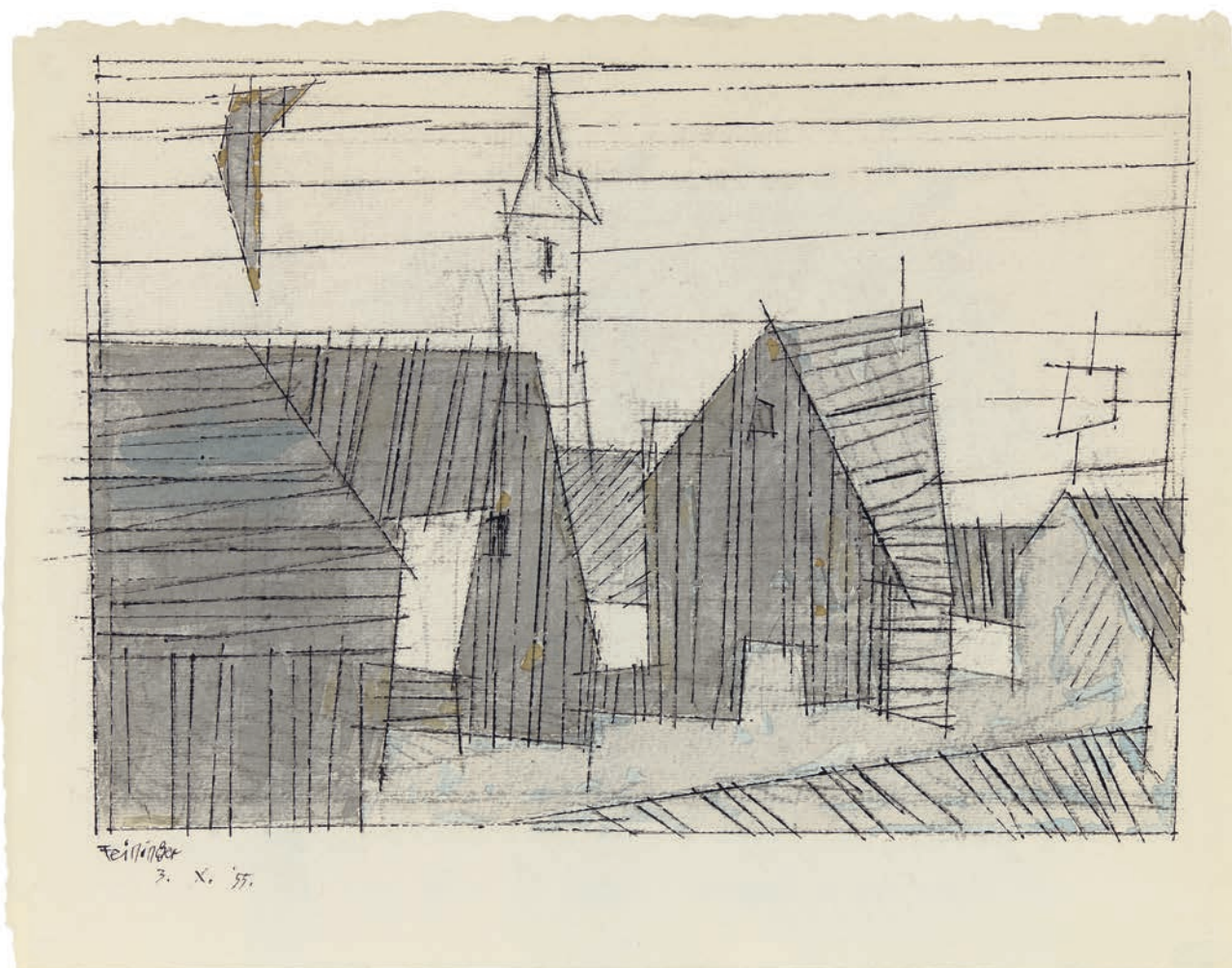
311 BARK AT SEA (BARKE AUF SEE) 1918

Original-Holzchnitt auf dünnem bräun-
lichen Japanpapier. 17,7 x 21,8 cm
(22,6 x 28,5 cm). Signiert. Mit dem Stempel
„FEININGER ESTATE“ versehen sowie mit
Bleistift bezeichnet „GW No 619“ und „1851“.
– Erschienen in Karl Lorenz/Paul Schwemer,
Die Rote Erde, Jg. 1, Heft 8-10, Hamburg
1920, S. 261. – Die Ecken diagonal mit
Klebespuren und teils gerissen.

Prasse W 66

€ 3 000





LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

№312 OHNE TITEL (VILLAGE WITH CHURCH).

1955

Aquarell, Kreide und Tuschfeder auf Papier.
Verso: Abstrakte Kreidezeichnung.
24,5 x 31,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links mit Tuschfeder signiert und datiert
'Feininger 3.X.55.' sowie rückseitig unten
links mit dem Nachlass-Stempel.

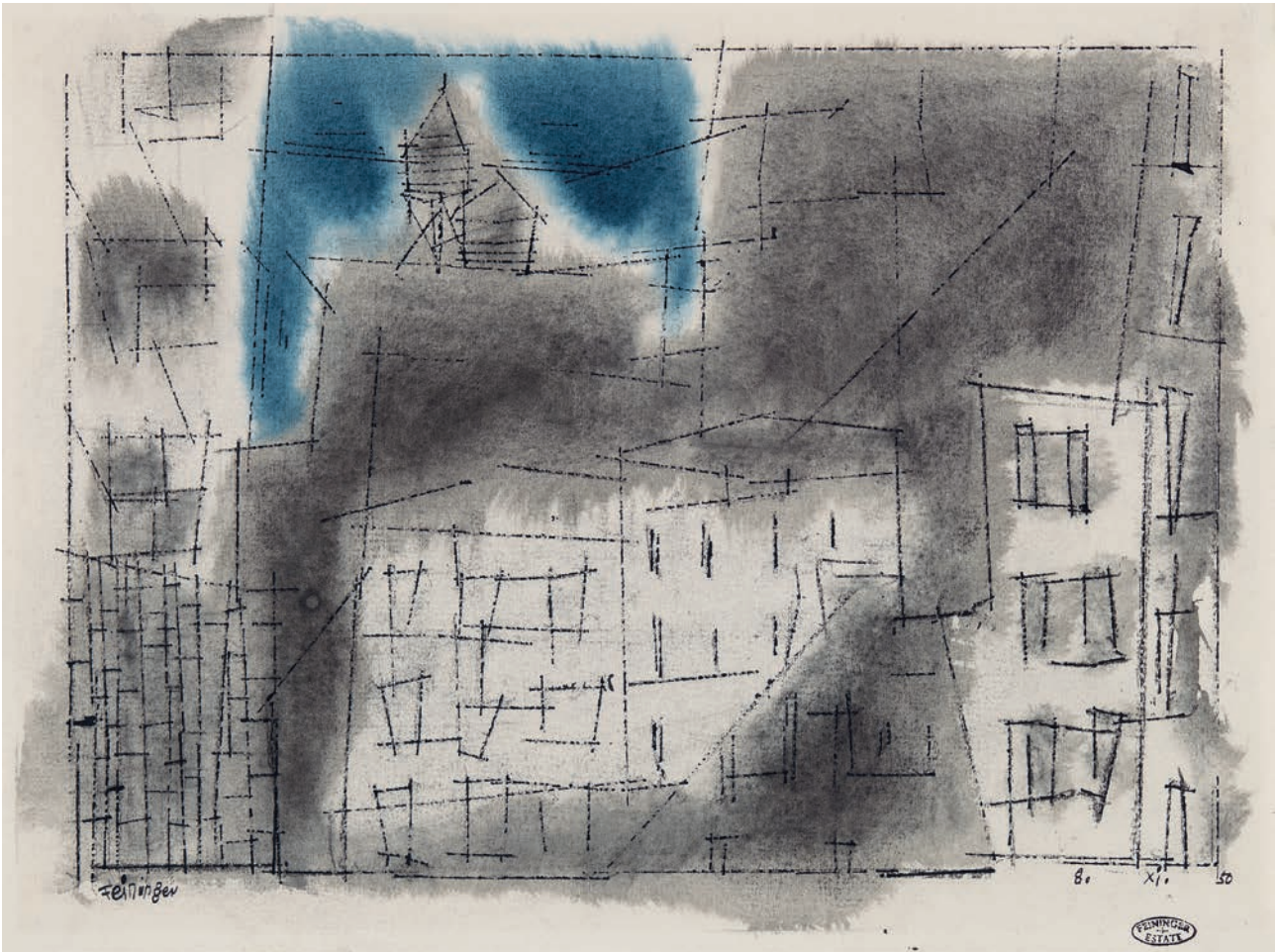
Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger
Project LLC, New York – Berlin, hat die Echt-
heit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel
Feininger Project unter der Nummer 583-06-
02-11 registriert ist, bestätigt.

Das Werk wird in das in Vorbereitung befind-
liche Werkverzeichnis der Zeichnungen und
Aquarelle von Achim Moeller und Sebastian
Ehlert aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

€ 20 000 – 25 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

№313 OHNE TITEL (HOUSES)

1950

Aquarell, Kreide und Tuschfeder auf bräunlichem Papier. 23,8 x 31,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert 'Feininger' sowie rechts datiert '8.XI.50', darunter der Nachlass-Stempel. – In schönem Erhaltungszustand.

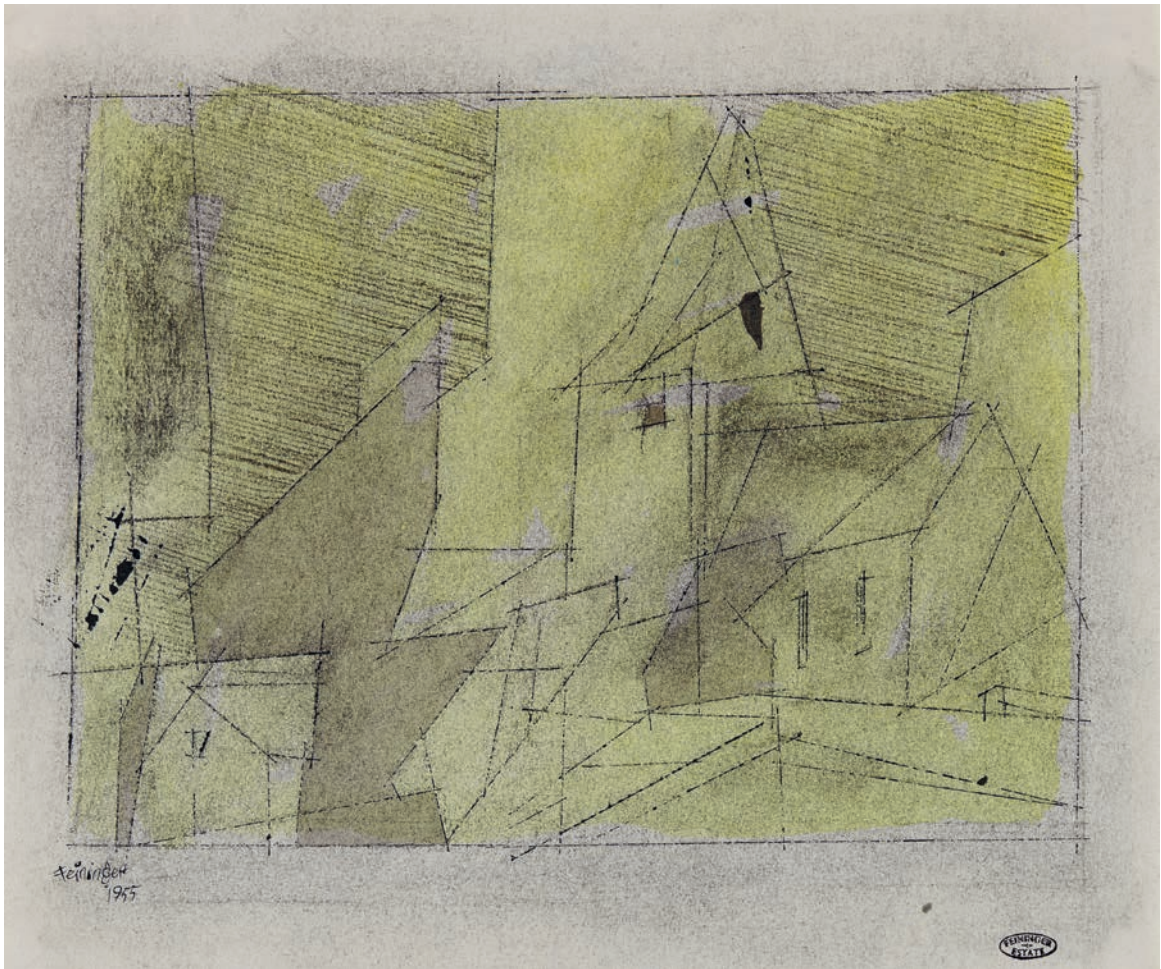
Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer

555-06-02-11 registriert ist, bestätigt. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aquarelle von Achim Moeller und Sebastian Ehler aufgenomen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

€ 25 000 – 30 000



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

№314 OHNE TITEL (YELLOW VILLAGE CHURCH)

1955

Aquarell, Kreide und Tuschfeder auf Papier. 26,5 x 32,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und datiert 'Feininger 1955' sowie unten rechts mit dem Nachlass-Stempel. – In schönem Erhaltungszustand.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 320-06-10-10 registriert ist, bestätigt. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aqua-

relle von Achim Moeller und Sebastian Ehlert aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

London 2002 (Marlborough Fine Art), Drawings, Watercolours and related Oil Paintings, Kat. Nr. 27 mit Farbabb.

€ 20 000 – 25 000

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

**315 MELLINGEN VILLAGE
(DORF MELLINGEN), MELLINGEN
1918**

Original-Holzschnitt auf Japanbütten.
17,3 x 21,3 cm (24,1 x 33,8 cm). Unter Glas
gerahmt. Signiert. Einer von wenigen Ab-
zügen. – An den oberen Ecken mit Spuren
älterer Montierung.

Prasse W 90

€ 4 000

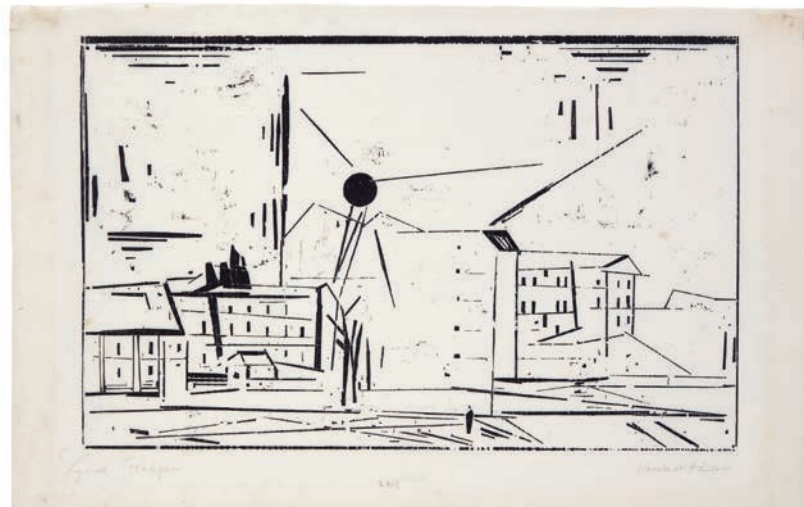


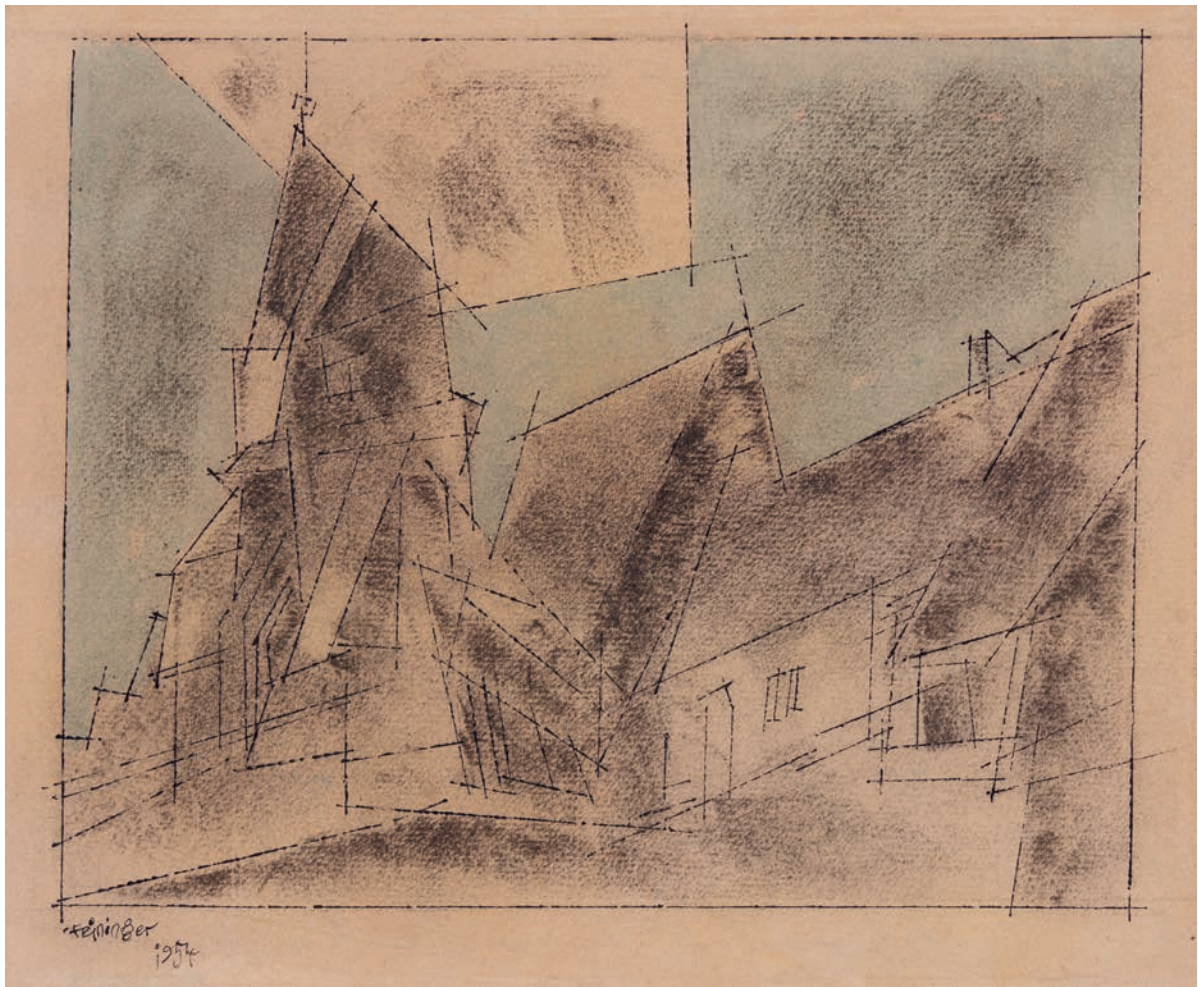
**316 SUBURB, 2 (VORSTADT, 2)
1924**

Original-Holzschnitt auf sehr feinem
Japanbütten. 24,7 x 39,2 cm (30,1 x 47,6 cm).
Signiert, betitelt 'Vorstadt Häuser' und
mit der Werknummer '2403' bezeichnet.
– Die oberen Blattecken mit schwachen
Spuren ehemaliger Montierung, im Rand zu
den Blattkanten hin minimalst gebräunt.

Prasse W 255 IV

€ 3 500 – 4 500





LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

№317 POSSENDORF 1954

Aquarell, Kreide und Tuschfeder auf bräunlichem Papier. 23,9 x 31,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und datiert 'Feininger 1954'. – In schönem Erhaltungszustand.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 339-06-10-10 registriert ist, bestätigt. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aquarelle von Achim Moeller und Sebastian Ehlert aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Julia Feininger, New York;
Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

London 2002 (Marlborough Fine Art),
Drawings, Watercolours and related Oil
Paintings, Kat. Nr. 25 mit Farbabb.

€ 20 000 – 25 000



PHILIPP FRANCK

Frankfurt a. M. 1860 – 1944 Berlin-Wannsee

318 VERKÜNDIGUNG CHRISTI GEBURT VOR DEN HIRTEN AUF DEM FELDE 1922

Öl auf Leinwand. 112,5 x 120 cm. Unten links schwarz signiert und datiert 'PHILIPP FRANCK 1922': – Einige punktuelle fachmännische Retuschen.

Wir danken Wolfgang Immenhausen, Berlin, für bestätigende Informationen. Das Gemälde wird in den Nachtrag zum Werkverzeichnis der Gemälde von Philipp Franck aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatbesitz Leipzig (1952);
Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 7 000 – 9 000

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

319 STEHENDER BÄR

1917

Bronze. Höhe 23,5 cm. Auf Bronzeplinthe (1,5 x 13 x 6,5 cm) montiert. Seitlich am rechten Hinterbein signiert 'A. GAUL' – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 251

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1918, Freie Secession; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat. Nr. 76 mit Farbabb. S. 113; Frankfurt am Main (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 94 mit Farbabb.; Hanau 2011 (Museen der Stadt Hanau), August Gaul. Die Sammlung Alfons und Marianne Kottmann, S. 94/95 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919 mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 69; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 30; 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. 65; Herwig Guttsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Nr. 205

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.

€ 5 000



320 EILENDER BÄR AUF VIER BEINEN

1914

Bronze. Höhe 5,2 cm, auf Marmorsockel (1,9 x 3,1 x 8,2 cm) montiert. Auf der angehobenen Hintertatze signiert 'A. GAUL' und mit dem Gießstempel „H. NOACK BERLIN“. Guss neueren Datums. – Mit goldbrauner Patina.

Gabler 215

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz Provenance

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat. Nr. 65; Frankfurt am Main 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 82 mit Farbabb. S. 125

Literatur Literature

U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 59; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 26

€ 3 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

321 STEHENDER BÄR, PETSCHAFT

Um 1914

Bronze. Höhe 8,5 cm, auf Steinsockel (2,2 x 4,2 x 3,8 cm) montiert. Rückseitig auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'A. GAUL' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Guss neueren Datums. – Mit schwarzbrauner Patina. – Der Sockel leicht bestoßen.

Gabler 214-1

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Literatur *Literature*

Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 70

€ 3 000



322 BÖCKCHEN

Um 1904

Bronze. Höhe 10,2 cm, auf Marmorsockel (2 x 3,8 x 4,1 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'A. GAUL', rückseitig an der Plinthe mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Vermutlich Nachlassguss. – Mit schöner goldbrauner Patina. – Der Sockel bestoßen.

Vgl. Gabler 124 (hier die Fassung mit zwei Böckchen)

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Literatur *Literature*

U.a. 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. 88

€ 3 000



323 STEHENDES SCHWEIN

Um 1914

Bronze. Höhe 4,5 cm, auf Marmorsockel (2 x 4,3 x 3,5 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'A. GAUL' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Wohl älterer Nachlassguss. – Mit goldbrauner Patina. Gabler 206-2

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat. Nr. 67

Literatur *Literature*

U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 138 a;

€ 3 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

324 ZWEI LAUFENDE PINGUINE

1911

Bronze. Höhe 6,6 cm, auf Steinsockel (2,1 x 10,1 x 5,1 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'A. GAUL', hinten an der Plinthe mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 156

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Hanau 2011 (Museen der Stadt Hanau), August Gaul. Die Sammlung Alfons und Marianne Kottmann, S. 52/53 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur *Literature*

U.a. Herwig Guratzsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Nr. 266 und 267

€ 3 000



325 GANS

1915

Bronze. Höhe 6,7 cm. Auf Marmorsockel (2 x 3,4 x 3,9 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'Gaul' und seitlich mit dem Gießerstempel „H NOACK BERLIN“. Aus der 15 Plastiken umfassenden Serie „Kleiner Tierpark“. – Mit goldbrauner Patina.

Gabler 221-k1

Literatur *Literature*

U.a. Angelo Walther, Der Tierbildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 243 O; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 124

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.

€ 3 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

327 LIEGENDER FISCHOTTER MIT FISCH

1915

Silberplastik. Höhe 2,6 cm. Auf Marmorsockel (4 x 5 x 4 cm) montiert. Rückseitig auf der Flanke signiert 'A. GAUL'. Wenige posthume Güsse. – Teils dunkel oxidiert. Sehr schöner Guss.

Gabler 221-b1

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat. Nr. 68; Frankfurt am Main 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 80 mit Abb.

Literatur *Literature*

Irmgard Wirth, August Gaul. Plastik – Handzeichnungen – Druckgraphik, Berlin 1972, mit Abb. S. 24; Herwig Guratzsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Kat. Nr. 323 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000



328 EILENDER BÄR AUF DEN HINTERBEINEN

Um 1915

Bronze. Höhe 5,1 cm, auf Marmorsockel (2 x 6,1 x 3,8 cm) montiert. Rückseitig auf der mitgegossenen Plinthe signiert 'GAUL' und dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 217

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg-Kolbe-Museum/Ernst Barlach Haus/Museen der Stadt Hanau), Der Tierbildhauer August Gaul, Kat. Nr. 66; Frankfurt am Main 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 81 mit Farbabb. S. 124

Literatur *Literature*

Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 60; Angelo Walther, August Gaul, Leipzig 1973, Abb. Nr. 28; Herwig Guratzsch (Hg.), Museum der bildenden Künste Leipzig: Katalog der Bildwerke, Köln 1999, Nr. 201

€ 3 000



AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

329 GRASENDER ESEL

1911

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

Gabler 163

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul, XVI. Jg., 6. Ausstellung; Berlin 1915 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin/Hamburg/Hanau 1999 (Georg Kolbe Museum/Ernst Barlach Haus/Museen d. Stadt Hanau), Kat. Nr. 46, mit Abb. S. 194; Frankfurt 2006 (Museum Giersch), Von Köpfen und Körpern. Frankfurter Bildhauerei aus dem Stadel, mit Abb.

Literatur *Literature*

U.a. Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 86

€ 5 000



330 ESELREITER (KLEIN)

1912

Bronze. Höhe 16,2 cm. Auf Kunststeinsockel (1,9 x 12,4 x 5,5 cm) montiert. Oben auf der Plinthe signiert 'A. Gaul', rückseitig an der Plinthe mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Guss neueren Datums. – Mit goldbrauner Patina.

Gabler 179

Wir danken Josephine Gabler, Berlin, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul, mit Abb.; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul, mit Abb.; Bremen 1974 (Kunsthandlung Wolfgang Werner), Tierplastiken von August Gaul, Gerhard Marcks, mit Abb.; Frankfurt am Main (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Kat. Nr. 27 mit Farbbabb.

Literatur *Literature*

U.a. Franz Servaes, In August Gauls Künstlerwerkstatt, in: Zeitbilder, Beilage zur Vossischen Zeitung, 16. Sept. 1917, mit Abb.; Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; 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. 55

€ 7 000 – 9 000





ALEXANDER GERBIG

1878 – Suhl/Thüringen – 1948

331 ITALIENISCHE FELDARBEITER 1913

Öl, Öltempera und wasserlösliche Farbe auf Leinwand. 50/50,3 x 62,3 cm. Gerahmt (einfache Atelierleiste). Unbezeichnet. – Im rechten Bildbereich mit einem winkelförmigen Leinwandriss, rückseitig hinterlegt; kleine Farbverluste am Oberrand und eine kleine Fehlstelle im Bereich der rechten Baumkrone professionell restauriert.

Mit einem Gutachten von Wolfgang Knop, Ingolstadt, vom 12. April 2017. Wir danken für freundliche, die Authentizität bestätigende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Fritz Helmuth Ehmcke, München/ Landhaus Widdersberg, Ammersee; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Vgl. Wolfgang Knop, „Schaut her-ich bin's!“, Der Maler und Grafiker Alexander Gerbig (1878-1948), Eigenverlag, Suhl 1998, S. 38 mit Farbabb. 35 („Italienische Feldarbeiter“, Öl/Leinwand 80 x 100 cm)

€ 3 000

FRIEDRICH KARL GOTSCH

Pries/Dänemark 1900 – 1984 Schleswig

332 HYÄNE

1959

Gouache auf Velin. 47,6 x 48 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links grau mit Pinsel monogrammiert 'FKG' sowie rechts mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'FKGotsch – Hyäne – 1959 Frankfurt'. Mit einer Widmung an Frau Blaeser versehen. – Im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt mit leichtem Rand.

Provenienz *Provenance*

Galerie Norbert Blaeser, Steffeln/Eifel;
Privatsammlung Rheinland Pfalz

€ 3 000



BARTHEL GILLES

Rendsburg bei Kiel 1891 – 1977 Glücksburg

333 OHNE TITEL

1956

Öl auf Leinwand. 60,2 x 75,4 cm. Gerahmt. Unten links hellbraun signiert „B. Gilles“. – Mit einer kleineren professionellen Retusche am oberen Bildrand.

Nicht bei Kühlen

Mit einer Expertise von Friedhelm Kühlen,
Tarp, vom 6. September 2018

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 000





WERNER GILLES

Rheydt 1894 – 1961 Essen

334 ABENDLANDSCHAFT MIT VOGEL

1930

Öl auf Leinwand. 61 x 75 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'Gilles'. – Mit
einzelnen unauffälligen Bereibungen.

Literatur *Literature*

Alfred Hentzen, Werner Gilles,
Köln 1960, S. 59, mit Abb.

€ 5 000 – 7 000

Provenienz *Provenance*

Fritz Peretti, vom Künstler erhalten, seitdem
Familienbesitz Nordrhein-Westfalen

WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

335 BARCELONA

1924

Aquarell über Bleistift auf festem Zeichenpapier mit angeschnittener runder Blindprägung und dreiseitiger Perforation. Verso mit einem weiteren, rot durchgestrichenen Aquarell, einer verworfenen hügeligen Gartenlandschaft. 37,4 x 47,9 cm. Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift unten rechts signiert, datiert und bezeichnet 'Gramatté/ Barcelona/ 1924' sowie rückseitig nochmals bezeichnet „Barcelona“ und mit roter Kreide beziffert „5“. – Am Oberrand links mit schwacher Faltspur, sonst in gutem Erhaltungszustand und von schöner Farbfrische.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2005 (Galerie Remmert und Barth), Mit der Unerbittlichkeit der Jugend, Walter Gramatté, Kat. Nr. 47 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Ferdinand Eckhardt, Walter Gramatté, Bilder und Aquarelle, Winnipeg 1981, Nr. A 170 mit Abb.

€ 6 000 – 7 000



FRANÇOIS GALL

Klausenburg/Siebenbürgen 1912 – 1987 Paris

336 LE GARÇON DE CAFÉ ET LA JEUNE FEMME, BRASSERIE DES GRANDS BOULEVARDS – PARIS 1968-1970

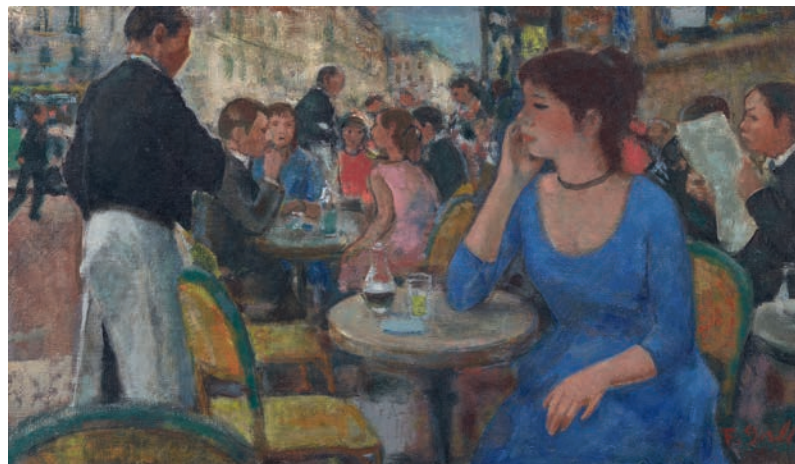
Öl auf Leinwand. 27 x 46 cm. Gerahmt. Unten rechts rotbraun signiert 'F. Gall'.

Mit einer Foto-Expertise von Marie-Lize Gall, Comité François Gall, Paris, vom 4. Oktober 2018

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

€ 3 000 – 4 000





ALBERT GLEIZES

Paris 1881 – 1953 Avignon

337 COMPOSITION

1923

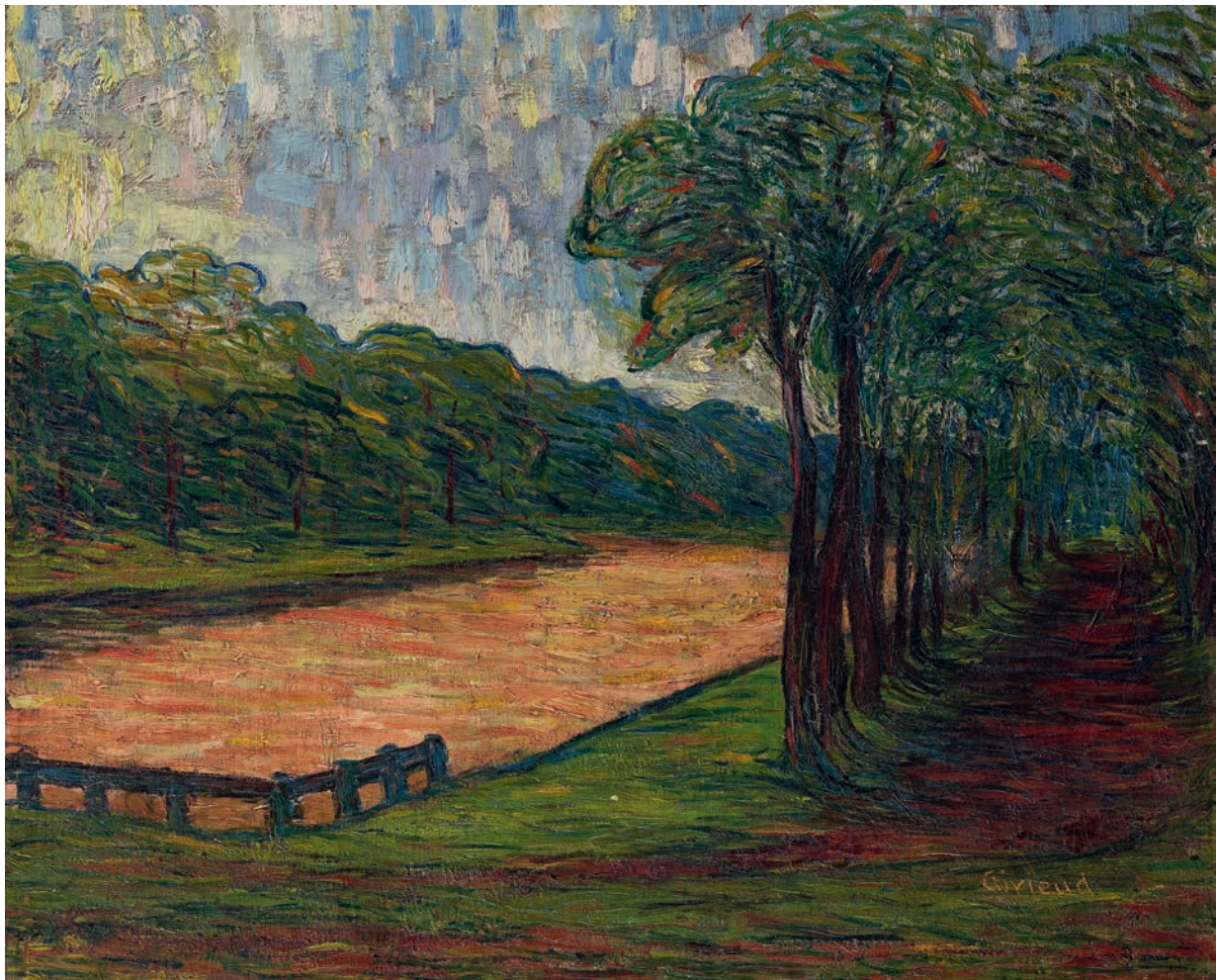
Gouache auf Papier. 58,6 x 47,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Alb Gleizes 23'. – Die Farben frisch, das Papier etwas gebräunt sowie mit einem unauffälligen gräulichen Fleck am Oberrand.

Vgl. Varichon 1151-1161

Mit einer Foto-Expertise von Anne Varichon, Sète, vom 15. März 2017

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Belgien

€ 15 000 – 20 000



PIERRE-PAUL GIRIEUD

Paris 1876 – Nogent-sur-Marne 1948

338 LA SEINE AU BAS MEUDON

Um 1901

Öl auf Leinwand (49 x 60,5 cm), doubliert.
50 x 61,5 cm. Gerahmt. Unten rechts orange
signiert 'Girieud'. – Mit einer minimalen
Farbabplatzung unten mittig.

Das Gemälde ist bei der Association Pierre
Girieud, Catalogue Raisonné der Gemälde,
registriert; wir danken Fabienne Pariente
Meurrens, Marseille, für freundliche ergän-
zende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel, Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris (2-31 Dezember) 1901 (Galerie Berthe
Weill); Paris (29. März – 5. Mai) 1902 (Gran-
des Serres du Cour de la Reine), Salon des
Artistes Indépendants

Literatur *Literature*

Vgl. „Expositions nouvelles – Galerie Berthe
Weill“ (unbekannter Verfasser), in: La
Chronique des arts et de la curiosité, Nr. 38,
7. Dez. 1901, S. 311

€ 6 000 – 8 000

CURT HERRMANN

Merseburg 1854 – 1929 Erlangen

339 BLUMENSTILLEBEN

1910er Jahre

Öl auf Leinwand, auf starken Malkarton alt aufgezogen. 32,7 x 23,9 cm. Vermutlich original gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'C.H.'. – Rückseitig auf Karton und Rahmen mit dem Stempel der Nürnberger Kunsthandlung „E. Meyer-Schrag“ versehen. – Die Ränder unter dem Rahmen partiell schmal unbemalt belassen und etwas gebräunt.

Wir danken Thomas Föhe, Weimar, für die Bestätigung der Authentizität.

Oil on canvas, formerly laid down on firm artist's board. 32.7 x 23.9 cm. Framed (probably original). Monogrammed 'C.H.' in black lower left. - Stamped by Nürnberger Kunsthandlung "E. Meyer-Schrag" verso on card and frame. - A narrow part of the margin under the frame partially left unpainted and slightly browned.

We would like to thank Thomas Föhl, Weimar, for kind information confirming the authenticity.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer beim Künstler in Pretzfeld erworben; seitdem in Familienbesitz

€ 10 000 – 15 000

Curt Herrmann, der die Münchner Kunstakademie absolviert hatte, und seine von Schloß Pretzfeld stammende Frau Sophie Herz lassen sich 1893 in Berlin nieder. Herrmann wird Gründungsvorstand der Berliner Secession. Mit Harry Graf Kessler und Henry van de Velde u.a. ist er befreundet, und er setzt sich für die weitere Verbreitung der neoimpressionistischen Malerei ein. Für seine Werke interessieren sich so namhafte Sammler wie Helene Kröller-Müller und Karl Ernst Osthaus. 1923 ziehen Curt und Sophie Herrmann nach Pretzfeld, Franken, wo der nicht von ihrem Sohn nach England transportierte Teil ihres Nachlasses in der Reichskristallnacht 1938 zerstört wird.

Curt Herrmann, a graduate of the Munich Art Academy, and his wife Sophie Herz from Pretzfeld Castle, settled in Berlin in 1893. Herrmann became founding director of the Berlin Secession. He became friends with Harry Graf Kessler and Henry van de Velde, among others, and strived for the further dissemination of Neo-Impressionist painting. Renowned collectors such as Helene Kröller-Müller and Karl Ernst Osthaus were interested in his works. In 1923, Curt and Sophie Herrmann moved to Pretzfeld, in Franconia, where the part of their estate that had not been removed to England by their son was destroyed in the Reichskristallnacht of 1938.



KARL HAGEMEISTER

1848 – Werder a. d. Havel – 1933

340 HERBSTLICHE LANDSCHAFT MIT JÄGER

Um 1886

Öl auf Leinwand. 75 x 118 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'K. Hagemeister'.

Nicht bei Warmt

Mit einem Gutachten von Hendrikje Warmt, Berlin, vom 13. Juli 2018. Das Werk wird im Archiv der Gemälde registriert und im Werkverzeichnis der Gemälde als Neuaufnahme/Nachtrag unter der Nr. WARMT G 204 verzeichnet.

Oil on canvas. 75 x 118 cm. Framed. Signed 'K. Hagemeister' in black lower right.

Not recorded by Warmt

With an expertise from Hendrikje Warmt, Berlin, dated 13 July 2018. The work will be registered in the archive of paintings and recorded as new entry/addition under the no. WARMT G 204.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Bielefeld;
Privatbesitz

€ 10 000 – 12 000

Karl Hagemeister erfasste in seiner in der freien Natur ausgeführten Malerei intensiv den Charakter seiner havelländischen Heimat, die Lichtstimmungen, den Einfluss des Wetters und die karge Vegetation. „Das seenreiche Gebiet barg herrliche Landschaftsstriche in sich, die sich Hagemeister zu Eigen machte, um das karge und doch zugleich urwüchsige Wesen einzufangen. So zeigt auch das hier vorliegende Ölgemälde - ‚Herbstliche Landschaft mit Jäger‘ - die impressionistische Komposition einer unberührten Naturschilderung auf.“ (Hendrikje Warmt in ihrem Gutachten).

In Karl Hagemeister's paintings created in the open air, he intensely captures the character of the Havelland region that was his home: the moods of the light, the influence of the weather and the sparse vegetation. "This area featured many lakes and contained magnificent stretches of landscape which Hagemeister assimilated in order to capture its barren, but also, pristine essence. Thus the oil painting here - 'Herbstliche Landschaft mit Jäger' - also presents an Impressionist composition depicting untouched nature." (Hendrikje Warmt in her expert report)..



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

341 PALMTRAUBE

1958

Tempera auf Leinwand. 87 x 70 cm.
Gerahmt. Unten rechts grau signiert und datiert 'Heckel 58' sowie auf der oberen Keilrahmenleiste braun signiert, datiert und betitelt 'Heckel: Palmtraube. 58.'

Hüneke 1958-5; Vogt 1958/5

Tempera on canvas. 87 x 70 cm. Framed. Signed and dated 'Heckel 58' in grey lower right and signed, dated, and titled 'Heckel: Palmtraube. 58.' in brown on the upper stretcher bar.

Hüneke 1958-5; Vogt 1958/5

Provenienz Provenance

Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen; Galerie Wolfgang Wittrock, Düsseldorf (1985-1987, mit rückseitigem Rahmenticket); Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen (seit 1987); Privatsammlung, Niedersachsen

Ausstellungen Exhibitions

Baden-Baden 1962 (Kunsthalle), Künstlerbund Baden-Württemberg. 8. Landeskunstausstellung, Kat. Nr. 52; Nürnberg/Pforzheim 1964 (Fränkische Galerie/Kunst- und Gewerbeverein), Erich Heckel, Kat. Nr. 41; Karlsruhe 1982 (Prinz-Max-Palais), Kunst der 50er Jahre in Baden-Württemberg, o. Kat. Nr. S. 66; Düsseldorf 1986 (Galerie Wolfgang Wittrock), Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Kat. Nr. 56 mit Farbabb.; Düsseldorf 2016 (Galerie Weick), Erich Heckel – Otto Mueller, o. Kat. Nr. S. 37

€ 20 000 – 30 000

Bereits in den ausgehenden 1920er Jahren weisen Erich Heckels Gemälde eine zartere Palette auf, die expressive Formensprache der „Brücke“ synthetisiert sich zunehmend im Ornamentalen – eine Tendenz, die sich bis in die 1960er Jahre fortentwickeln sollte. Ab etwa 1930 hatte Heckel auch zu seiner schon früh präferierten Temperamalerei zurückgefunden, zu deren Zusammensetzung der Bindemittel der Künstler ausgiebig experimentiert und die er im Verlauf der Jahre immer weiter verfeinert. Mit ihr vermag Heckel jene lebendige, matt-pudrige Oberflächenerscheinung zu erzielen, die auch das vorliegende Stillleben auszeichnet.

Wesentliches Merkmal unserer Komposition ist der ornamentale Hintergrund, vor dem Heckel im Verzicht auf jede räumliche Tiefe die in einer Vase auf einem kleinen Tisch stehende Palmtraube inszeniert. Jenen Hintergrund bildet ein von Heckel selbst bemaltes Tuch, das im Nachlass des Künstlers erhalten ist (vgl. Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, hrsg. von H. Geissler und R. Ebner für die Erich-Heckel-Stiftung, Hemmenhofen, München 2017, S. 380). Auffällig ist, wie subtil der Maler seine Signatur in die ornamentalen Strukturen integriert – das Gemälde und das dargestellte Tuch scheinen so in doppelter Weise signiert. Ähnlich wie die von Heckel in seinen Gemälden immer wieder zitierten Holzskulpturen offenbart auch die Einbeziehung seines unmittelbaren Wohnumfeldes Heckels Talent zur Konstruktion komplexer Verweissysteme innerhalb seines facettenreichen Werkes.

Already in the late 1920s, Erich Heckel's paintings demonstrated a more delicate palette, the expressive formal language of the artist group „Brücke“ is increasingly synthesized in ornamental aspects – a tendency that continued into the 1960s. From around 1930, Heckel had also resumed his early preference for tempera painting. The artist experimented extensively with the composition of the binding agents for the paint, which he refined over the years. In this way Heckel was able to achieve the vivid, matt-powdery surface appearance that also characterises this still life.

An essential feature of this composition is the ornamental background, in front of which Heckel stages the palm grape standing in a vase on a small table, renouncing any spatial depth. The background shows a cloth painted by Heckel himself that today belongs to the artist's estate (cf. Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, edited by H. Geissler and R. Ebner for the Erich-Heckel-Stiftung, Hemmenhofen, Munich 2017, p. 380). It is particularly striking how subtly the painter integrates his signature into the ornamental structures – in this way, the painting and the depicted cloth appear as signed both. Similar to the wooden sculptures Heckel repeatedly quotes in his paintings, the inclusion of his immediate living environment also reveals Heckel's talent for constructing complex reference systems within his multi-faceted work.





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

342 FRAUEN UND KINDER

1915

Schwarze Kreidezeichnung auf elfenbeinfarbenem Büttenpapier. 56,5 x 68,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Heckel 1925' sowie betitelt '– Frauen u. Kinder –'. – Kurzer Rand-einriss unten fachmännisch geschlossen.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Erich Heckel Stiftung Hemmenhofen, für freundliche ergänzende Auskünfte. Die Zeichnung ist im Archiv verzeichnet.

Laut Renate Ebner gehört „Frauen und Kinder“ zu den Strandszenen des Künstlers, die in Osterholz an der Flensburger Förde entstanden sind.

€ 12 000 – 15 000

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers (bis 1984); Privatsammlung Rheinland



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

343 MÜHLE IN DER LANDSCHAFT 1940

Aquarell über Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier. 55,2 x 69,3 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt 'Heckel 40 – Mühle i.d. Landschaft'. – Äußerst farbfrisch erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, vom 23. März 2015. Die Arbeit ist im Nachlass-Archiv registriert.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers (bis 1972);
Privatsammlung Berlin; Privatsammlung
Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1955 (Galerie St. Etienne),
Erich Heckel – Watercolors, Kat. Nr. 20

€ 12 000 – 15 000

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

344 WÜRZBURG

1928

Aquarell über Kreidezeichnung auf festem Velin. 65 x 55,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt 'Heckel 28 -Würzburg-'. – Das Blatt schwach gebräunt und mit schmalen Lichtrand, die Farben etwas geblichen. Rückseitig mit vereinzelt braunen Flecken.

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

Provenienz *Provenance*

Süddeutscher Privatbesitz

€ 5 000 – 7 000



345 HELLE BERGE (GRAUBÜNDEN)

1948

Aquarell und Deckweiß über Kreidevorzeichnung auf Velin. 42 x 59,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt 'Heckel 48 Helle Berge'. – In sehr gutem Zustand.

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

Provenienz *Provenance*

Nachlass Erich Heckel; Galerie Glöckner, Köln (1995); Privatsammlung Rheinland

€ 7 000 – 9 000





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

346 WEG UNTER BÄUMEN 1943

Aquarell und Bleistift auf genarbttem Aquarellkarton. 52,5 x 68,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt 'Heckel 43 Weg unter Bäumen'. – Einige wenige kleine Stockflecken im Randbereich.

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

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 7 000 – 9 000

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

347 SCHNEEROSEN

1948

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

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

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

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

Provenienz *Provenance*

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

€ 15 000 – 16 000

Der Reiz des grossen Blattes liegt nicht nur in der intensiv erhaltenen Farbigeit und der differenzierten Aquarellierung sondern auch in der meisterlichen Verschränkung der Darstellungsebenen. Die modernistische Verkürzung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in der Komposition vermeidet jegliche räumliche Tiefe, so daß man eine flache, horizontale Schichtung wahrnimmt wie in einer dekorativen, dicht verwebten Tapiserie. Tatsächlich ist das zentrale Blumen- und Figurenmotiv von einem Teppich hinterfangen, dessen Musterrung gleichgewichtig mitspricht, wie auch die Holzmaserung der Tischzarge in der Komposition betont wird und sich arabesk verselbständigt. Durch die Farbwahl und die Farbverteilung ergibt sich jedoch eine kunstvolle optische Beruhigung. Die zarten wie empfindlichen Schneerosen, die man auch Christrosen nennt, entfalten sich in schöner natürlicher Symmetrie vor der dunklen gotischen Figur eines Heiligen, der, leicht nach rechts gewendet, sich vor dem bläulichen Bildgrund materialisiert.

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



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

348 SEGELBOOT

1907

Original-Holzchnitt auf chamoisfarbenem Velin. 16,2 x 22 cm (41,5 x 31,3 cm).

Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und bezeichnet 'Dangast i. O.'. Erschienen in der dritten Jahresmappe der Künstlergruppe „Brücke“ 1908. – Kräftiger schwarzer Druck. Der Bogen etwas beschnitten.

Dube H 143 I B; Sohn HD0 213-1

€ 3 000



349 DREI FRAUEN AM WASSER

1923

Original-Holzchnitt auf Velin. 39,8 x 32 cm (52 x 42 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert. – Das Papier schwach gebräunt und mit kleiner geschlossener Lásur am rechten Rand. An den Rändern rückseitig umlaufend hinter Glas montiert.

Dube H 338 I

€ 3 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

350 ABSCHIED

1915

Original-Holzchnitt auf Postkarte.
14,3 x 9,1 cm. Unter Glas gerahmt. Mit
brauner Tinte verfasste Postkarte
Erich Heckels an Dr. Walter Kaesbach, ge-
stempelt „BERLIN FRIEDENAU 18.6.15.“.

Dube H 274 (Maße geringfügig abweichend)

Mit einer Foto-Expertise von Renate Ebner,
Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

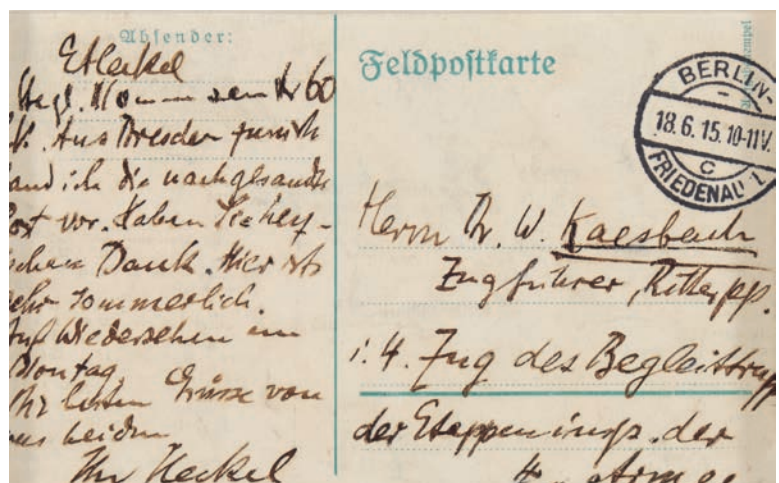
Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Sammlung Dr. Walter
Kaesbach, Nachlass Kaesbach, Süd-
deutschland; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2018 (Galerie Ludorff),
Schöne Grüße. Künstlerpostkarten

€ 3 000 – 5 000



Verso



WERNER HEUSER

Gummersbach 1880 – 1964 Düsseldorf

351 FIGURENSZENE MIT WEIBLICHEM AKT 1913/1915

Öl auf Leinwand. 93 x 86,5 cm. Mit einfacher Atelierleiste. Rückseitig auf der Leinwand mit dem Pinsel blau signiert, datiert und bezeichnet 'W.Heuser/Okttober Frascati 1913/Juli Düsseldorf 1915'. – Rückseitig oben links auf dem Umschlag der Leinwand und dem Keilrahmen Fragment des typographisch bedrucktem Aufklebers der Galerie Flechtheim, darin handschriftlich mit dem Eintrag „1834“. – Mit flachem Craquelé-Netz, vereinzelt mit winzigen Farbverlusten.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf; Kunsthandel Rheinland; Privatbesitz Norddeutschland

Die statuarische Figurenkomposition erinnert stilistisch wie auch in der Anlage und in der exotisch-südlichen Atmosphäre an die frühen Arbeiten Karl Hofers, mit dem Werner Heuser u.a. in Rom eine enge Ateliergemeinschaft pflegte; auch Paris war eine künstlerische Station, noch 1912 firmierten beide Maler im Katalog der Sonderbundausstellung in Köln als „Werner Heuser, Paris“ und „Karl Hofer, Paris“. Werner Heuser, dessen Frühwerk heute fast unbekannt ist, war nach dem ersten Weltkrieg ein bekannter Mitbegründer des „Jungen Rheinland“, Alfred Flechtheim stellte ihn aus. 1926 erhielt er ein Lehramt an der Kunstakademie Düsseldorf, unter den Nationalsozialisten galt er als „entartet“, 1938 erhielt er Berufsverbot.

€ 4 000 – 5 000



WILLY JAECKEL

Breslau 1888 – 1944 Berlin

352 WEIBLICHER RÜCKENAKT, LIEGEND
1929

Pastell auf Pappe. 60,7 x 69,5 cm. Unten links schwarz signiert und datiert 'W Jaeckel 29'. – Die Ecken minimal gestaucht. Kleinere unauffällige Kratzspuren und Bereibungen, vor allem im Bereich der acht Nagellöcher zu den Seitenmitten und Ecken.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Süddeutschland

€ 3 000

HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

353 ZWEI MÄDCHEN MIT KATZE

Um 1930

Öl auf starkem Malkarton. 53,7 x 45,2 cm.
Gerahmt. Unten rechts weißlich bzw. graugrünlich monogrammiert 'H.H.' sowie rückseitig unten rechts mit dem Pinsel braun signiert 'HÖCH' und mit dem runden Stempel „HANNAH HÖCH NACHLASS SAMMLUNG“ versehen. – An der Oberkante stellenweise mit kleinen Farbverlusten, sonst in guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass von Grete König (1895-1991), Schwester von Hannah Höch, danach Karin König

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1998 (Galerie Remmert und Barth), Hannah Höch, Mit Pinsel, Feder und Schere, Kat. Nr. 63 mit Farbabb.

€ 14 000 – 16 000



Das Motiv der Katze, als Einzelfigur oder als Begleitung von Selbst- und Doppelbildnissen, zieht sich seit Mitte der 1920er Jahre durch das Werk Hannah Höchs, zumeist handelt es sich dabei um Porträts ihrer geliebten Katze Ninn. Kennzeichnend für das Oeuvre der Künstlerin ist der pluralistische, nie eindeutige künstlerische Ausdruck – so erfasst sie das Thema um 1930 in mehreren Werken in kraftvoller Expressivität, in prismatisch-zersplitterter Abstraktion, oder in der eleganten, weichen Linienführung und zarten Farbigkeit der vorliegenden Arbeit.

HANNAH HÖCH

Gotha 1889 – 1978 Berlin

354 DAS ÜBERZARTE

1925

Aquarell und Tusche auf dünnem Maschinenbütten. 19,6 x 15,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche monogrammiert 'H. H.', dort mit Bleistift datiert '1925' und links betitelt 'Das Überzarte'.

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf, Berlin (um 1970);
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000 – 4 000



**HOLMEAD
(CLIFFORD HOLMEAD PHILIPPS)**

Shippensburg/Pennsylvania 1889 – 1975 Brüssel

355 HOUSES
1959

Öl auf Leinwand, auf Holz montiert.
30,1 x 40,8 cm. Gerahmt. Unten links rot
signiert 'Homead' [sic], rechts schwarz
bezeichnet und datiert 'HP 59' sowie rück-
seitig mit orangefarbenem Stift signiert,
betitelt, datiert und bezeichnet 'Holmead
Houses HPinxit 59'.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Niedersachsen

€ 3 000



356 LE MÉNÉTRIER
1961

Öl auf Leinwand, vom Künstler auf Holz
aufgezogen. 61 x 77 cm. Gerahmt. Unten
rechts rot signiert und datiert 'Holmead 61'
sowie rückseitig mit Stift signiert, datiert,
bezeichnet und betitelt 'Le ménétrier'.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Belgien

€ 4 000 – 6 000



HOLMEAD
(CLIFFORD HOLMEAD PHILIPPS)

Shippensburg/Pennsylvania 1889 – 1975 Brüssel

357 MANN MIT BRILLE UND BLAUER KRAWATTE

1974

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen.
41 x 30 cm. Gerahmt. Unten rechts rot
signiert 'Holmead' sowie rückseitig schwarz
signiert, bezeichnet und datiert 'HPinx.
74 ciré'.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben;
seitdem Privatsammlung Hessen

€ 4 000 – 6 000



358 BARBE ROUSSE

1974

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen.
56 x 46 cm. Gerahmt. Unten links lachsrot
signiert 'Holmead' sowie rückseitig schwarz
signiert, bezeichnet und datiert 'HPinx. 73'.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben;
seitdem Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1974 (Galerie Albert 1er); Paris 1974
(Galerie Entremonde); Schweinfurt 2016
(Kunsthalle), Holmead. Ein Maler zwischen
den Welten, o. Kat. Nr., mit Farbabb. S. 77

€ 5 000 – 7 000



MARIA VON HEIDER-SCHWEINITZ

Darmstadt 1894 – 1974 Frankfurt am Main

359 SCHWARZE NÜSSE

1943

Öl auf Leinwand. 50,5 x 70,5 cm. Gerahmt.
Unten links rot signiert und datiert 'Heider-Schweinitz 43' sowie rückseitig auf dem Keilrahmen mit schwarzem Pinsel signiert, datiert und betitelt 'Schwarze Nüsse':

Provenienz *Provenance*

Galerie Norbert Blaeser, Steffeln/Eifel;
Privatsammlung Rheinland-Pfalz

Literatur *Literature*

Lagerkatalog Nr. 73 Galerie Norbert Blaeser,
Steffeln, o.J., mit doppelseitiger Farbabb.

€ 4 000 – 6 000



IVO HAUPTMANN

Erkner (bei Berlin) 1886 - 1973 Hamburg

359A STRANDSZENE

Öl auf Leinwand. 43,7 x 65,4 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert
,Ivo Hauptmann'. - In guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass erworben; Privatbesitz
Norddeutschland

€ 3 500



THEO HÖLSCHER

1895 – Münster – 1966

N360 FLUSSBETT

1928

Öl auf Holz. 69,7 x 105,3 cm. In Originalrahmen. Unten links schwarz signiert und datiert 'Theo Hölscher. 28.'. Rückseitig auf einem Klebeetikett in schwarzer Tusche signiert, datiert und betitelt "'Flussbett' Theo Hölscher Hamm (Westf) 1928'. – Verzelte kleine Retuschen.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler erworben; seitdem in Familienbesitz

Der aus Münster stammende Künstler Theo Hölscher studierte an der Staatlichen Kunstakademie Kassel, wo er sich mit dem ebenfalls in Münster beheimateten Josef Wedewer anfreundete. Seit 1923 war Hölscher in Hamm ansässig und entwickelte sich durch sein Interesse an architektonischen Motiven zum Porträtisten dieser Stadt in den Zwischenkriegsjahren. Von impressionistischen Anfängen ausgehend fand er Mitte der 20er Jahre zu einem neu-sachlichen Stil. Gemeinsam mit Wedewer und dem Kunsthistoriker Heinrich Ossenberg war Hölscher Mitbegründer der Künstlergruppe „Junges Westfalen“ im Jahr 1927.

€ 5 000 – 7 000



361 TESSINER DORFSTRASSE (GASSEN IN LOSONE)

1930

Öltempera auf festem Papier. 50,9 x 72,4 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mittig mit grünlicher Tinte signiert, datiert, betitelt und beschriftet '„Tessiner Dorfstrasse“ 1930/ Theo Hölscher./ Hamm Westfalen/ Ostenwall 38/ Tempera-Arbeit.' – Der Bogen etwas wellig; sonst in einwandfreier Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Hamm/Westfalen (rückseitiger Rahmungsauflöser); Niederrheinischer Privatbesitz, Familienbesitz

€ 3 000



THEO HÖLSCHER

1895 – Münster – 1966

362 KOMPOSITION I./1960

1960

Materialcollage und Öltempera auf festem Karton (49,8 x 33,9 cm), auf graue dünnere Kartonunterlage montiert. 55 x 38 cm. Gerahmt. In der Darstellung unten rechts weiß monogrammiert 'TH' [ligiert] sowie auf der Unterlage darunter mit Bleistift signiert 'Theo Hölscher', datiert und beschriftet 'Komposition I./1960 -Tempera-'. Rückseitig vom Künstler mittig mit Bleistift bezeichnet, signiert und mit der Adresse versehen. – Die Kartonunterlage vorderseitig gebräunt; sonst in tadellosem Zustand.

Provenienz *Provenance*

Niederrheinische Privatsammlung,
Familienbesitz

€ 3 000



RUDOLF JAHNS

Wolfenbüttel 1896 – 1983 Hannover

363 ABSTRAKTER AKT

1955

Öl auf Hartfaserplatte. 43,3/43,6 x 65,5 cm. Unten rechts beigefarben signiert und datiert 'R. Jahns 55' und rückseitig mit schwarzem Stift bezeichnet 'unvollendet J.'. – Mit einzelnen kleinen Kleberesten und wohl werkstattbedingten Farbspuren.

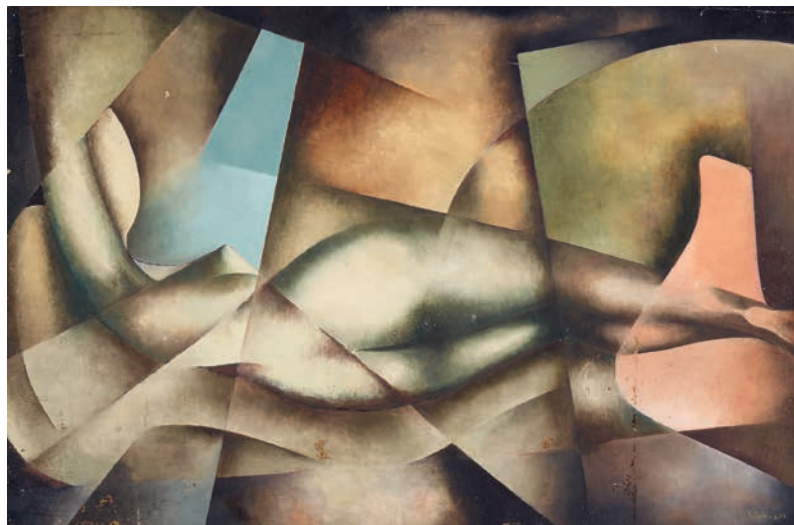
Nicht bei Roselieb-Jahns

Wir danken Barbara Roselieb-Jahns,
Detmold, für zusätzliche Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer;
seitdem in Familienbesitz

€ 4 000



RUDOLF JAHNS

Wolfenbüttel 1896 – 1983 Hannover

364 WEIBLICHER AKT IM INTERIEUR MIT OBSTSCHALE

1949

Öl auf Holz. 40,2 x 50 cm. Unten rechts in die noch frische Farbe eingeritzt signiert und datiert 'R. Jahns 49' und rückseitig mit schwarzem Stift bezeichnet 'nicht vollendet RJ' sowie mit Bleistift beschriftet 'R. Jahns Holzminden Zinkweiß Leinöl-Spachtelung auf Kreidegrund 26.12.47'. – Mit einzelnen kleinen Bereibungen.

Nicht bei Roselieb-Jahns

Wir danken Barbara Roselieb-Jahns,
Detmold, für zusätzliche Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer;
seitdem in Familienbesitz

€ 4 000



IDA KERKOVIVS

Riga 1879 – 1970 Stuttgart

365 ABSTRAKTE KOMPOSITION MIT FISCH

Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte
aufgezogen. 18,3 x 24,5 cm. Gerahmt. Unten
mittig blau monogrammiert 'IK'.

Provenienz *Provenance*

Anfang der 1960er Jahre direkt bei der
Künstlerin erworben; Privatbesitz,
Süddeutschland

€ 4 000 – 5 000



IDA KERKOVIVS

Riga 1879 – 1970 Stuttgart

366 KLEINE LANDSCHAFTSSTUDIE

Farbkreidezeichnung auf strukturiertem Papier (Rückseite eines Brieffragments der Künstlerin). 10,3 x 14,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in schwarzer Tusche signiert 'Ida Kerkovius'. – Die Ecken etwas bestoßen.

Provenienz *Provenance*

Anfang 1960er Jahre direkt bei der Künstlerin erworben; Privatbesitz, Süddeutschland

€ 3 000



367 FIGÜRLICHE KOMPOSITION

1953

Farbkreide und Bleistift auf feinem Papier. 30,7 x 20,5/21,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts monogrammiert und datiert 'IK/ 53'.

Provenienz *Provenance*

Sotheby's London, 6. Oktober 1999, The Deyhle Collection, Lot 272; Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000



IDA KERKOVIVS

Riga 1879 – 1970 Stuttgart

368 KOMPOSITION MIT HAUS

1956

Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen. 36,1 x 39,5 cm. Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'IK.'. Rückseitig auf einem Papieraufkleber mit Kugelschreiber signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'Ida Kerkovius Komposition „mit Haus“ 36 x 40 1956 N° 12'.

Provenienz *Provenance*

Anfang 1960er Jahre direkt bei der Künstlerin erworben; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Sao Paulo 1957 (Museum of Modern Art), IV. Biennial of the Museum of Modern Art (rückseitig mit Ausstellungsetikett, dort betitelt „Komposition I“)

€ 6 000 – 8 000



NACH PAUL KLEE

Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

369 PARK

1914

Farblithographie auf Büttchen. 12,7 x 10,2 cm (18,5 x 14,1 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 300 Exemplaren. Erschienen anlässlich der Klee-Ausstellung in der Galerie Neue Kunst Hans Goltz als Beilage zur Vorzugsausgabe von „Der Ararat“, Verlag Hans Goltz, München, Mai/Juni 1920. Nach dem gleichnamigen Aquarell von 1914 (vgl. Cat. rais., Bd. 2, 1245). – Unter dem Passepartout gebräunt mit Lichtrand.

Kornfeld A. 112

€ 3 500 – 4 500



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

370 TÄNZERIN

1936

Bronze. Höhe 66,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe neben dem linken Fuß signiert 'F. Klimsch' sowie am linken Rand mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit mittelbrauner Patina, am Kopf und an den Schultern etwas aufgelichtet.

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

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Literatur *Literature*

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

€ 12 000 – 15 000



LUDWIG KASPER

Gurten 1893 – 1945 Braunschweig

371 WEIBLICHER TORSO

1936

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

Haftmann 88

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

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

Literatur *Literature*

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

€ 12 000 – 14 000



MAX KAUS

1891 – Berlin – 1977

372 REGENWOLKEN

1923

Öl auf Leinwand. 71 x 100,5 cm. Gerahmt.
Unten links gelblich signiert 'MKaus' [M und K ligiert] sowie rückseitig auf dem Keilrahmen in der gleichen Farbe zusätzlich groß signiert und datiert 'MKaus 23' und seitlich grün betitelt 'Regenwolken'. – In guter Erhaltung; stellenweise im pastosen Farbstrich mit feinem Craquelé.

Schmitt-Wischmann 57

Oil on canvas. 71 x 100.5 cm. Framed. Signed 'MKaus' [M and K joined] in yellowish colour lower left and on verso additionally largely signed, dated 'MKaus 23' in the same colour on the stretcher and titled 'Regenwolken' in green on the side. – In fine condition; partially slight craquelé in the pastose strokes of paint.

Provenienz Provenance

Sammlung Prof. Otto Weber, Berlin; ehemals Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 2006 (Remmert und Barth),
Überblick 2006, Kat. Nr. 103 mit Farbabb.

Literatur Literature

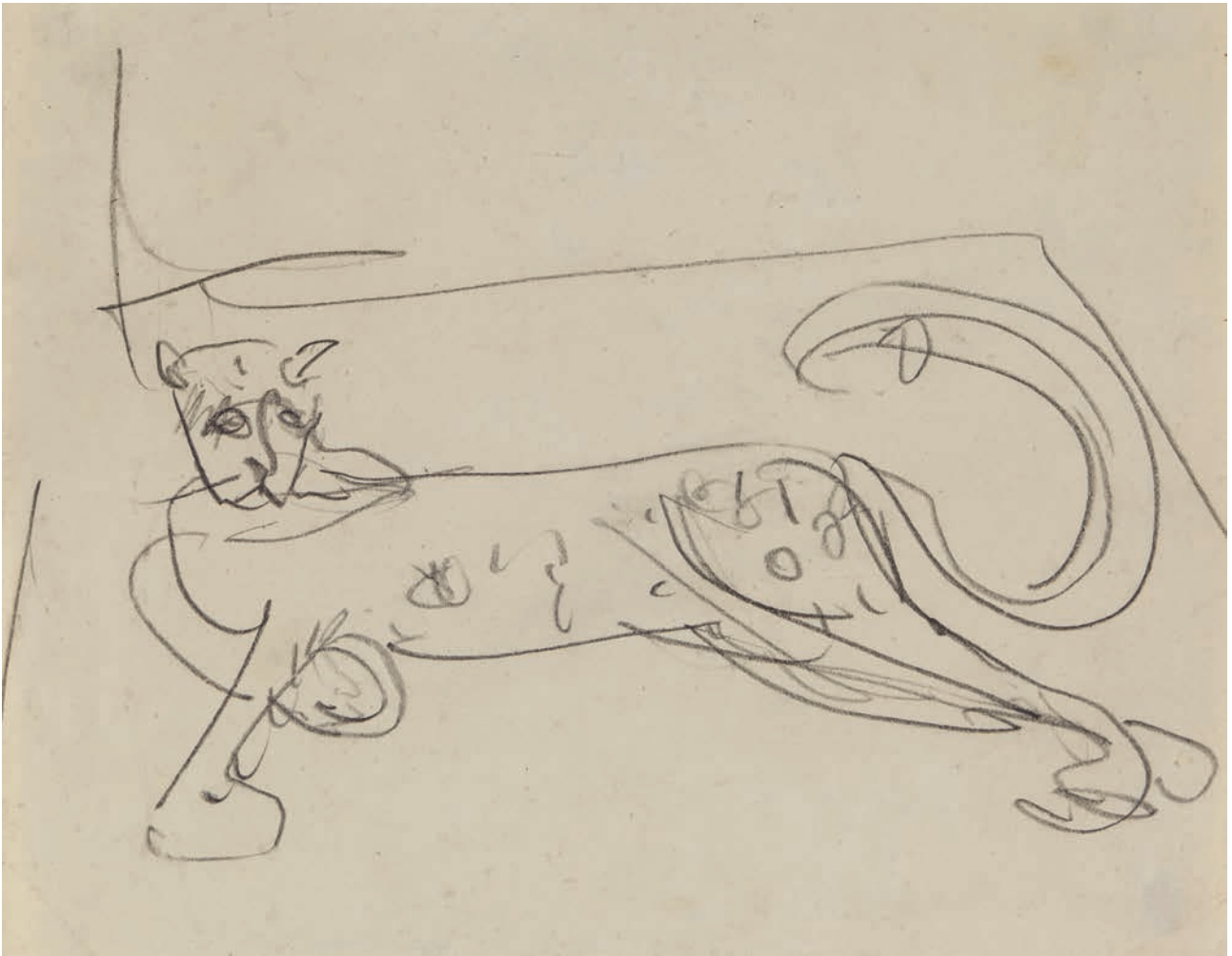
Calus Zoege von Manteuffel, Max Kaus in: Max Kaus. Werke und Dokumente, Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Auss. Kat. Nürnberg/Berlin/Darmstadt 1991, Nürnberg 1991, vgl. S. 50; vgl. Magdalena M. Moeller (Hg.), Schwingende Landschaft, in: Max Kaus – Erich Heckel. Eine Künstlerfreundschaft, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin 2015, S. 106

€ 18 000 – 22 000

Die frühen zwanziger Jahre im Werk von Max Kaus stehen stilistisch für eine neue malerische Faktur und eine freiere, gelöste Kompositionsweise. Motivisch rücken u.a. die norddeutschen Landschaften und die Ostseeküste in den Vordergrund, die er auf Reisen und Segeltouren mit seiner Gefährtin Gertrud Kant entdeckte. Die Landschaftsmalerei seines Freundes Erich Heckel, der ihn als Künstler förderte und unterstützte, mag insbesondere in diesen Jahren von Einfluß gewesen sein. Kaus entwickelte das für ihn so bedeutsame Thema der „Badenden“, der Akte am Meer. In Hiddensee und auf der Insel Vilm, am Greifswalder Bodden im Süden von Rügen, entstand eine Folge wichtiger neuer Gemälde, darunter auch reine Küstenansichten. Das vorliegende weite Panorama mit den hängenden „Regenwolken“ faßt in schönen linearen Schwüngen die langgestreckte Brandung der Meeresbucht, formal reduziert und zu rhythmisierter Fläche zusammengefasst. Den Stil kennzeichnet eine neue Bildstruktur mit ruhigen, großen Konturen und satten wie differenzierten Farbvolumina.

Stylistically, the early twenties stand for a new painterly brushstroke and a freer, diffuse manner of composition in the work of Max Kaus. In terms of motifs the northern German landscapes and the Baltic Sea, which he explored on journeys and sailing excursions with his companion Gertrud Kant, are among the subjects that shift into the foreground. The landscape painting of his friend Erich Heckel, who supported and assisted him as an artist, may have been particularly influential during these years. Kaus developed the theme of the "Bathers", nudes along the sea, which would become so important for him. On Hiddensee and on the island Vilm, to the south of Rügen, in the Bay of Greifswald, he created a number of important new paintings, including views depicting solely the coast. The "Regenwolken" presented here – an expansive panorama featuring the low-hanging rain clouds of its title – captures the bay's extended stretch of breakers in charming and linear sweeping curves, reduced formally and summarised into rhythmic shapes. The style is characterised by a new pictorial structure with calm and large contours and saturated as well as nuanced expanses of colour.





ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

373 LIEGENDER LEOPARD

Wohl 1926

Bleistiftzeichnung auf einfachem Papier (Skizzenbuchblatt). 16,2 x 20,7 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig von Florian Karsch mit Bleistift beschriftet und signiert. – Rückseitig an den oberen Ecken auf Kartonunterlage montiert, mit Bleistift zusätzlich von fremder Hand beschriftet und datiert „Liegender Leopard 1927/28“ und mit dem Übertrag der Inventarnummer der Galerie Nierendorf, Berlin, – Insgesamt mit minimalen Knick- und Knitterungsspuren.

Vermutlich Presler Skb 130, 1926

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für freundliche Hinweise.

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Lise Gujer; Galerie Nierendorf, Berlin (1972); dort erworben, seitdem Privatbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1972 (Galerie Nierendorf), Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 306 mit Abb.

Wie Gerd Presler bemerkte, sind Skizzen von exotischer Fauna bei Kirchner eher sehr selten; er verwies in diesem Zusammenhang auf ein Skizzenbuch von 1926 mit Elefantendarstellungen und vermutet, dass vorliegende Skizze als höchstwahrscheinlich dazugehörig zu betrachten wäre (vgl. Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher, „Ekstase des ersten Sehens“, Monographie und Werkverzeichnis, Karlsruhe/Davos 1996, S. 324).

€ 3 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

374 ATELIERSZENE (STEHENDES LIEBESPAAR)

Um 1912

Bräunliche Tuschkfederzeichnung auf einfachem Skizzenblatt mit abgerundeten Ecken am linken Rand. 20,9 x 16,3 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Rückseitig in der oberen Ecke mit dem Bleistiftvermerk „V.“. – Der Schnitt des Blattes rötlich gefärbt. Rückseitig mit zeichnerischen Farbspuren. – Das Blatt am rechten Rand mit den Heftungsspuren und leicht unregelmäßig an der Kante gerissen. Im Passepartout-Ausschnitt sehr leicht gebräunt mit schwachem Lichtrand.

Mit einer an den Vorbesitzer gerichteten Bestätigung von Wolfgang Wittrock, Düsseldorf, vom 17. Juli 1976

Wir danken Gernd Presler, Weingarten, für freundliche Auskunft

Provenienz *Provenance*

Luise Gujer; Galerie Kornfeld & Klipstein, Bern; Rheinische Privatsammlung, Familienbesitz

€ 8 000 – 10 000



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

375 ALTE UND JUNGE FRAU

1921

Original-Holzchnitt auf weichem Japapapier mit Prägedruck „Fritz Gurlitt Verlag“. 33,3 x 23,7 cm (41,4 x 33,8 cm). Mit blauem Signaturstempel. Rückseitig mit blauem Stempel „Für Holz-Mappe“. Eines von 100

Exemplaren. Erschienen in der Mappe Deutsche Graphiker - Arno Holz zum 60. Geburtstag, Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1923.

Dube H 463 III B; Söhn HDO 310-12

€ 3 000



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

376 DIE KLAGE

1938-1941

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

Seeler 38

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

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

€ 8 000 – 10 000

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1951 (Deutsche Akademie der Künste), Käthe Kollwitz, Kat. 188, S. 66, Abb. S. 92; New York 1959/60 (Galerie St. Etienne), Käthe Kollwitz. Sculptures and Drawings, o. S. [10], Kat. 7, Abb. o. S. [13]; Ottawa 1962 (National Gallery), Käthe Kollwitz, Kat. 46; Humlebaek 1964 (Louisiana Museum of Modern Art), Käthe Kollwitz, Kat. 130; Tel Aviv/Jerusalem 1971/1972 (Tel Aviv Museum/Israel-Museum), Käthe Kollwitz. Zeichnungen, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Skulpturen, Kat. 105, Abb. Umschlag

Literatur *Literature*

U.a. Otto Nagel, Käthe Kollwitz, Dresden 1963, Abb. o. S.; Fritz Schmalenbach, Käthe Kollwitz, Königstein/Taunus, S. 54; Hans Kollwitz (Hg.), Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, mit Abb.

KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

377 KINDERGRUPPE

Vermutlich 1936/1937

Bronze. Höhe 18,8 cm. Früherer posthumer Guss vor 1958. An der mitgegossenen Plinthe seitlich rechts signiert 'Käthe Kollwitz' sowie hinten mit dem Gießerstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Seeler 33

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

Das Relief wird voraussichtlich als Exemplar II.B.8.a in den aktualisierten Onlinekatalog des Werkverzeichnisses aufgenommen, der im Dezember 2018 freigeschaltet werden soll.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Hessen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1951 (Deutsche Akademie der Künste), Käthe Kollwitz, S. 66, Kat. Nr. 190; New York 1959/60 (Galerie St. Etienne), Kaethe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 6; Berlin 1967 (Akademie der Künste/Kupferstichkabinett/Nationalgalerie), Käthe Kollwitz 1867-1945; Berlin 2011 (Käthe Kollwitz Museum), Käthe Kollwitz. Bildhauerin aus Leidenschaft. Das plastische Werk, S. 25, Abb. S. 76

Literatur *Literature*

U.a. Gerhard Strauss, Käthe Kollwitz, Dresden 1950, Kat. Nr. 160 mit Abb. S. 167; Hans Kollwitz (Hg.), Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, Abb. o. Nr.; Alexandra von dem Knesebeck, „...mit liebevollen Blicken...“. Kinder im Werk von Käthe Kollwitz, Käthe Kollwitz Museum Köln, in: Einblicke 8. Eine Ausstellungsreihe im Rahmen der Dauerausstellung, Köln 2007, S. 27

€ 16 000 – 18 000





KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

378 FRAUEN MIT KINDERN

Um 1909

Kreidezeichnung auf Bütten mit Wasserzeichen „INGRES JCA France“. 56,5 x 40,2 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Käthe Kollwitz'. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leicht unregelmäßig gebräunt mit schmalem umlaufenden Lichtrand.

Nagel/Timm 517a

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz Neuss [lt. WVZ]; Deutsche Privatsammlung, seitdem in Familienbesitz

€ 14 000 – 16 000



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

R379 ARBEITERFRAU MIT SCHLAFENDEM JUNGEN 1927

Original-Farblithographie auf festem gehämmerten Velin mit Wasserzeichen „JWZANDERS 1927“: 39 x 33 cm (65,7 x 59,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Ein Exemplar von 70 Abzügen auf diesem Papier von insgesamt 151 Drucken. Edition der „Künstler-Selbsthilfe“, J.J. Ottens-Verlag, Berlin-Frohnau, 1927. – Unter dem Passepartout minimalst gebräunt.

Knesebeck 234 | c

€ 4 000 – 6 000

GEORG KOLBE

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

380 PIETÀ (KLEINE PIETÀ)

1928

Bronze. 26,4 x 22,5 x 20,1 cm. Auf der rechten Fußsohle monogrammiert „GK“ (ligiert) und mit dem Gießerstempel „BERLIN H.NOACK“. Wohl einer von 4 Güssen. – Mit hellbrauner Patina.

Berger 120

Die Pietà gehört zu den Trauerfiguren, die Georg Kolbe nach dem Tod seiner Frau schuf. Nach der hier vorliegenden kleinsten Fassung gestaltete er im gleichen Jahr eine etwas größere Version mit leicht geänderter Haltung (Kleine Pietà, Berger 121) und setzte diese auch in einer überlebensgroßen Plastik um (Große Pietà, Berger 122).

€ 20 000 – 25 000



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

382 SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS – EHEMALS „EX LIBRIS HEINRICH TRAMM“ Um 1922-1930

Tuschfederzeichnung auf chamoisfarbenem Zeichenpapier. 10,5 x 9,5 cm. Oben rechts signiert 'MLiebermann'. – Das fest auf der Passepartout-Unterlage montierte Blatt insgesamt unregelmäßig gebräunt. Im Randbereich mit wenigen Fingerspuren.

Mit einem Gutachten von Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom 19. Oktober 2017

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Hans Ostwald, Das Liebermann-Buch, Berlin 1930, mit Abb. S. 247 („Ex Libris Heinrich Tramm“)

€ 3 000



LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

383 OHNE TITEL 1919

Tuschfederzeichnung über Kohle auf creme-farbenem Karton. 66,6/66,8 x 50,3/50,9 cm. Unten links monogrammiert und datiert 'LM 1919'. Rückseitig gestempelt und bezeichnet „NACHLASS Ludwig Meidner Inv.-Nr. II/218“. – Die Blattränder minimal gebräunt, rückseitig partiell mit Spuren alter Montierung.

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

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 4 000 – 5 000





LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

384 SELBSTBILDNIS 1918

Tuschfeder über Bleistiftvorzeichnung auf Velin. 65,8 x 51,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig schwarz signiert und datiert 'L. Meidner 1918'. Unten rechts mit Bleistift bezeichnet 'Erste Zeichnung nach dem Krieg'. – Rückseitig gestempelt und bezeichnet „NACHLASS Ludwig Meidner Inv.-Nr. II/178“. – Schwach gebräunt mit Lichtrand. Unten mittig mit einem fachmännisch alt restaurierten Randeinriss.

Provenienz *Provenance*

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt (1973); Privatbesitz Hessen; Lempertz Köln, Auktion Moderne Kunst 891, 3. Juni 2006, Los 824; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt 1971 (Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath), Ludwig Meidner, Kat. Nr. 16

Literatur *Literature*

Claudia Marquart, Die frühen Selbstbildnisse 1905 – 1925, in: Ausst. Kat. Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966, Mathildenhöhe Darmstadt 1991, S. 36 mit Abb. Nr. 12

€ 16 000 – 18 000

ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

Löbtau 1899 – 1940 Pirna

385 SCHLEPPDAMPFER IM HAFEN ALTONA

1931

Pastellkreide auf hellem Velourspapier mit Prägestempel „KORMORAN“. 50 x 32 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert und datiert 'ELW 31' (ligiert). – Sehr farbfrisch, das Papier in der oberen Partie leicht gebräunt. Mit winzigen Stockflecken.

Mit einer Bestätigung von Rolf Rosowski, Nachlassverwaltung Elfriede Lohse-Wächtler, Hamburg, vom 17. Juni 2015. Das Pastell wird in das Werkverzeichnis aufgenommen mit der Nr. „ELW E 345“.

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Privatbesitz
Belgien

€ 4 000 – 6 000





AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

386 ZWEI FRAUEN MIT ZWEI KINDERN 1913

Bleistiftzeichnung auf einfachem Zeichenpapier. 12 x 20 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit schwarzer Tuschfeder von Wolfgang Macke betitelt und datiert „Zwei Frauen mit zwei Kindern 1912“ sowie mit dem ovalen Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b), darin mit schwarzer Tuschfeder bezeichnet „BZ 35/1“. – Unten links mit kleiner weißer Farbspur. Rückseitige Montierungsspuren teilweise leicht nach vorne durchschlagend.

Heiderich 1786

Wir danken Ursula Heiderich, Syke, für ergänzende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Gisela Macke, Bonn;
Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 9 000 – 12 000

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

387 JUNGE FRAU AUF DER STRASSE 1912

Bleistiftzeichnung auf einfachem Papier (Skizzenblatt), rückseitig oben auf leichte Kartonunterlage (19,9 x 13 cm) montiert. 10,9 x 7,9 cm. Unter Glas gerahmt. Das Blatt rückseitig unten rechts vom Nachlass mit Bleistift datiert „1912“. Die Unterlage vorderseitig bezeichnet „August Macke 1912/ Junge Frau auf der Strasse“ sowie rückseitig mit Tinte bzw. Bleistift nochmals mit den Werkangaben und der Datierung und dem ovalen rötlichen Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775b) versehen. – Skizze und Unterlage insgesamt etwas verbräunt.

Heiderich Zeichnungen 1218

Provenienz *Provenance*

Ehemals Galerie von der Heyde, Berlin; Weinmüller, München (Auktion 102 28.10.1966, Los 372 und Auktion 107, 9.6.1967, Los 274); Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt a. M./ Wiesbaden 1920 (Kunstverein Frankfurt/ Nassauischer Kunstverein, Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst), Gedächtnis – August Macke, o. Kat. Nr.; Berlin 1934 (Galerie von der Heyde), August Macke. Zur 20sten Wiederkehr seines Todestages, Kat. Nr. 40

€ 15 000 – 18 000



Heiderich verweist bei diesem Blatt u.a. auf das auffällige Motiv der angeschnittenen Halbfigur einer jungen Frau mit Hut im Vordergrund, das an das Ölgemälde „Promenade (mit weissem Mädchen in Halbfigur)“ von 1914 erinnert. Die Skizze stelle „eine frühe zeichnerische Formulierung des Themas der 'Promenade' in der Werkgruppe“ um das genannte Ölgemälde dar (Ursula Heiderich, August Macke, Zeichnungen. Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, S. 414, vgl. Heiderich Gemälde 545 (Staatsgalerie Stuttgart) bzw. Vriesen 462). In der vorliegenden kleinen Straßenszene ist vor allem der Kopf en face mit der auffälligen, zeichnerisch schön entwickelten Kopfbedeckung hervorgehoben.

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

388 KIRSCHENERNTE IN RHEINDORF 1913

Bleistiftzeichnung auf dünnem leicht strukturierten Papier. 27,8/28 x 21,3/21,4 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig am Rand unten rechts mit Bleistift betitelt und datiert „Kirschenernte in Rheindorf 1913“, darüber mit dem verblassten ovalen Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775b) versehen und darin mit Tinte beschriftet „BZ 24/13“. – Über der oberen linken Ecke mit einer schwachen Diagonalfalte; insgesamt etwas wellig.

Heiderich Zeichnungen 2189 (o. Abb., mit leicht abweichendem Höhenmaß)

Wir danken Ursula Heiderich, Syke, für ergänzende und bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers; Auktion Hauswedell & Nolte, Hamburg, 8.-9.6.1979, Kat. Nr. 813 a; Rheinische Privatsammlung

€ 9 000 – 12 000



Nach Mitteilung von Ursula Heiderich skizzierte August Macke im Garten der Villa Franz Kiels in Grau-Rheindorf das Motiv.

Genialisch-exaltiert, trifft es die Stimmung des Sommers 1913 im Kreise der kleinen Künstlerkolonie um Macke und Max Ernst, die sich dort traf: „Wir saßen in seinem Garten unter der Laube am Rhein und blinzelten in den strahlenden Sommer. [...] Aus unseren europäischen Gesprächen – wir betrachteten Köln und Bonn als Vororte von Paris, Wien und Rom, formte sich Macke die Idee einer repräsentativen Ausstellung, die erste Ausstellung rheinischer Expressionisten“. (Karl Otten, zitiert nach Annedore Scherf, Die Rheinische Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg, in: Franz Wilhelm Seiwert und die Rheinische Tradition, Norderstedt 2013, S. 11/12).

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

389 SITZENDE MÄNNER IM PARK 1913

Tuschpinsel auf glattem Papier. Rückseitig mit einer Farbkreidezeichnung, vermutlich von Walter Macke. 15,8/15,4 x 21 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig mit dem ovalen Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b), daneben mit Bleistift bezeichnet „Sitzende Männer im Park 1913 15,8 : 21“. – Vorderseitig unten rechts von fremder Hand mit Bleistift nummeriert „1“. – Der obere Rand unregelmäßig gerissen, die linke obere Ecke alt ergänzt. Zwei Reißnagellöcher am linken Rand.

Heiderich 1850

Brush and India ink on smooth paper. Colour chalk drawing verso, presumably by Walter Macke. 15.8/15.4 x 21 cm. Framed under glass. Unsigned. Oval estate stamp "Nachlass AUGUST MACKE" (Lugt 1775 b) verso, next to it inscribed "Sitzende Männer im Park 1913 15,8 : 21" in pencil. – Numbered "1" in pencil by an unknown hand recto lower right. – The upper margin irregularly torn, the upper left corner with an old addition. 2 drawing pin holes in the left margin.

Provenienz *Provenance*

Ehem. Sammlung Gisela Macke, Bonn; seitdem Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster/Bonn/München 1986/1987 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Städtisches Kunstmuseum/Städtische Galerie im Lenbachhaus), August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen), Kat. Nr. 300 mit Abb.

€ 25 000 – 30 000

1912/13 beschäftigt sich August Macke immer wieder mit gegenstandslosen Formstudien und dekorativ-abstrahierten Entwürfen, die als Vorlagen für Stickereien oder Keramikmalereien dienten. Anleihen daran finden sich auch in dieser kleinen vignettenhaften Tuschezeichnung, die ein für das Werk Mackes typisches Parkmotiv zum Thema hat. Die sitzenden Männer sind mit wenigen breiten Pinselstrichen erfasst, die Vegetation des Parks ist auf emblematische Formen reduziert und einer gewissen Symmetrie unterworfen. Die Bildkomposition ähnelt der im gleichen Jahr entstandenen medaillonartigen Tuschezeichnung „Paar auf der Bank“ (Heiderich 1842), die wohl als Entwurf für eine dekorative Arbeit diente, jedoch weit weniger stark abstrahiert ausgeführt ist.

Auf der Rückseite des Blattes befindet sich eine reizende Kinderzeichnung, wohl von der Hand Walter Mackes, dem damals dreijährigen Sohn des Künstlers.

In 1912/13, August Macke consistently occupied himself with nonrepresentational studies of form and decorative-abstract designs that served as models for embroidery or ceramic painting. Similar references can also be found in this small vignette-like India ink and wash drawing, which features as its theme a park motif typical of Macke's work. The seated men are captured in a few broad brush strokes; the vegetation of the park is reduced to emblematic shapes and subjected to a certain symmetry. The composition resembles the medallion-like India ink and wash drawing "Paar auf der Bank" (Heiderich 1842) created in the same year, which probably served as a design for a decorative work, but which is far less abstract.

On the verso of the sheet, there is a charming children's drawing, probably by the hand of Walter Macke, the artist's then three-year-old son.





HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

390 NU COUCHÉ, SOL EN DAMIER 1929

Original-Radierung auf Velin. 14,5 x 21 cm
(28 x 38,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert
und nummeriert. Exemplar 8/10. – Schwach
gebräunt.

Duthuit-Matisse/Duthuit 122

€ 4 000 – 6 000



HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

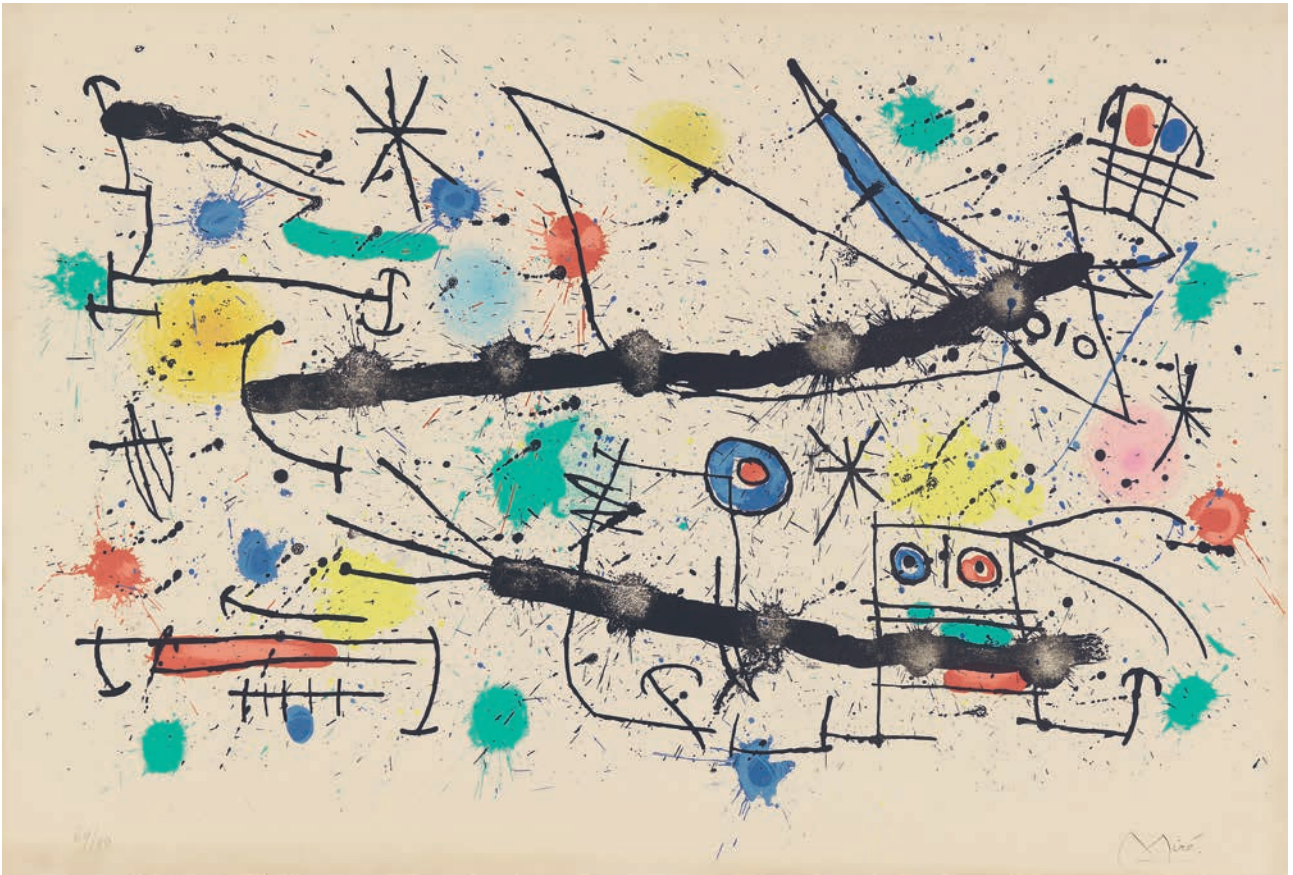
391 ETUDE POUR LA VIERGE „TÊTE VOILÉE“

Um 1950/1951

Original-Lithographie auf dünnem China, auf Velin d'Arches aufgewalzt. 27,6 x 19,5 cm (50 x 38 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 154/200. Einer von 10 Köpfen für die Matisse-Kapelle in Vence, Frankreich. – Leicht gebräunt im Passepartout-Ausschnitt, mit leichten Randmängeln.

Duthuit-Matisse/Duthuit 641

€ 8 000 – 10 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

N392 LE GRAND JARDIN

1964

Original-Farblithographie auf Velin d'Arches mit Wasserzeichen „Arches“: 51 x 72 cm (52,2 cm x 74,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 69/80. Von Mourlot gedruckt. XXe Siècle éditeur, Paris 1964. – Unter dem Passepartout leicht unregelmäßig gebräunt mit Lichtrand. Die Farbtöne altersbedingt etwas alteriert bzw. geblichen.

Maeght 343

€ 3 000 – 3 500



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

394 LA CAPTIVE

1969

Original-Farbaquatintaradierung und Carborundum auf Velin mit Wasserzeichen „Chiffon de Mandeure“. 92,8 x 71 cm (94,7 x 72,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 44/50.

Maeght Éditeur, Paris. – In farbfrischer Erhaltung. Einige wenige kleine Randeinrisse rechts.

Dupin 489

€ 7 000 – 9 000

JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

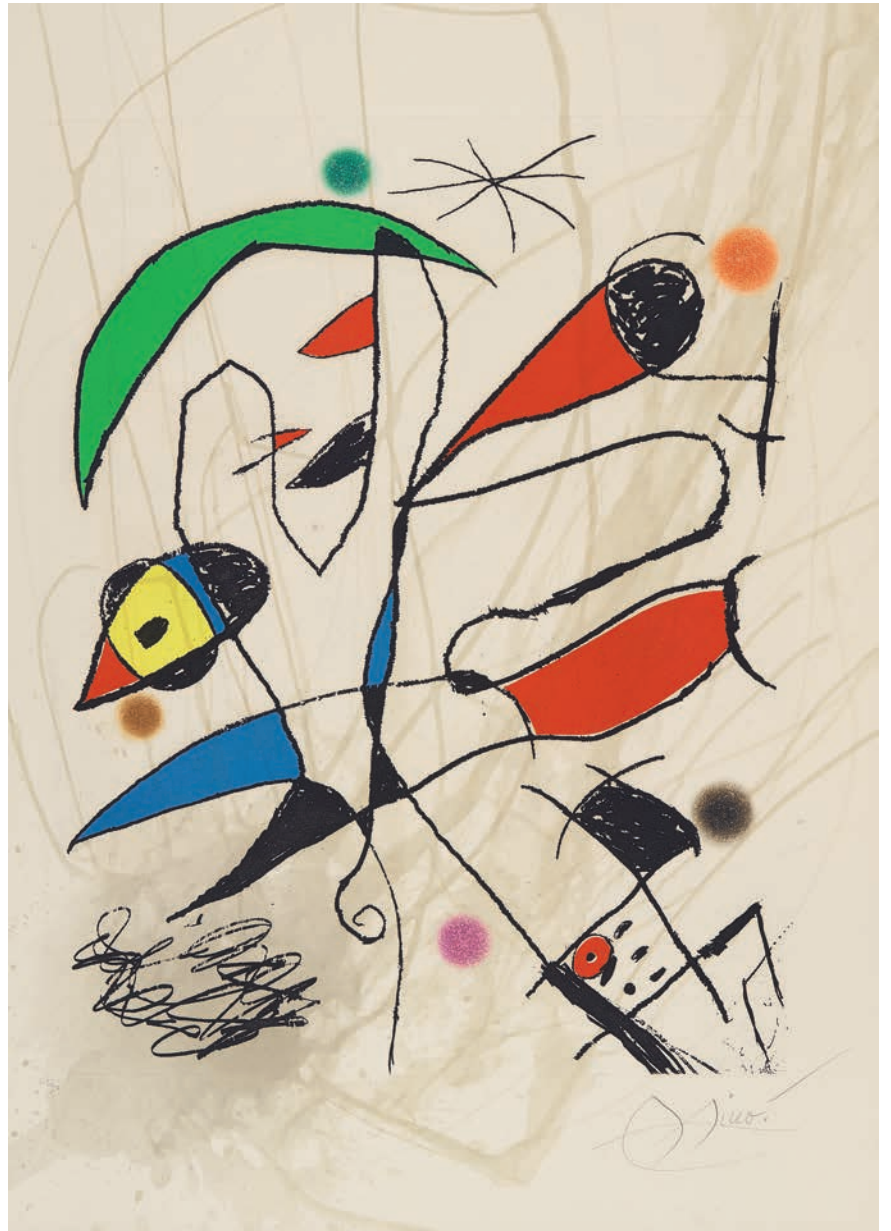
395 L'AVALEUR DE SABRE LUNE

1975

Original-Farbaquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „ME“ (ligiert). 68,5 x 53,8 cm (92 x 63,4 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 30/50. Maeght Éditeur, Paris. – Rückseitige Montierungen in den oberen Ecken leicht heller nach vorne durchschlagend.

Dupin 747

€ 4 000 – 5 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

396 GAUDI I

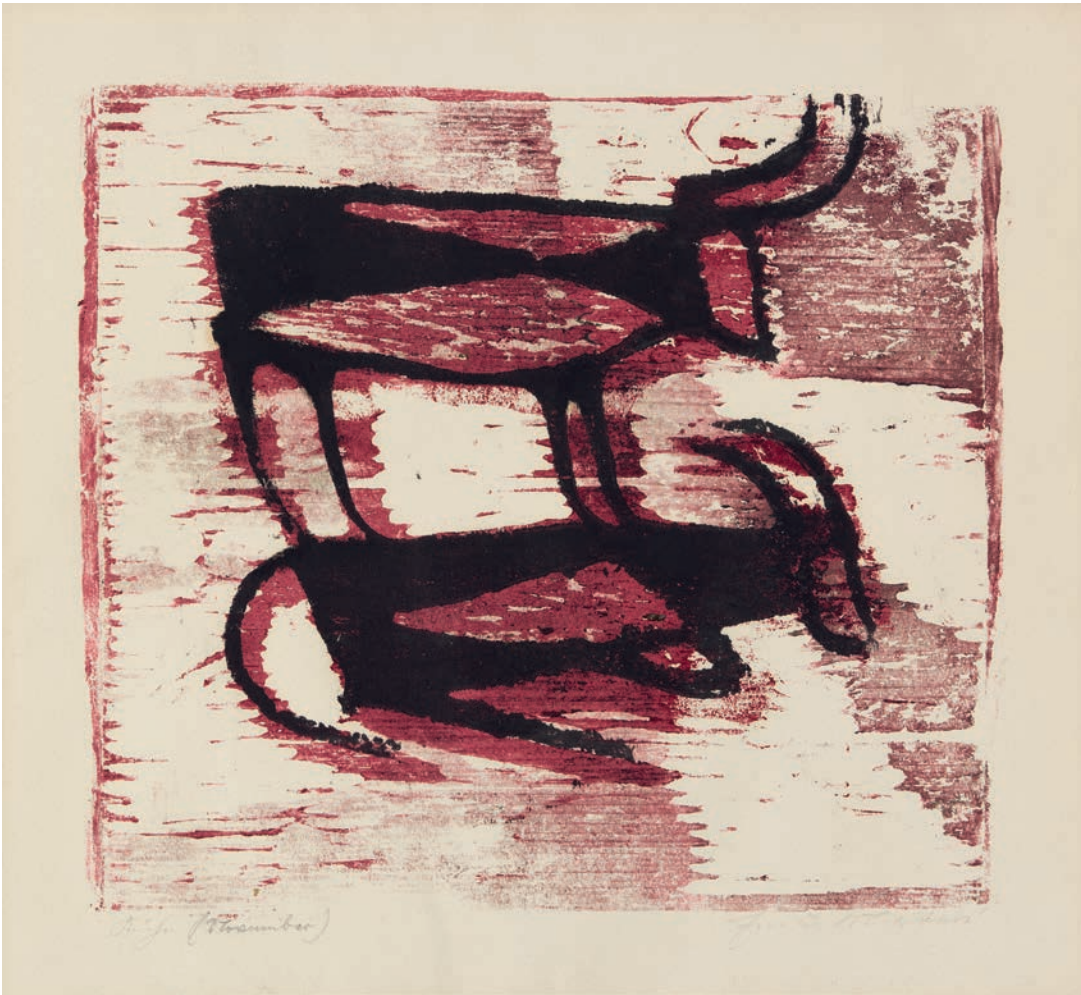
1979/80

Original-Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 76 x 44,4 cm (Darstellungs- und Blattmaß). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 38/50. Maeght, Barcelona. – In farbfrischer Erhaltung.

Dupin 1060

€ 8 000 – 10 000





EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

397 **KÜHE (NOVEMBER)**

1955

Original-Farbholzschnitt auf Velin.
26,2 x 28,5 cm (36,2 x 38,2 cm). Unter
Glas gerahmt. Signiert und betitelt. – Im
Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt
mit schwachem Lichtrand.

S. Mataré/de Werd 401

€ 3 000



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

398 ZUEINANDER I 1953

Bronzerelief. 30,3 x 32,2 cm. Unten mittig mit der Stempelmarke signiert 'MATARÉ'. – Mit schöner rötlich-brauner Patina. – Mit winziger Bestoßung.

Schilling 388

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1966 (Kölnischer Kunstverein), Ewald Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle 1920 bis 1965, Kat. Nr. 41; München (Galerie Günther Franke), Ewald Mataré zum Gedächtnis, Kat. Nr. 21; Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastiken, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 65; Aachen 1973 (Suermond-Museum), Ewald Mataré, Kat. Nr. 27; Düsseldorf 1975 (Galerie Alex Vömel), Ewald Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle, Kat. Nr. 18 mit Abb.; Köln 1977 (Kunsthau Lempertz), Ewald Mataré. Plastik, Graphik, Kat. Nr. IX

Literatur *Literature*

Hanns Theodor Flemming, Ewald Mataré, München 1955, S. 36, Nr. 35 mit Abb.; Toni Feldenkirchen, Zeichen von der Erde und dem Himmel, in: Weltkunst, 1977, Heft 5, S. 405 mit Abb.

€ 7 000 – 9 000

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

399 JONAS IM FISCHMAUL

1955

Bronze-Türklinke, Griff und Beschlag, ungebohrt. Höhe 7,5 cm. Breite 19,5 cm. Beschlag Durchmesser 7 cm. Unter dem Bauch mit der Stempelmarke 'MATARÉ' signiert. Eines neben den vier im Werkverzeichnis genannten Exemplare. – Mit schöner mittelbrauner Patina, teils grünlich oxidiert.

Schilling 421

Wir danken Sonja Mataré, Meerbusch, für freundliche Hinweise.

€ 6 000



400 KATZE

Um 1960

Paar Bronze-Türgriffe. Höhe jeweils 23,5 cm. Je auf tropfenförmiger Bronze-Platte (29,7 x 14 cm) montiert. Einzeln an der Rundung unten links mit der Stempelmarke 'MATARÉ' versehen. 2 von 12 bekannten Güssen. – Mit mittelbrauner, rötlicher Patina.

Schilling 500

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1975 (Galerie Vömel), Ewald Mataré. Skulpturen, Holzschnitte, Aquarelle, Kat. Nr. 21; Kleve 2010 (Museum Kurhaus), Ewald Mataré, Plastik, Eine rheinische Privatsammlung, Kat. Nr. 53 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Toni Feldenkirchen, Zeichen von der Erde und den Himmeln, in: Weltkunst, 1977, Heft 5, S. 404

€ 4 000





CARLO MENSE

Rheine 1886 – 1965 Königswinter

401 BLÜHENDE KAMELIE

Um 1932

Öl auf Leinwand. 71 x 55,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts rosafarben signiert 'C. Mense'.
– An den unmittelbaren oberen und unteren
Leinwandkanten mit wenigen winzigen
Farbausbrüchen.

Drenker-Nagels 135

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.

€ 4 000 – 6 000

Literatur *Literature*

Reemtsma-Zigarettenbilder-Album
1932/1933, mit Abb.



CARLO MENSE

Rheine 1886 – 1965 Königswinter

402 WINTERLICHE LANDSCHAFT

Öl auf Leinwand. 66 x 80,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert 'CMense' (ligiert).
Rückseitig auf der oberen Keilrahmenleiste
mit zwei fragmentierten Aufklebern, teils
lesbar „PROF. CARLO MENSE Kunstmaler
HONNEF A. RH. [...] Winterlandschaft“. – In
der oberen rechten Bildpartie mit wenigen
sehr kleinen Retuschen.

Dem Vorbesitzer gegenüber von Klara
Drenker-Nagels, Bonn, bestätigt

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben;
Privatbesitz Rheinland

€ 5 000

CARLO MENSE

Rheine 1886 – 1965 Königswinter

403 BLUMENVASE

Um 1935/1936

Öl auf Leinwand. 67 x 47,5 cm. Gerahmt.
Unten links rot signiert 'C. Mense'. – Mit Craquelé.

Drenker-Nagels 158

Ausstellungen *Exhibitions*

Rheine 1986 (Falkenhof-Museum),
Carlo Mense, Kat. S. 27 mit Abb.

Diese Arbeit wird versteigert zugunsten
der Kardinal-Meisner-Stiftung, Köln, zur
Förderung der Kirchengemeinden im Erz-
bistum Köln sowie in den Ländern Mittel-,
Ost- und Südeuropas.

€ 3 000 – 5 000





OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

404 ABENDSTIMMUNG 1905

Öl auf Malkarton. 40,8 x 55,7 cm.
Geraht. Unten links mit Bleistift signiert
'O Modersohn' und rechts mit Pinsel
schwarz datiert 'LX.05' sowie rückseitig mit
Bleistift verblasst signiert, datiert und be-
stätigt 'Otto Modersohn 1923'.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Fischerhude/Bremerhaven 1989 (Otto-
Modersohn-Museum Fischerhude/Kunst-
halle Bremerhaven), Otto Modersohn, außer
Kat.

€ 12 000 – 15 000



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

405 KROKUS

Um 1918/1919

Öl auf Holz. 36,8 x 27,9 cm. Gerahmt. Oben links orange signiert 'O Modersohn'. Rückseitig mit Bleistift bezeichnet „Krokus“. – Vereinzelt kleine Retuschen und schwache horizontale Trocknungsrisse.

Das Gemälde ist im Atelierbuch Otto Modersohns im Winter 1918/1919 als „Krokus 37 x 28“ verzeichnet. Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, für bestätigende und ergänzende Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Dr. Peters, Bremen, direkt vom Künstler erworben (1922); Privatbesitz Bremen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen 1919 (Künstlerbund), Kunstschau

€ 8 000 – 12 000

OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

406 WÜMME MIT KAHNFAHRER

1911

Öl auf dünnerem Karton. 41,2 x 58,3 cm. Gerahmt. Unten rechts mit dem Pinsel grün-schwarz datiert 'IX II' [September 1911]. Daneben mit dem schwarzen Signaturstempel des Nachlasses versehen „O Modersohn“. – Die Kartorränder leicht uneben, stellenweise etwas bestoßen; die untere rechte Kante mit schmaler Oberflächenverletzung und Farbverlust.

Mit einer Foto-Expertise von Christian Modersohn, Otto Modersohn Museum Fischerhude, vom 4. April 1999.

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

Oil on light card. 41.2 x 58.3 cm. Framed. Dated 'IX II' [September 1911] in green-black brush lower right. Next to it black signature stamp of the estate „O Modersohn“: - The card edges slightly uneven, occasionally slightly bumped; the lower right edge with narrow superficial defect and loss of colour.

With a photo certificate from Christian Modersohn, Otto Modersohn Museum Fischerhude, dated 4 April 1999.

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

Provenienz Provenance

Louise Modersohn-Breling; Privatbesitz Worpsswede; Sammlung A. Gies, Bremen; ehemals Pina Drewers, Bremen; Privatbesitz Bremen; Norddeutsche Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Fischerhude 1992/1993 (Otto Modersohn Museum), Otto Modersohn in Fischerhude 1908 – 1930, Kat. Nr. 32 mit Farbabb.; Fischerhude 2002/2003 (Otto Modersohn Museum), Otto Modersohn und der Künstlerstreit – „Im Kampf um die Kunst“, o. Kat.; Fischerhude 2008/2009 (Otto Modersohn Museum), Otto Modersohn – Fischerhude 1908 – 1915. Der Neubeginn in Fischerhude vor einhundert Jahren, o. Kat.

Literatur Literature

Vgl. Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, München 1911, S. 62; Wulf Herzogenrath u. Dorothee Hansen (Hg.), Felder – Das Mohnfeld und der Künstlerstreit, Aust. Kat. Kunsthalle Bremen, Ostfildern-Ruit 2002

1896 unternahm Otto Modersohn erstmals einen Ausflug in das nur wenige Kilometer von Worpsswede entfernte Dorf Fischerhude. Zusammen mit Paula Modersohn-Becker sollte er in den darauffolgenden Jahren mehrfach dorthin zurückkehren, um 1908, nach dem Tode Modersohn-Beckers, schliesslich ganz umzusiedeln. In die Fischerhuder Zeit fällt eine Veränderung seines Stils, er entwickelt eine abstrahiertere, schroffere Bildsprache, und eine deutlich sattere Farbskala verleiht den Arbeiten besondere Präsenz und Tiefe. Insbesondere die vorliegende Arbeit ist in diesem Sinne exemplarisch und zeigt, wie Rainer Noeres ausführte, die dezidierte Auseinandersetzung des Künstlers mit der Malerei Vincent van Goghs, dessen Werke er 1909 in einer Ausstellung bei Cassirer in Berlin gesehen hatte. Zu der künstlerischen Rezeption und Überzeugung gab es zudem eine kunstpolitische Haltung: Otto Modersohn „war der einzige unter den Worpssweder Malern, der sich 1910/1911 für den Ankauf des Bildes „Champ de blé, les coquelicots“, genannt „Mohnfeld“, von van Gogh durch Gustav Pauli für die Kunsthalle Bremen eingesetzt hatte.“ In dem künstlerische wie kunstpolitische Grundfragen berührenden Streit hatte Modersohn gegen national-protektionistische Tendenzen in der Kunst sehr klar Partei ergriffen.

So gehört „Wümme mit Kahnfahrer“ zu einer Gruppe von 1911 entstandenen Landschaftsmotiven, die sich durch den Einsatz der Farbe und einen besonders dynamischen Pinselduktus und einer kunstvollen, Ton-in-Ton-Palette auszeichnen. Die markante Darstellung kontrastierender Weiss-Reflexe sowie das bewusste Einbeziehen des Bildträgers in die Komposition geben einer neuen Freiheit und Leichtigkeit Ausdruck, die die Malerei Otto Modersohns weiterhin bestimmen sollte.

In 1896 Otto Modersohn made his first excursion to the village of Fischerhude, which is only a few kilometres from Worpsswede. Together with Paula Modersohn-Becker, he would return there multiple times over the years that followed; around 1908, after Modersohn-Becker's death, he finally moved there entirely. A change in style occurs during the Fischerhude period: he developed a more abstract and terser visual idiom, and a markedly more intense scale of colours provides these works with exceptional presence and depth. The work here is particularly exemplary in this sense and shows (as Rainer Noeres has explained) the artist's decisive engagement with the painting of Vincent van Gogh, whose works he had seen in 1909 at an exhibition in Cassirer's gallery in Berlin. This artistic response and conviction were also accompanied by a position related to the politics of art: Otto Modersohn "was the only Worpsswede painter who expressed support for Gustav Pauli's purchase of van Gogh's painting "Champ de blé, les coquelicots"; referred to as „Poppy Field“; for the Kunsthalle Bremen." In this conflict, which touched on fundamental questions of art and the politics of art, Modersohn had very clearly taken sides against nationalist and protectionist tendencies in art.

“Wümme mit Kahnfahrer” belongs to a group of landscape motifs created in 1911, which are distinguished by their use of colour and a particularly dynamic brushstroke as well as a masterful, tone-in-tone palette of colours. The remarkable depiction of contrasting reflections in white as well as the ground of the painting's deliberate incorporation into the composition express a new freedom and lightness that would continue to define Otto Modersohn's painting.

€ 12 000 – 15 000





OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

407 STILLEBEN MIT OBSTSCHALE. Verso: HERBSTSTRAUSS 1930/1933

Öl auf Leinwand, doppelseitig bemalt.
63 x 77 cm bzw. 78 x 62 cm. Doppelansichtig
unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz
signiert und datiert 'O Modersohn 30' sowie
rückseitig unten links schwarz 'O Moder-
sohn 33'. – Die abgespannte Leinwand ent-
lang der Ränder mit Nagellöchern. Verein-
zelte Retuschen.

Das rückseitige Gemälde ist im Atelier-
buch Otto Modersohns als „Herbststrauß
m. Fuchschwanz u. Spargellaub – 78 x 64“
verzeichnet. Wir danken Rainer Noeres, Otto
Modersohn Museum Fischerhude, für be-
stätigende und ergänzende Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Galerie Koch, Hannover (1983); Privatbesitz
Norddeutschland

€ 18 000 – 22 000



Verso



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

408 FLUSSLANDSCHAFT 1917

Öl auf Holz. 24 x 31,8 cm. Gerahmt. Unten rechts rot monogrammiert und datiert 'OM17'. Rückseitig mit grünem Farbstift signiert und betitelt 'O Modersohn „Flusslandschaft“'. – Wenige minimale Retuschen.

Das Gemälde ist im Atelierbuch Otto Modersohns im Winter 1917 als „Abend Steg Pappeln Mond“ verzeichnet. Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum Fischerhude, für bestätigende und ergänzende Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Galerie Koch, Hannover (1979);
Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1979 (Galerie Koch),
Otto Modersohn, Kat. S. 11, mit Abb.

€ 10 000 – 15 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostpreußen 1892 – 1963 Düsseldorf

409 SYLTER LANDSCHAFT

1960

Öl auf Papier. 47 x 61,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Mollenhauer 60'. – Die obere linke Ecke mit winzigem Papierverlust.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 500



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

410 PORTRÄT HILDEGARD DOMIZLAFF

1951

Bronze. Höhe 26 cm. Auf Granitsockel (8,3 x 13 x 13 cm) montiert. Rückseitig links am Hals mit dem Künstlersignum sowie an der hinteren unteren Kante mit dem Gießerstempel „RICH. BARTH BLN MARIENDORF“. Wohl einziger Guss des 2. Zustandes. – Mit lebendiger gelblich-brauner Patina.

Rudloff 559; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 363

Literatur *Literature*

Gerhard-Marcks-Stiftung (Hg.), Gerhard-Marcks-Haus. Plastik, Bremen 1971, Kat. Nr. 90

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.

€ 2 500

411 KENTAUR

1949

Bronze. Höhe 19,4 cm. Unten am Bauch mit dem Künstlersignum, der Nummerierung und dem Gießerstempel „GUSS BARTH RINTELN“ versehen. Exemplar 3/12. – Mit goldbrauner Patina.

Rudloff 538; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 348

Provenienz *Provenance*

Galerie Utermann, Dortmund; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. New York 1951 (Curt Valentin Gallery), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 33 mit Abb.; Mannheim 1953 (Kunsthalle), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 35; New York 1967 (Leonard Hutton Galleries), A comprehensive exhibition of bronze sculpture by Gerhard Marcks, Kat. Nr. 74; München 1974 (Galerie Gunzenhauser), Gerhard Marcks – Skulpturen, Holzschnitte, Kat. Nr. 6

Literatur *Literature*

Akademie für das Graphische Gewerbe (Hg.), Plastisches Berlin, München 1962, mit Abb.

€ 3 000

412 SITZENDER FLÖTENSPIELER

1970

Bronze. Höhe 20,4 cm. Rückseitig auf dem Hocker mit dem Künstlersignum sowie am hinteren Plinthenrand mit der Nummerierung und dem Gießerstempel „GUSS BARTH RINTELN“ versehen. Exemplar 7/10. – Mit gleichmäßiger mittelbrauner Patina.

Rudloff 949; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 710

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf, Berlin (1979); Privatbesitz Hessen

€ 4 000



411



412



OSKAR MOLL

Brieg/Schlesien 1875 – 1947 Berlin

413 GRÜNE DAME IM ROTEN SESSEL 1946

Öl und schwarze Kreide auf Malkarton.
79,7 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links mit schwarzer Kreide signiert und
datiert 'Oskar Moll 46'. Rückseitig mit dem
Nachlass-Stempel versehen und von frem-
der Hand bezeichnet „458“. – Vereinzelt
kleine Retuschen, die Ecken des Malkartons
gefestigt.

Salzmann 554

Wir danken Gerhard Leistner, Wenzenbach,
für die freundliche Beratung. Das Gemälde
ist in das in Vorbereitung befindliche neue
Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Marg Moll, Düsseldorf; Johannes Wasmuth,
Rolandseck (1980); Privatsammlung Hessen

€ 20 000 – 25 000

Das Porträt der „Grünen Dame im roten Sessel“ gehört zu den letzten Gemälden im Oeuvre Oskar Molls. Kennzeichnend für seinen Spätstil ist ein zartes, kühles Kolorit, das von einem hellen, pudrigen Blauton dominiert wird. Die Konturen der Darstellung lösen sich auf, die Farbe ist nur noch leicht aufgetupft, Rot-, Grün- und Gelbtöne setzen strahlende Akzente. Von den entbehrungsreichen Nachkriegsbedingungen und gesundheitlichen Problemen Oskars Molls ist in diesen späten Werken nichts zu spüren. Ihre lichterfüllte Transparenz verleiht den Sujets vielmehr den Anschein von flüchtigen Illusionen in einer sommerlich leichten Atmosphäre.

GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

414 SVANHILD

1972

Bronze. Höhe 58,5 cm. Auf der Plinthe mit dem Künstlersignum, seitlich an der Plinthe bezeichnet „A“. Guss aus einer geplanten Auflage von 12 Exemplaren, davon bisher 7 ausgeführt. – Mit dunkelbrauner Patina. – Seitlich an der Plinthe mit kleiner Klebespur.

Rudloff 997; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 756

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1974 (Galerie Gunzenhauser), Gerhard Marcks – Skulpturen, Holzschnitte, Kat. Nr. 25; Berlin 1974 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks – zum 85. Geburtstag, Kat. Nr. 67 mit Abb.

€ 8 000 – 10 000





OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

415 DREI MÄDCHEN VOR DEM SPIEGEL

Um 1922

Original-Lithographie auf Bütten.
34,9 x 25,4 cm (47,6/47 x 35 cm). Unter
Glas gerahmt. Signiert. Am Unterrand
von fremder Hand mit Bleistift beschriftet.
Oben rechts mit Bleistift bezeichnet
'M' (= für Maschka). Eines von 50 numme-
rierten Exemplaren. Die Nummerierung in
der rechten unteren Ecke nicht mehr leser-
lich. – Sehr schwacher Lichtrand. Rück-
seitige Montierungen an den oberen Ecken
leicht heller nach vorne durchschlagend.

Karsch 124

€ 6 000 – 7 000



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

416 EIN IN DÜNEN SITZENDES UND EIN LIEGENDES MÄDCHEN
(ZWEI MÄDCHEN IN DEN DÜNEN, SYLT)
1920-1924

Original-Farblithographie auf Velin.
29,7 x 39,3 cm (33,2/33,8 x 42,7 cm). Unter
Glas gerahmt. Signiert und nummeriert.
Exemplar 26/30. – Wenige kleine fachmän-
nisch geschlossene Einrisse im Ober- und
Unterrand, der Rand leicht berieben, der
Bogen etwas beschnitten.

Karsch 154 b

€ 18 000 – 25 000

OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

417 FÜNF GELBE AKTE AM WASSER 1921

Original-Farblithographie auf Bütten.
33,5 x 43,8 cm (42,1 x 51,8/52,6 cm). Unter
Glas gerahmt. Monogrammiert. Eines von
ca. 100 ungezählten Exemplaren auf diesem
Papier für den Hyperion-Verlag (Kurt Wolff).
– Kräftiger, farbfrischer Druck. Kaum merk-
licher Lichtrand.

Karsch 156

*Colour lithograph on laid paper. 33.5 x 43.8 cm
(42.1 x 51.8/52.6 cm). Framed under glass.
Monogrammed. One of 100 uncounted proofs
on this paper for the publisher Hyperion-Ver-
lag (Kurt Wolff). – Strong print with vibrant
colours. Hardly noticeable light-stain.*

€ 25 000 – 30 000

Von den klassischen Drucktechniken der Moderne bevorzugt Otto Mueller seit 1908 vermehrt die Lithographie. Der Holzschnitt spielt eine verschwindend geringe Rolle; die Radierung gar keine. Es ist nicht einmal bekannt, ob der Künstler überhaupt eine Radierung vollendet hat. Lithographieren ist für ihn wie Zeichnen. Die Blätter entstehen parallel zu seinem malerischen Werk und spiegeln häufig die Themen der Gemälde: Badende Figuren, Aktdarstellungen in Landschaften, zwischen Bäumen oder an Teichen. Die Reihenfolge ihrer Entstehung ist nicht immer eindeutig, vor, nach oder während der Entstehung der Gemälde? Sicher ist, dass Lithographien von Otto Mueller eine selbstständige Werkgruppe darstellen, also keine Entwurfsskizzen oder Vorzeichnungen. Die Technik, ein Flachdruckverfahren, beruht darauf, dass ein feuchter Stein mit fetthaltiger Farbe eingewalzt wird, der die Farbe jedoch abweist. Die zuvor auf den Stein aufgebrachte Zeichnung nimmt dagegen die Druckfarbe an und wird durch hohen Pressdruck mit Hilfe einer Stein-
druckpresse vom Stein auf das Papier übertragen. Die beiden Farben Gelb und Blau, die wie hier vom Künstler für diese Komposition zusätzlich erdacht sind, werden nach und nach mit dem gleichen Verfahren gedruckt. (Es gibt Ausnahmen, etwa von Mueller mit Aquarell oder Farbkreiden handkolorierte Lithographien.) Um aber der Lithographie jene zeichnerische Qualität zu verleihen, bevorzugt der Künstler die Kreide, um auch feinste Nuancen im Strich in dem zumeist schnellen, expressiven Ausführen des Gedachten zu erzielen. Auch die Nutzung der ganzen Fläche des Steins, wie man am unregelmäßigen Rand überzeugend festmachen kann, ist typisch für Mueller, der seine frühen Lithographien sogar selbst abzieht. Als Professor an der Kunstakademie in Breslau steht ihm ab 1919 eine Steindruckpresse zur Verfügung, um den anstrengenden Druckvorgang der Maschine zu überlassen.

From 1908 onwards, Otto Mueller increasingly favoured lithography among the classic modern printing techniques. Woodcuts played an extremely limited role in his work and etching none at all. It is not even known whether the artist ever completed a single etching. For him, creating a lithograph was like drawing. He created these prints parallel to his painted body of work and they often reflect the subjects of his paintings: bathing figures, studies of nudes in landscapes, situated between trees or next to ponds. The order in which they were made is not always entirely clear: before, after or during work on the paintings? It is certain that Otto Mueller's lithographs represent an autonomous group of works, that is, they are not compositional sketches or preparatory drawings. This technique is a planographic process founded on rolling grease-based ink on to a dampened stone, whose moisture then repels the ink. At the same time, the printing ink adheres to the drawing previously applied to the stone and is then transferred to paper by means of intense pressure applied with the help of a lithographic printing press. In the present composition the artist has additionally decided to employ the two colours yellow and blue, and these are then printed one after the other by means of the same process. (There are exceptions, such as the lithographs Mueller coloured by hand using watercolours or coloured chalk.) However, in order to provide the lithograph with the character of a drawing, the artist preferred to work with chalk as a way to also achieve the finest nuances of line during the usually rapid and expressive realisation of his ideas. The irregular edges convincingly demonstrate the use of the stone's entire surface, and this is also typical of Mueller's work, who often even printed his early lithographs himself. From 1919, as a professor at the art academy in Breslau, he had access to a lithographic printing press, allowing him to leave the strenuous printing process to the machine.



O. M.

OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

418 ZWEI BADENDE IM BACH
Um 1922

Original-Farblithographie auf leicht gehämmertem Papier. 25 x 16,8 cm (37,5 x 26,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von ca. 60 ungezählten Exemplaren. – Leicht gebräunt, die Kanten etwas stärker.

Karsch 151 A

€ 10 000 – 12 000



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

419 **WALDLANDSCHAFT**

Um 1924

Original-Farblithographie auf Kupferdruckpapier. 25 x 17 cm (39,2 x 25,5/25,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von ca. 60 ungezählten Exemplaren. – Leicht gebräunt. Ehemalige rückseitig am Rand umlaufende Montierung leicht nach vorne durchschlagend.

Karsch 152

€ 8 000 – 10 000





EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

420 SEGLER UND RAUCH 1910

Original-Radierung auf festem Maschinenbütten. 41,5 x 30,8 cm (50,1 x 39,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. – Geringfügig gebräunt und mit Lichtrand.

Schiefler/Mosel 141

€ 8 000 – 12 000

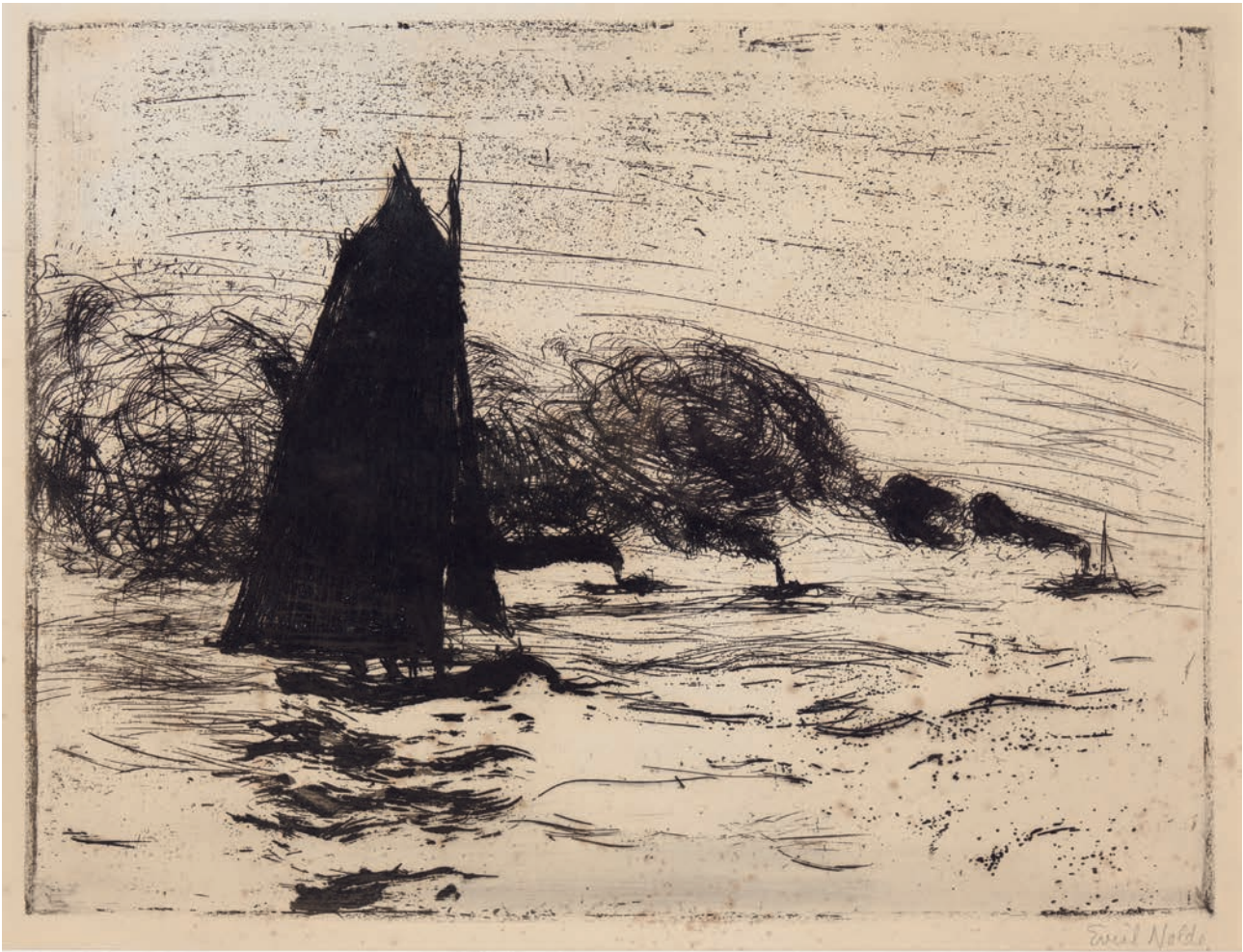
421 MÜHLE 1907/1915

Original-Farblithographie in Schwarz, Violett und Gelb auf Velin. 50,2 x 33 cm (60,8 x 42,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Von Ada Nolde nummeriert und betitelt. Exemplar 2 von 18. – Gebräunt, vereinzelte kleine Flecken. Das Violett (wie häufig) ins Gräuliche geblichen.

Schiefler/Mosel 22 II

€ 12 000 – 15 000





EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

422 SEGLER UND DREI KLEINE DAMPFER 1910

Original-Radierung auf Velin. 31,3 x 41,3 cm
(35 x 44,5 cm). Unter Glas gerahmt.

Signiert. – Mit geringfügigen Altersspuren,
der Papierrand geschnitten.

Schiefler/Mosel 140

€ 6 000 – 8 000



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

423 **JUNGES MÄDCHEN III**

1912

Original-Holzchnitt auf Japanbütten.
29,9 x 22,7 cm (35,1 x 28,4 cm). Unter Glas
gerahmt. Signiert. Eines von wohl 19
Exemplaren. – Im Rand etwas fleckig.

Schiefler/Mosel 108

€ 8 000 – 12 000

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

424 FRAU A.S.

1913

Original-Farblithographie auf Japanpapier. 68,2 x 45,5 cm (70,8 x 54,6/55,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Unten links mit Bleistift bezeichnet 'In dieser Fassung ein Druck' sowie zweifach betitelt 'Frau A.S.' bzw. 'Frau A.S.'. Eines von insgesamt 41 Exemplaren in fünf verschiedenen Zuständen und mit verschiedenen Farben. In der vorliegenden Fassung nur ein Abzug. Druck Westphalen, Flensburg. – Das Blatt an den Rändern etwas knittig, in der Mitte einige wenige Stockflecken.

Schiefler/Mosel 60

Provenienz Provenance

Galerie Pudelko, Bonn; Privatbesitz Norddeutschland

€ 18 000



Gerade die Erfassung der verschiedenen Zustände (Nolde verwendet hierfür den Begriff „ Fassungen“) und Farbvarianten der Farblithographien von Emil Nolde stellte Gustav Schiefler vor enorme Herausforderungen bei seiner Arbeit am Werkverzeichnis. In einem Brief an Schiefler vom 25.8.1913 räumte sogar Nolde freimütig ein: „Die neuen Lithographien lassen sich gar nicht katalogisieren. Immer und immer wieder habe ich Steine und Farben geändert von Morgen bis Abend 8 Wochen lang. Das werden Sie nun alles festlegen und bestimmen müssen, – es scheint mir gar nicht möglich.“ (zit. nach: Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (Hg.), Emil Nolde. Das graphische Werk, Köln 1967, S.13)



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

425 BAUMSPIEGELUNG BEI SCHWEREM WETTER

1919

Aquarell und Tusche auf dünnerem Papier. 15 x 20,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder monogrammiert und datiert 'HMP [ligiert] 1919'. – Etwas gebräunt und wellig; in farbfrischer Erhaltung.

Die Arbeit ist bei der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, dokumentiert.

€ 10 000 – 15 000

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover (1987); Ehemals Privatsammlung Hessen, seitdem in Familienbesitz

Das dichte farbintensive Landschaftsaquarell entstand möglicherweise in Lühe (Süderelbe) bzw. in Ratzeburg; auf Anraten Rosa Schapires sei der Künstler im Frühjahr 1919 von Hamburg dorthin aufgebrochen (Katalog Galerie Rosenbach, Hannover 1987, Nr. 127, S. 93).

OTTO NEBEL

Berlin 1892 – 1975 Bern

426 KLAGELIED 1942

Mischtechnik auf Aquarellpapier auf cremefarbenes Original-Unterlagepapier (70 x 50 cm) montiert. 48,2 x 31,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche signiert und datiert '1942 – NEBEL'.

Das Unterlagepapier mit Tusche signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'N 118/1942: „KLAGELIED“. – OTTO NEBEL' sowie rückseitig mit schwarzem Filzstift und violettem Buntstift signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'N 118/1942: „Klagelied“. – * Otto Nebel'. – Das Unterlagepapier mit wenigen braunen Fleckchen und vereinzelt Griffspuren. Verso umlaufend hinter Passepartout-Maske montiert.

Wir danken Therese Bhattacharya-Stettler, Otto Nebel-Stiftung Bern, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

€ 4 000 – 6 000



427 AUFBEGEHR 1933

Mischtechnik auf Papier, hinter cremefarbene Original-Kartonmaske (49,6 x 34,6 cm) montiert. 35 x 25 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche signiert und datiert 'NEBEL 1933' sowie auf der Kartonmaske signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'N 322A/1933: „Aufbegeh“: NEBEL'. Rückseitig mit Bleistift und violettem Buntstift signiert, datiert, betitelt und bezeichnet "Aufbegeh". N.322A/1933 (Muntelier) * Otto Nebel – Neu aufgezogen, Juni 1970, NEBEL'. – Die Kartonmaske mit schwachem Lichtrand sowie im breiten Rand mit kleinen Verletzungen der Oberfläche.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Otto Nebel; Privatsammlung Rheinland

Wir danken Therese Bhattacharya-Stettler, Otto Nebel-Stiftung Bern, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

€ 2 000 – 3 000



KURT LEWY

1898 Essen – 1963 Freiburg i. B.

428 OHNE TITEL (NO. 211)

1963

Öl auf Leinwand. 68 x 30,5 cm. Gerahmt.
Braun unten rechts monogrammiert und
datiert 'KL 63.' sowie rückseitig signiert,
datiert und betitelt 'KURT LEWY no. 211 –
68 31 15p – IX 1963'. – Partiiell mit feinem
Craquelé.

Provenienz *Provenance*

Inter Gallery, Brüssel (1968, mit rücksei-
tigem Rahmenetikett); Privatsammlung
Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Liège 1965 (Commission des Beaux-Arts,
Association pour le progres intellectuel
et artistique de la Wallonie APIAW), mit
rückseitigem Rahmenetikett

€ 3 000 – 4 000





ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

429 OHNE TITEL 1957

Aquarell auf gehämmertem Aquarellpapier.
34 x 45,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Nay
57'. – Mit den typischen Braunfleckchen
und sehr leichter Bräunung im früheren Passe-
partout-Ausschnitt.

Wir danken Magdalene Claesges und
Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay-Stiftung
Köln, für freundliche Auskunft. Das Aquarell
wird in Bd. III des Online-Werkverzeichnis-
ses mit der Nr. „57-005.1“ aufgenommen.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland

€ 18 000 – 22 000



GEORG MEISTERMANN

Solingen 1911 – 1990 Köln

R430 KOMPOSITION 1952

Öl auf Leinwand. 53,5 x 65 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwer leserlich weiß mono-
grammiert 'G.M'. Rückseitig auf der Lein-
wand monogrammiert und datiert 'G.M 52'.
– Partiiell minimales Craquelé.

Herold 259

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hannover

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1954 (Kestner-Gesellschaft), Zeit-
genössische Kunst aus Hannoveraner Pri-
vatbesitz, Kat. Nr. 105 (auf dem Keilrahmen
mit Ausstellungsetikett); Düsseldorf 2015
(Galerie Ludorff), Formen der Abstraktion

€ 12 000 – 15 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

431 DIANA ET ACTÉON TRANSFORMÉ EN CERF 1930

Original-Radierung auf Velin d'Arches mit Wasserzeichen „MBM“. 31,2 x 22,2 cm (34 x 26,4 cm). Signiert und bezeichnet 'planche refusée'. – Vom Verleger Skira oder vom Drucker schwer leserlich unten links bezeichnet „1/1 Épreuve refusée [...]“. Einer von 4 Abzügen. Unveröffentlichtes Motiv zu der Folge von 30 Radierungen zu Ovid, Les Métamorphoses, Albert Skira, Lausanne 1931, gedruckt von Louis Fort. – Gratiger Druck. Linker und oberer Rand geschnitten, minimalst gebräunt im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt. – Sehr selten.

Geiser/Baer 177

Wir danken Yves und Marc Lebouc, Bouquinerie de l'Institut, Paris, für bestätigende Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Schweiz (2008); Privatsammlung Rheinland-Pfalz

Literatur *Literature*

Sebastian Goeppert/Herma Goepfert-Frank/Patrick Cramer, Pablo Picasso. The illustrated books: Catalogue Raisonné, Genf 1983, vgl. S. 54 ff.

€ 6 000 – 8 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

432 ILLUSTRATION. FEMME AU FICHU 1947

Original-Aquatintaradierung auf Velin. 38 x 28,5 cm (Blattgröße). Unter Glas gerahmt. Nicht signiert, nummeriert. Exemplar 115/250 einer Gesamtauflage von 271 Drucken auf diesem Papier. Blatt 16 der Folge von 41 Radierungen für „Vingt Poèmes de Góngora“ von Luis de Góngora y Argote, Edition Les Grands Peintres modernes et le Livre, Paris 1948, gedruckt von Roger Lacourière. – Im Passepartout-Ausschnitt gebräunt. Der linke Rand leicht unregelmäßig gerissen.

Geiser/Baer 753 B.c.; Bloch 491; Cramer Bücher 51

€ 4 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

433 SCÈNE DE CIRQUE, AVEC CHEVAL AILÉ, VUE PAR UN MACHINISTE
1970

Original-Radierung auf Velin. 50,8 x 53,3 cm
(63,6 x 70 cm). Unter Glas gerahmt. Num-
meriert sowie mit der schwarzen Stempel-
signatur. Exemplar 44/50. Blatt 35 der Folge
„156 gravures“, herausgegeben von der
Galerie Louise Leiris, Paris 1978. Gedruckt
von Atelier Crommelynck Paris. – Mit schwa-
chem Lichtrand und minimalen Griffspuren.

Geiser/Baer 1896 B.b.; Bloch 1890

€ 3 000 – 5 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

434 ÉCHANGE DE REGARDS

1968

Original-Radierung auf Velin. 14,8 x 20,8 cm (28,2 x 35 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 25/50. Blatt 191 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck, Paris. – In tadellosem Zustand.

Geiser/Baer 1687 II B.b.1; Bloch 1671

€ 4 000 – 5 000



435 SCÈNE BIBLIQUE (DAVID ET BETHSABÉE?), AVEC BOUFFON AU CHAPEAU À DEUX CORNES

1968

Original-Radierung auf Velin. 20,8 x 26,6 cm (32,8 x 40,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 34/50. Blatt 334 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. Gedruckt von Atelier Crommelynck Paris. – Mit leichtem Lichtrand.

Geiser/Baer 1831 B.b.1; Bloch 1814

€ 4 000 – 6 000





NACH PABLO PICASSO

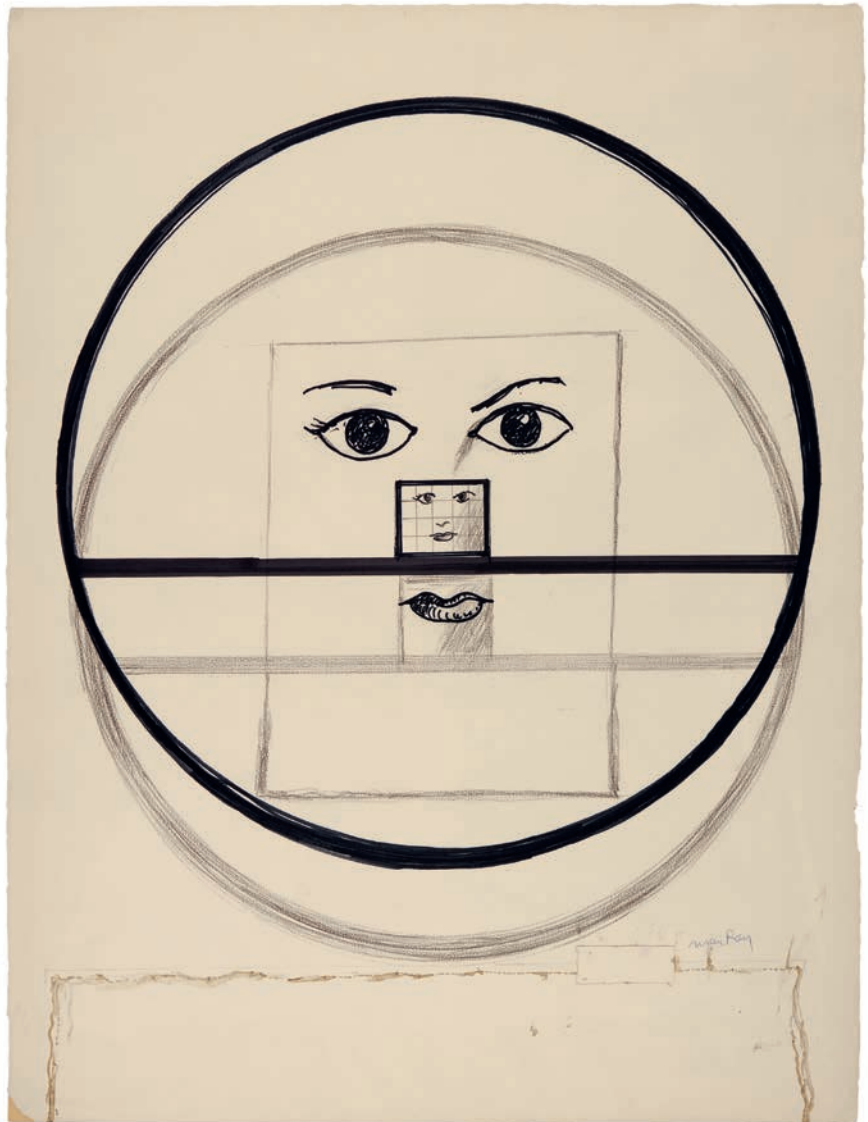
Malaga 1881 – 1973 Mougins

436 BACCHANALE

Um 1955

Farbige Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“. 47,5 x 56,3 cm (56 x 76,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 209/300. Herausgegeben von Atelier Crommelynck, Paris (mit dem Trockenstempel). – Schwach gebräunt mit Lichtrand.

€ 6 000 – 8 000



MAN RAY

Philadelphia/PA 1890 – 1976 Paris

437 OHNE TITEL (SHADOW DRAWING)

Um 1970

Mischtechnik und Collage auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 74 x 56,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Kugelschreiber blau signiert 'Man Ray'. – Linke untere Ecke alt ergänzt.

Mit einer Foto-Expertise von Luciano Anselmino, Mailand, vom 1. Oktober 1975

Um 1970 schuf Man Ray eine Reihe figurativer und geometrisch-abstrakter Arbeiten mit trompe-l'œil-Effekten mittels gezeichneter Schatten. Für das Motiv des Gesichts im Gesicht griff der Künstler auf seine Kohlezeichnung „It's a Small World“ von 1952 zurück.

€ 15 000 – 20 000

Provenienz *Provenance*

Galleria Il Fauno, Turin; Privatsammlung Italien; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

LEO PUTZ

1869 – Meran – 1940

438 ZWEI JUNGE FRAUEN IM PARK

Um 1923/1924

Öl auf Leinwand. 50,2 x 40,5 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert 'Leo Putz'. – Rückseitig die Leinwand mit dem Stempel der von Putz häufig genutzten Münchner Malmittelfirma Wurm versehen.

Wir danken Sigrid Putz, München, für ergänzende Hinweise und die freundliche Beratung.

Oil on canvas. 50.2 x 40.5 cm. Framed. Signed 'Leo Putz' in black lower left. – On verso, the canvas with the stamp of the Munich paint company Wurm frequently used by Putz.

We would like to thank Sigrid Putz, Munich, for additional information and kind advice.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben; Privatbesitz Süddeutschland

€ 18 000 – 22 000

Sonnenlicht, durch Baumkronen und Blätter gefiltert und zu hellen Lichtflecken mutiert, sind eines der augenscheinlichen Erkennungsmerkmale der Malerei von Leo Putz.

Weiterhin ist seine spätimpressionistische Lichtmalerei geprägt von auffällender Pinsel-Modulation, mit der Putz Farben in hervorragenden Kontrasten dunkel gegen hell auf die Leinwand bringt. Die Glanzlichter werden ohne Umrandung nahezu expressionistisch Farbe gegen Farbe gesetzt. Die Malweise und Palette sind beeinflusst zunächst vom Jugendstil der ausgehenden Jahrhundertwende und deren Befreiung mit den verändernden Ideen der Secessionen in München, Wien und Berlin. Leo Putz malt in Meran in Südtirol, auch in der Münchner Umgebung, in Seeon im Chiemgau und Weßling unweit von Starnberg, in Hartmannsberg bei Rosenheim. Junge Mädchen und Frauen in träumerischer Haltung leicht von oben gesehen, im Garten zumeist am Wasser im Sommer und Herbst. Mit dem Anschluss an die Künstlergruppe „Die Scholle“, um die Jahrhundertwende in München gegründet, findet der Künstler zu seiner ihm auszeichnenden Malweise: Lichtreflexe auf Porträts, Akte am Wasser, ihm liebgewonnene Personen in der Landschaft, wie mit diesem Gemälde im weitläufigen Garten in Gauting, in dem Leo Putz mit seiner Familie seit 1923 lebt. Die beiden Damen finden sich auch in den Regatta-Bildern, die 1923/1924 in Gauting entstanden sind (Vgl. H. Putz 799-802).

Sunlight, filtered through the crowns of trees and their leaves and mutated into bright patches of light, is one of the most tellingly characteristic marks of Leo Putz's painting.

His late Impressionist paintings of light are additionally defined by the striking modulation of the brush, which Putz uses to apply colours to the canvas in outstanding contrasts of dark against light. The highlights without contours oppose colour against colour in an almost Expressionist manner. His style of painting and palette were initially influenced by the Jugendstil of the turn of the century and their liberation with the shifting ideas of the Secessions in Munich, Vienna and Berlin. Leo Putz painted in Merano in South Tyrol and also in the area around Munich, in Seeon in Chiemgau, in Weßling near Starnberg, in Hartmannsberg near Rosenheim. Young girls and women in dreamy poses seen from a slightly elevated point of view, in the garden, usually next to water, in the summer and autumn. When he joined the artists group "Die Scholle", founded around the turn of the century in Munich, the artist went on to find his characteristic manner of painting: reflected light in portraits, nudes along the water, people for whom he felt affection in the landscape – as in the case of this painting in the extensive garden in Gauting, where Putz had been living with his family since 1923. The two women can also be found in the regatta pictures, which he created in Gauting in 1923/1924 (see H. Putz 799-802).



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

439 LE CHAPEAU ÉPINGLÉ, 2E PLANCHE

Um 1898

Original-Farblithographie auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „MBM“. 60,5 x 49 cm (89,7 x 62,2/63,3 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts im Stein signiert 'Renoir'. – In gutem Zustand.

Stella 30; Delteil 30

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

Provenienz Provenance

Privatbesitz Saarland

€ 22 000 – 25 000

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

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

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

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



MAX PEIFFER WATENPHUL

Weferlingen 1896 – 1976 Rom

440 TULPEN UND MARGERITEN

1960

Aquarell und Bleistift auf Büttenpapier.
42,3 x 30,4 cm. Unter Glas gerahmt. In der
Darstellung rechts unten monogrammiert
'M. P. W.' – Der Bogen leicht gebräunt und
etwas faltig.

Pasqualucci A 999

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover (1987); ehe-
mals Privatsammlung Hessen, seitdem in
Familienbesitz

€ 3 500 – 4 000



OTTO PANKOK

Mülheim/Ruhr 1893 – 1966 Wesel

441 NUNA STEHEND

1949

Bronze. Höhe 48,3 cm. Auf der mitgegossenen
runden Plinthe rückseitig monogrammiert
'OP' und an der Seite mit dem Gießerstempel
„GUSS SCHMÄKE“ versehen. Eines von
wenigen Exemplaren (das Werkverzeichnis
nennt drei bekannt gewordene Güsse in
Privatsammlungen von Bremerhaven, Biele-
feld und Nordhorn). – Mit dunkelbrauner,
teils goldbraun aufgehellter Patina.

Roland 122

Provenienz *Provenance*

Norddeutscher Privatbesitz

Literatur *Literature*

Rainer Zimmermann, Otto Pankok. Das Werk
des Malers, Holzschneiders und Bildhauers,
2. Aufl., Berlin 1972, mit ganzseitiger Abb.
S. 241

€ 3 500 – 4 000





INGWER PAULSEN

Ellerbeek bei Kiel 1883 – 1943 Halebüll bei Husum

442 DORFTEICH IN HATTSTEDT. Verso: STUDIE AUS HALEBÜLL

Öl auf Leinwand, doppelseitig bemalt.
88,5 x 125 cm. Gerahmt. Nicht signiert. Auf dem Keilrahmen rückseitig umlaufend mit Bleistift mit dem Künstlernamen und den beiden Dorfnamen bezeichnet. – Rückseitenmotiv zur Vorderseite auf dem Kopf stehend. – In guter Erhaltung,

Mit einer Expertise von Klaus Lengsfeld, Husum, vom 22. Juni 1993

Provenienz *Provenance*

Aus dem Besitz der Tochter des Künstlers; ehemals Privatbesitz Hessen, seitdem in Familienbesitz

€ 4 000 – 6 000



Verso



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

443 BAUERNKATE (SCHLESWIG-HOLSTEINER KATE)

Um 1900

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen.
37,2 x 44,2 cm. Gerahmt. Unbezeichnet.
– Oberflächlich geringfügig verschmutzt.
Die Ränder rahmungsbedingt berieben mit
partielltem Farbverlust.

Vogt 247

Provenienz *Provenance*

Ponndorf, Weimar; R. Hoffmann, Hamburg (?);
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 18 000 – 22 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

444 FRAU MIT GELBER BLÜTE
1922

Wassertempera und Tuschfeder auf feinem Japan. 32,7 x 24,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts gelb monogrammiert und datiert 'CR 22'. – In guter Erhaltung.

Nicht bei Vogt

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung;
Galerie Margret Heuser, Düsseldorf (2007);
Privatsammlung Rheinland

€ 7 000 – 9 000

CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

445 PAAR

Um 1916/1918

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf bräunlichem Zeichenpapier. 18,8 x 11,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert 'CR'. – Das Papier vor allem zu den minimal unregelmäßigen Rändern etwas gebräunt, die Farben teils geblichen.

Nicht bei Vogt

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Margret Heuser, Düsseldorf (1997); Privatsammlung Rheinland

€ 3 000



446 BLUMENSTÜCK

1932

Wassertepera, Aquarell und Farbkreide auf genarbttem Aquarellkarton. 25,2 x 35,4 cm. Unten rechts schwarz monogrammiert und datiert 'CR 32'. Auf dem Unterlagekarton mit handschriftlicher Widmung von Helene Rohlf's an den Vorbesitzer vom 15. Mai 1951. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken.

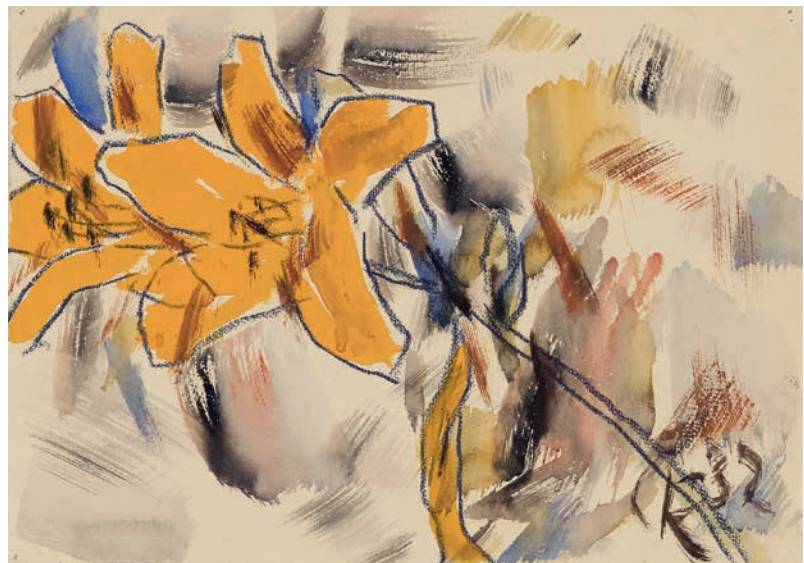
Nicht bei Vogt

Die Arbeit ist beim Christian Rohlf's Archiv im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und wird beim nächsten Treffen des Gremiums am 6. November 2018 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Dr. Erich Konrad, Leverkusen (1946-1956
Leiter der Kulturabteilung der Bayer AG);
Privatbesitz Norddeutschland

€ 7 000 – 8 000





CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

447 WELKENDE SONNENBLUMEN MIT BLAU 1922

Wassertempera und Tusche auf bräunlichem Papier. 56 x 39 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links braun monogrammiert und datiert 'CR 22'. – Farbfrisch erhalten, das Papier gebräunt. Teils werkprozessbedingt gewellt und mit kleinen Randmängeln.

Nicht bei Vogt

Mit einer Echtheitsbestätigung des Christian Rohlfs Archivs im Osthaus Museum, Hagen, vom 9. Mai 2016. Die Arbeit wird unter der Nr. CRA 132/16 im Archiv geführt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 12 000 – 15 000

EMY ROEDER

Würzburg 1890 – 1971 Mainz

448 GESCHWISTER. SITZENDES MÄDCHEN MIT KLEINKIND 1947

Bronzeplastik. Höhe 28 cm. Vorne am Sitz links monogrammiert und datiert 'E.R. 47'. – Mit brauner, teils messingfarbenen aufgelichteter Patina.

Gerke 39 (abweichende Maße)

Wir danken Henrike Holsing, Museum im Kulturspeicher Würzburg, für ergänzende wissenschaftliche Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer bei der Künstlerin direkt erworben; seitdem Familienbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Bonn 1950 (Kunstsammlungen der Stadt Bonn), Emy Roeder. Bildwerke und Zeichnungen aus den Jahren 1919-1949, Kat. Nr. 53, mit Abb.; Hannover 1953 (Kestnergesellschaft), Emy Roeder, Kat. Nr. 29; Duisburg 1959 (Städtisches Kunstmuseum), Marg Moll – Emy Roeder – Johanna Schütz-Wolff, Kat. Nr. 69; Frankfurt 1963 (Frankfurter Kunstkabinett), Emy Roeder, Kat. Nr. 185, mit Abb.

€ 7 000 – 9 000





EMY ROEDER

Würzburg 1890 – 1971 Mainz

449 **BILDNIS KARL SCHMIDT-ROTTLUFF** 1955/1956

Bronzeplastik. Höhe 31,5 cm. Rückseitig am Hals monogrammiert und datiert ‚E. R. 59‘. – Mit rötlich-brauner Patina, teils grün oxidiert.

Gerke 76

Wir danken Henrike Holsing, Museum im Kulturspeicher Würzburg, für ergänzende wissenschaftliche Hinweise.

€ 10 000 – 12 000

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer bei der Künstlerin direkt erworben; seitdem Familienbesitz Norddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Frankfurt 1954 (Haus des Kunsthandwerks), Deutscher Künstlerbund, 4. Ausstellung, Kat. Nr. 261; Duisburg 1959 (Städtisches Kunstmuseum), Marg Moll – Emy Roeder – Johanna Schütz-Wolff, Kat. Nr. 78 (Fassung von 1958); Baden-Baden 1960 (Staatliche Kunsthalle), Alfred Lörcher – Gabriele Münter – Emy Roeder, Kat. Nr. 156

Literatur Literature

Der Holz- und Steinbildhauer 1954, Heft 2, S. 51; Weltkunst 25, 1955, Nr. 9, S. 18; Das neue Mainz 1956, Heft 9; Omnibus (Braunschweiger Studentenzeitung) 1959, Heft 1, S. 7; Hannover 12, 1962, Heft 3

Der hier angebotene Kopf Schmidt-Rottluffs ist Teil einer kleinen Reihe von Freundesporträts, die Emy Roeder von Purrmann und Heckel fertigt. Lt. Gerke handelt es sich bei dieser Version Schmidt-Rottluffs um die letzte der drei ab 1955 gearbeiteten Varianten (s. Friedrich Gerke, Emy Roeder. Eine Werkbiographie, Wiesbaden 1963, S. 79 f.; Nrn. 72 und 73). Dem Würzburger Kulturspeicher, in dessen Sammlung sich unsere Version auch befindet, sind mittlerweile fünf Versionen in Bronze und Zwischenstufen in Gips bekannt.

RUDOLF SCHLICHTER

Calw 1890 – 1955 München

450 TISCHGESELLSCHAFT, Verso: STUDIE ZU STEHENDER IM UNTERROCK

1926

Doppelseitige Tuschfederzeichnung auf chamoisfarbenem Zeichenblockpapier, an 3 Rändern gezackt. 41 x 52,2 cm, bzw. 52,2 x 41 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Rudolf Schlichter 1926' sowie links betitelt 'Tischgesellschaft'. – Rückseitig die Ecken mit Resten ehemaliger Montierung.

*Double-sided Pen and ink drawing on cham-
ois-coloured drawing pad paper, 3 margins
jagged. 41 x 52.2 cm and 52.2 x 41 cm resp.
Framed under glass (double-sided). Signed
and dated 'Rudolf Schlichter 1926' in pencil
lower right and titled 'Tischgesellschaft' on
the left. – Remnants of a former mounting in
the corners verso.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Italien

€ 12 000 – 15 000

Die Widersprüchlichkeit zwischen dem überbordenden Amüsierbetrieb der Metropole Berlin in den „Goldenen Zwanziger Jahren“ und dem Elend derjenigen, die durch Krieg, Inflation und Arbeitslosigkeit zu den Verlierern dieser Epoche gehörten, wurde von den Künstlern der Neuen Sachlichkeit auf oft schonungslose, karikierende Weise thematisiert. „Diese offene Kritik ist dagegen in Schlichters Großstadtbildern selten zu finden. Mit Vorliebe zeichnete er Kaffeehaus- oder Barszenen [...]. Oft konzentriert sich Schlichter hier auf das Gespräch der Menschen, in deren Gesichtern Erschöpfung abzulesen ist, aber auch Schweigen und Erstarrung.“ (Sigrid Lange, in: Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse, Ausst. Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz 2016, S. 74).

The contradiction between the exuberant amusements of the metropolis Berlin in the "Golden Twenties" and the misery of those who belonged to the losers of this era due to war, inflation, and unemployment was addressed by the artists of New Objectivity in an often ruthless, caricaturing manner. "This open criticism, on the other hand, is seldom to be found in Schlichter's paintings of the big city. He loved to draw coffee house or bar scenes [...]. Here Schlichter often concentrates on the conversations between people whose faces show exhaustion, but also silence and numbness." (Sigrid Lange, in: Rudolf Schlichter. Eros and Apokalypse, exhib.cat. Mittelrhein-Museum Koblenz 2016, p. 74).



Verso



[Faint signature]

R. [Signature] 1926



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

451 SEEROSEN

1952

Aquarell und Bleistiftzeichnung auf cremefarbenem Büttenpapier. 40 x 54 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'SRottluff' (ligiert) sowie rückseitig mit Bleistift datiert und mit der Werknummer '52/38' versehen. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt sowie mit zwei Einrissen am rechten und unteren Rand.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Felix Dargel, Berlin; Privatsammlung, Salzburg; Dorotheum, Wien, Auktion Klassische Moderne und Zeitgenössische Kunst, 27. November 2007, Los 64; Privatbesitz Norddeutschland

€ 12 000 – 15 000



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

452 BLUMENSTILLEBEN

1964

Tusche- und Ölkreidezeichnung auf weißem Velin. 49,5 x 69,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in der Darstellung mit Tuschefeder signiert 'SRottluff' (ligiert) sowie unten rechts mit Bleistift datiert und numeriert '64 27'. – In schönem Erhaltungszustand.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion
Moderne Kunst 891, 2./3. Juni 2006, Lot 948;
Privatbesitz Rheinland

€ 10 000 – 12 000

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

N453 KNIENDES REH

1915

Bronze. Höhe 8 cm. Unter dem rechten Vorderlauf monogrammiert 'RS'. Lebzzeitguss der 1920er Jahre. – Mit grünlicher Patina, partiell leicht berieben. – Nase und linkes Ohr minimal bestoßen.

Berger/Ladwig 016 Buhlmann 182

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin und Renée Sintenis, Kat. Nr. 1; Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphiken, Kat. Nr. 6; Berlin 1983 (Georg Kolbe Museum) Kat. Nr. 4 mit Abb.

Literatur *Literature*

Gustav Eugen Diehl (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1927, Nr. 1, Abb. S. 23; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 1, Abb. Nr. 1; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 12 mit Abb.; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 13 mit Abb.

€ 3 000



454 STEHENDES ZEBUKALB

1924

Bronze. Höhe 11,2 cm. Seitlich am rechten Hinterhuf monogrammiert 'RS'. – Mit dunkler, großflächig goldfarbenen aufgetragener Patina.

Berger/Ladwig 062; Buhlmann 202

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

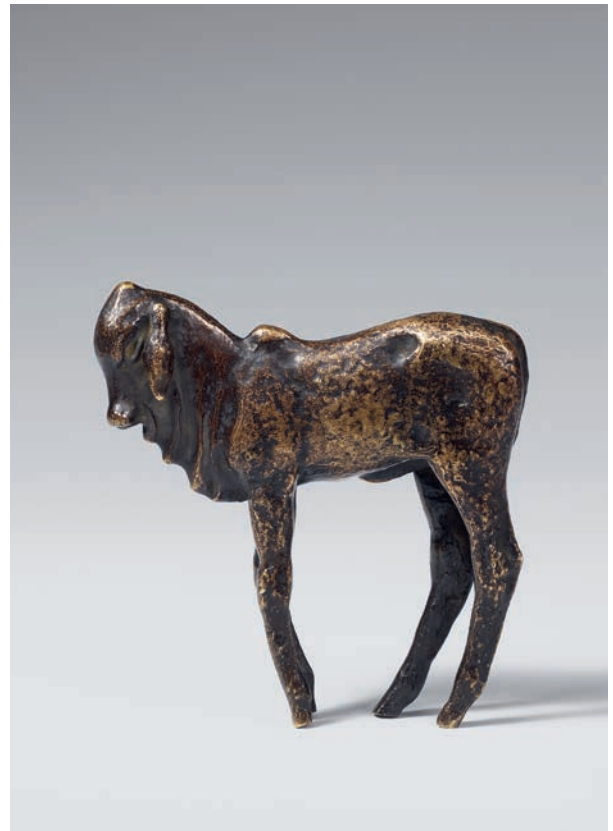
Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1925 (Galerie Alfred Flechtheim), Marie Laurencin, Renée Sintenis, Nr. 29; Berlin 1958 (Haus am Waldsee), R. Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 25

Literatur *Literature*

U.a. Gustav Eugen Diehl (Hg.), R. Sintenis, Berlin 1927; René Crevel/Georg Biermann (Hg.), Renée Sintenis, Berlin 1930, Nr. 29 mit Abb. Nr. 17; René Crevel, Renée Sintenis, Paris 1930, S. 21 mit Abb.; Paul Cassirer/Theodor Fischer (Auktionsleitung), Die Sammlung Fritz Hess, Berlin. Gemälde alter und moderner Meister. Moderne Plastik, Auktionskatalog, Luzern 1931, Nr. 90 mit Abb.; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, Abb. S. 37 sowie 1956, Abb. S. 25; Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, S. 63 mit Abb.

€ 5 000 – 6 000



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

455 JAGENDES SHETLANDPONY (GALOPPIERENDES PONY)

1937

Bronze. Höhe 9,8 cm. Auf der Plinthe monogrammiert 'RS'; hinten an der Plinthe mit dem Gießstempel „H. NOACK BERLIN“.
– Mit dunkelbrauner, teils etwas aufgehellter Patina.

Berger/Ladwig 159; Buhlmann 167

Wir danken Ursel Berger, Berlin, für die wissenschaftliche Beratung.

€ 7 000 – 9 000

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), R. Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Kat.Nr. 67

Literatur *Literature*

Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. S. 118; Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, Abb. Nr. 29; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, Abb. S. 55



VICTOR SERVranCKX

Dieghem bei Brüssel 1897 – 1965 Elewijt (Belgien)

N456 PROJET DE PAPIER PEINT (TAPETENENTWURF MIT ROSE)

1922

Gouache bzw. Tempera über Bleistift auf dünnem Pergamentpapier, auf Unterlagenkarton des Passepartouts aufgezogen. An den Seitenrändern jeweils mit schmal collagierten eingefärbten Papierstreifen. 66,4 x 56,8/57 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig schwarz signiert und datiert 'SERVRANCKX 1922'. – Mit Reißnagellöchern in den Ecken. Mit alten Falts Spuren, horizontal mittig stärker ausgeprägt. Stellenweise altersbedingt mit Farbverlusten und kleineren Randmängeln. Von schön erhaltener Farbfrische.

Gouache resp. tempera over pencil on thin parchment paper, mounted on card support of mat. The lateral margins each with collage of narrow coloured paper strips. 66.4 x 56.8/57 cm. Framed under glass. Signed and dated 'SERVRANCKX 1922' in black lower centre. – The corners with drawing pin holes. Old traces of folds, a strong horizontal one in midst of sheet. Isolated losses of colour and smaller marginal defects due to age. With fine, vibrant colours.

Provenienz Provenance

Galerie Gmurzynska; 1986 dort erworben, seitdem Privatbesitz Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Bottrop 1981 (Quadrat Bottrop), Victor Servranckx, Kat. Nr. 28 („Ohne Titel“, mit dem Etikett auf der Rahmenrückseite); Galerie Gmurzynska, Köln (mit den zwei verschiedenen Kölner Galerieaufklebern auf der Rahmenrückseite, „Tapetenentwurf mit Rose“)

€ 4 000 – 6 000

Servranckx hatte früh seine künstlerische Aufmerksamkeit – wohl analog zu den Bestrebungen der internationalen konstruktivistischen Avantgarde in dieser Zeit – dem angewandtem Bereich gewidmet. Schon ab 1917 war er in der damals weithin bekannten belgischen Tapetenfabrik U.P.L. (Usines Peters Lacroix) in Haren tätig. Hier begegnete er René Magritte, der dort ebenfalls in den frühen 1920er Jahren als Designer tätig war. Servranckx war auch noch später engagiert mit innenarchitektonischer Entwurfsgestaltung beschäftigt, seit 1932 hatte er eine Professur an der École des Arts Industriels et Décoratifs in Ixelles inne. Dieser besondere Focus seiner Begabung führte 1925/1926 zu einer periodischen Zäsur im malerischen Werk. Der Künstler nahm nunmehr als maßgeblicher Entwurfszeichner bei U.P.L. auf die Produktion entscheidenden künstlerischen Einfluss, „neue Methoden der Gestaltung, neue Beziehungen der Formen ausprobierend“, wie man dazu in Berlin damals anerkennend kommentierte (Alfred Durus in der spartakistischen Zeitschrift „Die Rote Fahne“, Berlin 1925, zit. nach: Ausst. Kat. Victor Servranckx, Concertgebouw, Brügge 1958, S. 54).

Early on Servranckx devoted his artistic attention – analogously to the efforts of the international Constructivist avant-garde of the time – to the field of applied art. In 1917 he had already begun to work at the Belgian wallpaper factory U.P.L. (Usines Peters Lacroix), which was widely known at that time and was based in Haren. This is where he met René Magritte, who likewise worked there as a designer in the early 1920s. Servranckx also dedicatedly occupied himself with the drafting of interior architectural designs later on: from 1932 he held a professorship at the École des Arts Industriels et Décoratifs in Ixelles. In 1925/1926 this special focus of his talents led to a turning point between periods in his painted oeuvre. By then the artist had become the leading designer at U.P.L. and exercised a decisive artistic influence on their production, “trying out new methods of design, new relationships of forms”, as was remarked with approval in Berlin at that time. (Alfred Durus in the Spartacist magazine “Die Rote Fahne”, Berlin 1925, cited in: exhib. cat. Victor Servranckx, Bruges 1958, p. 54).



SERVANCKX 1922

FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

457 ENTWURF ZU GLASFENSTER

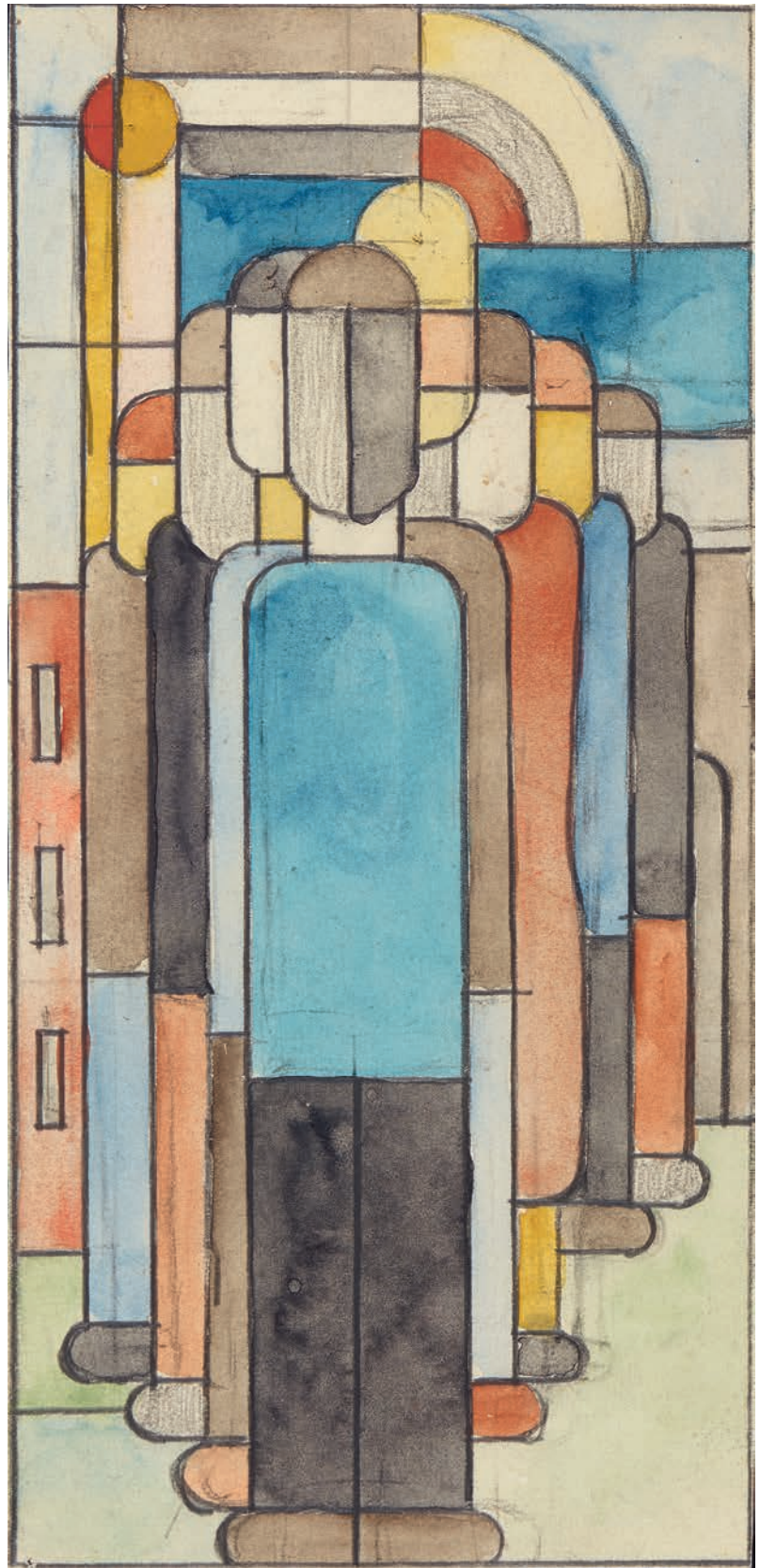
Aquarell über Bleistiftzeichnung auf Papier.
19 x 9 cm. Unter Glas gerahmt. Auf dem
schwarzen Unterkarton verso bezeichnet
„F. W. Seiwert“. – Fest auf schwarzen Unter-
karton montiert.

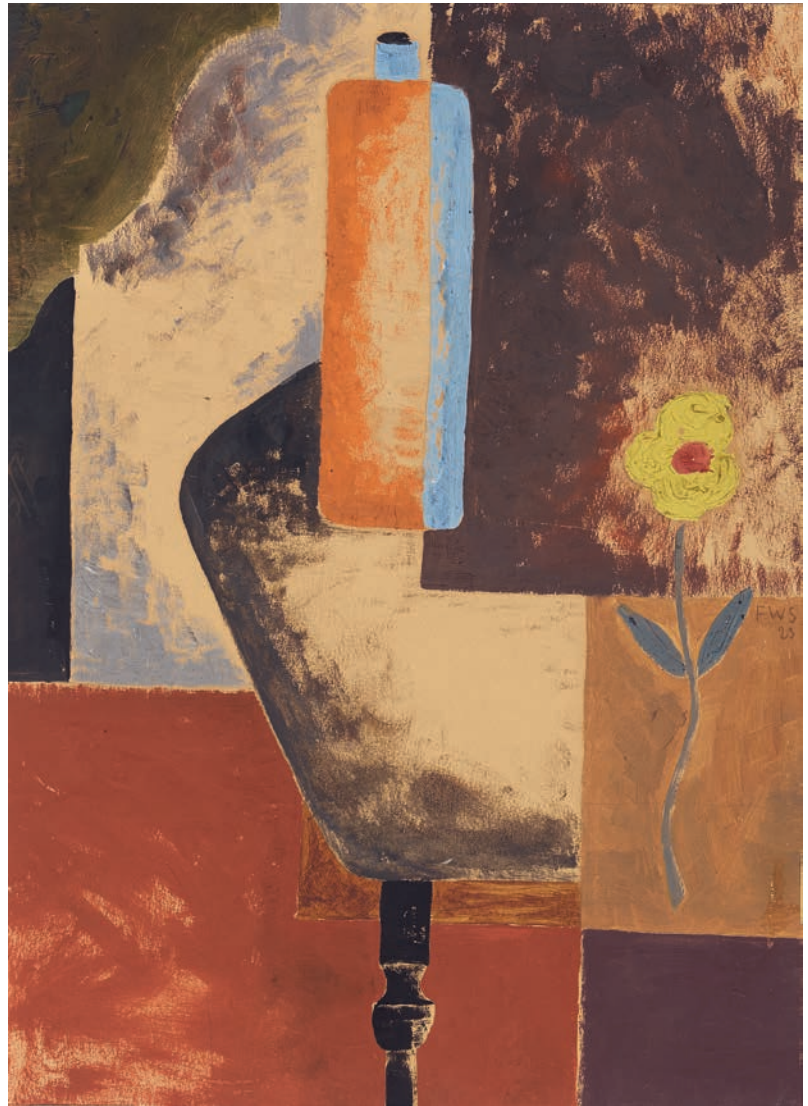
Bohnen 162 (1)

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hans Schmidt-Rost, Köln;
Aloys Faust, Köln; Privatsammlung
Rheinland

€ 5 000 – 7 000





FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

458 STILLEBEN MIT GELBER BLUME UND TONFLASCHE 1923

Öltempera auf festem Halbkarton mit Prägung „MONOPOL“. 31,6 x 22,6 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung rechts am Rand mit Bleistift monogrammiert und datiert 'FWS 23'. – Der Passepartout-Ausschnitt (30 x 21,8 cm) linear mit Bleistift umrissen; der Randbereich mit Erhaltungsmängeln durch die alte vorderseitige Montierung.

Nicht bei Bohnen

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland; Privatsammlung Rheinland

€ 9 000 – 12 000

Franz Wilhelm Seiwert gehörte zu einem kleinen Kreis von Künstlern, die sich als „Kölner Progressive“ bezeichneten. Zu den Kernmitgliedern zählten außer ihm auch Heinrich Hoerle und Gerd Arntz. Das vorliegende Stilleben ist 1923 datiert. Im selben Jahr fand im Kölnischen Kunstverein eine Einzelausstellung von Gemälden, Skulpturen und Graphiken Seiwerts statt. Die Komposition ist durch die zarte, botanisch nicht bestimmbar Blume und das zierliche Bein eines Fauteuils nicht ganz so streng und statisch konstruiert, wie wir es von vielen Kompositionen Seiwerts gewohnt sind. Ziel war es, alles Zufällige aus dem Bild zu verbannen. Die Wirklichkeit sollte mittels einer vereinfachten Formsprache, bisweilen im Sinne eines Pictogrammes, jedem verständlich abgebildet werden. Charakteristisch für Seiwerts Kompositionen ist die Betonung von Horizontal- und Vertikalachsen. Der Bildraum wird durch ineinander greifende Flächensegmente konstruiert. Eine Reihe von Motiven, wie die gelbe Blume oder der Steinhägerkrug, kommen auch auf anderen Gemälden Seiwerts vor. Besonders reizvoll ist die sinnliche Farbgebung. Die Farbe ist zum Teil nur locker aufgetupft, um eine illusionistische Modellierung anzudeuten und somit Volumina herzustellen.

FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

459 MADONNA IN DEN WOLKEN

1918

Original-Holzschnitt auf dünnem Japanpapier. 24,2 x 12,2 cm (32,8 x 26,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit Lichtrand.

Bohnen 241

€ 3 000



TONI STADLER

1888 – München – 1982

460 STEHENDES MÄDCHEN

Um 1960

Bronze. Höhe 32,3 cm. Rückseitig auf der Standfläche monogrammiert 'T S T'. – Mit dunkelbrauner, teils grünlich oxidiertener Patina. Sehr schöner, vom Künstler bearbeiteter Guss.

Wecezerek 86 a (Variante)

Wir danken Thomas Wecezerek, München, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 4 000



TONI STADLER

1888 – München – 1982

461 MÄDCHENKOPF

Um 1965

Bronze. Höhe 34 cm. Unbezeichnet. – Mit graubrauner Patina, mit weißlichen Oxidations- bzw. Schamottspuren.

Weczerek 135 (Variante)

Wir danken Thomas Weczerek, München, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 4 000 – 5 000



462 KLEINE BADENDE

Um 1959

Bronze. Höhe 23,8 cm. Unbezeichnet. – Mit anthrazit-olivfarbener Patina, mit vereinzelten Oxidations- und Schamottspuren. Hervorragender, vom Künstler selbst überarbeiteter Guss.

Weczerek 87/88 (Variante)

Wir danken Thomas Weczerek, München, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 5 000 – 7 000



LUDWIG EGIDIUS RONIG

1885 – Köln – 1960

463 MÄDCHENPROFIL

Öl auf Hartfaserplatte. 58,3 x 50,2. Gerahmt.
Unten rechts hellblau signiert 'L.E. Ronig':
– Rückseitig mit der typischen Prägedruck-
nummer „25“ versehen. – Mit wenigen win-
zigen Farbausbrüchen, teils fachmännisch
retuschiert.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 000



ANTON RÄDERSCHIEDT

1892 – Köln – 1970

464 INTERIEURSZENE

1956

Öl auf Halbkarton. 65,2 x 49,5 cm. Unter
Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift
signiert und datiert 'Anton 56': – In den
pastosen Partien teils mit kleinem Craquelé.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 000



FRITZ SCHAEFLER

Eschau 1888 – 1954 Köln

465 BLUMEN

Um 1935/1940

Öl auf Leinwand. Verso: Verworfenne Komposition (Badende). 45 x 51 cm. Gerahmt. Rückseitig mit schwarzem Pinsel auf dem Keilrahmen signiert 'Fritz Schaeffler Köln'. – Mit geringfügigen oberflächlichen Verschmutzungen und einer leichten Bereibung zum rechten Bildrand.

Nicht bei Thiel

Wir danken Christiane Schmidt, Köln, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Direkt beim Künstler erworben; seitdem Familienbesitz Rheinland

€ 3 000



466 KUHSTALL

1926

Aquarell, Tuschkpinsel- und Bleistiftzeichnung auf Büttenpapier, rückseitig an den oberen Ecken vom Künstler auf Unterpapier „Montgolfier“ montiert. 41,7 x 60,5 cm (48,5 x 63 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert 'F. Schaeffler'. Rückseitig mit schwarzer Kreide signiert, betitelt und bezeichnet 'N 365 Kuhstall F. Schaeffler' sowie auf dem Unterlagepapier rückseitig zusätzlich signiert, datiert und bezeichnet. Dort auch vom Sohn Hans Otto Schaeffler monogrammiert „HOS“. – Rückseitig mit einem runden Sammlerstempel versehen. Mit minimalen Knitterfalten, vornehmlich im Rand.

Nicht bei Thiel

Wir danken Christiane Schmidt, Köln, für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

€ 3 000



HEINRICH STEINER

Kaiserslautern 1911 – 2009 Rom

467 **ITALIENISCHE
FENSTERAUSSICHT**
1960er/1970er Jahre

Öl auf Leinwand. 70,5 x 55,2 cm. Mit Atelier-
leiste gerahmt. Unten links braun signiert
'HSteiner' (ligiert). – In tadellosem Zustand.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Italien

€ 4 000 – 6 000



468 **INTERIEUR MIT MÄDCHEN AM
KLAVIER**

1960er/1970er Jahre

Öl auf Leinwand. 70 x 80 cm. Gerahmt.
Unten links signiert braun 'HSteiner' (ligiert).
– In tadellosem Zustand.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Italien

€ 6 000 – 8 000





MARIO SIRONI

Sassari 1885 – 1961 Mailand

469 **COMPOSIZIONE CON DUE FIGURE**
1930er Jahre

Tempera und Zimmermannsbleistift auf Papier, auf Leinwand montiert. 40,5 x 36 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unbezeichnet. – Mit einem kleinen Materialausbruch und einem kurzen Riss links, durch Montage stabilisiert. Der Unterrand schmal im Diagonalverlauf angesetzt.

Die Arbeit ist im Archiv der Associazione per il Patrocinio dell'opera di Mario Sironi, Mailand, registriert mit der Archiv-Nr. 132/16 RA.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Italien

€ 5 000 – 7 000

ZOLTAN SZEKESY

Dombiratos/Ungarn 1899 – 1968 Düsseldorf

470 SICH KÄMMENDE

1930

Holz. Höhe 42,5 cm. Oben auf dem Sockel mit dem geometrisierten Künstlersignum monogrammiert 'SZ'. Auf der Standfläche mit schwarzen Stiften datiert und bezeichnet „1930 Z. SZEKESY KÄMMENDE“.

– Mit glänzend polierter, rötlich-braun schimmernder Oberfläche. Das aus einem Stück geschnitzte Objekt materialbedingt stellenweise mit Trockenrissen.

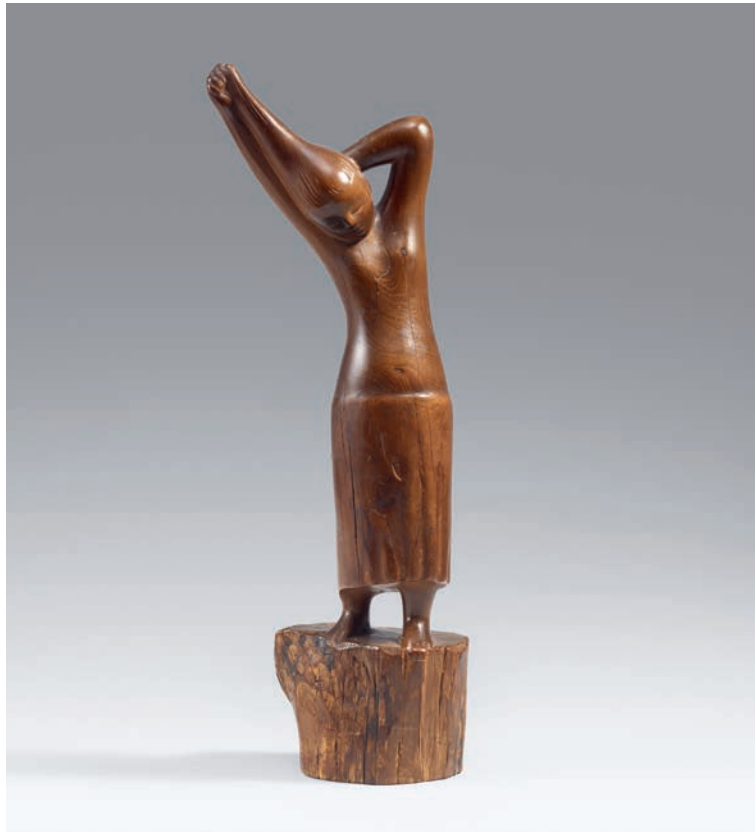
Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz; Kunsthandel München

Literatur *Literature*

Wend Fischer, Zoltán Székessy, Recklinghausen 1965, S. 10 und ganzseitige Abb. S. 25

€ 4 000



471 LÖWE

Bronze. 16,9 x 29,9 x 6,9 cm. Auf der Unterseite des Schwanzes mit dem geometrisierten Künstlersignum monogrammiert 'SZ'.
– Mit schöner mittelbrauner Patina.

Provenienz *Provenance*

Rheinische Privatsammlung

€ 3 000





GEORG TAPPERT

1880 – Berlin – 1957

472 BETTY Um 1913

Schwarze Kreidezeichnung auf chamoisfarbenem Papier. 33,5 x 25,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert 'Tappert'. – Entlang des Unterrandes rückseitig auf Unterlagepapier montiert, die rechte untere Ecke mit diagonaler Falte und kurzem Einriss.

Provenienz *Provenance*

Galerie Norbert Blaeser, Steffeln/Eifel;
Privatsammlung Rheinland-Pfalz

€ 2 500

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC UND HENRI-GABRIEL IBELS

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde und Paris 1867 – 1936

N473 LE CAFÉ CONCERT

1893

Mappenwerk. Mit 22 Lithographien auf Velin, davon 11 von Henri de Toulouse-Lautrec und 11 von Henri-Gabriel Ibels. Von 24,8 x 16,2 cm bis 27,5 x 21,4 cm (44 x 32 cm) mit Papierumschlag 44,5 x 33,1 cm. Der Titel mit einer Lithographie von Ibels und rot gedrucktem Text. Einzelne auf Passepartout-Unterlage montiert. Jeweils im Stein monogrammiert. Eines von 500 Exemplaren der Normalausgabe. Verlegt von L'Estampe Originale, Paris 1893. – In sehr schöner Erhaltung, der Titel gleichmässig leicht gebräunt.

Wittrock 18-28; Adhémar 28-38

Portfolio. With 22 lithographs on wove paper, of which 11 by Henri de Toulouse-Lautrec and 11 by Henri-Gabriel Ibels. From 24.8 x 16.2 cm up to 27.5 x 21.4 cm (44 x 32 cm) with paper cover 44.5 x 33.1 cm. The title with a lithograph by Ibels and text imprinted in red. Individually mounted on mat support. Each monogrammed in the stone. One of 500 copies of the regular edition. Published by L'Estampe Originale, Paris 1893. – In fine condition, the title slightly, evenly browned.

Provenienz *Provenance*

Graphisches Kabinett Kunsthandel
Wolfgang Werner, Bremen (1987); Sammlung
Klaus J. Jacobs, Zürich

€ 4 000 – 6 000



Titel von Henri-Gabriel Ibels



Aus 520
H. de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant



Aus 520
H. de Toulouse-Lautrec, Jane Avril



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde

474 ÉTOILES FILANTES

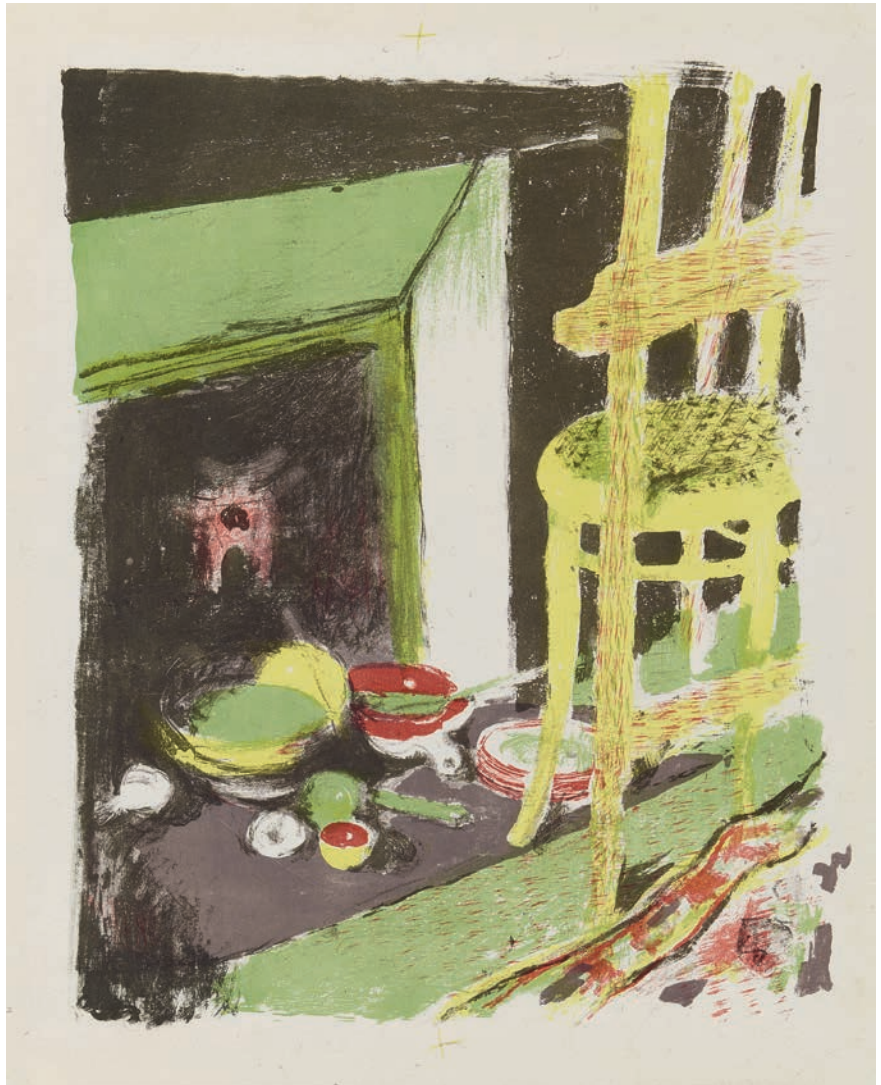
1895

Original-Lithographie auf glattem Velin. 26,1 x 20,6 cm (38,2 x 28,1 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links mit dem verblassten orange-roten Monogramm-Stempel (Lugt 1338), rechts daneben und unten links zweifach mit Bleistift nummeriert. Exemplar

Nr. 19 einer Auflage von 20 Exemplaren der ersten Edition. Sehr selten. C. Joubert Éditeur, Paris 1895. – Im Passepartout-Ausschnitt etwas gebräunt mit Lichtrand.

Wittrock 131; Adhémar 161

€ 4 000



EDOUARD VUILLARD

Cuiseaux 1868 – 1940 La Baule

475 L'ÂTRE

1899

Original-Farblithographie auf dünnem Japanpapier. 34 x 27,6 cm (40,2 x 32,6 cm). Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Eines von 100 nicht nummerierten Exemplaren des zweiten Zustands. Aus der Folge von 12 Farblithographien zu: Paysages et Intérieurs, Edition Ambroise Vollard, Paris 1899. Gedruckt von Auguste Clot, Paris. – In tadellosem Zustand mit kräftigen Farben. Reißnagellöcher in den Passkreuzen am Ober- und Unterrand.

Roger-Marx 39

€ 4 000

EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

N476 KARTENSPIELER (KARTENSPIELENDEN BAUERN)

1932-1933

Öl auf Holz. 100 x 130,5 cm. Im Originalrahmen des Künstlers. Unten rechts dunkelgrau signiert und datiert 'Eberhard Viegener 1932-33'. Rückseitig mit Bleistiftbeschriftungen wohl von fremder Hand, bezeichnet „E.V. 5“. – Die Kanten rahmungsbedingt berieben, stellenweise mit kleineren Farbverlusten.

Oil on panel. 100 x 130.5 cm. Framed. Signed and dated 'Eberhard Viegener 1932-33' in dark grey lower right. Pencil inscriptions probably by an unknown hand, inscribed "E.V. 5" verso. – The edges rubbed due to framing, partially with small losses of colour.

Provenienz Provenance

Beim Künstler direkt erworben; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Essen 1933 (Museum Folkwang), Westfront, Große Ausstellung rheinischer und westfälischer Künstler; Berlin 1934 (Künstlerhaus Tiergartenstraße), Westfälische Künstler, Nr. 1 (ohne Kat.); Bochum 1935 (Städtische Gemäldegalerie), Eberhard Viegener; Soest 1935, Kunstaussstellung Eberhard Viegener

Literatur Literature

W. Kelter (Hg.), Westfront, Die große Ausstellung westdeutscher Kunst in Essen, in: Die Westfront 1933, Bochum 1933, mit Abb. sowie Titelabb.; F. Wagener, Künstlerschaften im Sauerland, Meschede 1938, S. 202 mit Abb.; Bernhard Kerber, Der Maler Eberhard Viegener, Soest 1982, mit Farbabb. 17; Ilse Tjardes, Studien zu Leben und Werk des westfälischen Künstlers Eberhard Viegener, 1890 – 1967, Phil. Diss., (Kunstgeschichte: Form und Interesse 22), Münster 1989, Kat. Nr. 180, mit Abb.Tafel 90 (Ausschnitt)

€ 25 000 – 30 000

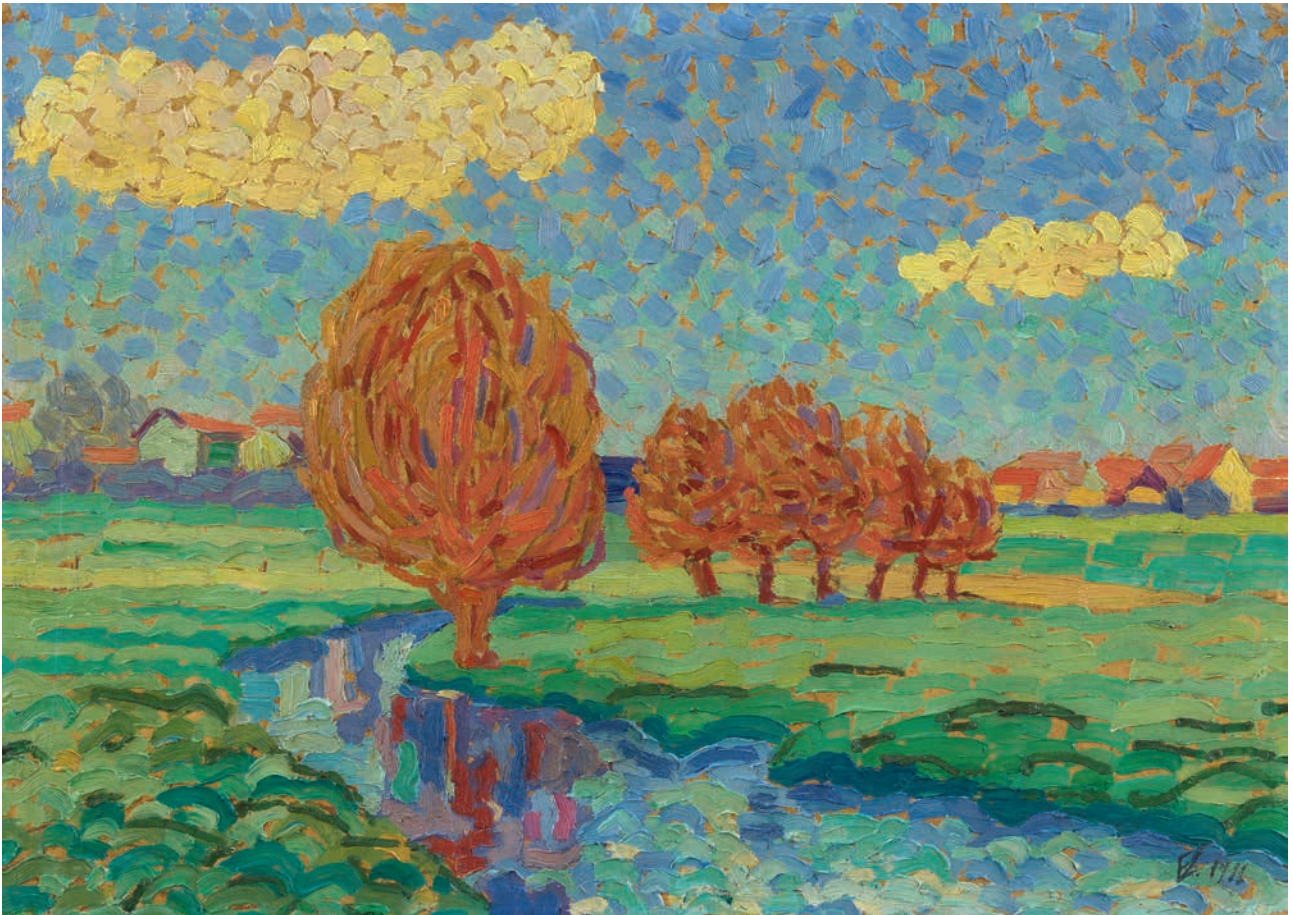
Das Motiv der um einen Tisch versammelten Kartenspieler gehört nicht erst seit den berühmten Gemälden von Paul Cézanne zu den beliebten Sujets der europäischen Malerei. Bereits Künstler wie Georges de la Tour, David Teniers d.J. oder Adriaen Brouwer reizte die Thematik. Subtile Gefühlsäußerungen in hoher Konzentration, verstohlenes Handeln, die Interaktionen der Spieler – die Darstellung einer kartenspielenden Gesellschaft bietet vielfältige Möglichkeiten für eingehende Personenstudien.

Die kartenspielenden Bauern von Eberhard Viegener strahlen die bodenständige Ruhe aus, die seinen Personendarstellungen dieser Zeit eigen ist. Das verhaltene, erdige Kolorit unterstreicht diese Atmosphäre. Konzentriert und selbstgenügsam widmen sich die drei Spieler links und der Zuschauer in der rechten Bildhälfte der Partie, ihre damit verbundenen Emotionen kann der Betrachter lediglich erahnen.

The motif of card players gathered around a table was already a popular subject in European painting before Paul Cézanne's famous paintings. The subject had previously intrigued artists such as Georges de la Tour, David Teniers the Younger and Adriaen Brouwer. Subtle expressions of emotion in highly concentrated individuals, concealed activity, the interactions of the players – the depiction of a group playing cards offers diverse opportunities for meticulous studies of people.

Eberhard Viegener's card-playing farmers radiate a sense of down-to-earth calm that is characteristic of the images of people he made at that time. The reserved, earthy tonality underscores this atmosphere. Concentrated and self-possessed, the three players on the left and the onlooker in the right half of the picture devote their attention to the game; viewers can only guess at the emotions they feel in connection with it.





EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

N477 WEIDEN AM BACH (ROTE BÄUME) 1916

Öl auf Malkarton. 33,8 x 47,8 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz monogrammiert 'EV'
(ligiert) und datiert '1916'. Rückseitig mit
Bleistiftbeschriftungen von fremder Hand. –
In den Ecken mit Heftzweckspuren, darüber
teils mit minimalen Farbabplatzungen;
schmale professionelle Restaurierung am
linken Bildrand. In farbschöner Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler direkt erworben; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Bernhard Kerber, *Der Maler Eberhard Viegener*, Soest 1982, S. 11 u. Farbabb. 3; Ilse Tjardes, *Studien zu Leben und Werk des westfälischen Künstlers Eberhard Viegener, 1890 – 1967*, Phil. Diss., (Kunstgeschichte: Form und Interesse 22), Münster 1989, Kat.Nr. 21, mit Abb. Tafel 11

€ 7 000 – 8 000



EBERHARD VIEGENER

1890 – Soest – 1967

N^o478 STILLEBEN MIT KRUG UND OBSTSCHALE 1935

Öl auf Holz. 29,2 x 48,1 cm. Gerahmt. Unten rechts anthrazitfarben signiert und datiert 'Eberhard Viegener 1935'. – Der Randbereich, im Wesentlichen die Seitenkanten, mit kleinen Kerben, leichtem Berieb und minimalen Farbverlusten.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler direkt erworben; seitdem in Familienbesitz

€ 3 000

MARIE VASSILIEFF

Smolensk 1884 – 1957 Nogent-sur-Marne

479 STILL LIFE WITH MASKS IN A WINDOW 1946

Gouache und Silberfarbe über Bleistift auf Karton. 54,2 x 42 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert, bezeichnet und datiert 'MARIE VASSILIEFF. PARIS 1946'. – Mit vereinzelt minimalen Farbausbrüchen, teilweise retuschiert. Die Ränder rückseitig mit Fragmenten älterer Montierung.

Wir danken Claude Bernes, Paris, für bestätigende Auskünfte. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindlich Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, England

€ 20 000 – 30 000



Den Beginn ihrer künstlerischen Ausbildung erfährt Maria Vassilieff an der Petersburger Kunstakademie. 1905 übersiedelt sie nach Paris, wo sie Schülerin von Henri Matisse wird. Künstlerisch findet Vassilieffs Werk schnell Anerkennung, so stellt sie regelmäßig im „Salon d'Automne“ und im „Salon des Indépendants“ aus. Als eine von nur 14 Künstlerinnen und Künstlern ist Vassilieff im Dezember 1915 in der epochemachenden Ausstellung „Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (Null-Zehn)“ in Petrograd vertreten. In ihren späteren Arbeiten tritt ihr Interesse am Porträt und dem menschliche Antlitz in den Vordergrund, welches nicht zuletzt in der Beschäftigung mit dem Thema der Maske zum Tragen kommt.

HANS WIMMER

Pfarrkirchen 1907 – 1992 München

480 RUMÄNISCHES MÄDCHEN

1945

Bronze. Höhe 26,8 cm. Rückseitig an der schmalen Plinthe monogrammiert 'W'. Wohl einer von 9 Güssen. – Mit dunkelbrauner, teils etwas aufgehellter Patina. – Die Patina teils etwas berieben mit weisslichen Einschlüssen.

Kuhl 118

Mit einer Fotobestätigung des Künstlers, datiert München 29. Juni 1982

Ausstellungen Exhibitions

Bamberg 1947 (Neue Residenz), Neue Kunst der Gegenwart, Kat. Nr. 115; Nürnberg 1947 (Fränkische Galerie), Kunst mit neuen Augen, Kat. Nr. 140; München/Nürnberg 1977 (Staatsgalerie moderner Kunst/Germanisches Nationalmuseum), Hans Wimmer. Zum 70. Geburtstag, Kat. Nr. 11 mit Abb.; Schleswig 1993 (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf), Hans Wimmer. Das Atelier: Original-Modelle, Bronzen, Zeichnerische Studien, Dokumente, Kat. Nr. 11 mit Farbabb. (Originalmodell für die Bronze)

Literatur Literature

Hans Konrad Röthel, Der Bildhauer Hans Wimmer, München 1964, S. 59, Anm. 24; Günter Busch, Hans Wimmer. Zeichnungen, München/Zürich 1982, Tafel 64 (Entwurfszeichnung zu der Bronze)

Die Plastik entstand nach einer Bleistiftzeichnung von 1944, welche sich heute im Besitz der Kunsthalle Bremen befindet. Der Originalgips zur Figur befindet sich im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schloß Gottorf.

€ 3 000 – 4 000





GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

481 HOFGARTEN IN DÜSSELDORF BEI AUFKOMMENDEM REGEN
1928

Öl auf Leinwand. 100 x 130 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
"Wollheim 28". – Rückseitig auf dem Rahmen
mit dem alten Etikett der Galerie Friedrich
Figge, Düsseldorf, versehen.

Nicht bei Euler-Schmidt

Wir danken Michael Euler-Schmidt, Köln,
für die mündliche Bestätigung der Authen-
tizität.

€ 6 000 – 8 000



GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

N482 MANN MIT HUT 1937

Öl auf Holz. 50 x 50 cm. Gerahmt. Unten links hellblau signiert und datiert 'Wollheim 37'. – Rückseitig auf einem beschnittenen Etikett mit Tinte nummeriert „No 9“. – Am rechten Bildrand mit einzelnen winzigen Retuschen.

Nicht bei Euler-Schmidt

Wir danken Michael Euler-Schmidt, Köln, für die freundlichen Informationen und die Bestätigung der Authentizität.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Gloria Crest Estate, Englewood/
New Jersey; Privatsammlung USA

€ 5 000 – 7 000



ERICH FRITZ REUTER

Berlin 1911 – 1997 Holstein

483 LEDA UND DER SCHWAN (ENTFALTUNG 76)

1976

Aluminiumplastik. Höhe 108 cm.
Monogrammiert und datiert 'E F R 1976':
Mit dem Gießerstempel „GUSS BARTH
RINTELN“ versehen.

Karpen 206

*Aluminium sculpture. Height 108 cm.
Monogrammed and dated, E F R 1976:
Foundry mark „GUSS BARTH RINTELN“.*

Karpen 206

Typische „Raumtorplastik“, von Reuter selbst „Leda und der Schwan“ betitelt. In ihren konvexen und konkaven Wölbungen der runden, ineinander verschachtelten Flächenkompartimente evoziert das plastische Gebilde Allusionen an das berühmte Paar aus Ovids „Metamorphosen“.

*Typical „Raumtorplastik“ that Reuter personally titled „Leda und der Schwan“:
In its convex and concave curvatures of the round encapsulated surface
compartments, the sculptural structure evokes allusions to the famous couple
from Ovid's „Metamorphoses“.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1976 (Galerie A. Bremer), Erich
F. Reuter – Neue Skulpturen, Raumtore und
Stelen; Berlin 1977 (Sender Freies Berlin),
Erich F. Reuter, Skulpturen 1939 -1976

€ 10 000 – 15 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

484 OHNE TITEL 1934

Mischtechnik auf Japanpapier auf Karton.
37,5 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Verso
signiert und bezeichnet 'Winter K. 56'. – In
schönem Erhaltungszustand.

Nicht bei Lohberg

Mit einer Foto-Expertise von Gabriele Lohberg, Trier; wir danken für
bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; ehemals Privatbesitz Schweiz, seitdem
Familienbesitz Köln

€ 5 000



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

485 SPIEGELUNG
1950

Öl auf Platte. 33,5 x 21 cm. In Künstlerrahmen. Unten links schwarz monogrammiert und datiert 'FW 50' sowie auf der Rahmenrückwand schwarz signiert und betitelt 'Spiegelung Winter 50'. – In schönem Erhaltungszustand.

Nicht bei Lohberg

Mit einer Foto-Expertise von Gabriele Lohberg, Trier; wir danken für bestätigende Auskünfte und wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Westfalen

€ 10 000 – 15 000

RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

486 UND ABENDS IN DIE SCALA

1927

Pastellkreidezeichnung auf feinem Velours-Papier. 49,9 x 34,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert 'RZ.' – Äußerst farbfrisch erhalten.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Leinster Fine Art, London (1982), seitdem Privatsammlung Baden Württemberg

€ 5 000 – 7 000



RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

487 **MÄDCHEN MIT COLLIER**

1927

Pastellkreidezeichnung auf feinem Velours-Papier. 48 x 35,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift monogrammiert 'RZ'. – Äußerst farbfrisch erhalten.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Leinster Fine Art, London (1982), seitdem Privatsammlung Baden Württemberg

€ 4 000 – 6 000



LEMPERTZ
1845

