

LEMPERTZ

1845



MODERN
CONTEMPORARY
ART

EVENING SALE
8. DEZ. 2020









Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Freitag 27. November, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 28. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 29. November, 11 – 16 Uhr

Montag 30. November – Freitag 4. Dezember, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 5. Dezember, 10 – 16 Uhr

Sonntag 6. Dezember, 11 – 16 Uhr

Montag 7. Dezember für auswärtige Besucher nach Voranmeldung
(*by appointment*)

Sie können gerne darüber hinaus einen Besuchstermin vereinbaren.
You are welcome to arrange an appointment.

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Dienstag 8. Dezember 2020

Evening Sale 1162

18.00 Uhr Lot 100 – 216

Aktuelle Informationen sowie eine mögliche Terminänderung auf Grund der Corona Pandemie entnehmen Sie bitte unserer Homepage.
Der Auktionsaal wird durch eine UVC-Filteranlage frei von Keimen und Viren gehalten.

Please refer to our homepage for current information and a possible date change due to the Corona Pandemic.

The auction room is kept free of germs and viruses by a UVC filter system.

Wir empfehlen, sich auch telefonisch oder online an der Auktion zu beteiligen.
You are kindly invited to leave your bids by telephone or online.

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.
The auction will be streamed live at www.lempertz.com.

Seite 1 *Page 1:*
Lot 178 Marcel Broodthaers
© The Estate of Marcel Broodthaers /
VG Bild-Kunst, Bonn 2020
Seite 2 *Page 2:*
Lot 155 Karel Appel
© K. Appel Foundation /
VG Bildkunst, Bonn 2020
Seite 3 *Page 3:*
Lot 116 Leonor Fini
© VG Bildkunst, Bonn 2020
Seite 4/5 *Page 4/5:*
Lot 168 Emil Nolde
© Nolde Stiftung Seebüll
Seite 6 *Page 6:*
Lot 135 Ernst Ludwig Kirchner
Seite 7 *Page 7:*
Lot 126 Gerhard Richter
© Gerhard Richter 2020 (0180)
Seite 10 *Page 10:*
Lot 180 Thomas Struth
© Thomas Struth, Stanze di Raffaello 2,
Rom 1990 (Detail)

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

EDOUARD VUILLARD

1868 Cuiseaux – 1940 La Baule

[21] MADAME HESSEL AU CHAPEAU GARNI DE ROSES

Um 1905

Signiert unten rechts: E Vuillard
Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
33 x 54,5 cm

*Signed lower right: E Vuillard
Oil on paper, mounted on canvas.
33 x 54.5 cm*

Provenienz *Provenance*

Artist's studio; Georges Maratier, Paris, 1944; Sale, Galerie Charpentier, Paris, 1 June 1949, lot 21; Galerie Katia Granoff, Paris; With Matthiesen Fine Art, London, 1952; Jacques Lindon, New York; Robert Sarnoff, USA, 1956; Anonymous sale, Sotheby's, London, 3 December 1975, lot 18.

Literatur *Literature*

Patricia Ciaffa: The Portraits of Édouard Vuillard, Diss. Ann Arbor 1985, pp. 351-352, illus. 200; Antoine Salomon, Guy Cogeval: Vuillard. Le Regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels, Paris 2003, vol. II, p. 769, no. VII-466, reproduced.

€ 80 000 – 120 000
\$ 95 000 – 140 000

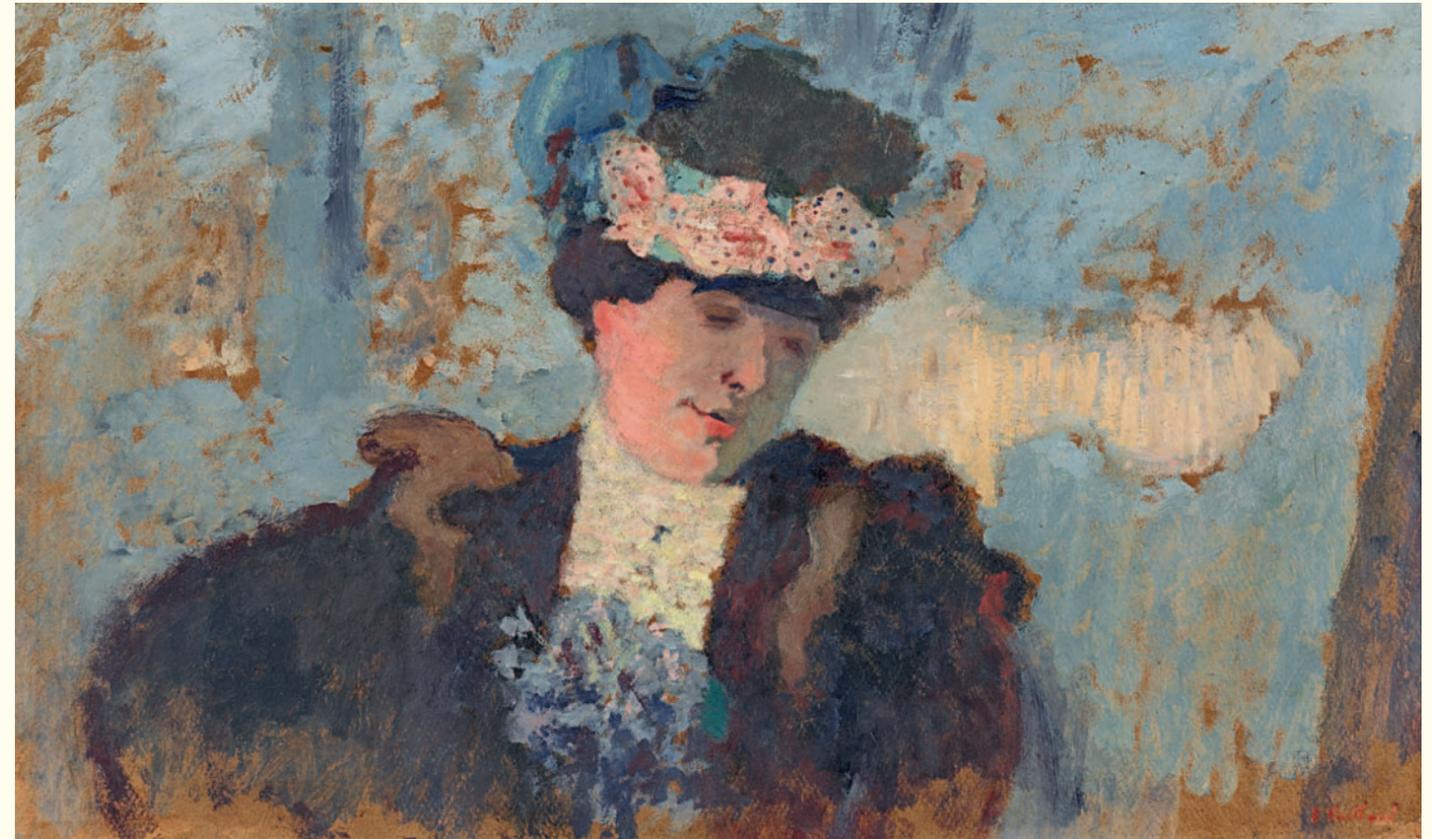
Während eines Besuches bei Félix Vallotton im Jahr 1900 lernte Edouard Vuillard den gebürtigen Belgier Jos (Joseph) Hessel und dessen Frau Lucy kennen. Jos Hessel, Cousin der Brüder Bernheim und Leiter von deren Galerie Bernheim-Jeune, in der Vuillard ab 1903 regelmäßig ausstellte, wurde zum wichtigen Förderer des Malers, zu seinem exklusiven Galeristen und einem engen Freund. Seine Frau aber avancierte schnell nicht nur zu Vuillards Vertrauter, Muse und bevorzugtem Modell, sondern auch zu seiner dauerhaften Geliebten. Der Freundschaft zwischen ihrem Ehemann und dem Maler tat dies keinen Abbruch. Der Maler ging im Haus der Hessels ein und aus, die Liaison war ein offenes Geheimnis.

Vuillard porträtierte Jos Hessel allein sowie gemeinsam mit seiner Frau und der Familie. Doch vor allem von Lucy allein schuf er über vier Jahrzehnte hinweg zahlreiche Bildnisse. Hingerissen von ihrer Schönheit und Eleganz malte er sie in verschiedensten Situationen – meist in den edlen Interieurs ihres Hauses, umgeben von exquisiten Gemälden und Einrichtungsstücken, aber auch in der freien Natur sitzend oder spazierend, bei ihrer Modistin oder während der Maniküre.

Das hier vorgestellte Brustbildnis ist ganz auf ihre Person reduziert. Ihre elegante Garderobe wird von einem mit roséfarbenen Rosen besetzten Hut komplettiert. Der Veilchenstrauß, den sie in den Händen hält, hebt sich von dem weißen Spitzeneinsatz ihres Kleides ab und korrespondiert mit dem Blau des nur angedeuteten Hintergrundes.

While visiting Félix Vallotton in 1900, Edouard Vuillard met the Belgian-born Jos (Joseph) Hessel and his wife Lucy. Jos Hessel – cousin of the Bernheim brothers and head of the Galerie Bernheim-Jeune, where Vuillard regularly exhibited his work from 1903 – became an important supporter of the painter, his exclusive gallerist and a close friend. However, his wife quickly went on to become not only Vuillard's confidante, muse and preferred model, but also his lover in a long-term relationship. This did not spoil the friendship between the painter and her husband. The artist went in and out of the Hessel's house as he pleased, and their liaison was an open secret.

Vuillard created portraits of Jos Hessel alone as well as together with his wife and family. However, it was primarily of Lucy by herself that he created numerous images over the course of four decades. Enthralled by her beauty and elegance, he painted her in a great variety of situations – usually within the noble interiors of her house, surrounded by exquisite paintings and furnishings, but also sitting outdoors or strolling, at her milliner's or during her manicure. The bust-length portrait presented here is reduced entirely to her person. A hat adorned with pink roses completes her elegant attire. The bouquet of violas that she holds in her hands stands out against the white lace trim of her dress and corresponds with the blue of the merely suggested background.



LOVIS CORINTH

1858 Tapiaw (East Prussia) – 1925 Zandvoort (Netherlands)

[22] MÄDCHENKOPF IM KISSEN

1898

Signiert oben rechts der Mitte:

LOVIS CORINTH

Öl auf Leinwand. 44,5 x 55 cm

Signed upper centre to the right:

LOVIS CORINTH

Oil on canvas. 44.5 x 55 cm

Provenienz Provenance

A. Weeber, Munich; Graphisches Kabinett, Bremen; Anonymous sale, Villa Grisebach, Berlin, 24 November 1989, lot 12; Anonymous sale, Christie's, London, German and Austrian Art, 9 October 1997, lot 132.

Ausstellungen Exhibitions

Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis, Berlin, Nationalgalerie, 30 January – 30 April 1926, no. 57.

Literatur Literature

Charlotte Berend-Corinth: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, Munich 1992, p. 77, no. 158, reproduced p. 383.

€ 30 000 – 50 000

\$ 35 000 – 60 000

Aus der Münchner Schaffenszeit Lovis Corinth's stammt dieses ungewöhnliche, charmante Mädchenbildnis. Dasselbe junge, dunkelhaarige Modell ist auch auf zwei im selben Jahr entstandenen kleinen Bildnissen zu sehen, hier als Ganzfigur stehend vor dem zerwühlten Bett: „Das traurige Mädchen“ (Berend-Corinth 155), deren trauernde, das Gesicht verbergende Geste nur als Vorwand für die weitgehende Enthüllung ihres nackten Körpers dient, und „Das lustige Mädchen“ (Berend-Corinth 157), das sie lachend und nur notdürftig in ein Laken gehüllt zeigt.

Eingeschmiegt zwischen Kissen und Decke lächelt das Mädchen in dem hier angebotenen Gemälde den Betrachter direkt in ungekünstelter Fröhlichkeit an. Nur ihr Kopf mit dem lockigen Haarschopf und der unter dem Kinn gebundenen Spitzenhaube sowie die Finger ihrer linken Hand sind sichtbar, der übrige Körper bleibt unter dem voluminösen Deckbett verborgen. Die Intimität der Situation wird durch den engen Bildausschnitt und die gemalte querovale Rahmung noch unterstrichen. Der Betrachter kann sich als direkter Adressat ihres Lächelns ansehen, spürt aber zugleich die spielerische, erotisch aufgeladene Beziehung zwischen Maler und Modell.

This unconventional, charming likeness of a girl comes from the Munich period of Lovis Corinth's oeuvre. The same young, dark-haired model can also be seen in two small likenesses created in the same year: once as a full-length figure standing in front of a dishevelled bed in "Das traurige Mädchen" (Berend-Corinth 155), whose mournful gesture of covering her face only serves as a pretext for largely revealing her nude body, and once as "Das lustige Mädchen" (Berend-Corinth 157), which shows her laughing and only scantily covered by a sheet.

Nestled between the pillow and blanket, the girl smiles directly at the viewer with an unaffected cheerfulness in the painting offered here. Only her head, with its curly shock of hair and the lace bonnet tied beneath her chin, and the fingers of her left hand are visible; the rest of her body remains hidden under the voluminous covers. The intimacy of the situation is further underscored through the narrowly cropped view and the horizontal oval of the painted frame. The viewer is simultaneously offered a direct smile from the subject but also a sense of the playful, erotically charged relationship taking place between painter and model.



XANTI (ALEXANDER) SCHAWINSKY

Basel 1904 – 1979 Locarno

100 EXPLOSION

1926

Öl und Tempera auf Leinwand. 61,2 x 43,3 cm.
Rückseitig schwarz signiert, datiert und
betitelt 'Schawinsky „explosion“ 1926'. –
Mit einzelnen unauffälligen Retuschen.

Mit einer Foto-Expertise von Xanti
Schawinsky, Oggebbio, vom 27. März 1975

*Oil and tempera on canvas. 61.2 x 43.3 cm.
Verso signed, dated, and titled 'Schawinsky
"explosion" 1926' in black. – Occasional
inconspicuous retouches.*

*With a photo-certificate by Xanti Schawinsky,
Oggebbio, dated 27 March 1975*

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers New York/Oggebbio
(bis 1975); Vom Vorbesitzer bei der Galleria
Blu, Milano, 1975 erworben; Privatsamm-
lung Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1968 (Kunstgebäude am Schloß-
platz), 50 Jahre Bauhaus, Kat. Nr. 237, mit
ganzseitiger Farbabb. S. 295 (mit rückseiti-
gen Keilrahmenetiketten)

€ 35 000 – 45 000,-

Ein gewisser Witz ist durch den Bildtitel „Explosion“ initiiert und der dem gegenüber wenig explosiven Wirkung der vielmehr watteweich sacht und lautlos schwebenden geometrischen Körper, welche einander in ihrer luziden, bzw. opaken Darstellung sanft zu durchdringen scheinen. Ein Oben und Unten, die Relation der Objekte im dunklen Verlauf des Bildraums zueinander, ist durch die zusammengedrängten, vom unteren Rand überschrittenen, stark farbigen Objekte gegeben. Diese wirken wie kleine individualisierte Charaktere, auf einer Theaterbühne zurückgelassen; der Betrachter schwebt förmlich mit in den 'outer space'.

Themen wie Zeit, Raum und Geschwindigkeit spielen im Werk Xanti Schawinskys immer eine Rolle. Mitte der 1920er Jahre tritt er in Oskar Schlemmers Theaterklasse am Weimarer Bauhaus ein; sein erstes Stück „Circus“ wird 1925 aufgeführt. Im Jahr unseres Gemäldes, 1926, entstehen verwandte Werke mit abstrahierten, stark farbigen Architekturformen. Schawinsky ist fester und aktiver Teil der 'Bauhaus-Bande' und u.a. mit Walter Gropius, Herbert Bayer und Josef Albers befreundet. In den 1930er Jahren geht er nach Italien, wo ihm sein Aufenthalt in Mailand Aufträge von Olivetti, Cinzano und San Pellegrino sowie Bekanntschaften mit Fontana, Melotti und den Futuristen beschert. 1936 folgt er der Einladung von Josef Albers an das Black Mountain College in die USA.

Dass unsere „Explosion“ in der wichtigen Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“ 1968 in Stuttgart ausgestellt wird, verweist auf die Bedeutung des Gemäldes.

A certain witticism is initiated through the juxtaposition of the picture's title "Explosion" with the scarcely explosive effect of what is actually the cottony softness of the gently and silently floating geometric bodies, which seem to tenderly pass through one another in their alternatively translucent and opaque formulations. An up and down, the relationship of the objects within the dark progression of the pictorial space, is provided by the compressed, boldly coloured objects cut off by the lower edge of the painting. These look like little individualised characters left behind on a theatrical stage; viewers positively seem to float along with the rest in "outer space".

Themes like time, space and velocity always play a role in Xanti Schawinsky's work. In the mid-1920s, he joined Oskar Schlemmer's theatre class at the Bauhaus in Weimar; his first piece, "Circus", was presented in 1925. In the year our picture was painted, 1926, he created related works featuring abstract and boldly colourful architectural forms. Schawinsky was an established and active part of the "Bauhaus Group" and friends with Walter Gropius, Herbert Bayer and Josef Albers, among others. In the 1930s, he went to Italy, where a stay in Milan brought him commissions from Olivetti, Cinzano and San Pellegrino and he made the acquaintance of Fontana, Melotti and the Futurists. In 1936 he accepted Josef Albers's invitation to come to Black Mountain College in the US. The importance of our "Explosion" is demonstrated by the fact it was exhibited at the important show "50 Years of Bauhaus", presented in Stuttgart in 1968.



JOHN MCCRACKEN

Berkeley 1934 – 2011 New York

R101 OHNE TITEL (AUS: BERKELEY SERIES)
1970

Emaillie auf Holz. 109 x 25,5 x 6,3 cm. –
Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

*Enamel on wood. 109 x 25.5 x 6.3 cm. –
Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Ace Gallery, Vancouver;
Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles (1975);
Bonhams, New York, 12.04.2016, Lot 3

€ 30 000 – 35 000,-



HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

102 P1973-B16
1973

Acryl auf Karton. 74,5 x 104,3 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Hartung 73'. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Foundation Hartung Bergman, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Foundation Hartung Bergman, Antibes, aufgenommen.

Acrylic on card. 74.5 x 104.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Hartung 73'. – Minor traces of age.

The present work is registered in the Foundation Hartung Bergman, Antibes, and will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the Foundation Hartung Bergman, Antibes.

Provenienz *Provenance*

Galerie de France, Paris (1973);
Privatsammlung, Italien

€ 40 000 – 60 000,-



HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

103 P20-1976-H7
1976

Acryl auf Karton. 52,5 x 75 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Hartung 76'. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Foundation Hartung Bergman, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Foundation Hartung Bergman, Antibes, aufgenommen.

Acrylic on card. 52.5 x 75 cm. Framed. Signed and dated 'Hartung 76'. – Minor traces of age.

The present work is registered in the Foundation Hartung Bergman, Antibes, and will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the Foundation Hartung Bergman, Antibes.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Schmücking, Braunschweig (1985);
Galerie Bamberger, Mannheim (1997)
Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 20 000 – 30 000,-



OTTO RITSCHL

Erfurt 1885 – 1976 Wiesbaden

104 DER BETRUNKENE

1924

Öl auf Leinwand. 76 x 98 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Ritschl 24' und rückseitig blau signiert, betitelt und bezeichnet 'Der Betrunckene. Ritschl Wsb. 24'.

Velte 1924/9; Mirus 1924/9

Oil on canvas. 76 x 98 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'Ritschl 24' in black lower right and verso signed, titled, and inscribed 'Der Betrunckene. Ritschl Wsb. 24' in blue.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Hermann Glock, Wiesbaden;
Galerie Döbele, Dresden; Privatsammlung
Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Mannheim 1929 (Städt. Kunsthalle Mannheim),
Ausstellung „Neue Sachlichkeit“.
Deutsche Malerei seit dem Expressionismus,
Kat. Nr. 86

€ 30 000 – 40 000,-

„Das Jahr 1925 war in Ritschls künstlerischer Entwicklung ein entscheidendes. In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre hatte die Kunstrichtung der 'Neuen Sachlichkeit' immer mehr an Boden gewonnen. 1924 war auch Ritschl auf sie eingeschwenkt, weil sie ihm unter anderem die Möglichkeit zur sozialen Anklage bot. 1925 war auf der großen Ausstellung 'Neue Sachlichkeit' in Mannheim sein Bild 'Der Betrunckene', Komposition 1924/9, zu sehen. Doch erkannte er, daß ihm diese Kunstrichtung durch ihre starke Bindung an den realen Gegenstand keine Möglichkeit zur weiteren Entwicklung bot. [...] Anfang 1926 hörte er von einem Tag zum anderen auf, im Stile der neuen Sachlichkeit zu malen, und vernichtete seine bisher geschaffenen Bilder. Nur die Gemälde, die nicht mehr in seinem Besitz waren, entgingen der Zerstörung.“ (Maria Velte, Otto Ritschl. Leben und Werk. Mit einem bebilderten Werkverzeichnis der Gemälde von 1919-1969, Koblenz 1970, S. IX f).

“The year 1925 was a decisive one in Ritschl's development as an artist. Over the first half of the twenties, the development in art known as the “New Objectivity” had gained more and more ground. In 1924 Ritschl also moved in this direction because, among other things, it offered him an opportunity to express social criticism. In 1925 his painting “Der Betrunckene”, composition 1924/9, could be seen at the major exhibition “Neue Sachlichkeit” in Mannheim. However, he recognised that this direction in art did not offer him any possibility for further development, due to its strong attachment to the real object. [...] In early 1926, from one day to the next, he ceased painting in the style of the New Objectivity and destroyed the pictures he had made up to that time. Only those paintings which were no longer in his possession escaped destruction.” (Maria Velte, Otto Ritschl. Leben und Werk. Mit einem bebilderten Werkverzeichnis der Gemälde von 1919-1969, Koblenz 1970, pp. IX f).



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

105 COMPOSITION ABSTRAITE

1948

Öl auf Leinwand. 92 x 73 cm. Gerahmt. Unten links weiß signiert 'SERGE POLIAKOFF'. – Oberflächlich minimal verschmutzt. Ansonsten in tadelloser Erhaltung.

A. Poliakoff 48-43

Mit einer Foto-Expertise von Alexis Poliakoff, Paris, vom 13.7.1997

Oil on canvas. 92 x 73 cm. Framed. Signed 'SERGE POLIAKOFF' in white lower left. – Superficially minimally soiled. Otherwise in perfect condition.

With a photo-certificate by Alexis Poliakoff, Paris, dated 13.7.1997

Provenienz *Provenance*

Max Welti, Zürich; Galerie Michael Haas, Berlin (rückseitiges Keilrahmenetikett); Lempertz Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, Auktion 634, 8.12.1988, lot 834; Galerie Sander, Darmstadt (1997); Privatbesitz Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Zürich 1967 (Kunsthhaus), Spektrum der Farbe. Eine Zürcher Privatsammlung (Max Henri Welti), Kat. Nr. 182; Berlin 1983 (Galerie Michael Haas), Aus den Beständen der Galerie, Kat. Nr. 18 mit Farbabb.

€ 40 000 – 50 000,-

Ende der 1940er Jahre fand Serge Poliakoff seine eigene, unverwechselbare Bildsprache in der Abstraktion, nicht ausgehend von theoretischen Konzepten, sondern individuellen, emotionalen Erkenntnissen. „Es muss eine Ahnung unendlichen Formenreichtums gewesen sein, die den immerhin bereits 47jährigen Poliakoff dazu veranlasst hat, sich ohne jeden Kompromiss auf ein zugleich begrenztes wie unerschöpfliches Feld bildnerischer Möglichkeiten einzulassen. Nie sind Zweifel oder ein Streben nach neuen Ufern spürbar. Die stets sprudelnde Quelle seiner Bildfindungen belegt die hohe Tragfähigkeit seiner Konzeption. Weder erstarren seine Werke in geometrischer Strenge noch verharren sie in einem analytischen Konstruktivismus. [...] Diese strukturellen Eigenschaften seiner Malerei stehen in unmittelbarer Beziehung zum großen musikalischen Talent Poliakoffs. Dem Gitarristen mit drei Jahrzehnten Berufserfahrung waren die Musiktheorie klassischer und moderner Musik selbstverständlich geläufig.“ (Nils Ohlsen, in: Serge Poliakoff. Retrospektive, Ausst. Kat. Kunsthalle Emden/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2007, S. 31f.).

Die vorliegende „Composition abstraite“ ist in den erdigen Tönen gehalten, die die meisten seiner frühen abstrakten Werke prägen. Im Gegensatz zu der sehr flächenbetonten Bildsprache, die ab den 1950er Jahren sein Oeuvre beherrscht, bestimmen hier freie, gestisch gesetzte Konturen die Komposition, die sich tiefenräumlich auszudehnen scheint. Weiße, gelbe und dunkelbraune Linien sowie tonal ähnliche Flächen überlagern und durchkreuzen sich zu einem auf die Bildmitte konzentrierten Geflecht.

In the late 1940s Serge Poliakoff found his own unmistakable visual idiom in abstraction – preceding not from theoretical concepts but individual, emotional insights. “It must have been a sense of the infinite wealth of forms which led Poliakoff – who was, after all, already 47 years old – to occupy himself entirely without compromise with a simultaneously limited and inexhaustible field of artistic possibilities. We never sense doubts or a search for new shores. The constantly bubbling wellspring of his pictorial inventions demonstrates the great capacity of his conception. His works neither become frozen in geometric rigour nor do they linger in an analytical constructivism. [...] These structural qualities of his painting are directly connected with Poliakoff’s great musical talent. The guitarist with three decades of professional experience was, of course, familiar with the musical theory of classical and modern music. [...]” (Nils Ohlsen, in: Serge Poliakoff. Retrospektive, exhib. cat. Kunsthalle in Emden/ Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Munich 2007, p. 31f.).

The “Composition abstraite” here is done in the earthy tones that characterise most of his early abstract works. In contrast to the emphatically two-dimensional visual idiom that dominated his oeuvre from the 1950s onwards, here free and gestural contours define the composition, which seems to extend in depth. White, yellow and dark brown lines as well as tonally similar planes overlap and intersect into a web concentrated towards the centre of the picture.



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

106 COMPOSITION ABSTRAITE

1967

Öl auf Leinwand. 81 x 65 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'SERGE
POLIAKOFF'. Rückseitig auf der Leinwand
signiert und datiert 'SERGE POLIAKOFF
1967'. – Zum Teil mit geringfügigem Cra-
quelé. Winziger Farbausbruch Mitte links.
Ansonsten in sehr schöner farbfrischer
Erhaltung.

A. Poliakov 67-128

Mit einer Foto-Expertise von Alexis
Poliakov, Carteret, vom 22.7.1994

*Oil on canvas. 81 x 65 cm. Framed. Signed
'SERGE POLIAKOFF' in black lower left.
Signed and dated 'SERGE POLIAKOFF 1967'
verso on canvas. – Partially with minor
craquelure. Minute colour loss left of centre.
Otherwise in very fine condition with vibrant
colours.*

*With a photo-certificate by Alexis Poliakov,
Carteret, dated 22.7.1994*

Provenienz *Provenance*

Galleria Lorenzelli, Bergamo (1970); Galerie
Française, München; Privatbesitz Baden-
Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Bergamo 1970 (Galleria Lorenzelli), Serge
Poliakov, Kat. Nr. 52 (rückseitiges Etikett
und Galeriestempel)

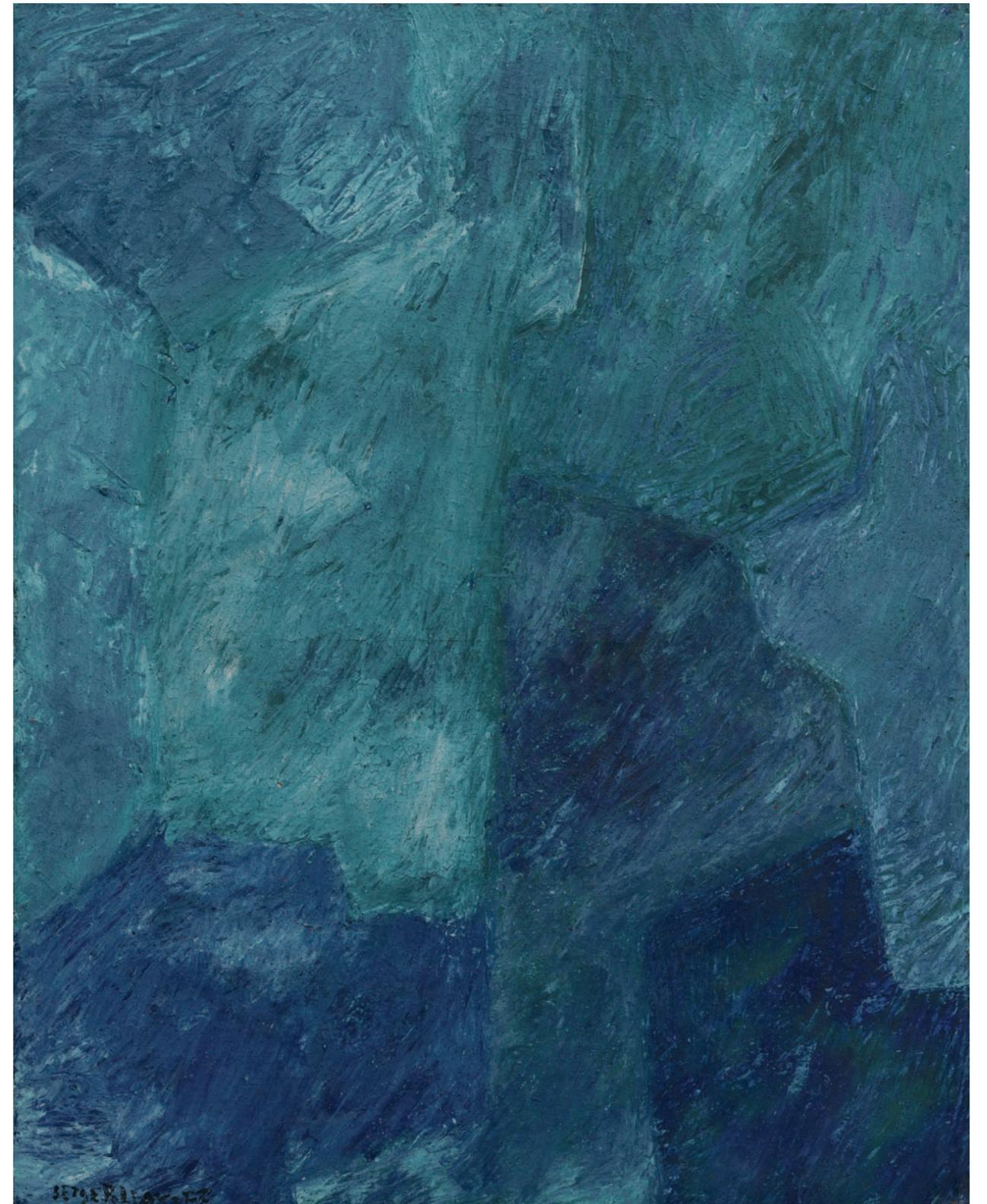
€ 100 000 – 120 000,–

Im Verlauf seines Spätwerkes finden sich inmitten der charakteristischen, aus Formen gebauten Kompositionen Serge Poliakovs immer wieder einzelne Werke von geradezu monochromatischer, sphärischer Qualität, die eine meditative Wirkung ausstrahlen. Eines davon ist das hier angebotene Gemälde, das sich aus dem malerischen Schaffen um das Jahr 1967 herum prägnant abhebt. Der Künstler variiert in dieser Zeit hauptsächlich Kompositionen mit scharfkantigen, deutlich voneinander abgegrenzten Formen in komplementären Farbkontrasten von Blau, Rot und Gelb. Diese Arbeit ist dagegen von kompositioneller Stille und Harmonie geprägt, mit ihrer Konzentration auf die Eigenwertigkeit der Farbe ist sie beredter Ausdruck des koloristischen Talentes von Poliakov. Die weich ineinander fließenden lichten Blautöne sind in lebendigem Pinselduktus ausgeführt, die Farben und angedeuteten Formen changieren in einem freien Gefüge. Der satte Farbauftrag leuchtet, ist aber zugleich kreidig matt und von körnig strukturierter Oberfläche.

„Poliakov zeichnet sich durch ein außergewöhnliches Farbempfinden aus und durch die Gabe, Materie, Licht, Form und Farbe vibrierend verschmelzen zu lassen. Durch das mehr oder weniger starke Durchscheinen der chromatischen Unterschichten erhält jede Farbform atmosphärische Qualität, eine innere Resonanz und eine vibrierende Präsenz.“ (Annette Gautherie-Kampka, in: Serge Poliakov. Im Reich der Farbe, Ausst. Kat. Galerie Française, München 2000, S. 11).

Over the course of Serge Poliakov's late work – and in the midst of his characteristic compositions built up out of forms – we repeatedly find individual works which possess a veritably monochrome, spherical quality and exude a meditative effect. These include the painting offered here, which succinctly sets itself apart from the other works painted around 1967. During this period, the artist primarily created variations on compositions featuring sharp-edged, clearly delineated forms in complementary colour contrasts of blue, red and yellow. This work, on the other hand, is defined by compositional tranquillity and harmony and, with its concentration on the independent value of colour, it is an eloquent expression of Poliakov's talent as a colourist. The luminous tones of blue softly merge together and have been applied with vigorous brushstrokes; the colours and the suggested forms shimmer within an open framework. The saturated colour glows, but it is simultaneously matt and chalky, and its surface has a grainy texture.

“Poliakov is distinguished by his exceptional sense of colour and his talent for causing material, light, form and colour to vibrantly merge together. Through the greater or lesser extent to which the underlying chromatic layers shine through, each coloured form is provided with an atmospheric quality, an inner resonance and a vibrant presence.” (Annette Gautherie-Kampka, in: Serge Poliakov. Im Reich der Farbe, exhib. cat. Galerie Française, München 2000, p. 11).



SERGE POLIAKOFF

Moskau 1900 – 1969 Paris

107 COMPOSITION ABSTRAITE

1954

Gouache auf bräunlichem gerippten Papier.
65 x 50 cm. Darstellung 62,5 x 46,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert 'SERGE POLIAKOFF'. –
Mit leichten Randmängeln, auf stärkeres
Unterpapier montiert.

A. Poliakoff Vol. I, 54-164

Die Arbeit ist in den Archives Serge Poliakoff,
Paris, unter der Archivnummer 853034
verzeichnet.

*Gouache on brownish ribbed paper.
65 x 50 cm. Depiction 62.5 x 46.5 cm. Framed
under glass. Signed 'SERGE POLIAKOFF' in
pencil lower right. – Minor marginal defects,
mounted on firmer paper support.*

*The work is registered with the Archives
Serge Poliakoff, Paris, under archive number
853034*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Rheinland

€ 30 000 – 40 000,-



LE CORBUSIER (CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET)

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

108 UNITÉ 1963-1965

Folge von 20 Original-Radierungen, davon 17 farbige Aquatintaradierungen, auf Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“. Jeweils 41,8 x 31,6 cm (jeweils ca. 57 x 45,5 cm). Einzelne unter Glas gerahmt. 16 Blätter signiert, alle nummeriert. Exemplar 96/130. – In der kompletten Folge extrem selten. 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 Tomas Rabara, Galerie Placart, Zürich, für ergänzende Hinweise.

Series of 20 etchings, thereof 17 colour aquatint etchings, on wove paper with watermark "BFK 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 complete series extremely rare. 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 Tomas Rabara, Galerie Placart, Zurich, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Chicago 1969 (International Galleries),

Le Corbusier – „Unité“, mit Kat.

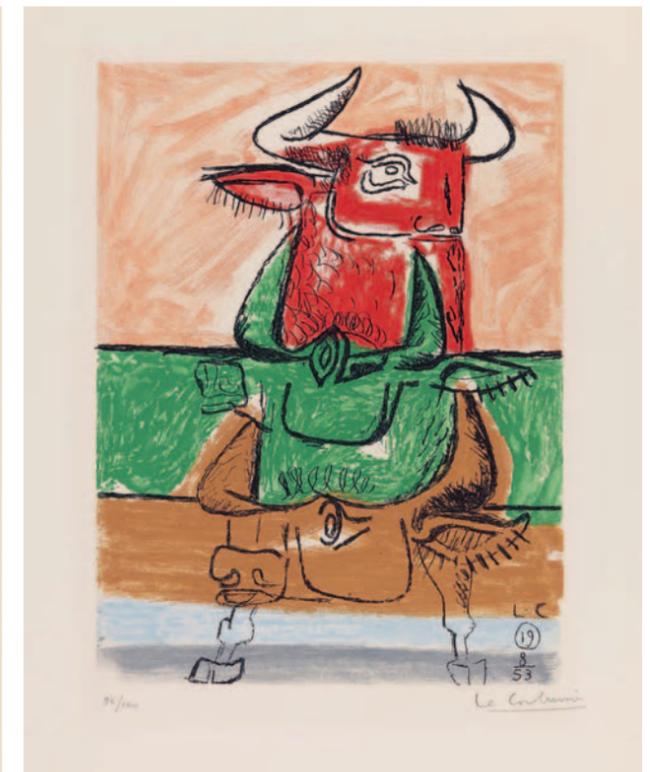
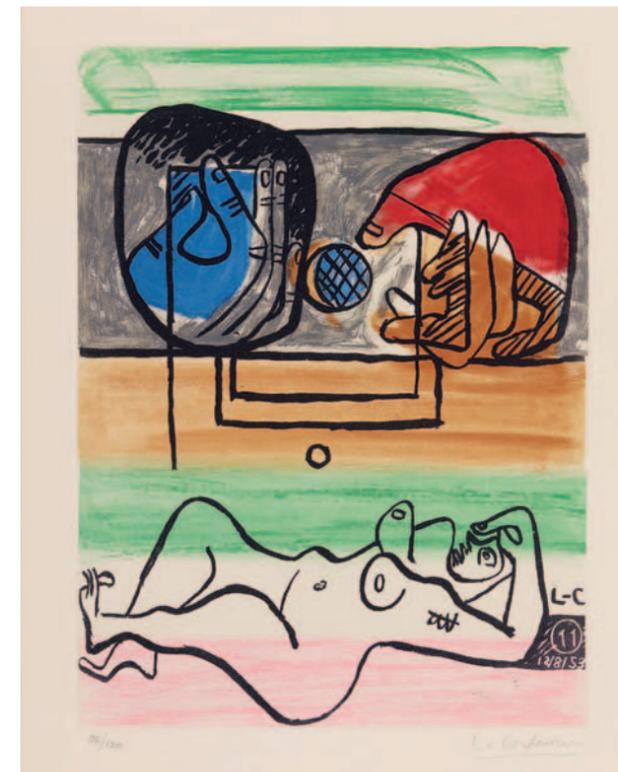
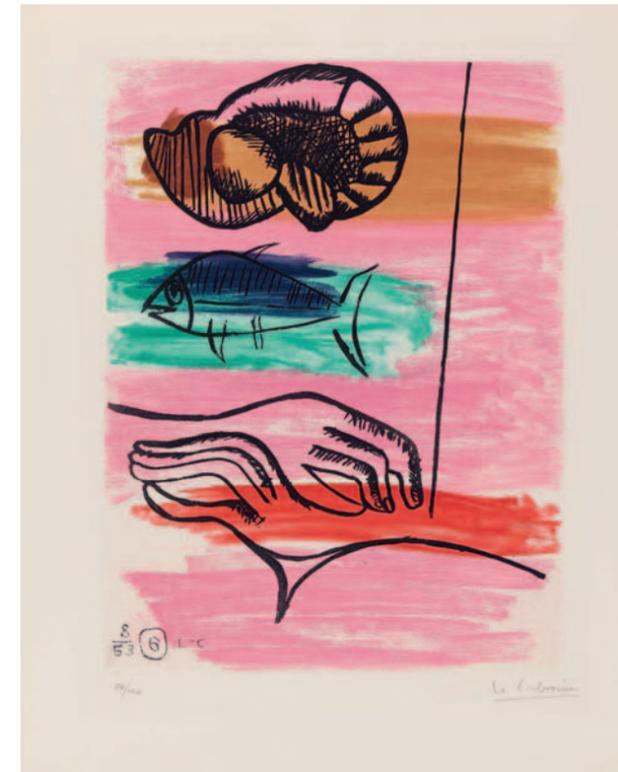
€ 30 000 – 40 000,-

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 auseinandersetzte – 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 Gadient, 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 surrealistic 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 Gadient, in: Le Corbusier: Das grafische Werk, Zurich/Montreal 1988, p. 14).



ANDRÉ LANSKOY

Moskau 1902 – 1976 Paris

109 COMPOSITION (OHNE TITEL)

Öl auf Leinwand. 100,5 x 73 cm. Gerahmt.
Unten rechts violettfarben signiert
'LANSKOY': – Vereinzelt mit feinem Früh-
schwund-Craquelé, sonst in schöner Er-
haltung.

Die Aufnahme in das Werkverzeichnis des
Künstlers ist angefragt. Das Werk wird dem
Comité André Lanskoj, Paris, am 5. Novem-
ber 2020 vorgeführt.

*Oil on canvas. 100.5 x 73 cm. Framed. Signed
'LANSKOY' in violet lower right. – Occasional
fine early-stage craquelure, otherwise in fine
condition.*

*The inclusion in the catalogue raisonné of the
artist has been requested, The work will be
presented to the Comité André Lanskoj,
Paris, at the next meeting on 5 November
2020.*

Provenienz *Provenance*

De Vuyst Kunstgalerij, Auktion Oude en
Moderne Kunst, Lokeren 6. Oktober 2001,
Lot 519; Privatsammlung, Rheinland

€ 30 000 – 35 000,-

André Lanskoj gehört zu den bedeutenden Vertretern des Informel der
„Nouvelle École de Paris“ und der lyrischen Abstraktion in Frankreich.
Geboren 1902 in Moskau, erreicht Lanskoj über verschiedene Stationen
1921 Paris, wo er bis zu seinem Tode lebt und arbeitet. Während des Stu-
diums an der Académie de la Grande Chaumière interessiert sich Lanskoj
vor allem für die Stillleben-, Interieur- und Porträtmalerei von Henri Matisse,
Chaim Soutine und nicht zuletzt von Amadeo Modigliani. Sammler wie der
„Marchand-Amateur“ Wilhelm Uhde oder der Industrielle Roger Dutilleul
entdecken und protegierten den jungen Künstler, Freundschaften zu Robert
und Sonia Delaunay, Léopold Survage, Ossip Zadkine oder später zu Nico-
las de Staël festigen seine Bedeutung in der Pariser Kunstlandschaft. In
ihrem organisch anmutenden Gefüge von Form und Farbe demonstriert die
vorliegende Komposition eindrucksvoll die sensible Tektonik der Fläche, die
Lanskojs abstrakte Kompositionen seit den 1940er Jahren auszeichnet und
die dem Künstler die Aufmerksamkeit eines immer größeren Publikums auch
auf internationaler Bühne verschafft.

*André Lanskoj was among France's most important representatives of the Art
Informel of the "Nouvelle École de Paris" and of lyrical abstraction.
Lanskoj was born in Moscow in 1902. In 1921, after various stops along the way,
he arrived in Paris, where he would live and work until his death. While studying
at the Académie de la Grande Chaumière, Lanskoj was primarily interested in
the still life, interior and portrait paintings of Henri Matisse, Chaim Soutine and,
not least, Amadeo Modigliani. Collectors like the "marchand-amateur" Wilhelm
Uhde or the industrialist Roger Dutilleul discovered the young artist and provid-
ed him with patronage; his friendships with Robert and Sonia Delaunay, Léopold
Survage and Ossip Zadkine or, later, Nicolas de Staël cemented his significance
within the Parisian art scene.
In its suggestively organic framework of form and colour, the present compo-
sition strikingly demonstrates the subtle tectonics of the surface that distin-
guished Lanskoj's abstract compositions from the 1940s onwards and which
furnished the artist with the attention of an ever-larger audience – also on the
international stage.*



ANDRÉ LANSKOY

Moskau 1902 – 1976 Paris

110 COMPOSITION (OHNE TITEL)

Öl auf Leinwand. 65 x 46 cm. Gerahmt.
Unten links gelb signiert 'LANSKOY'. –
In schöner Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von André Lanskoj.

Die Aufnahme in das Werkverzeichnis des
Künstlers ist angefragt. Das Werk wird dem
Comité André Lanskoj, Paris, am 5. Novem-
ber 2020 vorgeführt.

*Oil on canvas. 65 x 46 cm. Framed. Signed
'LANSKOY' in yellow lower left. – In fine
condition.*

With a photo-certificate by André Lanskoj

*The inclusion in the catalogue raisonné of the
artist has been requested, The work will be
presented to the Comité André Lanskoj,
Paris, at the next meeting on 5 November
2020.*

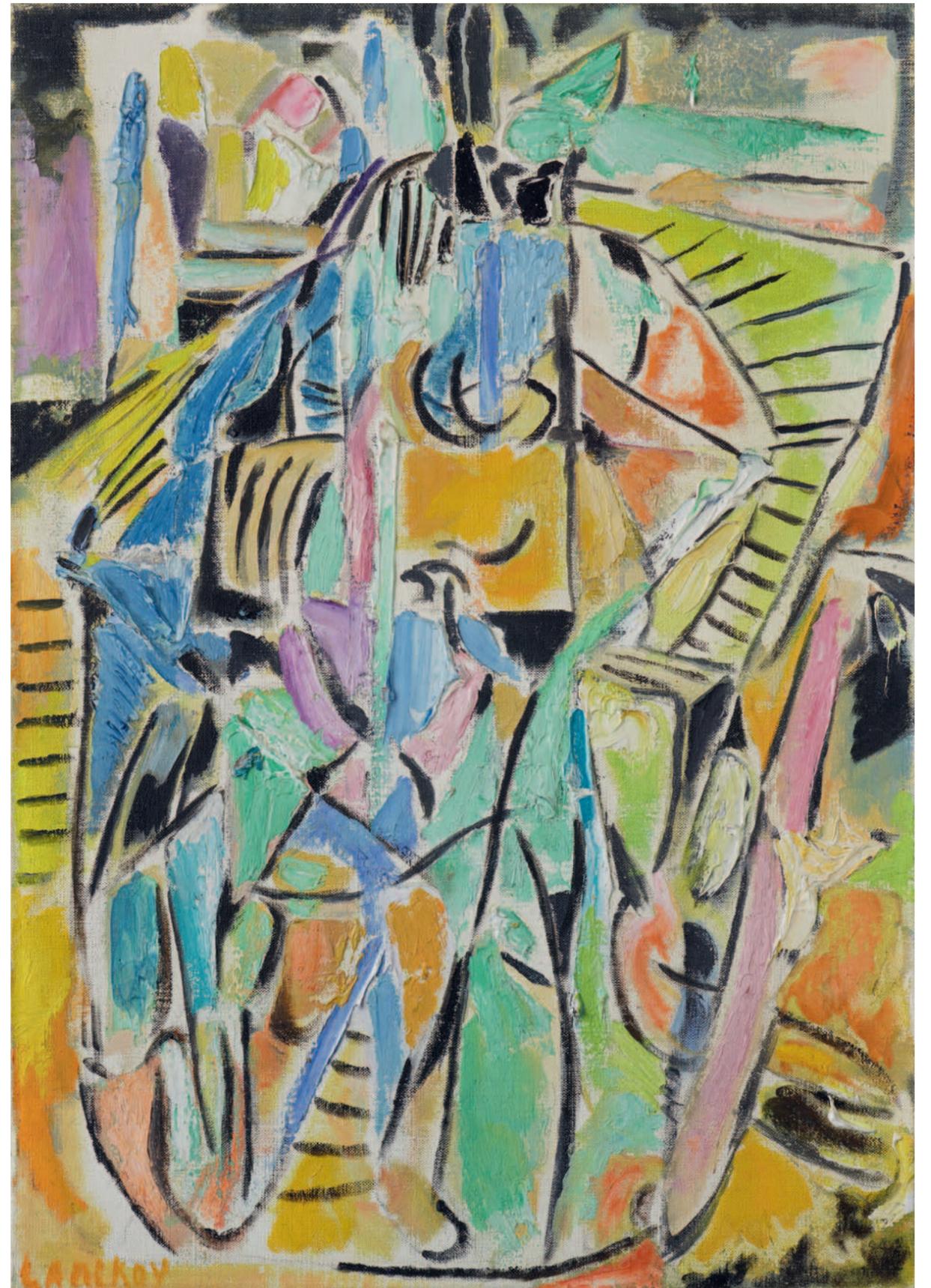
Provenienz *Provenance*

Hilde Gerst Gallery, Palm Beach;
Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 25 000,-

Mit den ausgehenden 1930er Jahren wendet sich André Lanskoj immer
entschiedener der abstrakten Malerei zu. Seine Kompositionen thematisieren
zunehmend geometrische Formen, sie sind beseelt von dynamischen
Strukturen und stark betonten Rhythmen. Die vorliegende Arbeit überzeugt
durch ihren kompakten, organisch anmutenden Aufbau, der bisweilen noch
Raum für Assoziationen einer spezifischen Figürlichkeit lässt. Lanskojs
sensibles Gespür für Farbe offenbart sich dem Betrachter in der zarten
Palette pastelliger Grün-, Blau-, Gelb, Orange- und Violetttönen, denen in
einem Gefüge schwarzer Konturen zu verblüffender Kraft verholfen wird.

*As the 1930s came to an end, André Lanskoj turned more and more decisively
to abstract painting. His compositions increasingly take geometric forms as
their subject matter and are brought to life by dynamic structures and highly
emphatic rhythms. The present work's power to convince derives from its
compact, seemingly organic structure, which at times leaves room for
associations with a specific figuration. Lanskoj's subtle sense of colour reveals
itself to the viewer in his delicate palette of pastel tones of green, blue, yellow,
orange and violet, which are furnished with astounding force within a network
of black contours.*



JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

111 MITTLERE ZWEIFIGURENGRUPPE 1964

Bronze mit grau-grüner Patina. Höhe ca. 161 cm. Auf der Plinthe mit punzierter Signatur „AVRAMIDIS“ und Nummerierung. Exemplar 2/3. – Mit leichten Altersspuren.

Bronze with grey-green patina. Height approx. 161 cm. Punched signature "AVRAMIDIS" and numbered on plinth. Cast 2/3. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 2016 (Lempertz), Brüssel (Lempertz), Joannis Avramidis, Ausst.Kat., S.14 mit Farbabb. (dieses Exemplar)

Wien 2012 (Galerie bei der Albertina Zetter), Joannis Avramidis, Hommage zum 90. Geburtstag 2012, Ausst.Kat.Nr.11, S.30/31 mit Farbabb. (dieses Exemplar)

Literatur Literature

Werner Hofmann, Joannis Avramidis, Der Rhythmus der Strenge, München 2011, Kat.Nr.35, S. 47 mit Abb. (anderes Exemplar)

Michael Semff, Joannis Avramidis, Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S.117 mit Abb.65 (anderes Exemplar)

€ 140 000 – 160 000,-



PETER ROEHR

Lauenburg/Pommern 1944 – 1968 Frankfurt am Main

112 OHNE TITEL (FO-123)

1965

Papier auf Karton. 63 x 59 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert, datiert und beschriftet '141-2-65 Peter Roehr' sowie mit dem Nachlassverzeichnistempel und bezeichnet „FO-123“. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Peter Roehr, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M., registriert.

Paper on card. 63 x 59 cm. Framed under glass. Signed, dated and inscribed '141-2-65 Peter Roehr', with estate stamp and designated "FO-123" verso. – Minor traces of age.

This work is registered in the archive of Peter Roehr, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin/Düsseldorf/München 2016 (Grisebach), Peter Roehr, 37 works, Ausst.Kat. Nr.37, o.S. mit Farbabb.

Frankfurt/M. 2009/2010 (Museum für Moderne Kunst und Städel Museum), Peter Roehr, Ausst.Kat., S.175

€ 30 000 – 40 000,-

„Peter Roehr sieht in der Wiederholung die Möglichkeit, sich dessen gewahr zu werden, was im alltäglichen Gebrauch der Zeichen und Bilder unkenntlich bleibt. Die serielle Anhäufung verursacht nur scheinbar eine Entleerung der Dinge. Auf den zunächst einsetzenden Bedeutungsverlust folgt ein bewussteres Wahrnehmen. Roehrs Bilder erscheinen ausgeglichen, es gibt keinen Anfang und keinen Schluss, sie sind enthierarchisiert und daher ohne jeglichen Spannungsbogen: 'Das Bild hat keinen Ereignisort, es ereignet sich überall.'“ (Corinna Dirting, in: Peter Roehr-Werke aus Frankfurter Sammlungen, Ausst. Kat. MMK Museum für Moderne Kunst und Städel Museum, Frankfurt/M. 2009, S.29)

Peter Roehr considers repetition a means of creating an awareness of what otherwise remains unrecognizable in the everyday use of signs and images. Serial aggregation only causes an apparent removal of these things' meaning. The initial loss of meaning is followed by a more conscious perception. Roehr's works appear balanced, there is no beginning and no ending, they are without hierarchy and as such free of an tension: 'The picture has no focal point, it happens everywhere.' (Corinna Dirting, in: Peter Roehr-Werke aus Frankfurter Sammlungen, exhib.cat. MMK Museum für Moderne Kunst und Städel Museum, Frankfurt/M. 2009, p.29.)



PETER ROEHR

Lauenburg/Pommern 1944 – 1968 Frankfurt am Main

113 OHNE TITEL (OB-28) 1966

Goldfarbene Kartonbuchstaben auf Karton.
62,3 x 57 cm. Unter Glas gerahmt. Rück-
seitig signiert 'Peter Roehr' sowie mit dem
Nachlassverzeichnisstempel und bezeich-
net „OB-28“. Rückseitig auf einem Aufkleber
mit typographischen Angaben zum Werk. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Peter
Roehr, Museum für Moderne Kunst, Frank-
furt/M., registriert.

*Golden letters out of cardboard on card.
62.3 x 57 cm. Framed under glass. Signed
'Peter Roehr', with estate stamp and desig-
nated "OB-28" verso. Label verso, thereon
typewritten information on the work. – Minor
traces of age.*

*This work is registered in the archive of
Peter Roehr, Museum für Moderne Kunst,
Frankfurt/M.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Hessen

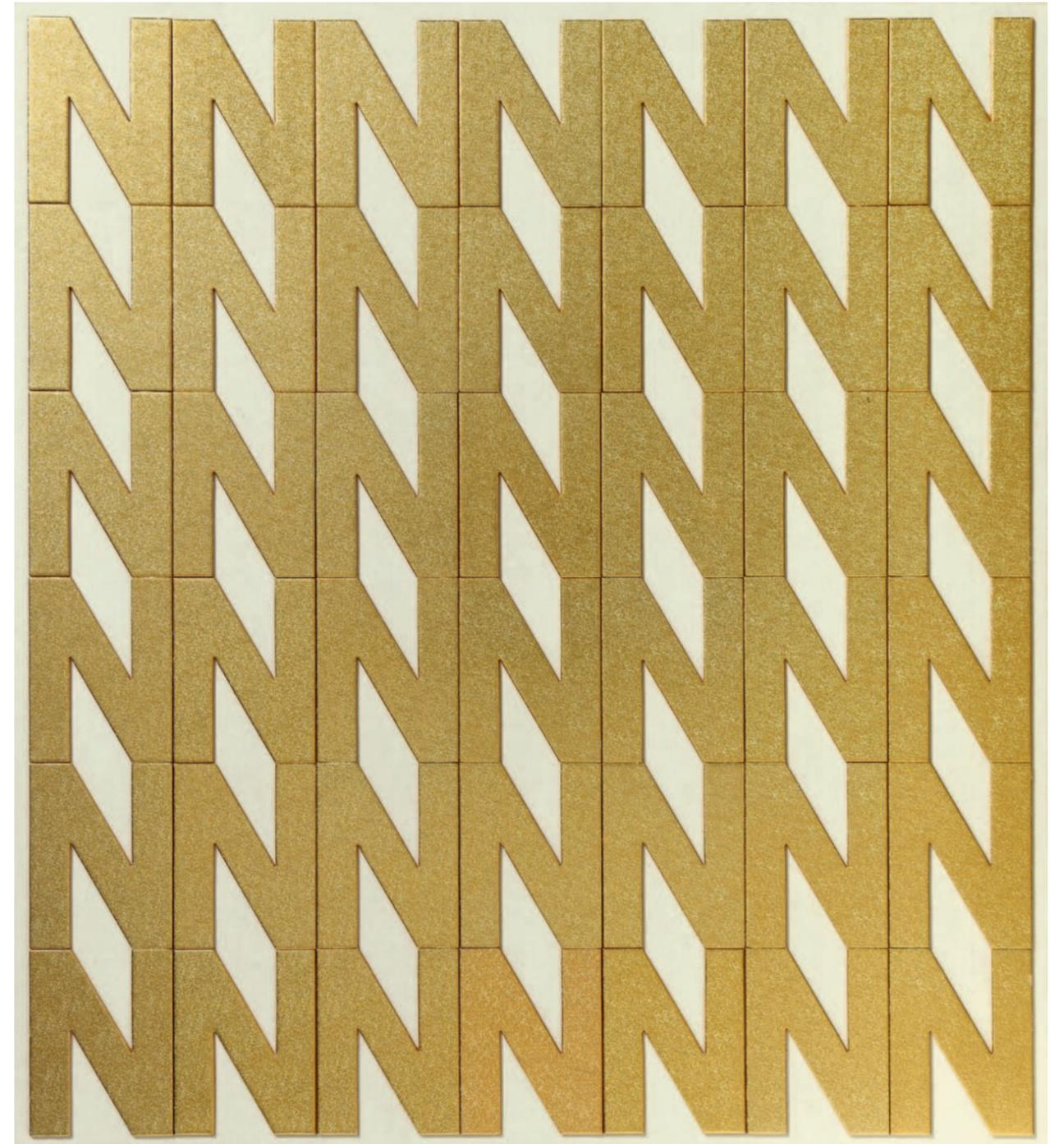
Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin/Düsseldorf/München 2016 (Grise-
bach), Peter Roehr, 37 works, Ausst.Kat.
Nr.10, o.S. mit Farbabb.

Frankfurt/M. 2009/2010 (Museum für
Moderne Kunst und Städel Museum),
Peter Roehr, Ausst.Kat., S.165 und S.119
mit Farbabb.

Ottendorf 1988 (Studio A, Museum für
Moderne Kunst des Landkreises Cuxhaven),
Peter Roehr

€ 30 000 – 40 000,-



ROY LICHTENSTEIN

1923 – New York – 1997

114 THE VALVE
1954

Öl auf Leinwand. 50,8 x 40,6 cm. Gerahmt.
Signiert 'Lichtenstein'.

*Oil on canvas. 50.8 x 40.6 cm. Framed.
Signed 'Lichtenstein'.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Roy H. Pearce, La Jolla/
Kalifornien

Rachel Davis Fine Arts, Cleveland,
21.03.2015, Lot 188

Privatsammlung, USA

Christie's New York, 16.11.2016, Lot 733

Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur *Literature*

Ernst Busche, Roy Lichtenstein, Das Früh-
werk, 1942-1960, Berlin 1988, S. 178,
Kat.Nr. 98 mit Abb.

€ 70 000 – 80 000,-



FRANCO GENTILINI

Faenza 1909 – 1981 Rom

115 PIAZZA SAN MARCO

1957

Mischtechnik (Öl/Sand/Zement) auf grober Leinwand. 81 x 100 cm. Gerahmt. Unten links hellgrau signiert und datiert 'Gentilini 57'. – Rückseitig auf dem Keilrahmen auf altem Papieretikett betitelt „Piazza San Marco“ und bezeichnet „per Parigi“ sowie mit italienischem Zollstempel versehen. – Unten links mit einer schmalen vertikalen Retusche, sonst sehr gut erhalten.

Mixed media (oil/sand/cement) on rough canvas. 81 x 100 cm. Framed. Signed and dated 'Gentilini 57' in light grey lower left. – Verso titled "Piazza San Marco" on old paper label on stretcher and inscribed "per Parigi" as well as with Italian customs stamp. – Narrow vertical retouching lower left, otherwise in very fine condition.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1957 (Galerie Rive Gauche), Vingt peintures de Gentilini, Kat. Nr. 3 mit ganzseitiger Farbabb. 4

Literatur *Literature*

Alain Bosquet, Franco Gentilini, Bologna 1979, S. 25, Nr. 40 mit ganzseitiger Abb.

€ 35 000 – 45 000,-

Der nahe der für ihre frühen Wandgemälde und -mosaiken berühmten Stadt Ravenna geborene Maler Franco Gentilini arbeitet zuerst als Keramiker und auf dem Gebiet der Wandmalerei – u.a. auch mit Giorgio Morandi zusammen in Bologna. In den späten 1920er Jahren ist er oft in Paris und wird zu zahlreichen Biennalen nach Venedig eingeladen. Ab Anfang der 1930er Jahre in Rom beheimatet, wird ihm schnell künstlerischer Ruhm zuteil als Teil der Gruppe um das Caffé Ragno, das als Treffpunkt der zur Scuola Romana zählenden Künstler wie Cagli, Mucci, Falqui, Sinisgalli und de Libero dient. Gentilini hält er sich in dieser Zeit aber auch häufig in Venedig auf und wird als bevorzugter Künstler von Carlo Cardazzo, dem Gründer der Galleria Cavallino, zusammen mit De Chirico, Carrà, Fontana und Morandi ausgestellt. Cardazzo ist einer der favorisierten Kunsthändler der Familie Guggenheim.

Die nach dem II. Weltkrieg entstandenen Werke von Franco Gentilini werden von Privatsammlern besonders geschätzt, in den 1950er Jahren arbeitet er an einer Serie von „Kathedralen“. Der besondere Charme der Arbeiten begründet sich in der graphischen Reduktion des Motivs – wie hier der ikonischen venezianischen Architektur der Platzanlage mit Blick auf die Basilica di San Marco mit ihrer Figurenstaffage – und der haptischen Wirkung eines Freskos.

Born near the town of Ravenna, famous for its early wall paintings and mosaics, the painter Franco Gentilini initially worked as a ceramicist and in the field of wall painting – together with Giorgio Morandi in Bologna, among other projects. In the late 1920s he often travelled to Paris and was invited to a number of Venice Biennales. Living in Rome from the early 1930s, he quickly gained artistic renown as part of the group centred around the Caffé Ragno, which served as a gathering place for artists belonging to the Scuola Romana, such as Cagli, Mucci, Falqui, Sinisgalli and de Libero. However, Gentilini also frequently stayed in Venice during this period and, as a favourite artist of Carlo Cardazzo, founder of the Galleria Cavallino, his work was exhibited together with that of De Chirico, Carrà, Fontana and Morandi. Cardazzo was among the art dealers favoured by the Guggenheim family.

The works that Franco Gentilini created after World War II are particularly cherished by private collectors; in the 1950s he worked on a series of "cathedrals".

The special charm of these works is founded on the graphic reduction of their motif – as in the case here, which features the iconic Venetian architecture of St Mark's Square with a view of the basilica as well as staffage figures – and the haptic effect of a fresco.



LEONOR FINI

Buenos Aires 1907 – 1996 Paris

116 LES ADELPHES

1968

Öl auf Leinwand. 129,5 x 96,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts grünblau signiert und datiert
'Leonor Fini'.

Overstreet/Zuckerman Vol. II, 0749

Von Richard Overstreet und Arlette Souhami,
Galerie Minsky, Paris, bestätigt. Mit einer
Foto-Expertise von Richard Overstreet, Paris,
vom 20. Oktober 2020

*Oil on canvas. 129.5 x 96.5 cm. Signed and
dated 'Leonor Fini' in greenish blue lower
right.*

*Confirmed by Richard Overstreet and Arlette
Souhami, Galerie Minsky, Paris. With a photo-
certificate by Richard Overstreet, Paris, dated
20 October 2020*

Provenienz *Provenance*

Galerie Lambert Monet, Genf (rückseitig
mit Keilrahmenaufkleber); vom Vorbesitzer
dort erworben (1979), seitdem Privatbesitz
Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Gstaad 1968/1969 (Galerie Saqqarah);
Genf 1970 (Galerie Lambert Monet), Leonor
Fini, Kat. Nr. 3, mit ganzseitiger Farbabb.;
Paris 1971 (Galerie Verrière); Tokyo/Osaka/
Fukuoka City/Hiroshima/Kanazawa (Seibu
Museum/Hanshin Museum/Fukuoka Mu-
seum/Hiroshima Museum of Art/Kanazawa
Prefectural Museum), Leonor Fini. Retro-
spective, Kat. Nr. 25

€ 80 000 – 100 000,-

Leonor Fini, in Buenos Aires geboren und in Triest in einem bildungsbürgerlichen Umfeld aufgewachsen, kam 1937 nach Paris und schloss sich den Surrealisten an. Ihre fundierte Kenntnis philosophischer Schriften, ihr ausgeprägtes Interesse an Psychologie, Mythologie und Magie sowie ihr Anspruch, als Frau als sinnlich-erotische, aber zugleich selbstbestimmte und machtvolle Person wahrgenommen zu werden, verschafften ihr eine Sonderrolle im Kreis der Künstlerkollegen.

Finis Gemälde sind mit feinstem Pinselstrich ausgeführt und lassen auf ihren makellosen Oberflächen rätselhafte Bildwelten entstehen. Diese traumartigen Sequenzen voll erotischer und morbider Phantasien entfalten im Kontrast zu ihrer malerisch perfekten Ausführung eine besonders fesselnde und verstörende Wirkung.

„Les Adelphe“, der Titel dieses Werkes, könnte sich auf die gleichnamige Komödie des römischen Dramatikers Terenz (dt. „Adelphoe/ Die Brüder“) beziehen oder auf den französischen Ausdruck der *mariage adelphique*, der die Ehe zwischen leiblichen Geschwistern bezeichnet. Zwischen dem schlafenden Frauenakt im Vordergrund und den beiden androgynen Personen, die über den hingegossenen Körper hinweg nachdenklich Zwiesprache halten, existiert eine intime, möglicherweise unrechtmäßige Verbindung. Ob die liegende Frau dabei die Rolle des Opfers oder die der Verführerin innehat, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen.

Leonor Fini, who was born in Buenos Aires and grew up in Trieste in a middle-class intellectual milieu, came to Paris in 1937 and joined the Surrealists. Her soundly based knowledge of philosophical writings, her keen interest in psychology, mythology and magic and her aspiration, as a woman, to be perceived as a sensually erotic but simultaneously self-determined and powerful person furnished her with a special role within the circle of her fellow artists. Fini's paintings are carried out with an extremely fine brushstroke and conjure up enigmatic visual worlds on their immaculate surfaces. These dream-like sequences full of erotic and morbid fantasies unfold a particularly captivating and unsettling effect in their contrast with the perfect painterly execution. "Les Adelphe", the title of this work, could be an allusion to the comedy of that name by the Roman dramatist Terence (Engl.: "Adelphoe/The Brothers") or to the French expression "mariage adelphique", which refers to a marriage between siblings related by birth. There is an intimate and perhaps illicit connection between the sleeping female nude in the foreground and the two androgynous individuals engaged in a pensive dialogue above the body draped across the bed. Whether the reclining woman occupies the role of the victim or the seductress remains left to the viewer's fantasy.



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

117 MADONNA AND SELF-PORTRAIT WITH SKELETON'S ARM (AFTER MUNCH) 1983/1984

Farbserigraphie auf Lenox Museum Board.
81,5 x 101,6 cm. Unter Glas gerahmt. Rück-
seitig mit dem Stempel „Andy Warhol Art
Authentication Board, Inc. Authentic“ und
mit einer Archivnummer. Rückseitig mit dem
Copyright-Stempel des Künstlers „© ANDY
WARHOL 1983“. Unikat einer kleinen Serie
von unikatener Farbvarianten.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia
Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue
Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-
Nr. III A.62 e

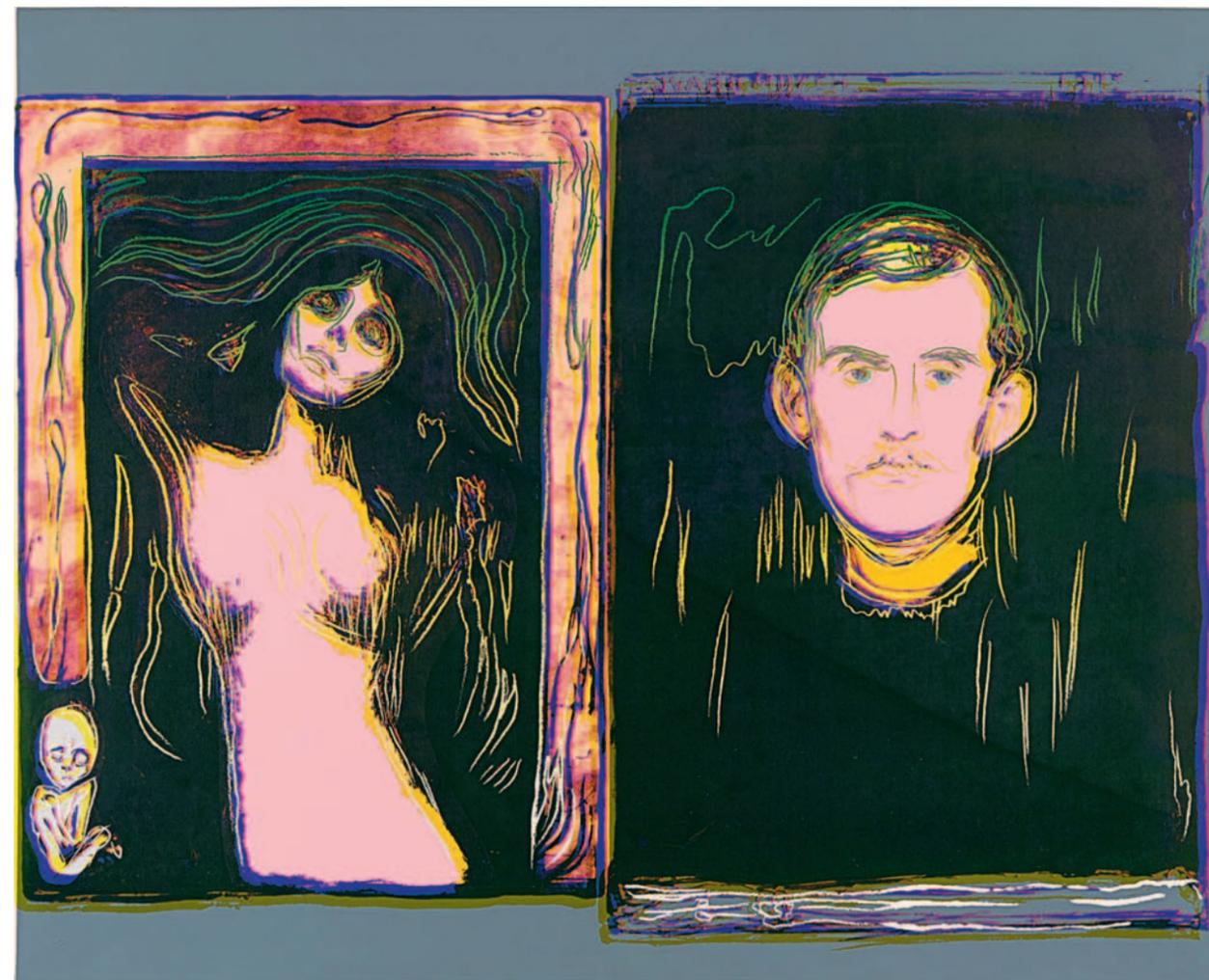
Colour silkscreen on Lenox Museum Board.
81.5 x 101.6 cm. Framed under glass. Stamp
“Andy Warhol Art Authentication Board, Inc.
Authentic” verso and with archive number.
The artist’s copyright stamp “© ANDY
WARHOL 1983” verso. From a small unpub-
lished edition of unique colour variants.

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer direkt beim Drucker Rupert
Jason Smith, New York, erworben.

€ 100 000 – 120 000,-

“Warhol painted fifteen versions of Munch’s printed motifs onto canvas, and he produced upwards of a thirty trial proofs of graphic versions [...] The printed versions are vibrant with Day-Glo colors and improbably amplified details. In color, facture, stylization, and scale, they are signature “Warhols” the products of a long-recognized stylistic and technical branding. Yet more than any of Warhol’s other art-historical adaptations, these works remain resolutely “Munchs,” images that had been iconized over the course of a century. They are among Warhol’s few appropriations of old masters that leave the overall compositions intact rather than fragmentary, as occurs in his Botticelli, Leonardo, or Raphael paraphrases. In their oscillation, Warhol’s After Munch series suggests more points of convergence in the artist’s approaches to print media and career building than one may at first suspect. Both artists mined the possibilities of an original copy, or a copied original, explored how an image could be multiplied and transformed through studied repetition, and promoted the circulation of their reproduced images in the marketplace. Warhol, moreover, did not merely appropriate Munch’s motifs, but in reproducing them, he cannily scrutinized and in some cases decoded their compositional strategies and in that way, strangely, found affinity with the experimental and exploratory Munch.” (Patricia G. Berman, Multiplication, Addition, Subtraction, Warhol, Munch and the Multiplied, in: Munch Warhol and the Multiple Image, exhib.cat. The American-Scandinavian Foundation, New York 2013, p.11/12)



ALFRED KUBIN

Leitmeritz/Böhmen 1877 – 1959 Zwickledt/Wernstein am Inn

118 ASCHERMITTWOCH

Um 1922

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf Bütten (Rückseite einer Katasterkarte). 39,5 x 31,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche signiert 'Kubin', unten links mit Bleistift betitelt 'Aschermittwoch'. – Im Rand gebräunt und mit vereinzelt Stockflecken.

Hoberg Mappe V/II/2 und Raabe 168 (die nach dieser Zeichnung entstandene Lithographie)

Watercolour and pen and ink drawing on laid paper (reverse side of a cadastral map). 39.5 x 31.6 cm. Framed under glass. Signed 'Kubin' in India ink lower right, titled 'Aschermittwoch' lower left. – Marginal browning and with few foxmarks.

Hoberg Mappe V/II/2 and Raabe 168 (lithograph after this drawing)

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Westfalen

€ 50 000 – 70 000,-

Wie kaum einem Künstler der Moderne gelingt es Alfred Kubin die sozialen Realitäten des Alltags mit den unterschiedlichsten Fiktionen und Traumbildern organisch ineinander übergehen zu lassen. In einem Brief an seinen Künstlerfreund Fritz von Herzmanovsky-Orlando bezeichnet sich Kubin 1908 selbst als „Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen“ und tatsächlich offenbaren sich seine Werke dem Betrachter als abgründiges Amalgam von Gesehenem und Unsichtbarem (Brief vom 9. Januar 1908, in: Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke* Bd. VII. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952, Salzburg/Wien 1983, S. 10). Zwischen Apokalypse und Karneval präsentiert sich der Aschermittwoch in unserer prachtvoll aquarellierten Tuschezeichnung als Limbus für Mensch und Kreatur. Auf der Schwelle von Rausch und Affekt, Buße und Erlösung ist der Karneval ein in vielfacher Hinsicht naheliegendes Thema für den Künstler, steht das Fest doch sinnbildlich für die Verwandlung und liefert als irdischer (Alb-)Traum par excellence eine ideale Folie für Kubins Inszenierung unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen. Auffällig ist nicht nur der für Kubin so typische Detailreichtum, der die einzelnen Bildelemente und dargestellten Wesen in einer Fülle phantastischer Erzählungen aufgehen zu lassen vermag, sondern auch die zeichnerische Dichte. Meisterhaft setzt Kubin Hell- und Dunkeltöne und untereicht die obsessive Drastik des Sujets mit jedem einzelnen Strich auch auf formaler Ebene. In dieser Qualität und Größe präsentiert sich das vorliegende Blatt, nach der auch eine Lithographie für die Mappe „Traumland II“ (Hrsg. von Fritz Gurlitt, Berlin 1922) erschien, als bildgewaltiges Meisterwerk eines der bedeutenden Zeichner des 20. Jahrhunderts.

*There is scarcely another artist of the modernist period who succeeds like Alfred Kubin in organically merging the social realities of everyday life with the most varied fictions and dream images. In a 1908 letter to his friend and fellow artist Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Kubin refers to himself as “organiser of the uncertain, ambiguous, shadowy, dream-like” (Letter of 9 January 1908, in: Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Sämtliche Werke* vol. VII. Der Briefwechsel mit Alfred Kubin. 1903 bis 1952, Salzburg/Vienna 1983, p. 10) and his works do in fact reveal themselves to their viewers as an enigmatic amalgamation of the seen and the invisible.*

In our ink drawing magnificently toned with watercolours, Ash Wednesday presents itself as something between the Apocalypse and Carnival, as a limbo for human beings and creatures. On the threshold between intoxication and passion, penance and salvation, Carnival is an obvious theme for the artist in many respects: after all, the festival serves as a symbol of transformation and, as the earthly dream (or nightmare) par excellence, it provides an ideal foil for Kubin to stage different levels of reality. What is striking is not just Kubin's very typical wealth of detail, which is able to make the individual elements of the picture and the depicted creatures culminate in an abundance of fantastic narratives, but also the graphic density. Kubin has masterfully placed his light and dark tones and used every single stroke to also underscore the obsessive explicitness of his subject on a formal level. In this quality and grandeur, this sheet – which also provided the source for a lithograph for the portfolio “Traumland II” (publ. by Fritz Gurlitt, Berlin 1922) – presents itself as a visually overpowering masterwork by one of the 20th century's most important draughtsmen.



ALFRED KUBIN

Leitmeritz/Böhmen 1877 – 1959 Zwickledt/Wernstein am Inn

119 RADFAHR-KLUB STAHLRAD 1912-1918

Tuschfederzeichnung auf Bütten mit Wasserzeichen „GR. ULLERSDORF“. 25,5 x 35 cm. Unten rechts mit Tinte signiert 'AKubin' (ligiert), unten links mit Bleistift betitelt 'Radfahr Klub Stahlrad.'. – In guter Erhaltung. Im Rand teils minimal berieben.

Raabe 159 und 194 (die nach dieser Zeichnung entstandene Strichätzung); Abb. S. 102

Pen and ink drawing on laid paper with watermark "GR. ULLERSDORF". 25.5 x 35 cm. Signed 'AKubin' (joined) in ink lower right, titled 'Radfahr Klub Stahlrad.' in pencil lower left. – In fine condition. Minimal marginal rubbing.

Raabe 159 and 194 (hatched etching after the drawing); illus. p. 102

Provenienz Provenance

Galerie Kornfeld 16. Juni 2006, Auction 237, Lot 97; Privatsammlung, Westfalen

Literatur Literature

Simplicissimus, Jahrgang 26, München 1921/1922, mit Abb. Nr. 12; Alfred Kubin, Fünfzig Zeichnungen, München, Verlag Albert Langen 1923, Tafel 17 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-

Zeichnerisches und erzählerisches Genie verbindet Kubin in diesem Blatt, das erstmals 1921/1922 im *Simplicissimus* reproduziert wurde: Alle Aspekte und Facetten der insbesondere um die Jahrhundertwende grassierenden Begeisterung für das Fahrradfahren und für den Radsport sind scheinbar berücksichtigt. Seit 1870 entstanden die ersten sportiven Klubs. „All Heil!“ war (das muß man heute wissen), vergleichbar dem „Mast- und Schotbruch“ für die Wassersportler, der Gruß- und Schlachtruf der „Velocipedisten“. Mit leichter Ironie läßt Kubin eine zirkusreife Parade von betagter Herrschaft, balanciertem Hochrad und – vorneweg – einer etwas hochnäsigen, emanzipierten Dame vorfahren. Letztere schien auf dem Rad immer noch relativ unerhört. Aber männliche Eitelkeiten werden genauso aufs Korn genommen, sei es der verbissene Raser im „92. Kilometer“, die Gruppe im steilen Berganstieg, der Gestürzte im fesch gepunkteten Hemd am Rande. In zeichnerischen Kürzeln wird der alkoholisierte Jubel der Fans auf der erhöhten Vereinsterrasse charakterisiert wie die eher unbeteiligte Nonchalance und Ruhe einer Erfrischung unter dem Sonnenschirm. Mensch und Vereinsbewegung, Mensch und technische Gerätschaft, beides zieht der Zeichner in einer Komposition zusammen, die in ihrem engen Geviert ein Maximum an Atmosphäre und Laune verströmt.

Kubin war als Zeichner und Illustrator auch ein begnadeter Schreiber, der seine Sujets intellektuell durchdrang und dem vor dem Hintergrund umfassender Bildung und weitgespannter Interessen unzählige Bonmots gelangen, die sofort einleuchten, etwa: „Das menschliche Wissen wurde ja nie mehr gefördert als durch folgerichtigen Ausbau von persönlich Einseitigem.“ (Alfred Kubin 1927 in einem Artikel zu Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Wiederabdruck in: Alfred Kubin, *Aus Meiner Werkstatt*, *Gesammelte Prosa*, München 1973, S. 186).

*Kubin combines graphic and anecdotal genius in this sheet, which was reproduced for the first time in 1921/1922 in *Simplicissimus*: every aspect and facet of that enthusiasm – particularly rampant around the turn of the century – for riding bicycles and for cycling as a sport seems to have been taken into account. The creation of the first sports clubs began in 1870. "All Heil!" in the sense of "all hail", as one needs to know today, was the greeting and battle cry of the "velocipedists" back then – comparable to "fair winds and following seas" among boaters. With low-key irony, Kubin has a circus-worthy parade ride past his viewers: an aging gentleman, a balancing penny-farthing and – leading the way – a somewhat conceited, emancipated lady. The latter seems to have still been rather unheard of on a bicycle. However, masculine vanities are ridiculed in the same way, whether it is the zealous speedster on his "92nd kilometre", the group on the steep mountain slope or the fallen rider in the smartly spotted shirt at the edge. Graphic abbreviations are used to characterise the alcohol-fuelled cheering of the fans on the club's raised terrace as well as a largely indifferent nonchalance and calm over a refreshing drink under the sunshade. People and the club movement, people and technical equipment: the draughtsman brings both together in a composition that radiates a maximum of atmosphere and mood within its narrow dimensions.*

*As a draughtsman and illustrator, Kubin was also a gifted writer who fully grasped his subject matter intellectually and who, based on the background of his extensive education and wide-ranging interests, succeeded in creating countless witty and immediately illuminating remarks, such as: "Nothing, after all, has ever advanced human knowledge more than the rigorous elaboration of the personally one-sided." (Alfred Kubin, 1927, in an article on Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, reprinted in: Alfred Kubin, *Aus Meiner Werkstatt*, *Gesammelte Prosa*, Munich 1973, p. 186).*



FERNANDO BOTERO

Medellin (Kolumbien) 1932

120 DR. WIBKE VON BONIN AND GUEST (HARALD SZEEMANN) 1971

Bleistift auf Papier. 50 x 65,2 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt „Dr. Wibke von Bonin and guest“ Botero 71: – Mit leichten Altersspuren.

Pencil on paper. 50 x 65.2 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled “Dr. Wibke von Bonin and guest” Botero 71: – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–

Die Zeichnung entstand nach einer Fotografie von Manfred Tischer, Düsseldorf, und zeigt Wibke von Bonin und Harald Szeemann im Oktober 1970 in Köln. Die Fotografie liegt bei.

The drawing originates after a photograph by Manfred Tischer, Dusseldorf, and shows Wibke von Bonin and Harald Szeemann Oktober 1970 in Cologne. The photograph is enclosed.

Fernando Botero porträtiert in dieser Zeichnung zwei maßgebliche Förderer zeitgenössischer Kunst in Deutschland, Wibke von Bonin und Harald Szeemann. Von Bonin ist nach ihrer Promotion zunächst an der Kunsthalle Baden-Baden tätig, wo sie gemeinsam mit Szeemann eine Ausstellung zu kinetischer Kunst konzipiert. 1965 wechselt sie zum WDR nach Köln und ist hier über drei Jahrzehnte hinweg verantwortlich für das Ressort Bildende Kunst. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf der Zeitgenössischen Kunst, in zahlreichen filmischen Porträts und Atelierbesuchen bringt sie deren nationale und internationale Protagonisten einer breiten Öffentlichkeit näher.

Der gebürtige Schweizer Szeemann ist 1961-1969 Direktor der Berner Kunsthalle, hier macht er sich mit progressiven kuratorischen Konzepten einen Namen. Wegweisend ist seine Ausstellung „When attitude becomes form“ von 1969, die erstmals Happenings und Installationen in den Museumskontext einbringt. 1972 kuratiert er die documenta 5, deren bisheriges Konzept er aufbricht, um den Künstlern freie Gestaltungsmöglichkeiten zu geben und „außerkünstlerische Bildwelten“ miteinzubeziehen. Szeemann entwickelt zahlreiche erfolgreiche, innovative Ausstellungen, die teils großangelegte Themenkomplexe behandeln, zweimal leitet er die Biennale in Venedig.

In this drawing, Fernando Botero portrays two significant patrons of German contemporary art: Wibke von Bonin and Harald Szeemann.

Following her doctorate, von Bonin started working at the Kunsthalle Baden-Baden where she and Szeemann conceptualised an exhibition on kinetic art. In 1965, she switched to the WDR in Cologne and remained in charge of the fine art department for more than 3 decades. She focused mainly on contemporary art and brought its national and international protagonists closer to a broad public through numerous film portraits and studio visits.

A native of Switzerland, Szeemann was the director of Berner Kunsthalle from 1961-1969, making a name for himself with progressive curatorial concepts. His 1969 exhibition “When attitude becomes form” was ground-breaking, bringing happenings and installations into the museum context. In 1972, he curated documenta 5, throwing over its previous concept in order to give the artists free creative scope and to include “non-artistic visual worlds”. Szeemann developed numerous successful, innovative exhibitions which in part deal with large-scale thematic complexes. Twice, he has been director of the Venice Biennale.



BERNHARD HEILIGER

Stettin 1915 – 1995 Berlin

N121 ZWEI FIGUREN IN BEZIEHUNG I (KLEINE FASSUNG) 1953

Bronze mit gold-brauner Patina. Höhe 51 cm. Auf der Plinthe geritzt signiert 'B. HEILIGER'. Einer von 2 Bronzegüssen. – Mit leichten Altersspuren.

Marc Wellmann (Hg.), Bernhard Heiliger 1915-1995, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 2005, WVZ-Nr.159

Bronze with golden-brown patina. Height 51 cm. Signed 'B. HEILIGER' (scratched) on the plinth. One of 2 bronze cast. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler; Vincent Weber; Joachim Leisegang
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

vgl. New York 1961 (Staempfli Gallery), Bernhard Heiliger, Ausst.Kat.Nr.7

vgl. München 1960 (Galerie Günther Franke), Bernhard Heiliger, Ausst.Kat.Nr.8

vgl. Mannheim 1958 (Kunsthalle), Deutsche Kleinplastik der Gegenwart, Ausst.Kat.Nr.22

vgl. Berlin 1957 (Haus am Waldsee), Bernhard Heiliger, Ausst.Kat.Nr.10

vgl. Hagen 1955 (Karl-Ernst-Osthaus-Museum), Bernhard Heiliger, Ausst.Kat.Nr.179

vgl. Kassel 1955 (documenta I, Ausst.Kat. Nr.218a

vgl. Amsterdam 1954/1955 (Stedelijk Museum), Duitse Kunst na 1945, Wanderausstellung 1954/1955, Ausst.Kat.Nr.132

Literatur Literature

vgl. Eduard Trier, Moderne Plastik, Frankfurt/M. 1955, Taf.75

€ 40 000 – 45 000,-

Nach diesem Bronzeguss entstand eine große Fassung, ein Naturfaserzementguss von 250 cm Höhe, der in Darmstadt auf der Terrasse des von Max Taut entworfenen Ludwig-Georgs-Gymnasium aufgestellt wurde. „[...] eine kleine Version von 1953, die erstmals vom 5. März bis 5. April im Rahmen der Wanderausstellung „Duitse Kunst na 1945“ im Amsterdamer Stedelijk Museum gezeigt wurde. Es haben sich bislang keine Dokumente angefundenes, die belegen, ob Heiliger die kleine Fassung der „Zwei Figuren in Beziehung I“ bereits im Hinblick auf die architektonische Situation des Schulgebäudes anfertigte. [...] Doch ebenso möglich ist, dass Taut in Heiligers Atelier die bereits existente Fassung lediglich als besonders passend auswählte. Genau in diesem Sinne äußert sich Heiliger etwa 40 Jahre nach deren Entstehung. [...] Eine der beiden anthropomorphen Figuren weist mit offener, spannungsvoller Geste in Richtung der zweiten Figur, die säulenartig geschlossen den passiven Gegenpart dieses Dialoges bildet.“ (Marc Wellmann, Bernhard Heiligers Arbeiten für den öffentlichen Raum, in: Bernhard Heiliger 1915-1995, Monographie und Werkverzeichnis, Köln 2005, S.134)

Based on this bronze cast, a large version was created, a natural fibre cement cast of 250 cm in height, which was set up on the terrace of the Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt, designed by Max Taut.

“[...] a small version from 1953 that had been shown for the first time on the occasion of the touring exhibition ‘Duitse Kunst na 1945’ at the Amsterdamer Stedelijk Museum from 5th March until 5th April. No documents have been found to date that substantiate that Heiliger had already made the small version of ‘Two Figures in Relationship I’ or if he created it with regard to the architectural situation of the school building. [...] However, it is equally possible that Taut merely selected the version that already existed in Heiliger’s studio as being particularly suitable. It is precisely with this in mind that Heiliger expresses himself about 40 years after its creation. [...] One of the two anthropomorphic figures points with an openly, tension-filled gesture in the direction of the second figure, which forms the passive counterpart of this dialogue, in a column-shaped closed manner.” (Marc Wellmann, Bernhard Heiligers Arbeiten für den öffentlichen Raum, in: Bernhard Heiliger 1915-1995, Monographie und Werkverzeichnis, Cologne 2005, p.134)



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

122 ELBUFER IN DRESDEN

1912

Öl auf Leinwand, auf festen Karton
(30,9 x 50 cm) aufgezogen. 30,9 x 49,8 cm.
Gerahmt. Unten rechts Grau signiert 'DIX'. –
In gutem Erhaltungszustand. Vereinzelt
minimale Retuschen.

Nicht bei Löffler

Wir danken Rainer Pfefferkorn, Otto-Dix-
Stiftung, Vaduz für freundliche Information;
die Arbeit wird unter der Nummer 1912/28
in das Werkverzeichnis der Gemälde auf-
genommen.

*Oil on canvas, mounted on firm card
(30.9 x 50 cm). 30.9 x 49.8 cm. Framed.
Signed 'DIX' in grey lower right. – In fine
condition. Occasional minimal retouches.*

Not recorded by Löffler

*We would like to thank Rainer Pfefferkorn,
Otto-Dix-Stiftung, Vaduz for kind information;
the work will be included in the catalogue
raisonné of paintings under number 1912/28.*

Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Werner Stockhausen, Krefeld;
Privatsammlung Krefeld; Galerie Remmert
und Barth, Düsseldorf; Rheinische Privat-
sammlung

Literatur Literature

Ausst. Kat. Überblick 2015, Galerie Remmert
und Barth, Düsseldorf 2015, Kat. Nr. 43 mit
Farbabb. auf dem Rückumschlag und S. 14
(mit Hinweisen zum Motiv von Rainer Beck)

€ 28 000 – 32 000,–

Diese Dresdner Elbdarstellung von 1912, motivisch nah verwandt einer 2013 versteigerten Uferansicht (vgl. „Blick auf die Elbvillen des Käthe-Kollwitz Ufers in Dresden-Blasewitz mit Elbauen und Kahn im Vordergrund“, Villa Grisebach, Auktion 219/Los 427), ist ein charakteristisches Frühwerk des Künstlers. Der Farbauftrag ist pastos, postimpressionistisch, die Tonalität frisch, gegenstandsgebunden und atmosphärisch. Die Jahre 1909-1912 bis zu dem expressiven Stilwechsel, der 1913 zu beobachten ist, sind gekennzeichnet von landschaftlichen Fensterausblicken, Stadt- und Fabrikan-sichten, vor allem aber von Darstellungen des Elbtales, seiner Wiesen und Flußufer, davon nicht wenige in öffentlichem Besitz (vgl. Löffler 1912/8-13). Kennzeichnend für diese Kompositionen ist zuweilen eine einfache bild-parallele Darstellung mit waagerechten Horizonten unter lichthem Himmel mit belebten Wolkenzügen. In der vorliegenden reizvollen Ölstudie bevorzugt Dix einen ähnlich klaren Zonenaufbau, wobei der Himmel, die weißen Villen und Bäume des jenseitigen Ufers sich im fließenden Strom schimmernd spie-geln. Die differenzierten und vermischten Farblagen in Blau, Grau, Graublau und Weiß bereichern sich durch zarte Grün- und Orangewerte, diese maleri-sche Impression optisch fein wie effektiv voll belebend.

In terms of its motif, this 1912 depiction of the Elbe in Dresden is closely related to a view of its banks sold in 2013 (see “Blick auf die Elbvillen des Käthe-Kollwitz Ufers in Dresden-Blasewitz mit Elbauen und Kahn im Vordergrund”, Villa Grisebach, Auction 219/Lot 427), and it is a characteristic early work by the artist. The paint is applied thickly, in a post-impressionist manner; the tonality is fresh and remains bound to its subject matter and atmospheric. The years 1909 to 1912, until the expressive change in style to be observed in 1913, are characterised by landscapes seen from a window as well as views of towns and factories, but, above all, by depictions of the Elbe valley, its meadows and riverbanks – not a few of which are to be found in public collections (see Löffler 1912/8-13). These compositions are at times distinguished by a simple depiction parallel to the picture plane, with straight horizontal lines beneath a bright sky featuring lively cloud formations. In the captivating oil study here, Dix has chosen to use a similarly clear composition in zones, with the sky, the white villas and the trees of the far bank shimmeringly reflected in the flowing river. The nuanced and mixed layers of colour in blue, grey, greyish blue and white are enriched through delicate values of green and orange, bringing this painterly impression to life in an optically fine as well as striking manner.



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

123 BLECH
1988

Öl auf Leinwand. 20 x 27,4 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter, 1988' sowie mit der Werknummer '681-14'. Eines von 30 (+10) Unikaten. Edition Bonner Kunstverein (Jahresgabe). – Mit leichten Altersspuren.

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Catalogue Raisonné, Bd.4, 1988-1994, Ostfildern 2015, WVZ-Nr. 681-14

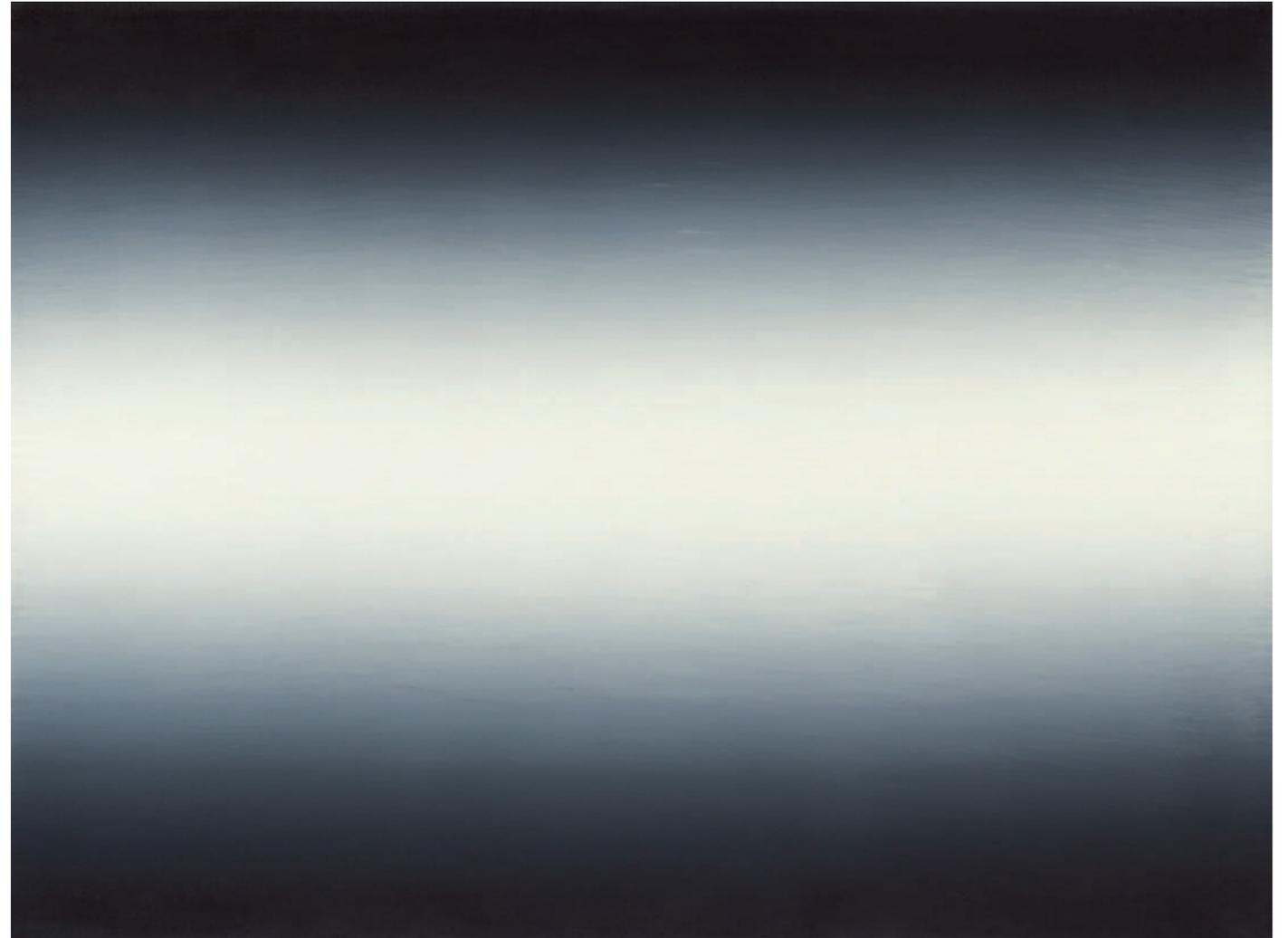
Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 65

Oil on canvas. 20 x 27.4 cm. Signed and dated 'Richter, 1988' verso on canvas and with work number '681-14'. One of 30 (+10) unique works. Edition Bonner Kunstverein (annual bonus). – Minor traces of age.

€ 60 000 – 80 000,–

„Die Malerei von Gerhard Richter ist eine diskrete Malerei. Es ist eine Malerei, die zwischen Zuviel und Zuwenig zu unterscheiden weiß, was Ausdruck, Reflexivität und Selbstbezüglichkeit der malerischen Mittel betrifft. Und es ist eine Malerei, die die Unterscheidung, die Abgrenzung von Bild und Umgebung aufrechterhält. Auch dort, wo die Farben leuchten oder Pinselschwünge die Bewegung der malenden Hand lebendig vor Augen stellen, gibt es keine lautstarke Adressierung, werden wir nicht in die Turbulenzen künstlerischer oder psychischer Erregung hineingezogen. Es gibt weder expressive Gesten, die in wildem Lineament ihre Ausdrucksbahn suchen und finden, noch einen exzessiven Umgang mit dem Material, der als körperliche Form der Entäußerung Inneres sichtbar machen will. Dennoch haben Richters Bilder, ganz gleich in welchem Format, eine starke physische Präsenz, als Malerei, die sich selbstbewusst artikuliert: Seine Bilder sind in emphatischem Sinne eine bemalte Oberfläche, die in minimalistischer Manier ist, was sie ist. Und zugleich hat Farbe, auch wenn sie auftritt als materielle Farbe, einen Zug in die Tiefe, der sich, auf einer Fläche erzeugt, als metaphorischer „Blick ins Innere“ zeigt. Beide Umgangsweisen mit der Malerei erheben, in historisch je unterschiedlicher Gestalt, einen Anspruch auf Wahrheit – einen Anspruch, den auch Richter nicht aufgeben will, wie die skeptischen Umschlagbewegungen auf den Bildern wie in den Texten zeigen.“ (Beate Söntgen, Arbeit am Bild, Gerhard Richters Diskretion, in: Gerhard Richter, Abstrakte Bilder, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln, Ostfildern 2008, S.35)

“Gerhard Richter’s painting is a discrete painting. It is a painting which knows to distinguish between too much and too little in relation to expression, reflexivity and self-reference of painterly means. And it is a painting which maintains the distinction, the boundary between picture and the surrounding. There also, where the colours glow or the brushstrokes bring the movement of the painting hand to life, there is no loud addressing, we won’t be drawn into the turbulence of artistic or psychological arousal. There are neither expressive gestures which seek and find their line of expression in wild lineament, nor an excessive handling of the material which wishes to make the interior as the physical form of the externalisation visible. Nevertheless no matter which format, Richter’s pictures have a strong physical presence as painting which confidently expresses itself: In an emphatic sense his pictures are a painted surface, which in a minimalist manner is what it is. And at the same time, even when it appears as a material, paint has a depth which gives a metaphorical ‘glance inside’ when generated on a surface. Both ways of handling the painting claim to be true, in historically different forms, a claim Richter will not abandon, as shown by the sceptical changing movements on the pictures and in the texts.” (Beate Söntgen, Arbeit am Bild, Gerhard Richters Diskretion, in: Gerhard Richter, Abstrakte Bilder, exhib.cat, Museum Ludwig Cologne, Ostfildern 2008, p.35)



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

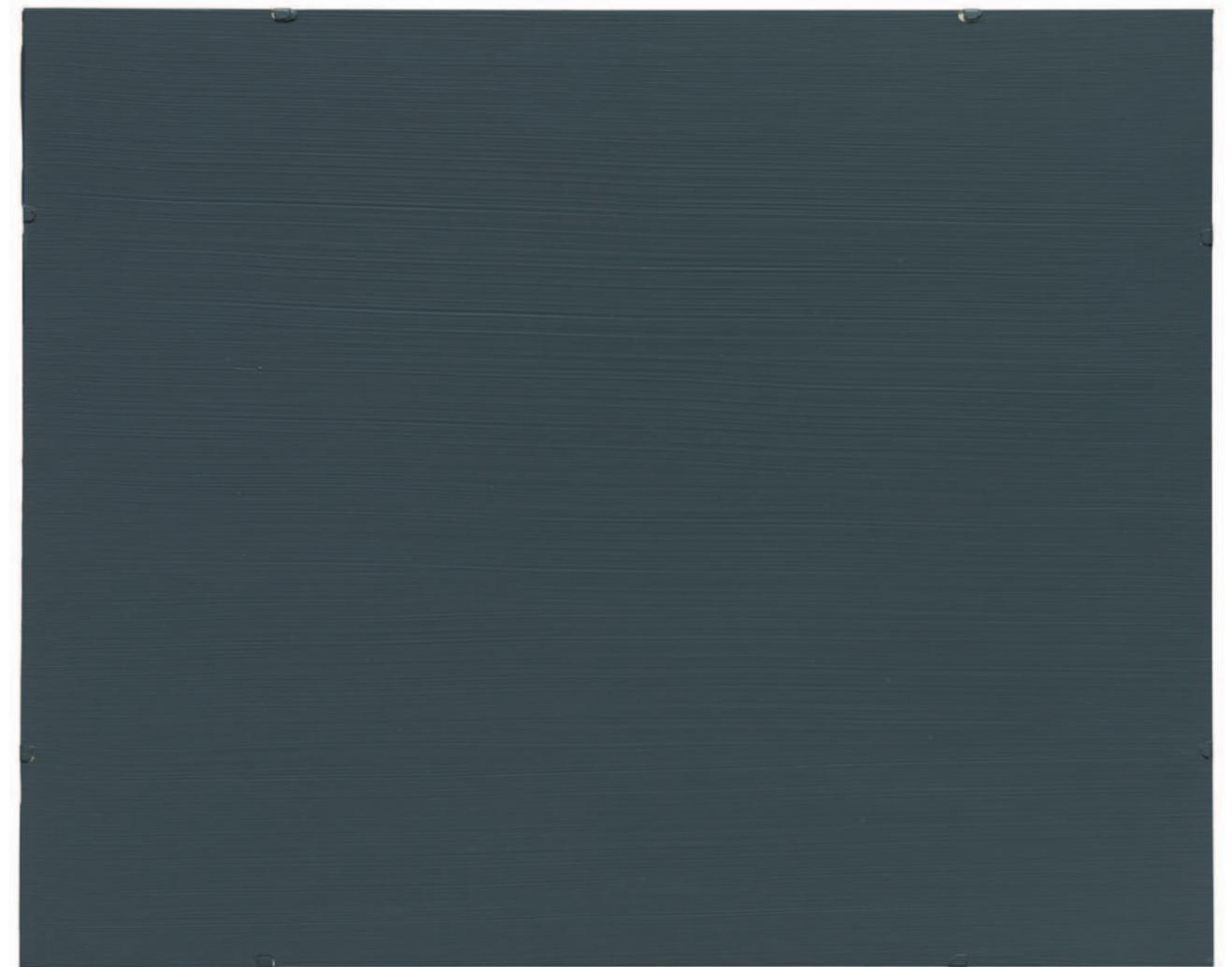
124 GRAU
1974

Öl auf Glas eines rahmenlosen Wechselrahmens. 40 x 50 cm. Rückseitig auf dem Wechselrahmen signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 43/60 (+20). Edition Museumsverein Mönchengladbach. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 53

Oil on glass from a frameless clip-on picture frame. 40 x 50 cm. Signed, dated and numbered verso on the clip-on picture frame. Numbered 43/60 (+20). Edition Museumsverein Mönchengladbach. – Traces of studio and minor traces of age.

€ 20 000 – 30 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

125 GRAUER SPIEGEL (REMINISZENZ) 2015

Floatglas, rückseitig in Grau einbrennlackiert. 50 x 60 cm. Rückseitig signiert und nummeriert sowie auf einem Aufkleber mit typographischen Editionsangaben. Exemplar 45/50 (+5 A.P.). In nummerierter Original-Holz- und Kartonbox. Edition Museumsverein Mönchengladbach.

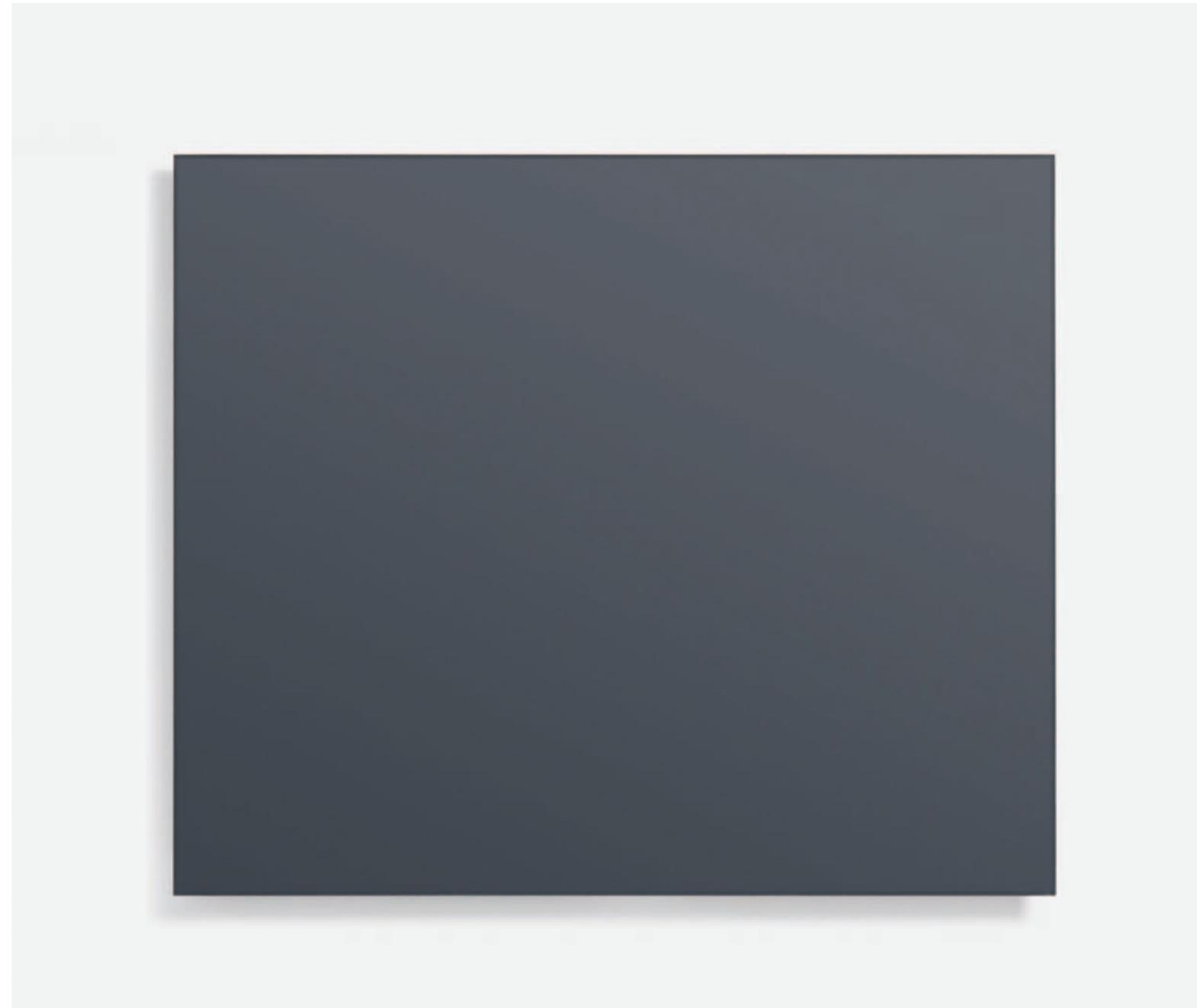
Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis,
Editions, WVZ-Nr. 164

*Float glass, stove-enamelled in grey verso.
50 x 60 cm. Signed and numbered verso
and with label, thereon with typographical
edition details. Numbered 45/50 (+5 A.P.). In
numbered original wood and cardboard box.
Edition Museumsverein Mönchengladbach.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000,-



GERHARD RICHTER

In dieser Auktion kann mit einer umfangreichen Sektion von Gerhard Richter-Arbeiten ein Überblick über sein Schaffen, insbesondere der Editionen, angeboten werden. Die Werke überspannen einen Zeitraum von 1969 bis 2015, deutlich wird die mediale Bandbreite, mit der der Künstler arbeitet. Die Editionen nehmen im Schaffen Richters einen besonderen Stellenwert ein. Hier lässt er die überkommenen druckgraphischen Techniken hinter sich, eignet sich neuartige Verfahren an und kombiniert gegensätzliche Techniken über die traditionellen Gattungsgrenzen miteinander. Mit großer Experimentierfreude erprobt Richter innovative mediale Ausdrucksmöglichkeiten und erweitert seine bildnerischen Möglichkeiten stetig: „Manchmal denke ich, ich sollte mich nicht Maler nennen, sondern Bildermacher. Ich bin mehr an Bildern interessiert als an Malerei“ (Gerhard Richter, zit. nach: Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, S.8). Das Frühwerk wird vertreten von einem Exemplar der Folge „Neun Objekte“ (Lot 129) aus dem Jahr 1969, das sich ehemals im Besitz von Richters Freund und Künstlerkollegen Blinky Palermo befand. Die Offsetdrucke nach eigenen Photographien von selbstgebaute Holzobjekten vereinen gleich drei aufeinander aufbauende Medien in sich.

Die Edition „Gru“ (Lot 124) von 1974 greift die seit 1966 im Werk Gerhard Richters immer wieder präsente Farbe Grau als monochromes Bildthema auf. Die Ölfarbe auf Glas zeigt – im Gegensatz zu der 2015 erscheinenden ebenfalls monochromen Edition „Grauer Spiegel“ (Lot 125) – die Pinselspuren des Farbauftrags und damit die individuelle Handschrift des Künstlers.

Bei dem kleinformatischen Ölgemälde „Blech“ (Lot 123), das der Künstler 1988 als Jahresgabe des Bonner Kunstvereins schaffte, handelt es sich um ein Exemplar aus einer Serie von Unikaten. Gänzlich abstrakt, evoziert es doch den titelgebenden Eindruck einer gebogenen Metalloberfläche.

Die Hinterglas-Edition „Schwarz, Rot, Gold II“ (Lot 130) von 1998 steht in engem Bezug zu der monumentalen Arbeit „Schwarz, Rot, Gold“ aus emailliertem Glas, die Richter als Auftragswerk für den deutschen Bundestag in Berlin ausführt (WVZ 856).

In zwei übermalten Photographien aus dem Jahr 2000 „11. Jan. 2000 (Firenze)“ (Lot 128) und „13. Nov. 2000“ (Lot 127) überlagert Richter die zweidimensionale Reproduzierbarkeit der Photographie mit der Haptik und Individualität des gemalten Bildes: „Die Fotografie hat fast keine Realität, ist fast nur Bild. Und die Malerei hat immer Realität, die Farbe kann man anfassen, sie hat Präsenz; sie ergibt aber immer ein Bild“, wie Richter selbst beschreibt (zit. nach: Gerhard Richter online-Werkverzeichnis, Zitate).

Die Editionen von „Haut I“ (Lot 133) und „Haut II“ (Lot 134) von 2004 folgen thematisch seinen beiden „Abstraktes Bild (Haut)“ betitelten Ölgemälden (WVZ 887-2 u. 887-3). Richter modifiziert hier das Fotomotiv „milch, 75 Hz“ von Carsten Nicolai aus dem Jahr 2000. Nicolai fotografierte in einer Serie die Oberfläche von Milch, die einem akustischen Signal in Frequenzen zwischen 10 und 150 Hz ausgesetzt war. Der akustische Einfluss versetzte die Oberfläche der Flüssigkeit in eine permanente Vibration und schuf individuelle Bewegungsstrukturen.

„Abdallah“ (Lot 126) ist Teil einer Werkgruppe von Hinterglasgemälden, die 2008 bis 2010 entstehen. Die leuchtenden, abstrakten Farbschlieren und -schichtungen haben die Wirkung von geologischen Formationen oder Edelsteinschnitten. Richter lässt dafür die Farbe zunächst auf einen Plexiglasträger fließen und greift in diesen zufälligen Prozess der Bildwerdung durch den Einsatz von Pinseln und Spachteln ein. Auf den gewünschten Ausschnitt der entstandenen Komposition drückt er die Glasplatte als Bildträger, die nun die Farbstrukturen auf ihrer Rückseite dem Betrachter nur mittelbar offenbart. Die weiteren Titel dieses Werkzyklusses, wie „Bagdad“, „Sindbad“ und „Ifrit“, machen die Beschäftigung des Künstlers mit der Kultur des vorderen Orients deutlich.

Die aktuellste Arbeit „Grauer Spiegel“ (Lot 125) datiert von 2015. Sie entsteht als Jahresgabe des Museumsvereins Mönchengladbach, der Anlass ist die Leihgabe der acht „Grauen Bilder“ (WVZ 367-1 – 367-8), die sich seit 1975 im Besitz des Museums Mönchengladbach befinden, an die Fondation Beyeler in Basel für die Ausstellung „Gerhard Richter: Bilder / Serien“. Das für die Edition rückseitig mit einer Einbrennlackierung überzogene Glas erscheint als graue Spiegelfläche, die das Bild des Betrachters reflektiert.

In this auction, a comprehensive section of works by Gerhard Richter provide an overview of his oeuvre, in particular the Editions. The works span the period from 1969 to 2015, whereby the medial spectrum with which the artist worked, becomes clear. The Editions occupy a significant place in Richter's creativity. He leaves conventional printing techniques behind, adopts novel methods and combines opposing techniques across traditional genre boundaries. With great joy in experimentation, Richter tests medial means of expression and constantly widens his pictorial possibilities: "I sometimes think I shouldn't call myself a painter, but a picture maker. I am more interested in pictures than in painting" (Gerhard Richter, quoted from: Hubertus Butin, et al. (ed.), Gerhard Richter, Editionen 1965-2013, Ostfildern-Ruit 2014, p. 8).

The early work is represented by an example from the series "Neun Objekte" (Lot 129) from 1969, once owned by Richter's friend and artist colleague Blinky Palermo. The offset prints from his own photographs of self—made wooden objects combine three media that build on each other. The Edition "Grau" (Lot 124) picks up the colour grey, a recurrent theme in Gerhard Richter's work since 1966. In contrast to the likewise monochrome Edition "Grauer Spiegel" (Lot 125) from 2015, the oil paint on glass shows the brushstrokes of the paint application and therefore the unique handwriting of the artist. The small-format oil painting "Blech" (Lot 123), created in 1988 as an annual gift of the Bonner Kunstverein, is one example from a series of unique pieces. Completely abstract, it evokes the title-giving impression of a curved metal surface. The reverse-glass Edition "Schwarz, Rot, Gold II" (Lot 130) from 1998 is closely related to the monumental work "Schwarz, Rot, Gold" made of enameled glass, which Richter completed on commission from the German parliament in Berlin (cat. rais. 856).

In two overpainted photographs from the year 2000, "11. Jan. 2000 (Firenze)" (Lot 128) and "13. Nov. 2000" (Lot 127), Richter superimposes the two-dimensional reproducibility of photography with the feel and individuality of the painted picture: "Photography has almost no reality, is almost only image. And painting always has reality, the paint that one can touch, it has presence; but it always produces a picture", describes Richter himself (quoted from: Gerhard Richter online catalogue raisonné, Quotes).

The Editions "Haut I" (Lot 133) and "Haut II" (Lot 134) from 2004 thematically follow his two oil paintings entitled "Abstraktes Bild (Haut)" (cat. rais. 887-2 and 887-3). Here Richter modifies the photographic motif "milch, 75 hz" by Carsten Nicolai from the year 2000. Nicolai made a series of photographs of the surface of milk that was subjected to an acoustic signal in frequencies between 10 and 150 hz. The acoustic influence set the surface of the liquid in a state of permanent vibration and created individual structures of movement.

"Abdallah" (Lot 126) is part of a group of works of reverse-glass paintings created from 2008 to 2010. The bright, abstract streaks and layers of colour have the effect of geological formations or cuts of precious stone. To achieve this, Richter first lets the colour flow onto a Perspex sheet and engages in this random process of image formation through the use of brushes and spatulas. He then presses the glass plate, the picture carrier, onto the desired section of the resulting composition, which now only indirectly reveals the colour structures on its reverse. The other titles of this cycle of works such as "Bagdad", "Sinbad" and "Ilfrit" make clear the artist's preoccupation with the culture of the Middle East. The most recent work, "Grauer Spiegel" (Lot 125) dates from 2015. It was created as an annual gift of the Mönchengladbach Museum Association on the occasion of the loan of the eight "Grauen Bilder" (cat. rais. 367-1 – 367-8) – owned by the Mönchengladbach Museum since 1975 – to the Fondation Beyeler in Basel for the exhibition "Gerhard Richter: Bilder / Serien". The glass on the reverse of the Edition is covered with a stove enamel finish which gives the effect of a grey mirror surface that reflects the viewer's image.

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

126 **ABDALLAH**
2010

Lack hinter Glas. Ca. 22 x 16 cm (32 x 32 cm).
Gerahmt. Auf der Rahmenrückseite signiert
und datiert 'Richter 2010' sowie mit der
Werknummer '917-59'.

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis,
Works behind glass, WVZ-Nr. 917-59

*Varnish behind glass. Approx. 22 x 16 cm
(32 x 32 cm). Framed. Signed and dated
'Richter 2010' on verso on frame and with
work number '917-59'.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München 2011 (Galerie Fred Jahn), Gerhard
Richter, Glas and Pattern 2010-2011

€ 100 000 – 150 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

127 13. NOV. 00
2000

Öl auf Farbphotographie. 15 x 10,1 cm. Auf Unterlagenkarton montiert. Unter Glas gerahmt. Auf dem Unterlagenkarton signiert, datiert und betitelt '13. Nov. 2000 Richter'. Auf der Rahmenrückwand signiert, datiert und betitelt '13. Nov. 2000 Richter'.

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis, Overpainted Photographs, Winter, 13.Nov.2000

Oil on colour photograph. 15 x 10.1 cm. Mounted on support card. Framed under glass. Signed, dated and titled '13. Nov. 2000 Richter' on support card. Signed, dated and titled '13. Nov. 2000 Richter' verso on frame backing.

Provenienz *Provenance*

Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

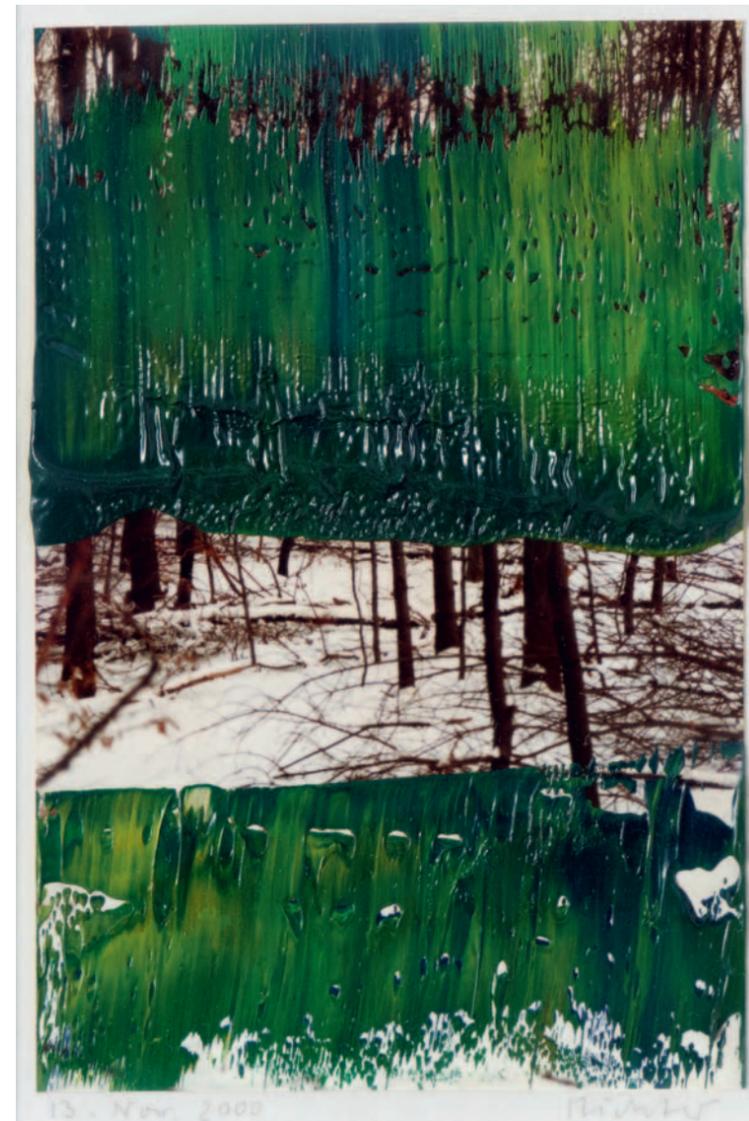
Madrid 2009 (Fundación Telefónica), Photo España 2009, Gerhard Richter, Overpainted Photographs

Leverkusen 2008/2009 (Museum Morsbroich), Genf 2009 (Centre de la photographie Genève), Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, Ausst.Kat., o.S. mit Farbbabb.

€ 35 000 – 45 000,-

„Gerhard Richters Geschichte, Fotografien auf die eine oder andere Art zu benutzen oder sich auf sie zu beziehen, ist lang und komplex, doch was er auch mit einem wirklichen Foto oder der Idee eines Fotos macht, es wirkt immer neu erfunden. Beim Betrachten dieser übermalten kleinen Bilder in der Größe von Schnappschüssen, die ich wie Karten durchmischen könnte, wenn ich sie je in die Hand bekäme, dachte ich: Sie sind so schön. Was Schönheit ist, kann man nur vermuten; sie ist eine Reaktion auf das, was wir sehen, ein Teil scheint ein genetisch programmiertes Angezogensein von Symmetrien, von Licht und Farbe zu sein, der Rest ist wohl erlernt. Ich war jedenfalls entzückt von den Farben der Übermalung und des Bildes darunter, und als ich mit der Betrachtung fortfuhr, wurde ich wehmütig, traurig, amüsiert, verwirrt, erstaunt, und manchmal überkam mich ein Gefühl eines schmerzlichen Verlusts. Einige Male habe ich laut gelacht. Ich war die ganze Zeit fasziniert.“ (Siri Hustvedt, Wahrheit und Richtigkeit, in: Markus Heinzlmann, Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, Ausst.Kat. Museum Morsbroich u.a., Ostfildern 2009, S.73/74)

“Gerhard Richter’s history of using or referencing photographs in one way or another is long and complex, but whatever he does with an actual photograph or the idea of a photograph always seems to be reinvented. On viewing these overpainted small pictures, the size of snapshots, which I could shuffle like cards if I ever got them in my hand, I thought: they are so beautiful. One can only speculate what beauty is; it is a reaction to that what we see – one part appears to be a genetically programmed attraction of symmetries, of light and colour; the rest is probably learnt. I was, in any case, charmed by the colours of the overpainting and the picture underneath, and as I continued to look, I became melancholy, sad, amused, confused, amazed, and I was sometimes overcome by a feeling of painful loss. I laughed a few times. I was fascinated the whole time.” (Siri Hustvedt, Wahrheit und Richtigkeit, in: Markus Heinzlmann, Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, exhib.cat. Museum Morsbroich i.a., Ostfildern 2009, p.73/74)



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

128 11. JAN. 2000 (FIRENZE)

2000

Öl auf Farbphotographie. 12 x 12 cm. Auf Unterlagenkarton montiert. Unter Glas gerahmt. Auf dem Unterlagenkarton signiert, datiert und betitelt '11. Jan. 2000 Richter'. Auf der Rahmenrückwand signiert, datiert und betitelt '11. Jan. 2000 Richter'.

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis, Overpainted Photographs, Florence, 11 Jan 2000 (Florence)

Oil on colour photograph. 12 x 12 cm. Mounted on support card. Framed under glass. Signed, dated and titled '11. Jan. 2000 Richter' on support card. Signed, dated and titled '11. Jan. 2000 Richter' on the back of the frame.

Provenienz *Provenance*

Galerie Fred Jahn, München (mit rückseitigem Aufkleber)
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Madrid 2009 (Fundación Telefónica), Photo España 2009, Gerhard Richter, Overpainted Photographs

Leverkusen 2008/2009 (Museum Morsbroich), Genf 2009 (Centre de la photographie Genève), Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Dietmar Elger (Hg.), Gerhard Richter, Firenze, Ostfildern-Ruit 2001, o.S. mit Farbabb.

€ 35 000 – 45 000,-

„Gerhard Richter hat die Photographien übermalt, indem er die Bildflächen über die noch feuchte Farbe auf den breiten RakeL zog, mit denen er zuvor an den großformatigen Bildern gearbeitet hatte. Durch die Übermalung gewinnt die photographische Darstellung an Intensität und eröffnet dem Betrachter erweiterte Möglichkeiten der Wahrnehmung. Dabei legt sich die Farbe als ein Fremdkörper über das Photo und schafft auf diese Weise eine Art von Widerspruch, Distanz und Härte. Während die Übermalung hier die Stimmung des Sujets konterkariert, kann sie diese in anderen Beispielen aber auch verstärken. Dann verschmilzt die illusionistische Darstellung mit der Materialität der Farbe zu einer neuen unauflösbaren Bildeinheit. Allerdings lässt sich der Prozess der Übermalung nicht kontrollieren und nur bedingt vorhersehen. Deshalb kann immer erst das abschließende prüfende Urteil des Künstlers über das Werk entscheiden. Entsprechend viele Ergebnisse hat Gerhard Richter wieder verworfen und die Photos zerrissen.“ (Dietmar Elger, Gerhard Richter, Firenze, Ostfildern-Ruid 2001, o.S.)

“Gerhard Richter overpainted the photographs by dragging the picture plane across the not yet dried paint on the wide squeegee with which he had previously worked on the large-scale paintings. Due to the overpainting, the photographic depiction becomes more intense and provides the observer with further possibilities of perception. In this process, the colour stretches over the photograph like a foreign substance and thus creates a sort of contradiction, distance and severity. While the overpainting contradicts the mood of the subject, it can also, in some cases, reinforce it. In this case, the illusionary depiction merges with the materiality of the paint into a new indissoluble picture unit. For this reason, it is the concluding scrutiny of the work by the artist alone which is decisive. A proportionate number of products were discarded and photos were torn up by Gerhard Richter.” (Dietmar Elger, Gerhard Richter Firenze, Ostfildern-Ruid 2001, n.pag.)



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

129 NEUN OBJEKTE 1969

9 Offsetdrucke in Schwarz auf Karton. Je 44,9 x 44,9 cm. Jeweils signiert und datiert. Eines von 20 h.c. Exemplaren (+80). Lose in Original-Kartonmappe (mit Gebrauchsspuren) mit Impressum, dieses beschriftet 'h.c.'. Edition Galerie Heiner Friedrich im Verlag G.v. Pape, München. – Mit geringfügigen Altersspuren.

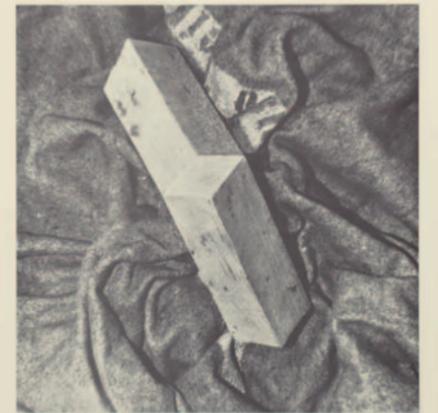
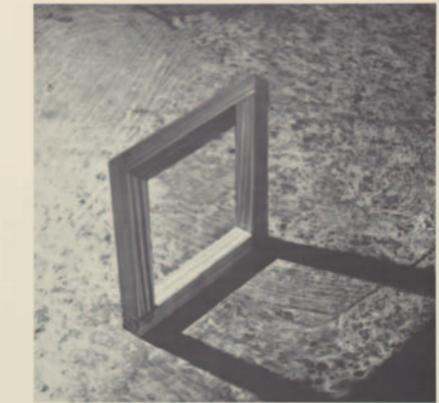
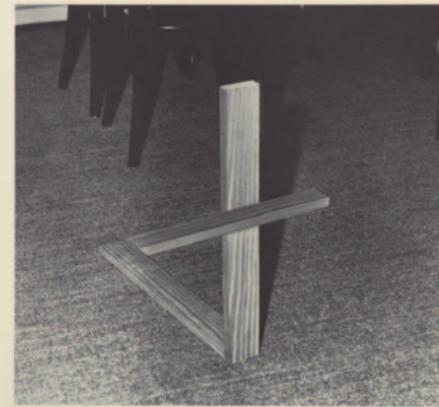
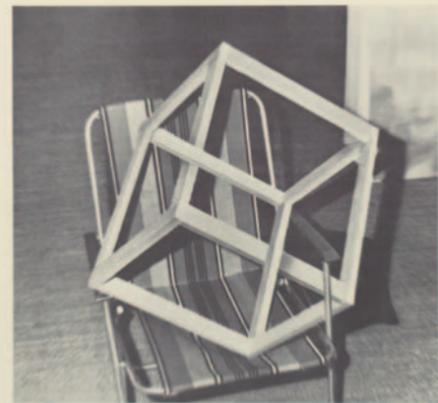
Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 26

9 offset prints in black on card. Each 44.9 x 44.9 cm. Each signed and dated. One of 20 h.c. proofs (+80). Unmounted in original card slipcase (with handling marks) with imprint, thereon inscribed 'h.c.'. Edition Galerie Heiner Friedrich by Verlag G.v. Pape, Munich. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Blinky Palermo, Düsseldorf
Privatsammlung, Deutschland
Galerie Brigitte Schenk, Düsseldorf
Privatsammlung, Deutschland

€ 16 000 – 20 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

130 SCHWARZ, ROT, GOLD II
1998

Kunstharzfarbe hinter Glas mit Hartfaser in Wechselrahmen. 21 x 29,7 cm. Rückseitig auf der Hartfaser signiert und beschriftet '133 Richter' sowie auf zwei Aufklebern mit typographischen Editionsangaben „Gerhard Richter 1998 64 Variationen von Schwarz, Rot, Gold: WV-Nr. 855-31“. Exemplar 31/64 (+3). Edition Galerie Fred Jahn, München.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 108

Synthetic resin paint behind glass with fibreboard in frameless clip-on picture frame. 21 x 29.7 cm. Signed and inscribed '133 Richter' verso on fibreboard and with two labels, thereon typewritten information on the edition "Gerhard Richter 1998 64 Variationen von Schwarz, Rot, Gold: WV-Nr. 855-31". Numbered 31/64 (+3). Edition Galerie Fred Jahn, Munich.

Provenienz *Provenance*
Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

€ 20 000 – 30 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

131 DOMECKE I
1998

Cibachrome-Abzug unter Plexiglas (Diasec).
78 x 55 cm. Auf Plexiglas aufgezogen, dort
rückseitig mit Filzstift signiert, datiert und
nummeriert sowie Etikett mit maschinen-
schriftlichen Werkangaben. Exemplar 58/60
(+ 6 A.P. +1). Edition Gerhard Richter, Köln.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter,
Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014,
WVZ-Nr. 98

*Cibachrome print face-mounted to plexiglass.
78 x 55 cm. Flush-mounted to plexiglass.
Signed, dated and editioned in felt tip pen and
typewritten notes on the edition on a label
affixed to the reverse of the mount. Print 58
from an edition of 60 (+ 6 A.P. +1). Gerhard
Richter edition, Cologne.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

€ 15 000 – 20 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

132 ORCHIDEE I 1998

Farboffsetdruck auf Karton zwischen Plexiglas. 29,6 x 32,7 cm. Rückseitig auf dem Plexiglas signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 8/24 (+2). Edition Gerhard Richter, Köln.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 102

Colour offset print on card between Plexiglas. 29.6 x 32.7 cm. Signed, dated and numbered verso on Plexiglas. Numbered 8/24 (+2). Edition Gerhard Richter, Cologne.

Provenienz *Provenance*
Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

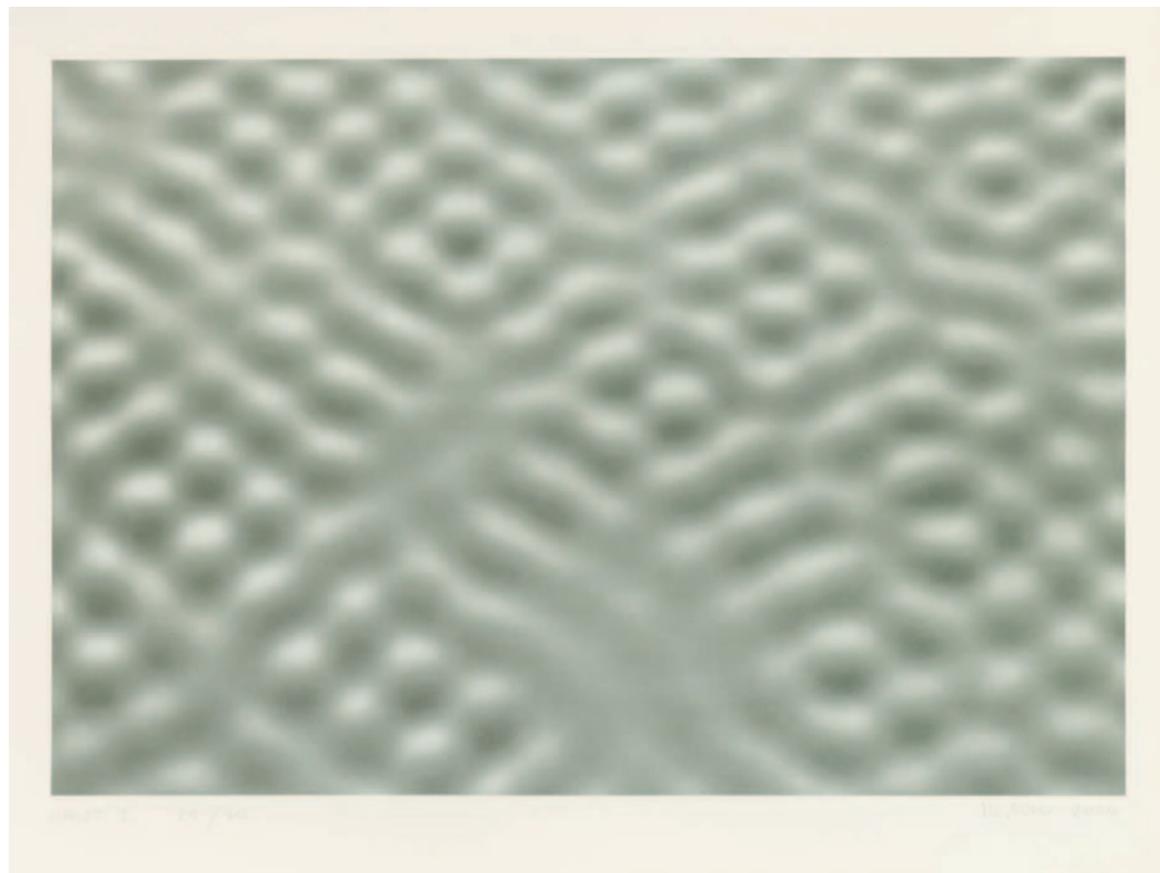
€ 20 000 – 30 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

133 HAUT I
2004



Serigraphie und Offset auf Karton.
73 x 100 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert,
datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar
20/60 (+12 A.P. +8 +2 Exemplare auf Lein-
wand). Edition Kunstmuseum Bonn.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter,
Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014,
WVZ-Nr. 126

*Silkscreen and offset on card. 73 x 100 cm.
Framed under glass. Signed, dated, titled and
numbered. Numbered 20/60 (+12 A.P., +8
+2 proofs on canvas). Edition Kunstmuseum
Bonn.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Fred Jahn, München
Privatsammlung, Deutschland

Die Edition wurde nach Vorgaben des
Künstlers gerahmt.

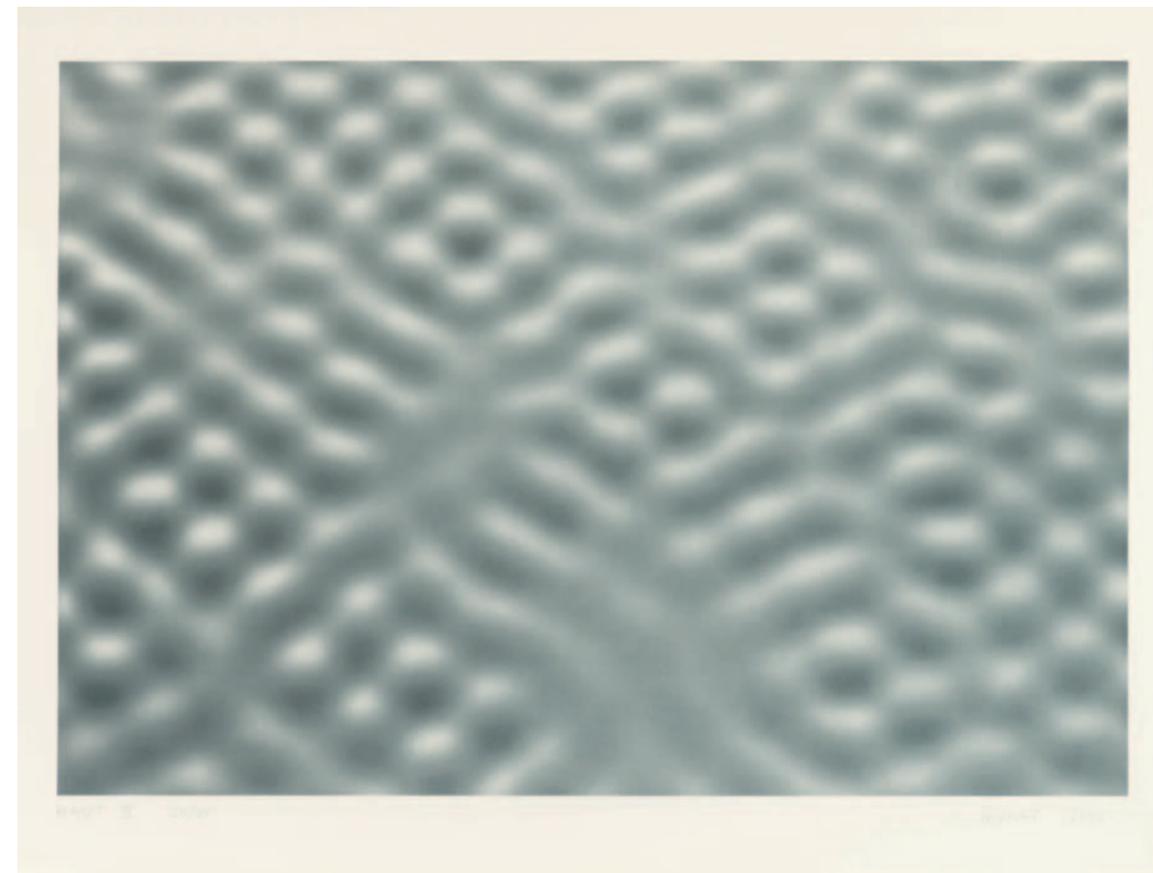
*The edition was framed following the artist's
instructions.*

€ 8 000 – 12 000,–

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

134 HAUT II
2004



Serigraphie und Offset auf Karton.
73 x 100 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert,
datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar
20/60 (+12 A.P. +8 +2 Exemplare auf Lein-
wand). Edition Kunstmuseum Bonn.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter,
Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014,
WVZ-Nr. 127

*Silkscreen and offset on card. 73 x 100 cm.
Framed under glass. Signed, dated, titled and
numbered. Proof 20/60 (+12 A.P. +8
+2 proofs on canvas). Edition Kunstmuseum
Bonn.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Fred Jahn, München; Privatsamm-
lung, Deutschland

Die Edition wurde nach Vorgaben des
Künstlers gerahmt.

*The edition was framed following the artist's
instructions.*

€ 8 000 – 12 000,–

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

135 TANZENDE AKTE

1914

Original-Lithographie auf gelbem Papier. 59,4 x 51 cm (65,9/66,9 x 56,2 cm). Unten links mit Bleistift signiert 'EL Kirchner', rechts höchstwahrscheinlich von Erna Schilling bezeichnet „Handdruck“. Eines von 7 Exemplaren in diesem Zustand (dieser Abzug im Werkverzeichnis erwähnt). – Vereinzelte kurze Randeinrisse; im Unterrand mit alter Knickspur. Das Papier im Passepartout-Ausschnitt minimal geblichen.

Gercken 680 II; Dube L. 252

Wir danken Günther Gercken, Lütjensee, für wissenschaftliche Beratung und ergänzende Auskunft.

Lithograph on yellow paper. 59.4 x 51 cm (65.9/66.9 x 56.2 cm). Signed 'EL Kirchner' in pencil lower left, inscribed "Handdruck" lower right, most probably by Erna Schilling. One of 7 proofs in this state (this proof mentioned in the catalogue raisonné). – Occasional short marginal tears; lower margin with old fold trace. The paper minimally faded in mat opening.

Gercken 680 II; Dube L. 252

We would like to thank Günther Gercken, Lütjensee, for scientific advice and additional information.

Provenienz Provenance

Erich Heckel, Nachlass, Hemmenhofen

Literatur Literature

Vgl. Magdalena M. Moeller (Hg.), Ernst Ludwig Kirchner in Berlin, Ausst. Kat. Brücke Museum Berlin, München 2008, insbesondere die Kapitel 4 („Erna und Gerda Schilling“), 5 („Varieté und Tanz“), 11 („Modelle, Kokotten, Prostituierte“), 12 („Ausbruch ins Paradies: Fehmann“) und 13 („Die Straßenszenen“) sowie Kat. Nr. 55 mit Farbtafel („Tanzende Akte“, Exemplar Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett)

€ 80 000 – 120 000,–

Kirchners faszinierende Lithographie „Tanzende Akte“ von 1914 liegt hier in einem Handabzug aus dem Besitz von Erich Heckel vor. Individuelle Künstlerabzüge differieren häufig in Bezug auf die Verteilung und Dichte der Farbe, wie auch der Plattenton verschieden intensiv ausfallen kann. Kirchner kombinierte in diesem schwarz auf farbigem Papier abgezogenen Steindruck verschieden starke Abschattierungen, sowohl in den beiden Figuren – besonders in den Köpfen – wie im Fond, der in diesem Motiventwurf unbestimmt und von eher malerischer Wirkung ist. Überaus expressiv korrespondieren die hinterlegten homogenen schwarzen Flächen zum synchronen Bewegungsmoment der beiden Tänzerinnen, die sich an den Händen halten und geschmeidig nach links und rechts leicht auseinanderbiegen. Die weiblichen Körper werden in ihrer Silhouette zusätzlich durch die dunkle Folie modelliert, ihre Erotik durch die Kontraste gesteigert. Durch die formale wie inhaltliche Konzentration entsteht ein spannungsvolles Moment, unterstrichen durch den gedrehten Wechsel der körperlichen Ansichten und die Intimität der ganz aufeinander bezogenen Blicke.

Die Lithographie lässt die wichtigen Themenkomplexe der Berliner Zeit anklingen. Die intensive künstlerische Übertragung von Erfahrungen kulminiert, um 1913/1914 in den berühmten „Berliner Straßenszenen“. Die auch hier betonte und zugespitzte Überlängung der Gestalten entspricht der neuen Stilisierung, wie auch kompositorisch die wirkungsmächtige Frontalität der Figuren verwandt erscheint. „Tanzende Akte“ von 1914 gewichten als lithographisches Meisterwerk die absolute Parallelität in den von Kirchner benutzten Ausdrucksmitteln.

Kirchner's fascinating lithograph "Tanzende Akte", of 1914, is found here in a handmade proof from the collection of Erich Heckel. Individual artist's proofs often differ with regard to the distribution and density of their ink, and the tone of the plate can also turn out to vary in intensity. In this lithograph printed in black on coloured paper, Kirchner has combined shades that vary in intensity – in the two figures, particularly in their heads, as well as the background, which is undefined in this sketch of the motif and displays a largely painterly effect. Thoroughly expressive, the underlying fields of homogenous black correspond to the synchronous momentum of the two dancers, who hold hands and sinuously bend slightly apart to the left and right. The silhouettes of the female figures are additionally modelled through this dark ground, their eroticism heightened through the contrasts. The formal and thematic concentration creates a charged aspect that is underscored through the rotated alternation of the figural views and the intimacy of the gazes directed entirely towards one another. The lithograph resonates with the important thematic complexes of the Berlin period. The intense artistic translation of experiences culminated around 1913/1914 in the famous "Berliner Straßenszenen". The elongation of the figures, which is also emphasised and amplified here, is in keeping with the new stylisation, just as the striking frontality of the figures also appears compositionally related. As a lithographic masterpiece, "Tanzende Akte" of 1914 highlights the absolute parallelism in the means of expression utilised by Kirchner.



TONY CRAGG

Liverpool 1949

№136 GRENZE WEG
2015

Stahl mit Rostpatina. Ca. 39 x 55 x 28 cm.
Mit dem Signaturstempel „Cragg“. Exemplar
24/35 (+6 A.P.). Edition Bild-Zeitung, Berlin.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat
des Künstlers.

*Steel with rust patina. Approx. 39 x 55 x 28 cm.
With signature stamp "Cragg". Numbered 24/35
(+6 A.P.). Edition Bild-Zeitung, Berlin.*

*With accompanying signed photo certificate
by the artist.*

€ 35 000 – 40 000,-

Von Beginn an hat Tony Cragg sein Verhältnis zum Organischen und deren Widergabe für sich geordnet mit der Entscheidung, Spuren der Natur in ihrer Reduktion nachzuahmen mit der Gewissheit, „dass Plastik die Kraft der Rekonstruktion hat und in sich selbst zum Instrument wahrer Imagination werden kann“. (Germano Celant) So gesehen hat Cragg die Eigenschaften des Materials als Voraussetzung für seine Arbeiten bevorzugt genutzt, eine für ihn über die Jahre typische Bildsprache zu entwickeln, von den Materialbildern aus gefundenem Holzabfall und Plastikteilen bis zu selbstentwickelten wie erfundenen Formen und Objekten. Die Bandbreite von stabilen Kunststoffen und die unendlichen Möglichkeiten, sie zu verarbeiten und zu gestalten, eröffnet dem Bildhauer für seine Bildwerke auch entsprechende Materialien zu entwickeln. Aus der Dominanz des Materials, sei es Kunststoff, Holz, Marmor, Glas, Bronze, Eisen fertigt Cragg bis heute überraschende, bis dato nicht gedachte, geradezu barock anmutende Skulpturen. Die Illusion in den erfundenen Formen ist dabei auffallend und ist vom Künstler eindringlich inszeniert. Die Frage nach dem „Wie“ und dem „Woraus“ geht einher mit der Frage nach dem Sinn der Form. Bei all dem verliert Cragg nie den Blick auf die Ästhetik, die nicht zuletzt in der Oberfläche seinen edelsten Auftritt hat.

Bei gusseisernen Objekten, wie diese hier, gilt dies auf eine ganz besondere Weise. Gegenüber harten Kunststoffen oder Glas hinterlässt der Guss eine sehr sensible und verletzbare Oberfläche, gleichsam eine puderige Patina, die das geglättete Material Eisen nach dem Guss aus sich selbst heraus im Prozess der Oxidation erzeugt. Tony Cragg überlässt der chemischen Reaktion also die Einflussnahme auf das ästhetische Erscheinen seines Bildwerks.

Right from the start, Tony Cragg classified his relationship to organic aspects and their rendition with the decision to copy traces of reduced forms in nature with the certainty 'that plastics have the strength of reconstruction and can in themselves become an instrument of true imagination.' (Germano Celant) In that respect, Cragg has mainly implemented the characteristics of the material as a prerequisite for his works in order to develop a visual vocabulary that has become typical for him over the years, starting with the material pictures made from finds of wood waste up to self-developed and invented shapes and objects. The range of stable plastics and the infinite possibilities of processing and designing them allows the sculptor to develop the respective materials necessary for his works. To date, Cragg produces astonishing, hitherto unimaginable, almost baroque sculptures, given the dominance of the material, be it plastics, wood, marble, glass, bronze, or steel. The illusion in the invented forms is striking and is forcefully staged by the artist. The question as to 'how' and 'from what' exists parallel to the question concerning the sense of the shape. However, Cragg never loses sight of aesthetics, the most important aspect being the nature of the surface.

This is especially the case with cast-iron sculptures such as this one. In contrast to hard plastics or glass, the cast leaves a very sensitive and vulnerable surface and at the same time a powdery patina that the smoothed steel material produces of its own accord during the oxidation process. So Tony Cragg entrusts the aesthetic appearance of his work to the influence of the chemical reaction.



Abbildung eines anderen Exemplars

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

137 FRAUEN IM WALD

1922

Öl auf Leinwand. 80 x 70 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Heckel 22' sowie rückseitig auf der Leinwand schwarz signiert und datiert wie auch auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert 'Heckel Frauen im Wald 22'. – Sehr farbfrisch, unmittelbar am Unterrand mit einer kurzen unauffälligen Kratzspur.

Hüneke 1922-3; Vogt 1922-3

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für weiterführende Hinweise.

Oil on canvas. 80 x 70 cm. Framed. Signed and dated 'Heckel 22' in black lower right as well as signed and dated verso in black on the canvas as well as signed, titled, and dated 'Heckel Frauen im Wald 22' on the stretcher. – Very fresh colours, short inconspicuous scratch mark to outermost lower margin.

Hüneke 1922-3; Vogt 1922-3

We would like to thank Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Hemmenhofen; Galerie Wilhelm Großhennig, Düsseldorf (1966); Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Königsberg 1928 (Städtisches Museum/Kunstverein), Erich Heckel, Nr. 17; Düsseldorf 1967 (Galerie Wilhelm Großhennig), Erich Heckel, Kat. S. 9; Düsseldorf 1970 (Galerie Wilhelm Großhennig), Deutsche und französische Kunstwerke des 20. Jahrhunderts, Kat. S. 33; Düsseldorf 1971 (Galerie Wilhelm Großhennig), Kat. S. 37; Düsseldorf 1973 (Galerie Wilhelm Großhennig), Kat. S. 12

€ 90 000 – 120 000,–

Vor einer steilen Sanddüne, die mit dem Sonnenglast die ganze Hitze eines Sommers abustrahlen scheint, haben drei Badende sich im Schatten hoher Bäume gruppiert. Die weiblichen Akte, die Heckel in ruhigen, scheinbar klassischen Posen variiert, werden durch das helle indirekte Licht effektiv modelliert. Das saftige Grün der Waldlichtung kontrastiert zu der überwältigenden Helle der Landschaft, über die sich ein milchig weißer Himmelsausschnitt spannt. Diese dominanten Licht- und Farbzonen, in die das Gemälde gegliedert ist, ergänzen sich seitlich durch dunkle Massen von summarisch angedeuteter Vegetation. Die Statuarik der schlanken, aufrechten Gestalten mit nach innen geführten Bewegungen erinnert an die bildhauerischen Arbeiten des Künstlers, insbesondere der rechte stehende Akt findet in Stil und Haltung eine Entsprechung in der Holzfigur „Stehende, rechte Hand vor dem Kinn“ von 1920 (s. Vergleichsabb.).

Stil und Bildordnungen hatten sich bei Erich Heckel seit dem Expressionismus der Brücke-Zeit deutlich verändert. Bezeichnend für die 1920er Jahre und in Bezug auf die künstlerische Prägung und Entwicklung der vorliegenden Bildthematik mag nicht nur die Entdeckung der Kunst von Marées, sondern insbesondere das enge wie sehr freundschaftliche Verhältnis zu Otto Mueller gewesen sein (vgl. Janina Dahlmanns, *Komponierte Akte*, in: *Ausst. Kat. Max Kaus-Erich Heckel, Brücke-Museum Berlin 2015*, S. 58 f.).

Before a steep dune, whose sunlit gleam seems to radiate the entire heat of summer, three bathers have formed a group in the shade of the tall trees. Heckel has varied the female nudes in calm, seemingly classical poses, and they are modelled to striking effect through the bright and indirect light. The lush green of the forest clearing stands in contrast to the overwhelming brightness of the landscape with a section of milky-white sky stretching above it. The dominant zones of light and colour into which the painting has been divided are complemented along the sides through dark masses of summarily suggested vegetation. The statuesque quality of the slender, upright figures whose gestures are directed inward, across their bodies, is reminiscent of the artist's sculptural works; in particular, the style and pose of the nude standing on the right corresponds to the wooden figure "Stehende, rechte Hand vor dem Kinn" from 1920 (see comparative illus.).

*The style and compositions of Erich Heckel's pictures had changed significantly since the Expressionism of the Brücke period. Not just his discovery of the art of Hans von Marées, but particularly Heckel's close and very cordial friendship with Otto Mueller were perhaps typical of the 1920s and in regard to the artistic character and development of the present picture's theme (see Janina Dahlmanns, *Komponierte Akte*, in: *Exhib. Cat. Max Kaus-Erich Heckel, Brücke-Museum Berlin 2005*, pp. 58/59).*



Erich Heckel, *Stehende, Rechte Hand vor dem Kinn*, 1920, Holz, H. 79 cm (Hüneke Skulpturen 7, Buchheim Museum, Bernried, Leihgabe Slg. Hermann Gerlinger)
Aus: Andreas Hüneke, Erich Heckel. *Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen*, Bd. I, München 2017, S. 369
© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen.



MARCIA HAFIF

Pomona/Kalifornien 1929 – 2018 Laguna Beach/Kalifornien

138 HELIOGEN BLUE 1999

Öl auf Leinwand. 147 x 147 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'HELIOGEN BLUE MARCIA HAFIF MARCH 21. 1999.'

Oil on canvas. 147 x 147 cm. Signed, dated and titled 'HELIOGEN BLUE MARCIA HAFIF MARCH 21. 1999.' on canvas overlap.

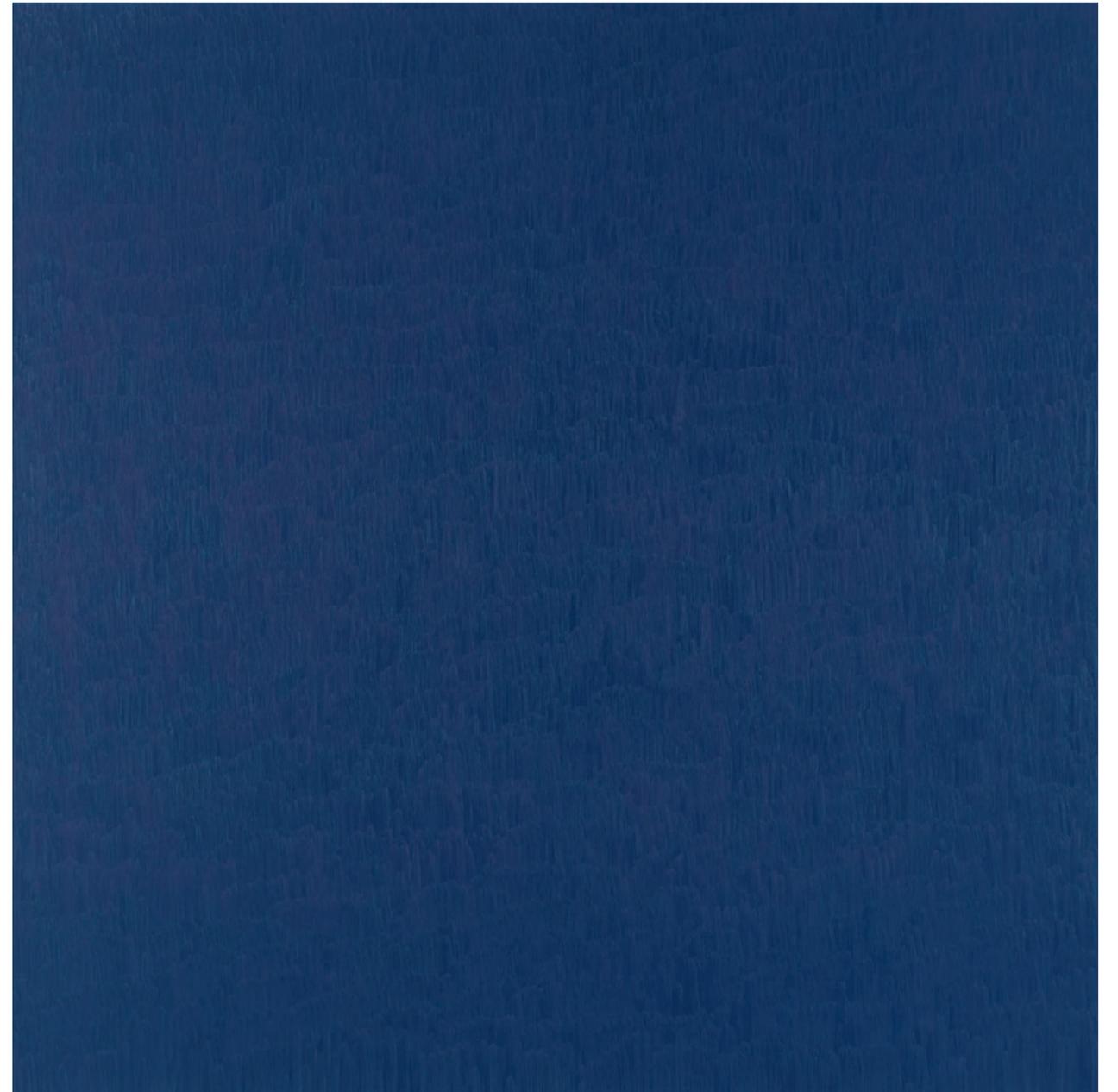
Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Süddeutschland

€ 20 000 – 25 000,-

„Marcia Hafif scheint seit jeher 'auf der Suche nach Neutralem'. Dies versteht sich jedoch keineswegs als Betonung einer Neutralität des vollendeten Gemäldes. Sie versucht, den Ursprung, wie die zu bestimmenden Maße, die Standardisierung des Keilrahmens oder das Malmittel, den Farbwert, neutral, nicht spektakulär zu halten. Weiter setzte sie sich in ihren Bildern wie in den Zeichnungen mit Verschiedenartigkeit, also Farbabstufungen, auseinander. Ganz entgegen dieser Suche 'nach Neutralem' sind die Farben als Material zu sehen. Überall sammelte sie voll Begeisterung Farben, deren Namen allein schon Geschichten erzählen: Mandarin Yellow, Peach parfait, Elfenbeinschwarz usw. Sie geben gleichzeitig auch der entstandenen Arbeit ihren Titel. Ferner belegt sie in Studien bis ins kleinste Detail diese Suche von Ursprung bis endgültiger Erscheinung der sich überlagernden Farbe auf der Oberfläche des Trägers. Hier wurde Farbe gesucht, in ihrem Entstehungsprozeß erkannt, um dann in individueller Textur, die sich aus der zeitlichen Dimension des Hintereinanders und dem Gestus des Pinsels entwickelte, darzustellen.“ (Ulrike Schuck, Malerei und Farbe, in: Marcia Hafif, Erik Saxon, Ausst.Kat. Museum Moderner Kunst Landkreis Cuxhaven, Bremerhaven 1994, S.6)

“Marcia Hafif seems always to have been 'in search of the neutral'. This does not mean an emphasis on neutrality in the finished painting. Instead, she tries to keep everything neutral and avoid the spectacular in the source, the sizes, the standard measurements of the stretchers, the paint and the color. In her paintings as in her drawings she deals with differentiations and gradations of colors. In contrast to the 'search for the neutral' colors become her material. She collects colors everywhere with great enthusiasm, colors whose names tell stories, such as 'mandarin yellow', 'peach parfait', 'ivory black'. They also lend titles to her works. In her studies she documents meticulously her search from the beginning to the final appearance of the layered color on its surface. In this process color is actually searched out and discovered so as to be presented in an individual texture, developed out of the dimension of time in painting and the gesture of the brush.” (Ulrike Schuck, Malerei und Farbe, in: Marcia Hafif, Erik Saxon, exhib. cat. Museum Moderner Kunst Landkreis Cuxhaven, Bremerhaven 1994, p.6)



SERGEJ JENSEN
Maglegaard/Dänemark 1973

N139 OHNE TITEL
2019

UV-Print und Acryl auf genähtem Leinen.
165 x 132 cm.

UV-print and acrylic on sewn linen.
165 x 132 cm.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler

Galerie Buchholz, Berlin, Köln, New York

Galerie Neu, Berlin

Beyeler Foundation, Basel, Benefiz Auktion,

14.09.2019, Lot 5

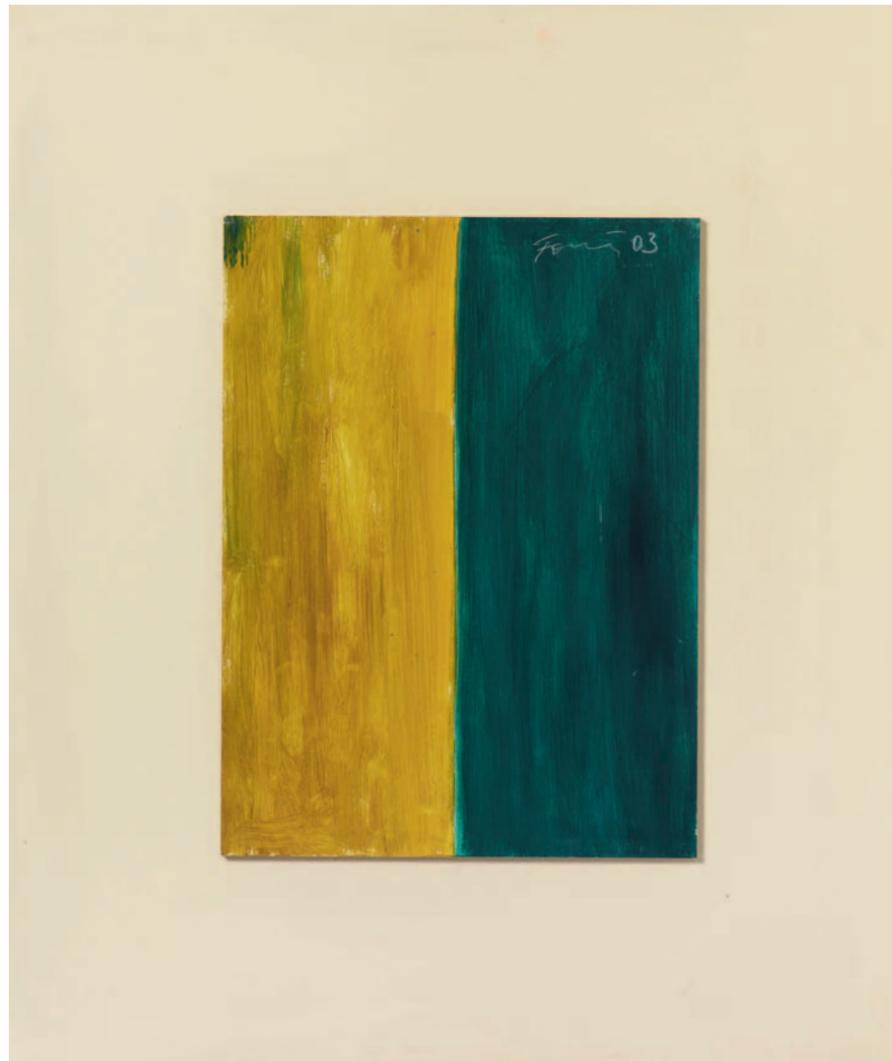
Privatsammlung, Schweiz

€ 20 000 – 25 000,-



GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

139A OHNE TITEL
2003



Acryl auf Holz, 40 x 30 cm, auf beige gefasstem Holz, 67 x 57 cm. Signiert und datiert 'Förg 03'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Acrylic on wood, 40 x 30 cm, on beige painted wood, 67 x 57 cm. Signed and dated 'Förg 03'. – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Michael Neff from the Estate Günther Förg for kind confirmation of the work's authenticity.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Berlin

€ 20 000 – 30 000,–

GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

139B OHNE TITEL
2003



Acryl auf Holz, 30 x 40 cm, auf beige gefasstem Holz, 57 x 67 cm. Signiert und datiert 'Förg 03'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Acrylic on wood, 30 x 40 cm, on beige painted wood, 57 x 67 cm. Signed and dated 'Förg 03'. – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Michael Neff from the Estate Günther Förg for kind confirmation of the work's authenticity.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Berlin

€ 20 000 – 30 000,–

GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

140 OHNE TITEL
1990

Acryl auf Canson-Papier. 260 x 150 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'3/2/90 Förg'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Wir danken Michael Neff vom Estate
Günther Förg für die freundliche Bestäti-
gung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on Canson paper. 260 x 150 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'3/2/90 Förg'. – Traces of studio and minor
traces of age.*

*We would like to thank Michael Neff from the
Estate Günther Förg for kind confirmation of
the work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*

Luhring Augustine Hetzler, Santa Monica;
Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.;
Privatsammlung, Hessen

Literatur *Literature*

Galerie Gisela Capitain (Hg.), Günther Förg,
Große Zeichnungen, The large drawings,
Stuttgart 1990, S.127 mit Abb.

€ 50 000 – 70 000,-

In den Jahren 1989 und 1990 erarbeitet Günther Förg in raschen, intensiven Schaffensprozessen großformatige Serien – seine berühmten Bleibilder sowie Leinwandgemälde und Papierarbeiten, die in ihrer vertikalen Ausrichtung eine monumentale Anmutung besitzen. Die physische Präsenz dieser Werke wird in den Bleibildern durch die Materialität auf die Spitze getrieben, dominiert jedoch selbst die Papierarbeiten wie das hier angebotene. Auch inhaltlich verschreibt sich der Künstler in den abstrakten, minimalistischen Kompositionen der Vertikalen.

Bei der Verwendung von Blei als Malgrund setzt Förg die Unregelmäßigkeiten und Furchen des Materials in bewussten, lebendigen Gegensatz zu der Strenge der Komposition. Die Arbeiten auf Leinwand oder Papier erreichen einen vergleichbaren Grad der Belebtheit durch den sichtbaren Farbauftrag. Die breiten Bahnen des Pinsels, Schlieren, Tropfspuren und die stark divergierende Intensität der aufgetragenen Farbe geben der Bildfläche in diesem Fall eine unregelmäßige optische Struktur in Orange-, Grau- und Beigetönen. Sie besitzt eine erzählerische Qualität, die den individuellen Entstehungsprozess des Werkes bis hin zum einzelnen Pinselstrich nachvollziehbar macht. Unwillkürlich wandert der Blick des Betrachters von einem Detail zum nächsten, Halt findet er nur in den beiden vertikalen schwarzen Streifen, die sich fest und klar vor diesen Hintergrund schieben.

During 1989 and 1990, Günther Förg developed large-scale series in a rapid and intensive creative process – his famous lead as well as canvas paintings and works on paper – which have a monumental appearance due to their vertical orientation. The physical presence of these works is pushed to extremes due to their materiality, however, it even dominates the works on paper such as the example on offer here. What's more, in his abstract, minimalist compositions, the artist committed himself to the vertical also in terms of content. When using lead as a picture carrier, Förg consciously sets the irregularities and furrows of the material in vivid contrast to the austerity of the composition. The works on canvas or paper reach a comparable degree of animation due to the visible application of paint. In this case, the wide brushstrokes, streaks, drip marks and the strongly diverging intensity of applied paint lend the picture plane an irregular, visual structure held in hues of orange, grey and beige. It possesses a narrative quality, which allows the work's individual creation process to be traceable right down to a single brush stroke. The observer's gaze wanders involuntarily from one detail to the next, finding stability only in the two vertical black bars that stand out firmly and clearly against this background.



GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

141 OHNE TITEL
2000

Acryl auf Leinwand. 146 x 121 cm. Signiert 'Förg'. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Förg 2000' sowie mit der Nummer '7' beschriftet.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Acrylic on canvas. 146 x 121 cm. Signed 'Förg'. Signed and dated 'Förg 2000' verso on canvas and inscribed with number '7'.

Provenienz *Provenance*

Galerie Vera Munro, Hamburg (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Berlin

€ 90 000 – 110 000,-

Gitterstrukturen bestimmen bereits die Fensterbilder Günther Förgs aus den frühen 1990er Jahren, in den 2000er Jahren werden sie in den Gitterbildern wieder aufgegriffen. Eine besondere Ausprägung dieser Motive findet sich in einer Werkserie des Jahres 2000, zu der auch die hier vorgestellte Arbeit gehört. Der Künstler setzt hier schmale schwarze Streben in breitem Abstand zueinander vertikal auf die Bildfläche, teils werden diese im oberen Bild Drittel durch eine horizontal gesetzte Strebe abgeschlossen. Obwohl gänzlich abstrakt, rufen Förgs Gitterstrukturen Assoziationen an architektonische Elemente hervor, in diesem Fall fühlt sich der Betrachter an den Blick durch ein Balkongitter erinnert.

Grid structures were already dominant in Günther Förg's window paintings from the early 1990s; in the grid paintings of the 2000s, they were taken up again. This theme finds particular emphasis in a series of works from the year 2000, to which the work on show here pertains. The artist set narrow black bars at wide distances from each other vertically on the picture surface. These are partially closed off by one horizontally positioned bar in the upper third of the painting. Despite being entirely abstract, Förg's grid paintings evoke associations of architectural elements; in this case, the viewer is reminded of the view through balcony railings.



DONALD JUDD

Excelsior Springs/Missouri 1928 – 1994 New York

142 HALF SOLID TUBE PIECE

1990

Sperrholz, rot gefasst, und Aluminium.
50 x 115 x 77 cm. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegender Bestätigung der Authentizität der vorliegenden Arbeit von Rolf Ricke, Köln, vom 12.04.1997.

*Plywood, painted red, and aluminium.
50 x 115 x 77 cm. – Minor traces of age.*

With accompanying confirmation of the authenticity of the present work by Rolf Ricke, Cologne, dated 12.04.1997

Provenienz *Provenance*

Galerie Rolf Ricke, Köln

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1991 (Galerie Rolf Ricke), Donald Judd

€ 400 000 – 500 000,-



Die Arbeit mit großen kastenförmigen Objekten aus Sperrholz beginnt Donald Judd Anfang der 1960er Jahre. Durch die Platzierung direkt auf dem Boden besitzen sie einen unmittelbaren Bezug zu dem umgebenden Raum und werden durch einen halbröhrenförmigen Einschnitt an der Oberseite in ihrer Blockhaftigkeit aufgebrochen. Sie sind vollständig in kadmiumroter Farbe gestrichen – ein Farbton, dem der Künstler eine besondere Bedeutung beimisst. Das helle, leuchtende Rot ist nach seiner Ansicht nach die einzige Farbe, die die realen Dimensionen und die scharfkantigen Konturen der kubischen Objekte präzise sichtbar macht.

Für Judd, der seine künstlerische Laufbahn als Maler beginnt, markieren diese hölzernen Kastenobjekte einen entscheidenden Schritt von der Zwei- zur Dreidimensionalität. „Als Judd zu der Überzeugung gelangte, dass acht Ecken eines Werks auf dem Boden bedeutender waren als vier an der Wand und dass rote Farbe auf einem Objekt interessanter sei als ein Kontrast aus drei Tönen, war der Schritt in Richtung des ganzen Raums getan. Die Box eröffnete ihm, wie er fand, eine so große Zahl neuer Möglichkeiten, dass er von nun an keine wöchentliche Krise mehr zu meistern hatte“, beschreibt Thomas Kellein diese völlig neue Ausrichtung. „Das Werk blieb immer forsch und direkt, eine Aufgabe für den Betrachter, an jedem Ding die sprichwörtlichen zwei Seiten zu suchen.“ (Thomas Kellein, in: Ausst.Kat. Donald Judd, Das Frühwerk, Bielefeld/Houston 2002/03, S. 40).

In den 1980er und 1990er Jahren nimmt Judd die Arbeit an den Kastenobjekten wieder auf und kombiniert sie mit Röhren aus Metall, einem seiner bevorzugten Werkstoffe. Die vorhergehende Öffnung des Kubus wird durch die unlackierten Röhren nun deutlich sichtbar verschlossen oder sogar nach oben in den Raum aufgewölbt, was durch die Gegensätzlichkeit der Materialien ganz neue Bezüge herstellt.

Donald Judd began working with large box-shaped objects made of plywood at the beginning of the 1960s. By being placed directly on the ground, they formed a direct connection to the surrounding space, their block-like character broken open by a half pipe-shaped opening on the top. They are painted entirely with cadmium red – a colour tone to which the artist attributed particular importance. According to the artist, the light, bright red is the only colour which makes the real dimensions and the sharp-edged contours of the cubic objects precisely visible.

Having begun his artistic career as a painter, these wooden box-objects mark a deciding step from two to three-dimensionality. “When Judd came to the conclusion that eight corners of a work on the floor were more important than four on the wall, and that red colour on an object is more interesting as a contrast of three tones, the step in the direction of the whole room was taken. He found that the Box opened up many new possibilities, so that he no longer had to master a weekly crisis”, Thomas Kellein described the completely new orientation. “The work always remains brisk and direct, a task for the viewer to look for the proverbial two sides to everything.” (Thomas Kellein, in: Exhib.cat. Donald Judd, Das Frühwerk, Bielefeld/Houston 2002/03, p. 40).

Judd resumed work on the box objects in the 1980s and 1990s, combining them with metal tubes, one of his preferred work materials. The previous opening in the cuboid was now visibly closed or even vaulted upwards in the space by unpainted tubes, creating completely new references through the dichotomy of the materials.



BERND UND HILLA BECHER

Siegen 1931 – 2007 Rostock; Potsdam 1934 –
2015 Düsseldorf

N143 INDUSTRIEBAUTEN

1968

Portfolio mit 10 Vintages, Gelatinesilberabzügen hochglänzend. Jeweils 19,5 x 15,5 cm, Hoch- und Querformate. Jeweils rückseitig mit Copyrightstempel der Photographen. Aus einer Auflage von 55 Exemplaren. Edition des Städtischen Museums, Mönchengladbach. – Die originale Portfoliobox und das Textblatt mit Nummerierung sind nicht erhalten. Einzeln freiliegend unter Passepartout und Glas gerahmt.

Sämtliche Abbildungen unter lempertz.com

Portfolio containing 10 vintage ferrotyped gelatin silver prints. Each 19.5 x 15.5 cm, portrait and landscape formats. Each with photographer's copyright stamp on the verso. From an edition of 55. Städtisches Museum Mönchengladbach edition. – The original portfolio box and the text sheet with edition number is not extant. Each matted and framed under glass.

All images at lempertz.com

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Sal. Oppenheim, Köln

Literatur *Literature*

Bernd und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten, Düsseldorf 1970, mit Abbn.

€ 18 000 – 20 000,-

Bei den zehn Aufnahmen von Industriebauten handelt es sich um jene Edition, die das Städtische Museum Mönchengladbach 1968 anlässlich der Ausstellung „Industriebauten, eine fotografische Dokumentation von b. u. h. Becher“ herausgegeben hat. Damals konnte das Museum noch nicht ahnen, welche Bedeutung das Künstlerpaar für die Entwicklung der Photographie und deren Etablierung als feste Größe im internationalen Kunstbetrieb nehmen würden. Mit ihrem typologischen Ansatz waren die Bechers nicht nur Begründer der „Düsseldorfer Photoschule“ sondern auch Vorbild für eine ganze Generationen internationaler, konzeptionell arbeitender Künstler und Photographen. Die mit einer Plattenkamera im Format 13 x 18 cm aufgenommenen Photographien weisen den für die Bechers charakteristischen, sachlich-dokumentarischen Blick auf das Objekt auf. Mit der Wahl eines erhöhten, distanzierten Standortes, der das photographische Erfassen der Gesamtheit des Bauwerks und dessen Zentrierung im Bild erlaubt, liegt den Aufnahmen eine einheitliche formale Struktur zugrunde. Dennoch kommen, bei aller Entsubjektivierung der Objekte, aufgrund der Präzision der Bilderfassung immer auch kleine Besonderheiten und Details zum Vorschein, die jede Photographie zu einem individuellen Portrait des gezeigten Bauwerkes werden lassen. Beim Blick auf die Gesamtheit der hier vorliegenden Photographien entsteht der Eindruck einer Art Familienzusammengehörigkeit, der nicht nur dadurch zustande kommt, dass die Gebäude ihre Zugehörigkeit zu einer im Niedergang begriffenen Industriekultur eint, er ist auch Ergebnis der handwerklichen Meisterschaft Bernd und Hilla Bechers als Photographen vor Ort und in der Dunkelkammer.

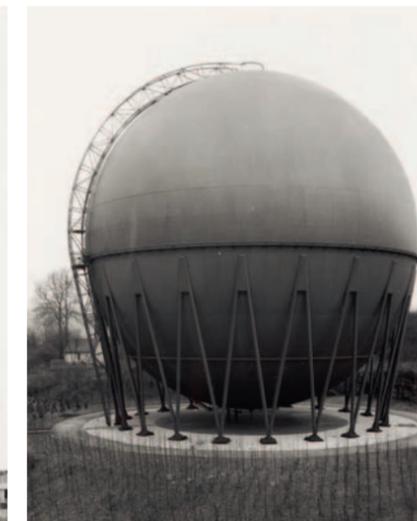
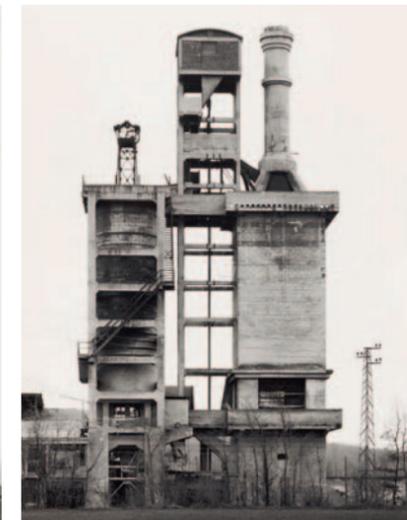
Nach Auskunft von Hilla Becher wurde die damals geplante Auflage von 55 Exemplaren nicht vollständig realisiert.

Wir danken Gabriele Conrath-Scholl (Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur, Köln) für hilfreiche Informationen.

The ten photographs showing industrial buildings are from the edition published by the Städtische Museum Mönchengladbach on the occasion of the exhibition 'Industriebauten, eine fotografische Dokumentation von b. u. h. Becher' [Industrial Buildings, a photographic documentary by b. u. h. Becher] in 1968. At that time, the museum had no idea of the significance the artist couple would have for the development of photography and its establishment as a constant in the international art world. With their typological approach, the Bechers were not only founders of the 'Düsseldorfer Photoschule' [Düsseldorf School of Photography], but also role models for an entire generation of international artists and photographers working conceptually.

The photographs, taken with a 13 x 18 cm plate-back camera, show the Bechers' characteristic, objective, documentary view of the object. By choosing a raised, distanced location, allowing the entire building to be captured photographically and centred in the image, the photographs are based on a uniform formal structure. Nevertheless, despite any de-subjectification of the objects, the precision of the image capture always brings to light small peculiarities and details that make each photograph an individual portrait of the building shown. When considering the entirety of the photographs presented here, the impression of a certain shared family identity is created, which is not only due to the fact that the buildings share the fate of industrial culture in decline, but is also the result of Bernd and Hilla Becher's craftsmanship as photographers on location and in the darkroom.

According to Hilla Becher the originally planned edition of 55 was not entirely realised at the time.



GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

144 PORTRÄT HEINRICH GEORGE 1928

Öl auf Leinwand. 130 x 100,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links blau betitelt, signiert und datiert 'Heinrich George Wollheim 28'. – Partiiell mit feinem Craquelé.

Euler-Schmidt 177

Oil on canvas. 130 x 100,7 cm. Framed under glass. Titled, signed, and dated 'Heinrich George Wollheim 28' in blue lower left. – Partially with fine craquelure.

Provenienz *Provenance*

Berta Drews-George, Berlin; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1928 (Kunstverein) Deutscher Künstlerbund, S. 42; Berlin 1977 (Walther-Rathenau-Saal, Rathaus Wedding), 15. Europäische Kunstausstellung Berlin. Tendenzen der zwanziger Jahre. Die Novembergruppe. Teil I: Die Maler. Kat. Nr. 67 mit Abb. S. 147; Düsseldorf 1993 (Kunstmuseum im Ehrenhof) Gert H. Wollheim 1894–1974. Eine Retrospektive, Kat. Nr. 34 mit Abb. S. 143

€ 60 000 – 80 000,–

Gert Heinrich Wollheim war ein reich veranlagtes Talent, er schrieb Gedichte, spielte Geige, zeichnete, malte, modellierte, er organisierte Ausstellungen, schrieb Bühnenstücke und trat auch gern selbst als Schauspieler auf. Neben alledem hielt Wollheim Vorträge, verfasste Aufsätze und Pamphlete in Zeitschriften wie „Das Ey“ oder „Das Junge Rheinland“. Ganz gleich in welchem Medium, zeichnen sich Wollheims Beiträge durch ihr tiefes Interesse an der menschlichen Existenz aus, sie sind von unbändiger Kraft und zarter Fragilität und dabei selten frei von Humor oder Ironie. Wie nur wenige, vermochte Wollheim die rauschhaften 1920er Jahre mit all ihrem Glanz und ihren Abgründen künstlerisch zu verarbeiten.

Dass sich die höchst individuelle Künstlerpersönlichkeit Gert Wollheim und die schauspielerische Urgewalt Heinrich George etwas zu sagen hatten, davon darf ausgegangen werden, in jedem Falle erscheint es nicht überraschend, dass man im Berlin der 1920er Jahre aufeinandertraf. Noch vor den George Porträts von Erfurt, Dix oder Beckmann entsteht der Erzählung nach in einer Nacht des Jahres 1928 unser großformatiges Bildnis. In einem Interview im Jahre 1971 erinnert sich der Künstler nüchtern: „[...] und dann kamen die Schauspieler. Heinrich George in tiefer Nacht nach der Vorstellung, erschien mit Sektflaschen bewaffnet, stellte sich hin und wurde lebensgroß gemalt.“ (Zit. nach: Stephan von Wiese (Hg.), Gert H. Wollheim. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1993).

Gert Heinrich Wollheim possessed a wealth of talents: he wrote poems, played the violin, drew, painted, modelled sculptures, organised exhibitions, wrote plays and also liked to perform as an actor himself. Along with all of this, Wollheim gave lectures and also wrote essays and polemics in journals like "Das Ey" or "Das Junge Rheinland". Regardless of his medium, Wollheim's contributions are distinguished by their deep interest in human existence, they possess an unbridled force and delicate fragility and are, at the same time, rarely free of humour or irony. Like few others, Wollheim was able to artistically assimilate the Roaring Twenties – with all their glamour and depths.

It seems safe to assume that the highly individual artistic personality Gert Wollheim and the elemental theatrical force Heinrich George had plenty to talk about; in any case, it does not seem surprising that the two came together in the Berlin of the 1920s. At a time when the George portraits by Erfurt, Dix and Beckmann had yet to be made, the story goes that our large-format likeness was created during a single night in 1928. In a 1971 interview, the artist matter-of-factly recalls: "[...] and then the actors came. In the depths of the night, after the performance, Heinrich George appeared armed with bottles of sparkling wine, stood in his place and was painted in life-size." (cited in: Stephan von Wiese (ed.), Gert H. Wollheim. Monographie und Werkverzeichnis, Cologne 1993).



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

145 TÊTE D'HOMME (LE 14 AOÛT 1969) 1969

Tuschfederzeichnung auf bräunlichem Karton. 23 x 17,5 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links datiert 'le 14.8.69', darunter mit Bleistift signiert 'Picasso'. Rückseitig formatfüllend das gezeichnete Datum. – Der vorderseitig gleichmäßig gebräunte Karton in den linken Ecken jeweils mit schwachen oberflächlichen Stauch- und Faltpuren, die rechten Ecken minimal bestoßen. Insgesamt in guter Erhaltung.

Zervos Vol. 31, 377 mit Abb. S. 109

Pen and ink drawing on brownish card. 23 x 17.5 cm. Framed under glass. Dated 'le 14.8.69' upper left, signed 'Picasso' in pencil below. On the verso, filling the format, the drawn date. – Minor superficial traces of compression and folding on the recto of the evenly browned card in the left corners, the right corners minimally bumped. Overall in fine condition.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen; Lempertz Auktion 822, Moderne Kunst, International Auctioneers, 4. Juni 2002, Los 12; Rheinische Privatsammlung; Verkauf zugunsten des Vereins der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museum Ludwig, Köln

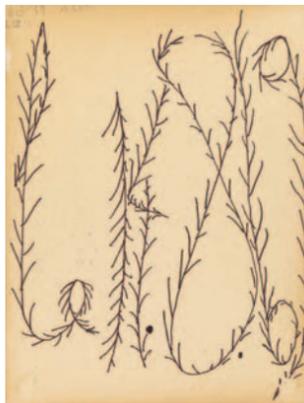
Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1980 (11. Westdeutsche Kunstmesse, mit rückseitigem Rahmungsauflöser)

€ 30 000 – 35 000,-

Von Picasso gibt es aus diesen späten Jahren eine Fülle von Porträts, am bekanntesten sind seine „Portraits Imaginaires“, teils humoristische, teils grotesk überzeichnete Darstellungen und Interpretationen menschlicher Physiognomie und ihres Ausdrucks. Ausgestattet mit dem reichen Zierwerk historischer Kostüme, werden Glanz und Grandeur eines vorrevolutionären Zeitalters beschworen. Etwas anders geartet und weniger heftig erscheint das hier vorliegende Porträt eines bartlosen Mannes en face. Picasso schreibt ihm das Tagesdatum ein, das die dichte, fast serielle Produktion des Künstlers in diesen Jahren systematisch begleitet und dokumentiert. Der mit wenigen winkligen Strichen angedeutete Blick des markanten Kopfes ist wach und intelligent auf den Betrachter gerichtet, der Mund resolut und schmal, die dichten Brauen gehoben und in der Stirn zusammengezogen. Ein weites Hemd mit offenem Kragen kleidet ihn viril, aber durchaus unprätentiös. Die Assoziationen bleiben offen, ob es sich nicht um einen Typus aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert handeln könnte... die Rückseite des Porträts wiederholt das Tagesdatum in zusätzlicher, formatfüllender Zeichnung von ausgesprochener Zierlichkeit. Picasso spielt mit zeichnerischen Elementen wie beiläufig, zum immerwährenden Vergnügen des Betrachters und Kunstliebhabers.

There is a host of portraits by Picasso from these late years; the best-known of them are his "portraits imaginaires", sometimes humorous, sometimes grotesque, exaggerated presentations and interpretations of human physiognomy and its expression. Embellished with a plethora of decorative elements citing historical costumes, they conjure up the magnificence and grandeur of a pre-revolutionary era. This portrait of an unbearded man facing the viewer seems to be in a different and much less exaggerated style. Picasso includes the date, something that accompanies and documents the artist's intense, almost serial production in these years. Though sketched with just a few angular lines the gaze that meets us from this striking head is both alert and intelligent, the mouth is resolute and narrow, on his forehead the bushy brows are raised in a concentrated manner. A loose shirt open at the neck presents him as both virile yet unpretentious. The associations remain open as to whether he might not be a type from the 18th or early 19th century... the backside of the drawing repeats the date, filling the format, with graceful delicacy. Picasso delights in playing with artistic elements and almost casually manages to provide for the perpetual amusement of the observer and connoisseur.



Verso



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

146 FRANÇOISE AUX CHEVEUX ONDULÉS

1946

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 62 x 48,9 cm (65,1 x 49,6 cm). Unter Glas gerahmt. 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). Framed under glass. Signed and numbered. Proof 11/50. – Slightly browned.

€ 30 000 – 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 seinem Motiv auseinandersetzte.

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.

Verkauf zugunsten des Vereins der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museum Ludwig, Köln

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.

To be sold on behalf of the Verein der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museum Ludwig, Cologne.



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

R147 **JAMIE WYETH**

1976

Graphit auf Karton. 104,1 x 71,1 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel „THE ESTATE OF ANDY WARHOL“ und dem Stempel der Andy Warhol Foundation, New York, sowie mit einer Archivnummer.

Graphite on card. 104.1 x 71.1 cm. Framed under glass. Stamped "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" and the stamp of the Andy Warhol Foundation, New York, verso as well as archive number.

Provenienz *Provenance*

Estate of Andy Warhol, New York
Andy Warhol@Christie's, Andy's World,
13.03-25.03.2014, Lot 69

€ 25 000 – 30 000,-



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

148 LADIES AND GENTLEMEN (WILHELMINA ROSS) 1975

Acryl und Siebdruck auf Leinwand.
35,5 x 28 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der
umgeschlagenen Leinwand mit dem Stem-
pel „THE ESTATE OF ANDY WARHOL“ und den
Stempeln der Andy Warhol Foundation, New
York, sowie mit einer Archivnummer.

Acrylic and silkscreen on canvas. 35.5 x 28 cm.
Framed under glass. Stamped "THE ESTATE
OF ANDY WARHOL" and the stamp of the Andy
Warhol Foundation, New York, on canvas
overlap as well as archive number.

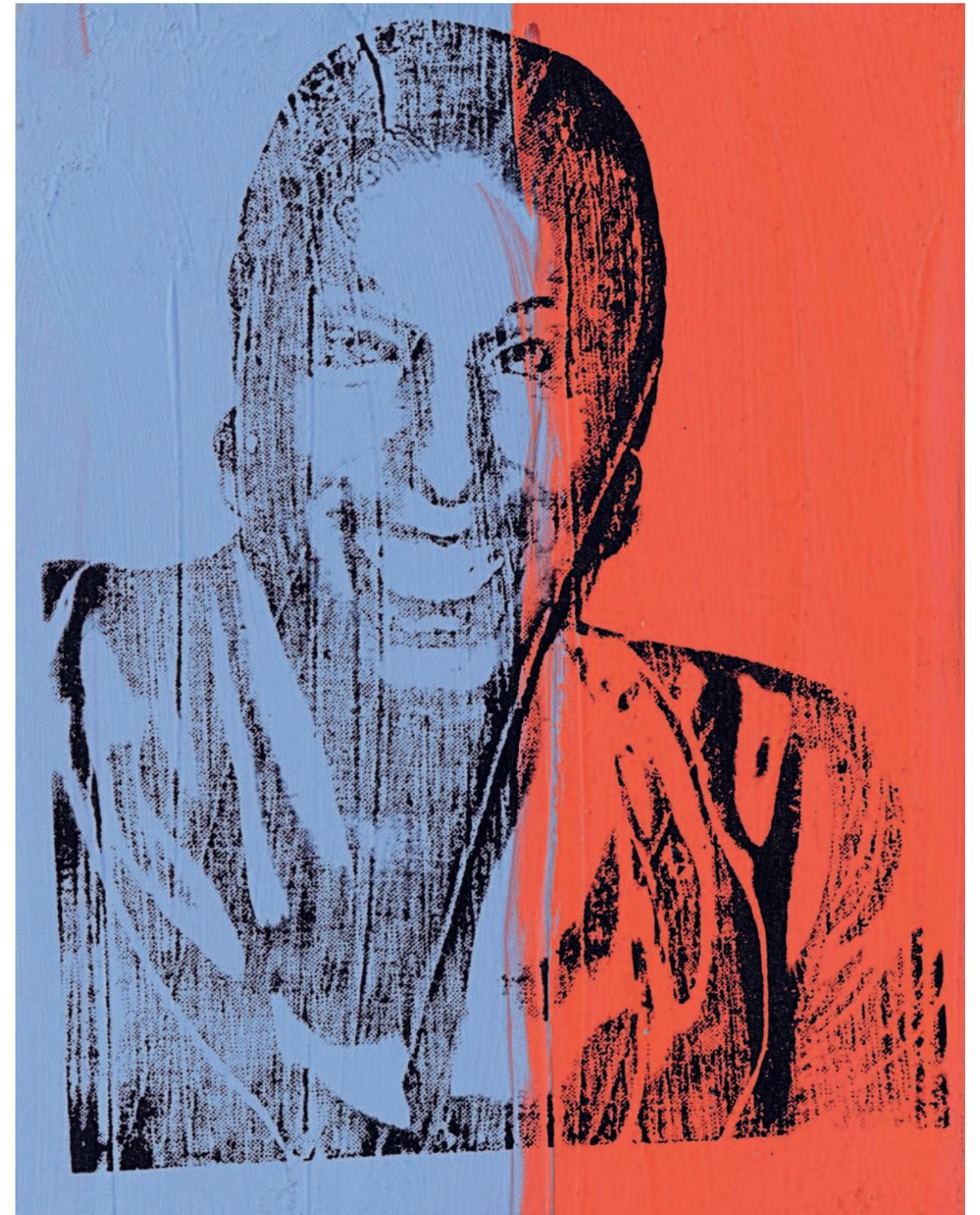
Provenienz Provenance

Privatsammlung, Belgien

€ 130 000 – 150 000,-

*"Andy Warhol was fascinated by the famous. Jackie Kennedy, Marilyn Monroe
and Elvis Presley are among the many celebrities who feature in his work.
But the people in his Ladies and Gentlemen series are not so well known. For
decades they were unlabelled and anonymous. It took until 2014 for researchers
to uncover their names and identities – and we still know very little about many
of them.*

*Warhol was commissioned to make the series by an Italian art dealer called
Luciano Anselmino, who suggested a series of 'impersonal, anonymous' pictures
of 'transvestites' and came up with the theatrical title 'Ladies and Gentlemen'.[...]
Ross appears to have been Warhol's favourite model for Ladies and Gentlemen.
He made 73 paintings, based on seven Polaroids, 29 drawings, and five collage
portraits of Ross. He also created five giant 10-foot canvases of her. Ross was
born Douglas Mitchell Hunter in Kansas City, Missouri, moving to New York in
1970. Her name was a mix of the model agency Wilhelmina and Warhol's close
friend Diana Ross. After Jimmy Camicia saw her in an off-off Broadway produc-
tion, where she was pretending to be a cockroach, he asked her to join his drag
theatre company. She soon became a leading star and worked with them around
the time Warhol made her portrait. At the end of 1974 Ross moved to Puerto
Rico in 1974, where she lived for ten years. When she learned she had AIDS, she
returned home to her mother where she was nursed for the last two years of
her life." (Ladies and Gentlemen, Meet the people who posed for Andy Warhol's
portrait series of trans women and drag queens, homepage tate <<https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121/ladies-and-gentlemen>>)*



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

N^o149 **SALLY QUINN**

UM 1985

Farbserigraphie über Collage. 80 x 59 cm.
Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem
Stempel „THE ESTATE OF ANDY WARHOL“
und dem Stempel der Andy Warhol Founda-
tion, New York, sowie mit einer Archivnum-
mer. Unikat.

*Colour silkscreen over collage. 80 x 59 cm.
Framed under glass. Stamped "THE ESTATE
OF ANDY WARHOL" and with the stamp of the
Andy Warhol Foundation, New York, verso as
well as archive number. Unique work.*

Provenienz *Provenance*

Estate of Andy Warhol, New York

€ 28 000 – 32 000,-



NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

150 L' ANGE VASE 1993

Polyester-Harz, Lack und Keramik, farbig gefasst. Auf Metallplinthe. Gesamthöhe ca. 100 cm. Auf Metallplakette mit Signaturstempel „Niki de Saint Phalle“ und nummeriert. Exemplar 4/50. Diese Skulptur wurde in drei Farbvarianten in einer Auflage von jeweils 50 Exemplaren plus 10 Künstlerexemplaren herausgegeben. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit geringfügigen Altersspuren.

Polyester resin, varnish and ceramics, painted. On metal plinth. Overall height approx. 100 cm. Signature stamp "Niki de Saint Phalle" and numbered on metal plate. Numbered 4/50. This sculpture was created in three colour variants and published in an edition of 50 plus 10 artist's proofs. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (embossed stamp). – Minor traces of age.

Ausstellungen Exhibitions

Ulm 1999 (Museum), Ludwigshafen 2000 (Wilhelm-Hack-Museum), Niki de Saint Phalle, Liebe, Protest, Phantasie, Ausst.Kat., S.55 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

€ 38 000 – 40 000,-



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

R151 **JAMES DEAN**
UM 1985

Filzschreiber auf Karton. 35 x 59 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel „THE ESTATE OF ANDY WARHOL“ und dem Stempel der Andy Warhol Foundation, New York, sowie mit einer Archivnummer.

*Black marker pen on card. 35 x 59 cm.
Framed under glass. Stamped "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" and the stamp of the Andy Warhol Foundation, New York, verso as well as archive number.*

Provenienz *Provenance*
Estate of Andy Warhol, New York
Andy Warhol@Christie's, Andy's World,
13.03-25.03.2014, Lot 85

€ 20 000 – 25 000,-



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

№152 ROSE
UM 1982

Graphit auf Karton. Ca. 81 x 60 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel „THE ESTATE OF ANDY WARHOL“ und dem Stempel der Andy Warhol Foundation, New York, sowie mit einer Archivnummer. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Graphite on card. Approx. 81 x 60 cm. Framed under glass. Stamped "THE ESTATE OF ANDY WARHOL" and a stamp from Andy Warhol Foundation, New York, verso as well as with archive number. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Estate of Andy Warhol, New York

€ 28 000 – 30 000,-



KEITH HARING

Reading/Pennsylvania 1958 – 1990 New York

153 TOTEM

1989

Farbholzschnitt auf Inshu-Koju Japan-papier, 3-teilig. Je 65 x 89 cm. Gesamtmaß 191,5 x 89 cm. Signiert, datiert, nummeriert und mit dem Künstlersignum. Exemplar 22/60 (+12 A.P. +X H.C. +3 P.P. +6). Edition Schellmann, München/New York.

Klaus Littmann, Keith Haring, Editions on paper, 1982-1989, Das druckgraphische Werk, Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1993, S.158/159

Colour woodcut on Inshu-Koju Japan paper, 3 parts. Each 65 x 89 cm. Overall dimension 191.5 x 89 cm. Signed, dated, numbered and with artist signum. Numbered 22/60 (+12 A.P. +X H.C. +3 P.P. +6). Edition Schellmann, Munich/New York.

Provenienz *Provenance*

Edition Schellmann, München/New York;
Privatsammlung, Deutschland

€ 40 000 – 60 000,-

„Abgesehen von Harings brilliantem Gespür für den Kontext und das Material sind es natürlich die Motive, die sein Werk so außergewöhnlich machen. Oberflächlich betrachtet sind seine Zeichnungen kindlich einfach, eher Zeichen als wirkliche Zeichnungen. Sie müssen schnell hingeworfen werden und sind für hastig vorbeieilendes Publikum gedacht. Haring kann eine Zeichnung in nur zwei Minuten ausführen, um dann den Bahnsteig runterzulaufen und gleich eine weitere zu zeichnen. Seine Zeichnungen sind für das Erfassen innerhalb eines Sekundenbruchteils konzipiert. [...] Die volle Wirkung seines Werkes resultiert aus der Kombination der Elemente Kontext, Material, Bildsprache sowie ihrer Infiltration des urbanen Bewusstseins. Die einzelnen Ausschnitte können völlig unschuldig wirken, aber in ihrer Gesamtheit entwickeln Harings Arbeiten eher eine bedrohliche Qualität, vermitteln ein Gefühl von drohender Gewalt, sexueller Explosion. Sie sind ein Schauspiel des kollektiven Unbewusstes der Stadt – einer Stadt, die sich unbeschwert gibt, der aber nur um Haaresbreite das Schicksal erspart bleibt, sich in der Welt des „jeder frisst jeden“ von Harings Bild zu verwandeln.“ (Elisabeth Sussman (Hg.), K. Haring, Köln 1998, S.84-88).

“Aside from Haring’s brilliant sense of content and material, it is the natural motifs that make his oeuvre so extraordinary. On the surface, his drawings appear childishly simple, more like symbols than real drawings. They have to be jotted-down quickly and are intended for a hastily passing audience. Haring can complete a drawing in two minutes and then he runs down the platform to immediately draw the next one. His drawings are conceived to be grasped within a fraction of a second. [...] The complete impact of his work results from the combination of the elements: context, material, pictorial language as well as its infiltration of the urban consciousness. Single sections may appear quite innocent but in their entirety, Keith Haring’s works develop a rather menacing quality, conveying a feeling of imminent violence and sexual explosion. They are a spectacle of the city’s collective unconsciousness, a city which acts carefree but which only just escapes the fate of transforming into the ‘dog eat dog’-world of Haring’s paintings.” (Elisabeth Sussman (ed.), K. Haring, Cologne 1998, p. 84-88)



TOSHIMITSU IMAI

1928 – Kyoto – 2002

№154 **ECLISSI**
1962

Öl auf Papier auf Leinwand auf Rupfen.
38 x 58,5 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem
Rupfen signiert, datiert und beschriftet
„IMAI PARIS 1962“. Zusätzlich auf dem
Rupfen datiert und betitelt „Eclissi Sépt.
1962“ sowie unleserlich beschriftet. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on paper on canvas on burlap. 38 x 58.5 cm.
Framed. Signed, dated and inscribed "IMAI
PARIS 1962" verso on burlap. Additionally dated
and titled "Eclissi Sépt. 1962" on burlap and
illegibly inscribed. – Traces of studio and minor
traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Ketterer, München, 11.06.2016, Lot 913

€ 40 000 – 50 000,-



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

155 NUE
1961

Öl auf Leinwand. 130 x 97 cm. Gerahmt.
Signiert 'appel'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'PARIS c.appel NUE' sowie von fremder Hand bezeichnet. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Oil on canvas. 130 x 97 cm. Framed. Signed 'appel'. Signed, dated, titled and inscribed 'PARIS c.appel NUE' verso on stretcher and designated by another hand. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Krikhaar, Amsterdam (mit rückseitigem handschriftlichen Vermerk);
Privatsammlung, Europa

Ausstellungen Exhibitions

London 1977 (Obelisk Gallery), Karel Appel
(mit rückseitigem Stempel)
Zürich 1963 (Gimpel & Hanover Galerie),
Paris (Galerie Europe), London 1963/1964
(Gimpel Fils), New York 1964 (Martha Jackson Gallery), Karel Appel, Nus, Ausst.Kat.
Nr. 4 (hier betitelt „Torso“)

€ 180 000 – 220 000,-



This artwork is on preview 20 Nov./21 Nov. from 10 am – 5 pm in our office in Brussels.

KAREL APPEL

Anfang der 1960er Jahre erarbeitet Karel Appel eine Werkserie von Frauenakten, zu denen auch das hier vorgestellte Gemälde gehört. Die sitzenden oder stehenden, meist in Kniehöhe endenden Akte malt der Künstler nach verschiedenen Modellen, die zum Teil namentlich im Bildtitel genannt werden. Einig ist ihnen eine energiegeladene Unmittelbarkeit, die nicht auf eine erotische Wirkung abzielt, sondern die Vitalität des menschlichen Körpers in Szene setzt.

Dieser sitzende Akt ist ein besonders kraftvolles Beispiel der Serie. Appel zeigt die Frau hier als mysteriöses Wesen, reduziert auf Kopf, Brüste und gespreizte Beine, das Gesicht dunkel verfremdet. Die Figur wird in einem impulsiven Schaffensprozess gänzlich aus der Farbe entwickelt. Aus pastosen auf die Leinwand geschleuderten Farbwirbeln und -schlieren schälen sich weibliche Formen heraus, die trotz ihrer Üppigkeit in der Zweidimensionalität verhaftet bleiben. Appels Frauenakte präsentieren ihre Weiblichkeit in einer offenen, fast aggressiven und äußerst selbstbewussten Weise. Sie sind keine dem Betrachter ausgelieferten Objekte; sie wollen nicht verführerisch wirken, sondern stellen sich ihm in provozierender und zuweilen bedrohlicher Präsenz entgegen.

Zu der Ausstellung „Nus/Nudes“, die die Galerie Gimpel & Hanover 1963/1964 zu seinen Akten ausrichtet, verfasst Bert Schierbeek, experimenteller Dichter und COBRA-Weggefährte, eines seiner assoziativen Gedichte, das die selbstbestimmte Offenheit von Appels Modellen in frei gesetzte Worte fasst: „[...] der urwald kommt in feuchten kleidern näher und bedeckt die frau/doch sie bleibt: lesbar/wo das nackte aus sich selbst tritt/und unter die haut dringt/und sichtbar/und durchsichtig/denn es ist die haut die der nacktheit die form schenkt/ und ein gesicht schafft/denn alles ist durchsichtig/so läuft das modell an der hängenden wand und sticht den besuchern die augen aus/denn alles ist durchsichtig/ [...]“ (Bert Schierbeek, die nackten von karel appel, in: Ausst.Kat., Karel Appel, Nus, Gimpel & Hanover Galerie, Zürich u.a. 1963/1964, o.S.)

In the early 1960s, Karel Appel worked on a series of female nudes to which the painting on offer pertains. The artist paints sitting or standing nudes – the majority ending at the knees – using different models, some of which are named in the title. They share an energised immediacy with no intention of erotic effect, but accentuating the vitality of the human body.

This sitting nude is a particularly powerful example of the series. Appel portrays the woman as a mysterious being, reduced to head, breasts and parted legs, the face darkly alienated. The figure is formed entirely by the paint in an impulsive creative process. Female shapes emerge from the swirls and streaks of pastose paint that are flung onto the canvas, remaining two-dimensional despite their opulence. Appel's nudes present their femininity in an open, almost aggressive and extremely self-confident manner. They are not objects at the mercy of the viewer; they do not intend to appear seductive, but face the viewer provocatively and at times even with a threatening presence.

For the exhibition “Nus/Nudes”, which gallery Gimpel & Hanover organised on Appel's nudes in 1963/1964, Bert Schierbeek, an experimental poet and COBRA companion, wrote one of his associative poems in which he expressed the self-determined openness of Appels models in free form: “[...] the jungle approaches in damp apparel and covers the woman/but she remains: legible/where nudity steps out of itself/and gets under the skin/and visible/and transparent/for it is the skin that gives nakedness its shape/and creates a visage/for all is transparent/this is how the model moves on the hanging wall and pokes out the eyes of the visitors/ for all is transparent/ [...]” (Bert Schierbeek, die nackten by karel appel, exhib.cat. Karel Appel., Nus, Gimpel & Hanover Galerie, Zürich i.a. 1963/64, not.pag.)

„Let's say the first color I put on canvas is red. Well, that act determines the whole process of the painting. Thereafter I may put on some yellow, some blue; then I may destroy the red with black; and the blue may become yellow, and the yellow purple, while the black turns back into white. Anything, apparently, can happen. But the whole fascinating process started with that first red, and if I hadn't begun with red, the whole painting would be different. Is there a system, an order, in all this chaos? All I know is that if I put paint on the canvas, it sticks, whereas if my aim's out, it ends up on the floor. There's logic for you, no? Anyway, it's as near logic as I can get, because the rest of the process is beyond me; it's pure freedom.” (Karel Appel, zit. nach: Alfred Frankenstein (Hg.), Karel Appel, New York 1980, S.161).

KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

156 OHNE TITEL (BADENDE) 1962

Öl auf Leinwand. 162 x 130 cm. Gerahmt.
Signiert 'appel'.

*Oil on canvas. 162 x 130 cm. Framed. Signed
'appel'.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Ulysses, Wien (mit rückseitigem
Aufkleber)

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 200 000 – 220 000,-

Die frühen Werke der COBRA-Zeit von Karel Appel sind geprägt von einer aggressiv anmutenden bildnerischen Verarbeitung der erlebten Kriegszeit und dem unbändigen Wunsch nach Überwindung des Althergebrachten. Sein typischer atemlos-ungestümer Farbauftrag bestimmt auch die Bildsprache der 1960er und 1970er Jahre, doch motivisch wirkt sie oft beruhigter. Der Künstler wird von allem angeregt, was ihm tagtäglich widerfährt und begegnet, aus einem flüchtigen Eindruck lässt er Gemälde in einem nahezu unwillkürlichen Malprozess erwachsen.

In dieser Arbeit greift er das Motiv von Badenden in einer Landschaft auf – ein klassisches Thema, das sich seit Jahrhunderten durch die Geschichte der Kunst zieht. Appel, der sich intensiv mit der Kunst der Moderne, aber auch niederländischen Künstlern wie Rembrandt und Hieronymus Bosch auseinandersetzt, sind sicherlich zahllose malerische Vorbilder dieses Sujets gegenwärtig. Die in hüfthohem Wasser stehenden unbedeckten Frauen und ein tiefhängender orangeroter Sonnenball sind gut lesbare Bestandteile des Bildes. Die sich neben den Badenden ausbreitende Schwärze und das im Vordergrund aufragende rot-schwarze Element bleiben hingegen rätselhaft und lassen, wie meist bei Appel, viel Raum für Interpretationen.

Karel Appel's early works from the COBRA period are characterised by a seemingly aggressive artistic processing of war time experiences and the unrestrained desire to overcome traditional principles. His typical breathless and impetuous application of paint also dominated the pictorial language of the 1960s and 1970s, however, with respect to its motifs, this language often appeared calmer. The artist was stimulated by everything that happened and anything he encountered in everyday life; a fleeting impression sufficed in order for to him to create a painting in an almost instinctive process.

In this work, he captured the motif of bathers in a landscape – a classic theme that has prevailed in the history of art for centuries. Appel, who engaged himself intensively with modern art, but also with Dutch artists such as Rembrandt and Hieronymus Bosch, was certainly aware of countless artistic examples on this subject. The naked women standing in waist-high water and the low-hanging orange-red sphere of the sun are easily legible elements of the picture. The blackness spreading out next to the bathers and the red-black element rising in the foreground, on the other hand, remain puzzling and, as is usually the case with Appel, leave much room for interpretation.



This artwork is on preview 20 Nov./21 Nov. from 10 am – 5 pm in our office in Brussels.

OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

157 ZIGEUNKIND MIT ZIEGE

1949

Öl auf Hartfaserplatte. 81 x 65 cm. Gerahmt. Unten rechts blaugrün mit dem Künstlersignum versehen und datiert '49'. Rückseitig zusätzlich mit dem Künstlersignum, datiert und betitelt 'Zigeunerkind mit Ziege'. – Die obere rechte Ecke etwas bestoßen mit partiellem Farbverlust. Die Ränder rahmungsbedingt zum Teil berieben.

Löffler 1949/4

Oil on fibreboard. 81 x 65 cm. Framed. Artist's mark and dated '49' in blue green lower right. Verso additionally with artist's mark, dated, and titled 'Zigeunerkind mit Ziege'. – Upper right corner somewhat bumped with partial loss of colour. Partial frame-related rubbing along edges.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Pachen, Mainz/Rockenhausen

Ausstellungen *Exhibitions*

Mainz 1962 (Gemäldegalerie), Sammlung Pachen. Gemälde – Graphik – Plastik, Kat. Nr. 19 mit Abb.; Mainz 1978 (Mittelrheinisches Landesmuseum), Sammlung Pachen. Eine Auswahl, Kat. Nr. 16

Literatur *Literature*

Hans Hofstätter, Sammlung Pachen. Deutsche Kunstwerke aus dem 20. Jahrhundert. Malerei, Graphik, Plastik, Mainz 1960, S. 18 mit Farbabb. S. 19

€ 40 000 – 50 000,-

1936 ließ sich Otto Dix dauerhaft in Hemmenhofen am Bodensee nieder und bezog mit seiner Familie ein eigenes Haus. Das Landleben, das Dix in Hemmenhofen umgab, findet sich in seinem nach Kriegsende entstehenden Oeuvre in bäuerlichen Stillleben aus Blumen und Feldfrüchten und in Landschaftsansichten mit Feldern und Weiden wieder. Von 1949 datiert das hier vorgestellte Bildnis eines Mädchens mit seiner Ziege – ein scheinbar banales Motiv, das Dix zum Anlass nimmt für eine ungewöhnliche, expressive Komposition. Das Mädchen, das dem Betrachter mit zweifelndem Blick begegnet, schmiegt sich schutzsuchend an das Tier. Und tatsächlich scheint die Ziege mit ihren gesenkten Hörnern und dem gesträubten Rückenfell zum Angriff bereit, die gebleckten Zähne und der angriffslustige Blick verleihen ihr einen geradezu menschlich anmutenden, verschlagenen Gesichtsausdruck.

Die Gemälde „Zigeunerkind mit Ziege“ und „Hahn und Hühner“, ebenfalls von Otto Dix (siehe 158), stammen aus der ehemaligen Sammlung von Heinz Pachen (1922-2006), aus der wir 16 weitere ausgewählte Werke in unserer Auktion 1163 am 9. Dezember 2020 anbieten werden. Mit großer Leidenschaft und begrenzten finanziellen Mitteln baute Heinz Pachen zusammen mit seiner Frau Hella eine ca. 4000 Werke umfassende Kollektion moderner und zeitgenössischer Kunst auf. Zuerst als Dauerleihgabe im Mittelrheinmuseum in Mainz ausgestellt, wurden die Kunstwerke 1996 in ein eigenes Sammlermuseum im rheinland-pfälzischen Rockenhausen überführt. Nicht zuletzt in den angebotenen plastischen Arbeiten mit Werken von Emy Roeder (Lose 462, 464), Renée Sintenis (Los 480) oder Bernhard Heiliger (Los 382) zeigt sich die besondere Qualität der Sammlung.

In 1936 Otto Dix relocated permanently to Hemmenhofen by Lake Constance, where he and his family moved into a house of their own. The country life that surrounded Dix in Hemmenhofen can also be found in the body of work he created after the end of the war, in the form of rustic still lifes of flowers and crops and in views of landscapes featuring fields and pastures. The likeness of a girl with her goat presented here dates to the same year – Dix has used this seemingly trivial motif as the occasion for an unconventional, expressive composition. The girl confronts the viewer with a sceptical look, pressing herself against the animal in search of protection. And the goat, with its lowered horns and the raised fur on its back, actually does seem ready to attack; its exposed teeth and aggressive gaze provide it with a wily facial expression that seems directly human. The artist also plays with dissonances in terms of colour.

The paintings "Zigeunerkind mit Ziege" and "Hahn und Hühner", also by Otto Dix (see the next lot), are from what was formerly the collection of Heinz Pachen (1922-2006), from which we will be offering 16 other select works in our auction no. 1163 on 9 December 2020. With great passion and limited financial means, Heinz Pachen built up a collection comprising around 4000 works of modern and contemporary art together with his wife Hella. First exhibited as a long-term loan in the Mittelrheinmuseum in Mainz, the artworks were transferred to a collector's museum of their own in the town of Rockenhausen, in Rhineland-Palatinate, in 1996. It is not least the sculptural pieces offered here, with works by Emy Roeder (lots 462 and 464), Renée Sintenis (lot 480) and Bernhard Heiliger (lot 382), which demonstrate the exceptional quality of the collection.



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

158 HAHN UND HÜHNER

1949

Öl auf Hartfaserplatte. 60 x 81 cm. Gerahmt. Unten rechts grün mit dem Künstlersignum versehen und datiert '49'. Rückseitig betitelt 'Hühnerhof' und datiert '1949'. – Die Ränder rahmungsbedingt etwas berieben. Zwei winzige Farbverluste in der rechten Bildhälfte.

Löffler 1949/20

Oil on fibreboard. 60 x 81 cm. Framed. Artist's mark and dated '49' in green lower right. Verso titled 'Hühnerhof' and dated '1949'. – Slight frame-related rubbing along the edges. Two minute losses of colour in the right part of the picture.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Pachen, Mainz/Rockenhausen

Ausstellungen *Exhibitions*

Mainz 1962 (Gemäldegalerie), Sammlung Pachen. Gemälde – Graphik – Plastik, Kat. Nr. 18; Mainz 1978 (Mittelrheinisches Landesmuseum), Sammlung Pachen. Eine Auswahl, Kat. Nr. 15 mit Abb.

Literatur *Literature*

Hans Hofstätter, Sammlung Pachen. Deutsche Kunstwerke aus dem 20. Jahrhundert. Malerei, Graphik, Plastik, Mainz 1960, S. 18 mit Abb. S. 20

€ 25 000 – 30 000,-

In den Arbeiten ab Ende der 1940er Jahre wird ein neuer, lebensfroher Optimismus im Werk Otto Dix' spürbar. Wie befreit wirkende Arbeiten in leuchtender Farbigkeit und lockerem Pinselstrich lösen die altmeisterliche Lasurmalerie der Kriegsjahre ab. Thematisch konzentriert er sich auf Bildnisse und ländliche Motive. „Die figuralen Kompositionen hinderten Dix nicht, sich in das Leben zu versenken, das ihn in Hemmenhofen umgab. Bei der Betrachtung der weitfassenden Themenkreise erscheint es vielmehr, als ob die plötzlich über ihn hereingebrochene Katastrophe von Krieg und Gefangenschaft, das Glück, noch einmal ins Leben zurückkehren zu dürfen, ihm die Augen geöffnet hätte für vieles, woran er bis 1944 vorübergegangen oder was darzustellen ihm wenigstens nicht wichtig erschienen war.“ (Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977, S. 125).

Die farbenprächtige Gestalt des Hahns reizte den Künstler offensichtlich ganz besonders. Sein Spätwerk verzeichnet noch weitere Gemälde mit diesem Tier als Hauptdarsteller, die er teils auch als Farblithographien umsetzte – etwa „Petrus und der Hahn“, 1950 (Löffler 1950/4), die gleichnamige Farblithographie von 1958 (Karsch 225).

Beginning in the works of the late 1940s, a new life-affirming optimism becomes perceptible in Otto Dix's oeuvre. Works conveying a sense of liberation and featuring luminous colours and loose brushwork replace the war years' painting in layered glazes in the manner of the old masters. Thematically, he concentrated on likenesses and rural motifs. "The figural compositions did not prevent Dix from immersing himself in the life that surrounded him in Hemmenhofen. Looking at his far-ranging groups of themes it instead seems as though the catastrophe of war and interment that had suddenly broken in upon him and the good fortune of being permitted to once again return back to his life opened his eyes to much that he had passed by until 1944 or which he had at least not considered it important to depict." (Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977, p. 125).

The artist was evidently particularly fascinated by the splendidly colourful figure of the cock. His late work also includes other paintings with this animal in the leading role, some of which were also converted into colour lithographs – for example, "Petrus und der Hahn", 1950 (Löffler 1950/4), and the eponymous colour lithograph from 1958 (Karsch 225).



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

159 OHNE TITEL
UM 1983

Acryl auf Papier auf Holz. 105 x 138 cm.
Gerahmt. Signiert 'appel'. – Mit leichten
Altersspuren.

*Acrylic on paper on wood. 105 x 138 cm.
Framed. Signed 'appel'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Guy Pieters, Knokke-Heist
Grisebach, Berlin, 27.11.2010, Lot 361
Privatsammlung, Bayern

€ 20 000 – 30 000,-



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

160 **RED BUSH MAN**
UM 1963

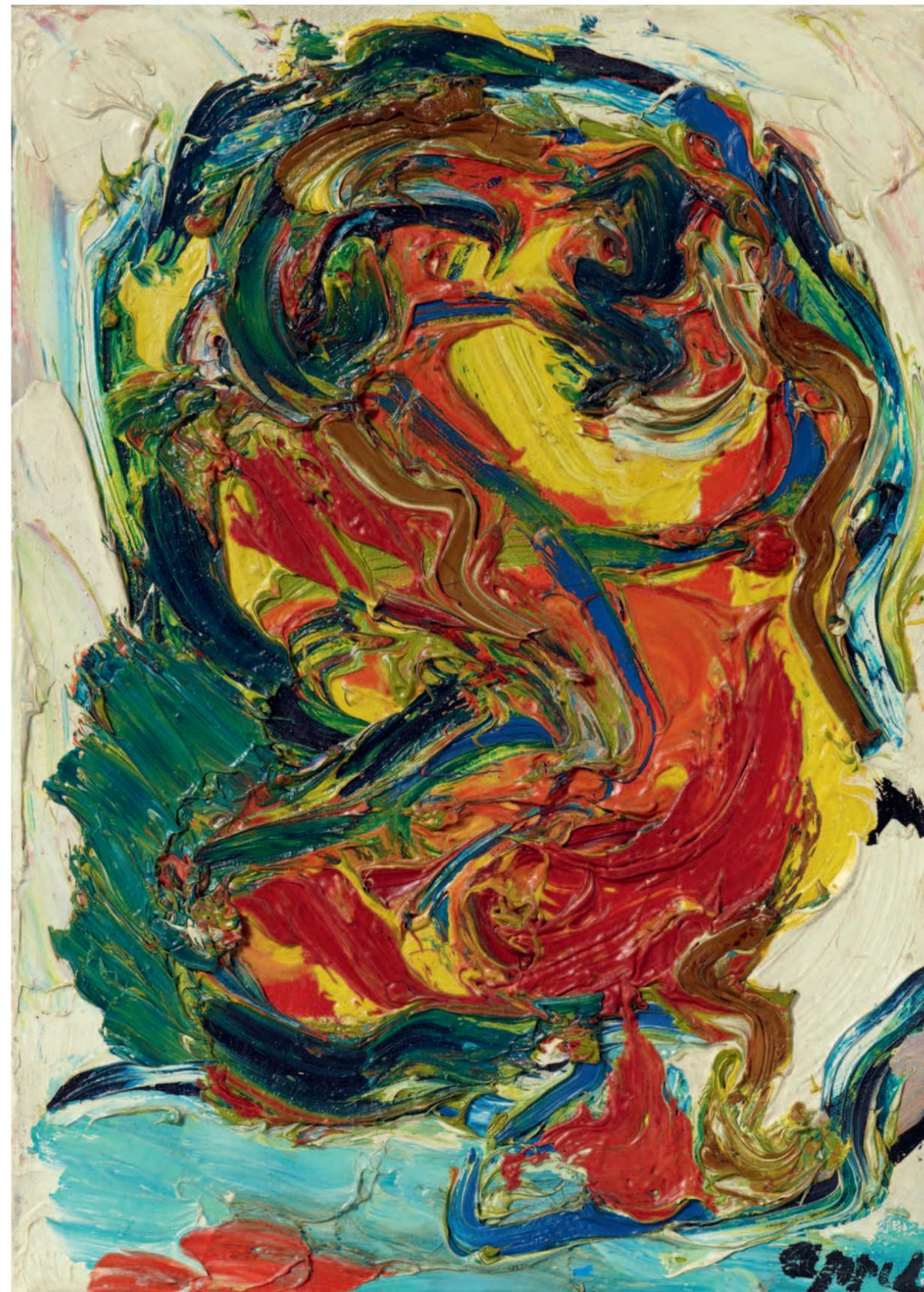
Öl auf Leinwand. 33 x 23,5 cm. Gerahmt.
Signiert 'appel'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 33 x 23.5 cm. Framed. Signed
'appel'. – Traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Marisa de Re Gallery, New York
Martha Jackson Gallery, New York (jeweils
mit rückseitigem Aufkleber)
Sotheby's, London, 30.11.1995, Lot 117
Privatsammlung, Italien

€ 30 000 – 40 000,-



RAOUL DUFY

Le Havre 1877 – 1953 Forcalquier

161 NATURE MORTE AUX FRUITS, BAIGNEUSES ET VOILIERS

1926

Gouache auf dickem Aquarellpapier. 50,2 x 65 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts in der Darstellung mit Bleistift signiert 'Raoul Dufy'. – Sehr farbfrisch erhalten.

Die Gouache wird in den Nachtrag zum Werkverzeichnis der Aquarelle, Gouachen und Pastelle Raoul Dufys von Fanny Guillon-Lafaille, Paris, aufgenommen. Die Arbeit ist im Archiv Raoul Dufy verzeichnet. Wir danken Fanny Guillon-Lafaille für freundliche Auskunft.

Gouache on thick watercolour paper. 50.2 x 65 cm. Framed under glass. Signed 'Raoul Dufy' in pencil within the depiction lower right. – Very fresh colours.

The gouache will be included in the supplement of the catalogue raisonné of Raoul Dufy's watercolours, gouaches and pastels by Fanny Guillon-Lafaille, Paris. The work is registered in the Archive Raoul Dufy. We would like to thank Fanny Guillon-Lafaille for kind information.

Provenienz *Provenance*

Kunsthauß Bühler, Stuttgart (1995); Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Spa 1994 (Casino de Spa), Raoul Dufy; 1994/1995 Tokyo/Kasama/Himeji/Toyohashi (Bunkamura Museum/Nichido-Museum/Himeji City Museum of Art/Toyohashi City Art Museum), Raoul Dufy, Mer et Musique, Kat. Nr. 51 mit Abb.; Stuttgart 1995 (Kunsthauß Bühler), Raoul Dufy. Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Kat. o. Nr. mit ganzseitiger Farbabb.

€ 50 000 – 70 000,–

Mit großer Erzählfreude entwirft Raoul Dufy in dieser Gouache eine mediterrane Szenerie voll sommerlicher Leichtigkeit. Das strahlende Blau des Mittelmeeres bildet die Kulisse, in der der Betrachter gemeinsam mit dem Künstler auf ein imposant aufgebautes, jedoch nur mit sparsamen malerischen Mitteln erfasstes Fruchtestillleben und weiter über die Balustrade eines Balkons blickt, wo sich Schwimmer, Segler und Dampfschiffe im Wasser tummeln. Dufy arbeitete mit Farbfeldern in intensivem Rot und mehreren Blautönen, in die er die Bildelemente – Früchte, Balustrade, Schiffe und Schwimmer – skizzenhaft in schwarz, rot und weiß einschreibt. Der Farbeindruck erinnert, vielleicht nicht zufällig, an die französischen Nationalfarben. Der Einsatz von leuchtender Farbe und ihre Verwendung als eigenständiges Bildmittel, die Dufy 1905 im Salon des Indépendants in den Werken von Henri Matisse und André Derain kennengelernt hatte, faszinierten den jungen Maler solchermaßen, dass er sich den fauvistischen Künstlern anschloss. Eine intensive Farbigekeit, insbesondere das Blau seiner Regatta-Bilder, kennzeichnete von da ein sein Oeuvre.

In this gouache Raoul Dufy has laid out and thoroughly enjoyed telling the story of a Mediterranean scene filled with the lightness of summer. The radiant blue of the Mediterranean Sea provides the setting within which viewers, together with the artist, gaze at a still life of fruit that is grandly composed but whose depiction makes only sparing use of the means of painting and – beyond it, over the balustrade of a balcony – at swimmers, sailing boats and steamboats bustling about in the water.

Dufy works with fields of colour in an intense red and multiple shades of blue, into which he has sketchily inscribed the elements of the picture – fruit, balustrade, ships and swimmers – in black, red and white. The chromatic impression is reminiscent, perhaps not coincidentally, of the national colours of France. Dufy had become familiar with the employment of luminous colour and its use as an autonomous pictorial device through the works of Henri Matisse and André Derain at the Salon des Indépendants in 1905, and it fascinated the young painter so much that he joined the Fauve artists. An intense tonality, particularly the blue of his regatta pictures, characterised his oeuvre from that time on.



JIRO TAKAMATSU

1936 Tokio 1998

N°162 SHADOW NO. 226

1968

Acryl, Emaillie und Metallhaken auf Holz.
33 x 24 x 8 cm. Unter Plexiglashaube ge-
rahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert,
datiert und betitelt 'JIRO TAKAMATSU 1968
NO. 226'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic, enamel and metal hooks on wood.
33 x 24 x 8 cm. Framed under Plexiglas cover.
Signed, dated and titled 'JIRO TAKAMATSU
1968 NO. 226' verso on wood. – Minor traces
of age.

Provenienz Provenance

Tokyo Gallery, Tokyo (1968)

Christie's, Amsterdam, 20.04.2016, Lot 11

€ 60 000 – 70 000,–

Born in Tokyo, Jiro Takamatsu was one of the most influential artists for the Japanese Post-War Art period. The artist was a pioneer for the 20th-century art movement Mono-ha (school of things), which is exploring dialogues between natural and industrial materials. The movement searches for engagement by gesture, action, process and experimentation in contrast with formal studio-art methods or polished artworks. In other words, as stated by the Guggenheim, the artist is seeking to "reveal the world as it is". Similar and comparable to this period is the Japanese Gutai Bijutsu Kyokai (Gutai Art Association, 1954-72), a movement that steps away from museums, galleries, and other institutional settings (cf. Takamatsu Jiro, Collection Online, homepage Guggenheim <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/takamatsu-jiro>).

Takamatsu work is encapsulating a combination of provocative and spirited aspects of Dada and Surrealism with an individual Minimally refined visual language. He explores a diverse range of medium's, such as paintings, sculptures, experimental writing and conceptual photography's, and xerographic pieces. During the 1960s and 1970s, Jiro Takamatsu made the most iconic works recognisable for his shadow paintings. The current work Shadow No. 226 is an example of his impressive oeuvre. Contextual, his professions are suggesting the immaterial rather than the material of the artwork. The surface of the moulding "cast" depicts a shadow of a key. Takamatsu is indicating the absence of the object, which is the key hanging on the hook.

The artist was represented by Tokyo Gallery where he had his first solo exhibition in 1966. The importance was recognised in the same year for the representation of Japan at the Venice Biennale and he received the Carlo Cardozzo Prize, 1968..



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

163 FISCH UND MUSCHEL

1932

Öl auf Leinwand. 59,4 x 47,5 cm. Gerahmt.

Unten links schwarz signiert und datiert 'E.W.Nay 1932' – Partiiell mit Frühschwundrissen und feinem Craquelé. Kleinere Retuschen vor allem im Bereich der Leinwandkanten.

Scheibler Bd. I 122

Oil on canvas. 59.4 x 47.5 cm. Framed. Signed and dated 'E.W.Nay 1932' in black lower left. – Partially with early-stage shrinkage cracks and fine craquelure. Minor retouches particularly to canvas edges.

Provenienz *Provenance*

Uli Nimptsch, London (1897-1977, Bildhauer); Klaus Bingemer, Köln, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1960, S. 46, mit Abb. Tafel 4.; Werner Haftmann, E.W. Nay, Köln 1991 (erweiterte Neuauflage), S. 50 mit Farbabb. S. 51; Ernst Wilhelm Nay, Regesten zu Leben und Werk, in: Ernst Wilhelm Nay – Bilder und Dokumente, München 1980, S. 58 mit Abb. Kat. Nr. 11 („Muschel und Fisch“)

€ 30 000 – 35 000,-

In diesem bedeutsamen Frühwerk Ernst Wilhelm Nays erscheint eine Form künstlerischer Erkenntnis, die noch vor dem großen Erlebnis der norwegischen Lofoten-Landschaft zu einem relativ klaren Ausdruck geriet. Es ist eine vorläufige wie hochinteressante Stufe bezogen auf die weitere Werkentwicklung. Elisabeth Nay-Scheibler hatte schlicht wie treffend von dem „geheimnisvoll-intuitiven Prozeß seines malerischen Schaffens“ gesprochen (vgl. E.W. Nay, Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Köln 2002, Einführung, S. 6). Man erkennt in der vorliegenden Komposition zweifellos Elemente erotischer Symbolik, die vordergründig wie surrealistisch inszeniert erscheinen. Doch verweist die hier gewonnene zweigeteilte Bildformel vielmehr in nuce auf das Problem von Form und Ausdruck, um das Nay als Mensch wie als Künstler rang. Dieser innere Kampf war eine Suche nach den ursprünglichen Quellen, den Urgründen des Lebens wie des künstlerischen Schaffens: „Die Idee, die meiner Kunst zugrunde liegt, ist zugleich meine Mitte, mein Lebensgesetz überhaupt: die mythische Gebundenheit, über die ich mich vor nunmehr sieben Jahren zum ersten Mal aussprach. Es ist darunter die urtümliche Bindung des Menschen an Erde und Himmel zu verstehen, Erde wie Himmel sind Formen der ewigen Bewegung, des Werdens und Vergehens der Ewigkeit. Dies ist ja kein Programm, keine Theorie oder ein religiöser Einfall, eher eine Vision. Über die romantische Ichbezogenheit, über die religiöse Esbezogenheit der Mystik hinaus eröffnet sich der mythische Bezirk, in dem das Urlebensgesetz in heller, kühler Klarheit Wirklichkeit ist. Diese Wirklichkeit ist der Sinn meiner Gestaltung.“ (E.W. Nay an Carl Hagemann 1937, in: E.W. Nay, Lesebuch, op. cit. S. 16).

In this significant early work by Ernst Wilhelm Nay, a form of artistic insight appears which arrives at a relatively clear expression – even before his key experience of the landscape of Norway's Lofoten islands. It occupies a preliminary and highly interesting stage on the way to his further development. Elisabeth Nay-Scheibler has spoken simply and aptly of the "mysterious and intuitive process of his work as a painter" (see E.W. Nay, Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931-1968, Cologne 2002, Einführung, p. 6). In the present composition, we undoubtedly recognise elements of erotic symbolism that superficially appear to be presented in a Surrealist manner. However, the bisected pictorial formula achieved here actually points concisely to the problem of form and expression with which Nay wrestled as an individual and artist. This inner struggle was a search for the original sources, the primal foundations of life as well as of the artist's work:

"The idea on which my art is founded is simultaneously my core, the law of my life as a whole: the mythical bond which I spoke about for the first time what is now seven years ago. This is to be understood as humanity's primeval bond with the earth and sky; earth and sky are forms of the eternal movement, the becoming and declining of eternity. This is, after all, not a programme, not a theory or a religious notion, more a vision. Beyond the Romantic connection to the ego, beyond mysticism's religious connection to the id, the mythical realm opens up – where the primal law of life is reality in a bright, cool clarity. This reality is the significance of my creation of form." (E.W. Nay to Carl Hagemann, 1937, in: E.W. Nay, Lesebuch, op. cit., p. 16).



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

165 TRIAL SKETCH FOR A WALL IN THE „SS CONSTITUTION“ 1949

Aquarell, Farbkreide und Tuschfeder auf elfenbeinfarbenem Velin. 24 x 63,3 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und datiert 'Feininger 1949' sowie bezeichnet 'trial sketch for a wall in the „SS. Constitution“ not carried out'. – Die untere linke Ecke rückseitig mit dem ovalförmigen Stempel „Feininger Estate“ versehen und mit Bleistift nummeriert „52“. – Mit unauffälligen Fingerspuren im breiten Rand.

Mit einer Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 1. November 2011. Die Arbeit ist im Archiv der Zeichnungen und Aquarelle Lyonel Feiningers unter der Nr. 1093-11-01-11 aufgenommen.

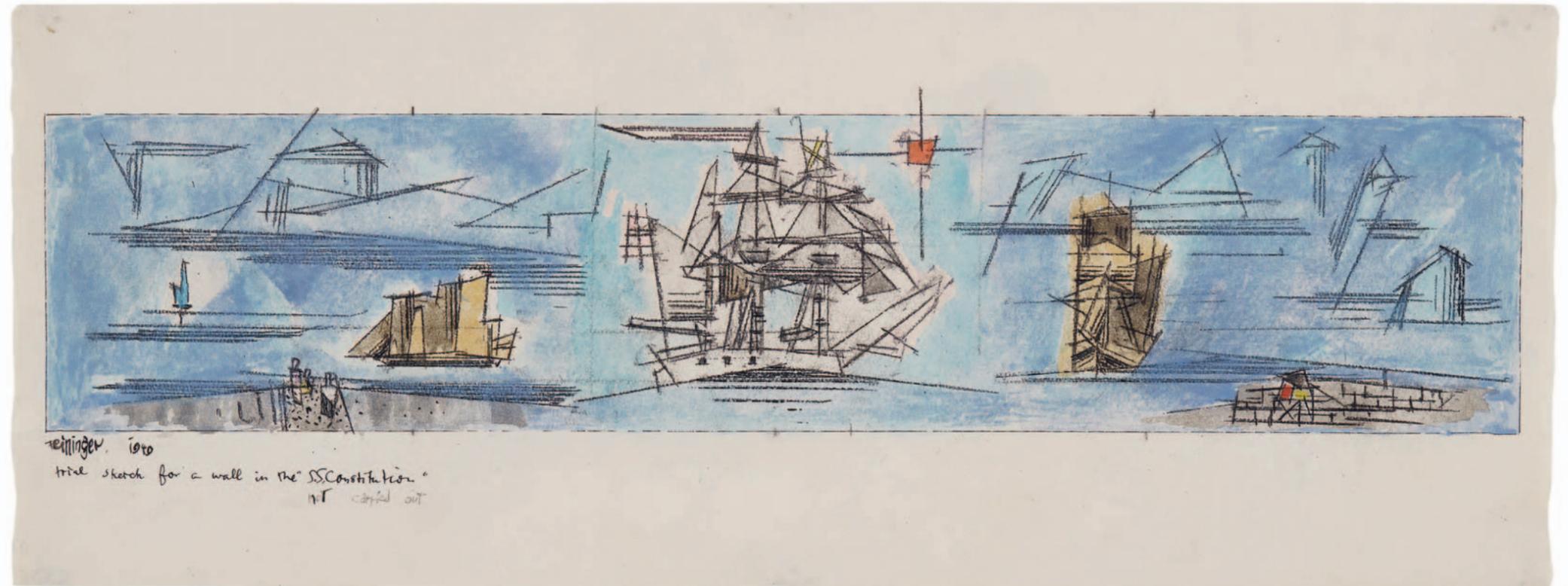
Watercolour, coloured chalks, and pen and ink on ivory-coloured wove paper. 24 x 63.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 1949' in pen and ink lower left and inscribed 'trial sketch for a wall in the "SS. Constitution" not carried out'. – Oval stamp "Feininger Estate" verso lower left corner and numbered "52" in pencil. – The wide margins with inconspicuous finger traces.

With an expert report by Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 1 November 2011. The work is registered in the archive of drawings and watercolours by Lyonel Feininger under no. 1093-11-01-11.

Provenienz *Provenance*

Marlborough International Fine Art, London (Rahmenetikett); Privatsammlung Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000,–



„Ich lebe von der Erinnerung und der Sehnsucht – sie bilden wohl die Triebkraft zu allen tiefen Werken der Kunst; aber das berauschte Erleben von Neuem und Congenialem schafft den Boden für eine große Erneuerung und Vision [...]“ schreibt Lyonel Feininger 1930 an seine Frau Julia (Brief vom 9. August 1930, zit. nach Ausst. Kat. Feininger. Frühe Werke und Freunde, Wuppertal 2006, S. 67).

Als Künstler begeisterte sich Feininger zeitlebens für maritime Themen, und so verwundert es nicht, dass er sich 1949 mit großem Elan dem Auftrag eines großformatigen Wandbildes für die im Bau befindliche SS Constitution widmet. Konzipiert als klassischer Ocean-Liner sollte der Dampfer noch im selben Jahr in Massachusetts vom Stapel laufen. Für die Reederei American Export Lines fuhr die Constitution ab 1951 zunächst im Liniendienst auf der Route New York-Genua-Neapel-Gibraltar und später auch als Kreuzfahrtschiff.

Von Feininger sind eine Reihe von Entwürfen für dieses Projekt überliefert, die an Bord jedoch nicht zur Ausführung kamen. Umso wichtiger erscheinen somit heute die panoramaartigen Aquarelle des Künstlers, in denen Feininger seine atmosphärischen marinen Szenen noch einmal in ein ganz besonderes Format bringt. In unseren Entwürfen greift Feininger nicht auf Dampfer wie die Constitution zurück, sondern auf geisterhaft wirkende Großsegler. Wie als Botschafter eines vergangenen Zeitalters nähern sie sich dem Betrachter prachtvoll geschmückt mit phantastischen Flaggen aus dem Nebel.

“I live on memory and yearning – they surely form the driving force behind all deep works of art; however, the intoxicating experience of the new and congenial provides the soil for a great renewal and vision,” wrote Lyonel Feininger to his wife Julia in 1930 (Letter of 9 August 1930, cited in exhib. cat. Feininger. Frühe Werke und Freunde, Wuppertal 2006, p. 67).

Throughout his life, maritime subjects captivated Feininger as an artist, and so it is no surprise that, in 1950, he enthusiastically devoted his attention to a commission to create a large-format wall painting for the SS Constitution, which was being built at that time. Conceived as a classic ocean liner, the steamer was to be launched later that year in Massachusetts. From 1951 the Constitution served the line New York-Genoa-Naples-Gibraltar for the company American Export Lines and later also served as a cruise liner.

A number of Feininger's design sketches for this project are preserved, although they were never carried out on-board. The artist's panorama-like watercolours thus seem all the more important today: in them, Feininger once again introduces his atmospheric maritime scenes into a very distinctive format. In our designs, Feininger makes use not of steamers like the Constitution but spectral tall ships. Like emissaries from a bygone era they emerge out of the fog, splendidly adorned with fantastic flags, to present themselves to their viewers.

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

166 DESIGN FOR MURAL „SS CONSTITUTION“. Verso: SEGELSCHIFFE UND KREUZER. 1949

Aquarell und Tuschfeder, bzw. schwarze Kreide- und Tuschfederzeichnung auf elfenbeinfarbenem Büttenpapier. 23,6 x 63,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tuschfeder signiert und datiert 'Feininger 1949' und am Unterrand bezeichnet 'Design for mural, „SS.Constitution“, not carried out.'
– Die untere linke Ecke rückseitig mit dem ovalförmigen Stempel „Feininger Estate“ versehen und mit Bleistift „103“ nummeriert.
– Mit schmalem sehr schwachen Lichttrand.

Mit einer Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 1. November 2011. Die Arbeit ist im Archiv der Zeichnungen und Aquarelle Lyonel Feiningers unter der Nr. 1066-11-01-11 aufgenommen.

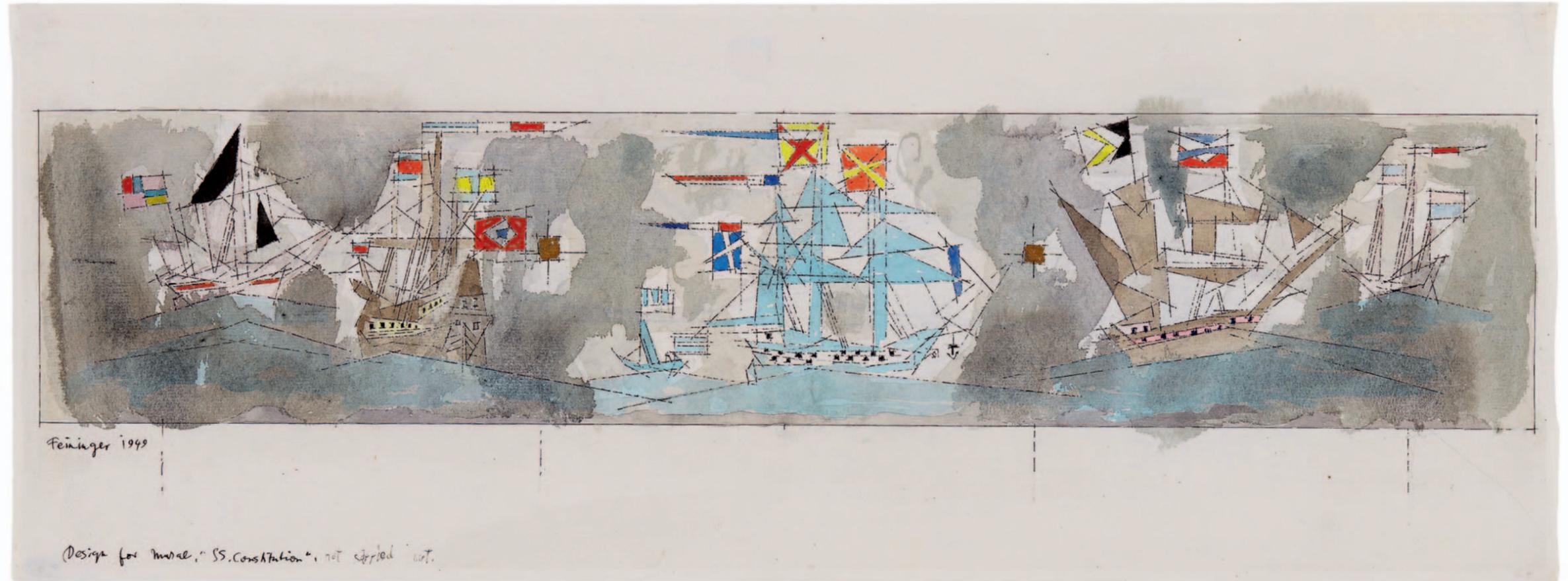
Watercolour and pen and ink, resp. black chalk and pen and ink drawing on ivory-coloured laid paper. 24 x 63.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 1949' in pen and ink lower left and inscribed 'Design for mural, "SS.Constitution", not carried out.' lower margin. – Oval stamp "Feininger Estate" verso lower left corner and numbered "103" in pencil. – Very weak narrow light-stain.

With an expert report by Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, dated 1 November 2011. The work is registered in the archive of drawings and watercolours by Lyonel Feininger under no. 1066-11-01-11.

Provenienz Provenance

Marlborough International Fine Art, London (Rahmenetikett); Privatsammlung Norddeutschland

€ 50 000 – 60 000,–



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

167 DAMPFER AUF EINEM FLUSS 1913

Aquarell auf dünnem faserigen Büttenpapier. 26,1 x 34,2 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Nolde' (die beiden letzten Buchstaben möglicherweise durch die Randbeschädigung nachgezogen). – Die Ränder leicht unregelmäßig geschnitten. – Gleichmäßig gebräunt mit leichten Verfleckungen in den unteren Blattecken durch ehemalige rückseitige Verklebung. Der Oberrand und die rechte obere Ecke mit kleineren Einrissen bzw. Ausriss, professionell restauriert.

Mit einer beglaubigten Kopie der Foto-Expertise von Martin Urban vom 7. März 1973 durch Manfred Reuther, Seebüll, vom 12. April 2016

Wir danken Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, für ergänzende Auskünfte.

Watercolour on thin, fibrous laid paper. 26.1 x 34.2 cm. Signed 'Nolde' in pencil lower right (the last two letters possibly retraced due to marginal injury). – The margins slightly irregularly cut. – Evenly browned with minor staining to lower sheet corners due to former adhesive backing. Small tears resp. tear to upper margin and the right upper corner, professionally restored.

With a certified copy of the photo-certificate by Martin Urban dated 7 March 1973, certified by Manfred Reuther, Seebüll, dated 12 April 2016

We would like to thank Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Herkenrath, Köln; Galerie Nierendorf, Berlin; ehemals Privatbesitz Berlin

€ 25 000 – 30 000,–

Literatur *Literature*

544. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, 14. Mai 1975, Los 557 mit Abb. Tafel 1; 556. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, 3. Dezember 1976, Los 592 mit Abb. Tafel 2 [nicht Tafel 3, Abbildungsverwechslung]

Das vorliegende Aquarell entstand höchstwahrscheinlich im November 1913, als Emil Nolde auf dem Weg nach Neuguinea für rund vier Wochen China bereiste. Noldes knapp einjährige Südseereise, die den Künstler zunächst durch Russland, Korea, Japan und China führte, bot dem Künstler eine Flut von Eindrücken: „Mit Pinsel und Farben arbeitete ich wie ein Besessener; nur die Augen brauchte ich vom Papier aufzuheben, es waren alles Bilder, alles Bilder um mich, reichstes tobendes, fließendes Leben, Spiegelungen, Boote, Menschen in außergewöhnlichen Stellungen, und dazwischen Dunst – und ich malte unaufhörlich, daß nachher im Gasthof ich todmatt hinfiel; es war kein Wunder“, schrieb Nolde rückblickend über seinen Zwischenstopp in Hankou (Emil Nolde, *Welt und Heimat. Die Südseereise 1913-1918*. Köln 1965, S. 46). Das Zitat belegt glaubhaft, wie Nolde seine Aquarelle und Zeichnungen während der Reise in aller Kürze anfertigte, wobei dem Künstler sein ohnehin spontanes Maltemperament entgegenkam.

Motivisch greift Emil Nolde in diesem Werk unter anderem auf seine maritimen Ansichten von Hamburger Hafen und Alster aus dem Jahr 1910 zurück – ein Sujet, das ihn im Laufe seiner Schaffenszeit immer wieder beschäftigt hatte. Vielleicht noch entschiedener als etwa die verwandten Dschunken-Aquarelle aus der Sammlung des Sprengel Museum Hannover belegt die bemerkenswerte Darstellung, wie authentisch Nolde die fragile Exotik der Fremde festzuhalten vermochte.

*The present watercolour was very probably created in November of 1913, when Emil Nolde travelled around China for about four weeks while on his way to New Guinea. Nolde's South Sea journey lasted nearly a year and first led the artist through Russia, Korea, Japan and China. It provided him with a flood of impressions. Recalling his stop in Hankou, Nolde wrote: "With my brush and paints, I worked like a man possessed; I only needed to raise my eyes from the paper, everything was images, everything around me images, the richest, uproarious, surging life, reflections, boats, people in unusual positions, and a haze between it all – and I painted incessantly, such that I fell down exhausted to death at the inn; it was hardly surprising." (Emil Nolde, *Welt und Heimat: Die Südseereise 1913-1918*, Cologne 1965, p. 46) This quotation convincingly demonstrates that Nolde very rapidly produced his watercolours and drawings during his journey, which suited his already spontaneous painterly temperament.*

With regard to the motif, in this work Emil Nolde draws on sources including his 1910 maritime views of Hamburg's harbour and the Alster – a subject with which he had repeatedly occupied himself over the course of his career. Perhaps even more emphatically than the related watercolours of junks in the collection of Hanover's Sprengel Museum, this remarkable image demonstrates how authentically Nolde was able to capture the fragile exoticism of the foreign.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

168 TOSENDES MEER

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 33,5 x 45,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Feder
und schwarzer Tusche signiert 'Nolde'. – In
sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 12. Oktober 2020.

Das Werk ist in seinem Archiv unter der
Nummer „Nolde A – 184/2020“ registriert
und dokumentiert.

Wir danken Christian Ring, Stiftung Seebüll
Ada und Emil Nolde, für ergänzende Infor-
mationen.

*Watercolour on Japan paper. 33.5 x 45.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde' in pen
and black ink lower right. – In very fine condi-
tion with fresh colours.*

*With a photo-certificate by Manfred Reuther,
Klockries, dated 12 October 2020.*

*The work is registered and documented in his
archive under number "Nolde A – 184/2020".*

*We would like to thank Christian Ring,
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, for
additional information.*

Provenienz Provenance

Jolanthe Nolde, geb. Erdmann (1921-2010),
Nachlass; seitdem in Familienbesitz

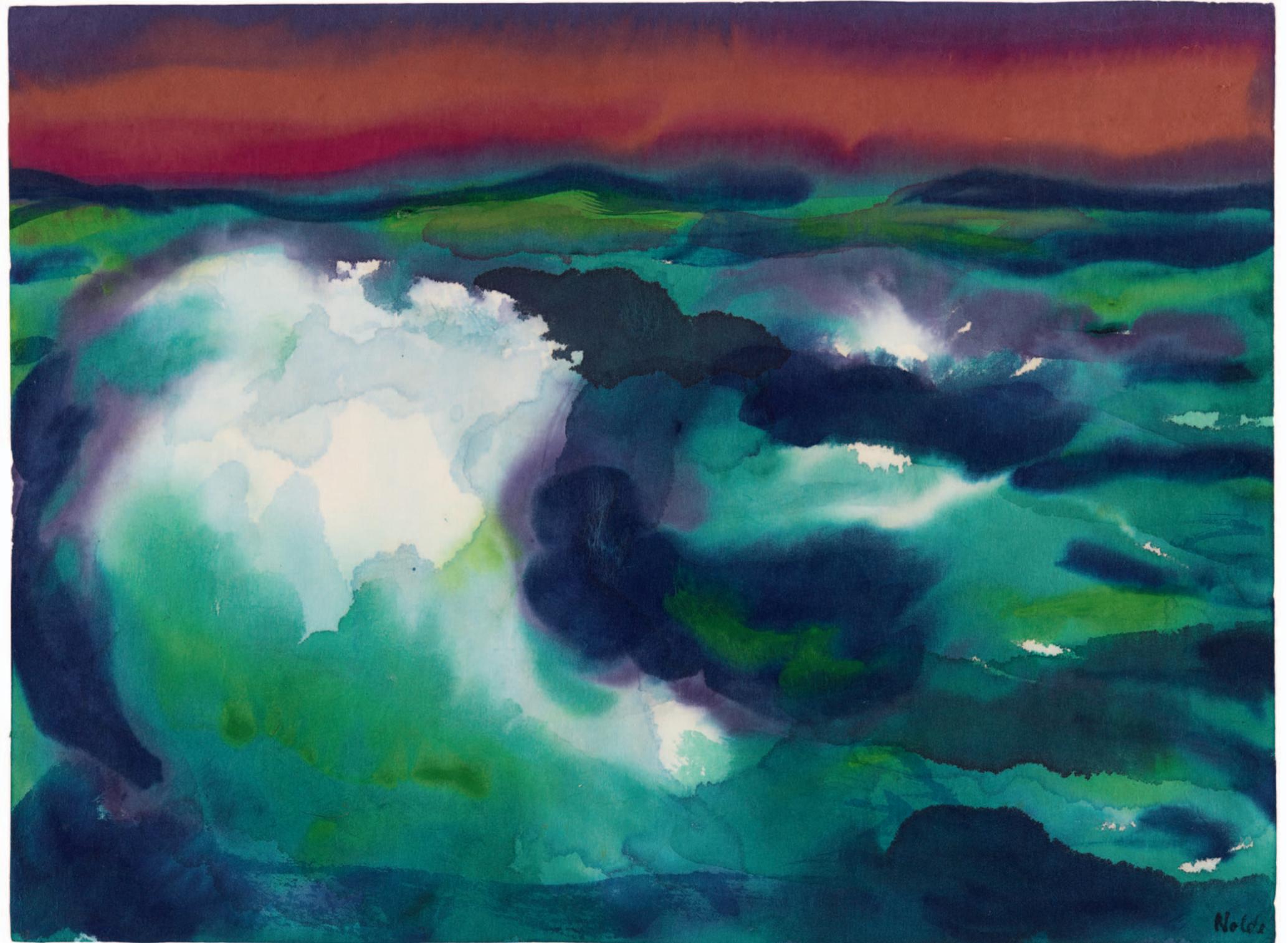
Ausstellungen Exhibitions

Heidelberg 1958 (Kunstverein), Emil Nolde.
Gemälde – Aquarelle – Graphik. Eine
Privat-Sammlung, Kat. Nr. 35 („Tosendes
Meer“)

Literatur Literature

Vgl. Emil Nolde, Am Westmeer 1930, in: Emil
Nolde. Mein Leben, Köln 1976, S. 376-379
sowie Martin Urban, Nachwort, ebenda
S. 418

€ 100 000 – 130 000,–



Die Farb- und Formgewalt von Noldes Aquarell „Tosendes Meer“ erinnert daran, welchen künstlerisch hohen Stellenwert die Meeresbilder in seinem Oeuvre einnehmen. Die Ölbilder entstehen – rauschhaft und wie in Extase gemalt – z.T. hintereinander in großen gemalten Folgen, insbesondere 1930 anlässlich des Aufenthaltes auf Sylt (vgl. „Meer“ A – F, Urban 1100-1105; davon nur 4 Bilder heute erhalten, darunter „Meer B“ in der Tate Gallery, „Meer E“ in der Nolde-Stiftung). Nach dem Krieg 1947 folgen vergleichbare Formate, von denen eines Jolanthe Nolde gehörte und im Heidelberger Kunstverein 1958 zusammen mit dem vorliegenden Aquarell ausgestellt war (vgl. Urban 1290 sowie Urban 1291-1292, „Meer“ I-III). Noldes ausdrucksstarke Papierarbeiten begleiteten die Gemälde, das Medium des Aquarells schien dazu wie geschaffen.

Wie sehr den Künstler das Thema als Erlebnis fesselte, zeigen seine stakkatoartigen Ausführungen „Am Westmeer“ von seinem Sylter Aufenthalt im Sommer und Herbst 1930: „Es war, als ob die freie Luft, der salzige Geschmack, die tosenden Wogen mich spornten und beglückten. [...] Die Wogen, ihr Grollen, die Wolken vor und über mir, der Strand, die Dünen, das graue Gras, es alles war mein. [...] Wie ein Trunkener lief ich stundenlang den Strand entlang oder durch den flüssigen Sand der Dünen, meine Gesänge schreiend, wo es einsam war, schreiend mit den Möwen, die auch so schreien. [...] Ich begriff alles kaum und nahm es hin, gelassen bewegt, wie auch meine Farben es waren, ob ich die graugrünen Dünen malte, das tosende Meer oder die Menschen.“ (Emil Nolde, Mein Leben, op. cit., S. 377). Seine Naturerfahrung ist eine mit allen Sinnen wahrgenommene und dieses sensorische, auch akustische Moment findet sich mit aller Meisterschaft in seinem Werk umgesetzt.

In der vorliegenden Komposition ist die Intensität und Farbfrische des Mediums in selten schöner Erhaltung besonders beglückend: die Farben glühen und fluoreszieren, man erlebt die Bewegung untergründiger Tiefenströmungen in starken wie rhythmischen Hell-Dunkel-Kontrasten und transparenten Farblagen, die Wogen mit ihrer explosiv aufschäumenden Gischt als ein moduliertes, blendendes Weiß, wobei der Malgrund, ein faseriges Japanbütten, einbezogen wird. Die Expressivität des Blattes resultiert nicht zuletzt aus der Sicherheit und Freiheit, mit der Nolde instinkthaft das Motiv quasi à rebours entwickelt, denn die flüssige malerische Bewegung unterstreicht die Urgewalt der von rechts nach links heranlaufenden, unruhigen Wassermassen, die sich zu einem schimmernden zentralen Brecher aufsteilen.

The chromatic and formal force of Nolde's watercolour "Tosendes Meer" reminds us of the high artistic status that seascapes possessed within his oeuvre. The pictures done in oils – painted in exhilaration, as if in ecstasy – were sometimes created one after the other in large painted series, particularly in 1930, on the occasion of his stay on Sylt (see "Meer" A – F, Urban 1100-1105; of which only 4 pictures are preserved today, including "Meer B" in the Tate Gallery and "Meer E" in the Nolde-Stiftung). After the war, in 1947, paintings of comparable formats followed, one of which belonged to Jolanthe Nolde and was exhibited at the Heidelberger Kunstverein in 1958, together with the present watercolour (see Urban 1290 and Urban 1291-1292, "Meer" I-III). Nolde's highly expressive works on paper accompanied his paintings; the medium of the watercolour seemed particularly adequate for this purpose.

The extent to which this theme captivated the artist as an experience is shown by the staccato-like observations "Am Westmeer", from his stay on Sylt in the summer and autumn of 1930: "It was as if the open air, the salty taste, the roaring waves spurred me on and delighted me. [...] The waves, their rumbling, the clouds before and above me, the beach, the dunes, the grey grass: it was all mine. [...] Like a drunk I walked along the beach for hours or through the liquid sand of the dunes, screaming my songs where it was secluded, screaming with the seagulls, which also scream like that. [...] I barely understood everything and accepted it, calmly moved – like my colours were, too – whether I was painting the greyish green dunes, the roaring sea or the people." (Emil Nolde, Mein Leben, Cologne, 1976, p. 377). His experience of nature is one perceived with all the senses and this sensory, also acoustic, aspect finds itself realised with complete mastery in his work.

The intensity and fresh colours of the medium are unusually finely preserved and are particularly pleasing in the present composition: the colours smoulder and glow, we experience the movement of deep, submerged currents in stark and rhythmic contrasts of light and dark as well as transparent layers of colour, and we experience the waves, with their explosively foaming spray, as a modulated, dazzling white that also incorporates the painting's support – a fibrous, laid Japan paper. The sheet's expressivity is not least the result of the confidence and freedom with which Nolde has instinctively developed the motif, so to speak, "à rebours": the fluid painterly movement underscores the primal force of the troubled masses of water flowing towards us from right to left, rising up steeply into a shimmering, central breaker.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

169 TULPEN UND AMARYLLIS

Aquarell auf dünnem Japanpapier.
35 x 46,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts mit Bleistift signiert 'Nolde.'. – In farb-
frischer Erhaltung.

Zu diesem Werk kann eine Foto-Expertise
von Manfred Reuther, Risum-Lindholm,
erstellt werden.

*Watercolour on thin Japan paper. 35 x 46.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in pencil
lower right. – In fine condition with fresh
colors.*

*For this work a photo-certificate by Manfred
Reuther, Risum-Lindholm, can be given.*

Provenienz *Provenance*
Ehemals Sammlung Richard König,
Duisburg; seitdem Familienbesitz,
Rheinland

€ 90 000 – 120 000,-

Mit dem eng gefassten Bildrahmen und dem dunkel changierenden Hinter-
grund in Violett- und Blautönen setzt Emil Nolde seine an sich schlichte
Zusammenstellung von farbenprächtigen Frühlingsblumen bühnenhaft in
Szene. Die groß gesehenen Blüten – rundliche Tulpen in leuchtendem Gelb
und trichterförmige, rot-weiß gestreifte Amaryllis – scheinen den Bildraum
sprengen zu wollen und entfalten vor dem dunklen Fond ihre volle Strahlkraft.
Wie immer in seinen Blumenquarellen verpflichtete sich Nolde ganz der
Farbgewalt und Formenvielfalt, die die Natur ihm bot, steigerte sie hier jedoch
mit kompositorischen Mitteln zu einer dramatischen, betörenden Gesamt-
wirkung.

*With the narrowly defined framing of the picture and the darkly oscillating
background in tones of violet and blue, Emil Nolde dramatically stages what is, in
itself, a modest grouping of splendidly colourful spring flowers. The grandly seen
flowers – rounded tulips in a luminous yellow and conical, red and white-striped
amaryllis – seem to want to burst out of the pictorial space, and they unfold
their full radiance before the dark ground. As always in his floral watercolours,
Nolde has committed himself entirely to the chromatic power and diversity
of forms offered to him by nature; here, however, he has used compositional
means to intensify them to achieve a dramatic and mesmerising overall effect.*



DONALD SULTAN
Asheville/North Carolina 1951

170 **BIG RED LANTERN FLOWERS, APRIL 16**
2014

Aluminium, lackiert, auf poliertem Edelstahlsockel. 150 x 167 x 28 cm. Signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar 2/6. Edition Lococo Fine Art Publisher, St. Louis/Missouri.

Painted aluminum on polished stainless steel base. 150 x 167 x 28 cm. Signed, dated and titled Numbered 2/6. Edition Lococo Fine Art Publisher, St. Louis/Missouri.

Provenienz *Provenance*
Lococo Fine Art Publisher, St. Louis/Missouri

€ 50 000 – 60 000,-



JEAN LÉON FAUTRIER

Paris 1898 – 1964 Chatenay/Malabry

171 NATURE MORTE

1929/1930

Öl auf Leinwand. 38,2 x 46,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts geritzt signiert 'Fautrier'. –
Partiell mit feinem Craquelé.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Marie-José Lefort aufgenommen.

*Oil on canvas. 38.2 x 46.2 cm. Framed.
Signed 'Fautrier' (scratched) lower right. –
Partially with fine craquelure.*

The work will be included in the catalogue raisonné currently under preparation by Marie-José Lefort.

Provenienz *Provenance*

Galerie Orangerie-Reinz, Köln
Privatsammlung Rheinland

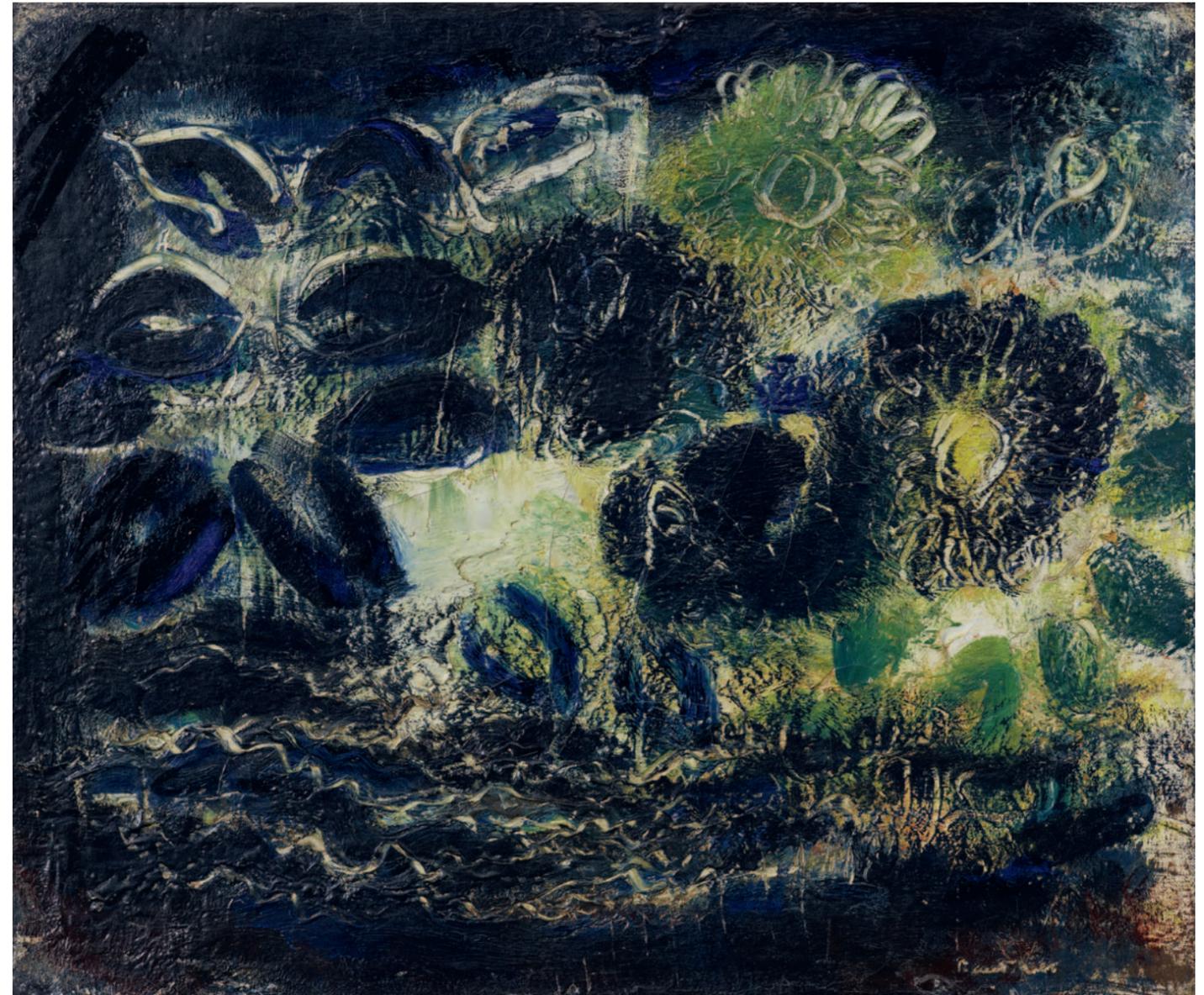
Literatur *Literature*

Galerie Orangerie-Reinz, 40 Jahre Orangerie-Reinz, Köln 2000, S. 89 mit Abb.

€ 30 000 – 50 000,–

1926 begann Jean Fautrier mit seinen schwarzen Bildern, in denen er Akte und Stillleben durch eingekratzte Konturen und sparsam eingesetzte kühle Farbtöne aus schwarzem Grund hervortreten lässt. Es entstehen dunkel glühende Werke mit einer magischen Anmutung. Die Räumlichkeit wird im Unklaren belassen, die Sujets verbleiben dauerhaft in einer undurchdringlichen, von wenigen Schlaglichtern erhellten Finsternis. Der außergewöhnliche Einsatz der Malmaterialien spielt für diese Bildwirkung eine besondere Rolle. „Bereits in seiner 'période noire' bearbeitete Fautrier die Malschicht, indem er die Konturen von Gegenständen hineinkratzte, so dass sich die Linien um die gemalten Blumen und Früchte legten und mit dem schwarzen Grund kontrastierten. [...] 'Ich möchte mir eine ganz eigene Palette zusammenstellen, ein System, in dem die Zeichnung seinen Platz hätte und dazu einen wichtigen Platz, ohne dass die Farbe oder die pastose Farbe ihre Bedeutung stören würde', beschrieb Fautrier seine Absicht. Die Zeichnung ist dabei nicht Selbstzweck, sie stellt als finale Definition einerseits den Bezug zum Gegenstand her, der dem Bild zugrundeliegt, und andererseits ist sie das Gegenstück zur Materie, dem offenen, noch unbestimmten Grund der Darstellung.“ (Dieter Schwarz, Fragen zu Fautrier, in: Jean Fautrier, Ausst.Kat. Kunstmuseum Winterthur 2017, S. 27).

In 1926 Jean Fautrier began his black pictures, in which he causes nudes and still lifes to emerge out of the black ground through contours scratched into the paint and his sparing use of cool tones. This results in darkly smouldering works with a magical air. The surrounding space is left unclear: the subjects permanently remain within an impenetrable gloom illuminated by a few highlights. The unconventional use of the painting materials plays a key role in this pictorial effect. "In his 'période noire' Fautrier was already reworking the layer of paint by scratching the contours of objects into it so that the lines settled in around the painted flowers and fruits and stood in contrast to the black ground. [...] 'I would like to assemble a palette for myself that is entirely my own, a system in which drawing would have its place and, additionally, an important place in which the colour or the thick paint would not disrupt its significance', is Fautrier's description of his intention. Here the drawing is not an end in itself: on the one hand, as its final definition, it establishes the connection to the object on which the picture is based and, on the other hand, it is the complement to the material, the open and still-undefined ground of the image." (Dieter Schwarz, Fragen zu Fautrier, in: Jean Fautrier, exhib. cat. Kunstmuseum Winterthur 2017, p. 27).



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

172 ARIZONA

1961

Gouache auf Velin, auf Karton montiert.
18,2 x 23,2 cm. Gerahmt. Auf dem rückseitig
angebrachtem Ausschnitt mit blauem
Farbstift signiert und betitelt 'max ernst
ARIZONA'.

Spies 4211

*Gouache on wove paper, mounted on card.
18.2 x 23.2 cm. Framed. Signed and titled
'max ernst ARIZONA' in blue pen on cutout
attached to the reverse.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Iolas, Mailand; Bodley Gallery, New
York (rückseitiges Etikett auf dem Karton);
Christie's New York, 21. Oktober 1980,
Lot 254; Galerie Marion Meyer (rückseitiges
Etikett auf dem Karton und dem Rahmen);
Privatsammlung London; Christie's South
Kensington, 26. März 1999, Lot 4211;
Privatbesitz Paris

Ausstellungen *Exhibitions*

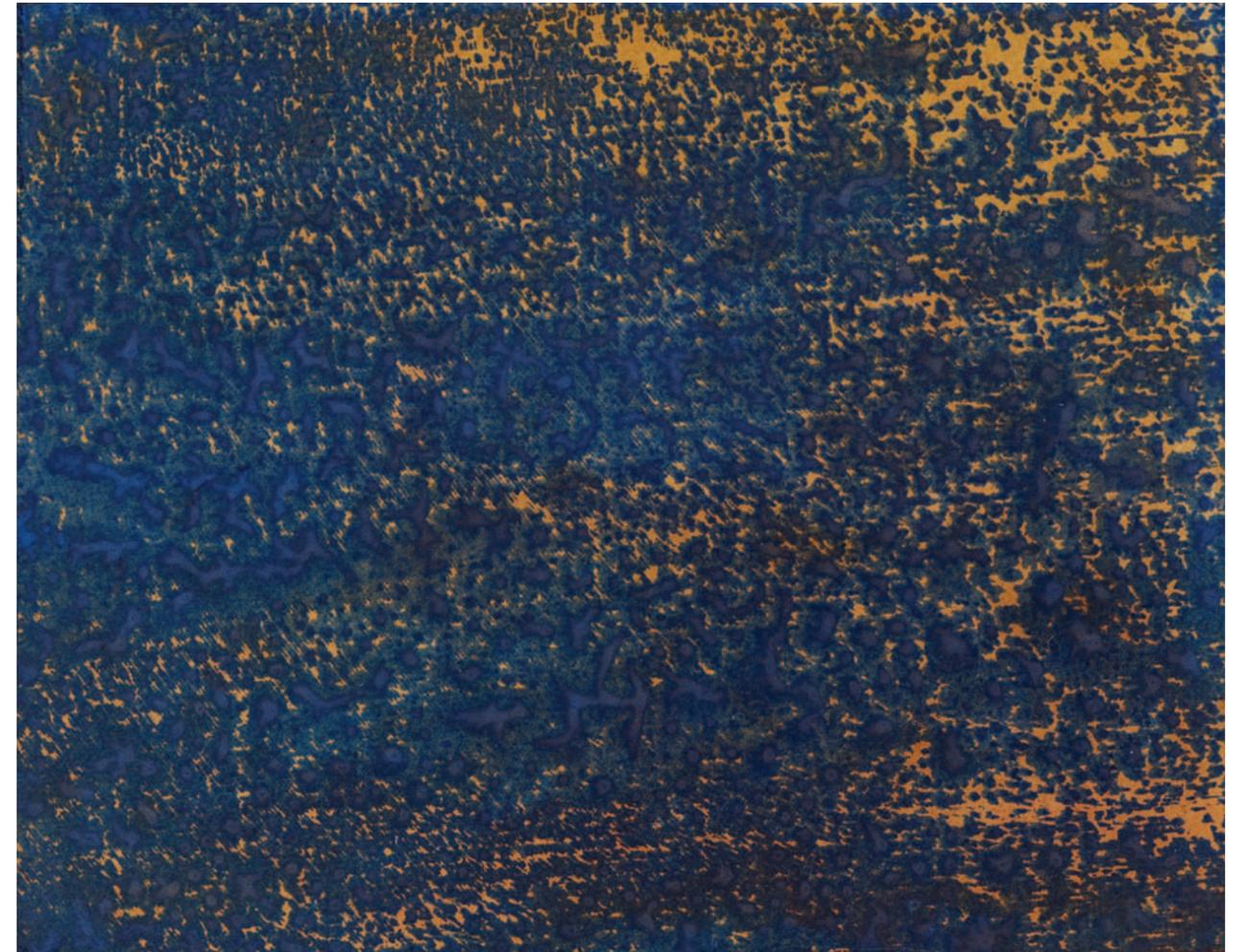
New York 1970 (Bodley Gallery), Ernst –
Magritte, Kat. Nr. 19

€ 25 000 – 30 000,-

Max Ernst emigriert Anfang der 1940er Jahre in die USA und wird von seinem Sohn Jimmy in New York in Empfang genommen. „Eines Spätnachmittages stiegen wir aus dem Wagen, um eine riesige Klapperschlange zu beobachten, die kurz vor Flagstaff, Arizona, die US-Bundesstraße 66 überquerte. Als Max hinauf sah zum nahen San Francisco-Peak, wurde er bleich [...] Die grüne Gipfelinie des Berges wurde unvermittelt unterbrochen durch ein Band hellroten Gesteins unter einer Gipfelhaube aus purem Magentarot. Er starrte auf genau dieselbe phantastische Landschaft, die er in der Ardèche, Frankreich, vor gar nicht langer Zeit wiederholt gemalt hatte, ohne zu ahnen, dass es sie wirklich gab ... Dieser eine Blick sollte die Zukunft seines Lebens in Amerika verändern.“ (Jimmy Ernst, Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst, Köln 1984, S. 357).

Dem Betrachter- wie dem Malerauge formiert sich aus der räumlichen und offensichtlich auch aus der zeitlichen Entfernung eine hitzeflimmernde Landschaft, die Max Ernst noch rückblickend Mitte der 1960er Jahre als „Arizona“ betitelt.

In the early 1940s Max Ernst emigrated to the US, where he was greeted in New York by his son Jimmy. "Late one afternoon we got out of the car to look at a gigantic rattle snake that crossed Route 66 shortly before Flagstaff, Arizona. When Max looked up towards the nearby San Francisco Peaks, he turned pale [...] The green line of the mountain's peak was abruptly interrupted by the band of light-red rock under the pure magenta-red mound of the peak. He was staring at exactly the same fantastic landscape which he had repeatedly painted in Ardèche, France, not at all long before, without suspecting that it really existed ... This one view would alter the future of his life in America." (Jimmy Ernst, Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst, Cologne 1984, p. 357). At a spatial and evidently also temporal distance, the eye of the viewer, like that of the painter, forms a landscape shimmering in the heat, which Max Ernst still entitled "Arizona" when looking back on it in the mid-1960s.



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

173 JUDITH

1966

Öl auf leinwandbezogenen Karton, collagiert, in zwei Ebenen montiert, gerahmt. 32,7 x 24,5 cm (48 x 39 cm). Auf stoffkaschier-tes Passepartout montiert und unter Acryl-glas kastenartig gerahmt. Unbezeichnet.
– Der Karton mit dem Stempel des Pariser Malmittelhändlers Lucien Lefebvre-Foinet versehen.

Mit einer Expertise von Werner Spies, Paris

*Oil on canvas-covered card, collaged, mount-
ed in two levels, framed. 32.7 x 24.5 cm
(48 x 39 cm). Mounted on fabric-covered mat
and box-framed under acrylic glas. Unsigned.
– The card with stamp from Paris artist's
supplier Lucien Lefebvre-Foinet.*

With an expert report by Werner Spies, Paris

Provenienz Provenance

Jean-Louis Barrault und Madeleine Renaud
Paris; Sotheby's, London, Impressionist and
Modern Art, 24. März 1999, lot 50; Galerie
Marion Meyer, Paris; Privatsammlung Paris

Ausstellungen Exhibitions

Yad Vashem Museum, Jerusalem (rückseiti-
ges Etikett)

€ 40 000 – 45 000,-

Das Gemälde entstand als Bühnenbildentwurf für das Stück „Judith“, 1931 von Jean Giraudoux verfasst und von Jean-Louis Barrault 1961 in Paris am Théâtre de France aufgeführt.

Die Kostüme wurden von Dorothea Tanning entworfen.

This painting was created as a stage design for the piece "Judith", written in 1931 by Jean Giraudoux and staged by Jean-Louis Barrault at Paris's Théâtre de France in 1961.

The costumes were designed by Dorothea Tanning.



MARK TOBEY

Centerville/Wisconsin 1890 – 1976 Basel

174 UNTITLED

1959

Tempera auf bräunlichem Papier. 39 x 24,4 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz
signiert und datiert 'Tobey 59'. – In schönem
Erhaltungszustand.

Mit einer Foto-Expertise des Committee
Mark Tobey, Heiner Hachmeister, Münster,
vom 18. Dezember 2019 (No 18/12/19-59.35)

*Tempera on brownish paper. 39 x 24.4 cm.
Framed under glass. Signed and dated 'Tobey
59' in black lower left. – In fine condition.*

*With a photo-certificate by Committee Mark
Tobey, Heiner Hachmeister, Münster, dated
18 December 2019 (No 18/12/19-59.35)*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Schweiz (beim Künstler er-
worben); Privatsammlung, Nordrhein-West-
falen

€ 20 000 – 30 000,-



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

№175 OHNE TITEL (MÄDCHEN MIT BLUME)
1946

Bleistift auf fettgetränktem Papier auf
Unterlagenkarton. 33,5 x 24 cm. Auf dem
Unterlagenkarton signiert und datiert 'Josef
Beuys 1946'. – Mit leichten Altersspuren.

*Pencil on greased paper, on card support.
33.5 x 24 cm. Signed and dated 'Josef Beuys
1946' on card support. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung Horst Egon
Kalinowski, Düsseldorf
Van Ham, Köln, 26.11.2015, Lot 123

€ 50 000 – 60 000,-



PAUL THEK

Brooklyn 1933 – 1988 New York

№176 OHNE TITEL (SEASCAPE WITH ROWBOAT)
UM 1987

Aquarell und Pastell auf Papier. 46 x 61 cm.
Unter Glas gerahmt. – Mit Atelierspuren.

*Watercolour and pastel on paper. 46 x 61 cm.
Framed under glass. – Traces of studio.*

Provenienz *Provenance*

Alexander and Bonin Gallery, New York
Mai 36 Galerie, Zürich (jeweils mit rückseitigem Aufkleber)

€ 40 000 – 50 000,-



MARCEL BROODTHAERS

Brüssel 1924 – 1976 Köln

177 OHNE TITEL
1967

Öl auf resopalbeschichtetem Holz.
50 x 139,5 cm. Monogrammiert 'M.B.' –
Mit leichten Altersspuren.

*Oil on formica coated wood. 50 x 139.5 cm.
Monogrammed 'M.B.' – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Isy Brachot, Brüssel
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 80 000,-



This artwork is on preview 20 Nov./21 Nov. from 10 am – 5 pm in our office in Brussels.

MARCEL BROODTHAERS

Brüssel 1924 – 1976 Köln

178 **SOCLE**
1967

Öl auf farbig gefasstem Sperrholz.
100 x 30 x 30 cm. Monogrammiert und da-
tiert 'M.B. 1967'. – Mit leichten Altersspuren.

*Oil on coloured plywood. 100 x 30 x 30 cm.
Monogrammed and dated 'M.B. 1967'. –
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Antwerpen 2019/2020 (Museum van Heden-
daagse Kunst), Marcel Broodthaers, Soleil
Politique, Ausst.Kat., S. 56. mit Farbabb.
Paris 1991/1992 (Galerie Nationale du Jeu
de Paume), Madrid 1992 (Centro de Arte
Reina Sofia), Marcel Broodthaers, Rétro-
spective, Ausst.Kat., S.105 mit Abb.
Anvers 1971 (Wide White Space Gallery),
Figures anciennes et modernes

€ 100 000 – 150 000,-

Marcel Broodthaers unterläuft in seinem Schaffen die gängigen Sehgewohn-
heiten und das überkommene Kunstverständnis in vielfacher Ebene, un-
endlich viele Bezüge zwischen seinen Schriften, Objekten und Installationen
bilden ein Gesamtwerk von schier unergründlicher Tiefe, philosophisch-
literarischem Anspruch und subversivem Humor.

Der „Socle“, ein schmaler Holzsockel mit schwarzer und weißer Farbfassung,
präsentiert zunächst einmal nur sich selbst sowie das plakativ angebrachte
Monogramm des Künstlers mit der Datierung auf der schwarzen Frontseite.
Das Künstlermonogramm wiederholt sich vielfach auf der weiß gefassten
Seitenwand.

Diese stetige Wiederholung des eigenen Monogramms findet sich vielfach im
Oeuvre von Broodthaers, etwa in der 1971 entstehenden Installation „Miroir
(La Signature de l'artiste)“. Darin werden die Bestrebungen des Künstlers
deutlich, enge Verknüpfungen zwischen Text und Bild herzustellen, aber auch
die gängigen Mechanismen des Kunstschaffens zu hinterfragen.

In der 1971 in der Antwerpener Wide White Space Gallery ausgerichteten
Ausstellung „Figures anciennes et modernes“ erfüllte der Sockel tatsäch-
lich seine ureigenste Funktion und präsentierte Broodthaers' Glasgefäß mit
Muscheln, „Pot moule coeur“ von 1966.

*Marcel Broodthaers undermines common viewing habits and the traditional un-
derstanding of art on many levels in his work; an infinite number of references
between his writings, objects and installations create a complete work of sheer
inscrutable depth, philosophical-literary aspiration and subversive humour.
“Socle”, a narrow wood pedestal with black and white colouring, presents initially
only itself and the strikingly applied monogram of the artist and the dating on
the black front. The artist's monogram is repeated many times on the white side
panel.*

*The constant repetition of Broodthaers' monogram is often found within his
oeuvre, such as in the 1971 installation “Miroir (La Signature de l'artiste)”. There
the artist's efforts at establishing close connections between text and image
become obvious, but also his questioning of the common mechanism of artistic
creation. In the 1971 exhibition “Figures anciennes et modernes” at the Wide
White Space Gallery in Antwerp, the pedestal actually fulfilled its most innate
function and presented Broodthaers' glass vessel with shells, “Pot moule coeur”
from 1966.*



This artwork is on preview 20 Nov./21 Nov. from 10 am – 5 pm in our office in Brussels.

MARCEL BROODTHAERS
Brüssel 1924 – 1976 Köln

179 GESTALT-BILD-ABBILDUNG
1973

9-teilige Arbeit: je typographisch bedruckte Leinwand. 85 x 100 cm. Einzeln unter Glas gerahmt. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegender Entwurfsskizze mit Anmerkungen des Künstlers zu der vorliegenden Arbeit vom August 1973.

9-part work: each typographically printed canvas. 85 x 100 cm. Individually framed under glass. – Minor traces of age.

With accompanying draft sketch with comments about the work by the artist, dated August 1973.

Provenienz Provenance

Wide White Space Gallery, Antwerpen; Privatsammlung, Antwerpen

Ausstellungen Exhibitions

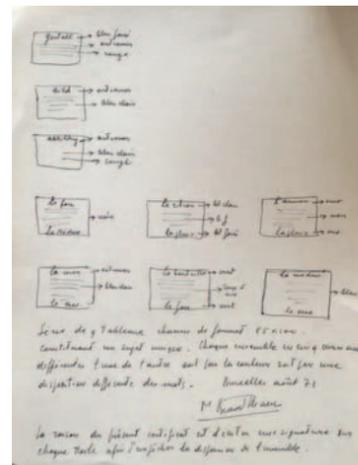
Knokke-Zoute 2014 (Galerie Ronny Van de Velde), Conceptual Art, Ausst.Kat., S. 34/35 mit Farbabb.

Brüssel 1974 (Palais des Beaux-Arts), Marcel Broodthaers, Catalogue, Catalogus, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

Literatur Literature

Gloria Moure, Marcel Broodthaers, Collected Writings, Barcelona 2012, S. 409 mit Installationsansicht

€ 350 000 – 400 000,–



Zwischen 1972 und 1975 schafft der belgische Konzeptkünstler Marcel Broodthaers eine Serie mehrteiliger sogenannter Gemälde, die unter dem Titel „Peintures littéraires“ zusammengefasst werden. Die Arbeiten bestehen jeweils aus neun Leinwänden in einer festgelegten Hängung. Es handelt sich nicht, wie der Titel vermuten ließe, um eigenhändige Malerei, sondern um druckgraphische Arbeiten, die unter Aufsicht des Künstlers im Hochdruckverfahren in einer Buchdruckerei entstehen.

Die Darstellung der „Peintures littéraires“ beschränkt sich auf Textschnipsel, die in gleichmäßigen, auf die Bildfläche gesetzten Reihungen die Assoziationsfähigkeit des Betrachters ansprechen.

Das hier vorgestellte Werk zeigt nacheinander auf den in der oberen Reihe hängenden drei Leinwände oben und unten mittig die deutschen Begriffe „gestalt“, „bild“ und „abbildung“. Die darunter angeordneten Leinwände kombinieren an gleicher Position französischsprachige Begriffe wie „Le fou“, „L'armoire“ oder „La méduse“, die sich teils wiederholen. Statt einer Verbildlichung der gegebenen Begriffe sieht sich der Betrachter mit den gleichförmig angeordneten Verweisen wie „fig. A“ oder „fig. 2“ auf vermeintliche Abbildungen konfrontiert – Verweise, die aus wissenschaftlichen Publikationen bekannt sind, hier aber vollständig ins Leere laufen.

„Die „Peintures littéraires“ setzen die Reihe von Fragen fort, die sich Broodthaers bereits vor fast einem Jahrzehnt gestellt hatte, als er sich fragte: ‚Was ist Malerei? Also, sie ist Literatur. Was ist dann Literatur? Also, sie ist Malerei.‘ [...] Broodthaers' Entscheidung zugunsten des Hochdrucks, der bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert die Standarddrucktechnik für Bücher war, vereint den Akt des Schreibens mit dem des Malens.“ (Kim Conaty, in: Marcel Broodthaers, Eine Retrospektive, Ausst.Kat, Museum of Modern Art New York u.a., Köln 2016, S. 271)

Between 1972 and 1975, the Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers created a series of multi-part so-called paintings, brought together under the title “Peintures littéraires”. The works were each made up of nine canvases hung in a defined pattern. They weren't, as the title suggests, actually painted by the artist, but printed works which were produced by the letterpress process under the supervision of the artist at a printers.

The presentation of “Peintures littéraires” is limited to snippets of text in even rows on the picture surface which address the association ability of the viewer. The present work shows the German terms “gestalt”, “bild” and “abbildung” one after another at the top and lower middle of the three canvases hanging in the top row. The canvases arranged below combine French terms such as “Le fou”, “L'armoire” or “La méduse” in the same position, some of which are repeated. Instead of a visualisation of the given terms, the viewer sees themself confronted with the uniformly arranged references such as “fig. A” or fig. 2” to supposed illustrations – references that are known from academic publications, but here fall completely into the void.

““Peintures littéraires” continues the series of questions which Broodthaers had already posed almost a decade ago, when he asked himself: ‘What is painting? Well, it is literature. What then is literature? Well, it is painting.’ [...] Broodthaers' decision in favour of letterpress printing, the standard printing technique for books until the second half of the 20th century, unites the act of writing with that of painting.” (Kim Conaty, in: Marcel Broodthaers, Eine Retrospektive, exhib. cat., Museum of Modern Art New York et al., Cologne 2016, p. 271)



This artwork is on preview 20 Nov./21 Nov. from 10 am – 5 pm in our office in Brussels.

THOMAS STRUTH

Geldern 1954

180 STANZE DI RAFFAELLO 2, ROM 1990

C-Print unter Plexiglas (Diasec) 2008.
125 x 172 cm (175,5 x 221,5 cm Rahmen-
maß). Auf der Rahmenrückwand mit Filzstift
signiert, datiert, betitelt und nummeriert.
Exemplar 10/10. – In Künstlerrahmen.

Struth Cat. 4521

*Chromogenic print, face-mounted to plexi-
glass, printed 2008. 125 x 172 cm
(175.5 x 221.5 cm frame). Signed, dated,
titled and editioned in felt tip pen on the
reverse of the frame. Print 10 from an edition
of 10. – In artist's frame.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Six Friedrich, München; Privatbesitz,
Paris

Literatur *Literature*

Richard Sennett (Hg.), Thomas Struth.
Strangers and Friends. Photographs 1986-
1992, Ausst.kat. Institute of Contemporary
Art, Boston, Mass. u.a., München u.a. 1994,
S. 16f. mit Abb.; Douglas Eklund u.a. (Hg.),
Thomas Struth 1977-2002, Ausst.kat. Dallas
Museum of Art, Dallas u.a., New Haven u.a.
2002, S. 46f. mit Abb.; Anette Kruszynski u.a.
(Hg.), Thomas Struth. Fotografien 1978-
2010, Ausst.kat. Kunsthau Zürich u.a.,
München 2010, S. 129 und S. 199 mit Abbn.

€ 80 000 – 100 000,–

Thomas Struths Aufnahme eines Kunsthistorikers, den er 1987 über ein Buch gebeugt vor Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert portraitierte, brachte den Photographen „erstmalig auf die Idee, einen zeitgenössischen und einen historischen Augenblick auf ein und derselben Ebene miteinander zu verbinden.“¹ In der Folge entstand, aufgenommen in großen Museen weltweit, die Serie der *Museum Photographs*, in denen Struth die historischen Gemälde und die in ihre Betrachtung versunkenen Museumsbesucher subtil zueinander in Bezug setzt. Anders als in den meisten Bildern dieser Werkgruppe, die nur vereinzelte Besucher bzw. kleinere Gruppen vor den Kunstwerken stehend erfassen, zeigt die Ende 1990 in den Raffael-Stanzen im Vatikanischen Museum entstandene Photographie eine bewegte Menschenmenge. Dicht an dicht drängen sich die Touristen durch den Raum, den Blick auf die Fresken geheftet oder aber in den Reiseführer, miteinander im Gespräch, gestikulierend.

Auf den ersten Blick ist diese Aufnahme geprägt von dem Kontrast, der zwischen den in stiller Bewegungs- und Zeitlosigkeit verharrenden Figuren Raffaels und ihrem zeitgenössischen, aufgrund der starken Bewegungsunschärfe flüchtig, ephemere wirkenden Publikum besteht. Doch bei genauerer Betrachtung wird deutlich, wie gut Thomas Struth, der in seinen *Museum Photographs* auf jegliche Inszenierung verzichtet, sich darauf versteht, die so unterschiedlichen Sphären aufs Engste miteinander zu verklammern: Die Farben der Anoraks, Pullover und Rucksäcke der Betrachter korrespondieren mit dem Kolorit der Fresken, auf Bilddetails deutende, ausgestreckte Hände finden ihren Widerhall im Gestus der Figur Papst Gregors IX. rechts neben dem Fenster u.s.f. „Struths Bildfindungen sind immer das Ergebnis einer direkten Kameraphotographie, des genauen Beobachtens und geduldigen Wartens auf eine fruchtbare Konstellation von Menschen und Kunstwerken im Sinn seines künstlerischen Konzepts.“²

Thomas Struth's photograph of an art historian whom he portrayed in 1987 leaning over a book in front of paintings from the 17th and 18th century gave the photographer the "initial idea to combine a contemporary as well as a historic moment on the same plane."¹ As a consequence, the series Museum Photographs was created, shot in large museums all over the world, in which Struth subtly sets historic paintings and museum visitors, deeply immersed in the viewing, in relation to one another.

In contrast to most photographs of this series of works, which only show the occasional visitor or small groups standing in front of the paintings, this photograph, created in the Raphael Rooms of the Vatican Museum at the end of the 1990s, shows a moving throng of people. Closely crowded, the tourists stream through the room, looking at the frescoes or in the guide book, talking to each other, gesticulating.

At first glance, this photograph is characterised by the contrast that exists between Raphael's figures, who are suspended in silent motionlessness and timelessness, and their contemporary audience, which seems ephemeral due to the high blurring of movement. Upon closer inspection, however, it becomes clear how well Thomas Struth, who forgoes with any kind of staging in his Museum Photographs, understands how to interlock these very different spheres as closely as possible: the colours of the viewers' jackets, sweaters and backpacks correspond with the colouring of the frescoes; outstretched hands pointing to picture details are echoed in the gesture of the figure of Pope Gregory IX to the right of the window etc. "Struth's pictorial inventions are always the result of direct camera photography, close observation and patient waiting for a fruitful constellation of people and works of art in the spirit of his artistic concept."²



1 Thomas Struth, zit. nach: Thomas Struth. Fotografien 1978 – 2010, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20, Düsseldorf u.a., München 2010, S. 198.

2 Thomas Weski, Über das Bild hinaus, in: Thomas Weski/Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth, München 2017, S. 15.

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

181 KONZERT IN DER OPER

Um 1923

Öl auf Malkarton. 20,1 x 28 cm. Gerahmt.
Unten rechts rot signiert 'M Liebermann'. –
In schönem Erhaltungszustand.

Eberle 1923/2

*Oil on artist's board. 20.1 x 28 cm. Framed.
Signed 'M Liebermann' in red lower right. – In
fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Fritz Weber, Berlin; W. May, Stuttgart (vor
dem Krieg erworben, bis 1972); Privatbesitz
(1972-1994); Christie's London, German and
Austrian Art, 13.10.1994, Lot 110; Galerie
Wimmer, München (1994); Privatbesitz,
Berlin

€ 80 000 – 120 000,-

Unser Gemälde zählt zu den seltenen Konzertbildern, die Liebermann von Ende der 1910er bis in die frühen 1920er Jahre in der Berliner Staatsoper „Unter den Linden“ malte. Die außergewöhnlichen Stücke dieser Serie entstanden direkt im Saal während der Konzertvorträge, die der Künstler regelmäßig und gern besuchte. Dieser Umstand begründet auch die verhältnismäßig kleinen Formate der Konzertbilder.

Ähnlich wie in anderen Werkgruppen, konzentriert sich Liebermann in den Konzertbildern auf ein wiederkehrendes Thema, das er in den einzelnen Arbeiten minimal variiert. Tatsächlich geht es ihm weniger um die Erfassung der Vorgänge auf der Bühne oder den Reaktionen Publikums, sondern vielmehr um die dichte Atmosphäre im Konzertsaal und die festliche Stimmung des Moments.

Für seine Bilder wählt Liebermann entweder einen Platz in den hinteren Reihen einer Loge oder im Rang. Meist von der linken Seite des Saales ausgehend, öffnet er dem Betrachter einen Raum von warmer Tonalität. Typischerweise greift er auf eine sanfte erdfarbene Palette zurück, die im Schwarz und Weiß der Abendgarderobe von Orchester und Publikum eine reizvolle Kontrastierung erfährt. Im Unterscheid zu anderen Werken, in denen Liebermann den Raum bewusst über die Saalwände strukturiert, platziert er den Betrachter unseres Werkes inmitten des Publikums. Die damit einhergehende besondere Unmittelbarkeit unseres Stückes findet auch im spontanen, freien Pinselstrich Ausdruck. Wohl nicht zuletzt direkt von Musik getragen, gelangt Liebermann hier in einem 'allover' der Farbe zu einem Werk von herausragender malerischer Qualität.

Our painting is one of the rare concert pictures that Liebermann painted from the late 1910s to the early 1920s at Berlin's national opera "Unter den Linden". The extraordinary pieces from this series were created directly in the auditorium during the performance of the concerts, which the artist enjoyed and regularly attended. This circumstance also explains the relatively small formats of the concert pictures.

Similarly to other groups of works, in the concert pictures Liebermann has concentrated on a recurring theme, creating minimal variations in the individual works. He is actually much less concerned with capturing what is happening on the stage or the reactions of the audience than with the dense atmosphere within the concert hall and the festive mood of the moment.

Liebermann selected either a seat in the back rows of a box or in the upper balcony for his pictures. Usually looking out from the left side of the auditorium, he presents his viewers with a space in a warm tonality. He typically utilises a gentle, earthy palette provided with charming contrasts through the black and white of the orchestra and audience's evening wear. Unlike other works, in which Liebermann deliberately structures the space through the walls of the auditorium, he has placed the viewers of our piece in the midst of the audience. The exceptional immediacy that this brings to our work also finds expression in the spontaneous and free brushwork. Here, presumably moved not least directly by the music, Liebermann arrives at a work of outstanding painterly quality in a chromatic all-over.



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

182 DIE ENKELIN IM KORBSSEL NACH RECHTS

1920

Öl auf Leinwand. 52 x 40,5 cm. Gerahmt.
Unten links mit dem schwarzen Nachlass-Stempel „M. Liebermann“ (Lugt 4763, fragmentiert). – In pastoseren Partien partiell mit feinem Craquelé, insgesamt in schönem Erhaltungszustand.

Eberle 1920/30

Unter Vermittlung von Lempertz konnte 2020 eine gütliche Einigung zwischen den Erben Liebermann und den heutigen Besitzern erzielt werden.

Oil on canvas. 52 x 40.5 cm. Framed. Black estate stamp "M. Liebermann" lower left (Lugt 4763, fragmented). – Fine craquelure in the pastose areas, overall in fine condition.

Assisted by Lempertz, a fair restitution agreement could be achieved between the heirs of Max Liebermann and the current owners in 2020.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Max und Martha Liebermann, Berlin (bis 1935); Dr. Conrad Doebbeke, Berlin; Kunsthandlung Carl Nicolai, Bad Kohlgrub (1950er Jahre, mit rückseitigem schwer lesbaren Stempel); Lempertz, Köln, 451. Auktion, 28. Oktober 1958, Lot 176; Stuttgarter Kunstkabinett Ketterer, 33. Auktion, 29./30. Mai 1959, Lot 511; Privatbesitz, Deutschland; Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (mit rückseitigem Rahmenetikett); Christie's London, German and Austrian Art II, 17. Oktober 2000, Lot 42; Privatsammlung, Berlin

€ 50 000 – 70 000,–

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1923 (Moderne Galerie Thannhauser), Max Liebermann, Bilder/Aquarelle/Pastelle, Kat. Nr. 34 („Kind mit Wärterin“); Zürich 1923 (Zürcher Kunsthaus), Max Liebermann, Kat. Nr. 99 („Kind mit Wärterin, L. 40 x 50,5, Max Liebermann, Berlin, 1921“); Hannover 1927 (Kunstverein), Grosse Kunstausstellung, Kat. Nr. 208 mit Abb.; Kassel 1927 (Orangerie), Jubiläums-Kunst-Ausstellung, Kat. Nr. 421; Schwäbisch Hall 2003/2004 (Kunsthalle Würth), Max Liebermann, Poesie des einfachen Lebens (mit rückseitigem Rahmenetikett)

Literatur *Literature*

Erich Hancke, Max Liebermanns Kunst seit 1914, in: Kunst und Künstler, Jg. XX, Heft 10, Juni 1922, S. 340-355 mit Abb. S. 345; Willy Kurth, Der Spätstil Max Liebermanns, in: Die Kunst, Jg. XXXVII, 45. Bd., München 1922, S. 174 ff. mit Abb. S. 178; Karl Scheffler, Max Liebermann, München 1922, vgl. „Kinderbilder“ und „Die Spätwerke“, S. 114, 184; Karl Scheffler, Max Liebermann in München (Ausstellung bei Thannhauser), in: Kunst und Künstler, Jg. XXI, Heft 8, April 1923, S. 241; Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1923, vgl. S. 514, 520; C. Sylvie Weber/ Sabine Fehlemann (Hg.), Max Liebermann, Poesie des einfachen Lebens, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Künzelsau 2004, S. 218 mit ganzseitiger Farbabb. S. 135

Die „Moderne Galerie Thannhauser“ in München zeigte nach Werken von Max Slevogt Anfang des Jahres 1923 eine vielbeachtete monographische Ausstellung mit Gemälden und Papierarbeiten von Max Liebermann, die vom Künstler selbst zusammengestellt worden war. Darunter waren auch jüngere Bildnisse („Heinrich Thannhauser“, 1919; „Albert Einstein“, 1922) und Porträts aus der eigenen Familie, vor allem Bildnisse der kleinen Enkelin des Künstlers – wie auch das vorliegende Werk dem Münchner Publikum als „Kind mit Wärterin“ bzw. „Kind mit Wärterin und Puppe“ erstmals öffentlich vorgestellt wurde. Karl Scheffler, Rezensent und ausgewiesener Apologet des deutschen Impressionismus, rühmte das fast „Symbolische“ dieser Werkschau, er hob die koloristische Helligkeit eines „leichten, verklärten Altersstils“ in diesen Kinderdarstellungen von Max Liebermann hervor und setzte hinzu: „Etwas Schwebendes ist in der Malerei, Zärtlichkeit über eine Distanz hinweg, wie sie dem Alter natürlich ist“ (zit. nach Kunst und Künstler, 1923, op. cit., S. 241). Auch Erich Hancke hatte in dieser frischen Werkgruppe mit Maria, der Enkelin, die sich insbesondere seit dem Sommer 1919 manifestierte, eine „feine, liebevolle Auffassung des Menschlichen“ beobachtet und empfand nicht nur eine thematische sondern auch qualitativ bemerkenswerte malerische Äquivalenz zu den frühen Bildnissen von seiner Tochter Käthe: „Diese Bilder kann man unbedenklich den wundervoll intimen Porträts an die Seite stellen, die Liebermann vor Jahren von seiner kleinen Tochter gemalt hat.“ (Erich Hancke, Max Liebermann, 1923, op. cit., S. 514).

Setzt man die Darstellungen der jeweils ca. dreijährigen Mädchen, Mutter und Tochter, nebeneinander (vgl. zum vorliegenden Gemälde mit dem Puppenmotiv „Die Tochter des Künstlers, spielend“, 1888, s. Vergleichsabb.), so erweist sich die Meisterschaft Liebermanns in der jeweiligen Charakterisierung sowie die Dichte seiner Beobachtungen. Darüber hinaus verbindet die beiden Bilder



über die Jahrzehnte hinweg trotz einer deutlichen Veränderung des Stils eine eigentümliche künstlerische Finesse. Auch dies macht die Gegenüberstellung im weit gespannten Oeuvre besonders reizvoll. Die Ausstellung bei Thannhauser ermöglichte schon 1923 den unmittelbaren Vergleich.

Liebermanns Komposition von 1920 verschränkt auf auffällige Weise die dargestellten menschlichen Figuren mit geometrisierten Hintergründen, die als monochrome Farbflächen akzentuiert sind und als Folien, Ton-in-Ton, das frei entwickelte und lebendige Vordergrundsmotiv zusammenfassen und beruhigen. Ist Maria im Rund des Korbessels in ihrem hellen Kleidchen vor dem gebauschten Weiß des Rockes der knienden Wärterin sehr malerisch erfasst, gilt dem porträthaft ausgearbeiteten Kopf der alten Frau mit der feingliedrigen Puppe in den Händen besondere Aufmerksamkeit durch genauere und farblich delikate Ausarbeitung der Details. Liebermann liegt an der spielerischen Suggestion, man hat sich auf das Niveau des Kindes begeben und teilt mit ihm die absolute Konzentration, das Staunen, die Verführung und die Magie des Momentes.

Liebermann bestätigt in den künstlerisch raffinierten Formalien der Bildkomposition einerseits die Natürlichkeit und Einfachheit seiner Bildvorgabe, andererseits ist sie beredtes Zeugnis veränderter Zeiten und einer gewandelten Lebenssituation. In ihren allerersten Lebensjahren ist Maria Riezler (27.3.1917 Berlin – New York 14.1.1995) häufiger Gast bei ihren Großeltern am Wannsee. Dr. Kurt Riezler, als Legationsrat, Gesandter und 1919/1920 enger Mitarbeiter des Reichspräsidenten Friedrich Ebert, bleibt politischen wie diplomatischen Aufgaben verpflichtet, die Eheleute sind immer wieder gemeinsam auf Reisen, so dass das kleine Mädchen in Liebermanns Malerei zumeist ganz realistisch von der älteren „Bonne“, der Kinderfrau Ida Schönherr, begleitet ist. Beiläufig und sehr unaufdringlich gelingt es Max Liebermann den manifesten großen Generationsunterschied wiederzugeben, aber auch die notwendige wie alltägliche Gemeinschaft der Beiden.

Sie fand nicht zuletzt in dem 1919 entstandenen größeren Gemälde „Enkelin und Kinderfrau auf der Gartenbank“ (Eberle 1919/32) einen vergleichbar schönen Ausdruck, indem Wärterin und Kind beieinander sitzend gemeinsam ein Bilderbuch studieren – ein Werk Max Liebermanns, das der Berliner Nationalgalerie schon 1919 von privat geschenkt worden war und das bis 1933 zur Museumssammlung gehörte, seitdem aber mit unbekanntem Verbleib zu verzeichnen ist.

*After showing works by Max Slevogt at the beginning of 1923, Munich's "Moderne Galerie Thannhauser" presented a widely noted monographic exhibition of Max Liebermann's paintings and works on paper, which was arranged by the artist himself. Among these, there were more recent portraits ("Heinrich Thannhauser", 1919; "Albert Einstein", 1922) and likenesses of members of his own family, particularly portraits of the artist's little granddaughter – such as the present work, which was presented publicly for the first time to the audience in Munich under the title "Kind mit Wärterin" or, alternatively, "Kind mit Wärterin und Puppe". Karl Scheffler, art critic and avowed champion of German Impressionism, praised the almost "symbolic" quality of this survey show, and he emphasised the colouristic brightness of a "light, transfigured late style" in these depictions of children by Max Liebermann, adding: "Something hovers within the painting, a tenderness extending across a distance, like that which is natural to old age" (cited from *Kunst und Künstler*, 1923, op. cit., p. 241). Erich Hancke also observed a "fine, affectionate understanding of humanity" in this fresh group of works featuring Maria, Liebermann's granddaughter – particularly since the summer of 1919 – and Hancke perceived its not just thematically, but*

*also qualitatively, remarkable equivalence with the artist's early images of Käthe Liebermann: "These pictures can be placed without hesitation alongside the wonderfully intimate portraits that Liebermann had painted of his little daughter years before" (Erich Hancke, *Max Liebermann*, 1923, op. cit., p. 514).*

If the images of the girls- mother and daughter, each at around three years old – are placed alongside one another (compare the present picture featuring the motif of the doll with "Die Tochter des Künstlers, spielend", 1888, see comparative ill.), they demonstrate Liebermann's mastery through the characterisation of each as well as the density of Liebermann's observations. Beyond this, the two images' distinctive artistic finesse also links them across the decades and in spite of a clear change in style. This additionally renders the comparison across his expansive oeuvre particularly fascinating. The exhibition at Thannhauser's gallery had already permitted a direct comparison in 1923.

Liebermann's composition of 1920 is striking in its interlocking of the depicted figures with the geometricised backgrounds, which are accentuated as monochrome fields of colour and, serving as tone-in-tone foils, consolidate and calm the freely developed and vibrant motif of the foreground. Whereas Maria is captured in a very painterly manner, surrounded by the curve of the wicker chair in her light little dress in front of the puffy white of the kneeling minder's skirt, the old woman – whose head is developed in the manner of a portrait and who holds the thin-limbed doll in her hands – is made the subject of special attention through the more precise and chromatically delicate formulation of details. Liebermann enjoys playfully suggesting our having placed ourselves on the level of the child and sharing in her absolute concentration, amazement and fascination and in the magic of the moment.

On the one hand, the artistically nuanced formal elements of the picture's composition reaffirm the naturalness and simplicity of the picture's subject; on the other hand, they provide a revealing testament to the changed times and the altered circumstances of Liebermann's life. In the very first years of her life, Maria Riezler (27 March 1917, Berlin – 14 January 1995, New York) often stayed at her grandparents' home next to the Wannsee. As a senior civil servant in the foreign ministry, a diplomat and, in 1919/1920, a close associate of President Friedrich Ebert, Dr Kurt Riezler was obligated to fulfil political as well as diplomatic duties; he and his wife repeatedly went on journeys together, and in Liebermann's paintings the little girl is thus usually entirely realistically accompanied by the older "Bonne", her nanny Ida Schönherr. Max Liebermann casually and very discreetly succeeds in depicting the obviously large generational gap, but also the necessary and everyday companionship between the two.

This finds a comparably appealing expression in the larger painting "Enkelin und Kinderfrau auf der Gartenbank" (Eberle 1919/32), from 1919, where minder and child sit together studying a picture book – a work by Max Liebermann that a private donor had already given to the Berliner Nationalgalerie in 1919 and which was part of the museum's collection until 1933, but whose whereabouts have remained unknown since that time.



Max Liebermann, Kind an der Truhe – Käthe, die Tochter des Künstlers, spielend, 1888, Öl auf Holz
46 x 37 cm (Eberle 1888/1), Prov. Familie des Künstlers, USA
Aus: Matthias Eberle, Max Liebermann, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. I, München 1995, S. 327

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

183 DAME IN ROSA KLEID AUF WEISSEM ESEL – MÄDCHEN BEIM ESELREITEN AM STRAND VON SCHEVENINGEN

Um 1901

Pastellkreiden und Kohle auf Papier, von einen grösseren gelblichen Papierbogen hinterlegt und auf Holzrahmen aufgezogen. 59,8 x 76,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift (teils verwischt) signiert '[MLieber]mann'. – Insgesamt in schönem Zustand, von frischer Farbigkeit. Sehr dünner, optisch kaum auffälliger alter Spannungsriss über der linken unteren Ecke.

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für freundliche bestätigende Auskünfte; die Arbeit ist in den in Vorbereitung befindlichen Werkkatalog der Pastelle, Aquarelle und Gouachen von Max Liebermann aufgenommen.

Pastel crayons and charcoal on paper, backed by larger yellowish paper sheet and mounted to wooden stretcher. 59.8 x 76.8 cm. Framed under glass. Signed '[MLieber]mann' (partially rubbed) in pencil [lower left]. – Overall in fine condition with fresh colours. Very thin unobtrusive old tension-caused tear in left lower corner of sheet.

We would like to thank Margreet Nouwen, Berlin, for kind, confirmatory information; the work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of pastels, watercolours and gouaches by Max Liebermann.

Provenienz Provenance

Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer, Berlin 1901; ? Toni Lessing, Berlin (1914); Werner David, Berlin/1938 Palästina/1959 Los Angeles); Ilse und Hans Ascher (Geschenk von Werner David nach gemeinsamer Emigration und vor dessen Tod in Los Angeles); Gabriele (Gaby) Michels, geb. Ascher, Erbteil, seitdem Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1901 (Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer), Sommerausstellung, 3. Jg., 10. Berlin Ausstellung, ca. 17.5.-30.9. 1901, o. Kat. Nr. („Dame in rosa Kleid auf weißem Esel, Pastell“)

Literatur Literature

Julius Norden, Aus unseren Kunstsalons, in: Die Gegenwart, Jg. 30, Bd. 60, Nr. 36, 7.9.1901, S. 159; L.P. [= Ludwig Pietsch], In Cassirers Kunstsalons, in: Vossische Zeitung, Nr. 443, 1. Beilage 21.9. 1901; Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, Verzeichnis der Ölbilder, Pastelle und Aquarelle von Liebermann, vgl. S. 539 „Kind, auf einem Esel reitend“, 1901 („Pastell, Pappe, 65 cm h., 80 cm b. Frau T. Lessing, Berlin“) – höchstwahrscheinlich identisch mit dem vorliegenden Pastell; Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.), „Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer, Bd. 1: Die Ausstellungen 1898-1901, Wädenswil 2011, S. 480 und 490

Im mondänen Seebad von Scheveningen entstanden um 1900/1901 die ersten Bilder Liebermanns zu dem bedeutenden Werkkomplex der „Reiter am Strand“. Zu diesen Sommerstränden gehören auch die gelegentlichen Darstellungen eines kleinen aufgezäumten Reitesels. In dem vorliegenden Pastell ist das Tier vor der Brandung in ruhiger schreitender Bewegung begriffen, geritten von einem jungen Mädchen in sichtlicher Konzentration. Es folgt den beiden ein lang aufgeschossener Junge mit einer Reitgerte. Diese kleine, im Bildformat jedoch durchaus monumentalisierte Strandparade, die dem Saum der Meeresbrandung folgt, ist streng rhythmisiert durch die bildparallele Anordnung. Das gewählte Medium, als Pastell von Liebermann virtuos gehandhabt, unterstreicht mit seinen leuchtenden wie transparenten Farben die helle, wie berauschte Atmosphäre. Liebermann vermeidet dabei jeden Zug ins Verspielte oder Liebliche, im Gegenteil, er scheint die Einfachheit und die Sachlichkeit der Szene zu betonen und beweist mit diesem Realismus und dem Anschnitt des Motivs seine Nähe zu bewunderten Vorbildern, zur Kunst eines Edgar Degas oder Édouard Manet.

It was around 1900/1901, at the fashionable seaside resort of Scheveningen, that Liebermann created the first pictures from his important group of "Reiter am Strand". These summertime beaches also include occasional depictions of a small, bridled donkey. In the pastel presented here the animal is depicted in mid-stride, walking calmly in front of the breaking waves, ridden by a young girl visibly concentrating. A lanky boy with a riding crop is following closely after her. This little seaside procession along the edge of the breaking waves – certainly monumentalised within the format of the picture – is provided with a rigorous rhythm through its arrangement parallel to the picture plane. The selected medium of pastels is expertly handled by Liebermann and underscores the bright, almost crisp atmosphere through its luminous and transparent colours. At the same time, Liebermann avoids any tendency in the direction of playfulness or cuteness; on the contrary, he seems to emphasise the simplicity and objectivity of the scene and, with this realism and the cropped depiction of the motif, demonstrates his affinity to admired models, such as the art of Edgar Degas or Édouard Manet.



€ 70 000 – 90 000, –

AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

184 SPAZIERGÄNGER IM PARK (SPAZIERGÄNGER MIT KIND IM PARK)

1912

Tuschpinselzeichnung, im Rand mit Bleistift, auf glattem Papier, auf Unterlagekarton (30 x 29,4 cm) montiert. 20 x 20 cm (Blattmaß 23,2 x 22,3 cm). Unter Glas gerahmt. Der Karton rückseitig mit Tuschfeder betitelt und datiert „Spaziergänger mit Kind im Park 1913“ sowie mit dem ovalen Nachlass-Stempel (Lugt 1775 b), darin bezeichnet „C 40“; am Unterrand zusätzlich mit Bleistift beschriftet „August Macke/ Rückseitig dat. 1914/Tuschezeichnung“. – Papier und Unterlagekarton vorderseitig jeweils unten rechts mit dem kleinen schwarzen Sammlerstempel „Blome“ (Lugt 4043). – Das Papier gebräunt mit schmalen Lichtrand.

Heiderich Zeichnungen 1245 („Spaziergänger im Park“, datiert 1912)

Brush and India ink drawing, the margins in pencil, on smooth paper, mounted on supporting card (30 x 29.4 cm). 20 x 20 cm (sheet dimensions: 23.2 x 22.3 cm). Framed under glass. Titled and dated verso on supporting card “Spaziergänger mit Kind im Park 1913” in brush and India ink and inscribed “August Macke Rückseitig dat. 1914 Tuschzeichnung” in pencil and with the oval estate stamp (Lugt 1775b), therein inscribed “C 40” in pencil. – Paper and supporting card each with black collector’s stamp “Blome” (Lugt 4043) recto lower right corner. – The paper browned with narrow light-stain.

Heiderich Zeichnungen 1245 (“Spaziergänger im Park“, dated 1912)

Provenienz *Provenance*

Arnold Blome, Bremen (mit zweifachem Sammlerstempel); Graphisches Kabinett, Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (mit Etikett auf dem Rahmungskarton); ehemals Sammlung Richard König, Duisburg; seitdem Familienbesitz, Rheinland

€ 25 000 – 30 000,–

Ursula Heiderich datiert die vorliegende Tuschezeichnung zusammen mit zwei größeren Tuschpinselzeichnungen, dem Studienblatt „Leute auf der Straße“ und „Leute an der Gartenmauer“ auf 1912, nachdem es enge stilistische Bezüge gibt zu zwei Skizzenbüchern Mackes, die in Bonn im Frühjahr und Sommer des Jahres entstanden. Sie führt aus: „Einige Tuschpinselzeichnungen sind in einem charakteristischen Gestus vorgetragen, der in den Skizzenbüchern breiteren Raum einnimmt. In den Skizzenbüchern Nr. 41 und 44, die sich auf das Frühjahr 1912 datieren lassen, wurden ähnliche Motive in diesem Stil gestaltet. Vehement gesetzte Pinselzüge mit offenen Begrenzungen verbinden das graphische Material mit dem tragenden Grund zur optischen Wechselwirkung. Hier werden Anregungen durch die fernöstliche Kalligraphie wirksam, die bereits die Zeichenweise von Emile Bernard oder Albert Marquet zu ähnlichen Resultaten geführt hatten. Auch das Kunstmittel des Arbeitens mit dem angetrockneten Pinsel, dessen Spitze sich beim Abstreifen zu gespaltenen Verläufen öffnet, läßt sich mit Zeichnungen dieser Künstler verbinden. Es ist möglich, daß August Macke Zeichnungen der Fauves in diesem Stile kannte. Jedoch erreicht er in seinen Tuschblättern von 1912 einen ganz eigenen, eigentümlichen, ‘freigeschriebenen’ graphischen Stil. August Mackes Kunst ist zu jeder Zeit mehr als nur Summe bestimmter Eindrücke.“ (U. Heiderich, August Macke Zeichnungen, Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, S. 44).

Die beschriebene Pinseltechnik erzeugt auch in diesem sehr reizvollen Motiv quadratischen Formates quasi malerische Valeurs durch die unterschiedliche monochrome Farbdichte. Die Illusion von Räumlichkeit stellt sich ein wie die abgestuften Werte von sattem Schwarz zu Grau eine raffinierte Wirkung von sommerlichem Schattenspiel entfalten.

Ursula Heiderich has dated the present ink drawing – together with two larger brush-and-ink drawings, the sheet of studies “Leute auf der Straße” and “Leute an der Gartenmauer” to 1912 on the basis of close stylistic links to two of Macke’s sketchbooks created in Bonn in the spring and summer of that year. She explains in detail: “Several brush-and-ink drawings are carried out with a characteristic gesture that occupies a sizeable amount of space in the sketchbooks. In sketchbooks nos. 41 and 44, which can be dated to the spring of 1912, similar motifs are composed in this style. Emphatically executed brushstrokes with open boundaries connect the graphic material with the underlying support to form an optical interplay. Here inspirations stemming from Far Eastern calligraphy become active – inspirations that had already led to similar results in Emile Bernard’s or Albert Marquet’s manner of drawing. The artistic technique of working with a dried brush, whose tip opens up into separate paths as it is dragged along the paper, can be linked with drawings by these artists. It is possible that August Macke was familiar with drawings of the Fauves in this style. He nonetheless achieves an entirely personal, distinctive, ‘freehand’ graphic style in his sheets in ink from 1912. At every moment, August Macke’s art is more than just the sum of particular impressions.” (U. Heiderich, August Macke Zeichnungen, Werkverzeichnis, Stuttgart 1993, p. 44). The brush technique described here also generates virtually painterly values through the varying density of the monochrome colour in this very appealing motif in a square format. The illusion of space emerges, just as the graded values from deep black to grey unfold a nuanced effect suggesting a summery play of shadow.



STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957

185 MANN MIT WEISSEM HEMD UND SCHWARZER HOSE 1992

Tuffstein, farbig gefasst. Höhe ca. 137 cm. –
Mit Witterungsspuren. Die Plinthe fest auf
Steinsockel montiert.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat
des Künstlers.

*Tufa stone, painted. Height approx. 137 cm. –
Traces of weather. The plinth firmly mounted
on stone pedestal.*

*With accompanying signed photo certificate
by the artist.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler

Privatsammlung, Norddeutschland

€ 65 000 – 75 000,-



Das Werk ist in Norddeutschland zu besichtigen.
Für weitere Informationen:
Tel +49 221 925729-86

*The work can be viewed in Northern Germany
For further information:
phone +49 221 925729-86*



BRUNO GOLLER

Gummersbach/Rheinland 1901 – 1998 Düsseldorf

186 BALLSPIELENDE MÄDCHEN

Um 1950

Öl auf Leinwand. 50,5 x 100,8 cm. Gerahmt (wohl Originalrahmung des Künstlers). Unten rechts hellbraun signiert 'Bruno Goller'. – Oberflächlich zum Teil minimalst verschmutzt.

Wir danken Ricarda Dick, Literatur- und Kunstinstitut Hombroich/Sammlung Kahmen, für freundliche bestätigende Auskünfte.

Oil on canvas. 50.5 x 100.8 cm. Framed (presumably original artist's frame). Signed 'Bruno Goller' in light brown lower right. – Partially with very minimal surface soiling.

We would like to thank Ricarda Dick, Literatur- und Kunstinstitut Hombroich/Sammlung Kahmen, for kind confirmatory information.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Matthias T. Engels, Linnich; seitdem in Familienbesitz

€ 25 000 – 30 000,-

Das Oeuvre Bruno Gollers wird bestimmt von rätselhaften, scheinbar aus der Zeit gefallen Sujets in zurückhaltender Farbigkeit, die dem Betrachter vielfältige Assoziationsmöglichkeiten bieten. Seine „Ballspielenden Mädchen“ lassen an einen Fries aus einer mittelalterlichen Buchmalerei oder ein antikes Fresko denken. Das extreme Querformat ist durch die angedeutete Darstellung farbiger Zeltplanen und hölzerner Rahmenkonstruktionen in vier Felder eingeteilt, vor denen vier Mädchen in altertümlichen Gewändern einen Ball werfen oder in den Händen halten. Hintereinander aufgereiht agieren die Spielerinnen nicht miteinander, sondern voneinander isoliert, jede in einem individuellen Bewegungsmoment eingefangen. Die Segmentierung des Bildraumes ist ebenso wie die Verwendung erdiger Farbtöne charakteristisch für Gollers Schaffen um 1950.

Das Gemälde stammt aus dem persönlichen Besitz von Matthias T. Engels, der ab 1948 als Ministerialrat des noch jungen Bundeslandes Nordrhein-Westfalen begann, Werke von regionalen Künstlern anzukaufen, um sowohl junge Talente als auch unter dem NS-Regime verfemte Künstler zu unterstützen. Die durch sein Kultusministerium getätigten Ankäufe mündeten in der Sammlung „Kunst aus Nordrhein-Westfalen“, die seit Mitte der 1970er Jahre in der ehemaligen Reichsabtei Kornelimünster ihren Platz hat.

Bruno Goller's oeuvre is defined by enigmatic subjects which seem like relics from another time, featuring muted colour schemes and offering viewers diverse possibilities for associations. His "Ballspielende Mädchen" call to mind a frieze from a medieval illuminated manuscript or an ancient fresco. The extreme horizontal format is divided into four fields through the suggested depiction of coloured tent coverings and their wooden framework: in front of them, four girls in archaic robes throw a ball or hold it in their hands. Lined up one after the other, the players do not interact with each other; instead, they are isolated from one another, each captured in an individual moment of movement. Like the use of earthy tones of colour, the pictorial space's segmentation is characteristic of Goller's work from around 1950.

The painting is from the personal collection of Matthias T. Engels, a senior principal in what was then the new federal state of North Rhine-Westphalia who began purchasing works by regional artists in order to support young talents as well as artists persecuted under the Nazi regime. The purchases made by his Ministry of Culture culminated in the collection "Kunst aus Nordrhein-Westfalen", which has been housed in the former imperial abbey of Kornelimünster since the mid-1970s.



BRUNO GOLLER

Gummersbach/Rheinland 1901 – 1998 Düsseldorf

187 EIN KREUZ AUS JERUSALEM 1987

Öl auf Karton. 99,8 x 74,7 cm. Unter Glas gerahmt (Originalrahmung des Künstlers). Unten rechts schwarz signiert 'Bruno Goller'. Rückseitig handschriftlich mit Rotstift datiert '87'; mit Bleistift beziffert '18305' sowie mit einer Angabe zur Rahmung. Auf der Kartondrückwand der Rahmung mit einer vom Künstler 1989 persönlich datierten Widmung an den Vorbesitzer sowie nochmals mit Rotstift datiert '87'. – In schöner Erhaltung. – Im Rahmenausschnitt etwas gebräunt mit schwachem Lichttrand.

Wir danken Ricarda Dick, Literatur- und Kunstinstitut Hombroich/Sammlung Kahmen, für freundliche Information; die Arbeit ist im Goller-Archiv registriert.

Oil on card. 99.8 x 74.7 cm. Framed under glass (original artist's frame). Signed 'Bruno Goller' in black lower right. Verso dated '87' handwritten in red pen, numbered '18305' in pencil and with framing indication. Frame backing card with dedication from the artist to the former owner personally dated 1989 as well as additionally dated '87' in red pen. – In fine condition. – Somewhat browned in frame opening with weak light-stain.

We would like to thank Ricarda Dick, Literatur- und Kunstinstitut Hombroich/Sammlung Kahmen, for kind information; the work is registered in the Goller-Archiv.

Provenienz Provenance

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer, Düsseldorf (1989); seitdem in Familienbesitz

€ 25 000 – 35 000,–

Erscheint hier in Gollers spätem Oeuvre überraschend ein religiös-christologisches Thema in einem Gemälde, das wie ein Meditationsbild funktionieren könnte, so sind doch weitere subtile Bedeutungsschichten angelegt, die sich aus den bild-immanenten künstlerischen Formalien des singulären Gesamtwerkes ergeben. Im vorliegenden Werkbeispiel scheint Goller ernsthaft wie spielerisch endgültig demonstrieren zu wollen, dass seine Kunst und Bildordnung, wenn sie glückt, einer Ikone gleich, hieratisch ist. In diesem Fall hat der Künstler sich dem magischen Zeichen des Kreuzes buchstäblich anverwandelt und untergeordnet. Insbesondere der Ansatz, Buchstaben und Wörter in die Komposition so zu integrieren, dass sie zu einem tragenden formalen wie inhaltlichen Bestandteil werden und zusammen mit den bildlichen Zeichen zu lesen sind, ist bemerkenswert. Wie in einem Bilderrätsel handelt es sich nicht um erzählende Illustration, sondern um ein gedanklich wie formal abstrahiertes, offenes Prinzip, das wieder faktisch heruntergebrochen wird, wenn der Bildinhalt mit dem Bildtitel identisch bezeichnet ist. Werner Schmalenbach hat von der Bedeutung unseres „Blickwinkels“ auf das Goller'sche Oeuvre gesprochen. Ist man versucht, strukturalistische Theoreme und die Semiotik der 1980er Jahre ins Feld zu führen, so mag es doch wieder ganz anders sein. Denn Goller prägte für sich eine Redewendung: Wenn er seine Kunst behutsam den weiter gefassten Bezügen der Kunsthistoriker entziehen und sich ihrer erwehren wollte, dann fielen gesprächsweise, wie Volker Kahmen berichtete, Sätze wie „Ja, das ist schon Kubismus, aber einer aus Gummersbach“ oder „Ägypten, ja, aber in Gummersbach“, seiner Geburtsstadt. Hier nun haben wir sein Kreuz, das Kreuz, nein, Goller macht es in verbeugender Reverenz paradoxal unbestimmt wie eindeutig: „Ein- Kreuz- Aus Jerusalem“.

While a religious, Christological theme surprisingly appears here in Goller's late work, in a painting that could function like an image for meditation, other subtle layers of meaning are nonetheless inserted, produced through formal artistic aspects inherent to Goller's singular oeuvre as a whole. In this work, Goller seems to demonstrate conclusively and in a serious as well as playful manner that if successful, his art and his artistic arrangement is hieratic, similar to an icon. In this case, the artist has literally appropriated and submitted himself to the magic of the sign of the cross. The approach of integrating letters and words into the composition in such a way that they become a defining formal and thematic element and are to be read together with the visual elements is particularly remarkable. As in the case of a rebus, this is not a narrative illustration but an intellectually and formally abstract, open principle that is broken back down again when the content of the picture and the title of the picture are identically designated. Werner Schmalenbach has spoken about the importance of our "point of view" on Goller's oeuvre. Although we are tempted to bring structuralist theorems and the semiotics of the 1980s into play, things may yet be entirely different. After all, Goller developed a saying for himself: when he wished to cautiously extract his art from the broader connections made by art historians and to defend himself from them, then, as Volker Kahmen has recounted, he would introduce statements into conversations along the lines of "Yes, that is indeed Cubism, but one from Gummersbach" or "Egypt, yes, but in Gummersbach", referring to the town where he was born. Here we now have his cross, the cross – no, rather, with a nod of reverence, Goller has made it paradoxically indefinite and unambiguous: "Ein – Kreuz – Aus Jerusalem".



CHRISTO

Gabrovo (Bulgarien) 1935 – 2020 New York

188 MEIN KÖLNER DOM, WRAPPED 1992

Bleistift, Kohle, Pastell-, Wachskreide, Fotokopie, Stoff, Bindfaden und Karte auf Karton auf Holz. 56 x 71 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt 'Mein Kölner Dom, Wrapped (Project For Cologne-Germany) Christo 1992' sowie mit weiteren Angaben. Rückseitig auf dem Holz signiert '© Christo 1992'. – Mit Atelierspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung vom Studio Christo, New York, per E-Mail vom 29.03.2017.

Pencil, charcoal, pastels, wax crayon, photocopy, cloth, thread, and map on card on wood. 56 x 71 cm. Framed under plexiglass. Signed, dated, and titled 'Mein Kölner Dom, Wrapped (Project For Cologne-Germany) Christo 1992' and additional information. Signed '© Christo 1992' verso on wood. – Traces of studio.

Accompanied by a written confirmation from Studio Christo, New York, via email dated 29.03.2017.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Hessen

Die vorliegende Arbeit ist die Vorlage zur gleichnamigen Edition von 1992, erschienen bei Edition Torsten Lilja, Stockholm (Schellmann/Koddenberg 161).

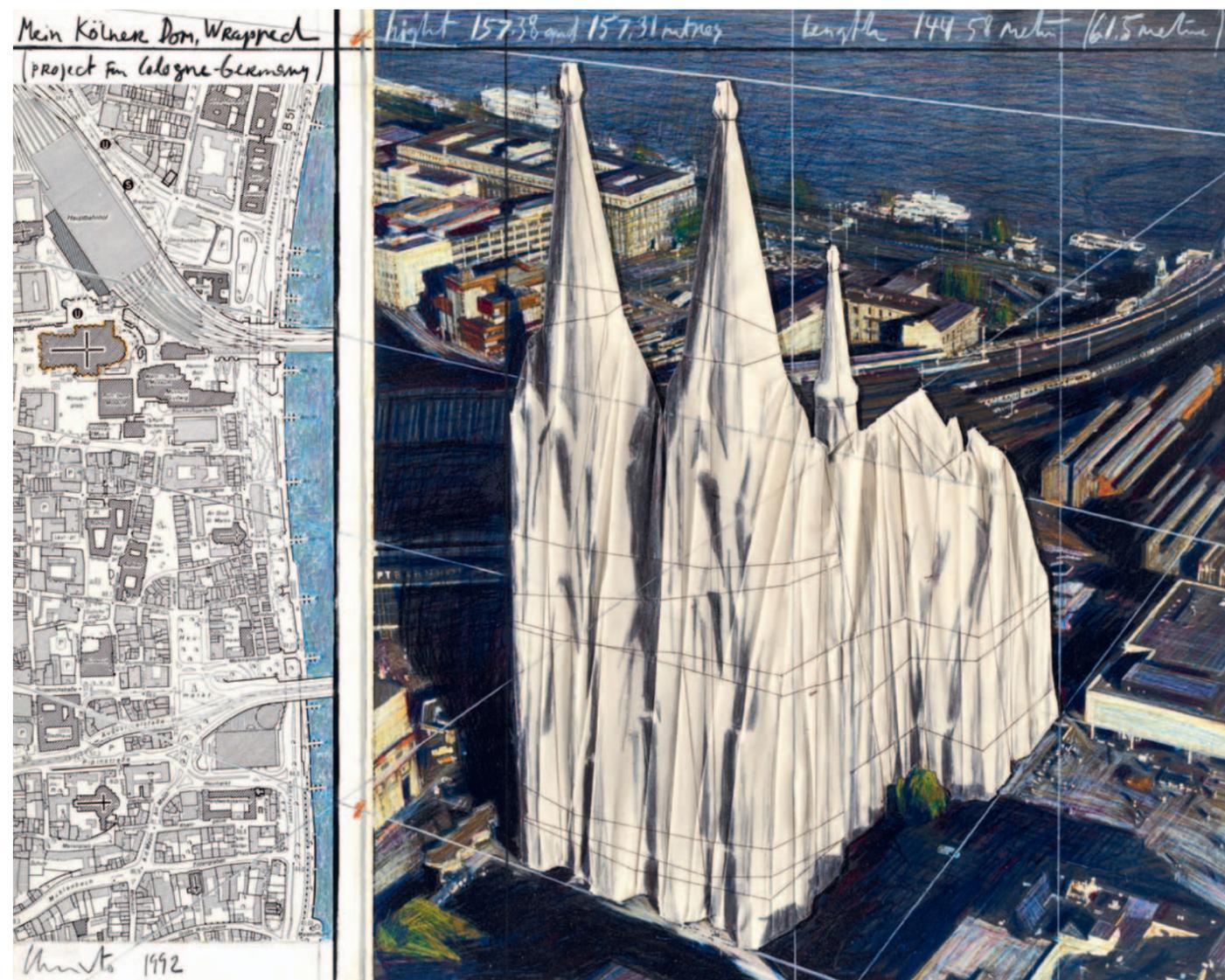
The present work is the reference for the edition of the same name from 1992, published by Edition Torsten Lilja, Stockholm (Schellmann/Koddenberg 161).

€ 100 000 – 150 000,–

„Christos Verhüllung leitet die Suche nach der 'verlorenen' Realität ein. Und selbst dort wo eine Verhüllungsaktion nicht zustande kommt oder nicht zustande kommen kann und im Stadium der vorbereitenden Zeichnungen und Collagen verharrt, wirkt sich schon die „Realität“ aus. Es ist ja die Wirklichkeit, die etwas „Realität“ werden lässt oder nicht. Christos Kunst ist von Anbeginn realitätsbezogen. Der Künstler setzt sich – und seine Kunst fordert zum Nachvollzug auf – mit der Wirklichkeit des Alltags auseinander, mit einer Wirklichkeit, die eine Vergangenheit hat und eine Zukunft haben wird.“ (Gerhard Kolberg, Christos Zeichnungen, in: Christo, Projekte in der Stadt 1961 – 1981, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln 1981, S.25). Eine besondere Verbundenheit des Künstlers mit der Stadt Köln besteht bereits seit 1961, als im Hafen der Stadt Christos und Jeanne-Claude erstes gemeinsames Projekt „Gestapelte Ölfässer und Verhüllungen im Hafen“ entsteht. 1980 entwickelt Christo anlässlich des 100-jährigen Jubiläums zur Vollendung des Kölner Doms eine erste Idee zur Verpackung des Doms, die im Rahmen der Ausstellung „Zeitgenössische Künstler sehen den Kölner Dom“ im Kölnischen Kunstverein präsentiert wird. 1992 greift Christo die Idee zur Verpackung der Kathedrale mit Mein Kölner Dom, Wrapped erneut auf. Seine Verhüllung des Doms ist bereits von Anfang an als Konzept beabsichtigt, das in unserer collagierten Ausführung mit Stoff und Faden die konkreteste Form seiner Verwirklichung erfährt.

'Christo's wrapping initiates the quest for a "lost" reality. And even in those places where a wrapping action falls through or can't be realised, thus remaining in the state of preparatory drawings and collages, "reality" already has an impact. It is reality after all which makes something "real" or not. Christo's art refers to reality right from the outset. The artist explores the reality of everyday life, a reality that has a past and will have a future and his art urges this comprehension.' (Gerhard Kolberg, Christos Zeichnungen, in: Christo, Projekte in der Stadt 1961 – 1981, exhib.cat. Museum Ludwig, Cologne 1981, p.25). A special affinity to the city of Cologne already exists since 1961, when Christo and Jeanne-Claude's first joint project Stacked Oil Barrels and Dockside Packages was created in the harbour.

In 1980, on the occasion of the 100th anniversary of the completion of Cologne Cathedral, Christo developed first ideas on the wrapping of the cathedral which are presented on the occasion of the exhibition 'Zeitgenössische Künstler sehen den Kölner Dom' at Kölnischer Kunstverein. In 1992, Christo takes up the idea to wrap the cathedral with Mein Kölner Dom, Wrapped once again. His shrouding of Cologne Cathedral is an intentional concept right from the outset encountering its most concrete form of realisation in our collaged version with cloth and thread.



ULRICH RÜCKRIEM
Düsseldorf 1938

189 OHNE TITEL
1988

Indischer Granit, gespalten, geschnitten und poliert. Ca. 82 x 100 x 90 cm. – Mit Witterungsspuren.

Indian granite, split, sliced and polished.
Approx. 82 x 100 x 90 cm. – Traces of weather.

Provenienz *Provenance*

Galerie Kallenbach, München
Privatsammlung, Süddeutschland

Literatur *Literature*

Heinrich Ehrhardt (Hg), Ulrich Rückriem,
Arbeiten, Stuttgart 1994, S.227 mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,-



Das Werk ist in Süddeutschland zu besichtigen.
Für weitere Informationen:
Tel +49 221 925729-32

The work can be viewed in South Germany
For further information:
phone +49 221 925729-32

ADOLF HÖLZEL

Olmütz 1853 – 1934 Stuttgart

190 FENSTER „LESENDE“ 1926

Bleiverglastes Glasfenster, teils mit Schwarzlot bemalt. 107 x 33 cm. Gerahmt (jüngere Bleirahmung 109 x 36 cm), mit Aufhängevorrichtung. Unten rechts datiert und bezeichnet: „Ausgeführt W. v. [Werkstatt von] A. SAILE STGT. 1926“ – Stellenweise mit einigen kleinen fachmännischen Restaurierungen.

Venzner G III 1.1 (dort irrtümlich „1929“ datiert, „offenbar nicht erhalten“)

Leaded glass window, partly painted with black solder. 107 x 33 cm. Framed (recent lead frame 109 x 36 cm), with hanging device. Dated and inscribed lower right: "Ausgeführt W. v. [Werkstatt von] A. SAILE STGT. 1926" – Partially with a few minor professional restorations.

Venzner G III 1.1 (there erroneously dated "1929", "offenbar nicht erhalten")

Provenienz *Provenance*

Dr. Willi Fulda, Lauta-Werk, Lausitz; 1947 durch Erbschaft an den Vorbesitzer; Lempertz Auktion Moderne Kunst 684, 21.11.1992, Los 193; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Wolfgang Venzmer, Die Glasfenster für Stuttgart und zeitgleiche Pastelle, in: Adolf Hölzel, Leben und Werk, Stuttgart 1982, S. 164-166 mit Anm. 317 S. 210, Abb. S. 273; vgl. Annika Plank, „Farben – Kinder des Lichts“, Zu Adolf Hölzels Glasfenstern, in: Kaleidoskop Hoelzel in der Avantgarde, Auss. Kat. Kunstmuseum Stuttgart/ Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Heidelberg 2009, S. 90 ff., insbesondere S. 92 f.

€ 40 000 – 60 000,–

Wie Katharina Erling hervorhob, stammt das seinerzeit verschollen geglaubte Fenster – wie auch der dazugehörige angebotene Entwurf (siehe Los 191) – für das Bibliothekszimmer von Dr. Willi Fulda im Lauta-Werk, Lauta/Lausitz, aus Hölzels wichtiger und letzten Schaffensperiode. In zahlreichen Pastellen beschäftigte der Künstler sich damals bekanntlich mit den Gesetzmäßigkeiten und Wirkungen von Farben und Formen im Licht, erscheinen sie doch wie leuchtende abstrakte Entwürfe für imaginäre Glasfenster. Die Gestaltung mit transparentem Glas krönte seine künstlerischen Bestrebungen. „Denn wenn Hölzel eine absolute Malerei, in Analogie zur Musik ganz aus den Mitteln heraus entwickelt, oder, um einen anderen Terminus zu gebrauchen, eine 'musikalische Malerei' vorgeschwebt hat: Hier haben seine Intentionen die reinste Verwirklichung gefunden, konnten Beabsichtigtes und Erreichtes zu weitgehender Deckung kommen“ (Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel, op. cit. S. 127). 1973 hatte Adolf Saile von der Werkstatt Saile in Stuttgart den Verfasser des Werkverzeichnisses auf das Fenster im Bibliothekszimmer in Lauta, dem damaligen Aluminiumwerk „Albert Zimmermann“, aufmerksam gemacht. Es war nur in einem Schwarz-Weiß-Foto dokumentiert. Wie K. Erling hervorhob, ist das vorliegende, 1926 datierte Werk nach dem frühen Auftrag von 1918 für die Glasfenster-Gestaltung im Festsaal der Firma Bahlsen in Hannover „das erste in der traditionellen Art der Bleiverglasung ausgeführte Glasfenster von Adolf Hölzel. Wie der Forschung bisher unbekannt geblieben ist, leitet dieses Fenster Mitte der 20er Jahre eine erneute Auseinandersetzung Hölzels mit dem Medium Farbglas ein. (...) Kurz nach Fertigstellung des Fensters war es in Stuttgart ausgestellt.“ (zit. nach dem Kat. Moderne Kunst, Lempertz Auktion 21. 11. 1992, S. 46/47). Hölzel gewichtete die pyramidale Komposition sowohl durch die Farbverteilung wie durch eine verschmelzende Integration von motivisch-figurativen und kosmisch-landschaftlichen Elementen.

As Katharina Erling has emphasised, Hölzel's window – once believed to be lost – for Dr Willi Fulda's library room at the Lauta factory in the Lusatian town of Lauta is from the important final period of the artist's work, just as the corresponding design also on offer (see lot 191). It is well-known that, at that time, the artist was examining the laws and the effects of colours and forms in light by means of numerous pastels, which actually look like luminous abstract designs for imaginary stained glass windows. His compositions using transparent glass crowned his efforts as an artist. "Because if Hölzel developed an absolute painting entirely out of its own means – in analogy to music – or if, to utilise a different term, he was envisioning a 'musical painting': here his intentions found their purest realisation, here intentions and achievements could become largely congruent" (Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel, op. cit., p. 127). In 1973 Adolf Saile from the Saile workshop in Stuttgart drew the author of the catalogue raisonné's attention to the window in the library room in Lauta, at what was then known as the "Albert Zimmermann" aluminium factory. It was documented only in a black-and-white photo. As K. Erling pointed out, the present work dated to 1926 was – after the early commission of 1918 to design the stained glass in the reception hall of the Bahlsen company in Hanover – "the first stained glass window by Adolf Hölzel carried out in the traditional manner of leaded windows. Scholars have previously remained unaware that this window initiated Hölzel's renewed occupation with the medium of coloured glass in the mid-1920s. [...] Shortly after the window's completion, it was exhibited in Stuttgart." (cited from Kat. Moderne Kunst, Lempertz Auktion 21 Nov. 1992, pp. 46/47). Hölzel weighted the pyramidal composition through the distribution of colour as well as an integrative merging of thematic-figurative and cosmic-landscape elements.



ADOLF HÖLZEL

Olmütz 1853 – 1934 Stuttgart

191 ENTWURF FÜR DAS GLASFENSTER IM BIBLIOTHEKSZIMMER DR. FULDA, LAUTA-WERK, LAUTA/LAUSITZ Wohl 1926

Farbige Kreiden und Graphit auf bräunlichem Papier. 116 x 41,5 cm (Darstellung 105,5 x 31,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links mit Graphitstift signiert 'A. HOELZEL'. – Mit mehreren Reißnagellöchern entlang der Außenränder der Darstellung sowie der Vertikalachse.

vgl. Venzmer G III 1.1

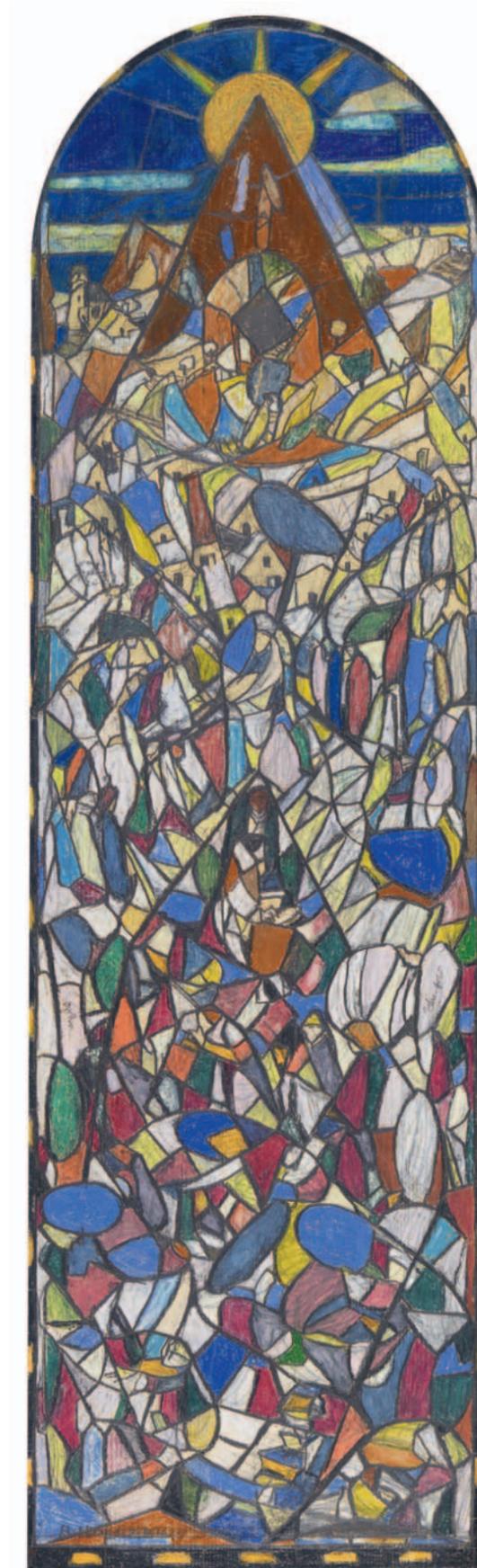
Coloured chalks and graphite on brownish paper. 116 x 41.5 cm (depiction 105.5 x 31.5 cm). Framed under glass. Signed 'A. HOELZEL' in graphite pen lower left. – Several drawing pin holes along outer margins of depiction and vertical axis.

cf. Venzmer G III 1.1

Provenienz *Provenance*

Dr. Willi Fulda, Lauta-Werk, Lausitz; 1947 durch Erbschaft an den Vorbesitzer; Lempertz Auktion Moderne Kunst 684, 21.11.1992, Los 193 a; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

€ 30 000 – 40 000,-



PIERRE ALECHINSKY

Brüssel 1927

192 PROCESSIONNAIRE
1998

Acryl auf Papier auf Leinwand. 120 x 97 cm.
Gerahmt. Signiert 'Alechinsky'. Auf dem Keil-
rahmen signiert, datiert und betitelt '1998
Alechinsky PROCESSIONNAIRE' sowie mit
Richtungspfeil und Maßangaben.

*Acrylic on paper on canvas. 120 x 97 cm.
Framed. Signed 'Alechinsky'. Signed, dated
and titled '1998 Alechinsky PROCESSION-
NAIRE' on stretcher and with directional
arrow and dimensions.*

Provenienz *Provenance*

Baukunst Galerie, Köln (mit rückseitigem
Aufkleber)

Van Ham, Köln, 29.11.2012, Lot 203

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 45 000,-



CHU TEH-CHUN

Xiao Suzhou/China 1920 – 2014 Paris

R193 OHNE TITEL
1999

Tusche auf Papier. 67,5 x 69,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'CHU TEH-CHUN. 99'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

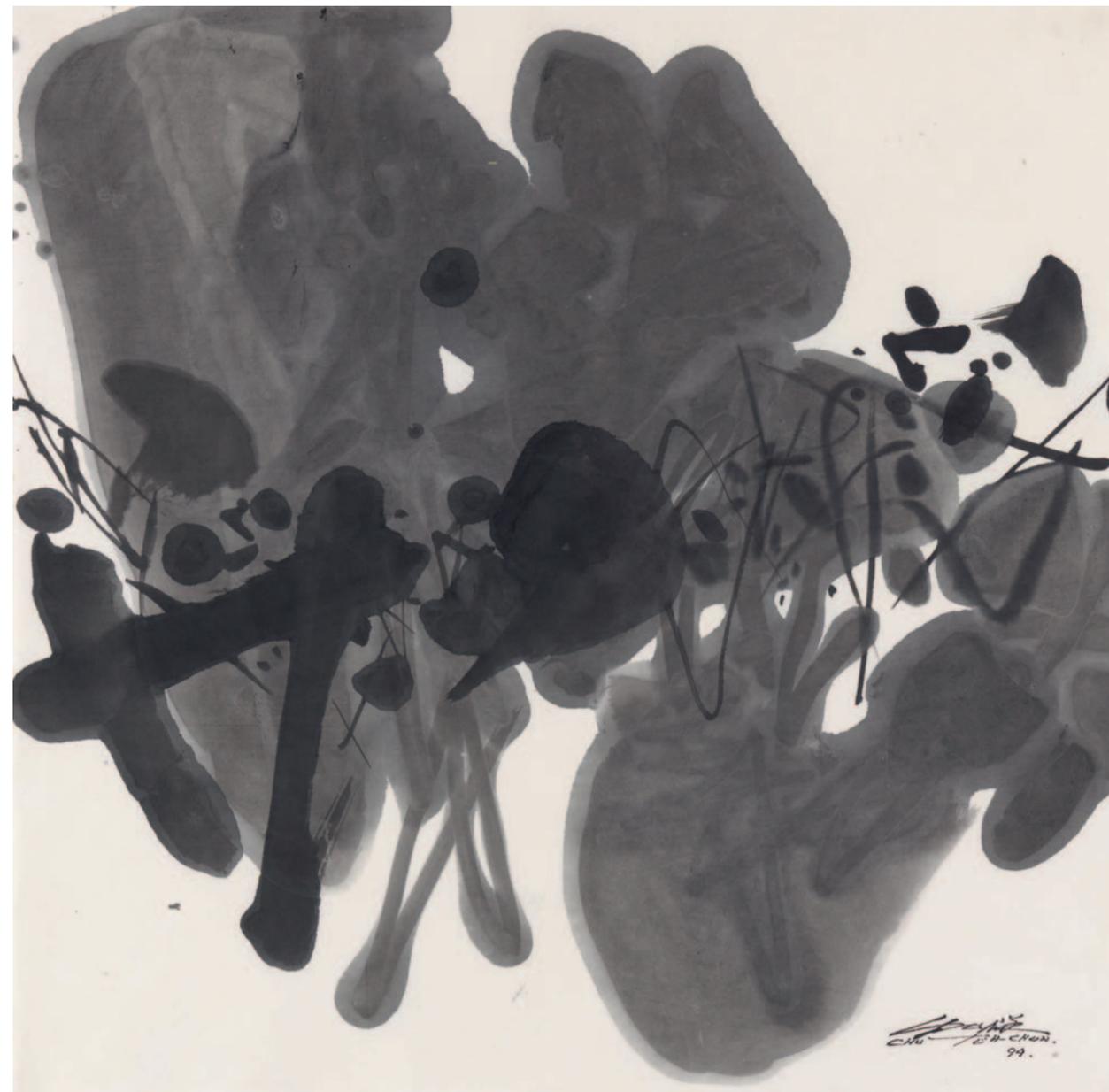
Mit beiliegendem Photozertifikat von der Frau des Künstlers, Ching-Chao Chu, vom 30.10.2015. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

India ink on paper. 67.5 x 69.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'CHU TEH-CHUN. 99'. – Minor traces of age.

With accompanying photo certificate by the artist's wife, Ching-Chao Chu, dated 30.10.2015. The work will be included in the forthcoming catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Pierre und Jojo Restany, Paris

€ 25 000 – 30 000,-



PAUL JENKINS

Kansas City 1923 – 2012 New York

N194 PHENOMENA MASS DRIFT
1978/1979

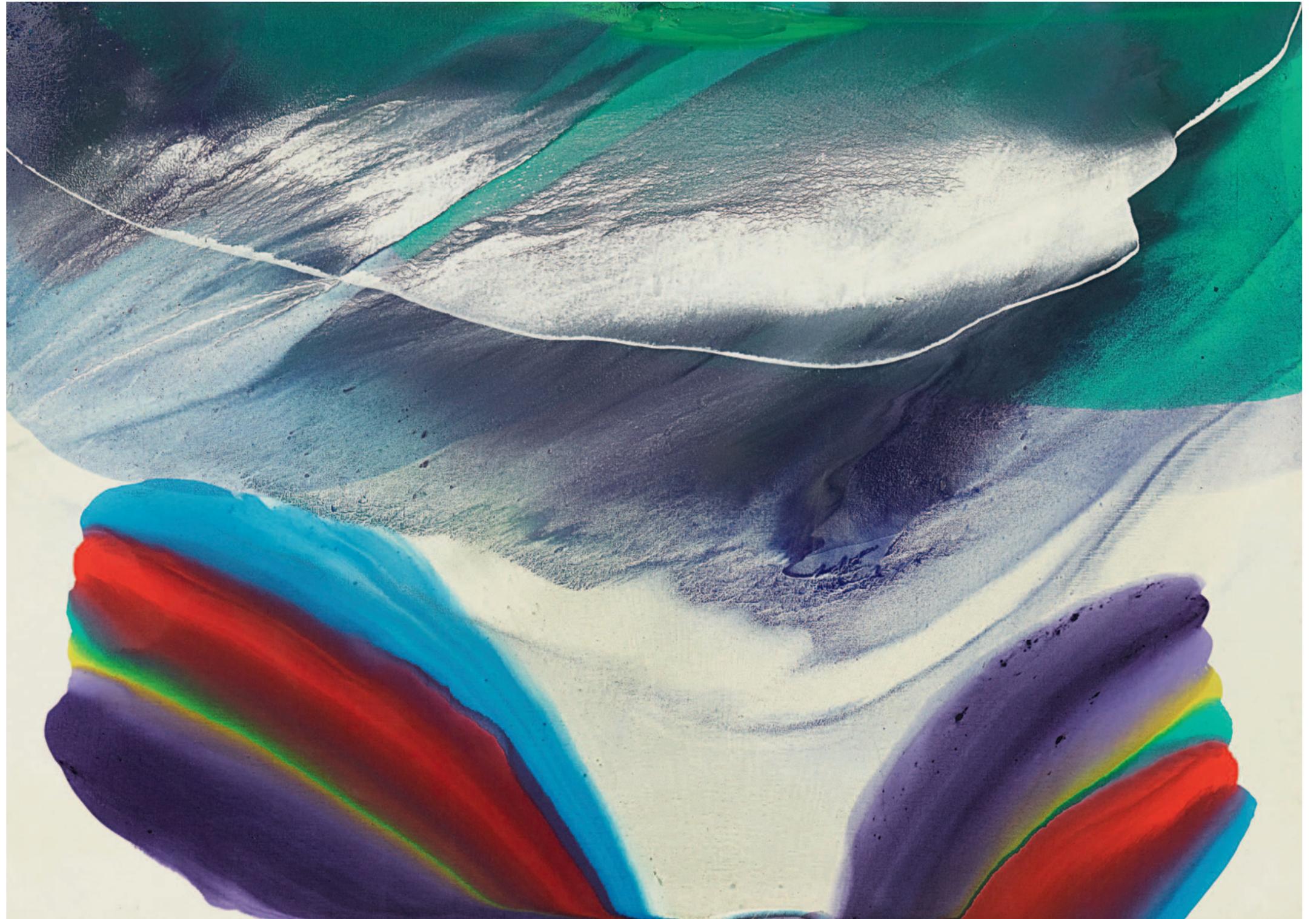
Acryl auf Leinwand. 160 x 228,5 cm. Gerahmt. Signiert 'Paul Jenkins'. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt '1978 Paul Jenkins „Phenomena Mass Drift“ 1978-79'. Rückseitig auf dem Keilrahmen datiert und betitelt 'Anatomy of a Cloud Phenomena Mass Drift 1978-79'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on canvas. 160 x 228.5 cm. Framed. Signed 'Paul Jenkins'. Signed, dated and titled '1978 Paul Jenkins "Phenomena Mass Drift" 1978-79' on canvas overlap. Dated and titled 'Anatomy of a Cloud Phenomena Mass Drift 1978-79' on stretcher. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York
Sammlung Calvin R. Vander Woude,
Sonoma/Kalifornien
Bonhams, New York, 12.05.2016, Lot 6

€ 38 000 – 40 000,-



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

195 OHNE TITEL (SF 92-41)
1992



Acryl auf Karton. 20,6 x 81,2 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Signaturstempel „Sam Francis“ und dem Stempel „The Sam Francis Estate“ sowie von fremder Hand bezeichnet „SF 92-41“. – Mit Atelier-spuren.

Debra Burchett-Lere, Sam Francis, catalogue raisonné of canvas and panel paintings, 1946-1994, Berkeley 2011, WVZ-Nr. SFF. 1689

Acrylic on card. 20.6 x 81.2 cm. Framed under glass. Signature stamp "Sam Francis", stamp "The Sam Francis Estate" and designated by another hand "SF 92-41" verso. – Traces of studio.

Provenienz *Provenance*

Nachlaß des Künstlers, Kalifornien (1994)
Gallery Delaive, Amsterdam (1997)
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 40 000,-

MAURICE UTRILLO

1883 – Paris – 1955

196 MOULIN DE LA GALETTE À MONTMARTRE

1936

Öl auf Leinwand. 33 x 41 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert 'Maurice, Utrillo, V,' und darunter rot datiert '1936,' sowie unten links rot betitelt 'Moulin de La Galette, à Montmartre,.' – In schönem, farbfrischen Erhaltungszustand

Mit einer Foto-Expertise von Gilbert Pétrides, Paris, vom 6. Oktober 1988

Oil on canvas. 33 x 41 cm. Framed. Signed 'Maurice, Utrillo, V,' in blue lower right and dated '1936,' in red below as well as titled 'Moulin de La Galette, à Montmartre,' in red lower left. – In fine condition with vibrant colours.

With a photo-certificate by Gilbert Pétrides, Paris, dated 6 October 1988

Provenienz *Provenance*

Galerie Aktuaryus, Zürich; Sammlung Dr. S. Hurwitz, Zürich; Galerie Kornfeld, Bern, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Teil I, Auktion 21.6.2002, Los 172; Privatsammlung, Westfalen

€ 80 000 – 100 000,-

Maurice Utrillo war ein Kind des Montmartre. Es ist der Ort, der sein Schaffen zeitlebens prägen und zu dem es ihn immer wieder zurückziehen sollte. Als Maler nahm sich Utrillo die impressionistische Kunst der Zeit zum Vorbild, insbesondere die lichtdurchflutete Malerei Alfred Sisleys beeindruckte ihn nachhaltig. Bei aller Virtuosität im Umgang mit der Farbe blieb Utrillo im Unterschied zu vielen Zeitgenossen jedoch Porträtist der Landschaft und vor allem von Paris. Es sind seine Ansichten des Pariser Nordens und insbesondere des Montmartre, die den Sohn von Suzanne Valadon weltberühmt machten.

Sein Interesse an Landschaft und Stadt behält der Maler über alle Schaffensphasen hinweg bei und variiert vor allem in der Farbe: Nachdem im Frühwerk noch dunklere Töne vorherrschten, entdeckt Maurice Utrillo in der Bretagne das Licht. Gleißend hell, beinahe überbelichtet scheinen die leuchtend weißen Arbeiten um 1910, in die dann ab etwa 1915 die Farbe zurückkehrt. Das vorliegende Gemälde ist ein eindrucksvolles Beispiel für die farbkraftige Palette im Spätwerk des Künstlers. Die Darstellung der Moulin de la Galette überzeugt hier in spezifischer Lebendigkeit des Pinselstrichs und komplex differenzierter, luftiger Farbigkeit. Mit großer Leichtigkeit und Souveränität gelingt Utrillo hier ein ausgesprochen atmosphärischer Eindruck dieser ikonischen Montmartre-Ansicht.

Maurice Utrillo was a child of Montmartre. This place shaped his work throughout his life and would repeatedly draw him back to itself. As a painter Utrillo took the Impressionist art of his time as his model; the light-filled painting of Alfred Sisley made a particularly lasting impression on him. Despite his being a virtuoso in the handling of colour, Utrillo – in contrast to many of his contemporaries – nonetheless remained a portraitist of the landscape and, particularly, of Paris. His views of northern Paris and especially of Montmartre are what made the son of Suzanne Valadon world-famous.

The painter maintained his interest in the landscape and city throughout every phase of his oeuvre, varying colour more than anything else: after his early work, in which darker tones had still been dominant, Maurice Utrillo discovered light in Brittany. The luminously white works from around 1910 appear glaringly bright, almost overexposed; then, from around 1915, colour returns back to them. The present painting is an impressive example of the bold colours of the artist's palette in his late work. Here, the depiction of the Moulin de la Galette convinces us with the distinctive vitality of the brushwork and the complex nuances of its airy tonality. With great ease and mastery, Utrillo has succeeded in creating an emphatically atmospheric impression of this iconic view of Montmartre.



HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

197 SITZENDER AKT

1926

Öl auf Leinwand. 75,5 x 57,3 cm. gerahmt.
Unten rechts braun signiert 'Purrmann'
sowie rückseitig mit blauem Kugelschreiber
auf dem Keilrahmen beschriftet „Rom Via
Victoria“. – In schönem Erhaltungszustand.

Billeter 1926/22

*Oil on canvas. 75.5 x 56.5 cm. Framed. Signed
'Purrmann' lower right. Verso inscribed 'Rom
Via Vittoria' in ballpoint pen on the stretcher
and with exhibition labels. – In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Heidi Vollmoeller, Zürich; 684. Math. Lem-
pertz'sche Kunstversteigerung, Moderne
Kunst, 21. November 1992, Lot 341; Samm-
lung BfG-Bank AG, Frankfurt am Main;
Sammlung SEB AG, Frankfurt am Main;
Privatsammlung, Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Aargau 1966 (Kunsthhaus), Hans Purrmann,
Kat. Nr. 40 (mit rückseitigem Ausstellungs-
aufkleber); Mainz 1980 (Rheinland-Pfäl-
zisches Landesmuseum), Hans Purrmann
zum 100jährigen Geburtstag (mit rücksei-
tigem Ausstellungsaufkleber); Berlin 1982
(Akademie der Künste der Deutschen Demo-
kratischen Republik), Hans Purrmann,
Malerie, Graphik, Zeichnungen – Plastik,
Kat. Nr. 53

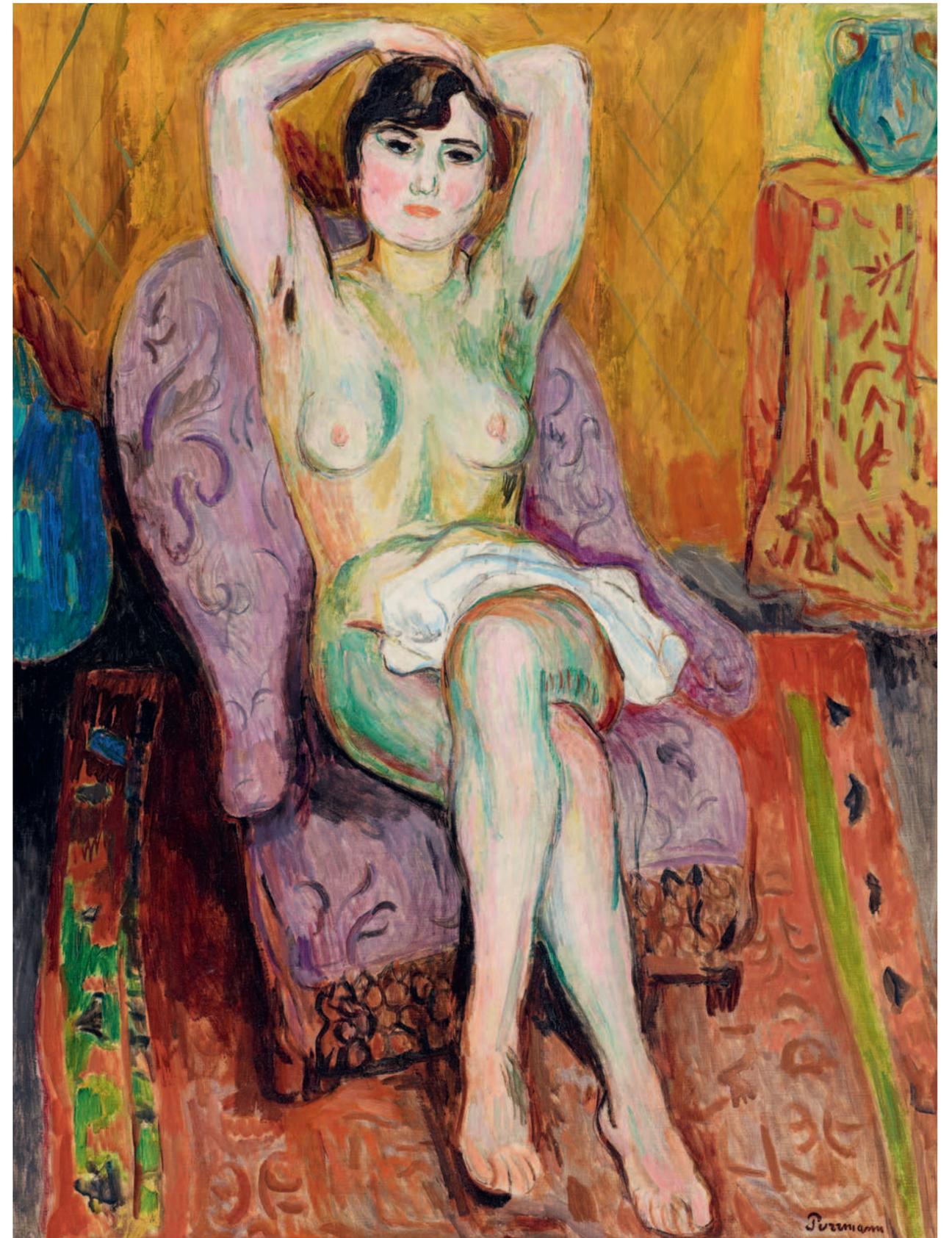
€ 70 000 – 80 000,-

In den Wintermonaten 1923/1924 und 1925/1926 hielt sich Hans Purrmann in Rom auf, wo er am Hang des Monte Pincio eine Wohnung gemietet hatte. In dieser Zeit widmete er sich neben einigen Ansichten der Stadt vor allem dem Thema des weiblichen Aktes. Überliefert ist heute eine Reihe von leicht abgewandelten Fassungen desselben, uns nicht namentlich bekannten, Modells in einem rosafarbenen Sessel. Auf diese von Purrmann über Jahre angelegte Akt-Komposition greift der Maler in unserem Gemälde zurück und kommt zu einem Werk von herausragender Qualität. Wurde die Entstehung der Arbeit zunächst für das Jahr 1930 angenommen, datiert es Felix Billeter heute in das Jahr 1926.

Das Modell sitzt in der von Purrmann bevorzugten Haltung, ihre Arme erhoben hinter dem Kopf verschränkt, in einem rosafarbenen Sessel auf rotem Teppich vor leuchtend gelbem Hintergrund. In die Komposition einbezogen wird die blaue Keramikvase rechts, die der Künstler auf einem Tisch mit rot-gelben Tuch platziert. Die von Purrmann virtuos gesetzten Farben, das Gegen- und Miteinander von Gelb, Orange und Rot, Blau und Grün modellieren und verbinden die das Modell umgebenden Requisiten dabei zu einem lebendigen Interieur. Verstärkt wird dieser Effekt über die ornamentalen Verzierungen auf Sessel, Teppich, Wand und Tischdecke. Dem Betrachter offenbart sich ein Rausch der Farben und Formen, der nicht zuletzt an Purrmanns Freund und Lehrer Henri Matisse erinnert.

Hans Purrmann spent the winter months of 1923/1924 and 1925/1926 in Rome, where he rented a flat on the side of Monte Pincio. In addition to several views of the city, he primarily devoted his attention to the subject of the female nude during this period. A number of slightly varied versions featuring the same model, whose name is not known to us, posing on a pink armchair are preserved today. In our painting, Purrmann has taken up this nude composition developed over the years and arrived at a work of outstanding quality. While it was initially assumed that the painting was created in 1930, Felix Billeter now dates it to 1926.

The model is sitting in Purrmann's preferred pose: with her arms raised and crossed behind her head, she is seated on a pink armchair placed on a red carpet in front of a luminous yellow background. The blue ceramic vase on the right has been incorporated into the composition, and the artist has placed it on a table covered with a red-and-yellow cloth. The masterfully applied colours, the contrasting and concerted effect of the yellow, orange and red, blue and green shape and unite the elements surrounding the figure into a vibrant interior. This effect is heightened through the ornamental decorations of the armchair, rug, wall and tablecloth. A rush of colours and forms reveals itself to the viewer – not least reminiscent of Purrmann's friend and teacher Henri Matisse.



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

198 TRUST LUST
1989

Acryl auf Leinwand. 163 x 138 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Cply '89'. – Mit Atelier-
und geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic on canvas. 163 x 138 cm. Framed.
Signed and dated 'Cply '89'. – Traces of studio
and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Phyllis Kind Gallery, New York
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1991 (Phyllis Kind Gallery), Chicago
(Phyllis Kind Gallery), Trust Lust cply Heed
Greed, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb. (hier
irrtümlich 1990 datiert)

€ 80 000 – 120 000,-

„Natürlich ist die Frage des Stils von größter Wichtigkeit für einen Künstler, wenn es darum geht, Gedanken und Gefühle in die Außenwelt zu transportieren. Copley ist es gelungen, den Stil seinen Bedürfnissen optimal anzupassen, wodurch es ihm möglich wird, Ideen in Malerei zu formen, für die es keine andere Ausdrucksform gibt. Lange Tradition machte den Maler zum professionellen Voyeur, und Copley behauptet diese Position mit Humor und Zynismus. 'Dieser boshafte und scharfsinnige Kobold', schreibt Patrick Waldberg, 'vereint in seiner Person die Doppelrolle des Schauspielers, der über sein eigenes Spiel lacht, und des Zuschauers, der als Komplize des Zauberers auf die Bühne gebeten wird.' Eben dieses doppelte Spiel ist es, mit dem Copley den Betrachter so aus der Fassung bringen kann. Er läßt uns lachen über die lächerlichen Absurditäten einer Welt, in der selbst Liebe zur Sünde wird und die Wunder menschlichen Erfindungsreichtums so gefährlich außer Kontrolle geraten, daß sie uns mit völliger Vernichtung bedrohen.“ (Roland Penrose, William Nelson Copley, in: Carl Haenlein (Hg.), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1995, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1995, S.41)

“Style however is most important to an artist when it is used as a vehicle capable of carrying thoughts and feelings into the outer world. In Copley's hands it has become well suited to his needs, since it allows him to convey in painting ideas which are otherwise impossible to express. The painter, thanks to long tradition, is a licensed voyeur and, claiming this privilege, Copley has exploited it with humor and cynicism. 'This mischievous kobold, full of sagacity', writes Patrick Waldberg 'unites in his person the double role of the actor laughing at his own game and the spectator who comes up on the stage as the magician's accomplice.' It is in this double role that he is most disconcerting. He leads us to laugh at the preposterous absurdities of a world in which even love becomes sinful and the wonders of human invention run wild so dangerously that they threaten us with complete destruction.” (Roland Penrose, William Nelson Copley, in: Carl Haenlein (Hg.), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1995, exhib. cat. Kestner-Gesellschaft Hanover, Hanover 1995, p.201)



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

199 PABST IN POLEN 1982

9-teilige Arbeit: Jeweils Tusche und Bleistift auf Papier. Je 29,5 x 42 cm bzw. 42 x 29,5 cm. Einzeln unter Glas gerahmt. Alle Arbeiten signiert 'ar penck'. Betitelt bzw. beschriftet 'Pabst' [sic] (2 Arbeiten), 'Pabst in Polen' (2) bzw. 'der Pabst besucht Polen' (1). – Mit geringfügigen Altersspuren.

9-part work: each India ink and pencil on paper. Each 29.5 x 42 cm resp. 42 x 29.5 cm. Individually framed under glass. All works signed 'ar penck'. Titled resp. inscribed 'Pabst' [sic] (2 works), 'Pabst in Polen' (2) resp. 'der Pabst besucht Polen' (1). – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Michael Werner, Köln (jeweils mit rückseitiger Inventarnummer)

Galerie Lelong, Zürich (mit rückseitigen Aufklebern)

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1986/1987 (daadgalerie), A.R. Penck, Penck-West in Berlin, Zeichnungen aus den Jahren 1980-82, Ausst.Kat., S.87-95 mit Abbn.

€ 40 000 – 45 000,-

Als der kurz zuvor gewählte Johannes Paul II., der erste nicht-italienische Papst seit fast fünfhundert Jahren, im Juni 1979 seine polnische Heimat besucht, nimmt er mit dieser Reise großen Einfluss auf die Situation der Kirche und auf die Politik in Polen. Es handelt sich um die erste Reise eines Papstes in ein sozialistisches und damit formal atheistisches Land. Das Kirchenoberhaupt wird von der polnischen Bevölkerung begeistert empfangen, seine Predigten und Ansprachen vor riesigen Menschenmengen enthalten vielfach auch politische Botschaften, die die Religionsfreiheit und den Wert der Menschenrechte zum Thema haben. Der Katholizismus und auch das Selbstbewusstsein der polnischen Bevölkerung erfahren durch seinen Einfluss einen maßgeblichen Aufschwung. So nimmt bei den Massenstreiks im Sommer 1980 die Arbeiterschaft auf den Papst Bezug, der ihre Forderungen offen unterstützt und bei der folgenden Staatskrise um die Gewerkschaft Solidarnosc und ihren Anführer Lech Walesa sich vermittelnd einsetzt. Vor diesem Hintergrund schafft A.R. Penck 1982 seine 9-teilige Folge „Papst in Polen“. Mit großer Erzählfreude greift er Stationen des Papstbesuchs und die thematischen Motive der politischen und gesellschaftlichen Situation in Polen auf und setzt sie in seiner charakteristischen Bildsprache mit eindringlichen Schwarz-Weiß-Kontrasten um.

When the recently elected John Paul II, the first non-Italian pope in almost five hundred years, visited his Polish homeland in June 1979, he exerted great influence on the church and on politics in Poland with this trip. It was the first visit of a pope to a socialist and therefore formally atheist country. The head of the church was enthusiastically received by the Polish population, his sermons and speeches in front of huge crowds often contained political messages concerning religious freedom and the value of human rights. Catholicism as well as the self-awareness of the Polish population experienced a significant boost due to his influence. Thus, during the mass strikes in the summer of 1980, the workers referred to the Pope who openly supported their demands and mediated in the ensuing state crisis over the union Solidarnosc and its leader Lech Walesa. Against this background, A.R. Penck created his 9-part series "Pope in Poland" in 1982. With immense narrative pleasure, he refers to stations of the Pope's visit and the thematic motifs of the political and social situation in Poland, implementing them in his characteristic visual language with striking black and white contrasts.



FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

200 DREI ARBEITERKÖPFE

1926

Öl und Leinwand auf dickem Malkarton.
68,9 x 52 cm. Gerahmt. Am Oberrand rechts
der Mitte monogrammiert und datiert 'FWS
26' (in die feuchte Farbe geritzt). – Rücksei-
tig handschriftlich in Blau bezeichnet „Jean
Loosen“ (Kölner Steinmetz und Freund von
Seiwert). – Teils mit Craquelé und altersbe-
dingten kleinen Randmängeln.

Bohnen 59 (dort „Um 1924/25“)

Wir danken Uli Bohnen, Eschweiler, für
freundliche Hinweise; mit seiner Expertise
vom 30. Oktober 2020

*Oil and canvas on thick artist's board.
68.9 x 52 cm. Framed. Monogrammed and
dated 'FWS 26' (scratched into wet paint)
upper margin to right of centre. – Verso
inscribed "Jean Loosen" (Cologne stonemason
and Seiwert's friend) in blue handwriting. –
Partially with craquelure and smaller marginal
age-related defects.*

Bohnen 59 (there "Um 1924/25")

*We would like to thank Uli Bohnen, Esch-
weiler, for kind advice; with his certificate
dated 30 October 2020*

Provenienz *Provenance*

Jean Loosen (wahrscheinlicher Erst-
besitzer); Galerie Brockstedt, Hamburg;
Sammlung Prof. Dr. Stanislaw Karol Kubicki,
Berlin; Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1978 (Kölnischer Kunstverein), Franz
W. Seiwert 1894-1933, Kat. Nr. 59 mit ganz-
seitiger Abb. S. 95 (rückseitig mit zwei Aus-
stellungsetiketten); Recklinghausen 1980
(Ruhrfestspiele), Aus Schacht und Hütte. Ein
Jahrhundert Industriearbeit im Bild 1830-
1930, Kat. Nr. 162 mit Abb. (auf dem Rahmen
mit einem Transport-Etikett)

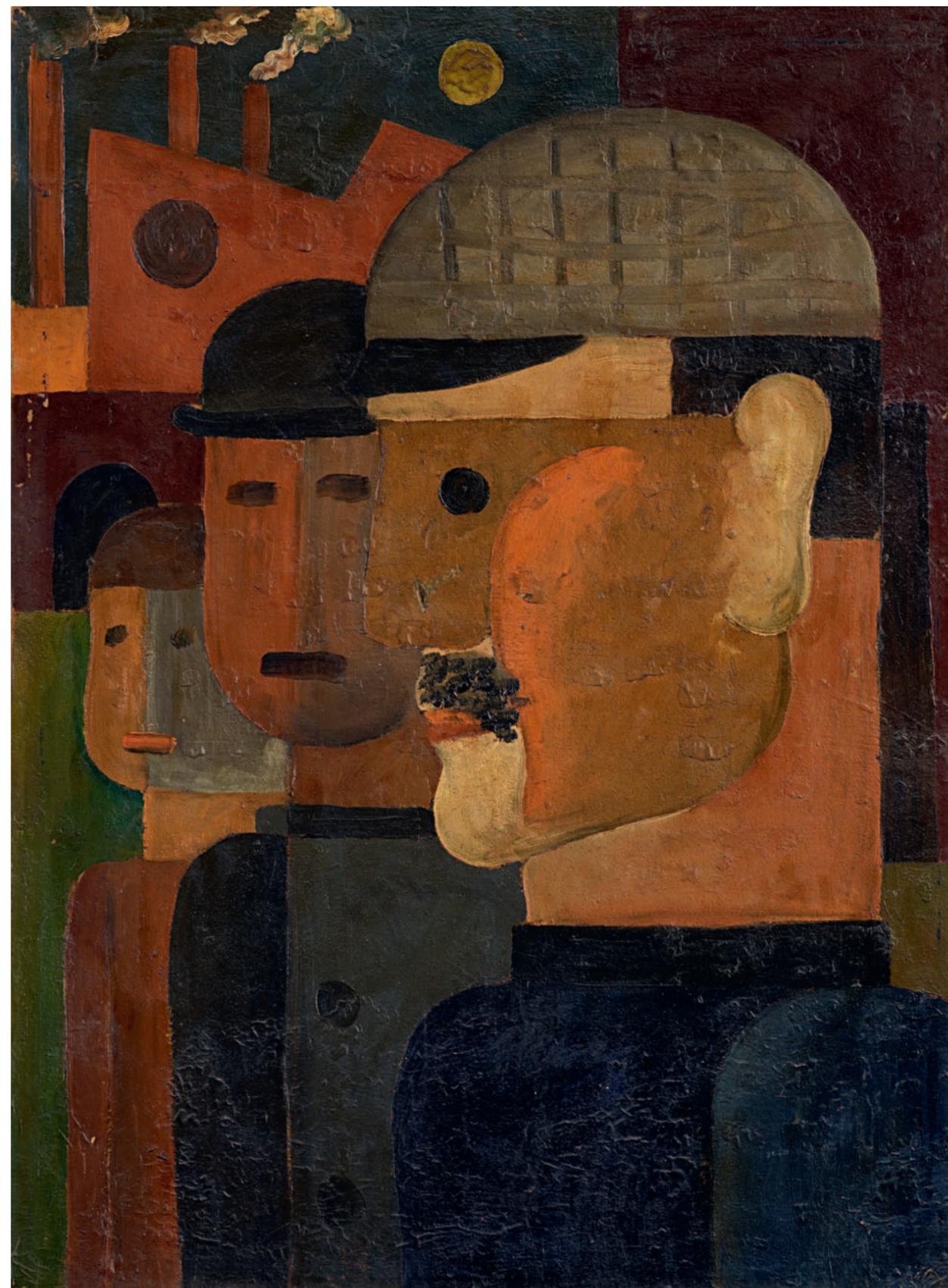
€ 90 000 – 120 000,–

Literatur *Literature*

Reinhard Schilf (Hg.), Experiment Kalltalgemeinschaft- Die Kölner Progressi-
ven in Simonskall 1919-1921, Weilerswist 2008, vgl. Angelikas Erbe, S. 44/45;
vgl. Lynette Roth, Handwerk oder „Das Werk der Hand“, in: 1920-33, köln
progressiv, seiwert-hoerle-arnztz, Katalogbuch, Museum Ludwig, Köln 2008,
S. 70 f.

Nach der neben dem Monogramm befindlichen Datierung nähern sich die
vormals im Oeuvre etwas früher eingeordneten „Drei Arbeiterköpfe“ von Franz
Wilhelm Seiwert einem bedeutenden Werk von 1927, dem „Freitagabend“,
einem ehemals im Wallraf-Richartz-Museum 1933 beschlagnahmten und
im Bombenangriff zerstörten Gemälde (s. Vergleichsabb.). Es ist nicht nur
der Profil-Typus des Mannes mit „Schnäuzer“ dort wiederzufinden. Seiwert
erarbeitete sich in den 1920er Jahren ein gewisses Repertoire an Motivfor-
meln und konstruktiven Figurationen, die er fast wie Schablonen abzuwan-
deln und zu kombinieren verstand. Dazu gehörten bei betonter Flächigkeit
des Bildes vereinfachte und kontrastvoll eingesetzte Kürzel wie zirkuläre
Rundformen, eine betonte Vertikale, Horizontale und gestaffelte Diagonalen.
Diese Elemente geometrischer Abstraktion wie auch die konsequent vereinfach-
ten Umrisse und Einzeichnungen bei den Köpfen und Figuren, ihr dichter
Wechsel in Frontal- und Seitenansicht, sind Stilmittel, die ursprünglich aus
Seiwerts graphischer Arbeit und aus seiner künstlerischen wie politischen
Propaganda herrühren. Hatte man sich schon seit 1919 bemüht, die „Bausteine
für eine neue visuelle Sprache zu schaffen“, etwa Angelika Hoerle mit ihren
Linoschnitten für ein „a b c Bilderbuch“ (vgl. „Angelikas Erbe“, in: Experiment
Kalltalgemeinschaft, op. cit. S. 44), so blieb die Frage nach der Tragweite und
der Akzeptanz der revolutionären Kunst der „Kölner Progressiven“ in der Ge-
sellschaft ein Dauerthema, das sich auch in den Artikeln der Zeitschrift „a-z“
(1929-1933) niederschlug. Im Medium des Ölbildes experimentierte Seiwert
seit Mitte des Jahrzehnts wie auch in „Drei Arbeiterköpfe“ von 1926 nicht nur
mit den gewonnenen Elementen einer neuen Bildsprache, sondern auch mit
Maltechnik und Bildgrund. Seiwerts Betonung von Materialitäten, von Farben
und taktilen Oberflächen, zeichnet ihn aus und stellt sein Werk mitten in den
Kontext der internationalen künstlerischen Avantgarde dieser Jahre.

Siehe weitere Werke von F.W. Seiwert in unserer Auktion 1163 am
9. Dezember 2020, Lose 493-499.





FRANZ W. SEIWERT (KÖLN)

FREITAGABEND

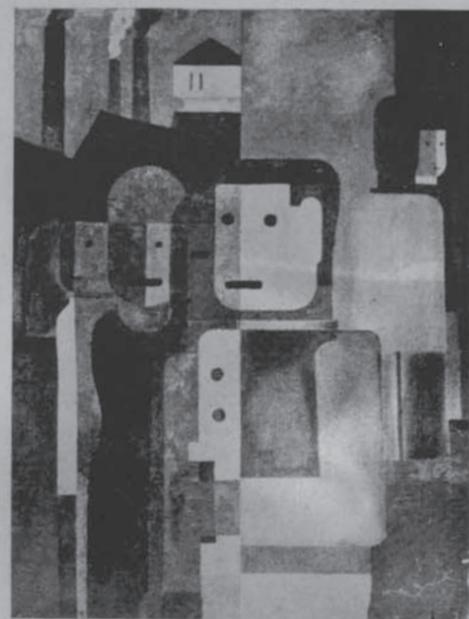
Ich bin am 9. März 1894 in Köln geboren. Mein Vater und meine Mutter sind Rheinländer. Ich habe die Volksschule besucht. Mit 7 Jahren wurde ich krank. Ich habe bis heute mein Teil davon behalten.

Nach der Schulzeit kam ich zu einem Architekten, mauerte eine Zeitlang an einem Neubau mit, ging dann zur Baugewerbeschule und wollte Architekt werden. Mit 19 Jahren fing ich, unabhängig von allem Schulkrampf an für mich zu arbeiten. Ich modellierte, entwarf Architektur und malte. Die internationale Sonderbundausstellung in Köln 1912 war eine große Freude und Anregung.

Es kam der Krieg. Meine Krankheit rettete mich vor dem Massengrab. Ich war kein Freund des Krieges aus meinem tiefen orthodoxen Katholizismus. Aber die Unfähigkeit der „UNA SANCTA CATHOLICA“ den Massenmord der Menschen untereinander zu verhindern machte mich zum Marxisten. Seit der Zeit stehe ich auf der Seite der Arbeiterrevolution, für die ich auch durch meine künstlerische Arbeit zu wirken hoffe.

Angefangen habe ich mit Manifesten an eine Allmenschheit in einer expressionistisch-kubistischen Kunstform, die ich über einen abstrakten Konstruktivismus zu einer gegenständlichen konstruktiven Bildform entwickelt habe. Ich verleihe mit dieser Bildform eine allem Sentimentalen und allem Zufälligen entkleidete Wirklichkeit darzustellen, ihre Funktionen, ihre Gefetzlichkeit, ihre Beziehungen und ihre Spannungen innerhalb des Bildrahmens und seiner Gefetzmäßigkeit sichtbar werden zu lassen.

Franz W. Seiwert



FRANZ W. SEIWERT

ARBEITER UND FABRIKEN

According to the date located next to the monogram, the "Drei Arbeiterköpfe" by Franz Wilhelm Seiwert, which were previously placed somewhat earlier in his oeuvre, have moved closer to an important work of 1927, "Freitagabend", a painting which was formerly housed in the Wallraf-Richartz-Museum, was confiscated in 1933 and destroyed during a bombing raid (see comparative illus.). It is not just the profile type of the man with a moustache that can be found there. In the 1920s Seiwert developed a certain repertoire of formulaic motifs and constructive figurations which he knew how to modify and combine almost in the manner of stencils. Coupled with an emphatic two-dimensionality of the picture, these included the use of simplified and abbreviated forms employed to produce strong contrasts: circular curved forms, emphatic vertical and horizontal lines and staggered diagonals. These elements of geometric abstraction, the rigorously simplified contours, the elements drawn on to the heads and figures and their densely packed alternation in frontal and profile views are stylistic devices which originally derived from Seiwert's graphic work and his artistic and political propaganda. While efforts had already been made since 1919 to "create building blocks for a new visual language" – for example, Angelika Hoerle's linocuts for an "a b c Bilderbuch" (cf. "Angelikas Erbe", in: Experiment Kalltalgemeinschaft, op. cit., p. 44) – the question of the reach and acceptance of the revolutionary art of the "Kölner Progressive" within society remained a constant theme that also left its mark in the form of articles in the journal "a-z" (1929-1933). In the medium of oil painting, Seiwert had been experimenting not just with the attained elements of a new pictorial idiom but also with painting techniques and supports since the middle of the decade as well as in the "Drei Arbeiterköpfe" of 1926. Seiwert's emphasis on materialities, on colours and tactile surfaces distinguishes him and situates his work in the midst of the international artistic avant-garde context of those years.

See further works by F.W. Seiwert in our Auction 1163 on 9 December 2020, lots 493-499.

JANKEL ADLER

Lódz 1895 – 1949 Aldbourne

201 NOVILLERO I (MALLORQUINISCHER JUNGE)

1930

Öl und Gips (reliefiert) auf Holzplatte. 62,8 x 48 cm. Mit älterer weißer Holzleiste, zusätzlich gerahmt. Oben links rot signiert und datiert 'Adler 30.' sowie auf der Rückseite mit dem Pinsel schwarz signiert und mit der Künstleradresse versehen: '(3)/ Jankel Adler/ Düsseldorf Liststr. 26', darunter betitelt '„Novillero I“' sowie datiert und mit einer Widmung an seine Tochter Nina versehen: 'Deyá auf Mallorca/ 1930/ für Nina'.

Heibel WV 111/1930.08

Oil and plaster (textured) on wooden panel. 62.8 x 48 cm. With older white wooden bar, additionally framed. Signed and dated 'Adler 30.' in red upper left as well as signed in black brush verso and with artist's address: '(3)/ Jankel Adler Düsseldorf Liststr. 26'; titled "Novillero I" below as well as dated and dedicated to his daughter Nina: 'Deyá auf Mallorca/ 1930/ für Nina'.

Provenienz Provenance

Nina Adler (Düsseldorf 1927-1991 München),
Nachlass; Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf; Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1995 (Galerie Remmert und Barth) Jankel Adler, 100 Werke zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 19 mit Farbabb. S. 32 und Vorderseite Umschlag; Wuppertal 2018 (Von der Heydt-Museum), Jankel Adler und die Avantgarde, Chagall/Dix/Klee/Picasso, o. Kat. Nr. mit Farbabb. S. 316

€ 35 000 – 40 000,-

Literatur Literature

Jürgen Harten/Marc Scheeps, Jankel Adler, Ausst. Kat. Städt. Kunsthalle Düsseldorf/ Tel Aviv Museum, Israel, Köln 1985, Biographie, vgl. S. 26 zu dem Aufenthalt in Deyá/ Mallorca; Annemarie Heibel, Jankel Adler (1895-1949), Band II: Werkverzeichnis der Gemälde, Münster 2016, Nr. 111/1930.08 mit Farbabb.; Antje BIRTHÄLMER/Gerhard Finckh (Hg.), Ausst. Kat. Jankel Adler, Wuppertal 2018, Neue Tendenzen in Adlers Malerei ab Mitte der 1920er Jahre, S. 303 f., mit Farbabb. S. 316; vgl. Antje BIRTHÄLMER, Jankel Adler und die Kölner Progressiven, in: ebenda, S. 89-113, insbesondere S. 104-106, 108 ff.



Jankel Adlers spanischer „Novillero“ aus der Zeit seines Aufenthaltes auf Mallorca erscheint als Porträt eines blutjungen Menschen, durchdrungen von dem Ernst, dem Stolz und der Würde des angehenden Matadors. Der Künstler hat durch spezifische Mittel der Farbe, auch malerischer Textur, die kostbar glänzende Gewandung in gesticktem Brokat angedeutet, die dazu gehört. Diesbezüglich erwähnt Annemarie Heil das legendäre „Lichtkleid“ des Toreros, die „Traje de luces“. Sie zieht damit eine mögliche Bedeutungsebene ein, die subtil den Antagonismus des Motivs wie den Mythos der Corrida ins Spiel bringt. Dieses inhaltliche Moment mag der Figur des Jungen von Jankel Adler latent wie absichtsvoll, vergleichbar einem schicksalhaften Substrat, zu Grunde liegen.

Auf dem Höhepunkt von Jankel Adlers künstlerischem Schaffen entstanden, reiht sich das vorliegende Werk stilistisch wie typologisch in das Oeuvre ein, das gegen Ende der 1920er Jahre entstanden war. Insbesondere sind die wandfüllenden Tableaus des Künstlers für die Ausstellung „Raum und Wandbild“, 1929 im Kölnischen Kunstverein, zu erwähnen, aus denen sich heute nur das von Adler überarbeitete Mittelstück der „Familie“ von 1928, der „Junge Arbeiter“, erhalten hat (Museum Sztuki, Lodz, s. auch Vergleichsabb.). Jankel Adler pflegte bekanntlich enge Beziehungen zur rheinischen „Gruppe

progressiver Künstler“ um F.W. Seiwert und Heinrich Hoerle, deren Ideale er teilte. Sein spezifisches Menschenbild vergegenwärtigt sich in seiner Kunst nicht nur durch abstrakt-konstruktive Tendenzen, sondern auch durch eine monumentale Auffassung der Figur. Beides sind Ausdrucksmittel seiner stillen humanitas und sie finden sich als Gegebenheiten auch im vorliegenden Bildnis ausgeführt. Die konzentrierte wie versachlichte Art malerischer Komposition im „Novillero“ erscheint dabei wie ein entferntes Echo auf die Bilder Oskar Schlemmers.

Jankel Adler's Spanish "Novillero" from the period of his stay on Mallorca takes the form of a portrait of a very young individual filled with the seriousness, pride and dignity of a fledgling matador. The artist has used the specific means provided by the colour as well as the painterly texture to suggest the preciously gleaming finery through the embroidered brocade that forms a part of it. Regarding this, Annemarie Heil mentions the torero's legendary "suit of lights"; the "Traje de luces". In doing so, she incorporates a possible level of meaning, which subtly brings the antagonism of the motif as well as the myth of the corrida into play. This thematic aspect may – latently as well as deliberately, comparable to a fateful substratum – lie at the root of Jankel Adler's figure of the boy. Created at the pinnacle of Jankel Adler's work as an artist, the present work takes its place among the body of work created towards the end of the 1920s in terms of its style and typology. In particular, the artist's wall-filling tableaux for the 1929 exhibition "Raum und Wandbild" at the Kölnischer Kunstverein should be mentioned – of these only the "Junger Arbeiter"; the central piece of "Familie" (1928), is still preserved today (Museum Sztuki, Lodz, see also comparative illus.). It is well-known that Jankel Adler maintained close ties to the Rhineland's "Gruppe progressiver Künstler", centred around F.W. Seiwert and Heinrich Hoerle, and shared their ideals. In his art his specific image of humanity manifests itself not just through abstract and constructive tendencies but also through a monumental understanding of the figure. Both provide a means to express his image of the human being, and they also find themselves realised as aspects present in the likeness here. In this context, the concentrated and objectivised manner of the painterly composition in "Novillero" seems like a distant echo of the pictures of Oskar Schlemmer.



Betty Kohlhaas, Nina und Jankel Adler in Düsseldorf, Fotografie, um 1931 (auf der Wand der linke Teil des Monumentalgemäldes „Familie“ von 1928, das Jankel Adler nach Ausstellung zerteilte und von dem nur das überarbeitete Mittelstück „Junger Arbeiter“, 1929, 130 x 78 cm, heute im Museum Sztuki, Łódź, erhalten ist)
Aus: Ausst. Kat. Jankel Adler, Wuppertal 2018, S. 109

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

202 DER SINGENDE MANN

1928

Bronzeplastik. Höhe 49,5 cm. Seitlich unten an Fußstütze und Gewandsaum signiert 'E. Barlach' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 57 Exemplaren, davon ca. 16 frühe Lebzzeitengüsse aus der Edition der Galerie Flechtheim. Posthumer Guss. – Mit schöner gold-olivfarbener Patina, an den geschlossenen Gusskanälen minimal dunkler.

Laur 432; Schult I 343

Bronze sculpture. Height 49.5 cm. Signed 'E. Barlach' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on lower side of footrest and cloak hem. From a total edition of 57 exemplars mentioned by Laur, of which approx. 16 early life-time casts from the edition by Galerie Flechtheim. Posthumous cast. – Fine gold-olive-coloured patina, minimally darker in the closed casting channels.

Provenienz *Provenance*

Wohl bei Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, erworben (1972); seitdem bedeutende Privatsammlung Norddeutschland, Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin/Düsseldorf 1930 (Galerie Alfred Flechtheim), November/Dezember, Kat. Nr. 19; New York 1931 (Museum of Modern Art), Art in Our Time; Berlin 1951/1952 (Deutsche Akademie der Künste), Ernst Barlach, Kat. Nr. 54, S. 124; Bremen 1959 (Kunsthalle), Ernst Barlach, Kat. Nr. 34, S. 13 mit Abb. Güsse befinden sich nach Laur u.a. in folgenden musealen Sammlungen: Neue Nationalgalerie, Berlin; Ernst Barlach Haus, Hamburg; Sprengel Museum, Hannover; Kunsthalle Kiel; Museum Ludwig, Köln; Kunsthalle Mannheim; Pinakothek der Moderne, München; Museum of Modern Art, New York, USA; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Ernst Barlach Stiftung, Güstrow; Hamburger Kunsthalle; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

€ 80 000 – 120 000,–

Literatur *Literature*

U.a. Alfred H. Barr, Omnibus, German Sculpture, Berlin/Düsseldorf 1932, S. 38-42; Paul Fechter, Ernst Barlach, Gütersloh 1957, S. 35; Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 116 f.; Helga Thieme, Ernst Barlachs Skulptur „Der singende Mann“ in der Ausst. „Neue deutsche Kunst“, Oslo 1932, in: Ausst. Kat. Rostock 1998, S. 310 ff.

Ernst Barlachs „Singender Mann“ entsteht zunächst als Gipsplastik. Deren Umsetzung in den zu vervielfältigenden Bronzeguss wird in größerem Umfang erst mit Alfred Flechtheim ab 1930 angeregt. Barlach selbst ist zuerst zurückhaltend, liegt ihm doch sehr an der ursprünglichen Wirkung besonders der Holzskulpturen. An Flechtheim schreibt der Künstler im Oktober 1930: „Die erste größere Arbeit in Bronze, der Domengel in Güstrow, wollte mir gleich als Bestätigung der Eignung meiner Arbeit für Metall erscheinen. [...] Lust und Überzeugung waren angeregt, und der Wechsel des Materials machte sich immer wünschenswerter. Freilich habe ich Entwürfe, [deren] Gelingen bei langsamer und mühevoller Ausführung in Holz unmöglich wäre. Diese Stücke vor allem verlangen nach Bronze, in der die ganze Frische des augenblicklichen Gefühls erhalten bleibt [...]“ (zit. nach Friedrich Schult, Ernst Barlach. Das plastische Werk, Hamburg 1959, S. 26). Den Moment, in dem der alles um sich herum vergessende, in sich Versunkene sich weit nach hinten lehnt, um seinen Brustkorb zu öffnen, sein Lied anstimmt, hat Barlach in seiner prachtvollen Plastik in einem geglückten Moment eingefangen.

Ernst Barlach's "Singender Mann" was initially created as a plaster sculpture. Its realisation in a bronze casting for reproduction was first initiated on a larger scale through Alfred Flechtheim, beginning in 1930. Barlach himself was initially hesitant: the original effect, particularly of the wooden sculptures, was very important to him, after all. In October 1930 the artist wrote to Flechtheim: "The first larger work in bronze, the angel for the cathedral in Güstrow, immediately appeared to me as a confirmation of my work's suitability for metal. [...] Desire and conviction were kindled, and the change of material asserted itself with more and more appeal. Granted, I have designs remains preserved [...]" (cited in Friedrich Schult, Ernst Barlach. Das plastische Werk, Hamburg 1959, p. 26). In his magnificent sculpture, in a successful moment, Barlach has captured the instant in which the figure, absorbed, has forgotten everything around him and leans far back to open up his chest and begin his song.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

203 DER ZWEIFLER

1930

Bronzeplastik. Höhe 50,7 cm. Rückseitig unten rechts signiert 'E.Barlach'. Vorkriegsguss aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 46 Exemplaren, davon 17 Güsse vor 1938 entstanden. – Mit schöner, ebenmäßiger bronzefarbener Patina, stellenweise leicht aufgelichtet. – In guter Erhaltung.

Laur 470; Schult 385

Wir danken der Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, für freundliche Auskünfte nach Vorlage des Originals.

Bronze sculpture. Height 50.7 cm. Signed 'E.Barlach' on the reverse lower right. Pre-war cast from a total edition of 46 exemplars mentioned by Laur, of which 17 casts were made before 1938. – Fine even golden-brown patina, partially slightly lightened. – In fine condition.

We would like to thank foundry Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, for kind information after presentation of the original cast.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Adolf und Margarete Vogler, Hamburg (vor 1945 erworben); Margarete Vogler, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

U.a.: Elisabeth Laur, Exkurs: Bronzeplastiken im Werk Barlachs, in: Ernst Barlach. Das plastische Werk, Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2006, vgl. S. 43, 45; Volker Probst, Die Bronzen im Werk Ernst Barlachs, in: Posthume Güsse, Bilanz und Perspektiven, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Berlin/München 2009, vgl. S. 107, S. 109 ff.; Volker Probst, „Die Flechtheimsche Herrlichkeit verging, von Cassirers ist keinerlei Förderung zu erwarten...“, Ernst Barlach-Alfred Flechtheim, in: Sprung in den Raum, Skulpturen bei Alfred Flechtheim, Georg Kolbe Museum, Wädenswil 2017, vgl. S. 363, 374 ff.

€ 60 000 – 80 000,–

Die vorliegende Bronze ist nach aktueller Vorlage als ein alter Noack-Guss bestätigt worden. Nach vorläufigem Stand ist es möglich aber nicht gesichert, dass es sich um einen Lebzeitenguss handeln könnte. Nach der erzwungenen Emigration Alfred Flechtheims 1933 sind bekanntlich die zwischen Flechtheim und Barlach in den Jahren 1930 und 1931 vereinbarten Gussprogramme mit der Berliner Gießerei fortgesetzt worden. Dabei wurde die ursprünglich vorgesehene Limitierung zum Teil deutlich, noch zu Lebzeiten des Künstlers, überschritten, so auch bei der Bronze des „Zweiflers“ (das Werkverzeichnis nennt für den Zeitraum 1930–17.2.1938, dem Todesdatums Barlachs, allein 17 Exemplare, darunter einige wie hier vorliegend ohne den Gießerstempel). Nach dem Tode des Künstlers wurden bis 1941 möglicherweise weitere Exemplare gefertigt, darunter 1941 kriegsbedingte Zinkgüsse. Ernst Barlach hatte den „Zweifler“ von 1930, der anscheinend sehr bald als ein Alter Ego des Künstlers empfunden wurde, im zweiten vorgesehenen Gussprogramm Flechtheims für die Fertigung in Bronze ausgewählt. Dem plastischen Werk gingen – wie so häufig bei Barlach – einige Zeichnungen und Skizzen verwandter Formulierung aus früheren Jahren voraus (Kohlezeichnungen von 1917/1918 sowie Feder- und Kohlezeichnungen zur Lithographie „Der Blinde“ von 1918). Zum Gestus der vor sich gestreckten, ineinander gefalteten Hände kann sicherlich auch die schon 1910 entstandene Skulptur „Sorgende Frau“ (Holz, Ernst Barlach Haus Hamburg) herangezogen werden. Barlachs kniende Gewandfigur aber, die als solche tatsächlich an die sakrale Plastik des Mittelalters anknüpft, vermittelt die schmerzhafteste Erinnerung menschlicher Not wie sie auch in der Einsamkeit des Gebets zum Ausdruck kommen kann. Sein „Zweifler“ von 1930 überwältigt durch eine künstlerische Formgebung, die nicht nur im Raum kirchlicher Architektur „funktioniert“ sondern tatsächlich als expressionistisches Werk universell empfunden und rezipiert werden kann.

According to its recent presentation, this bronze has been confirmed as an old Noack cast. Based on preliminary knowledge it is possible, but not certain, that the cast could have been made during the artist's lifetime. It is well-known that the programmes of castings agreed upon between Alfred Flechtheim and Barlach and the Berlin foundry in 1930 and 1931 were continued after Flechtheim was forced to emigrate in 1933. In this context, the originally planned limitation of the editions was exceeded, sometimes considerably during the artist's lifetime, and this was also the case with the bronze of the "Zweifler" (the catalogue raisonné lists 17 copies solely for the period from 1930 to 17 February 1938, the date of Barlach's death – some of which do not display a foundry mark, as is the case here). After the artist's death, additional copies may have been produced until 1941, including zinc casts necessitated by the war. Ernst Barlach had selected the "Zweifler" of 1930 – which very soon seems to have been considered as an alter ego of the artist – to be produced in bronze in Flechtheim's second planned casting programme. The work of sculpture – as was so often the case with Barlach – was preceded by a number of drawings and sketches from earlier years which featured related formulations (charcoal drawings from 1917/1918 as well as pen-and-ink and charcoal drawings for the lithograph "Der Blinde" from 1918). With regard to the gesture of the hands folded together and stretched in front of the figure, the sculpture "Sorgende Frau" (wood, Ernst Barlach Haus Hamburg), which had already been created in 1910, can surely also be cited. However, as a draped kneeling figure, Barlach's work actually builds on the sacred sculpture of the Middle Ages, conveying the painful internalisation of human desperation – which may also find expression in the solitude of prayer. His "Zweifler" of 1930 overwhelms us with its artistic composition of form, which not only "functions" within the realm of church architecture but can, as an expressionistic work, actually be universally experienced and responded to.



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

204 STADT IN DER PROvence

1923

Öl auf Leinwand. 73 x 92 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert 'Muter'. – In guter,
farbfrischer Erhaltung.

Das Werk ist im Foto-Archiv der Galerie
Bargera dokumentiert, dort betitelt „Town in
Provence“

*Oil on canvas. 73 x 92 cm. Framed. Signed
'Muter' in blue lower right. – In fine condition
with fresh colours.*

*The work is documented in the photo archive
of Galerie Bargera and titled there "Town in
Provence"*

Provenienz *Provenance*

Galerie Bargera, Köln; Privatsammlung
Rheinland

€ 80 000 – 100 000,–

Im Laufe ihrer Schaffenszeit in Frankreich malte Mela Muter zahlreiche Landschaftsdarstellungen und Stadtansichten aus der Provence, meist aus dem Umkreis von Avignon. Die Faszination, die die Farb- und Formenvielfalt dieses Landstriches auf die Künstlerin ausübte, wird in dem hier angebotenen großformatigen Panorama eines provenzalischen Städtchens in besonderem Maße spürbar.

Von einem erhöhten Standpunkt aus eröffnet sich ein Blick weit über die bergige Landschaft, Gassen mit kubischen, verschachtelten Häuserformationen fallen steil nach hinten zu einem Fluss hin ab, vielleicht der Rhône. Ein Kirchturm und Festungstürme sind noch sichtbar, die genaue Ausdehnung der Stadtlandschaft bleibt jedoch im Ungewissen. Jenseits des Flusses schmiegen sich weitere Gebäude in eine Senke, dahinter erhebt sich in vielen felsigen Verwerfungen ein von einer Festung gekrönter Bergrücken.

Das intensive Licht des Südens durchdringt alles Dargestellte, es reflektiert von den weißen Hauswänden, gibt der Wasseroberfläche des Flusses ein strahlendes Kobaltblau und verleiht selbst den rotbraunen Töne von Dachflächen und Erde, die das Kolorit des Bildes bestimmen, strahlende Nuancierungen in Rosé und Orange.

Over the course of the period she spent working in France, Mela Muter painted numerous images of landscapes and views of towns in Provence, mostly from the area around Avignon. The fascination that this region's diversity of colours and forms exercised over the artist is particularly palpable in the large-format panorama of a little Provençal town offered here.

From an elevated vantage point, an extensive view opens up above the mountainous landscape; lanes with cubic, interlocking formations of houses drop steeply down and away towards a river, perhaps the Rhône. A church tower and the towers of a fortress are also visible, although the precise extent of the townscape remains uncertain. Beyond the river, additional buildings are nestled within a low-lying area, behind which a mountain ridge crowned by a fortress rises up along the numerous thrusting rock formations.

The intense light of the south permeates everything depicted here: it is reflected by the white walls of the houses, provides the surface of the river with its radiant cobalt blue and even invests the reddish-brown tones of the rooftops and the earth that define the tonality of the picture with radiant nuances in pink and orange.



LOTTE LASERSTEIN

Preußisch Holland 1898 – 1993 Kalmar/Schweden

N°205 AUF DEM TOTENBETT

1931

Öl auf Holz. 54,5 x 70 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'Lotte Laserstein' und durch die Künstlerin später irrtümlich datiert '1925'.

Krause M 1931/2

Oil on wooden panel. 54.5 x 70 cm. Framed. Signed 'Lotte Laserstein' in black lower right and erroneously dated '1925' by the artist at a later stage.

Ausstellungen Exhibitions

Kalmar 1991 (Konstmuseum), Hedersutstälning [Ehrenaussstellung], Kat. Nr. 12.; Berlin/Kalmar 2003/2004 (Das verborgene Museum e.V. und Stiftung Stadtmuseum, im Museum Ephraim-Palais/Konstmuseum), Lotte Laserstein 1898–1993. Meine einzige Wirklichkeit, S. 149 mit Farbabb S. 107

€ 40 000 – 45 000,–

In diesem berührenden Bildnis porträtierte Lotte Laserstein ihre geliebte Großmutter Ida Birnbaum auf dem Totenbett. Bereits in früheren Jahren war sie als enge Bezugsperson mehrfach von der Künstlerin verewigt worden. Dieses letzte, sehr persönliche Bildnis schuf Laserstein wohl nur für sich selbst. Die besondere Intensität der Darstellung rührt von der konsequenten Konzentration auf den Kopf und die Hände der Verstorbenen. Laserstein modellierte sie in fein lasierenden Schichten und bewahrte einfühlsam den für sie wichtigsten Aspekt, die Persönlichkeit des geliebten Menschen, über die Zeit hinaus. Dagegen steht die nur skizzenhafte, ganz in weiß belassene Andeutung von Totenhemd, Lager und Hintergrund, die dem Bildnis eine schwebende, entrückte Anmutung verleiht. Laserstein signierte und datierte das Gemälde zum Entstehungszeitpunkt nicht, dies geschah erst mehrere Jahrzehnte später, als die Künstlerin wohl selbst hochbetagt war. Offenbar erinnerte sie sich nur noch vage an das Todesjahr ihrer Großmutter und datierte daher irrtümlich auf 1925. Tatsächlich starb Ida Birnbaum 1931, zu einem Zeitpunkt, als sich Laserstein auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens befand.

In this touching likeness, Lotte Laserstein has portrayed her beloved grandmother Ida Birnbaum on her deathbed. As a person with whom she had a close connection, the artist had already immortalised her numerous times in earlier years. Laserstein surely created this final, very personal likeness only for herself. The image's exceptional intensity comes from its rigorous concentration on the deceased woman's head and hands. Laserstein has modelled them in finely layered washes, and she has sensitively preserved beyond the grasp of time that aspect which was most important to her: the personality of the beloved individual. In contrast to this the funeral shroud, bed and background are only sketchily suggested and left entirely in white, providing the likeness with a floating, unworldly air.

Laserstein did not sign and date the painting at the time it was created; this was not done until several decades later, when the artist herself was surely at an advanced age. Apparently, she could only vaguely remember the year in which her grandmother had died and thus erroneously dated it to 1925. Ida Birnbaum actually died in 1931, at a point in time when Laserstein was at the pinnacle of her work as an artist.



JASON MARTIN

Jersey/ Groß Britannien 1970

R206 PIRATE
2005

Gel auf Edelstahl. 150 x 225 cm. Rückseitig auf dem Edelstahl signiert, datiert und betitelt 'Jason Martin '05 'PIRATE'; mit Material- und Maßangaben sowie mit Richtungspfeil und -angabe.

Gel on stainless steel. 150 x 225 cm. Signed, dated and titled 'Jason Martin '05 'PIRATE' verso on stainless steel, with information on material and dimensions as well as directional arrow and information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg;
Sammlung Sal. Oppenheim, Köln

€ 40 000 – 50 000,-



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

207 VARIATION: PURPURGOLD (HERBST)

Um 1918

Öl auf leinenstrukturiertem Papier auf Karton. 36,3 x 25,5 cm (50,8 x 37,5 cm).
Gerahmt. Unten links grau monogrammiert 'A. J.' – Reißnagellöcher zu den Rändern.
Der unterliegende Karton mit Bereibungs-
spuren.

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/
Angelica Jawlensky II 1044

*Oil on linen-textured paper on card.
36.3 x 25.5 cm (50.8 x 37.5 cm). Framed.
Monogrammed 'A. J.' in grey lower left. –
Drawing pin holes in the margins. The under-
lying card with traces of rubbing.*

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Galka Scheyer, Holly-
wood, CA; Galerie Aenne Abels, Köln (1969);
Christie's London, Impressionist & Modern
Paintings & Sculpture, 25. März 1980, Lot 45
(„Herbst-Variation“), Galerie Wolfgang
Ketterer München, 71. Auktion 20. Jahrhun-
dert, 30. Mai 1983, Lot 518; Orangerie, Köln;
Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg/München/Hannover/Wiesbaden/
Barmen/Düsseldorf/Mannheim 1920/1921
(Galerie Commeter/Galerie Hans Goltz/
Kestner-Gesellschaft/Neues Museum/Ruh-
meshalle/o. Ort/Kunsthalle), Reiseausstel-
lung, Kat. Nr. 77 (hier datiert 1919); Berlin
1923 (Galerie Twardy); Hollywood, CA 1930
(Braxton Gallery), Kat. Nr. 17; San Francisco
1931 (California Palace of the Legion of Ho-
nor), The Blue Four, Kat. Nr. 18; Oakland, CA
1931 (Art Gallery), The Blue Four, Kat. Nr. 56;
Chicago 1932 (Arts Club), The Blue Four, Kat.
Nr. 52 (hier datiert 1919); Paris 1956 (Galerie
Jacques Fricker), Kat. Nr. 21 mit Abb. auf
Farbtafel Nr. 9 („Purple Gold“); Köln 1969
(Galerie Aenne Abels), Jubiläumskatalog
1919-1969, Kat. Nr. 14 mit Abb. (hier datiert
1916 und betitelt „Herbst“)

€ 120 000 – 150 000,–

Über sechs Jahre hinweg arbeitete Alexej Jawlensky im Schweizer Exil an einem bildnerischen Komplex, offiziell von ihm „Variationen über ein landschaftliches Thema“ genannt. Der Blick aus dem Fenster seines improvisierten Ateliers in St. Prex eröffnete ihm einen Landschaftsausschnitt, dessen Elemente zu Protagonisten dieser Werkserie wurden. Das immer gleiche motivische Repertoire aus Zypressen, Büschen, Weg, Zaun und Gartentor wurde zunehmend abstrahiert und mit einem wesenhaften Charakter ausgestattet. In einem Prozess kontemplativer Versenkung während des Malprozesses gelang dem Künstler eine farblich und formal unendlich reich variierte Umsetzung. Jede Variation besitzt einen individuellen farblichen und kompositorischen Schwerpunkt und eine charakteristische Bildstimmung.

Die elliptische Form einer großen Zypresse nimmt in dieser Arbeit die gesamte Bildhöhe ein und bildet den optischen Ankerpunkt der Komposition. Die weiteren Bildelemente gruppieren sich als kleinteiliges und überraschend geordnetes Gefüge in der rechten Bildhälfte. Die Farbwahl von Weiß und kühlen Blau- und Rottönen für einige Einzelformen setzt in der ansonsten von Erdfarben dominierten Variation frische Akzente.

For over six years, during his exile in Switzerland, Alexei Jawlensky worked on an artistic complex he officially referred to as "Variations on a Landscape Theme". The view from the window of his improvised studio in Saint-Prex presented him with a passage from the landscape whose elements became the protagonists of this series of works. The unchanging repertoire of motifs consisting of cypresses, bushes, path, fence and garden gate were depicted in an increasingly abstract manner and invested with an essential character. In a process of contemplative absorption during the painting process, the artist succeeded in realising an infinite wealth of chromatic and formal variations. Each possesses an individual chromatic and compositional focal point and a characteristic visual mood. In this work, the elliptical form of a large cypress occupies the entire height of the painting and provides the composition with a visual anchor. The other pictorial elements are grouped in a finely partitioned and surprisingly orderly formation in the right half of the picture. The selection of white and cool tones of blue and red as the colours for several individual forms establishes fresh accents within this variation otherwise dominated by earth tones.



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

208 GARTEN MIT ZWEI GELBEN HÄUSERN (SOMMERLICHER GARTEN)

1910

Öl auf Leinwand. 35 x 44,4 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'Münter'.
Rückseitig auf der oberen Keilrahmenleiste
mit Münters Werknummer 'L 327' sowie auf
der Leinwand mit dem etwas verblassten
Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“
versehen. – In schönem Erhaltungszustand.

*Oil on canvas. 35 x 44.4 cm. Framed. Signed
'Münter' in black lower right. Verso Münter's
works number 'L 327' on upper stretcher
bar and somewhat faded stamp "GABRIELE
MÜNTER NACHLASS" on canvas. – In fine
condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf
(mit Etikett auf dem Rahmen); ehemals
Sammlung Richard König, Duisburg; seit-
dem, Familienbesitz, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1973 (Galerie Wilhelm Gross-
hennig), Deutsche und französische
Kunstwerke des 20. Jahrhunderts. Gemäl-
de-Plastik-Aquarelle-Handzeichnungen, mit
Abb. S. 79; Düsseldorf 1973 (Galerie Wilhelm
Grosshennig), Sonderausstellung Gabriele
Münter, mit Abb.

€ 60 000 – 80 000,-

Landschaftsansichten und Szenen im Freien nehmen von Anfang an eine bedeutende Stellung im Werk von Gabriele Münter ein. Gegenüber anderen Sujets dominieren sie seit frühesten Jahren und unabhängig von Münters Aufenthaltsort ist es der Blick in die Natur, der ihre Malerei prägt. Wie auch in unserem Gemälde, zeigen Münters Landschaften zumeist eine domestizierte Kultur, eine vom Menschen geprägte und gestaltete Landschaft mit Häusern, Kirchen, Burgen und Wegen. Gartenbilder finden sich im Werk der Künstlerin vergleichbar selten, umso bedeutender erscheint unsere Ansicht eines fröhlichen Gartens (vgl. Aust. Kat. Gabriele Münter. 1877-1962. Malen ohne Umschweife, München/Humlebaek/Köln 2017-2019, S. S. 55). Auf den noch frühen Sommer deuten die blühenden Bäume hin, ebenso wie die die reich nuancierten Grüntöne der Vegetation. Formal reizvoll ist überdies der Kontrast von lebendigem, kurzen Pinselstrich für die dargestellte Natur und den betont flächig formulierten Hausfassaden im Hintergrund. Mittels der kräftigen Palette aus vor allem Grün- und Violetttönen und den gezielten Akzenten in den gelben Häusern evoziert Münter eine Abendstimmung von großer atmosphärischer Dichte.

Views of landscapes and outdoor scenes occupy an important place in Gabriele Münter's work from the very beginning. Compared to other subjects they are dominant from the earliest years and, regardless of where Münter was living, her looking at nature defined her work.

As in the case of our painting, Münter's landscapes usually present a domesticated culture, a landscape defined and shaped by people and featuring houses, churches, castles and paths. Pictures of gardens are relatively rare in the artist's oeuvre, and our view of a garden in early summer thus seems all the more significant (see exhib. cat. Gabriele Münter. 1877-1962. Malen ohne Umschweife, München/Humlebaek/Cologne 2017-2019, p. 55). The blossoming trees suggest that it is still early summer – as do the vegetation's richly nuanced shades of green. The contrast between the vigorous, short brushstrokes for the depiction of nature and the emphatically two-dimensional formulation of the house fronts in the background is also formally appealing. Through the bold palette primarily consisting of green and violet tones and the deliberate accents set in the yellow houses, Münter evokes an evening ambience possessing a highly concentrated atmosphere.



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

209 IN WORPSWEDE

1903

Öl auf Malpappe, auf Hartfaserplatte aufgezogen. 57,2 x 40,5 cm. Gerahmt. Unten rechts rotbraun monogrammiert 'O M'; unten links braun datiert 'IX. 03.'. – Der Unterrand und die Ecken etwas bestoßen. Einige wenige winzige Farbabplatzungen und kleine Retuschen.

Wir danken Rainer Noeres, Otto-Modersohn-Museum, Fischerhude, für bestätigende und ergänzende Informationen.

Oil on artist's board, laid down on fibreboard. 57.2 x 40.5 cm. Framed. Monogrammed 'O M' in red brown lower right, dated 'IX. 03.' in brown lower left. – Lower edge and corners somewhat bumped. A few minute losses of colour and minor retouches.

We would like to thank Rainer Noeres, Otto-Modersohn-Museum, Fischerhude, for confirmatory and additional information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Niedersachsen; seitdem in Familienbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Worpswede/Fischerhude/Bremerhaven 1989 (Kunsthalle/Otto-Modersohn-Museum/Kunsthalle), Otto Modersohn in Worpswede 1890-1907

€ 20 000 – 30 000,-

Der Maler gibt in dieser Worpsweder Impression einen stimmungshaften wie suggestiven Motiv-Ausschnitt: es öffnet sich ein unbefestigter Dorfpfad in leicht hügeligem Gelände mit altem Baumbestand zu etwas entfernter liegenden Gehöften – und auf dem Weg, seitlich, schaut ihm eine Kleine in rotem Tüchlein aufmerksam entgegen. Im geöffneten Tor des breiten Giebelhauses in der Bildtiefe erkennt man eine bäuerliche Gestalt, während davor eine Frau in dunkler Gewandung sich nach links über eine nur angedeutete Form beugt, vielleicht über den zugehörigen Kinderwagen. Modersohn formuliert keine Details aus, alles ist summarisch und doch schlicht und wirkungsvoll erzählt. Alles scheint, auch heute noch, beseelt von einer Gefühlsbindung an diesen Ort, von einer persönlichen Schau auf Gegebenheiten, auf ein Stück „Heimat“ und damit auf einen ideellen Wert von ursprünglicher, ländlicher Geborgenheit. Modersohn hatte die Zeit zuvor auf Amrum mit Paula Modersohn und der Tochter Elsbeth aus seiner ersten Ehe verbracht. Zur Entstehungszeit dieses Gemäldes, im September 1903, hielt Modersohn in seinem Tagebuch fest: „Dieser Sommer und besonders seit Amrum (5. August) hat mir die wichtigsten Erkenntnisse gebracht, seit ich male... mein ganzer Standpunkt ist ein anderer geworden. Mit der Natur verbindet sich Persönlichkeit, rechtes Naturgefühl ist auch ein persönliches. Das sind die wesentlichsten Seiten guter, großer Malerei, Sie entspringen alle aus dem rechten Verhältnis zur Natur.“ (Zit. nach: Ausst. Kat. Otto Modersohn, Otto Modersohn Museum, Bremen 1993, S. 299).

In this impression from Worpswede, the painter offers an atmospheric as well as suggestive detail of his motif: a rough village path in a slightly hilly terrain featuring a mature group of trees opens on to farmsteads lying somewhat in the distance while, at the side of the path, a little girl in a red scarf looks at him attentively. A farmer-like figure can be recognised in the open gate of the wide building with a gable roof in the depth of the picture, while a woman in dark clothing in front bends to the left over a form that is only hinted at – perhaps the pram of the child. Modersohn does not articulate any particulars, all is summarily and nonetheless simply and effectively described. Even today, everything appears animated by an emotional bond to this place, by a personal look onto given facts, a patch of “home” and, with it, by a notion of virtue expressing a feeling of pristine, pastoral security. Modersohn had spent the preceding period on Amrum with Paula Modersohn and his daughter Elsbeth from his first marriage. At the time this painting was created, in September 1903, Modersohn recorded in his journal: “This summer, particularly since Amrum (5 August), has brought me the most important insights since I have been painting... my whole standpoint has become different. Personality is joined with nature; a proper feeling for nature is also something personal. Those are the most essential facets of a good, grand painting; all of them grow out of the proper relationship to nature.” (cited in: exhib. cat., Otto Modersohn, Otto Modersohn Museum, Bremen 1993, p. 299).



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

R210 BAUERNHÄUSER

Um 1920er Jahre

Wassertempera auf handgeschöpftem Papier. 36,5 x 51,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert 'CR'. – Farbfrisch erhalten.

Mit einem Gutachten des Christian Rohlf's Archivs im Osthaus Museum Hagen, vom 7. Juli 2014. Die Arbeit ist im Archiv mit der Nr. CRA 97/14 verzeichnet.

Water tempera on hand-made paper. 36 x 51 cm. Framed under glass. Monogrammed 'CR' in black lower right. – In fine condition with fresh colours.

With an expertise by the Christian Rohlf's Archiv im Osthaus Museum Hagen, dated 7 July 2014. The work is registered in the archive under no. CRA 97/14.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Bielefeld; Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster 1975 (Westfälisches Landesmuseum), Konservieren – Restaurieren; Bielefeld 1979 (Kunsthalle Bielefeld), Aus Bielefelder Privatbesitz. Malerie und Graphik 1900-1945, S. 57, Kat. Nr. 82;

€ 25 000 – 30 000,-

Die angebotene Landschaft ist ein Beispiel von Christian Rohlf's vollendeter Beherrschung des Mediums, der jüngst für sich entdeckten Wassertempera. Diese dicht pigmentierte Farbe, aufgetragen auf stoffähnliche handgeschöpfte und strapazierfähige Papiere, wäscht der Maler in mehreren Durchgängen immer wieder durch Bürsten ab und schafft damit luzide gelagerte Farbschichten. Das Landschaftsmotiv ist hier zudem im schwarzen Umriss gegeben, wie ein Gitter über den Farbraum gelegt und schafft so ein erstaunlich tiefenräumliches Bildgefüge.

The landscape offered here is example of Christian Rohlf's complete mastery of his medium, the water-based tempera he had just recently discovered for himself. The artist used a cleaning brush to repeatedly wash these densely pigmented paints off of the cloth-like and durable, handmade laid paper by scrubbing across them multiple times, resulting in luminously superimposed layers of colour. Here the landscape motif is additionally presented through a black contour laid in over the chromatic space like a lattice, thus generating an amazingly three-dimensional pictorial structure.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

211 TESSINER LANDSCHAFT

1943

Öl auf Leinwand. 70 x 100 cm. Gerahmt.
Unten rechts braun monogrammiert und
datiert 'CH 43' (ligiert). – In tadelloser, farb-
frischer Erhaltung.

Wohlert 1741

*Oil on canvas. 70 x 100 cm. Framed. Mono-
grammed and dated 'CH 43' (joined) in brown
lower right. – In excellent condition with
fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung; Lempertz Köln, Auktion
Moderne Kunst 859, 5.6.2004, Los 768;
Galerie Vömel, Düsseldorf; Rheinische
Privatsammlung; Verkauf zugunsten des
Vereins der Freunde des Wallraf-Richartz-
Museums und des Museum Ludwig, Köln

€ 60 000 – 70 000,–

Von der Schweiz aus, wo Karl Hofers Mäzen Dr. Theodor Reinhart wohnte,
entdeckte der Maler das Tessin als Landschaftsmotiv. Von 1925 an verbrachte
Hofer meist die Sommermonate bis 1939 dort; 1931 erwarb er ein Haus am
Luganer See, das „Torrazza di Caslano“.

Die vorliegende Ansicht aus dem Tessin zeichnet sich durch seine besonders
klaren Formen und ruhige Bildstruktur aus. Fein sind die Farbnuancen gestuft
und evozieren eine frühabendliche Atmosphäre. Still ruhen Berge, Wiesen und
Gehöfte.

Bereits 1922 hatte Hofer sich unter dem Titel „Ein neuer Naturalismus“ in der
Zeitschrift „Das Kunstblatt“ geäußert:

„Es ist nicht schwer, mit den Utensilien des Malers und Bildhauers naturähn-
liche illusionistische Bildwerke zu schaffen. Es ist ebenso leicht, mit dem-
selben geduldigen Material naturferne, eigenschöpferische abstrakte Gebilde
zu formen. Es ist schwer, oder vielmehr die seltene Gabe seltener Menschen,
den inneren Ausdruck in der allen und zu allen Zeiten verständlichen Sprache
der Naturformen darzustellen. Nicht durch ein Ungefähr oder Übertreibung,
sondern durch verstehende Vereinfachung, die alles enthält, oder durch ein
Allesgeben, das Anbetung ist und nicht Kopie, wie Narren glaubten.“ (zit. nach:
Ausst. Kat. Karl Hofer – Malerei, Grafik, Zeichnung, Staatliche Galerie Moritz-
burg, Halle 1978/1979, S. 23)

*Working from Switzerland, where Karl Hofer's patron Dr Theodor Reinhart lived,
the painter discovered the Ticino as a landscape motif. From 1925 until 1939
Hofer usually spent the summer months there; in 1931 he purchased a house
by Lake Lugano: the "Torrazza di Caslano".
The present view from Ticino is distinguished by its particularly clear forms and
calm pictorial structure. The tones of the colours are finely modulated and evoke
an early evening atmosphere. Mountains, meadows and farmyards rest tran-
quilly.*

*Hofer had already expressed his views in a 1922 article entitled "Ein neuer
Naturalismus" in the journal "Das Kunstblatt":*

*"It is not difficult to use the utensils of the painter and sculptor to create illu-
sionistic artworks that are similar to nature. It is equally easy to use the same
acquiescent material to give shape to independently created, abstract forms
that are distant from nature. It is difficult or, rather, the rare talent of rare indi-
viduals to depict the inner expression in the language of natural forms, which
is understood by everyone and in every period. Not through an approximation
or exaggeration, but through an understanding simplification that contains
everything or through a presentation of everything that is a veneration and not
a copy – as fools believe" (cited in: exhib. cat. Karl Hofer – Malerei, Grafik, Zeich-
nung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1978/1979, p. 23).*



GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

N°212 CHAMP DYNAMIQUE 1962

Vinyl auf Hartfaser. 122 x 126,5 cm. Rückseitig auf der Hartfaser signiert, monogrammiert, datiert, betitelt und beschriftet '„champ dynamique“ 1962 FRUHTRUNK PARIS FRK' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren.

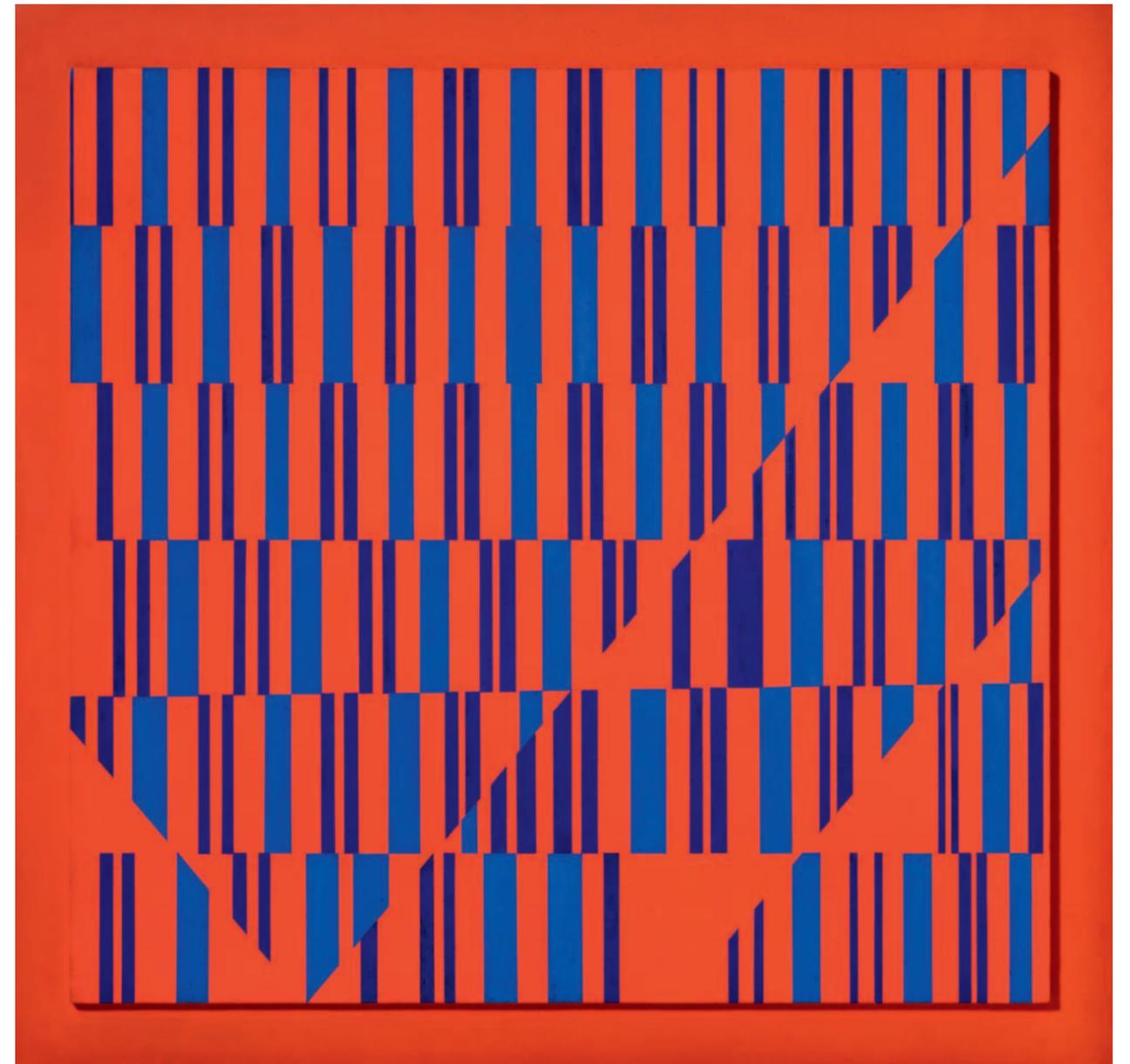
Günter Fruhtrunk Gesellschaft (Hg.), Günter Fruhtrunk, Werkverzeichnis der Bilder, Berlin 2018, WVZ-Nr. 256 (Werkverzeichnis von Silke Reiter)

Vinyl on fibreboard. 122 x 126.5 cm. Signed, monogrammed, dated, titled and inscribed "„champ dynamique“ 1962 FRUHTRUNK PARIS FRK" verso on fibreboard and with directional arrow and information. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Grisebach, Berlin, 01.06.2018, Lot 719

€ 50 000 – 60 000,-



THOMAS LENK

Berlin 1933 – 2014 Schwäbisch Hall

213 TORSKULPTUR 1967/1968

Schichtung: Holz, polychromiert in Schwarz und Silber. Ca. 290 x 170 x 80 cm. – Mit leichten Altersspuren.

Schichtung: wood, polychromed in black and silver. Approx. 290 x 170 x 80 cm. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Hans-Jürgen Müller, Stuttgart;
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1970 (Galerie Hans-Jürgen
Müller), Lenk, Mack, Pfahler, Uecker,
35. biennale di venezia padiglione tedesco
1970

Literatur *Literature*

Dieter Honisch, Thomas Lenk, Schichtungen,
Ausst.Kat. Folkwang Essen u.a., Essen 1973,
S. 25 (mit Abb. der Konstruktionszeichnung).

€ 25 000 – 30 000,-



JULIAN STANCZAK

Borownica/Polen 1928 – 2017 Seven Hills/Ohio

214 SWAY IN WARM LIGHT 1998

3-teilige Arbeit: je Acryl auf Leinwand.
Jeweils 122 x 62 cm. Gesamtmaß
122 x 186 cm. Zusammen gerahmt. Rück-
seitig auf der Leinwand signiert und datiert
'Stanczak 98'. Rückseitig auf dem Keilrah-
men signiert, datiert und betitelt 'JULIAN
STANCZAK „SWAY IN WARM LIGHT“ 1998'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

*3- part work: each acrylic on canvas. Each
122 x 62 cm. Overall dimensions 122 x 186 cm.
Framed together. Signed and dated 'Stanczak
98' verso on canvas. Signed, dated and titled
'JULIAN STANCZAK "SWAY IN WARM LIGHT"
1998' verso on stretcher. – Minor traces of age.*

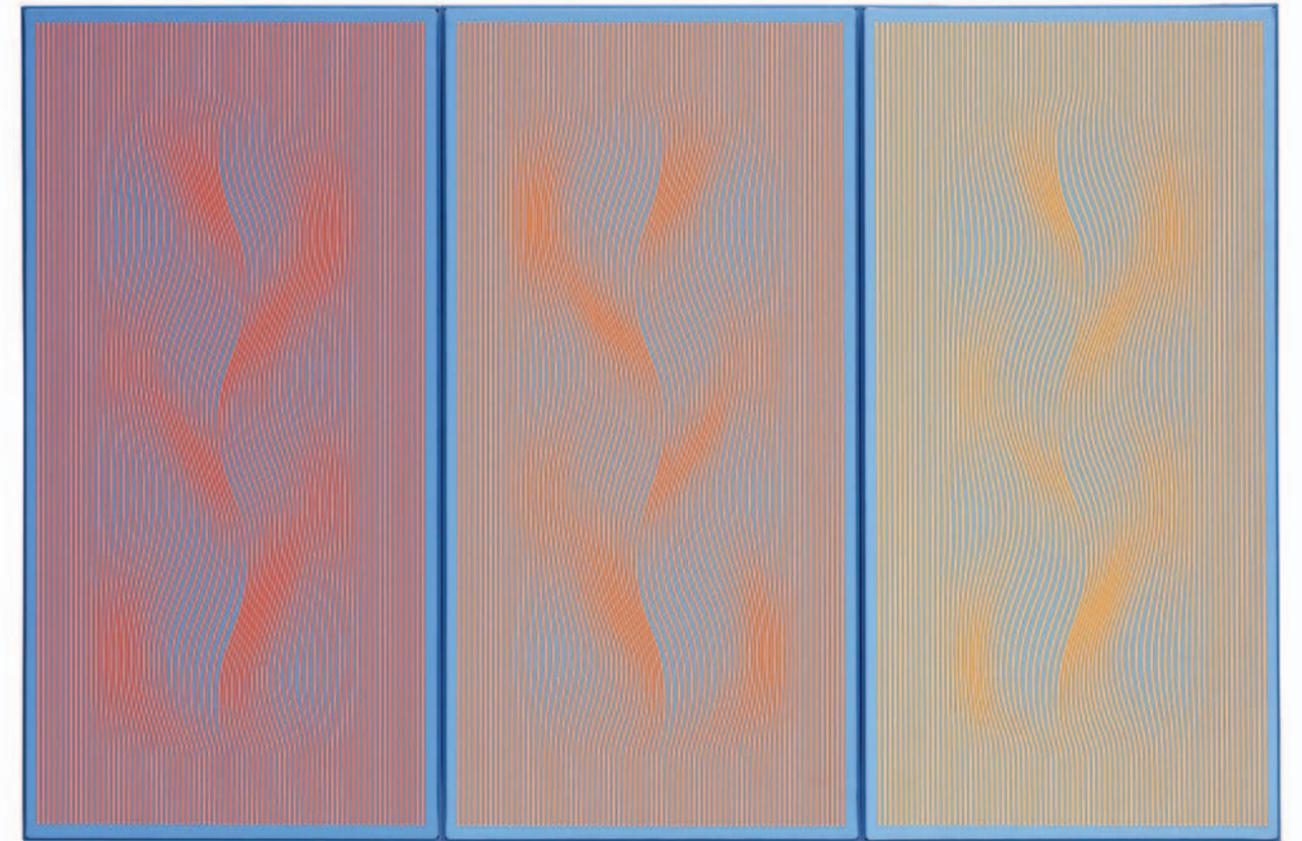
Provenienz *Provenance*

Selker Fine Art, Rancho Santa Fe/Kalifornien
Privatsammlung, Polen

€ 60 000 – 80 000,–

Der 1928 in Polen geborene Julian Stanczak gelangt nach Deportation und Flucht als Jugendlicher nach Uganda. Die Farbenvielfalt und Lichtintensität, die er in Afrika erlebt, beeindruckten ihn zutiefst. Sie legen den Grundstein für seine künstlerische Entwicklung und seine lebenslange Beschäftigung mit der Farbe. 1950 emigriert Stanczak in die USA, in Yale wird Josef Albers sein Lehrer. Angeregt durch Albers' Vorbild wendet er sich Ende der 1950er Jahre einer abstrakten Bildsprache zu, die durch dicht gesetzte verschiedenfarbige Formen optische Wechselwirkungen hervorruft. Damit wird Stanczak einer der ersten Vertreter der Op Art, ebenso wie sein Kommilitone Richard Anuszkiewicz. Konsequenterweise führt Stanczak in den kommenden Jahrzehnten den eingeschlagenen Weg fort und experimentiert mit Streifen-, Quadrat- und Wellenrastern in leuchtenden Farbtönen. Anders als anderen Vertretern der Op Art geht es Stanczak nicht um grellfarbige Effekte oder die bewusste optische Herausforderung des Betrachters, sondern um die Visualisierung von flüchtigen, subtilen Eindrücken. „Er sucht nach einer universalen Formgebung für die unscheinbarsten, aber lebenswichtigen Kostbarkeiten des Alltags, die uns mit dem „Jetzt“ verbinden, mit dem lebendigen Augenblick, der sich nicht festhalten lässt [...] eine Veränderung des Lichts, eine Bewegung, verursacht von unbeachteten kleinen Geschehen, die man nur aus dem Augenwinkel miterlebt.“ (Elizabeth McClelland, in: Ausst.Kat. Julian Stanczak, A Retrospective, Youngstown/Ohio u.a. 1998, S. 155)

Born in Poland in 1928, Julian Stanczak fled to Uganda as a teenager following deportation. In Africa, he experienced a diversity of colour and intensity of light that made a great impression on him. These laid the foundation of his artistic development and his life-long preoccupation with colour. In 1950, Stanczak emigrated to the USA; at Yale his teacher was Josef Albers. In 1950 – inspired by Albers – he applied himself to an abstract visual language which evoked visual interaction by means of densely arranged variegated shapes. Stanczak thus became one of first representatives of Op Art, just as his fellow student Richard Anuszkiewicz. Stanczak followed this path consistently in subsequent years, experimenting with grid patterns of stripes, squares and waves in vibrant colours. In contrast to other representatives of Op Art, Stanczak was not primarily interested in flamboyant effects or in optically challenging the viewer, but in the visualisation of fleeting, subtle impressions. “Er sucht nach einer universalen Formgebung für die unscheinbarsten, aber lebenswichtigen Kostbarkeiten des Alltags, die uns mit dem “Jetzt“ verbinden, mit dem lebendigen Augenblick, der sich nicht festhalten lässt [...] eine Veränderung des Lichts, eine Bewegung, verursacht von unbeachteten kleinen Geschehen, die man nur aus dem Augenwinkel miterlebt.“ (Elizabeth McClelland, in: (Elizabeth McClelland: exhib.cat. Julian Stanczak, A Retrospective, Youngstown/Ohio i.a. 1998, p.155)



MÜBIN ORHON
Istanbul 1924 – 1981 Paris

№215 **OHNE TITEL**
1958/1959

Öl auf Leinwand. 116 x 89 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert 'Mubin 1958-59'. – Mit leichten Altersspuren.

Mit freundlicher Bestätigung von Benedicte Orhon.

Oil on canvas. 116 x 89 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'Mubin 1958-59'. – Minor traces of age.

With the kind confirmation of Benedicte Orhon.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, New York
Christie's New York, 23.09.2009, Lot 46

€ 30 000 – 40 000,-



FRANZ ERHARD WALTHER

Fulda 1939

№216 WANDFORMATION NO. 73
1985

2-teilige Arbeit: je Stoff und Holz. Jeweils
ca. 240 x 64 x 32 cm. – Mit leichten Alters-
spuren.

*2-part work: each cloth and wood. Each
approx. 240 x 64 x 32 cm. – Minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Helge Achenbach, Düsseldorf
Van Ham, Köln, Achenbach Art Auction,
30.09.2015, Lot 102

€ 45 000 – 50 000,-



Besitzerverzeichnis II62 *Owner directory II62*

(1) 118, 119, 196; (2) 135; (3) 174; (4) 213; (5) 115; (6) 179; (7) 155; (8) 107, 137; (9) 120; (10) 101, 147, 151, 170, 193, 206; (11) 112, 113; (12) 210; (13) 148; (14) 171; (15) 190, 191; (16) 122, 201; (17) 203; (18) 185; (19) 114; (20) 188; (21) 111; (22) 106; (23) 108; (24) 142, 177, 178; (25) 161, 165, 166; (26) 160; (27) 199; (28) 168; (29) 109, 150, 156, 195; (30) 138; (31) 117; (32) 145, 146, 211; (33) 176; (34) 100; (35) 183; (36) 172, 173; (37) 141; (38) 105; (39) 182; (40) 163; (41) 181; (42) 209; (43) 186; (44) 169, 184, 207, 208; (45) 214; (46) 198; (47) 187; (48) 110; (49) 140; (50) 202; (51) 197; (52) 116; (53) 180; (54) 192; (55) 189; (56) 204; (57) 200; (58) 102; (59) 103; (60) 121; (61) 139; (62) 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 153; (63) 159; (64) 157, 158; (65) 144; (66) 125; (67) 104; (68) 136, 143, 149, 152, 154, 162, 164, 175, 194, 205, 212, 215, 216; (69) 139a, 139b; (70) 123, 124; (71) 167

Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. *VAT No.*
Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

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

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

Exports to non-EU countries:

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

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

Export within the EU:

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

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

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked † are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.

Symbole *Symbols*

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.
^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N *Margin scheme plus additional import tax.*

^R *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

Signaturen *Signatures*

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

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

Erhaltungszustand *Condition*

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

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

Experten *Experts*

Moderne Kunst <i>Modern Art</i>	
Dr. Klaus Lange	T +49.221.925729-31
lange@lempertz.com	
Ansgar Lorenz M.A.	T +49.221.925729-95
lorenz@lempertz.com	
Dr. Ulrike Ittershagen	T +49.221.925729-48
ittershagen@lempertz.com	
Hanne Führer-Breuer M.A.	T +49.221.925729-27
fuehrer-breuer@lempertz.com	
Prof. Henrik Hanstein	
Nina Beyer M.A.	
modern@lempertz.com	
Zeitgenössische Kunst <i>Contemporary Art</i>	
Dr. Mechthild Potthoff	T +49.221.925729-32
potthoff@lempertz.com	
Benjamin Schumann M.A.	T +49.221.925729-29
schumann@lempertz.com	
Isabel Apiarius-Hanstein M.A.	T +49.221.925729-70
i.hanstein@lempertz.com	
Leonard Stühl M.A.	T +49.221.925729-86
stuehl@lempertz.com	
contemporary@lempertz.com	
Photographie <i>Photography</i>	
Dr. Christine Nielsen	T +49.221.925729-56
nielsen@lempertz.com	
Maren Klinge M.A.	T +49.221.925729-28
klinge@lempertz.com	
photo@lempertz.com	

Photographie *Photography*
Saša Fuis Photographie, Köln
Bildbearbeitung *Image editing*
Andreas Pohlmann, Köln
Übersetzung *Translation*
Anna Chiffers, Lisa Goost
Druck *Print*
Kopp Druck und Medienservice, Köln

Versteigerungsbedingungen

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

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

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

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

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

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

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

benen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 25 % zuzüglich 16 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung). Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet. Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 16 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

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

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

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

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

Conditions of sale

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

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

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

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

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

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

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted.

Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 25 % calculated on the hammer price plus 16 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

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

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 16 % on the hammer price and the buyer’s premium (regular scheme). Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 UrhG), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

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

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

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

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer

Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s’il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d’erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l’élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l’état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s’ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L’état de conservation d’un objet n’est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d’occasion. Tous les objets étant vendus dans l’état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d’anéantir ou de réduire d’une manière non négligeable la valeur ou la validité d’un objet et qui sont exposés d’une manière fondée en l’espace d’un an suivant la remise de l’objet, Lempertz s’engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l’encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d’une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l’acquéreur que la totalité du prix d’achat payé. En outre, Lempertz s’engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d’inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d’un vice, d’une perte ou d’un endommagement de l’objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d’une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSg sont exclues dans la mesure où Lempertz n’ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l’alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Enchères en présence de l’enchérisseur : l’enchérisseur en 6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d’admission dans une de ses vente. En articulier lorsque l’identification du candidat acheteur ne peut pas etre suffisamment bien établie en vertu de l’article 3 para. 1 GWG. **Enchères en présence de l’enchérisseur** : L’enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d’enchérisseur sur présentation de sa carte d’identité. Si l’enchérisseur n’est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l’absence de l’enchérisseur** : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d’Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L’objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d’ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d’ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l’objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s’appliquent pas ici. **Enchères par téléphone** : l’établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l’enchérisseur accepte que le déroulement de l’enchère puisse être enregistré. **Placement d’une enchère par le biais d’Internet** : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l’enchérisseur s’est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L’adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l’adjudication ou la refuser s’il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l’article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d’autre ne place d’enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l’enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l’objet adjudgé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l’enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l’adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les

ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d’autres enchères. Si, malgré le placement d’enchères, aucune adjudication n’a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu’en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l’adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L’adjudication engage l’enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l’enchérisseur est lié à son enchère jusqu’à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d’enchères par écrit, s’il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 25 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 16 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l’importation seront calculés. Pour les position de catalogue caractérisee par R, un agio de 24% est preleve sur le prix d’adjudication ce prix facture net (prix d’adjudication agio) est majeure de la T.V.A. legale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pieces de collection, et de 16 % pour les arts decoratifs appliques (imposition reguliere). Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A: leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d’exportation et d’acheteur. Pour des oeuvres originales dont l’auteur est decedé lorsque le décès de l’artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément a § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l’indemnisation a percevoir sur le droit de suite s’eleve a 1,8% du prix adjuge. L’indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d’argent de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d’adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l’adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Tout demande de réécriture d’une facture à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement avant la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d’une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d’une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moïn. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l’exécution du contrat d’achat ou, après fixation d’un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d’un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l’acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l’agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n’est responsable des objets vendus qu’en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu’après réception du paiement intégral. L’expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l’adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l’adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d’adjudication sera facturé par an pour les frais d’assurance et d’entreposage.

13. Le lieu d’exécution et le domicile de compétence – s’il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l’une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure inaffectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

Condizione per l’asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all’asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice di Diritto Commerciale) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d’asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell’asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all’asta possono essere presi in visione e controllati prima dell’asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell’artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell’aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l’idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall’aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all’acquirente solo l’intero prezzo d’acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all’asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Lempertz si riserva il diritto di approvare la registrazione all’asta, in particolare, a seguito della corretta identificazione dell’offerente, secondo le condizioni come da articolo § 1 para. 3 GWG. **Offerte in presenza:** L’offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d’identità con foto. Nel caso in cui l’offerente non è noto a Lempertz, l’iscrizione all’asta deve avvenire 24 ore prima dell’inizio dell’asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. **Offerte in assenza:** le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell’inizio dell’asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l’oggetto nell’incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell’oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L’incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). **Offerte telefoniche:** non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell’incarico, l’offerente dichiara di essere consenziente nell’eventuale registrazione della procedura di offerta. **Offerte tramite internet:** l’accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l’offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell’asta. L’aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un’offerta non verrà emanata un’offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all’aggiudicazione se sussiste un motivo particolare, in particolare, se l’offerente non può essere identificato, come da articolo § 1 paragrafo. 3, normativa anti riciclaggio.. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un’offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l’aggiudicazione conferita e rimettere all’asta l’oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un’offerta più alta e subito contestata dall’offerente oppure esistono dubbi sull’aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell’entità necessaria per superare un’altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un’offerta rilasciata non viene conferita l’aggiudicazione, il banditore garantisce per l’offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L’aggiudicazione vincola all’acquisto. Nel caso in cui l’aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l’offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l’asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell’oggetto messo all’asta passano all’aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell’oggetto. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all’indirizzo www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 25% oltre al 16% di IVA; sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).

Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tassa di importazione.

Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l’IVA di 16% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall’IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell’UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell’UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o scomparso da meno di 70 anni (§ 64 UrhG), ai fini dell’esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell’articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell’ammontare dell’1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all’asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l’IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell’avvenuta esportazione. In caso di pagamento di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell’acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (GWG). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. Le fatture emesse durante o subito dopo l’asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell’asta hanno l’obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l’aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell’asta. Lempertz si riserva l’espletamento della pratica. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (§ 1 para. 3 GWG) dell’offerente e della pesona a cui verrà trasferita la fattura. La fattura sarà intestata unicamente a soggetti responsabili del pagamento della stessa.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all’asta nuovamente l’oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all’aquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenuta per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l’oggetto immediatamente dopo l’asta. Il mediatore dell’asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all’asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell’aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell’aggiudicatario quattro settimane dopo l’asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d’adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati personali, segnaliamo la nota a riguardo della protezione dei dati sul nostro sito web.

Henrik Hanstein, banditore incaricati da ente pubblico e giurati

Versand

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

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

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

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

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

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

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

*For information: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

SCHMUCK 12. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 12. NOV., KÖLN

MONDSTEINRING MIT DIAMANTSOLITÄR HEMMERLE, MÜNCHEN
18 KT WEISSGOLD, DIAMANT CA. 9,70 CT IM TRANSITION-CUT. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

175 YEARS

SLG. RENATE & TONO DREßEN 13. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 12. NOV., KÖLN

FIT FOR A KING – ABRAHAM & DAVID ROENTGEN 13. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 12. NOV., KÖLN

FRÜHE TEEKANNE MIT DECKEL. MEISSEN, JOHANN GREGORIUS HOEROLDT, 1723
BLAUMARKE K.P.M., MIT DECKEL H 15,6 CM. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 25.000 – 30.000,-



KOMMODE AUS DEM PRIVATBESITZ VON DAVID ROENTGEN
BIS 1942 DURCH VERERBUNG IM BESITZ DER NACHKOMMEN. MAHAGONIFURNIER, FEUERVERGOLDETE BRONZEN
H 83,5, B 112,5, T 57 CM. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 200.000 – 250.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

175 YEARS

KUNSTGEWERBE 13. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 12. NOV., KÖLN

BEDEUTENDER NÜRNBERGER RATSPOKAL
JOHANN HOLZMANN, UM 1715 – 1725. SILBER, VERGOLDET, H 40,5 CM, GEWICHT 660 G. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 50.000 – 55.000,-



GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN SKULPTUREN 15. – 19. JH. 14. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 13. NOV., KÖLN

ADOLPH VON MENZEL, MÄDCHEN AM SOFA, 1848
PASTELL UND AQUARELL AUF PAPIER, 23 X 19 CM. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 150.000 – 200.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

175 YEARS

GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN
SKULPTUREN 15. – 19. JH.
14. NOV. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
6. – 13. NOV., KÖLN

JACOB PHILIPP HACKERT RASTENDE BAUERN IN DEN HÜGELN ÜBER SOLFATARA,
MIT BLICK AUF ISCHIA, PROCIDA UND DIE BUCHT VON POZZUOLI
ÖL AUF LEINWAND, 65,5 X 98 CM. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 220.000 – 260.000,-



MEISTERWERKE DER
SAMMLUNG I. BISCHOFF
8. DEZ. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
27. NOV. – 7. DEZ., KÖLN

GEORGES DE LA TOUR (1593 – 1652) MÄDCHEN, IN EIN KOHLEBECKEN BLASEND (LA FILLETTE AU BRAISIER). CIRCA 1646–48. SIGNIERT
ÖL AUF LEINWAND, 76 X 55 CM. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 3 000.000 – 4 000.000,-

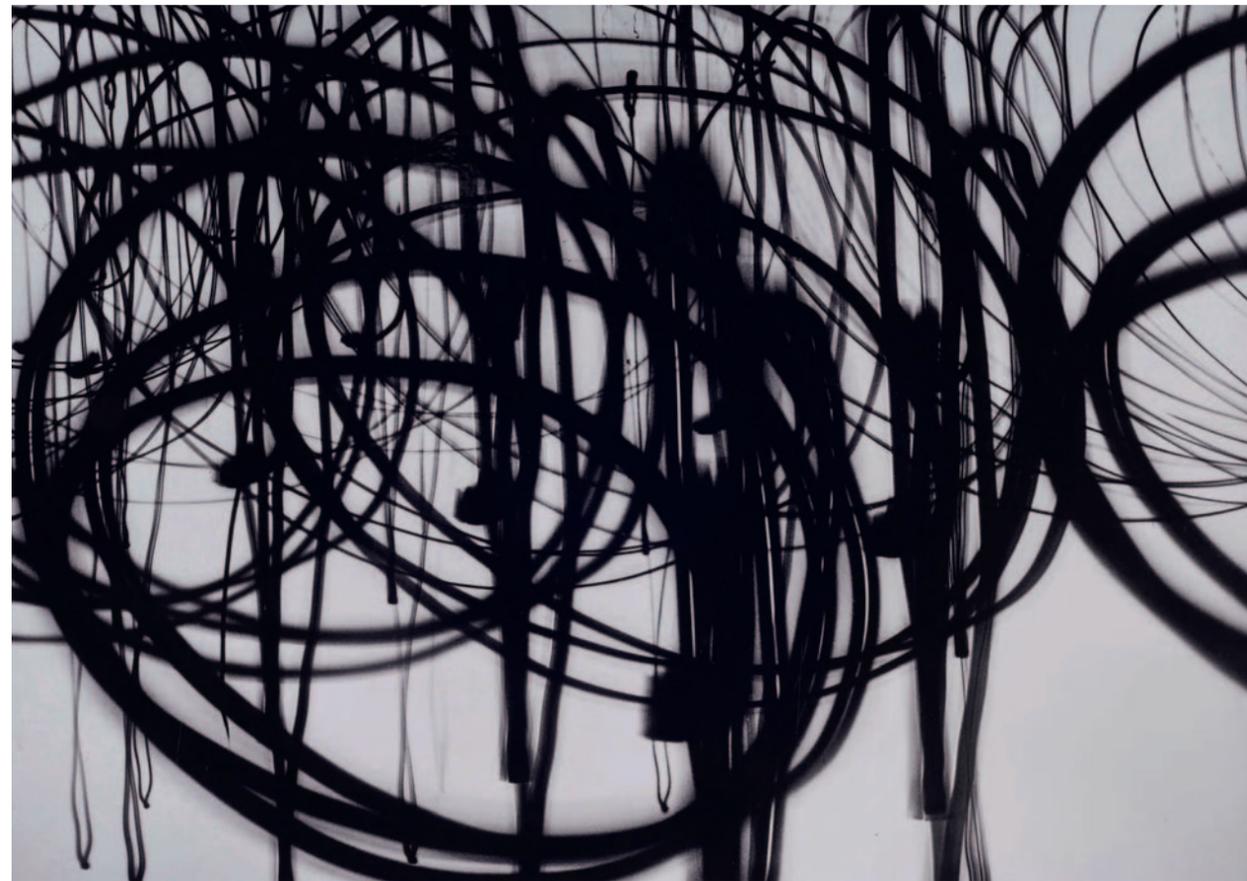


LEMPERTZ
AUKTIONEN

175 YEARS

PHOTOGRAPHIE
INKL. SLG. MAGGIA:
ROM IN FRÜHEN PHOTOGRAPHIEN
7. DEZ. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
27. NOV. – 6. DEZ., KÖLN



OTTO STEINERT LUMINOGRAMM (DIE LAMPEN DER PLAGE DE LA CONCORDE, PARIS), 1952
VINTAGE ODER FRÜHER GELATINESILBERABZUG, 24 X 33,9 CM (27,2 X 36,6 CM)
SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 12.000 – 15.000,-

ASIATISCHE KUNST
15./16. DEZ. 2020, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
9. – 14. DEZ., KÖLN



BUDDHA SHAKYAMUNI CHINA, 17./18. JH.
BRONZE, VERGOLDET, H 50 CM, PROV.: PRIVATSAMMLUNG, SCHWEIZ. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 100.000 – 150.000,-

LEMPERTZ
AUKTIONEN

175 YEARS

ARTCURIAL



Hans HARTUNG (1904-1989)
T1934-2 - 1934
Öl auf Leinwand
120 x 87 cm

POST WAR & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:
Dienstag, 8. Dezember &
Mittwoch, 9. Dezember 2020

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Bernard BUFFET (1928-1999)
Deux clowns trompette - 1989
162 x 130 cm
Herkunft :
Ehemalige Sammlung Maurice Garnier
Nachlass Ida Garnier

SAMMLUNG MAURICE & IDA GARNIER

Auktionen in Paris:
Dienstag, 8. Dezember &
Mittwoch, 9. Dezember 2020

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

www.artcurial.com

Farsettiarte

CONTEMPORARY ART
PRATO 11 - 12 DECEMBER 2020

VIEWING

MILANO: 26 NOVEMBER - 2 DECEMBER

PRATO: 5 - 12 DECEMBER

PRATO
Viale della Repubblica
(area Museo Pecci)
Ph. +39 (0)574-572400
Fax +39 (0)574-574132

info@farsettiarte.it

MILANO
Portichetto di via Manzoni
Ph. +39 (0)2-76013228
Fax +39 (0)2 76012706

www.farsettiarte.it

Yves Klein, *La terre bleue*, 1957

Farsettiarte

MODERN ART
PRATO 12 DECEMBER 2020

VIEWING

MILANO: 26 NOVEMBER - 2 DECEMBER

PRATO: 5 - 12 DECEMBER

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

Milano, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / Fax +39 (0)2 76012706

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

Emil Nolde, *Rotweisse Amaryllis und gelbe Blüten*, 1930 ca.



Alberto Savinio, *Ulisse*, 1928, oil on canvas, cm 60x81

Viewing:
MILANO 26 NOVEMBER - 2 DECEMBER
PRATO 5 - 12 DECEMBER



LEMPERTZ

175 YEARS

1845