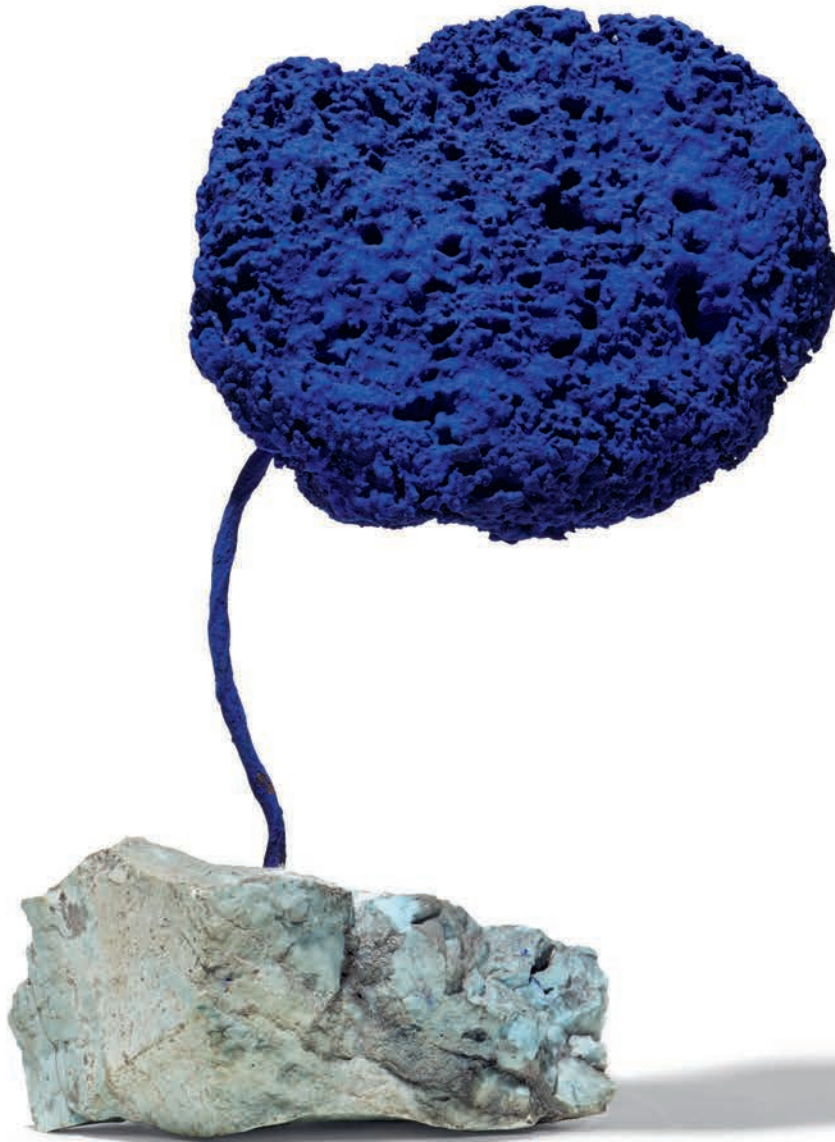


LEMPERTZ

1845



Modern / Contemporary Art
Evening Sale
17. Juni 2021 Köln
Lempertz Auktion 1177





Lot 47 Emil Nolde © Nolde Stiftung Seebüll



Lot 94 Carl Möll

LEMPERTZ
1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale
Köln, 17. Juni 2021
Lempertz Auktion 1177





Lot 67 Asger Jom © Donatien Jom, Silkeborg / VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Lot 39 Franz Radziwill © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Freitag 11. Juni, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 12. Juni, 10 – 16 Uhr

Sonntag 13. Juni, 11 – 16 Uhr

Montag 14. Juni – Mittwoch 16. Juni, 10 – 17.30 Uhr

Berlin, Poststr. 22

Ausgewählte Werke nach Voranmeldung

Donnerstag/Freitag 27./28. Mai

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Donnerstag 17. Juni 2021

Evening Sale 1177

18.00 Uhr Lot 1 – 109

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.

Umschlag vorne *Front cover:*
Lot 11 Yves Klein
Umschlag hinten *Back cover:*
Lot 19 Oskar Schlemmer

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

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

1 ODYSHAPE C 2 1995

Acryl auf Aluminium. 121 x 121 x 14 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 95'. – Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic on aluminium. 121 x 121 x 14 cm.
Signed and dated 'imi 95' on aluminium
verso. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben;
Privatsammlung, Berlin

€ 55 000 – 65 000,–

In der Werkserie „Odyshape“ befasst sich Imi Knoebel in einer besonders eindrücklichen Weise mit dem Motiv des Verborgenen – einem Thema, welches vielfach in seinem Oeuvre präsent ist. In den Wandinstallationen aus farbig gefasstem Aluminium verbergen sich hinter einem großflächigen Quadrat auf mehreren übereinanderliegenden Ebenen verschiedenfarbige Aluminiumstreifen. Die Streifen schieben sich nur teilweise an den Rändern hervor und erzeugen bei dem Betrachter unweigerlich den Wunsch, hinter die frontale Fläche blicken und die verborgenen Schichten aufdecken zu können. Das Umschreiten des flach an der Wand hängenden, aber dreidimensionalen Kunstwerkes ist vom Künstler intendiert, er lässt Form, Farbe und Raum miteinander interagieren. Das geheimnisvoll Verborgene spielt sich hier nicht nur als optisches Phänomen ab, sondern als etwas physisch Greifbares. Knoebel beschränkt sich bei der Werkserie auf die Primärfarben Gelb, Rot, Weiß und Blau. Er greift mit dieser Farbgebung sowie mit der Schlichtheit der geometrischen Formen die künstlerischen Ausdrucksmittel seiner Vorbilder Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch auf und versetzt sie durch die Dreidimensionalität seiner Installationen in einen neuen spannungsgeladenen Zusammenhang.

In the work series "Odyshape", Imi Knoebel addresses the motif of concealment in a particularly impressive manner – a theme that is frequently present in his oeuvre. In the wall installations of coloured aluminium, variously coloured strips of the metal are concealed behind a large-scale square on several superimposed levels. Not all the stripes reach the edges, inevitably generating in the viewer the wish to see behind the frontal surface to uncover the concealed layers. The circumnavigation of the three-dimensional artwork hanging flat on the wall is intended by the artist; he allows form, colour and space to interact with each other. The secretive concealment is played here not only as an optical phenomenon, but as something physically tangible.

Knoebel restricts the work series to the primary colours of yellow, red, white and blue. With this colouring and the simplicity of the geometric forms, he employs the artistic means of expression of his role models Piet Mondrian and Kasimir Malewitsch and transposes them into a new tension-filled correlation through the three-dimensionality of his installations.



JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

N2 GREEN PAINTING 2006

Acryl auf Leinwand. 117 x 123 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'GREEN PAINTING Jos MARIONI 2006' sowie signiert und datiert 'JOSEPH MARIONI PAINTER 2006' und mit Material-, Maßangaben sowie der Werknummer.

Acrylic on canvas. 117 x 123 cm. Signed, dated and titled 'GREEN PAINTING Jos Marioni 2006' on canvas overlap and signed and dated 'JOSEPH MARIONI PAINTER 2006' with information on material and dimensions and worknumber.

Provenienz *Provenance*

George Lawson Gallery, San Francisco (auf der originalen Transportkiste mit Aufkleber); Privatsammlung, USA

€ 20 000 – 25 000,-

Joseph Marioni ist nicht nur Maler, sondern auch Kunsttheoretiker, der seine eigene malerische Ausdrucksform – bei der er unter Vermeidung einer persönlichen Handschrift durch das Auftragen diverser Farbschichten monochrome, vollkommen gegenstandslose Bilder schafft – als radikale Malerei versteht. „Radikale Malerei beschäftigt sich intensiv mit der inneren strukturellen Beziehung zwischen Farbmasse und Träger. Die Erfahrung dieser Beziehung ist wesentlich ein singulärer und persönlicher Akt des Betrachters. Dabei ist der Betrachter handelnd einbezogen – nicht in der Interpretation eines Abbildes, sondern vielmehr in die Konstituierung von Bedeutung. [...] Radikale Malerei sieht ihre Rolle weder darin, Mythen oder Legenden darstellend oder abstrahierend wiederzugeben, noch darin, über mythologisch oder gesellschaftlich vermittelte Zeichen und Symbole die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen. Darin besteht die Rolle von Abbildungen. Abbilder sind nebensächlich, gemessen am Wesen der Malerei. Radikale Malerei ist Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, kein Vehikel, um Informationen weiterzugeben“, schreibt der Künstler in seinem programmatischen Text „Außerhalb der Kartusche“, den er zusammen mit dem Künstler und Kurator Günter Umberg verfasst (Joseph Marioni/Günter Umberg, *Außerhalb der Kartusche, Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei*, München 1986, S.10).

*Joseph Marioni is not only a painter, but also an art theorist who sees his own painterly form of expression as radical painting in which he avoids a personal signature style through the application of diverse paint layers, creating monochrome, completely non-representational images. "Radical painting deals intensively with the inner structural relationship between paint mass and support. The experience of this relationship is essentially a singular and personal act of the viewer. The viewer is actively involved – not in the interpretation of an image, but rather in the constitution of meaning [...] Radical painting sees its role neither in depicting or abstracting myths or legends, nor in linking the past with the present through mythological or socially mediated signs and symbols. Therein lies the role of images. Images are secondary, measured against the essence of painting. Radical painting is the object of sensual perception, not a vehicle for conveying information", the artist writes in his programmatic text "Außerhalb der Kartusche" (Outside the Cartouche) which he wrote together with the artist and curator Günter Umberg. (Joseph Marioni/Günter Umberg, *Außerhalb der Kartusche, Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei*, Munich 1986, p. 10).*



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

3 OHNE TITEL

1994

Acryl auf Leinwand. 81,5 x 102 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'cply'94'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Estate of William N. Copley, New York, registriert.

Acrylic on canvas. 81.5 x 102 cm. Framed. Signed and dated 'cply'94'. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the Estate of William N. Copley, New York.

Provenienz *Provenance*

Galerie Lelong, Zürich (mit rückseitigem Aufkleber);

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Brigitte Reinhardt (Hg.), William N. Copley, True Confession, Ausst.Kat. Ulmer Museum, Ostfildern 1997, S. 24 mit Abb.

€ 80 000 – 90 000,–

Die scheinbar naiven Bildwelten von William N. Copley sind erfüllt von erotischen Phantasien, in denen neben Frauenakten und fetischartig aufgeladenen Objekten oftmals der Künstler selbst auftaucht. Farbenfroh, respektlos und voll selbstironischem Humor bedient er sich bei diversen kunst- und kulturhistorischen Vorbildern. Lebensfreude und hintergründiger Witz geben seinem Oeuvre eine unverwechselbare Heiterkeit und spiegeln den sorglosen Lebensstil des Künstlers wider. „Man sehe sich nur die Duette an, die auf diesen Bildern gesungen werden – die Tänzerchen, die hier gedreht werden, zeigen alles und verhüllen nichts. Es ist vollkommen klar: Hier handelt nicht ein Opfer, das unter Qualen die Arena des Geschlechterkampfes betreten hätte, hier spricht der Täter aus Leidenschaft, die Lust an der erotischen Handlung bestimmt Leben wie Kunst.“ (Carl Haenlein, in: William N. Copley, Works 1948-1983, A German Collection, Ausst.Kat. Galerie von Braunbehrens, München 2012, S. 11)

Augenzwinkernd analysiert Copley seine speziellen Präferenzen in diesem unbetitelten Werk von 1994. Als kleiner Mann mit Anzug und Melone porträtiert er sich selbst in der Rolle des Sigmund Freud in der Gesprächssitzung mit einer „Patientin“ auf der Couch. Die liegende unbedeckte Frau, der Hund und die betonte Ornamentik der räumlichen Details sind feste Bestandteile seines charakteristischen Bildprogramms. Die Gemälde, die großformatig in üppigen Goldrahmen an den Wänden hängen, sind ebenfalls vielfach in Copleys Interieurs anzutreffen. Sie bilden eigenständige Sphären, in denen er seine erotischen Phantasien fortführt oder Kunstwerke von Weltrang persifliert – hier da Vincis Abendmahl, in dem Jesus und einige der Jünger durch weibliche Figuren ersetzt werden.

The seemingly naïve pictorial worlds of William N. Copley are filled with erotic fantasies in which the artist himself often appears alongside female nudes and fetish-like loaded objects. Colourful, irreverent and full of self-deprecating humour, he makes use of diverse art and cultural historical models. Joie de vivre and subtle wit give his oeuvre an unmistakable cheerfulness and mirror the artist's carefree lifestyle. "Just look at the duets that are sung in these pictures – the dances that are performed here display everything and conceal nothing. It is perfectly clear: this is not a victim that would have entered the arena of the battle of the sexes in torment. Here the perpetrator speaks out of passion; the lust for the erotic act determines life as well as art." (Carl Haenlein, in: William N. Copley, Works 1948-1983, A German Collection, exhib.cat. Galerie von Braunbehrens, Munich 2012, p. 11).

Tongue-in-cheek, Copley analyses his special preferences in this untitled work from 1994. As a small man in a suit and bowler hat, he portrays himself in the role of Sigmund Freud in consultation with a "patient" on the couch. The reclining unclothed woman, the dog and the accentuated ornamentation of the spatial details are fixed components of his characteristic pictorial programme. The paintings, hanging in lavish gold-frames on the walls are also frequently found in Copley's interiors. They create independent spheres in which he pursues his erotic fantasies or satirizes world-class artworks – here da Vinci's Last Supper in which Jesus and some of his disciples are replaced by female figures.



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

4 OHNE TITEL
1959

Öl auf Leinwand. 33 x 41 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'cply 59'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 33 x 41 cm. Framed. Signed
and dated 'cply'59'. – Traces of studio and
minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Alexandre Iolas, Paris (vor 1968);
Privatsammlung, Paris

€ 30 000 – 40 000,-



ISA GENZKEN
Bad Oldesloe 1948

5 WELTEMPFÄNGER
UM 1986/1987

Beton. Ca. 33 x 18 x 8,3 cm. Mit Antenne. –
Mit Atelierspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Werkarchiv Isa
Genzken, Galerie Buchholz, Köln/Berlin,
registriert. Mit beiliegendem signierten
Photozertifikat der Künstlerin.

*Concrete. Approx. 33 x 18 x 8,3 cm. With
antenna. – Traces of studio.*

*The present work is registered in Isa
Genzken's works archive, Galerie Buchholz,
Cologne/Berlin. Accompanied by a signed
photo-certificate by the artist.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Österreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Wien 1996 (Generali Foundation), MetLife,
Isa Genzken (Ausstellungsansicht auf der
Homepage der Generali Foundation)

€ 30 000 – 40 000,-



ISA GENZKEN

Bad Oldesloe 1948

6 OHNE TITEL (MACH DICH HÜBSCH! – LEONARDO DICAPRIO) 2016

Assemblage aus Plakat, Klebeband, Metallfolie, Plastikorchideen und Sprayfarbe.
Ca. 93 x 80 cm. Signiert und datiert 'Isa Genzken 2016'. – Mit Atelierspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Werkarchiv Isa Genzken, Galerie Buchholz, Köln, Berlin, registriert.

Assemblage of poster, adhesive tape, metal foil, plastic orchids and spray paint. Approx. 93 x 80 cm. Signed and dated 'Isa Genzken 2016'. – Traces of studio.

The present work is registered in Isa Genzken's works archive, Galerie Buchholz Cologne, Berlin.

Provenienz *Provenance*
Direkt von der Künstlerin;
Privatsammlung, Berlin

€ 70 000 – 90 000,–

Isa Genzken regt den Betrachter ihrer selbstbewussten und facettenreichen Werke zu ganz eigenen Interpretationsansätzen und Assoziationen an, denn eine Erklärung ihrer Arbeiten liefert die Künstlerin nur selten. Wer sich jedoch mit ihrem Leben und ihren Erfahrungen auseinandersetzt erkennt den Einfluss von Musik, Tanz, Architektur, New York und ihre Vorliebe für den Schauspieler Leonardo DiCaprio in ihrem Oeuvre wieder. Die hier angebotene Assemblage vereint eine Vielzahl charakteristischer Elemente Genzkens, die als Versatzstücke immer wieder in ihrem Schaffen präsent sind. Folie und Spiegelflächen beziehen mit ihren Reflektionen den Betrachter und die Umgebung mit ein, liefern allerdings kein exaktes Spiegelbild, sondern eine verzerrte, fragmentierte Darstellung. Die weiße Orchidee, einst ein Symbol für Luxus und Exotik, ist für die Künstlerin der Inbegriff einer mittlerweile massenhaft und global verfügbaren Pflanze, die dennoch weiterhin eine makellose, reine Aura besitzt und eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten bereithält. Fotos und Plakate des jungen Leonardo DiCaprio integriert sie seit Ende der 1990er Jahre in verschiedenen ihrer Objekte, Collagen und Künstlerbüchern – unter anderem in dem um 2000 entstandenen Collagebuch „Mach dich hübsch!“.

Aus diesen mit persönlichen Bedeutungsebenen aufgeladenen, aber industriell gefertigten Massenprodukten schafft die Künstlerin eine komplexe erzählerische Assemblage, deren Untertitel „Mach dich hübsch!“ das genannte Künstlerbuch zitiert. Dieser Titel wird zugleich auch für die große Retrospektive von Isa Genzken ausgewählt, die 2016 im Stedelijk-Museum Amsterdam und im Berliner Martin-Gropius-Bau stattfindet.

With her self-confident and multifaceted works, Isa Genzken encourages viewers to have their very own interpretative approaches and associations as the artist seldom offers any explanation for her works. However, those who engage in her life and her experiences will discern the influence of music, dance, architecture, New York, and her predilection for the actor Leonardo DiCaprio within her oeuvre. The assemblage on offer here combines the multiple characteristic elements used by Genzken and that reoccur as set pieces in her work. The reflecting properties of foil and mirrored surfaces incorporate the viewer and the surroundings; however, they do not provide an exact reflection but a distorted, fragmented representation. For the artist, the white orchid – once a symbol for luxury and exoticism – is the epitome of a now plentiful and globally available plant that still possesses a flawless, pure aura offering a multitude of possible interpretations. She has been integrating photographs and posters of the young Leonardo DiCaprio into various objects, collages, and artists' books since the end of the 90s – among others in the collage book "Mach dich hübsch!" [pretty yourself up] created around 2000.

The artist creates a complex narrative assemblage from these industrially manufactured mass products charged with personal levels of significance, whose subtitle "Mach dich hübsch!" is quoted in the aforementioned artists' book. This title was also chosen for the major retrospective by Isa Genzken, which was shown at the Stedelijk-Museum Amsterdam and at the Martin Gropius Bau in Berlin in 2016.



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

7 TISCH MIT UMGEKIPPTER KANNE II 1973

Dispersion über Farbserigraphie auf Karton.
59 x 59 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und
datiert 'S. Polke 73'. Eines von 10 Unikaten.
Edition Bonner Kunstverein (Jahresgabe). –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Jürgen Becker und Claus von der Osten (Hg.),
Sigmar Polke, Die Editionen 1963 – 2000,
Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000,
WVZ-Nr. 34

*Dispersion over colour silkscreen on card.
59 x 59 cm. Framed under glass. Signed and
dated 'S. Polke 73'. One of 10 unique works.
Edition Bonner Kunstverein (annual edition). –
Traces of studio and minor traces of age.*

€ 30 000 – 40 000,-



LOUISE BOURGEOIS

Paris 1911 – 2010 New York

8 OHNE TITEL

1947

Tinte und Kohle auf Karton. 20,2 x 12,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert 'Louise
Bourgeois'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Wir danken dem Louise Bourgeois Studio,
New York, für hilfreiche Auskünfte.

*Ink and charcoal on card. 20.2 x 12.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Louise
Bourgeois'. – Traces of studio and minor
traces of age.*

*We would like to thank Louise Bourgeois
Studio, New York, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Robert Miller Gallery, New York;
Galerie Lelong, Zürich (jeweils mit rück-
seitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berkeley 1996 (University Art Museum),
New York (The Drawing Center), Boston (MIT
List Visual Art Center), Louise Bourgeois,
Drawings (mit rückseitigem Aufkleber)
Paris 1995 (Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris), Louise Bourgeois (mit rückseiti-
gem Aufkleber)
Zürich 1989 (Galerie Lelong), Louise
Bourgeois, 100 Zeichnungen, Ausst.Kat.
Nr.23

Amsterdam 1988 (Museum Overholland),
Louise Bourgeois, Works on Paper 1939-
1988

New York 1988 (Robert Miller Gallery),
Louise Bourgeois, Drawings 1939-1987

Literatur *Literature*

Jerry Gorovoy u.a. (Hg.), Louise Bourgeois,
Drawings, New York 1988, Kat.Nr.40, o.S. mit
Abb.

€ 40 000 – 50 000,-

Die Bandbreite des künstlerischen Schaffens Louise Bourgeois' wird in kei-
nem anderen Medium so deutlich wie in der Zeichnung. Bereits ihr Frühwerk
umfasst zahlreiche Zeichnungen unterschiedlichster Materialität – Bleistift,
Tinte, Kohle, Kreide – in denen die Künstlerin vorgefundene Objektformen,
Gedankensplitter und Emotionen in surrealistisch anmutende Bildideen
fasst. Vielfach behandelt sie die gleichen Themen, greift sie immer wieder
neu auf und entwickelt aus ihnen reflektierte künstlerische Aussagen, die
sich – teils erst viele Jahre später – auch in ihrem skulpturalen Werk nieder-
schlagen.

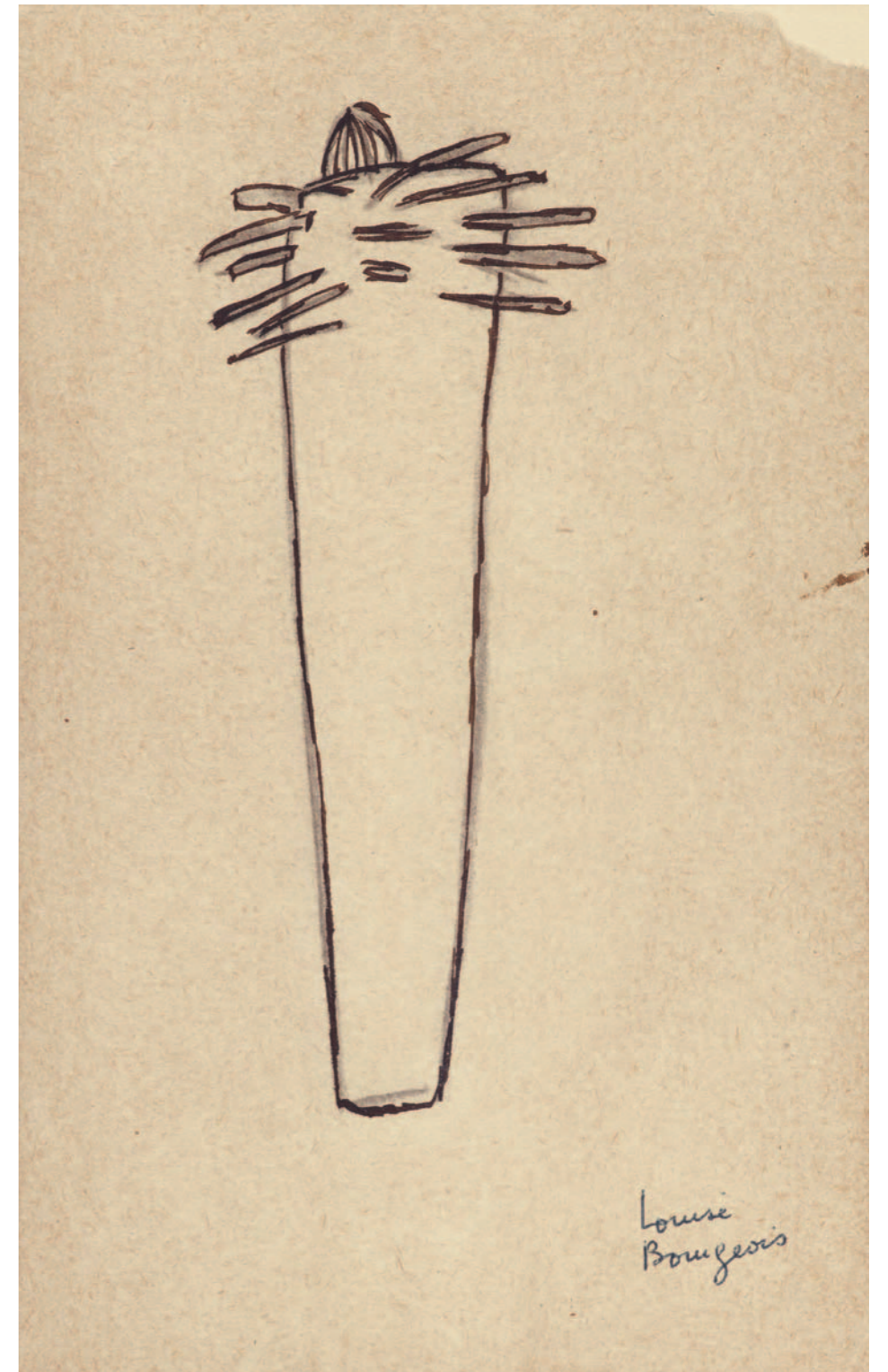
„Die nächtlich entstandenen realistischen Zeichnungen sind der Triumph
über schlechte Erinnerungen, sie sind notwendig, um diese auszulöschen
und um sich von ihnen zu befreien... die abstraktesten unter ihnen sind an-
genehme Übung – der Wunsch einzuschlafen und Frieden zu finden in einem
Rhythmus, in einem Modell und eingehüllt in Zärtlichkeiten.“ (Louise
Bourgeois, zit. nach: Louise Bourgeois, Der Ort des Gedächtnisses, Skulptu-
ren, Environments und Zeichnungen 1946-1995, Ausst.Kat. Deichtorhallen
Hamburg 1996, S. 118-120).

Gebäude, Gerätschaften, menschliche Figuren oder pflanzliche Details lassen
sich in ihren Zeichnungen ausmachen. Solche Versatzstücke vereinen sich
zu fragilen, halbabstrakten Objekten, die den Betrachter vor kaum zu durch-
dringende Rätsel stellen – archaisch, organisch und scheinbar nicht von
dieser Welt.

*More than any other medium, the breadth of Louise Bourgeois' artistic creativity
is most evident in drawing. Her early work already encompassed many drawings
in various materials – pencil, ink, charcoal, chalk – in which the artist captured
found object forms, aphorisms and emotions in surrealist-looking pictorial
ideas. She often covers the same themes, returns to them again and again,
developing reflected artistic claims from them which are condensed – some-
times many years later – in her sculptural work.*

*“The realistic nocturnal drawings are the triumph over bad memories, they
are necessary to extinguish them and to free oneself from them ... the most
abstract among them are pleasant exercise – the wish to fall asleep and to find
peace in a rhythm, in a model, and wrapped in caresses.” (Louise Bourgeois,
quoted after: Louise Bourgeois. Der Ort des Gedächtnisses. Skulpturen,
Environments und Zeichnungen 1946-1995, exhib.cat. Deichtorhallen Hamburg
1996, p. 118-120).*

*Buildings, equipment, human figures or plant details can be identified in her
drawings. Such set pieces unite to form fragile, semi-abstract objects that
confront the viewer with barely penetrable riddles – archaic, organic and
seemingly not of this world.*



LOUISE BOURGEOIS

Paris 1911 – 2010 New York

9 OHNE TITEL

1947

Tinte auf Papier. Ca. 18,4 x 12,2 cm. Unter Glas gerahmt. Monogrammiert 'LB' – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Wir danken dem Louise Bourgeois Studio, New York, für hilfreiche Auskünfte.

Ink on paper. Approx. 18.4 x 12.2 cm. Framed under glass. Monogrammed 'LB' – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Louise Bourgeois Studio, New York, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Robert Miller Gallery, New York; Galerie Lelong, Zürich (jeweils mit rückseitigem Aufkleber);

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Zürich 1989 (Galerie Lelong), Louise Bourgeois, 100 Zeichnungen, Ausst.Kat. Nr.24

Amsterdam 1988 (Museum Overholland), Louise Bourgeois, Works on Paper 1939-1988

New York 1988 (Robert Miller Gallery), Louise Bourgeois, Drawings 1939-1987

Literatur *Literature*

Jerry Gorovoy u.a. (Hg.), Louise Bourgeois, Drawings, New York 1988, Kat.Nr.45, o.S. mit Abb.

€ 40 000 – 50 000,-

Zart und voll poetischer Anziehungskraft, doch zugleich kraftvoll und selbstbewusst begegnen uns die Zeichnungen von Louise Bourgeois. Eine intensive, schonungslose Selbstbefragung und die Verarbeitung aufwühlender Kindheitserlebnisse sind die Grundlagen ihres künstlerischen Schaffens und ziehen sich als roter Faden durch ihr zeichnerisches und bildhauerisches Werk. Sie bestimmen auch ihre subjektive Wahrnehmung alltäglicher Objekte und Ereignisse: „In der Vergangenheit ging ich durch einen nächtlichen Garten und betrachtete die Pflanzen, eine an die andere geschmiegt. In klaren Nächten hat mich der Schatten, der von den Pflanzen auf den Boden geworfen wurde, stets angezogen und erschreckt. [...] Am folgenden Morgen schien mir der gleiche Ort ungefährlich und jeglichen Geheimnisses beraubt. Dieses lag nicht an der Natur selbst, sondern vielmehr an einer Erfahrung, welche an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit gemacht wurde.“ (Louise Bourgeois, zit. nach: Louise Bourgeois, Der Ort des Gedächtnisses, Skulpturen, Environments und Zeichnungen 1946-1995, Ausst.Kat. Deichtorhallen Hamburg 1996, S. 82f).

Schlanke, hochaufragende Formen, die an vegetabile Motive erinnern, ziehen sich Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahren durch Bourgeois' Zeichnungen und bestimmen das bildhauerische Werk dieser Zeit.

Louise Bourgeois' drawings are delicate and full of poetic allure, but at the same time powerful and confident. An intense, unsparing self-questioning and the processing of unsettling childhood experiences are the foundations of her artistic creativity and run as a common thread through her drawings and sculptural work.

They also define her subjective perception of everyday objects and occurrences:

“In the past, I walked through a nocturnal garden and looked at the plants, one nestled against the other. On clear nights, the shadows cast by the plants onto the ground always attracted me and frightened me. [...] The following morning, the same place seemed harmless, divest of any secret. This wasn't because of the nature itself but rather the experience of a particular place at a particular time.” (Louise Bourgeois, quoted after: Louise Bourgeois, Der Ort des Gedächtnisses, Skulpturen, Environments und Zeichnungen 1946-1995, exhib.cat. Deichtorhallen Hamburg 1996, p. 82f).

Slim, towering forms reminiscent of vegetal motifs ran through Bourgeois' drawings from the end of the 1940s, beginning of the 1950s, and define the sculptural work of this time.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

10 IN BLOCKFORMEN

1953

Öl auf Leinwand, beidseitig bemalt. Eine Komposition um 180° gedreht. 100 x 110 cm. Gerahmt. Jeweils signiert und datiert 'Nay 53'. – Recto am unteren Rand mit kleiner Retusche. Raddoubliert, um die Arbeit beidseitig präsentieren zu können.

Scheibler 694

Oil on canvas, painted on both sides. One of the compositions rotated by 180°. 100 x 110 cm. Each signed and dated 'Nay 53'. – On the recto, the lower margin with minor retouching. Borders relined in order to be able to present both of the work's sides.

Provenienz *Provenance*

Dr. Wickert, Berlin; Privatsammlung, Berlin; Lempertz Köln, Auktion Zeitgenössische Kunst 1042, 29.11. 2014, lot 514; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 180 000 – 220 000,-

Das 1953 entstandene doppelseitige Gemälde „In Blockformen“ offenbart eine Abkehr Ernst Wilhelm Nays von jeglichen gegenständlichen Formen. Diese Entwicklung zur reinen Abstraktion geht einher mit dem Umzug des Künstlers vom ländlichen Taunus nach Köln im Jahr 1951. Elisabeth Nay-Scheibler charakterisiert die 1952/1953 in der lebhaften Großstadt-atmosphäre geschaffenen Arbeiten als „Rhythmische Bilder“, die geprägt sind durch die Affinität des Künstlers zur neuen Musik. Nay besuchte des Öfteren Konzerte von Komponisten wie Arnold Schönberg, Béla Bartok und Paul Hindemith sowie den Avantgardisten wie Pierre Boulez und Luigi Nono und tauschte sich mit diesen über musikalische und malerische Parallelen aus. Die abstrakten Kompositionen dieser Zeit zeigen zumeist einen leicht und dynamisch wirkenden Reigen locker gesetzter, offener Farbformen und Linienstrukturen.

Diese Merkmale finden sich so auch auf der Rückseite von „In Blockformen“ – eine Komposition, die der Künstler laut Information von Aurel Scheibler übermalt hatte und die erst posthum nach 1990 wieder freigelegt wurde. Sie wird dominiert von großflächigen Farbformen in Braun- und Orangetönen, die durch zackenförmige schwarze Linien und kontrastierende blaue und blaugraue Farbformen belebt werden und sich so zu einer kraftvoll-dynamischen Gesamtkomposition verbinden. Die vorderseitige Komposition weist dagegen einen beruhigten, von weich gerundeten Formen geprägten Charakter auf. Durch das vollständige Fehlen der Linienstrukturen ist hier bereits ein Ausblick auf die Scheibenbilder gegeben, die Nay ab 1955 erarbeitet. Weiße, hellblaue und dunkelblaue Ellipsen schweben zusammen mit abgerundeten kleinen Rechteckformen vor einem harmonischen Zusammenklang verschiedenster Farbkompimente in Schwarz, Dunkelrot, Dunkelblau und Ocker. Die verbleibenden weißen Partien erscheinen nicht als eigenständige Formen, sondern als stellenweise hell hervorleuchtende Hintergrundfläche, die den Eindruck von schwebender Leichtigkeit unterstreicht.

Nay selber schreibt zu dieser Werkphase: „1952, nach der strengen Einingung, gab es eine starke Auflösung der Bildformen. Doch ist für meine Kunst eine formale Objektivität immer eine direkte Forderung, immer mehr kam Rhythmus zum Austrag – Rhythmus der Fläche. Das Thema des Flächenraums, das eigentlich immer konstant gleich geblieben war, wurde im Sinne ellipsoider Scheinvorgänge gedacht. Hier ganze und eindeutige Klarheit für das Bild zu schaffen hat mich jahrelang beschäftigt, und die Wandlungen habe ich besonders aufmerksam nach diesem Gesichtspunkt hin beobachtet.“ (zit. nach: Retrospektive E.W. Nay, Ausst.Kat. Köln/Basel/Edinburgh 1991, S.34).



In 1953, Ernst Wilhelm Nay painted the double-sided work "In Blockformen", revealing his complete renunciation of all representational forms. This development towards pure abstraction paralleled Nay's move from rural Taunus to Cologne in 1951. Elisabeth Nay-Scheibler characterized these works from 1952/1953, produced in a lively big city atmosphere, as 'Rhythmical pictures', moulded by the artist's affinity to new music. Nay frequently attended concerts by composers such as Arnold Schönberg, Béla Bartok and Paul Hindemith as well as the avant-gardists Pierre Boulez and Luigi Nono, with whom he exchanged ideas about musical and painterly parallels. The abstract compositions of this period show, for the most part, light and dynamic rounds of loosely placed, open colour forms and line structures.

These features are also found on the reverse of "In Blockformen" – a composition which, according to information from Aurel Scheibler, the artist had over-painted and which was released posthumously in 1990. It is dominated by large coloured areas of brown and orange tones, which are animated by black zigzag lines and contrasting blue and blue-grey colour forms, producing a powerfully dynamic composition. The composition on the front however shows a somewhat quieter character with soft, rounded forms. The complete lack of lined structure here hints already at the Scheibenbilder which Nay worked on from 1955. White, light blue and dark blue ellipses sway together with small, rounded square shapes in front of a harmonious colour combination of black, dark red, dark blue and ochre. The remaining white areas do not stand as individual forms, but as illuminated background areas, underscoring the impression of swaying lightness.

Nay himself wrote about this phase of his work: "1952, following strict constrictions, came an intense dispersal of the pictorial form. However a formal objectivity is always a direct requirement for my art; increasingly rhythm came to discharge – rhythm of the surface. The theme of the surface area, which actually remained constant, was conceived in terms of ellipsoidal light processes. It took me years to create a complete and obvious clarity for the picture, and I have keenly observed the transformations from this viewpoint." (quoted from: Retrospektive E.W. Nay, exhib. cat. Cologne/Basel/Edinburgh 1992, p.34).



Verso

YVES KLEIN

Nizza 1928 – 1962 Paris

11 SCULPTURE ÉPONGE BLEUE SANS TITRE, (SE 328) UM 1959

Pigment und Kunstharz auf Naturschwamm
mit Metallstab und Steinfuß. Gesamtmaß
ca. 50,5 x 36 x 8 cm. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

Mit beiliegender Bestätigung des R.U.K.,
Paris, per E-Mail vom 25.02.2021

*Pigment and synthetic resin on natural
sponge with metal rod and stone base.
Total approx. 50.5 x 36 x 8 cm. – Minor traces
of age.*

*With accompanying confirmation from R.U.K.,
Paris, via email dated 25.02.2021.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Hanns Hülsberg, Hagen;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Krefeld 1961 (Museum Haus Lange),
Yves Klein Monochrome und Feuer,
Ausst.Kat.Nr.44

Literatur *Literature*

Julian Heynen (Hg.), Yves Klein Monochrome
und Feuer, Ein Dokument der Avantgarde,
Ausst.Kat. Museen Haus Lange und Haus
Esters, Krefeld 1994, Kat.Nr.44, S.23 mit
Installationsansichten

€ 400 000 – 600 000,–





Yves Klein in seinem Pariser Atelier, vermutlich 1959.
Die hier angebotene Schwammskulptur steht
vor dem Kamin rechts
Foto: Georges Véron

1961 initiiert Paul Wember, Leiter des avantgardistischen Krefelder Museums Haus Lange, eine große Überblicksschau von Yves Klein, die der Künstler selbst als Gesamtkunstwerk konzipiert. In dieser legendär gewordenen Ausstellung wird in der Blauen Zone, einem allein mit monochromen blauen Bildern und Schwammskulpturen bestückten Raum, auch die hier angebotene Arbeit präsentiert. John Anthony Thwaites beschreibt in seiner Ausstellungsbesprechung überwältigt die intensive Raumwirkung: „Wenn man den ersten großen Raum vom Museum Haus Lange in Krefeld betritt, wo Yves Klein jetzt ausstellt, glaubt man, wieder am Mittelmeer zu sein. Große blaue Bilder umfängen uns, in Ton und Format identisch. Sie hängen neben Schwamm-Reliefs und Schwamm-Plastiken. Alles nur blau [...] Der Eindruck von Weite ist im Zimmer, und mit ihm das, was G.K. Chesterton „the terrible tidiness of the sea“ genannt hat. Aber bereits ist diese erste Gedankenverbindung nicht mehr ausreichend. Denn etwas Feierliches kommt hinzu. Etwas, wozu der wunderbare Innenraum von Mies van der Rohe eigentlich zu real ist. Man möchte ihn ausweiten, die blaue Reihe, so weit das Auge reicht, verlängern. Und eine Cortège [Prozession] in blauen Gewändern müsste vorbeiziehen. Irgendwoher müsste ein Ton dröhnen ... Aber wo denken wir hin?“ (zit. nach: Julian Heynen (Hg.), Yves Klein Monochrome und Feuer, Ein Dokument der Avantgarde, Ausst.Kat. Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 1994, S.16).

Die pure Farbe als Ausdruck von geistiger Reinheit und Ursprünglichkeit, die eine schwebende, feierlich-entrückte Atmosphäre hervorruft – das ist exakt das, was Yves Klein mit kompromissloser Radikalität anstrebt. Alles Darstellerische und Kompositorische wird von Klein als störend und als traditionell abgelehnt. Die Farbe soll in vollständiger Monochromie nur sich selbst darstellen und wird zum Kennzeichen des Geistigen, Unfasslichen. Insbesondere das intensive Blau als Farbe des Himmels und der Hauptelemente Wasser, Feuer und Luft fasziniert den Künstler schon seit seiner Kindheit und fesselt ihn auch in seinem künstlerischen Fortgang in besonderem Maße. Sein Kunstschaffen ist weniger intellektuell-theoretisch begründet, sondern speist sich aus Intuition und einer religiös wie auch romantisch inspirierten Gedankenwelt. Die Suche nach einem einheitlichen Blauton von höchster Leuchtkraft, der die Intensität des reinen Pigmentes besitzt, ohne durch die Zugabe von gängigen Bindemitteln optisch verfälscht zu werden, führt zu der Entwicklung seines eigenen Blaus, einem tiefen Ultramarin, das er sich als „I.K.B. (International Klein Bleu)“ patentieren lässt und von da an zu seinem festen Identifikationsmerkmal wird. Neben monochromen Tafelbildern in I.K.B.-Blau findet Klein mit den Schwämmen ein künstlerisches Material, das seine Bestrebungen bestmöglich transportiert. Als Naturprodukt mit individueller anthropomorpher Gestalt lässt der Schwamm vielfältige Assoziationen zu, zudem ist er durch seine physiologischen Eigenschaften prädestiniert, um mit Farbe imprägniert zu werden, welche er im buchstäblichen Sinne aufsaugt. „Auch der Schwamm ist eine Manifestation der Atmosphäre; an sich schon rund und von Natur aus vollgesogen mit Wasser, wird er von Yves durchtränkt mit Blau als Ausdruck kosmischer Sensibilität.“ (Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, S.16).

Die hier angebotene prominente Schwammskulptur kann als exemplarisch für das Schaffen Yves Kleins gelten – dem vielseitigen, radikalen Künstler, der in seinem intensiven Werk mit den Traditionen der Moderne bricht und der zeitgenössischen Kunst völlig neue Perspektiven eröffnet.





Installationsansicht: Yves Klein Monochrome und Feuer, Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 1961, Raum Blaue Zone 1.
Die hier angebotene Schwammskulptur steht auf dem rechten Sockel.
Foto: Karl-Heinz Lengwenings

In 1961, Paul Wember, the director of the avant-garde Krefeld Museum's Haus Lange, initiated a large survey show of Yves Klein, which the artist himself conceived as a complete artwork. In this now legendary exhibition, the present work was presented in the Blaue Zone, a room filled solely with monochrome blue pictures and sponge sculptures. In his exhibition review, John Anthony Thwaites described overwhelmingly the intense spatial effect: "When one enters the first large space of the Museum Haus Lange in Krefeld, where Yves Klein is now exhibiting, you think you are back on the Mediterranean. Large blue pictures surround us, identical in tone and format. They hang alongside sponge reliefs and sponge sculptures. Everything is just blue [...] The impression of vastness is in the room, and with it, what G.K. Chesterton called "the terrible tidiness of the sea". But already this first conceptual connection is no longer sufficient – because something ceremonial is added. Something for which the wonderful interior space of Mies van der Rohe is actually too real. One wants to extend it, to stretch out the blue series as far as the eye can see. And a cortège [procession] in blue robes must pass by. A sound must be droning from somewhere ... But where are we thinking?" (quoted after: Julian Heynen (ed.), Yves Klein Monochrome und Feuer, Ein Dokument der Avantgarde, exhib.cat., Museum Haus Lange and Haus Esters, Krefeld 1994, p. 16).

Pure colour as an expression of spiritual purity and primitiveness, evoking a floating, ceremonially enraptured atmosphere – that is exactly what Yves Klein strove for with uncompromising radicality. Klein rejected everything representational and compositional as disruptive and traditional. Colour should represent only itself in complete monochromy, and become the mark of the spiritual, the incomprehensible. The intense blue, in particular, as the colour of the sky and the primary elements of water, fire and air had fascinated the artist since his childhood and continued to captivate him in his artistic progress to a special degree. His artistic work was founded less on intellectual theory, but rather fed on intuition and a religiously as well as romantically inspired world of ideas. The search for a uniform blue tone of the highest luminosity which had the intensity of pure pigment without being optically distorted by the addition of common binding agents, led to the development of his own blue, a deep ultramarine, which he patented as "I.K.B. (International Klein Blue)" and from then on became his permanent identification element. Alongside monochrome panel pictures in IKB blue, Klein found an artistic material in sponges that conveyed his aspirations most effectively. As a natural product with an individual anthropomorphic form, the sponge allowed for a variety of associations; moreover, its physiological properties predestine it to be impregnated with paint, which it literally sucks up. "The sponge also is a manifestation of the atmosphere; in itself round and naturally saturated with water, Yves Klein steeped it in blue as an expression of cosmic sensibility." (Paul Wember, Yves Klein, Cologne 1969, p. 16).

The prominent sponge sculpture offered here can be considered exemplary for the work of Yves Klein – the versatile, radical artist who broke with modernity with his intensive work, and opened up completely new perspectives for contemporary art.



HEINZ MACK

Lollar 1931

12 DYNAMISCHE STRUKTUR SCHWARZ AUF WEISS

1962

Kunstharz auf Nessel. 65 x 55 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'mack 62'. Rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt '„Dynamische Struktur schwarz auf weiß“' sowie mit Richtungspfeil. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Robert Fleck (Hg.), Heinz Mack, Zero, Malerei, Painting, Bd.2, München 2017, WVZ-Nr. 1/12

Synthetic resin on nettle cloth. 65 x 55 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'mack 62' on the canvas verso. Titled "Dynamische Struktur Schwarz auf Weiß" on the stretcher verso and with directional arrow. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Christa Böcker, Moers (1976); Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

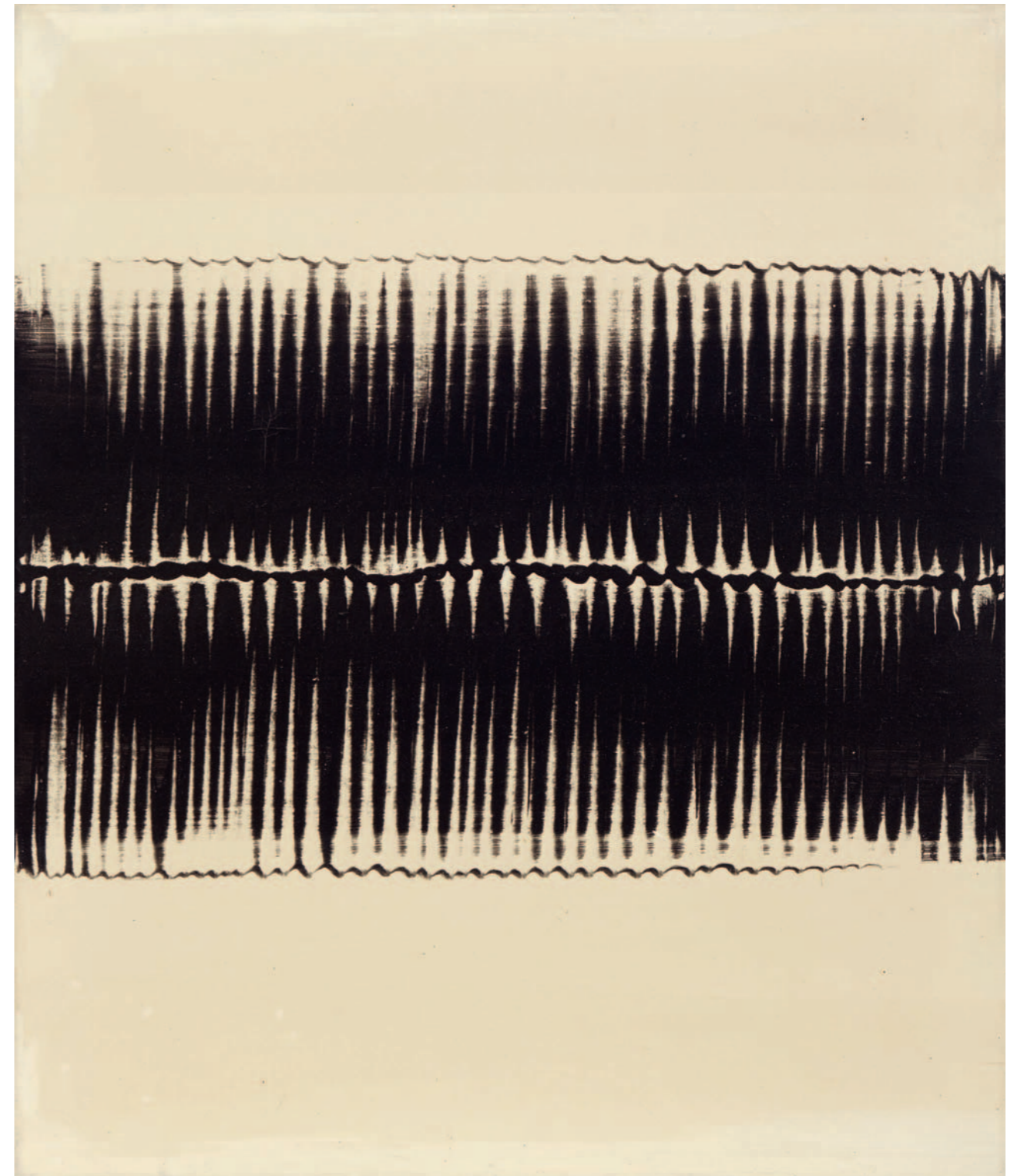
Moers 1976 (Galerie Christa Böcker), Heinz Mack

€ 70 000 – 90 000,-

Heinz Mack beginnt 1956 mit seinen sogenannten Dynamischen Strukturen. Farblich sind sie auf Schwarz und Weiß reduziert, um durch den größtmöglichen Hell-Dunkel-Kontrast die Form der Strukturen noch stärker zu betonen. In dem hier angebotenen Werk erinnern zwei parallel gesetzte, quer über den weißen Bildraum laufende schwarze Strukturbahnen mit ihren vibrierenden zackenförmigen Ausschlägen an Frequenzmessungen. Tatsächlich thematisieren sie die Dynamik des Lichtes, dessen rhythmisches Pulsieren der Künstler in serielle, jedoch leicht unregelmäßige Reihungen übersetzt. Die immaterielle, flüchtige Qualität, die dem Licht eigen ist, erhält in „Dynamische Struktur Schwarz auf Weiß“ eine eindruckliche, machtvolle Präsenz und ruft den Eindruck einer flirrenden Bewegung hervor. 1957 ist Heinz Mack Mitbegründer der wegweisenden Künstlergruppe ZERO; sie strebt nach einer neuen, stillen Kunst, in welcher in einer reinen puristischen Ästhetik Licht, Bewegung und Raum miteinander verknüpft werden. Die Werkgruppe der Strukturbilder entsteht damit in einer intensiven Zeit des Experimentierens. Neben dem hier verwendeten klassischen Medium des Leinwandbildes bedient sich der Künstler zunehmend unkonventionellen Medien und erschafft skulpturale und kinetische Werke wie die vibrierenden Lichtreliefs und monumentalen Lichtstelen.

Mack began with his so-called dynamic structures in 1956. In terms of colour, they are reduced to black and white to accentuate the form of the structures even more through the light-dark contrast. In the work offered here, two parallel structural tracks running across the white pictorial space are reminiscent of frequency measurements with their vibrating jagged deflections. In fact, they thematise the dynamic of light, the rhythmic pulsation of which the artist translates into serial, yet slightly irregular sequences. The immaterial, fleeting quality inherent in light acquires an impressive, powerful presence in "Dynamische Struktur Schwarz auf Weiß" and evokes the impression of shimmering movement.

In 1957, Heinz Mack was co-founder of the pioneering artist group ZERO; it strove for a new, quiet art in which light, movement and space were connected in a pristine, purist aesthetic. The work group of the structure pictures thus emerged in an intensive period of experimentation. As well as the classical medium of the canvas picture used here, the artist also increasingly made use of unconventional media and created sculptural and kinetic works such as vibrating light reliefs and monumental light stelae.



JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

13 KLEINE HUMANITASSÄULE I 1963/1986

Bronze mit goldbrauner Patina. Höhe 116 cm.
Auf der Plinthe mit punzierter Signatur
„AVRAMIDIS“ und Nummerierung. Exemplar
5/6.

*Bronze with gold-brown patina. Height 116 cm.
Punched signature "AVRAMIDIS" and number-
ing on the plinth. Cast 5/6.*

Ausstellungen Exhibitions

Wien 2012 (Galerie bei der Albertina Zetter),
Joannis Avramidis, Hommage zum
90. Geburtstag 2012, Ausst.Kat.Nr.24,
S.56/57 mit Farbabb. (anderes Exemplar)
Athen 1997 (National Gallery, Alexandros
Soutzos Museum), Joannis Avramidis
(anderes Exemplar)

Literatur Literature

Werner Hofmann, Joannis Avramidis,
Der Rhythmus der Strenge, München 2011,
S. 55 mit Abb. des Atelierhof des Künstlers
an der Akademie der bildenden Künste Wien
(anderes Exemplar)

€ 70 000 – 100 000,-

Das Ideal einer allseits gültigen menschlichen Figur mit vollkommenen Proportionen beherrscht das künstlerische Schaffen von Joannis Avramidis. Durch intensive Studien nach der Natur und nach den archaischen und klassischen antiken Statuen konstruiert der Künstler gegen Ende der 1950er Jahre ein eigenes mathematisches Proportionsschema der menschlichen Figur und gelangt so zu einem ewiggültigen Zeichen des Menschen – statisch, entindividualisiert und allsichtig in sich geschlossen.

Diese perfekt proportionierte Gestalt setzt er als Einzelfigur, aber auch in mehrfigurigen Gruppen um. Er lässt sich dabei von utopischen Idealvorstellungen der griechischen Antike und der Renaissance leiten, gemäß derer die menschliche Existenz und Gemeinschaft von Freiheit, Gerechtigkeit und Harmonie geprägt sind.

Avramidis' Werke sind gleichermaßen abstrakt und figürlich. „Grundsätzlich ist jedes Kunstwerk in Wahrheit abstrakt, weil der Akt der Schöpfung wesentlich ein Abstraktionsprozess ist. Das Gegenteil wäre ein abbildendes Werk, das ich nicht als schöpferisch bezeichne“, führt er selbst aus (zit. nach: Ausst. Kat. Joannis Avramidis, Leopold Museum Wien 2017, o.S.). Der Grad der Abstraktion wird noch in der Humanitassäule gesteigert, einer Bildidee, die der Künstler Mitte der 1960er Jahre entwickelt. Hierbei setzt er zu einem Rund geschlossene Figurengruppen in mehreren Ebenen übereinander, wodurch ein reliefierter Säulenschaft entsteht. Die menschliche Gestalt geht damit gänzlich in einer Gruppe von Gleichen auf. Die Humanitassäulen sind als Bestandteil eines Rundtempels geplant, ein architektonisches Projekt, dessen Konzeption Avramidis in Zeichnungen und Modellen ausführlich ausarbeitet, das letztendlich jedoch nicht realisiert wird.

The ideal of a universally valid human figure with perfect proportions dominates the artistic work of Joannis Avramidis. From the intense study from nature and archaic and classical antique statues, the artist constructed his own mathematical proportion schema of the human figure towards the end of the 1950s, and thus arrived at an eternally valid symbol of man – static, de-individualised, and all-seeingly self-contained. He transposes this perfectly proportioned form as a single figure but also in multi-figure groups, guided by utopian ideals of Ancient Greece and the Renaissance, according to which human existence and community are characterised by freedom, justice and harmony. Avramidis' works are equally abstract and figural. "Fundamentally, every artwork is in reality abstract, because the act of creation is essentially a process of abstraction. The opposite would be a depictive work, which I do not call creative", he himself points out (quoted after: exhib.cat. Joannis Avramidis, Leopold Museum, Vienna 2017, n.p.). The degree of abstraction is heightened in the Humanitassäule (Humanitas Column), a pictorial idea the artist developed in the mid-1960s. Here he places groups of figures closed into a round, in several layers on top of each other, creating a column shaft with a relief surface. The human form is thus completely absorbed into a group of equals. The Humanitassäule were planned as an integral part of a round temple, an architectural project, the conception of which Avramidis elaborated in drawings and models, but which was ultimately never realised.



ZDENĚK SÝKORA
1920 – Louny/Böhmen – 2011

14 **LINIEN NR. 31**
1985

Öl auf Leinwand. 200 x 200 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sýkora 85'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'Nr. 31 1985 Zdeněk Sýkora, Nr. 31 1985' sowie mit Maßangaben und Adressstempel des Künstlers. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Lenka Sykorová und Zdeněk Sýkora, Louny, registriert.

Oil on canvas. 200 x 200 cm. Signed and dated 'Sýkora 85' on the canvas verso. Signed, dated and titled 'Nr. 31 1985 Zdeněk Sýkora, Nr. 31 1985' and dimensions and address stamp of the artist on the stretcher. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the Lenka Sykorová and Zdeněk Sýkora Archive, Louny.

Provenienz *Provenance*

Art Affairs, Amsterdam; Privatsammlung, Finnland

Ausstellungen *Exhibitions*

Amsterdam 1991 (Art Affairs), Zdeněk Sýkora

Amsterdam 1989 (Art Affairs), Zdeněk Sýkora, Line-Paintings

Bottrop 1986 (Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum), Zdeněk Sýkora, Retrospektive, Ausst.Kat.Nr.45 (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur *Literature*

Pavel Kappel, Zdeněk Sýkora 90, Prag 2015, S.98 mit Installationsansicht

Lenka Sykorová (Hg.), Zdeněk Sýkora, Interviews, Prag 2009, S.82 mit Farbabb.

Lenka Sykorová (Hg.), Zdeněk Sýkora, Prints, Prag 2008, S.23 mit Farbabb.

Zdeněk Sýkora, Ausst.Kat. Galerie Heinz Teufel, Amsterdam 1991, S.34/35 mit Farbabb.

Zdeněk Sýkora, Ausst.Kat. Kunsthaus der Stadt Brunn, Brunn 1988, o.S. mit Farbabb.

Brno 1988 (House of Art), Zdeněk Sýkora, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

€ 180 000 – 220 000,–

Das vorliegende Gemälde diente als Vorlage in abgewandelter Form für die Graphik: Phase No.31, 1989, Farbserigraphie auf Papier, 70 x 70 cm, Edition Kunstverein Düsseldorf.

The present painting has been used as a draft in a modified form for the print: Phase No.31, 1989, colour screen print on paper, 70 x 70 cm, Edition Kunstverein Dusseldorf.

Linien in außergewöhnlicher Breite und Dichte dominieren diese großformatige Arbeit von Zdeněk Sýkora aus der Werkreihe der Linienbilder, an der Sýkora seit 1973 arbeitet. Unentwirrbar ineinander verknottete Farbbahnen in Orangerot, Blau, Grün, Braun und Schwarz nehmen den Bildvordergrund ein und halten den Blick des Betrachters auf. Erst zu den oberen und seitlichen Bereichen hin lockert sich das Geflecht auf. Das Werk zeigt beispielhaft die frappierende Lebendigkeit und Individualität, die der Künstler seinen Linienbildern einzuhauchen vermag. Die breiten Linien des Vordergrundes vermitteln ein Gefühl der Schwere und Trägheit, ihre kompakten Verschlingungen wirken undurchdringlich. Nach außen hingegen scheint sich der weiße Bildraum zu öffnen und leichter zu werden, feinere Linien treten hier stärker in Erscheinung und strahlen eine lebhaftere Aktivität aus. Obwohl vom Künstler mittels Computertechnik geplant und mit großer handwerklicher Präzision auf die Leinwand gebracht, führen seine Linien unübersehbar ein Eigenleben – was nur möglich wird durch das Zufallsprinzip, das Sýkora seinen Kompositionen zugrunde legt. Die Liniengeflechte auf quadratischem Bildgrund scheinen immer Ausschnitte eines größeren Ganzen zu sein und lassen an Naturerscheinungen denken. Diese Assoziationen sind wohl im Sinne des Künstlers, der als Landschaftsmaler begann und immer wieder seinen Bezug zur Natur thematisiert: „Bei der Arbeit bin ich immer wieder auf etwas Neues gekommen [...]. Man könnte auch sagen, dass jedes Bild seinen Anfang im Vorherigen hat, das jeweils nächste im jetzigen. Das ist wie in der Natur.“ (Zdeněk Sýkora, zit. nach: Zdeněk Sýkora, System und Kraft der Linie, Ausst. Kat. Emil Schumacher Museum Hagen, Dortmund 2015, S. 20).

Lines of an unusual width and density dominate this work by Zdeněk Sýkora from the series of works of the line paintings, on which Sýkora had been working since 1973. Inextricably intertwined bands of colour in orange, blue, green, brown, and black dominate the foreground and catch the gaze of the viewer. The twisted lines begin to loosen up only in the upper and lateral areas. The work exemplifies the striking vivacity and individuality that the artist is able to breathe into his line paintings. The broad lines in the foreground convey a feeling of severity and inertia and their compact entanglements appear impenetrable. In contrast, the white pictorial space appears to open up and become lighter toward the borders; fine lines become more prominent in this area, radiating an animated activity. Although planned by the artist using computer technology and applied to the canvas with great technical precision, his lines unmistakably lead a life of their own – and this is only made possible because Sýkora bases his compositions on the principle of chance. The mesh of lines on the square pictorial ground always appears to be only a section of a larger whole and is reminiscent of natural phenomena. These associations are probably in keeping with the spirit of the artist who began his career as a landscape painter and who repeatedly addressed his relationship to nature: "At work I always come up with something new [...]. One could also say that each painting stems from the previous one, and the next one from the present one. Just as it is in nature." (Zdeněk Sýkora, cited from: Zdeněk Sýkora, System und Kraft der Linie, exhib. cat. Emil Schumacher Museum Hagen, Dortmund 2015, p. 20).



PIER PAOLO CALZOLARI

Bologna 1943

15 OHNE TITEL
2017

Federn, Holz und Draht montiert vor Salz, Wachs, Tabakblättern, Metallelementen und Fäden auf Karton auf Holz. 123 x 58 x 20 cm. Unter Plexiglashaube.

Die vorliegende Arbeit wird in das Archiv der Fondazione Calzolari, Fossombrone, aufgenommen. Mit beiliegendem monogrammierten Photozertifikat des Künstlers von 2017.

Feathers, wood and wire mounted over salt, wax, tobacco leaves, metal elements and threads on card on wood. 123 x 58 x 20 cm. Under plexiglass hood.

The present work will be included in the archive of the Fondazione Calzolari, Fossombrone. With accompanying monogrammed photo certificate of the artist from 2017.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Mailand

€ 60 000 – 80 000,-

Der italienische Maler und Konzeptkünstler Pier Paolo Calzolari zählt zu den wichtigsten Protagonisten der zeitgenössischen italienischen Kunst. In den 1960er Jahren ist er einer der Begründer und maßgeblichen Vertreter der *Arte Povera*, er nimmt an wegweisenden Ausstellungen wie „When attitudes become form“ in Basel 1969 teil und ist mehrfach auf der Biennale in Venedig und der *documenta* vertreten. Über die Jahrzehnte entsteht ein reiches Oeuvre, das auch Malerei und Performance umfasst. Insbesondere in seinen Installationen erarbeitet er eine einzigartige Bildsprache. Calzolari bedient sich hier wiederkehrender Materialien, die er mit einem besonderen Bedeutungsgehalt auflädt, dazu gehören Salz, Tabakblätter, Blei, Kupfer, Feuerspuren und Eis. Seine Kindheit verbringt der Künstler in Venedig, das dort vorherrschende außergewöhnliche Licht und dessen Reflektionen auf den weißen Steinfassaden besitzen für ihn eine dauerhafte Faszination, die er vielfach in seinen Installationen umsetzt. Er verwendet Salzkrusten, um eben dieses intensive, leicht strukturierte Weiß als Grundfläche zu schaffen, und arbeitet in die Kruste organische und anorganische Materialien ein oder montiert sie davor. Hierbei integriert er auch alltägliche Fundstücke, etwa Münzen, Knöpfe oder Drahtstücke. Die entstehenden Werke bewegen sich im Grenzgebiet zwischen Tafelbild, Assemblage und Objekt. Mittels seiner persönlichen Alchemie thematisiert der Künstler auf subtile Weise Licht und Schatten, Zeichen von Vergänglichkeit und Übergang sowie die ambivalenten Eigenschaften von Materialien – in der hier angebotenen Arbeit repräsentiert durch das beherrschende Element eines zugleich fragil wie archaisch anmutenden asiatischen Fächers aus Gänsefedern.

*The Italian painter and conceptual artist Pier Paolo Calzolari is one of the most important protagonists of contemporary Italian art. In the 1960s, he was one of the founders and leading exponent of *Arte Povera*, took part in pioneering exhibitions such as “When attitudes become form” in Basel in 1969, and was represented many times at the Venice Biennale and *documenta*. Over the decades, a rich oeuvre has emerged that also includes painting and performance art. In his installations in particular, he generates a unique pictorial language. Calzolari uses recurring materials that he charges with a special semantic content, including salt, tobacco leaves, lead, copper, traces of fire, and ice. The artist spent his childhood in Venice; the extraordinary light prevailing there and its reflection on the white stone façades possess an enduring fascination for Calzolari which he often translates into his installations. He uses salt crusts precisely to create this intense, slightly structured white as the ground surface, and works organic and inorganic materials into the crust or mounts them onto it. In doing so, he also integrates everyday found objects such as coins, buttons or pieces of wire. The resulting works hover on the border between panel painting, assemblage and object. By means of his personal alchemy, the artist subtly thematises light and shadow, symbols of transience and transition as well as the ambivalent properties of materials – represented in the present offered work by the dominant element of an Asian fan made of goose feathers, seeming both fragile and archaic.*



JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

16 **BLUE PAINTING**
1990

Acryl auf Leinwand. 140 x 124 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und betitelt 'BLUE PAINTING Jos Marioni' sowie signiert und datiert 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1990' und mit Material- und Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

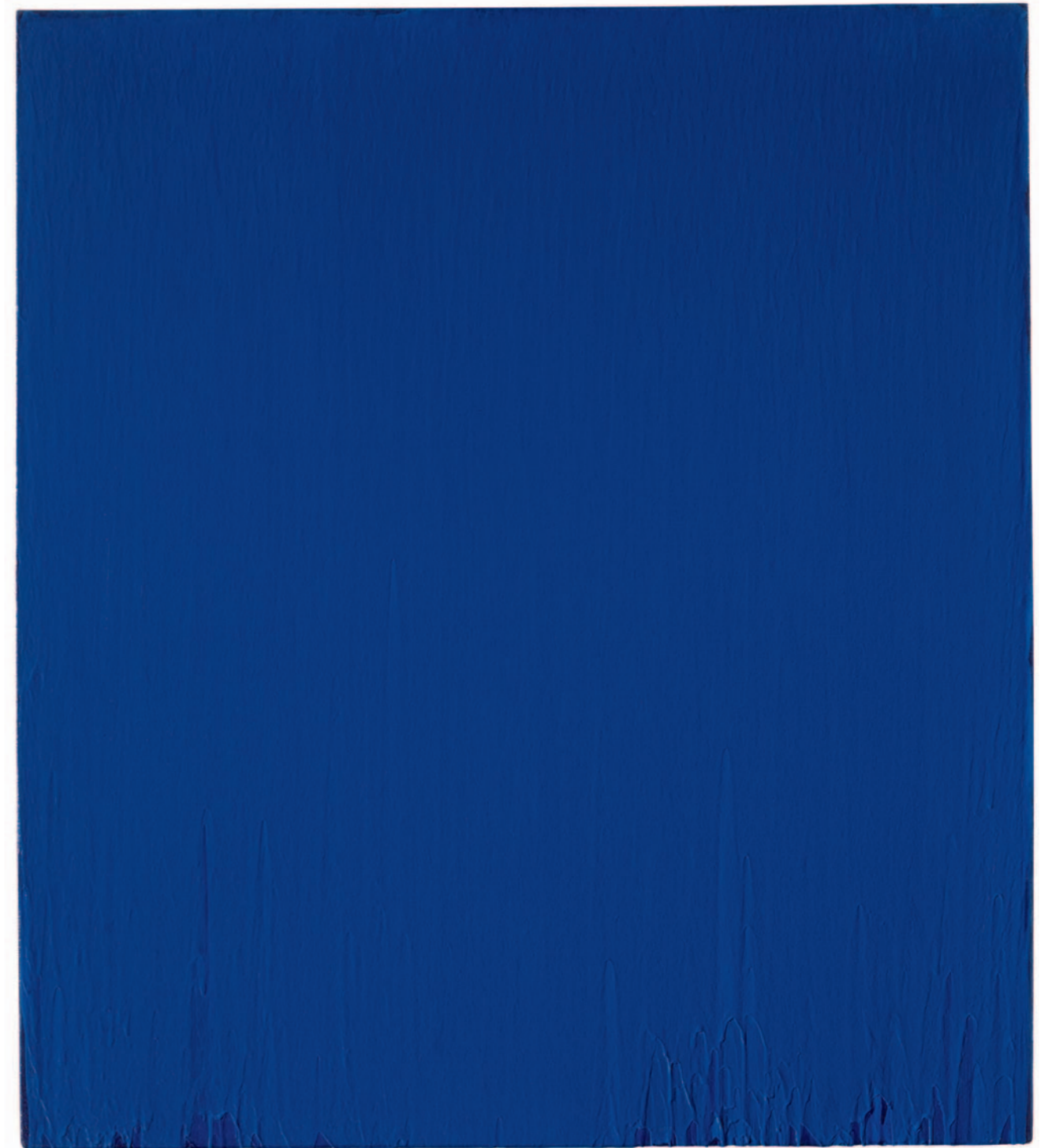
Acrylic on canvas. 140 x 124 cm. Signed and titled 'BLUE PAINTING Jos Marioni' on the canvas overlap and signed and dated 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1990' and with information on material and dimensions. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Belgien

€ 20 000 – 30 000,-

„Die Zurückhaltung des Künstlers ist von geradezu ethischer Bedeutung, da sie der ausgewogenen Balance des Ganzen dient. Marionis ebenso behutsame wie respektvolle Auseinandersetzung mit dem Bild, die das Wesen des Objektes anerkennt, ohne sich aufzudrängen, steht beispielhaft für einen kultivierten Umgang mit den Dingen, die uns umgeben. Das Bild wird zu einem anspruchsvollen Gegenüber, das seine eigene Position – seine eigene Präsenz hier und jetzt – behauptet. Bei aller Unmittelbarkeit der Farbwahrnehmung bewahrt es stets die Distanz, so dass sich emotionale Annäherung und verhaltene Unnahbarkeit die Waage halten. Angesichts dieser Spannungen zwischen Einfühlung und Selbstkontrolle, die dem Künstler wie auch dem Betrachter abverlangt werden, ist es selbstverständlich, wenn Marioni im Verlauf eines Interviews mehrfach hervorhebt, dass seine Malerei sehr viel mit Intimität zu tun hat – eine Intimität, die jedoch eine äußerst differenzierte ist.“ (Hannelore Kersting, Über die Radikalität von Joseph Marioni- Ein Nachwort, in: Städtisches Museum Abteiberg (Hg.), Joseph Marioni, Malerei, Mönchengladbach 1988, S.47).

The artist's caution is of the most ethical importance as it serves to balance the whole structure. Marioni's cautious and respectful involvement with the picture, acknowledging the essence of the object without being imposing, exemplarily represents the sophisticated handling of the objects that surround us. The picture becomes a discriminating counterpart asserting its position, its own presence here and now. Despite all immediacy of colour perception, it keeps its distance at all times so that emotional convergence and restrained aloofness balance each other. Considering this tension between empathy and self-control, which is exacted from the artist as well as from the observer, it is only natural that Marioni emphasises several times in an interview that his painting is greatly concerned with intimacy – an intimacy which is highly complex, however. (Hannelore Kersting, Über die Radikalität von Joseph Marioni- Ein Nachwort, in: Städtisches Museum Abteiberg (ed.), Joseph Marioni. Malerei, Mönchengladbach 1988, p. 47).



OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

17 OHNE TITEL
1974

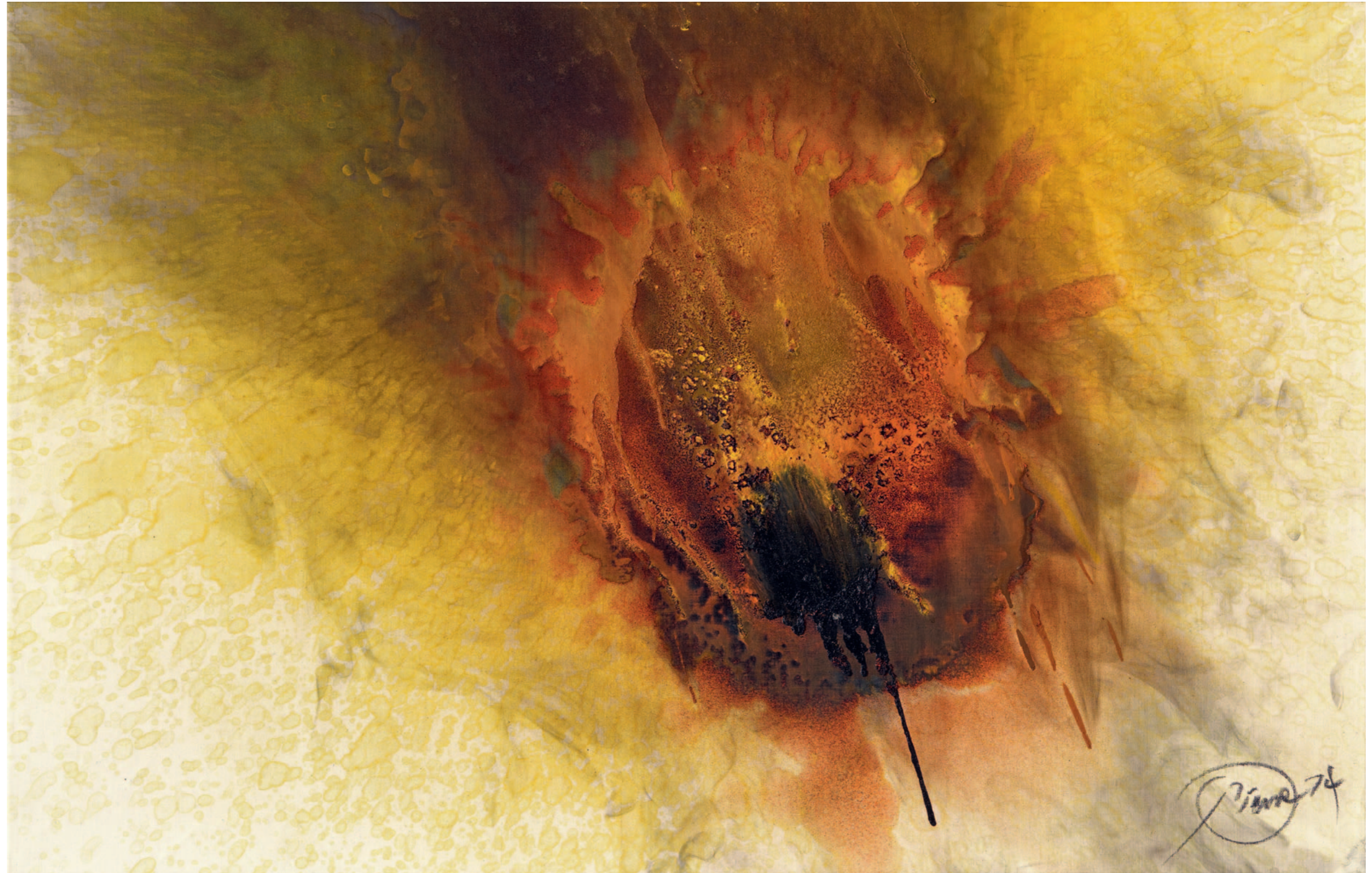
Öl und Feuerspuren auf Leinwand.
58,5 x 91,3 cm. Gerahmt. Signiert und
datiert 'OPiene' (ligiert) '74'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

*Oil and traces of fire on canvas. 58.5 x 91.3 cm.
Framed. Signed and dated 'OPiene (ligated)
'74'. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Maulberger, München/Sylt (2020);
Privatsammlung, Hessen

€ 30 000 – 40 000,-



OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

N^o18 **OHNE TITEL**
1975

Gouache und Feuerspuren auf Karton.
99,5 x 65 cm. Signiert und datiert 'OPiene'
(ligiert) '75'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Gouache and traces of fire on card.
99.5 x 65 cm. Signed and dated 'OPiene'
(ligated) '75'. – Traces of studio and minor
traces of age.

Provenienz *Provenance*

Christie's Amsterdam, 12.04.2017, Lot 199;
Privatsammlung, Schweiz

Literatur *Literature*

Ante Glibota, Otto Piene, Villorba 2011,
S.242 mit Farbabb.

€ 30 000 – 35 000,-



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

19 BAUPLASTIK R

1919

Bronzeplastik. Höhe 98,8 cm. Seitlich rechts unten bezeichnet und datiert „PROBEGUSS BRONZE 1964 UNVERKÄUFLICH FÜR JULIAN HILDEBRANDT“. Posthumer Guss 1964; Unikat in diesem Material, neben der Auflage von 10 Aluminiumgüssen. Gießerei H. Noack, Berlin. – Mit schöner goldbrauner Patina.

v. Maur P 10a (Aluminium)

Mit einer Bestätigung von Tut Schlemmer, Stuttgart, vom 10. März 1979

Bronze sculpture. Height 98.8 cm. Inscribed and dated "PROBEGUSS BRONZE 1964 UNVERKÄUFLICH FÜR JULIAN HILDEBRANDT" on lower right side. Posthumous cast 1964; unique piece in this material, beside the edition of 10 aluminium casts. Foundry H. Noack, Berlin. – Fine golden brown patina.

With a confirmation by Tut Schlemmer, Stuttgart, dated 10 March 1979

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Geschenk Tut Schlemmers an den Vorbesitzer, Familie Hans Hildebrandt; Privatsammlung

€ 150 000 – 200 000,-

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Bern 1959 (Kunsthalle Bern), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 157 (Aluminium); Hannover 1960/1961 u.a. Wanderausstellung (Kestner-Gesellschaft), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 158 (Aluminium); Rom 1962 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 44 (Aluminium); London 1962 (Marlborough Fine Art), Painters of the Bauhaus, Kat. Nr. 188 (Aluminium); Berlin 1963 (Akademie der Künste), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 254 (Aluminium); Stuttgart 1968 (Württembergischer Kunstverein), 50 Jahre Bauhaus, S. 298, Kat. Nr. 265 mit Abb.; London 1968/1971 u.a. Wanderausstellung, 50 Jahre Bauhaus, S. 297, Kat. Nr. 217 (Aluminium); Berlin 1977 (Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste/Große Orangerie), Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kat. Nr. 1/243, mit Abb. 112

Literatur *Literature*

Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, Das plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 27, mit ganzseitiger Farbtafel S. 25 (Aluminium); Wulf Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, München 1973, Verz. 14.4, mit Abb. 227 (Aluminium); Hans M. Wingler, Kleine Bauhaus-Fibel, Berlin 1974; S. 18, mit Abb. S. 20 (Aluminium)



In der bedeutenden „Bauplastik R“ visualisiert sich in nuce Oskar Schlemmers künstlerisches Gesamtwerk. Hier ist schon seine Auffassung von gegenstandsgebundener Abstraktion formuliert.

Im Entstehungsjahr unseres Reliefs, 1919, konstituiert sich in Weimar das Staatliche Bauhaus aus der von Henry van de Velde gegründeten Kunstgewerbeschule. Neuer und moderner soll die Hochschule sein. Aus der Idee der Gestaltung jeden Lebensbereichs im Sinne des Gesamtkunstwerks entwickelt sich der Grundsatz, dass nun die Form der Funktion folgen und damit über die im 19. Jahrhundert entwickelte Schönheitsidee hinausgehen soll. Der neuen Devise „Form follows function“ wird der Mensch in seinen Maßen und Bedürfnissen zugrunde gelegt.

1920 wird Oskar Schlemmer von Walter Gropius an das Bauhaus berufen und leitet die Klasse der Wandgestaltung – ein Aufgabenbereich, der in direktem Zusammenhang mit unserem Relief zu sehen ist. Denn formal ist die Wand als architektonisches Bauteil per se werkimmanent für die skulpturale Gattung Relief. Die Vermessung des menschlichen Körpers stellt Oskar Schlemmers ureigenstes Thema dar, in seiner Wandgestaltung, in seiner Plastik und Malerei sowie in seinem Bühnenwerk.

„Er abstrahiert aus der menschlichen Gestalt die Idee ihrer Linie, das Gesetz ihrer Proportion und ihres Flächeninhalts“, beschreibt der Direktor der Dresdener Städtischen Kunstsammlungen, Paul Ferdinand Schmidt, in dem ersten umfassenden Artikel über Oskar Schlemmer im Jahrbuch der jungen Kunst bereits 1921. (zit. nach Karoline Hille. Fläche-Raum-Unendlichkeit, in: Ausst. Kat. Oskar Schlemmer. Wand-Bild-Bild-Wand, Städt. Kunsthalle Mannheim 1988, S. 19).

Die nach Hans Hildebrandt folgende Bearbeiterin des Werks Oskar Schlemmers, Karin v. Maur, beschreibt die „Bauplastik R“ eingehend:

Die „Reihe der Reliefs von 1919 [gipfelt] in der 'Bauplastik R', mit der Schlemmer nicht nur die Polychromie, sondern weitgehend auch die Flächengebundenheit verläßt. Auf der Vertikalachse eines schmalen Hochrechtecks erhebt sich eine nach rechts gewendete Jünglingsfigur, deren schlanke Umriss auf elementare geometrische Grundformen reduziert sind. Aus ihren Proportionen ergibt sich ein tektonisches System aus kubischen Rechteckfeldern, gegeneinander versetzt zu beiden Seiten der teilenden und verbindenden Längsachse. Durch den rhythmischen Wechsel von konkaven und konvexen Partien wird die Fläche auf mehreren Ebenen in die Tiefe gestuft und überhöht. Auf diese Weise entsteht ein ebenso klares wie differenziertes Gefüge aus rechteckigen Hohlräumen, eingeschnittenen Konturen, scharfkantigen Graten und runden Wölbungen. Statt der Farben übernimmt hier das Licht die Funktion der aktivierenden Akzentsetzung: je nach Beleuchtung werden markante und wechselnde Kontraste von belichteten und verschatteten Partien erzeugt, die als dynamisches Element an der raumplastischen Gestaltung mitwirken. Das profilierte Gliederungssystem, das die Gestalt durchdringt und ihre gesetzmäßige Proportionierung sichtbar werden läßt, wirkt in allen Teilen so konsequent, daß Figur und Konstruktion zu einer harmonischen Ganzheit zusammenwachsen.“ (Karin v. Maur 1972, op. cit., S. 27). Noch differenzierter als in der Version in Aluminium erscheint das Spiel von Licht und Schatten, von Flächen und Linien, von Konkaven und Konvexen, in dem hier vorliegenden Bronzeguss, der in dieser Materialausführung einmalig und somit als Unikat zu begreifen ist.

The highly important bronze sculpture “Bauplastik R” concisely visualises Oskar Schlemmer’s entire artistic oeuvre. His concept of an abstraction tied to the object is already formulated here.

In 1919, the year our relief was created, the school of applied art founded by Henry van de Velde in Weimar was reconstituted as the State Bauhaus. This educational institution was to be newer and more modern. The idea of shaping every area of life in the sense of a total work of art developed into the principle that form was now to follow function and thus move beyond the notion of beauty developed in the 19th century. The new motto “form follows function” was made to provide the foundation for the measure and needs of human beings.

In 1920 Walter Gropius offered a position at the Bauhaus to Oskar Schlemmer, who headed the class for wall decoration – an area of responsibility that is to be seen as directly connected with our relief. Formally the wall, as an architectural component, is automatically inherent to the sculptural category of relief. And the measurement of the human body represents Oskar Schlemmer’s most distinctively characteristic theme: in his wall decorations, his sculptures and paintings and also his works for the stage.

“He abstracts from the human form the idea of its line, the law of its proportions and its surface area” explains Paul Ferdinand Schmidt, Director of the Dresdener Städtische Kunstsammlungen, in the first extensive article about Oskar Schlemmer, which was published in Jahrbuch der jungen Kunst in 1921 (cited in Karoline Hille. Fläche-Raum-Unendlichkeit, in: exh. cat. Oskar Schlemmer. Wand-Bild-Bild-Wand, Städtische Kunsthalle Mannheim 1988, p. 19).

Karin von Maur, who catalogued Oskar Schlemmer’s work after Hans Hildebrandt, describes “Bauplastik R” in depth:

The “series of reliefs from 1919 [culminates] in ‘Bauplastik R’, in which Schlemmer abandons not just polychromy but, to a great extent, the attachment to the plane as well. The figure of a youth rises along the vertical axis of a narrow, upright rectangle – turned to the right, his slender contours are reduced to elementary geometric forms. His proportions produce a tectonic system made up of cubic rectangular fields, offset opposite one another on either side of the dividing and connecting longitudinal axis. Through the rhythmic alternation of concave and convex passages, the plane becomes recessed and raised on multiple levels in depth. This results in a framework that is no less clear than it is nuanced and consists of rectangular cavities, interrupted contours, sharp-edged ridges and rounded protrusions. Here, instead of colours, it is light that serves to activate the work by adding accents: depending on the lighting, remarkable and shifting contrasts between passages in the light and in shadow are generated and contribute to the three-dimensional sculptural composition as a dynamic element. The profiled structural system, which cuts through the figure and renders its regular proportions visible, appears so logical in all of its parts that the figure and construction merge together into a harmonious whole” (Karin von Maur 1972, op. cit., p. 27).

Compared to the aluminium version, the play of light and shadow, surface and line, concave and convex appears even more nuanced in the bronze cast – realised only once in this material, this piece is thus to be seen as a unique work.

OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

20 AKT UND FRAU

Um 1925

Aquarell und Bleistift auf sehr dünnem Papier, auf Karton kaschiert. Das Motiv mit Bleistift linear umrissen. 17,6 x 6,4 cm (Karton 20,5 x 8,7 cm). Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. – Im Rand unten links mit Bleistift mit der Werknummer „528“ (Hans Hildebrandt) bezeichnet. – Insgesamt leicht gebräunt. Mit kleiner oberflächlicher Papierverletzung im Fonds seitlich rechts.

v. Maur A 194

Watercolour and pencil on very thin paper, laid down on card. The motif delineated linearly in pencil. 17.6 x 6.4 cm (card 20.5 x 8.7 cm). Framed under glass. Unsigned. – Inscribed with work number "528" (Hans Hildebrandt) in pencil in margin lower left. – Overall slightly browned. Minor superficial paper defect in the ground at right side.

Provenienz *Provenance*

Galerie Krugier, Genf; Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt (1974); Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Stuttgart 1953 (Württembergischer Kunstverein), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag, Kat. Nr. 207; Wanderausstellung Hannover u.a. (Kestner-Gesellschaft u.a.), Oskar Schlemmer, Handzeichnungen – Aquarelle, Kat. Nr. 33; Genf 1964 (Galerie Krugier), Oskar Schlemmer, Suites No. 6, Kat. Nr. 46; Genf 1972 (Galerie Krugier), Le Silence des Autres, Kat. Nr. 3 mit Abb.; Genf 1973 (Musée Rath), Art du XXe Siècle, Collections genevoises, Kat. Nr. 80 mit Abb. S. 100

Literatur *Literature*

Hans Hildebrandt (Hg.), Oskar Schlemmer. Monographie, München 1952, Oskar Schlemmer: Katalog des Werks, Nr. 528, S. 142 („Akt und Frauen“, hier „um 1924/1925“ datiert)

€ 25 000 – 30 000,–

Das Jahr 1925 ist für Oskar Schlemmer als Lehrer am Bauhaus ein Jahr des Umbruchs. Zum März des Jahres war allen Lehrkräften in Weimar gekündigt worden und erst nach einigen Überlegungen entschied sich Schlemmer mit Walter Gropius nach Dessau zu gehen, wo das Bauhaus seinen neuen Ort finden sollte. Künstlerisch operiert Schlemmers bildnerische Produktion dieser Zeit im Spannungsfeld von Plastik und Malerei, Bühne und Architektur und verkörpert damit den universalen Anspruch der Bauhauslehre auf eindrucksvolle Weise. Im Zentrum seiner Kunst steht unübersehbar der Mensch, der für ihn nicht gegenständliches Motiv, sondern vielmehr kosmisches Wesen und Welt-Totalität ist.

Unser Aquarell liefert einen erhellenden Einblick in Schlemmers Erforschungen der Gestaltformen des Menschen zwischen (meta-)physischem Wesen und physiognomischer Individualität. Beinahe sinnbildlich scheint sich in den gegenläufig ausgerichteten Seitenansichten einer Frau im blauen Kleid und eines unbekleideten männlichen Aktes der spezifische Dualismus von Schlemmers Weltbild aufzufächern. Folienhaft platziert Schlemmer die beiden Figuren exakt voneinander, wobei sie in ihrer strengen Tektonik weniger zu verharren, als vielmehr in einem Moment der Bewegung eingefangen wirken. Dem Betrachter offenbart sich so die Passage zweier Figuren und zugleich die Passage von Räumlichkeit und Zeit, deren Darstellungsmodi der Künstler Oskar Schlemmer meisterhaft zu variieren vermag.

As a teacher at the Bauhaus, 1925 was a year of upheaval for Oskar Schlemmer. In March of that year, the entire teaching staff in Weimar was dismissed, and it was only after thinking the matter over that Schlemmer decided to go with Walter Gropius to Dessau, where the Bauhaus was to find its new site. Artistically Schlemmer's aesthetic production at that time operated within the space between the poles of sculpture and painting, stage and architecture, thus embodying the universal aspiration of the Bauhaus's teaching in a striking manner. The human being unmistakably stood at the centre of Schlemmer's art and was, for him, not a representational motif but a cosmic being and world-totally. Our watercolour provides illuminating insight into Schlemmer's investigations of the manifest forms of humankind between (meta)physical being and physiognomic individual. The dualism specific to Schlemmer's worldview seems to unfold in an almost allegorical form in the profile views of a woman in a blue dress and an undressed male nude facing in opposite directions. In a foil-like manner, Schlemmer has placed the two figures exactly in front of one another, although – in their strict tectonic character – they seem less to be standing still than to have been captured in a moment of movement. Thus the work reveals to its viewers the passage of two figures and simultaneously the passage of spatiality and time, whose modes of depiction Oskar Schlemmer was able to vary in a masterful manner.



GEORGE RICKEY

South Bend/Indiana 1907 – 2002 St. Paul/Minnesota

R21 TWO OPEN TRIANGLES UP IV 1983

Kinetische Edelstahlskulptur mit zwei beweglichen Dreiecken. Höhe ca. 133 cm, Tiefe ca. 18,3 cm. Schenkellänge je 122 cm, 86,5 und 86,5 cm. Auf der Plinthe geritzt signiert und datiert 'Rickey 1983' sowie nummeriert. Exemplar 1/3. – Mit leichten Altersspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung von Philip Rickey, The Estate of George Rickey, East Chatham, vom 07.10.2019.

Kinetic stainless steel sculpture with two moveable triangles. Height approx. 133 cm, depth approx. 18.3 cm. Limb length 122 cm, 86.5 cm and 86.5 cm. Scratched signature and date 'Rickey 1983' and number on the plinth. Numbered 1/3. – Minor traces of age.

Written confirmation from Philip Rickey, The Estate of George Rickey, East Chatham, dated 07.10.2019.

Provenienz *Provenance*

Zabriskie Gallery, New York;
Christie's New York, 11.05.2016, Lot 299

Ausstellungen *Exhibitions*

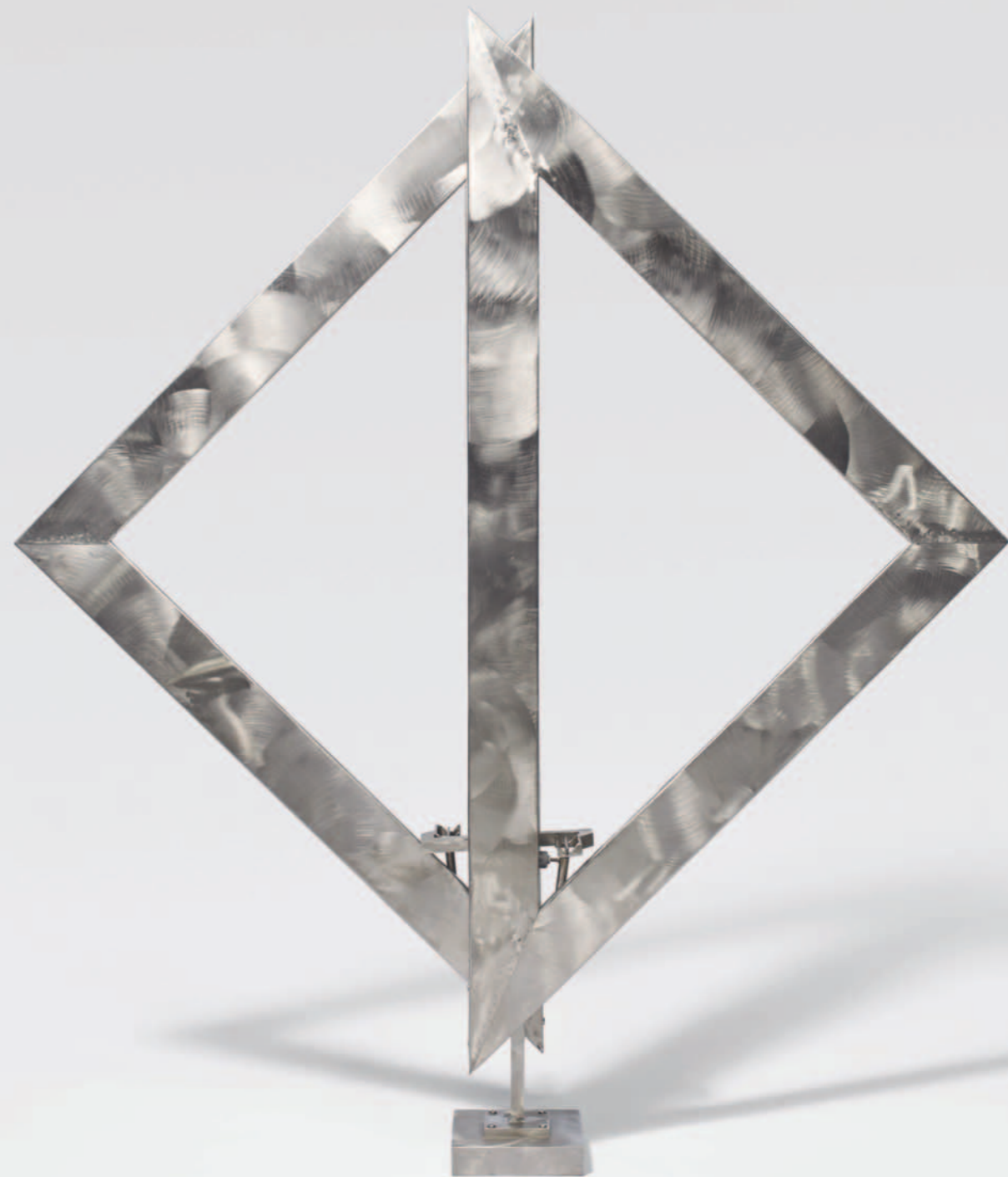
Kinderhook 1983 (Landhaus Galleries),
A spring Art Event to benefit the Columbia
County Council of the Arts

€ 50 000,-



„George Rickey kinetische Skulpturen bestehen fast ausschließlich aus geradlinigen Formen: langen, sich verjüngenden Flügeln und rechteckigen oder quadratischen Flächen aus Edelstahl. Doch die Bahnen, die diese geradlinigen Formen in den Raum zeichnen, sind gekrümmt. Diese Unterscheidung ist wichtig, denn für Rickey sind die Bewegungen der Formen selbst. Bewegung, Geschwindigkeit, Dauer sind seine wirklichen Materialien. Er erforscht einen Kontrapunkt sichtbarer und unsichtbarer Geometrie in Konstruktionen, die so einfach und unkompliziert sind, wie die Werkzeuge der Shaker, doch ebenso mysteriös in ihrer Bedeutung wie Gottes Zirkel in den mittelalterlichen Darstellungen der Schöpfung. Obwohl Rickeys Skulpturen sich in klaren und festgelegten Bahnen bewegen, werden diese Bewegungen zum Zufall des Windes bestimmt und sind dadurch komplex, zufällig und immer rätselhaft. [...] Ihre Bewegungen sollen langsam, ausgeglichen und still sein, ihre Form von schlichter Einfachheit. Diese Ästhetik rührt von dem Wunsch her, dass nichts von der Bestimmung des Raumes durch die Bewegung ablenken möge. Der langsame, wechselnde Rhythmus seiner Skulpturen ist schwer deutbar und geheimnisvoll, nicht beabsichtigt oder mechanisch. Die langsamen Bewegungen fesseln den Betrachter in zunehmendem Maße; Rickeys Skulpturen sieht man nicht nur an, man betrachtet sie wie man das Meer oder wogende Kornfelder betrachtet.“ (Hayden Herrera, in: George Rickey. Skulpturen Material Technik, Ausst.Kat. Amerika Haus Berlin 1979, S.12/13).

„George Rickey's kinetic sculptures are composed almost entirely of straight-edged shapes – long tapering blades and rectangular or square planes of stainless steel. But the trajectories that these rectilinear shapes draw in space are curved. The distinction is important because, for Rickey, the movements of forms shaping space are of greater interest than the forms themselves. Motion, speed and duration are his real materials. He explores a counterpoint of visible and invisible geometry in constructions that are as simple and straightforward as Shaker tools, but as mysterious in their implications as God's compass in Medieval images of Genesis. Though Rickey's sculptures move simply and along defined paths, their activity is determined by the whims of wind and is thus complex, random, endlessly intriguing. [...] His preference in motion is for slowness, smoothness and silence, just as his preference in shape is for spare simplicity. This aesthetic stems from his desire that nothing should distract from the articulation of space by movement. The slow, fluctuating pace of his sculptures is subtle and suspenseful, not purposeful or mechanical. Slow movements engage the viewer's attention cumulatively through time; one does not merely look at a Rickey sculpture, one watch it, as one might watch waves.“ (Hayden Herrera, in: George Rickey. Skulpturen Material Technik, exhib. Cat. Amerika Haus Berlin 1979, p.12/13).



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

22 MER AGITÉE, SOLEIL, NUAGE ET MAÎTRE CORBEAU AVEC SON FILS

1953

Collage und Öl auf Leinwand. 92 x 73 cm. Gerahmt. Unten rechts grau signiert und datiert 'max ernst/53' sowie rückseitig signiert, datiert und betitelt 'mer agitée, soleil, nuage et maître corbeau avec son fils max ernst /53'. – In schöner Erhaltung.

Spies/Metken 3025

Collage and oil on canvas. 92 x 73 cm. Framed. Signed and dated 'max ernst/53' in grey lower right as well as verso signed, dated, and titled 'mer agitée, soleil, nuage et maître corbeau avec son fils max ernst /53'. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, seitdem Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Stockholm 1969 (Moderna Museet), Max Ernst, Kat. Nr. 79, mit Abb. S. 61; Amsterdam 1969/70 (Stedelijk Museum), Max Ernst, Kat. Nr. 75; Stuttgart 1970 (Württembergischer Kunstverein), Max Ernst, Kat. Nr. 89, mit Abb. S. 142 (mit rückseitigem Ausstellungssetikett); Dauerleihgabe der Familie Ernst an das Max Ernst Museum, Brühl (2007 bis 2021)

Literatur *Literature*

Werner Spies (Hg.), Max Ernst, Leben und Werk. Dokumentarband zu „Max Ernst. Oeuvre-Katalog“, Köln 2005, mit Farbabb. S. 255

€ 500 000 – 700 000,–

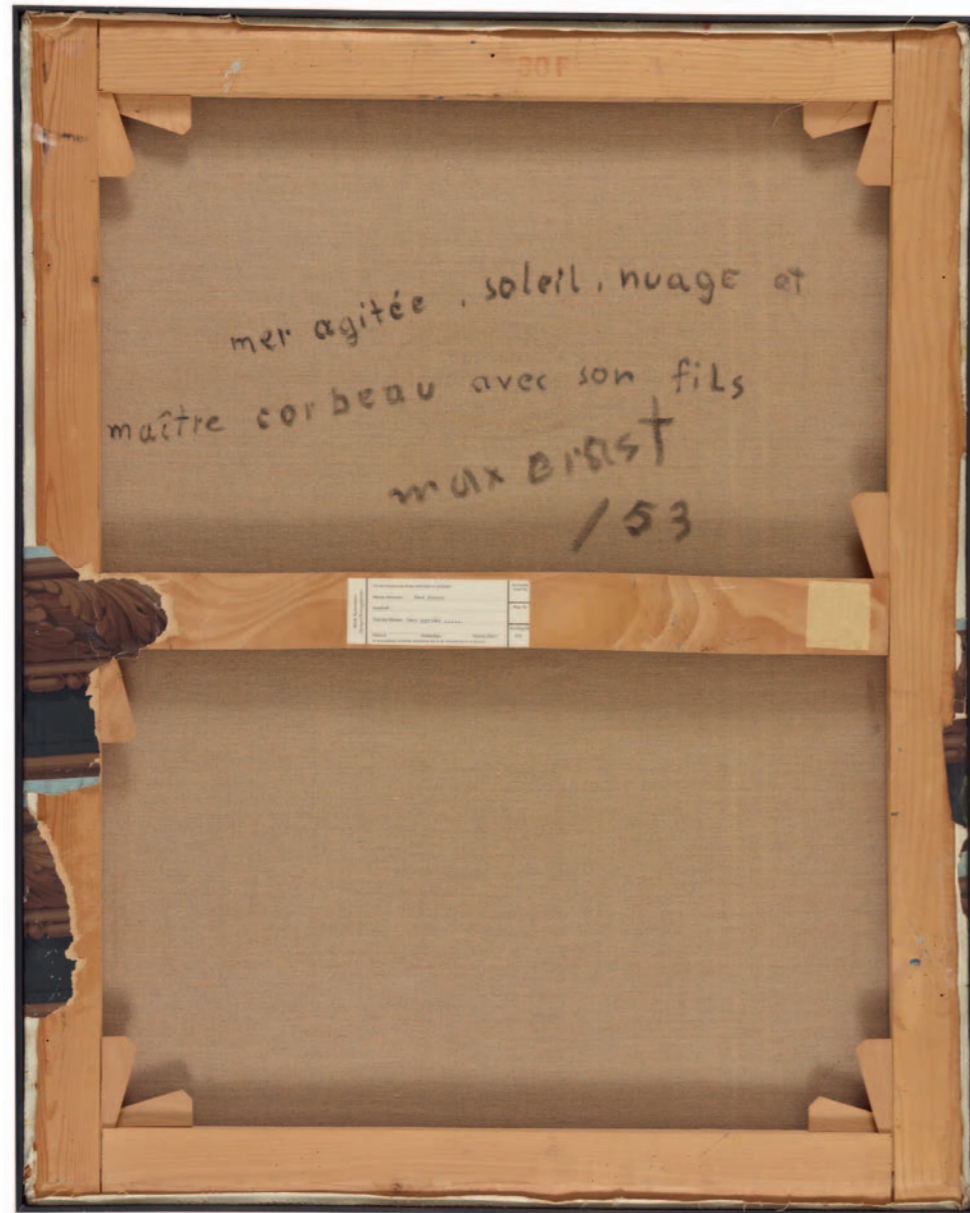
„1906. Der Vogelobre Hornebom. Ein Freund namens Hornebom, ein kluger, buntgescheckter treuer Vogel stirbt in der Nacht; ein Kind, das sechste in der Reihe, kommt in selbiger Nacht zum Leben, Wirrwarr im Hirn des sonst so gesunden Jünglings. Eine Art Ausdeutungswahn, als ob die eben geborene Unschuld, Schwester Loni, sich in ihrer Lebensgier des lieben Vogels Lebens-säfte angeeignet hätte. Diese Krise ist bald überstanden. Doch dauert in des Jünglings Phantasie eine freiwillig-irrationelle Vorstellungs-Vermengung von Menschen mit Vögeln und anderen Lebewesen; und dies spiegelt sich wieder in den Emblemen seiner Kunst.“ – So notiert Max Ernst in seinen biographischen Notizen (zit. nach: Aust. Kat. Max Ernst, Wallraf-Richartz-Museum Köln/Kunsthaus Zürich 1962/1963, S. 23).

Dieses museale Bild von Max Ernst aus dem Jahr 1953 entspricht formal seinen Meer-Gestirn-Bildern. In seinen surrealen Qualitäten geht es allerdings weit über deren Darstellungsmodi hinaus.

Schon 1931 greift der Künstler in seinen Landschaften auf das Mittel der Collage zurück, indem er teils bemalte Fragmente alter Tapeten arrangiert und die Bilder mit einem naheliegenden oder phantastischen Titel versieht. So auch in diesem Bild: Im Wechsel von Ruhe und Bewegung wird das Meer präsentiert im linear-organischen Akanthus-Ornament auf zwei leicht schräg collagierten Tapetenstreifen. Durch sie kann der Betrachter kraftvolle Wellenbewegungen erkennen. Von kühler Frische wirkt das glitzernde Meer, gemalt in einem klaren Blau-Hellblau-Weiß-Akkord. Die am Himmel thronende, einmal nicht voll ausgemalte Sonne wird durch eine kleinere, plastisch wirkende „Wolke“, überlagert. Für dieses collagierte Kompositionselement verwendet er ein Stück bemalter Tapete, das die Assoziation einer Wolke ermöglicht. Folgt man dem Titel, so schwebt am Himmel „Meister Rabe mit seinem Sohn“. Die Köpfe der Vögel entstehen mithilfe von Zeichenschablonen. In Ernsts Vision haben diese bereits die Formen eines Vogelkopfes. Er positioniert sie im Bild, umzeichnet und komplettiert sie mit einem weißen und einem schwarzen Punkt zu Vogelköpfen. Auch Meister seiner Bildtitel, verweist der Künstler in selbigem indirekt auf Jean de La Fontaines Fabel „Le Corbeau et le Renard“, womit er die Materialität von Collage um eine poetische Dimension erweitert.

Natur, Kosmos, Gestirne, Vögel, Wälder und das Meer sind zentrale Themen, die im Werk von Max Ernst auch nach seiner Rückkehr nach Frankreich präsent bleiben. Erste Darstellungen von Landschaft, Horizont und Sonne finden sich Mitte der 1920er Jahre, wo sie als romantische und einfach zu identifizierende Bildmotive zwischen enigmatischeren Kompositionen als Leitmotive identifizierbar sind.





Verso

Nachdem Max Ernst aus den USA zurück ist, beginnt seine zentrale Schaffensphase in Frankreich. Im Jahr 1953 entstehen kunsthistorisch bedeutende, in der Technik bemerkenswerte wie unterschiedliche Werke, darunter „Vater Rhein“ (Spies/Metken 3007), „Heuschreckenlied an den Mond“ (Spies/Metken 3029) und die vorliegende Arbeit (Spies/Metken 3025). Nachdem der Künstler in einem ausgedienten Warenhaus ein Konvolut alter Tapeten erwerben konnte, widmet er sich seit 1953 wieder den Meer-Gestirn Collagen, mit denen er die in den 1930er Jahren begonnene Technik von Collage und Ölmalerei auf Leinwand kontinuierlich fortsetzt. Mit seinen frühen Collage-Romanen und den hier erwähnten Bild-Collagen leistet Ernst Pionierarbeit für die Kunst des 20. Jahrhunderts, sie wirken bis in zentrale Positionen der Nachkriegskunst wie Pop Art hinein.

„Mer agitée, soleil, nuage et maître Corbeau avec son fils“ entsteht unmittelbar nach Max Ernsts Rückkehr nach Frankreich. Es verkörpert im Rückgriff auf die 1930er Jahre auf vielerlei Ebenen ein Moment der Verknüpfung seiner künstlerischen Leitmotive.

Typisch ist, dass im Verweis auf La Fontaines „Maître Corbeau“ nicht ohne Humor das vielschichtige Vater-Sohn-Thema lapidar angedeutet wird. Der Auftritt seines emblematischen Alter Ego des anthropomorphen Vogelwesens – „Vogelobrer Hornebom“, „Schnabelmax“ und „Loplop“ – lässt dabei ein vielschichtiges, selbstreflektives Moment erkennen. Vor diesem Hintergrund referiert das Bild nicht nur auf die transzendenten Dimensionen von Natur und Kosmos, sondern auch auf das rätselhafte Amalgam aus Intellekt, Mythologie und eigener Biographie, das Max Ernst zu einem der facettenreichsten, das 20. Jahrhundert prägenden, bildenden Künstler macht.

Max Ernst war das großartige Gemälde sehr wichtig, so hat er es bis zum Tode in seinem Haus in Südfrankreich behalten. Seine Witwe Dorothea Tanning übergab es dann einem Familienmitglied..

“1906. *The Vogelobre Hornebom*. A friend by the name of Hornebom, a clever and loyal bird with bright spots dies in the night; a child, the sixth in order, enters life in the same night, chaos in the brain of the otherwise so healthy boy. A kind of interpretive mania, as if the innocence just born, sister Loni, had appropriated the vital fluids of the dear bird in her lust for life. This crisis is soon withstood. However, a voluntarily irrational ideational amalgamation of people with birds and other creatures remains in the boy’s fantasy, and this is reflected once more in the emblems of his art,” writes Max Ernst in his biographical notes (cited in: *Exh. cat. Max Ernst, Wallraf-Richartz-Museum Cologne/Kunsthaus Zurich 1962/1963*, p. 23).

This museum-quality painting created by Max Ernst in 1953 is formally consistent with his sea-star pictures. However, in its surreal qualities, it goes far beyond their modes of representation.

In 1931 the artist had already recurred back to the medium of collage in his landscapes by arranging (sometimes painted) fragments of old wallpaper and providing his pictures with a plausible or fantastic title. This is also the case in our picture: in the oscillation between immobility and movement, viewers can recognise surging waves in the two strips of wallpaper. A cool freshness is suggested by the glittering sea, with its linearly organic acanthus ornamentation consisting of somewhat obliquely collaged pieces of wallpaper and a clear triad of blue, light blue and white. The sun, which dominates the sky and is not entirely painted in at one point, is covered by a smaller, three-dimensional-looking “cloud”. For this element of the composition, Max Ernst has used a collaged circle cut from a patterned wallpaper that permits associations with a cloud. According to the title, it is “Master Crow with his son” who float in the sky. The heads of the birds were created with the help of drawing stencils. In Ernst’s vision, these already had the shape of a bird’s head. He positioned them in the picture, traced around them and completed two birds’ heads with a white and a black dot. Also a master of his picture’s titles, the artist indirectly alludes to Jean de La Fontaine’s fable “Le Corbeau et le renard” here, thus expanding the complex materiality of collage through a poetic dimension.

Nature, cosmos, stars, birds, forests and the sea are central themes that also remained present in Max Ernst’s work after he returned to France. Initial depictions of the landscape, horizon and sun can be found in the mid-1920s, where they are identifiable leitmotifs in the form of romantic and easily recognised pictorial motifs between more enigmatic compositions.

Ernst’s central phase of work in France began after his return from the US. In 1953 he created art historically important works that are remarkable and diverse in terms of technique, including “Vater Rhein” (Spies/Metken 3007), “Heuschreckenlied an den Mond” (Spies/Metken 3029) and the present work (Spies/Metken 3025). From 1953, after the artist had been able to purchase a bundle of old wallpapers from a defunct department store, he once again dedicated his attention to the sea-star collages, continuously elaborating upon the technique of collage and oil painting on canvas that he had initiated in the 1930s. With his early collage novels and the collage pictures mentioned here, Ernst created pioneering works that were seminal for the art of the 20th century, and they continued to influence central positions in postwar art, such as pop art.

“Mer agitée, soleil, nuage et maître Corbeau avec son fils” was created immediately after Max Ernst returned to France. Recurring back to the 1930s, it embodies the defining aspect of linking together his artistic leitmotifs on many different levels.

This picture’s laconic allusion to Jean de La Fontaine’s fable “Le Corbeau et le renard”, through which the artist surrealistically and ironically deals with the theme of fathers and sons, is characteristic and typical. The appearance of Ernst’s emblematic alter ego of the anthropomorphic avian creature – “Vogelobrer Hornebom”, “Schnabelmax” and “Loplop” – allows us to recognise a complex, self-reflexive aspect and is not without humour. Within this context, the picture points not just to the transcendental dimensions of nature and the cosmos, but also to that enigmatic amalgam of intellect, mythology and personal biography which makes Max Ernst one of the most multifaceted fine artists who shaped the 20th century.

The fact that, throughout his life, the artist retained this work within the immediate surroundings in which he lived speaks for itself. Afterwards it was donated by his widow Dorothea Tanning to a family member.

AMEDEO MODIGLIANI

Livorno 1884 – 1920 Paris

23 CHAÏM SOUTINE ASSIS À UNE TABLE

1917

Bleistift auf Papier. 44,1 x 29/28,6 cm. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Modigliani'.

Parisot 2006 Bd. III, 162/17

Pencil on paper. 44.1 x 29/28.6 cm. Signed 'Modigliani' in pencil lower right.

Provenienz *Provenance*

Jacques Dubourg, Paris; Privatsammlung, Paris; Sammlung Augstein, Hamburg; Privatsammlung Süddeutschland

Literatur *Literature*

Osvato Patani, Amadeo Modigliani, Catalogo Generale Disegni, Mailand 1994, S. 187, Nr. 303 mit Abb. („Chaïm Soutine seduto a un tavolo“)

€ 50 000 – 70 000,-

Amadeo Modigliani war ein Bildnismaler. Mögen seine Akte die Vorstellung von Modiglianis Kunst beim Publikum vielfach dominieren, so stellen die Porträts der Pariser Maler, Dichter, Bildhauer, Kunstsammler und Galeristen den Kern seines Schaffens dar.

„Es muß für Modigliani ein ganz elementares Verlangen, so etwas wie ein Grundtrieb gewesen sein, sich die Menschen seiner Umgebung malend und zeichnend anzueignen, wobei keineswegs entscheidend war, ob sie ihm besonders nahe standen.“ – so resümiert Werner Schmalenbach über Modiglianis tiefes Interesse am Menschen. (Amadeo Modigliani, Aust. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, S. 25). Auf Leinwand und auf Papier porträtiert er bedeutende und weniger bedeutende Menschen seines Umkreises und wird mit diesen Werken, wohl ohne es gewollt zu haben, zum Chronisten jener Bohème von Montparnasse, welche die Kunst dieser Jahre so entscheidend gestaltet.

Der in unserer Zeichnung dargestellte Chaïm Soutine zählt wie die Künstler Moïse Kisling, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine oder der Kunsthändler Max Jacob zu Amadeo Modiglianis engstem Freundeskreis. Soutine porträtiert er mehrfach, etwa in drei großformatigen Gemälden, heute unter anderem in den Sammlungen der Staatsgalerie Stuttgart sowie der National Gallery of Art, Washington, beheimatet. Die beiden Künstler verbindet nicht nur eine freundschaftliche Beziehung, sondern, so Werner Schmalenbach, auch eine besondere mentale Nähe (vgl. op. cit., S. 36). In unserer virtuosen Zeichnung wird diese Verbindung spürbar, so erfasst Modigliani die wilde Jungenhaftigkeit und markante Physiognomie Soutines höchst reduziert und doch in klarer Akzentuierung.

Amadeo Modigliani was a portrait painter. While his nudes may often dominate the public's image of Modigliani's art, his portraits of Parisian painters, poets, sculptors, art collectors and gallerists represent the core of his oeuvre. "For Modigliani, assimilating the people around him through painting and drawing must have been an entirely elemental desire, something like a fundamental drive; at the same time, the question of whether or not they were particularly close to him was by no means decisive," is how Werner Schmalenbach has summarised Modigliani's deep interest in people (Amadeo Modigliani, exh. cat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, p. 25). On canvas and on paper he created portraits of important and less important individuals from his circle, and with these pictures he became – presumably without any wish to do so – the chronicler of that bohemian world of Montparnasse which so decisively shaped the art of those years.

Chaïm Soutine, who is depicted in our drawing, was part of Amadeo Modigliani's closest circle of friends – like the artists Moïse Kisling, Jacques Lipchitz and Ossip Zadkine or the art dealer Max Jacob. Modigliani portrayed him multiple times, for example, in three large-format paintings now housed in collections including those of the Staatsgalerie Stuttgart and the National Gallery of Art, Washington DC. The two artists were bound not just by a friendly relationship but also, according to Werner Schmalenbach, by a particular mental affinity (cf. op. cit., p. 36). This bond becomes palpable in our masterful drawing: Modigliani captures Soutine's boyish wildness and striking physiognomy in a highly reductive and nonetheless clearly accentuated manner.



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

24 CHLOROPHYLL-LABOR 1951

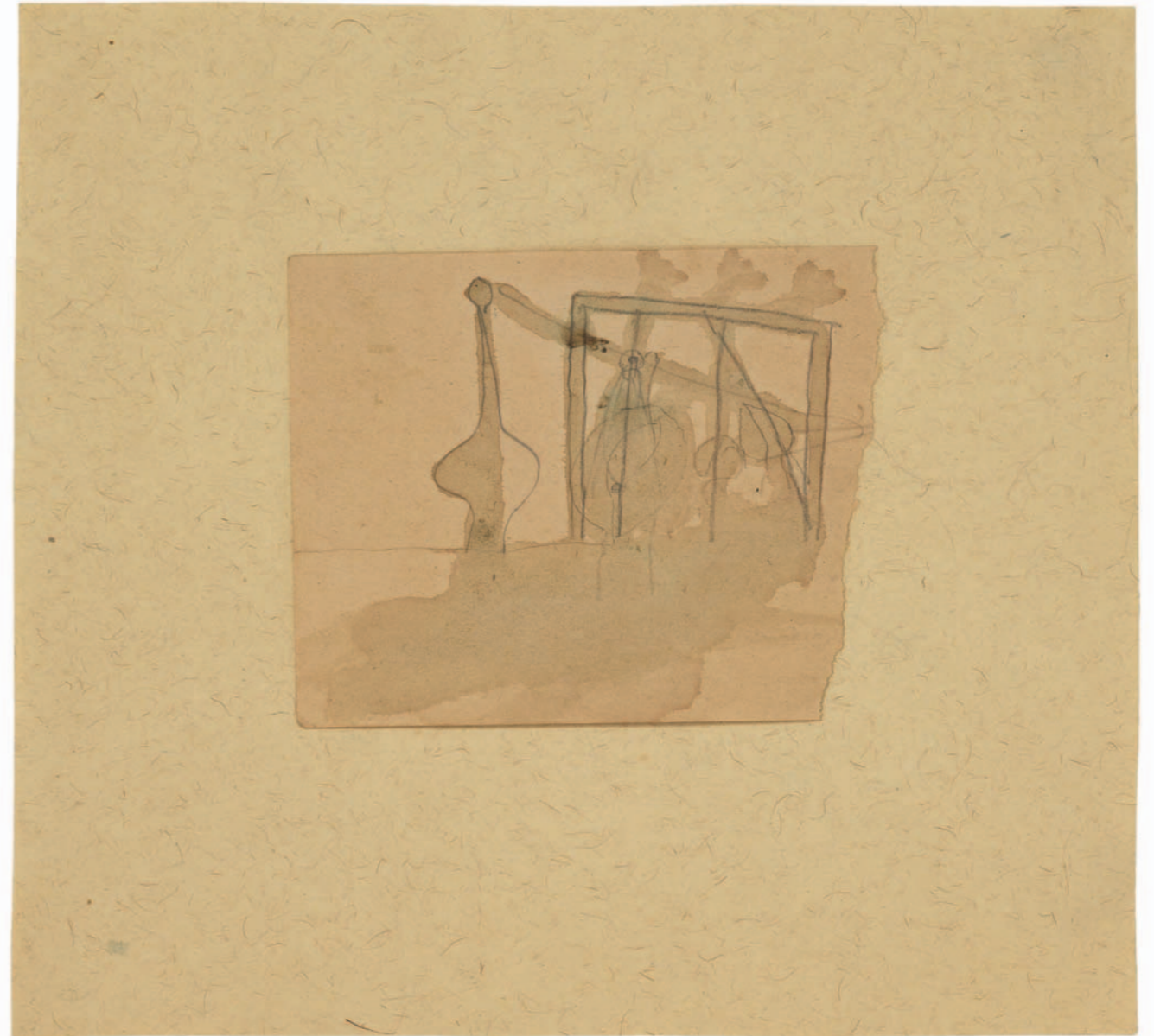
Aquarell und Bleistift auf Papier.
Ca. 9,2 x 11,5 cm auf Unterlagenpapier
20 x 21,6 cm. Rückseitig signiert und datiert
'Beuys 51'. Rückseitig auf dem Unterlagen-
papier signiert, datiert und betitelt 'Beuys
1951 Chlorophyll-labor'. – Mit leichten
Altersspuren.

*Watercolour and pencil on paper.
Approx. 9.2 x 11.5 cm, on support paper
20 x 21.6 cm. Signed and dated 'Beuys 51'
verso. Signed, dated and titled 'Beuys 1951
Chlorophyll-labor' on the support paper
verso. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

€ 15 000 – 20 000,-



EDGAR DEGAS

1834 – Paris – 1917

25 ÉTUDE DE CIEL (RIVAGE ET CIEL) 1869

Pastell auf Papier. 23,7 x 35,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit der roten Stempel-signatur „Degas“ (Lugt 658) sowie nur schwach erkennbar mit dem ovalen roten Stempel „ATELIER ED. DEGAS“ (Lugt 657) versehen. – Auf Papier aufgezogen.

Lemoisne 224; Michel Schulman, Edgar Degas: Digital Critical Catalogue MS-1350

Wir danken Michel Schulman, Paris, für freundliche Auskünfte.

Pastel on paper. 23.7 x 35.5 cm. Framed under glass. Red signature stamp "Degas" (Lugt 658) as well as barely visible oval red stamp "ATELIER ED. DEGAS" (Lugt 657) lower left. – Mounted on paper.

Lemoisne 224; Michel Schulman, Edgar Degas: Digital Critical Catalogue MS-1350

We would like to thank Michel Schulman, Paris, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Atelier Degas, 4. Vente, Nr. 49 a; Sammlung Albert Pra, Paris; Vente Pra, Paris, Hôtel Charpentier, 17. Juni 1938, Lot 13; Galerie Schmit, Paris; Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1975 (Galerie Schmit), Degas, Nr. 12 („Étude de ciel“); Paris 2005 (Galerie Schmit), Maîtres Français des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, Nr. 19 („Rivage et ciel“), jeweils rückseitig mit dem Galerie-Etikett

Literatur *Literature*

Jacques Lassaigne/Fiorella Minervino, Degas, Paris 1974, Nr. 327 mit Abb. S. 101

€ 90 000,-

Edgar Degas hielt sich im Sommer 1869 in den Seebädern Villers-sur-Mer und Etretat an der französischen Kanalküste auf. Hier entstand unter dem Eindruck des Meeres und des endlos erscheinenden Himmels eine Reihe von Landschaftspastellen – ein Novum für den Großstadtmaler. Tatsächlich blieb diese stimmungsvolle Serie eine singuläre Episode in seinem Oeuvre, da Degas bei der Arbeit im Freien unter Problemen mit seiner Sehkraft zu leiden begann.

In diesen zarten Landschaftsstudien entdeckte Degas erstmals das für sein gesamtes weiteres Schaffen so wichtige Medium der Pastellkreiden für sich und gelangte in der Verwendung dieser Technik schnell zu höchster Ausdruckskraft. „Im Pastell war ein adäquates Sprachmittel gefunden, um die verhaltene Farbigkeit und die Linienarabesken einer Landschaftssilhouette in schnell gesetzten Farbstrichen zu entwickeln. [...] Als Cézanne im Aquarell ein ihm angemessenes Medium erkannte, machte Degas, beginnend mit der Landschaftssuite von 1869, das Pastell, neben der Zeichnung mit Bleistiften, Kreiden und Kohle, zu seinem zentralen Darstellungsmittel. Rasch fand er heraus, dass sich in dieser Technik Strichführungen wie selbstverständlich mit malerischer Dichte verbinden oder dass sich feste Stofflichkeit mit zarten, den Papiergrund zur Mitwirkung verhelfenden Transparenzen konfrontieren lässt. Er zeichnete mit Stiften verschiedener Härte, während er mit den Fingerkuppen, mit weichen Pinseln und Wischern malerische Wirkungen zu erzielen vermochte.“ (Götz Adriani, Edgar Degas. Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, Ausstellungskat. Kunsthalle Tübingen/Nationalgalerie Berlin 1984, Köln 1986, S. 50). Die flüchtigen Naturscheinungen dieser von Wind und Wolken bestimmten Meereslandschaft, in denen Farben und Helligkeitswerte einem steten Wandel unterworfen sind, erfasste der Künstler meisterhaft in zartesten Nuancierungen. Er folgt damit den englischen Meistern der Romantik, die sich in den 1820er und 1830er Jahren in intensiven Naturbeobachtungen mit den Erscheinungsphänomenen von Himmel und Wolken beschäftigten. Insbesondere John Constable wurde mit seinen Ölstudien von Wolkenformationen berühmt, denen er sich mit größer Ausführlichkeit und naturwissenschaftlichem Anspruch widmete; sein Zeitgenosse William Turner begann um 1810 mit aquarellierten, atmosphärischen Himmelsbeobachtungen, die er zu dynamischen Abstraktionen steigerte.

Edgar Degas spent the summer of 1869 at the seaside resorts of Villers-sur-Mer and Etretat on the French coast of the Channel. Here, under the impression of the sea and the seemingly endless sky, he created a series of landscape pastels – something new for the urban painter. This atmospheric series would actually remain a singular episode in his oeuvre, because Degas began to suffer from problems with his vision while working outdoors.

It was in these subtle landscape studies that Degas first discovered the medium of pastel chalk, which would become so important for all of his subsequent work, and he quickly achieved the greatest expressive power in the use of this technique. "In the pastel, he had found an adequate idiom for developing the subdued tonality and arabesque lines of a landscape silhouette in rapidly placed strokes of colour. [...] When Cézanne recognised watercolours as a medium suited to him, Degas – beginning with the suite of landscapes from 1869 – made the pastel his central means of representation, alongside pencils, chalks and charcoal. He quickly discovered that, in this technique, the use of line could be perfectly naturally united with painterly density and solid materiality confronted with delicate transparencies, which permitted the ground of the paper to contribute to the work's effect. He drew with chalks of varying hardness, while he was able to achieve painterly effects with his fingertips, soft brushes and tortillons" (Götz Adriani, Edgar Degas. Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, exh. cat. Kunsthalle Tübingen/Nationalgalerie Berlin 1984, Cologne 1986, p. 50). With the most delicate nuances, the artist has



masterfully captured the fleeting natural phenomena of this seascape defined by wind and clouds, in which colours and values are subject to constant change. In doing so, he followed the English masters of romanticism, who - in their intensive studies of nature during the 1820s and 1830s - occupied themselves with phenomena related to the appearances of the sky and clouds. John Constable, in particular, became famous for his oil studies of cloud formations, to which he dedicated himself with great intensity and a scientific aspiration; around 1810 his contemporary William Turner began to observe the sky in atmospheric watercolours, which he heightened to the point of dynamic abstractions.

PIERRE BONNARD

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

26 LE JUPON ÉCOSSAIS (LE MODÈLE AU GRAND CHAPEAU)

1907

Öl auf Leinwand. 58,5 x 64,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts braun signiert 'Bonnard'. –
In schöner Erhaltung.

Dauberville 479

*Oil on canvas. 58.5 x 64.5 cm. Framed.
Signed 'Bonnard' in brown lower right. –
In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Bernheim-Jeune, Paris, 1907 direkt vom
Künstler erworben; Christie's London,
Impressionist and Modern Paintings and
Sculpture, 3. April 1989, Lot 17; Privatsamm-
lung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Antwerpen 1920, Salon Triennal d'Anvers;
London 1954 (Galerie Wildenstein & Co.),
Paris in the Nineties, Nr. 7; Paris 1961
(Musée Jacquemart-André), Collections
particulières, Nr. 107; Paris 1966 (Galerie
Maeght), La Revue Blanche

Literatur *Literature*

Bulletin de la Vie artistique, Vol. I, Nr. 16,
15. Juli 1970, S. 464 (mit Abb.)

€ 280 000,-

„Es wurde oft gesagt, daß Bonnard der malerischste Maler seiner Generation sei [...]. Denn er überwindet alle Schwierigkeiten scheinbar spielerisch; und er findet immer das Mittel, ernst genommen zu werden, obwohl er die witzigste und phantasie reichste Kunst der Welt pflegt“, schrieb Gustave Coquiot 1914 über Pierre Bonnard (zit. nach: Irina Fortunescu, Bonnard, Bukarest 1980, S. 10). Auch andere Zeitgenossen preisen den Humor und die Nonkonformität des Künstlers. Diese Charakteristika zeigen sich deutlich in seinen Interieurszenen der frühen 1900er Jahre. Die in sich selbst versunkenen, oft nur nachlässig gekleideten Frauenfiguren sind entspannt und ungezwungen wiedergegeben, achtlos abgeworfene Kleidungsstücke verdeutlichen die zwanglose Intimität der Situation. Mittels unkonventioneller Bildmittel erzielt Bonnard die Wirkung eines scheinbar absichtslosen und spontan eingefangenen Moments.

Auch unser Werk zeugt von der Lust Bonnards am Spiel mit Darstellungskonventionen. Die nur halb bekleidete Frau, die sich lesend in ihre Privaträume zurückgezogen hat, konnte sich dennoch nicht dazu entschließen, ihre elegante Hutkreation abzulegen, ihr schweifender Blick gilt weder ihrer Lektüre noch dem Betrachter. Die nachlässig auf dem Sessel abgelegten Kleidungsstücke beanspruchen eine ihr nahezu ebenbürtige Stellung im Bild. Der titelgebende Rock im Schottenkaramuster sticht als farblich auffallendstes Element hervor, er nimmt das Weiß, Grün und Schwarz der anderen Stoffe auf und ergänzt sie um rote Akzente. Durch die verhaltene Farbigkeit des Innenraumes werden diese koloristischen Details umso pointierter zur Geltung gebracht, es entsteht eine lebendige Atmosphäre von besonderer Unmittelbarkeit.

“It was often said that Bonnard was the most painterly painter of his generation [...]. After all, he seemed to playfully overcome every difficulty, and he always found a way to be taken seriously, even though he cultivated the funniest and most fanciful art in the world”, wrote Gustave Coquiot of Pierre Bonnard in 1914 (cited in: Irina Fortunescu, Bonnard, Bucharest 1980, p. 10). Other contemporaries also prized the artist's humour and nonconformism.

These characteristics become plainly apparent in his interior scenes from the early 1900s. The fully absorbed female figures, who are often only carelessly dressed, are depicted in a relaxed and casual state; the pieces of clothing heedlessly cast aside illustrate the informal intimacy of the situation. Bonnard uses unconventional pictorial devices to achieve the effect of a moment that is seemingly captured spontaneously and without further intention.

Our work also testifies to the pleasure Bonnard took in playing with conventions of representation. The woman is only half dressed and has withdrawn into her private rooms to read; however, she has nonetheless failed to decide to remove the elegant creation of her hat, and her wandering gaze is directed neither at her book nor the viewer. The pieces of clothing carelessly laid on the chair claim a standing within the picture that is nearly equal to her own. The skirt with a Scottish tartan pattern, which has provided the picture with its title, stands out as the most chromatically remarkable element; it takes up the white, green and black of the other materials and supplements them with red accents. The subdued tonality of the interior renders the highlighting of these colouristic details all the more pointed, and a lively atmosphere of particular immediacy emerges.



ABEL PANN (ABBA PFEFFERMANN)

Kreslawka/Witbesk 1883 – 1963 Jerusalem

27 GESCHWISTER IN WINTERLANDSCHAFT

1913

Öl auf Leinwand. 97 x 146 cm. Unten links blau signiert und datiert 'Abel Pann 13'. – Partiiell mit oberflächlichem Berieb und vereinzelt Farbverlusten, vor allem rahmungsbedingt. Kleinere althinterlegte Retuschen.

Oil on canvas. 97 x 146 cm. Signed and dated 'Abel Pann 13' in blue lower left. – Partially with surface rubbing and occasional losses of colour, most of all frame-related. Small minor backed retouchings (old).

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz, Sachsen

€ 80 000 – 100 000,-

Abel Pann wird im Jahr 1883 als Sohn eines Rabbiners in Lettland geboren. Schon als kleiner Junge erlernt er auf Rat seines Vaters die Grundlagen des Zeichnens bei Yehuda Penn, der auch Marc Chagall unterrichtet. 1903 wird Pann, der viel reist, im Alter von 20 Jahren Zeuge des Pogroms in Kischinew, was sein häufig religiös konnotiertes Oeuvre nachhaltig beeinflussen soll. Noch im selben Jahr bricht er nach Paris auf, wo er an der Académie Julian studiert und mit Illustrationen, Zeichnungen und Karikaturen für Magazine auf sich aufmerksam macht. Viele von Panns frühen Arbeiten aus Paris und der lettisch-russischen Heimat, so auch das hier angebotene Werk, zeigen Personen der jüdischen Gemeinde in Situationen des alltäglichen Lebens. Im Verlauf des Jahres 1913, dem Entstehungsjahr unseres Gemäldes, übernimmt Pann auf Einladung von Boris Schatz die Leitung der Abteilung Malerei an der Bezalel-Akademie in Jerusalem, hält sich während des Ersten Weltkrieges aber hauptsächlich in Frankreich und Amerika auf. Nach Kriegsende kehrt er endgültig in seine Wahlheimat Jerusalem zurück, wo er an seiner bedeutenden Serie von Lithografien, Gemälden und Pastellen zu Geschichten aus der hebräischen Bibel arbeitet und zu einem der prägenden Künstler Palästinas und des späteren Israels wird.

Als Maler gelingt es Abel Pann eindrucksvoll, Authentizität und Aura miteinander zu verknüpfen und Werke von außerordentlicher Suggestionskraft zu entwickeln, dies demonstriert auch das vorliegende Werk. Mit seinem raumgreifenden Format versteht es sich als frühes Hauptwerk im Schaffen von Abel Pann.

Abel Pann was born in Latvia in 1883 as the son of a rabbi. As a young boy, acting on the advice of his father, he had already learned the fundamentals of drawing from Yehuda Penn, who also taught Marc Chagall. Pann travelled extensively and in 1903, at the age of 20, he witnessed the pogrom in Kishinev, which would have a lasting influence on an oeuvre that often involved religious connotations. That same year he set out for Paris, where he studied at the Académie Julian and attracted attention with illustrations, drawings and caricatures for magazines. Many of Pann's early works from Paris and his Latvian-Russian homeland depict – as in the case of the work offered here – people from the Jewish community in situations from everyday life.

In the course of 1913, the year our painting was created, Pann accepted Boris Schatz's invitation to serve as director of the painting department at the Bezalel Academy in Jerusalem, although he primarily lived in France and America during the First World War. After the end of the war, he definitively returned to his adopted home of Jerusalem, where he worked on his important series of lithographs, paintings and pastels dealing with narratives from the Hebrew Bible and became one of the defining artists of Palestine and later Israel.

As a painter, Abel Pann is strikingly successful in linking together authenticity and aura as well as developing works which possess an extraordinary power of suggestion, as is also demonstrated by the present painting. With its expansive format, it is to be seen as an early masterpiece in the oeuvre of Abel Pann.



HENRI LAURENS

1885 – Paris – 1954

N28 FEMME COUCHÉE (DE FACE) 1921

Bronzerelief. 13,7 x 39,2 cm. In Acrylglasständer gerahmt. Rückseitig mit einem fragmentierten Papieretikett der Galerie Louise Leiris, Paris. Darauf handschriftlich mit Tinte der Titel und die Auflagenhöhe vermerkt. Einer von 8 Güssen. – Mit schöner olivfarbener, teils rötlich changierender Patina.

Bronze relief. 13.7 x 39.2 cm. Framed in acrylic glass stand. Fragmented paper label by Galerie Louise Leiris, Paris, verso. Thereon annotated with title and number of exemplars handwritten in ink. One of 8 casts. – Fine olive-coloured patina with a partly reddish iridescence.

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris, dort erworben; seitdem Familienbesitz USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln/Krefeld/Hamburg/Basel/Berlin 1955/1956 (Eigelsteintorburg/Kaiser Wilhelm Museum/Kunstverein Hamburg/Kunsthalle/Haus am Waldsee), Henri Laurens, Kat. Nr. 6; London 1971 (The Arts Council), Sculpture and Drawings by Henri Laurens, S. 39 mit Abb.; Bielefeld 1972 (Kunsthalle), Henri Laurens. Plastiken, Graphiken, Zeichnungen, Kat. Nr. 2, S. 24 mit Abb.; Hannover 1985 (Sprengel Museum), Henri Laurens, Kat. Nr. 3, S. 21 mit Farbabb. (Sammlungsexemplar); Lugano 1986 (Galleria Pieter Coray), Laurens Cubista, Kat. Nr. 21, S. 70 mit Abb.

Literatur *Literature*

Marthe Laurens, Henri Laurens. Sculpteur 1885-1954, Paris 1955, Nr. IV, S. 95 mit Abb.; Werner Hofmann, Henri Laurens. Das plastische Werk, New Stuttgart 1970, S. 217, S. 103 mit ganzseitiger Abb.

€ 35 000 – 40 000,–

Das vorliegende Relief „Femme couchée (de face)“ zeigt einen formatfüllenden liegenden weiblichen Akt. Der Körper, nach den Prinzipien des Kubismus in einzelne geometrische Formen zerlegt, ist nahezu allansichtig dem Betrachter zugewandt: der Kopf ins verlorene Profil nach links gedreht, die Brüste und Oberkörper enface, der Bauch in Gegentorsion aufwärts zeigend im gleichzeitigen Aufscheinen der Gesäßrundung. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist hier zu einem Raum-Bild-Kontinuum zusammengefügt. Werner Hofmann, der sich schon früh mit den Arbeiten von Henri Laurens beschäftigt, richtet seinen sezierenden Blick auf eine Kopfplastik von 1920, und die hier formulierten Erkenntnisse sind hinsichtlich unseres Reliefs interessant: „Die Dissoziation, nicht als expressive Verletzung, sondern als syntaktische neue Freiheit aufgefaßt, [...] demonstriert nicht nur den Variationsraum, den der Bildhauer dem Vorwand 'Kopf' abgewinnt, sie zeigt auch ein Grundgesetz des Kubismus auf. Ich denke an die Interpenetration von gegenständlichen Zitate und gegenstandsfreien Zeichen, wobei letztere stimmführend auftreten und den formalen Aufbau lenken. Ihre Ambivalenz befähigt sie dazu, auch die Funktion von Gegenstandshinweisen zu übernehmen.“ (Werner Hofmann, op. cit., S. 12). Daniel Henry Kahnweiler, der seine Pariser Galerie in den späten 1930er Jahren aufgeben muss und seiner Schwägerin Louise Leiris überträgt, lernt Henri Laurens 1920 kennen. Rückblickend beschreibt er: „Picasso [hatte] den Montmartre verlassen, aber Juan Gris lebte noch im Bateau Lavoir, und Braque wohnte mit seiner Frau in der Rue Simon-Dereure. Laurens und er konnten sich von ihren Fenstern aus zuwinken. [...] Ich habe oft genug darauf hingewiesen, wie bedeutend mir das Werk Henri Laurens' erscheint. Seinen Anteil an der 'großen Epoche' des Kubismus kann man kaum hoch genug einschätzen. [...] Seine Entwicklung scheint mir ähnlich zu verlaufen wie die seiner Gefährten Braque, Juan Gris, Picasso.“ (zit. nach: ebenda, S. 49 f.).

“Femme couchée (de face)” depicts a reclining female nude whose image fills the entire relief. The body, which has been divided up into individual geometric forms according to the principles of Cubism, is turned towards the viewer to be seen from almost every side: the head in lost profile is turned to the left, the breasts and upper body are presented frontally, the belly twists in the opposite direction and points upwards with the curve of the buttocks appearing simultaneously. Here the synchronicity of the asynchronous has been joined together into a space-image continuum. Werner Hofmann, who had already begun occupying himself with Henri Laurens's work early on, directed his analytical gaze at a sculpture of a head from 1920, and the insights he formulates in this passage are interesting with regard to our relief: “The dissociation, understood not as an expressive violation but as a syntactically new freedom, [...] not only demonstrates the space for variation that the sculptor has extracted from the pretext 'head'; it also reveals a fundamental law of Cubism. I think of the interpenetration of representational quotations and non-representational symbols, with the latter setting the tone and guiding the formal structure. Their ambivalence enables them to also take on the function of representational allusions” (Werner Hofmann, op. cit., p. 12).

Daniel Henry Kahnweiler, who had to give up his Parisian gallery in the late 1930s and transfer it to his sister-in-law Louise Leiris, met Henri Laurens in 1920. Looking back he stated: “Picasso [had] left Montmartre, but Juan Gris still lived in the Bateau Lavoir, and Braque lived with his wife in Rue Simon-Dereure. He and Laurens could wave to one another from their windows. [...] I have pointed out often enough how important Henri Laurens's work appears to me. His part in the 'grand epoch' of Cubism can hardly be estimated highly enough. [...] His development seems to me to progress like that of his companions Braque, Juan Gris, Picasso” (cited in: ibid., pp. 49 f.).



FRANTISEK KUPKA

Opcno/Böhmen 1871 – 1957 Puteaux bei Paris

29 COMPLIMENTS (STUDY RELATED TO AMORPHA, WARM CHROMATICS)

Um 1911/12

Pastell auf hellgrauem handgeschöpften Papier. 25 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Kupka'. – Rückseitig auf dem Rahmenpapier mit Galerie- und Ausstellungsaufklebern.

Pastel on light grey hand-pulled paper. 25 x 21 cm. Framed under glass. Signed 'Kupka' in pencil lower right. – Verso on frame paper with gallery and exhibition labels.

Provenienz Provenance

Saidenberg Gallery, New York (mit rückseitigem Papier-Klebeetikett); Privatsammlung, USA; Kunsthaus Lempertz, Auktion Moderne Kunst 859, Köln, 5. Juni 2004, Lot 814; Privatbesitz, Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

New York 1962 (Saidenberg Gallery); New York 1975 (Salomon R. Guggenheim Museum), Frantisek Kupka 1871-1957 – A Retrospective, Kat. Nr. 85 (mit rückseitigen Ausstellungs-Etiketten); Zürich 1976 (Kunsthaus), Frank Kupka, Kat. Nr. 85 („Studie in Beziehung zu amorphen Farbskalen“)

€ 28 000 – 32 000,-

Auf der Suche nach dem Geistigen nimmt Frantisek Kupka mit seinen Kompositionen rhythmischer Formen und Farben eine bedeutende Position der Avantgarden des frühen 20. Jahrhundert ein. Als ein Kaleidoskop von wechselnden Lichteffekten, Farbformen und -räumen streben seine Kompositionen dieser Jahre nach nicht weniger als der Darstellung einer unsichtbaren kosmischen Ordnung. Nach einem zunächst figürlich geprägten Frühwerk stellt das Jahr 1911 den zentralen Wendepunkt seines künstlerischen Schaffens hin zum Abstrakten dar: „Da Kupka den Menschen als Mikrokosmos einer höheren Ordnung sah, dessen Wesen jene grossartigeren Rhythmen widerspiegelte, war sein Übergang von der Darstellung der menschlichen zur kosmischen Dimension logisch und seinem Glauben zuzuschreiben. 1911 war das Jahr seines Übergangs von konkreter zu abstrakter Darstellung, vom Speziellen zum Universalen, von der Welt der Phänomene zur noumenalen Idee.“ (Margit Rowell, Frantisek Kupka Eine Metaphysik der Abstraktion, in: Aust. Kat. Frank Kupka, Solomon R. Guggenheim Museum New York/Kunsthaus Zürich 19175/1976, S. 47).

Unser Pastell versteht sich als betörender Repräsentant dieser für das Gesamtwerk des Künstlers zentralen Jahre und wurde vielfach prominent ausgestellt.

In their search for the spiritual, Frantisek Kupka and his compositions of rhythmic forms and colours occupy an important position in the avant-gardes of the early 20th century. As a kaleidoscope of shifting effects of light and chromatic forms and spaces, his compositions from these years strive to achieve nothing less than the depiction of an invisible cosmic order. After an early body of work that was initially figurative in nature, the year 1911 represents the central turning point in his artistic oeuvre, a turn towards the abstract: "Because Kupka saw people as a microcosm of a higher order whose essence reflected those more magnificent rhythms, his transition from the depiction of the human dimension to the cosmic dimension was logical and to be attributed to his faith. 1911 was the year of his transition from the concrete to the abstract image, from the specific to the universal, from the world of phenomena to the noumenal idea" (Margit Rowell, Frantisek Kupka. Eine Metaphysik der Abstraktion, in: Exh. cat. Frank Kupka, Solomon R. Guggenheim Museum New York/Kunsthaus Zurich 1975/1976, p. 47).

Our pastel is to be understood as an enthralling representative of these years, which were central to the artist's overall body of work, and it has been prominently exhibited many times.



OTAKAR KUBIN
(OTHON COUBINE)

Boskovice 1883 – 1969 Marseille

30 IN GEDANKEN
1914

Öl auf Leinwand. 55 x 46 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'O. Kubin'. Mit rückseitigem bedruckten Galerieetikett „Der Sturm / Zeitschrift / Herausgeber Herwarth Walden“, darauf mit Schreibmaschine beschriftet „Otakar Kubin/ Paris/ In Gedanken“.

Das Gemälde wurde vom CICS (Cologne Institute of Conservation Sciences), Technische Hochschule Köln, kunsttechnologisch untersucht. Ein Untersuchungsbericht vom 3. Mai 2021 liegt vor.

Oil on canvas. 55 x 46 cm. Framed. Signed 'O. Kubin' in black lower left. Verso with printed gallery label "Der Sturm / Zeitschrift / Herausgeber Herwarth Walden", thereon with typewritten inscription "Otakar Kubin/ Paris/ In Gedanken".

The painting underwent art technological examination at CICS (Cologne Institute of Conservation Sciences), Technische Hochschule, Cologne. An examination report dated 3 May 2021 is available.

Provenienz *Provenance*

Galerie Der Sturm, Berlin (1914; Etikett rückseitig); Privatsammlung Berlin; Sammlung Kuno Kallenbach, Tann; Privatbesitz Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1914 (Galerie Der Sturm), Otakar Kubin, Kat. Nr. 21 ohne Abb.

€ 80 000 – 120 000,-



Etikett „Der Sturm“ verso

In seiner 1912 eröffneten, legendären Berliner Galerie Der Sturm präsentierte Herwarth Walden eine internationale Riege maßgeblicher Avantgardenkünstler, unter ihnen auch mehrere aus Tschechien stammende Maler und Bildhauer. Zu diesen gehörten Emil Filla, Otto Gutfreund und Vincenc Beneš, deren Werke in den Gruppenausstellungen der Galerie mehrfach präsentiert wurden. Der einzige tschechische Künstler, für den Walden eine Einzelausstellung ausrichtete, war jedoch Otakar Kubin. Sie fand im April und Mai 1914 als 25. Ausstellung der Galerie statt und zeigte 30 seiner aktuellen Gemälde. Unter Nummer 21 ist in dem Ausstellungskatalog auch – ohne Abbildung – das hier angebotene Werk „In Gedanken“ gelistet.

Der in Tschechien ausgebildete Otakar Kubin stand künstlerisch zunächst unter dem Einfluss des französischen Postimpressionismus. Der Künstler bereiste seit 1904 Belgien, Frankreich und Italien und ließ sich 1912 in Paris nieder. In einer kurzen, nur die Jahre 1913 und 1914 umfassenden Periode verknüpfte Otakar Kubin kubistische und expressionistische Stilmittel zu einem sehr reduzierten, unverwechselbaren Ausdruck. Die Sujets, meist Figurendarstellungen und Stillleben, besitzen in ihrer archaischen Einfachheit eine mystische Anmutung. Sie sind in kantigen, kristallinen Formen gehalten, farblich dominieren Blau und Gelb. „It points to the unusual distinctiveness of Kubin's construction of the new people of new worlds, something like pagan prophets of the new age of humanity. They have strange stiff pantomimic gestures and from their truncated, angular and cubic forms there radiates a magical light, a kind of aura, which emphasizes the spiritual disposition of the paintings“, beschreibt Vojtech Lahoda treffend diese außergewöhnlichen Werke (in: Der Sturm – Zentrum der Avantgarde, Ausst.Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal 2012, Bd. II, S. 511). In den 1920 Jahren fand Kubin zu seinem späteren neoklassischen-lyrischen Stil.

Das in dieser Auktion angebotene Gemälde ist ein rares Beispiel für die bedeutende kubistische Schaffensphase Kubins, der damit innerhalb des Sturm-Kreises wegweisende Akzente setzte.

In 1912 Herwarth Walden opened his legendary Berlin gallery, Der Sturm, where he presented an international line-up of key avant-garde artists, among whom there were also several Czech painters and sculptors. These included Emil Filla, Otto Gutfreund and Vincenc Beneš, whose works were presented multiple times at the gallery's group exhibitions. However, the only Czech artist for whom Walden organised a solo exhibition was Otakar Kubin. It was shown in April and May of 1914, as the gallery's 25th exhibition, and presented 30 of his recent paintings. Under the number 21, the exhibition catalogue also lists – without illustrating – the work offered here: "In Gedanken".

Otakar Kubin was educated in Czechia and was initially influenced by French post-impressionism. The artist travelled through Belgium, France and Italy from 1904 and settled in Paris in 1912. During a short period consisting solely of the years 1913 and 1914, Otakar Kubin combined Cubist and Expressionist stylistic devices into a very reductive, unmistakable form of expression. His motifs, mostly images of figures and still lifes, possess a mystical air in their archaic simplicity. They are depicted in angular, crystalline forms; in terms of colour, blue and yellow dominate. "It points to the unusual distinctiveness of Kubin's construction of the new people of new worlds, something like pagan prophets of the new age of humanity. They have strange stiff pantomimic gestures and from their truncated, angular and cubic forms there radiates a magical light, a kind of aura, which emphasizes the spiritual disposition of the paintings," is Vojtech Lahoda's apt description of these extraordinary works (in: Der Sturm – Zentrum der Avantgarde, exhib. cat. Von der Heydt-Museum Wuppertal 2012, vol. II, p. 511). In the 1920s Kubin found his way to his later neoclassical, lyrical style.

The painting offered at this auction is a rare example of the important Cubist phase in Kubin's work, with which he set pioneering accents within the circle of Der Sturm.



SOL LEWITT

Hartford/Connecticut 1928 – 2007 New York

31 OHNE TITEL
UM 1970

Holz, weiß gefasst. Ca. 13,5 x 25,5 x 20 cm.
Auf der Unterseite signiert 'S.LeWitt'. –
Mit leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat
des Künstlers.

*Wood, painted white. Approx.
13.5 x 25.5 x 20 cm. Signed 'S.LeWitt' on
the underside. – Minor traces of age.*

*With accompanying signed photo certificate
of the artist.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Massimo Minini, Brescia;
Galerie Lucien Bilinelli, Brüssel (1989);
Privatsammlung, Belgien

€ 20 000 – 30 000,-



FRANÇOIS MORELLET

1926 – Cholet/Frankreich – 2016

32 10 LIGNES AU HASARD, NO.75086, NO.3 1975

Acryl auf Leinwand. 60 x 60 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und nummeriert '10 lignes au hasard, no.75086, no.3 (10 exemplaires) Morellet 1975'. Beiliegend zwei Photokopien zur Aufschlüsselung der Arbeit, diese jeweils beschriftet '75086'. – Mit leichten Altersspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung von Danielle Morellet, Cholet, per E-Mail vom 27.04.2021.

Acrylic on canvas. 60 x 60 cm. Signed, dated, titled, and numbered '10 lignes au hasard, no. 75086, no.3 (10 exemplaires) Morellet 1975' verso on stretcher. Accompanied by two photo-copies explaining the work, these each inscribed '75086'. – Minor traces of age.

With written confirmation from Danielle Morellet, Cholet, via email dated 27.04.2021.

Provenienz *Provenance*

Galerie m, Bochum (mit rückseitigem Aufkleber); Privatbesitz, Norddeutschland

Aus der Folge „10 lignes au hasard“ mit 10 verschiedenen Kompositionen. Jede Variante dieser 10 Arbeiten wurde in 10 Exemplaren ausgeführt.

From the series '10 lignes au hasard' with 10 different compositions. Each version of these 10 works was executed in 10 copies.

€ 25 000 – 35 000,-



MARCELLO MORANDINI

Mantua 1940

R33 153-A-1971
1971/1974

Wandstruktur: Opak-schwarzes Aluminium auf eloxiertem Aluminium. 61 x 61 x 1,5 cm. Gesamtmaß 391 x 967 x 2 cm. Auf einem Aluminiumquadrat mit der punzierten Signatur und Datierung „M.MORANDINI 1974“. – Mit leichten Alterssspuren.

Marco Meneguzzo, Marcello Morandini, catalogo ragionato, Mailand 2019, WVZ-Nr. 491

Wall structure: opaque-black aluminium on anodised aluminium. 61 x 61 x 1.5 cm. Total dimensions 391 x 967 x 2 cm. Signature and date "M.MORANDINI 1974" punched on an aluminium square. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Firmensammlung, Hannover

Literatur *Literature*

Marcello Morandini, Arte e Design, Ausst. Kat. Palácio Galveias, Lissabon, Mailand 1994, S.37

Wieland Schmied, Marcello Morandini, Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne, München, Mailand 1993, S.37

Marcello Morandini, Analysen, Entwürfe, Realisationen, Ausst.Kat. Stadttheater Ingolstadt, Gairate 1986, S.78/79

Marcello Morandini, Ausst.Kat. Museo di Castelvecchio, Verona, Gairate 1985, S.78/79

Manfred Fath (Hg.), Marcello Morandini, Analysen, Entwürfe, Realisationen 1964-1980, Ausst.Kat. UNAC Tokyo u.a., Mannheim 1984, o.S. mit Abbn.

Marcello Morandini, Skulpturen, Strukturen, Zeichnungen, Ausst.Kat. Museum Bochum u.a., Bochum 1978, S.38 mit Abb.

Peter Pfeiffer (Hg.), Marcello Morandini 1964/1975, Progetti, disegni, structure, sculpture, Opera completa 1964/1975, Mailand 1976, Kat.Nr.141, S.60/61

€ 70 000 – 90 000,–

Das Kunstwerk wurde professionell abgebaut und ist in Hannover eingelagert.

Für weitere Informationen: Tel +49 221 925729-32



For the monumental wall work "153-A", the artist once again implements a schema which he had already developed for an edition in 1971 (cf. Marcello Morandini, exhib.cat. Kestner-Gesellschaft Hanover 1972, ill. p. 77). In a transformation process consisting of 64 phases, the artist sets four black segments in a white square which are steadily stretched inwards from the edge until they completely fill the square base with black.

*The artwork was professionally dismantled and is stored in Hanover.
For further information: phone +49 221 925729-32*

ADOLF FLEISCHMANN

Esslingen 1892 – 1968 Stuttgart

34 COMPOSITION #127

1955

Öl auf Leinwand. 91,3 x 71 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau monogrammiert und
datiert 'af 55'. Rückseitig signiert, datiert,
betitelt, bezeichnet und mit den Maßan-
gaben 'fleischmann New York Comp. # 127
28 x 36 [inch] 1955'. – In guter farbfrischer
Erhaltung.

Wedewer O 237 (dort abweichend auf 1959
datiert)

*Oil on canvas. 91.3 x 71 cm. Framed. Mono-
grammed and dated 'af 55' in blue lower right.
Verso signed, dated, titled, inscribed and with
specification of dimensions 'fleischmann
New York Comp. # 127 28 x 36 [inch] 1955'. –
In fine condition with fresh colours.*

Wedewer O 237 (divergently dated to 1959)

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Neckarems 1969 (Galerie Schloss Remseck),
Adolf Fleischmann. Ölbilder, Gouaches;
Basel 1971, ART 2'71 Basel, 2. Internationale
Kunstmesse (auf dem Keilrahmen mit dem
Etikett)

Literatur *Literature*

Alfred M. Fischer, Adolf Fleischmann (1892-
1968), Dissertation, Tübingen 1976, A55/31

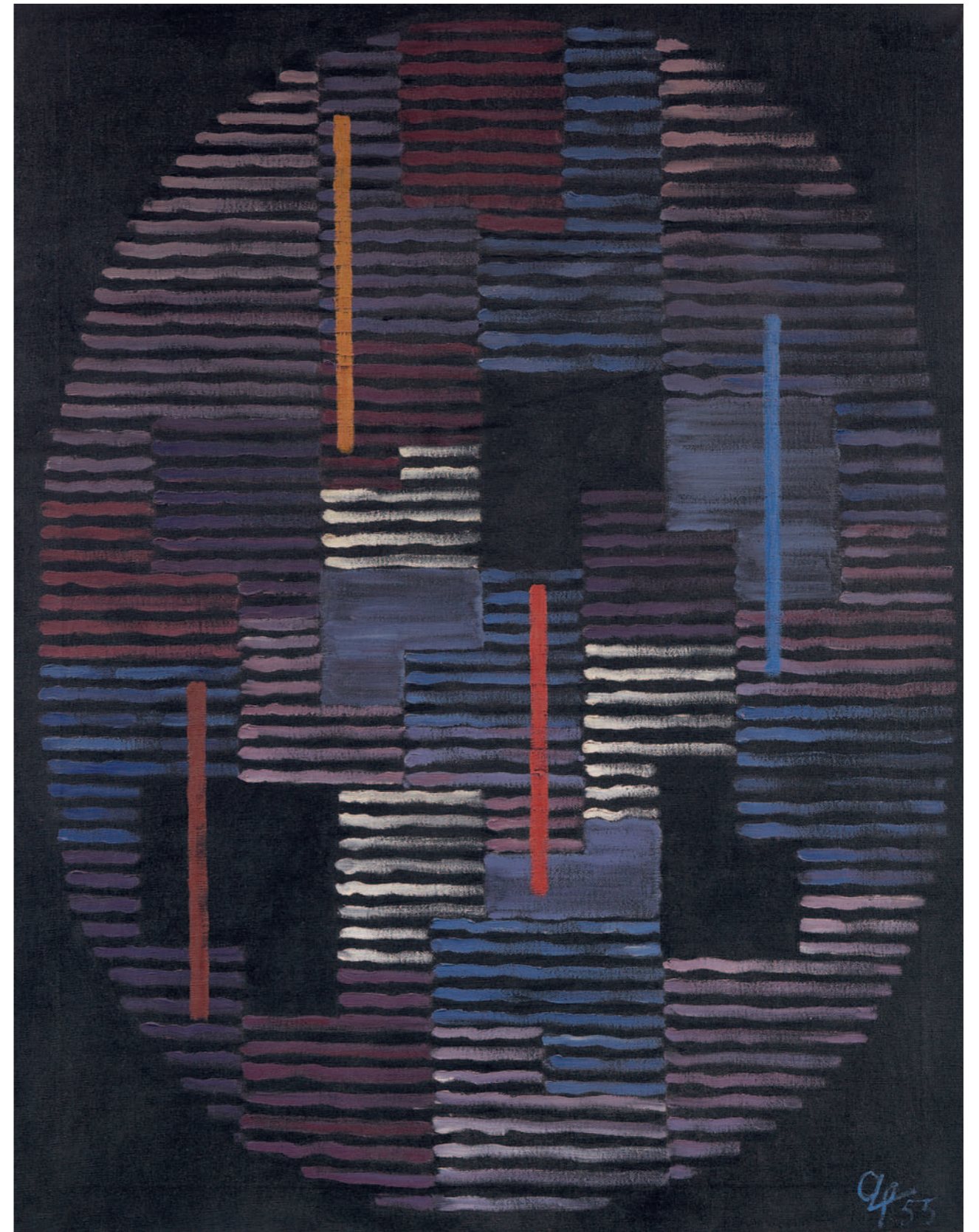
€ 40 000 – 50 000,-

Erst 1950, im Alter von 58 Jahren, fand Adolf Fleischmann zu seinem individu-
ellen malerischen Ausdruck – der Name des Künstlers ist seitdem untrennbar
mit seinem homogenen, in sich geschlossenen Spätwerk verbunden. Vertikal
und horizontal gesetzte Strichlagen, ergänzt durch flächige Winkelformen,
sind die Bausteine, aus denen er seine rein abstrakten Kompositionen ent-
wickelte. Fleischmann arbeitete mit Verschiebungen und Verdichtungen,
ovale oder rhombische Formen dienen den Strichlagen als Gerüst oder bild-
interne Rahmung. Diese seriellen Elemente sind jedoch nicht in technischer
Perfektion erstarrt, sondern lassen, freihändig gesetzt, den malerischen
Duktus erkennen. Leichte Unregelmäßigkeiten im Farbauftrag und der Linien-
führung versetzen sie in sachte Schwingungen. Die reduzierten Farbschema-
ta, die den Bildraum bestimmen, werden durch vereinzelte kontrastierende
Strichlagen aufgelockert.

„Die Bildfläche ist Vibrationsraum der Farbe. Die exakte Planimetrie des Bild-
grundes gliedert den Takt und dirigiert die Ton-Clusters der Farbharmonie.
Mit Kandinsky, der immer danach gesucht hat, in der Malerei 'ebensolche
Kräfte wie sie die Musik besitzt' zu inszenieren, lässt sich sagen, dass
Fleischmann den 'inneren Klang' der Farbe erfahrbar machen wollte, indem
er – wie Kandinsky und nach ihm die Konstruktivisten – die künstlerischen
Mittel ganz von jeglichem Bezug auf äußere Gegenstände befreit.“ (Christina
Weiß, in: Adolf Fleischmann. Retrospektive, Ausst. Kat. Moderne Galerie des
Saarland-Museums, Saarbrücken 1987, S. 15).

*It was not until 1950, at the age of 58, that Adolf Fleischmann found his own
individual form of painterly expression – since then, the artist's name has been
inseparably linked with his homogenous and independent late work. Vertical
and horizontal layers of lines supplemented by two-dimensional, angled forms
are the building blocks he used to develop his purely abstract compositions.
Fleischmann worked with displacement and concentration, and oval or rhom-
boid forms serve the layers of lines as a framework or a frame within the picture.
However, these serial elements are not frozen in technical perfection; instead,
carried out freehand, they allow us to recognise the handling of the paint. Slight
irregularities in the paint's application and the lineation set these elements
gently resonating. The reductive colour schemes that define the pictorial space
are loosened up through occasional layers of contrasting lines.*

*"The picture plane is the resonance chamber of colour. The exact planimetrics
of the pictorial ground structure the rhythm and direct the tonal clusters of
the chromatic harmony. With Kandinsky, who always sought to present 'the
selfsame forces as those possessed by music' in painting, it could be said that
Fleischmann wished to enable us to experience the 'inner sound' of colour by
entirely liberating – like Kandinsky and, after him, the Constructivists – his
artistic means from any connection to external objects." (Christina Weiß, in:
Adolf Fleischmann. Retrospektive, exh. cat. Moderne Galerie des Saarland-
Museums, Saarbrücken 1987, p. 15).*



SEAN SCULLY

Dublin 1945

R35 ARUBA

1998

Öl auf Leinwand auf Holz. 122 x 109 cm.
Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert
und betitelt 'ARUBA Sean Scully '98 ARUBA'
sowie mit Richtungspfeilen. – Mit Atelier-
spuren.

Sean Scully Online-Werkverzeichnis,
WVZ-Nr. SSp98 02

*Oil on canvas on wood. 122 x 109 cm. Signed,
dated and titled 'ARUBA Sean Scully '98
ARUBA' on the wood verso and with direc-
tional arrows. – Traces of studio.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Jamileh Weber, Zürich (mit rücksei-
tigem Aufkleber) (1988); Privatsammlung,
Schweiz

Literatur *Literature*

Demetrio Paparoni, Arthur C. Danto, *Arte e
poststoria, Conversazioni sulla Fine dell'Es-
tetica e Altro*, Venedig 2020, o.S.
Kelly Grovier (Hg.), *Sean Scully, Bricklayer
of the soul, Reflections in celebration*, Ostfil-
dern 2015, S. 120 mit Farbbabb.

€ 280 000 – 320 000,-



In den Jahren 1997 und 1998 erarbeitet Sean Scully eine lockere Folge von
Gemälden, die er nach Karibikinseln benennt, neben dem hier angebotenen
„Aruba“ auch „Bonaire“, „Curacao“, „Anguilla“ und andere. Die Wahl der Bildtitel
bleibt rätselhaft, stehen sie doch in keinem erkennbaren Zusammenhang mit
den abstrakten Darstellungen.

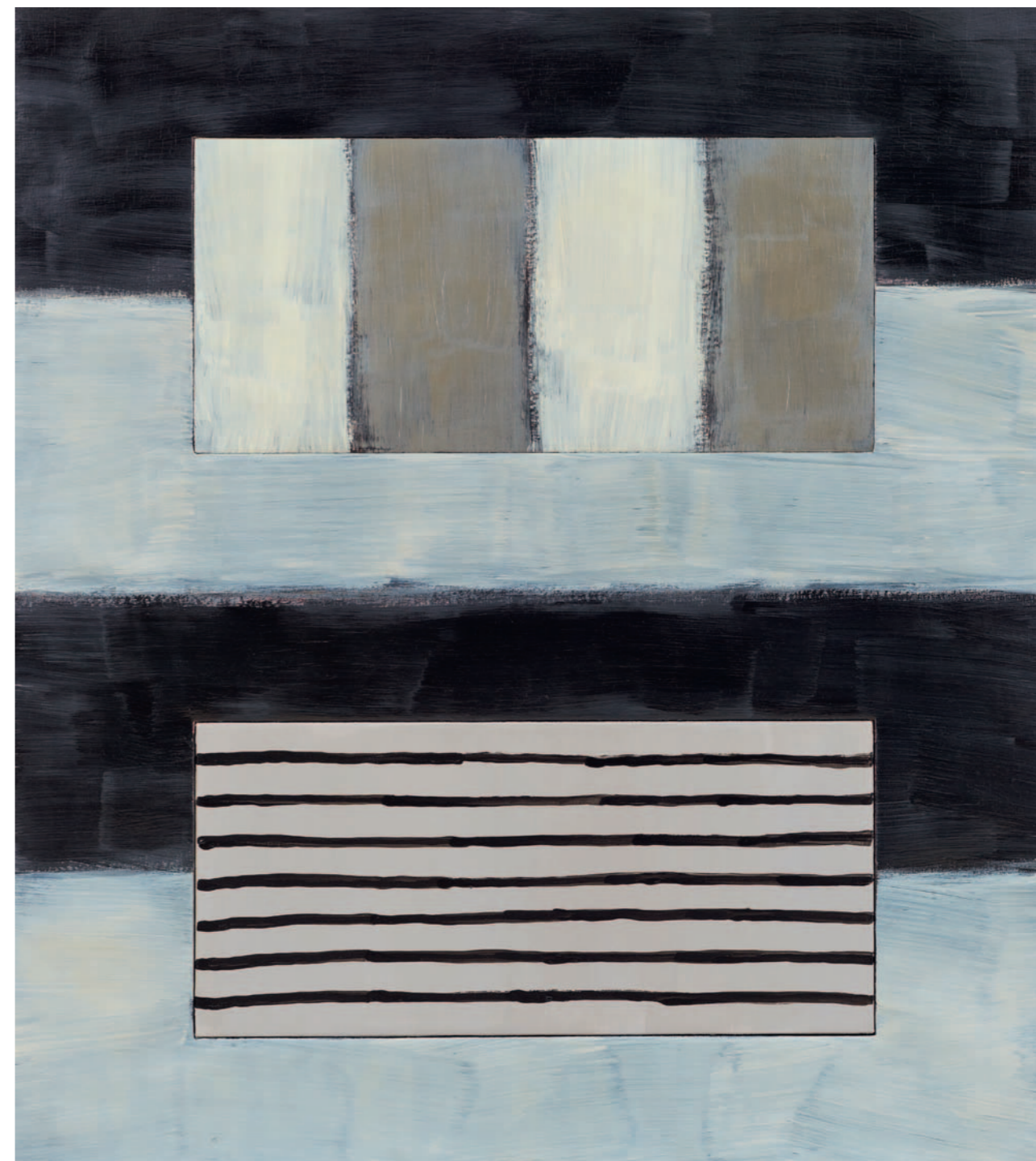
Tonal gehaltene Arbeiten in verhaltenem Kolorit nehmen in Scullys bildneri-
schem Schaffen einen wichtigen Platz ein. „Aruba“ steht mit seinen abgemisch-
ten Schwarz-, Grau-, Beige- und Graunuanzen beispielhaft für diese Farbpalet-
te. Die horizontal und vertikal gegeneinander laufenden Streifenfolgen verleihen
dem Gemälde eine vordergründige Strenge und Gradlinigkeit, bei genauerer
Betrachtung eröffnet sich jedoch eine vielschichtige Vitalität. Die Malweise ist
von einer gewissen Unregelmäßigkeit geprägt, von Hand gezogene, vibrierende
Linien und diffuse Konturen mildern und beleben die Strenge des Bildaufbaus.
Die pastos in mehrfachen Schichten aufgetragene Farbe lässt dennoch zum
Teil die tieferliegenden Farbschichten durchscheinen und beschwört eine unter
der Oberfläche verborgene Bildwelt.

Zwei sogenannte Insets, die die schmaleren Streifenfolgen beinhalten, brechen
den eigentlichen Bildraum optisch und physisch auf. Insets, mit denen Scully
seit der 1980er Jahren arbeitet, sind kleine, separat aufgezogene und bemalte
Leinwände, die in das größere Werk implantiert werden. Anders als gemalte
Farbfelder ermöglichen sie scharfkantige Abgrenzungen innerhalb der anson-
sten mit unregelmäßigem Farbauftrag und diffus changierenden Konturen aus-
geführten Werke. Als eine Art ineinandergefügtes Diptychon oder Triptychon er-
zeugen sie bildnerische Harmonien oder Konflikte, wobei die neu entstehenden
Zusammenhänge deutlich über die Aussagekraft der Einzelteile hinausgehen.

*During 1997 and 1998, Sean Scully worked on a series of paintings which he
named after Caribbean islands. In addition to the painting “Aruba” on offer here,
there are, among others, “Bonaire”, “Curacao”, and “Anguilla”. The choice of titles
remains a mystery in as much as there is no perceptible correlation to the abstract
depictions.*

*Tonal works in a subdued colour scheme play an important role in Scully’s pictorial
creative activity. “Aruba” exemplifies this colour palette with its blended nuances of
black, grey, beige, and grey. The sequences of horizontally and vertically juxtaposed
stripes lend the painting a superficial austerity and linearity, however, upon closer
inspection, a multi-layered vitality is disclosed. The style of painting is charac-
terised by a certain irregularity; hand-drawn vibrating lines and blurred contours
soften and enliven the severity of the composition. The impasto paint, applied in
multiple layers, nevertheless allows the deeper layers to partially show through,
evoking a pictorial world hidden beneath the surface.*

*Two so-called insets containing the narrower sequences of stripes disrupt the
actual pictorial space visually and physically. Insets, which Scully has been imple-
menting since the 1980s, are small, separately mounted and painted canvases
implanted into the larger work. Unlike painted fields of colour, they enable sharp-
edged demarcations within the work, which is otherwise executed with irregular
application of paint and diffusely iridescent contours. As a kind of interlocking
diptych or triptych, they create pictorial harmonies or conflicts, whereby the newly
created connections clearly surpass the expressiveness of the individual parts.*



BERND UND HILLA BECHER

Siegen 1931 – 2007 Rostock;
Potsdam 1934 – 2015 Düsseldorf

36 FÖRDERTÜRME

1970er Jahre

6 Vintages, Gelatinesilberabzüge hochglänzend. Jeweils 24 x 17,8 cm. Jeweils rückseitig mit Photographenstempel.

6 vintage ferrotyped gelatin silver prints.
Each 24 x 17.8 cm. Each with photographer's stamp on the verso.

Provenienz Provenance

Von den Künstlern an Horst H. Baumann;
Nachlass Horst H. Baumann, Mannheim

€ 40 000 – 60 000, –

„Nicht die Technik in Gestalt von Wassertürmen, Gasbehältern, Fördertürmen oder Kalköfen wird durch Photographien von Bernd und Hilla Becher zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder. Die Photographien geben nicht einfach die Wirklichkeit wieder, sie deuten sie auch nicht, vielmehr scheint es eher umgekehrt: Die Wirklichkeit nämlich wirkt mehr und mehr so, wie das, was uns die Kamera zeigt. Die eminente und nicht zu unterschätzende Leistung von Bernd und Hilla Becher liegt nicht zuletzt darin, unseren Blick auf das gelenkt zu haben, was wir vorher überhaupt nicht oder zumindest nicht so wahrgenommen haben, wie es auf den Photographien der Bechers erscheint. Es ist letztlich eine ästhetische Einstellung, die sich u.a. auf Paul Klee berufen kann, an dessen Satz ‚Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar‘ hier zu erinnern ist.“ (zit. nach: Armin Zweite, Bernd und Hilla Bechers „Vorschlag für eine Sehweise“. 10 Stichworte, in: Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten, Ausst.kat. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 2003, S. 15).

Das hier vorliegende Tableau, aufgenommen von Bernd und Hilla Becher in den 1970er Jahren, stammt aus dem Nachlass des Künstlers und Photographen Horst H. Baumann (1934 – 2019). Ursprünglich naturwissenschaftlich ausgebildet, arbeitete Baumann seit den 1950er Jahren als Photojournalist und war u.a. mehrfach auf der photokina in Köln vertreten, bevor er künstlerisch mit dem Medium Licht zu arbeiten begann. 1977 nahm er, ebenso wie die Bechers, mit denen er in persönlichem Kontakt stand, an der documenta 6 teil und installierte dort seine berühmte Laserskulptur „Laserscape Kassel“. Vier Jahre später realisierte er seine Installation „Lichtzeitpegel“ am Düsseldorfer Rheinturm, beide Installationen sind bis heute in Betrieb. Baumanns Arbeiten wurden auch international ausgestellt, so unter anderem im Whitney Museum in New York.

“It is not technology in the form of water towers, gas tanks, winding towers or lime kilns that is made accessible by the photographs of Bernd and Hilla Becher; what is made accessible through them are images. The photographs do not simply reproduce reality, nor do they interpret it; rather it seems the contrary: reality appears more and more like that what the camera shows. The eminent and not to be underestimated achievement of Bernd and Hilla Becher lies not least in the fact that they have directed our view to what we previously did not perceive at all, or at least not in the way it appears in the Bechers' photographs. It is ultimately an aesthetic attitude that can refer to Paul Klee, among others, whose sentence 'Art does not reproduce the visible, but makes visible' is recalled here.” (Quoted from: Armin Zweite, Bernd und Hilla Bechers “Vorschlag für eine Sehweise”. 10 Stichworte, in: Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten, exhib.cat. K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Munich 2003, p. 15).

The present tableau, taken by Bernd and Hilla Becher in the 1970s, is from the estate of the artist and photographer Horst H. Baumann (1934 – 2019). Originally trained in the natural sciences, Baumann worked since the 1950s as a photojournalist and was represented many times at photokina in Cologne, before he began working artistically with the medium of light. In 1977, like the Bechers, with whom he had personal contact, he took part in documenta 6 and installed his laser sculpture 'Laserscape Kassel'. Four years later he realised his installation 'Lichtzeitpegel' at the Düsseldorf Rheinturm. Both installations are still in operation today. Baumann's works have also been exhibited internationally, including in the Whitney Museum in New York.



KOEN VAN DEN BROEK

Bree/Belgien 1973

37 BURNING 2005

Öl auf Leinwand. 280 x 420 cm. Rückseitig auf der Leinwand monogrammiert, datiert und betitelt 'KVB, Burning, 2005'. – Mit leichten Altersspuren.

Oil on canvas. 280 x 420 cm. Monogrammed, dated and titled 'KVB, Burning, 2005' on canvas verso. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Figge von Rosen Galerie, Köln;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Wouter Davidts (Hg.), Crack, Koen van den Broek, Valiz, Amsterdam 2010, S. 171/261 mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,-

Die vorliegende Arbeit ist in unserer Brüsseler Repräsentanz zu besichtigen.
Für weitere Informationen:
Tel. +49 221 925729-32

The artwork can be viewed in our Brussels Office.

*For further information:
phone +49 221 925729-32*



I. Apiarius-Hanstein im Gespräch mit Koen van den Broek, Brüssel, April 2021.



FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

38 LANDSCHAFT MIT GELBEN BÄUMEN 1922

Öl auf Leinwand auf Holz. 79,8 x 85 cm.
Gerahmt. Unten links rot monogrammiert
'FR'. – Insgesamt in schöner Erhaltung.

Firmenich/Schulze 123

*Oil on canvas on panel. 79.8 x 85 cm. Framed.
Monogrammed 'FR' in red lower right. – Overall
in fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Durrieu, Hamburg; 480. Math.
Lempertz'sche Kunstversteigerung, Kunst
des XX. Jahrhunderts, Köln, 3./4. Dezember
1964, Lot 537; Sammlung Georg Düser sen.,
Oldenburg; Galleria del Levante, Mailand/
München; Galleria d'Arte Stivani, Bologna
(mit rückseitigem Papierklebe-Etikett);
Privatsammlung, Italien; Privatsammlung,
Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Oldenburg 1925 (Augusteum/Vereinigung
für junge Kunst), Franz Radziwill, Kat. Nr. 22;
Hamburg 1927 (Kunstverein), Europäische
Kunst der Gegenwart, Kat. Nr. 125; Berlin
1968 (Messehallen am Funkturm), Jury-
freie Kunstausstellung 1968 mit historischer
Sonderabteilung, Kat. Nr. 45

Literatur *Literature*

Gerd Presler, Der Maler Franz Radziwill
in seiner Frühzeit – 1917-1920/21,
unveröffentlichtes Manuskript 1974, S. 5;
Gerhard Wietek, Franz Radziwill und Wil-
helm Niemeyer – Dokumente einer Freund-
schaft, Oldenburg 1990 S. 108; Gerd Presler,
Franz Radziwill, Die Druckgraphik, Karlsruhe
1993 mit Abb. S. 23

€ 130 000 – 150 000,–

Das repräsentative Gemälde aus dem Jahr 1922 ist ein eindrucksvolles Manifest von Franz Radziwills Auseinandersetzung mit der expressionistischen Malerei seiner Zeitgenossen. Der Verzicht auf eine plastische Modellierung der Landschaft zugunsten einer starken Flächigkeit, die stürzende Perspektive, vor allem die grundfarben-betonte Palette belegen unverkennbar, welchen nachhaltigen Eindruck die Arbeiten der Brücke-Künstler, allen voran Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, auf den Künstler gehabt haben müssen.

Karl Schmidt-Rottluff hatte Franz Radziwill im April 1921 bei Wilhelm Niemeyer kennengelernt. Er war es auch, der ihm empfahl, Dangast zu entdecken – jenen Ort, der auch für sein eigenes künstlerisches Schaffen so wichtig war. Nachdem Radziwill zunächst zwischen Bremen, Hamburg, Berlin und Dangast pendelte, ließ er sich bereits 1922 in dem Dorf am Jadebusen nieder. Noch im selben Jahr stellte er seine Werke gemeinsam mit denen von Heckel und Schmidt-Rottluff unter dem Titel „Dangaster Künstler im Lappan“ in Oldenburg aus. Drei Jahre später präsentierte der Künstler auch unser Bild dem Oldenburger Publikum.

Dass Franz Radziwill den Expressionismus der Brücke nicht einfach nachahmte, sondern individuell rezipierte und weiterentwickelte, belegt die „Landschaft mit gelben Bäumen“. So erweitert er etwa die von Komplementärkontrasten geprägte Palette in der Verwendung von grau-schwarzen Partien, die im Zusammenspiel mit den chromatischen Akkorden der Häuser, Felder und flammgleichen Bäume ein Stimmungsbild evozieren, welches die Mystik und Magie späterer Werkphasen ankündigt. Unwirklich, beinahe unheimlich wirkt diese Szenerie der leuchtenden Landschaft im Sog eines nächtlich verdunkelten Bildraumes, in dem es für den Betrachter keinen sicheren Halt mehr zu geben scheint.

This representative painting from 1922 is a remarkable manifesto of Franz Radziwill's engagement with the Expressionist painting of his contemporaries. The renunciation of the landscape's modelling in relief in favour of a pronounced two-dimensionality, the plunging perspective and, particularly, the palette emphasising the primary colours unmistakably demonstrate the lasting impression that the works of the "Brücke" artists – especially Karl Schmidt-Rottluff and Erich Heckel – must have made on the artist.

Schmidt-Rottluff had met Franz Radziwill at Wilhelm Niemeyer's in April 1921. He was also the one who recommended that Radziwill discover Dangast for himself – that village which was also so important for his own work as an artist. After initially travelling back and forth between Bremen, Hamburg, Berlin and Dangast, Radziwill moved to the village on the Jade Bay in 1922. Under the title "Dangaster Künstler im Lappan", he would already exhibit his works together with those of Heckel and Schmidt-Rottluff in Oldenburg that same year. Three years later, the artist also presented our painting to the public in Oldenburg. "Landschaft mit gelben Bäumen" demonstrates that Franz Radziwill did not simply imitate the Expressionism of the "Brücke" and, instead, individually responded to it and elaborated upon it. Thus, for example, he has expanded the palette defined by complementary contrasts through the use of grey and black passages, which interact with the chromatic accords of the houses, fields and flame-like trees to evoke an atmospheric image heralding the mysticism and magic of later phases in his work. An unreal, almost uncanny effect emanates from this scene featuring a luminous landscape caught in the vortex of a nocturnally darkened pictorial space where there no longer seems to be anything left for viewers to hold on to.



FRANZ RADZIWIILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

39 LANDSCHAFT MIT ZWEI FELSEN

1947

Öl auf Leinwand auf Holz. 54,5 x 71,5 cm.
Gerahmt. Am Unterrand rechts der Mitte
grau signiert 'Franz Radziwill'. – Insgesamt
in schöner Erhaltung.

Firmenich/Schulze 591

*Oil on canvas, mounted on panel.
54.5 x 71.5 cm. Framed. Signed 'Franz
Radziwill' in grey lower margin to right of
centre. – Overall in fine condition.*

Firmenich/Schulze 591

Provenienz *Provenance*

Galleria d'Arte Stivani, Bologna (mit rück-
seitigem Papierklebe-Etikett); Privatsamm-
lung, Italien; Privatsammlung, Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen/Köln 1948 (Graphisches Kabinett/
Galerie Aloys Faust), o. Kat. Nr.; Wilhelms-
haven 1949 (Kunsthalle), o. Kat. Nr.; Goslar
1952 (Museum Goslar), o. Kat. Nr.; Olden-
burg 1955 (Kunstverein, Kat. Nr. 38; Berlin
1957 (Nationalgalerie), Kat. Nr. 40; Unter-
kochen 1959 (Fa. Wöhr Eisenwerke), o. Kat.
Nr.; Düsseldorf 1970 (Galerie Wendtorf &
Swetec), Kat. Nr. 24; Gießen 1970 (Bürger-
haus), Kat. Nr. 17; Bremen/Hannover 1970
(Kunsthalle/Kunstverein), Kat. Nr. 25, Trier/
Koblenz 1972 (Städtisches Museum/
Mittelrhein-Museum), o. Kat. Nr.

€ 100 000 – 120 000,–

In Franz Radziwills späten Landschaften fallen Raum und Zeit auseinander – oder ineinander. Montageartig entwickelt der Künstler in seinen Werken Gedankenlandschaften, die Fragmente unterschiedlichster Kontexte in fiktiven Tableaus zusammenführen. Es sind unmögliche Landschaften, deren vielfältige erzählerische Versatzstücke und Bildelemente tradierte Konzepte von Räumlichkeit grundsätzlich in Frage stellen.

Zur Zeit der Entstehung unseres Bildes, ist die bekannte Welt noch zu einem guten Stück aus den Angeln gehoben – nach Einsatz im Volksturm und seiner englischen Gefangenschaft in der Endphase des zweiten Weltkrieges sieht sich auch Franz Radziwill in den unmittelbaren Nachkriegsjahren einer Zeit des Aufbruchs entgegen. In vielerlei Hinsicht stellen diese Jahre eine Zwischenphase dar, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern.

Im Spannungsfeld von Apokalypse und Vision präsentiert unser vielfach prominent ausgestelltes Gemälde dem Betrachter eine Welt, in der alte Ordnungsprinzipien längst in Auflösung begriffen sind: In offener Landschaft stehen zwei Felsen einander gegenüber, Monolithe vor Wiesen und Feldern, deren teils geometrische Muster Erinnerungen gleichermaßen an eine verlorene Zentralperspektive und Natur wecken. Während das Geäst toter Bäume im Vordergrund kein Leben mehr in sich zu tragen scheint, wirkt das Grün der dahinterliegenden Vegetation umso vitaler. Den Himmel gestaltet Radziwill als Illusion einer Holztafel, die in der Mitte aufreißt: Hinter einem kugelförmigen Himmelskörper öffnet sich dem Betrachter der Blick in einen indefiniten Raum, von rechts fliegt ein Mauersegler heran.

In Franz Radziwill's late landscapes, space and time fall apart – or collapse in on themselves. In a montage-like manner, the artist's works develop mental landscapes that merge fragments from highly disparate contexts into fictive tableaux. They are impossible landscapes whose various recurring narrative components and pictorial elements fundamentally call into question traditional concepts of space.

At the time our painting was created, the familiar world was still largely off its hinges: after his deployment in the "Volkssturm" militia of the Nazis and his internment by the British during the final phase of World War II, Franz Radziwill was also looking forward to a period of reawakening during the years directly after the war. In many respects, those years represented a transitional phase in which the past, present and future became superimposed on one another. In an indeterminate space between apocalypse and vision, our painting – which has been prominently exhibited many times – presents viewers with a world in which the old principles of order have long since been in a state of deterioration: in an open landscape two rock formations stand opposite one another, monoliths before meadows and fields whose sometimes geometric patterns stir memories of both a lost central perspective and nature. While the branches of the dead trees in the foreground no longer appear to bear any life within them, this makes the green of the vegetation behind seem all the more vibrant. Radziwill has composed the sky as the illusion of a wooden panel tearing open in the middle: a glimpse into an indefinite space opens up behind a spherical celestial body, and a swift flies in from the right.



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

40 MOND 1965

Fußnagel und Fett auf Filzscheibe, in zwei Hälften, mit Faden zusammengenäht. Ca. 13 x 14 cm. Beidseitig unter Glas in Metallrahmen. Rückseitig auf einem Klebetikett signiert, datiert und betitelt 'Joseph Beuys Mond 1965'. – Mit leichten Altersspuren.

Toenail and fat on felt disc, in two halves, sewn together with thread. Approx. 13 x 14 cm. Both sides under glass in metal frame. Signed, dated and titled 'Joseph Beuys Mond 1965' on label verso. – Minor traces of age.

Ausstellungen Exhibitions

München 1990 (A11 Artforum), Joseph Beuys, a private collection, Ausst.Kat., S.70/71 mit Farbabb. (hier: 2 Monde, 1969) (anderes Exemplar)

Literatur Literature

Marion Ackermann u. Isabelle Malz (Hgs.), Joseph Beuys, Parallelprozesse, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 2010, Kat.Nr. 170, mit Farbabb. S.168 (hier: Ohne Titel, 1968, anderes Exemplar)

€ 30 000 – 40 000,-



JOAN MIRÓ

Montrouig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

41 CONSTELLATIONS

1959

Mappenwerk mit einer Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. Farblithographie 29,9 x 23,8 cm (43,4 x 35,5 cm). Die Farblithographie signiert und nummeriert, die Mappe im Impressum von Joan Miró und André Breton signiert sowie typographisch nummeriert. Zusammen mit Textblättern mit 22 Gedichten in Prosaform von André Breton, Vorwort, Titelblatt und Impressum sowie 22 Pochoirs nach Gouachen der Serie „Constellations“ von Joan Miró, diese eingelegt in bedruckte Umschlagbögen und mit Verzeichnis. Als lose Bögen bzw. Doppelbögen in bedrucktem Original-Papierumschlag. In bedruckter Original-Leinwandkassette (38 x 47 x 5 cm). Exemplar 294 einer Gesamtauflage von 350 Exemplaren. Gedruckt von Mourlot Frères, Paris, herausgegeben von Pierre Matisse, New York 1959. – Farbfrisch erhalten, das Papier nur minimal gebräunt.

Mourlot 193; Cramer Bücher 58

Portfolio including a colour lithograph on wove paper with watermark "ARCHES". Colour lithograph 29.9 x 23.8 cm (43.4 x 35.5 cm). The colour lithograph signed and numbered, the portfolio signed and typographically numbered in the imprint by Joan Miró and André Breton. Together with text sheets with 22 poems in prose by André Breton, preface, title sheet and imprint as well as 22 pochoirs after gouaches from the series "Constellations" by Joan Miró, these inlaid in printed cover sheets and with index. As loose sheets resp. double sheets in original printed paper cover. In original printed canvas slipcase (38 x 47 x 5 cm). Copy 294 from a total edition of 350 copies. Printed by Mourlot Frères, Paris, published by Pierre Matisse, New York 1959. – In fine condition with fresh colours, the paper minimally browned.

€ 40 000 – 60 000,–

Unter dem Titel „Constellations“ fasste Joan Miró eine Serie kleinformatiger Gouachen zusammen, die in den Jahren 1940 und 1941 in Mont-roig del Camp und Palma entstanden. Das Ensemble dieser kosmischen Kompositionen mit ihren phantastischen Figurationen, Körpern und Sternen zählt zu den zentralen Werkkomplexen des Künstlers und beeinflusste dessen Rezeption in Europa und Amerika maßgeblich. Mirós Constellations wurden als erste europäische Bilder nach dem Zweiten Weltkrieg Anfang 1945 in der Galerie von Pierre Matisse, New York, gezeigt und erregten dort großes Aufsehen. Es verwundert nicht, dass Mirós All-Over unterschiedlichster Farben und Formen sowie die Beschäftigung mit Variation und Serialität großen Einfluss auf die Künstler der New York School hatte, etwa Jackson Pollock.

Die hier vorliegende, etwas später herausgegebene, repräsentative Suite „Konstellationen“ unterstreicht in der Zusammenstellung noch einmal den seriellen Charakter dieser Werkgruppe. Gemeinsam mit den Texten von André Breton zählt das Werk zu den gesuchtesten Portfolios des Künstlers.

Joan Miró used the title "Constellations" to group together a series of small-format gouaches which he created in Mont-roig del Camp and Palma in 1940 and 1941. The ensemble of these cosmic compositions – with their fantastic figurations, bodies and stars – are one of the artist's central complexes of works and decisively influenced the response to his work in Europe and America. In early 1945 Miró's constellations were the first European pictures to be shown after the Second World War at the Pierre Matisse Gallery in New York, where they drew a great deal of attention. It is not surprising that Miró's all-over compositions featuring an extreme diversity of colours and forms as well as his occupation with variation and seriality had a major influence on the artists of the New York School, such as Jackson Pollock.

The suite "Constellations" presented here, which was published somewhat later, further underscores the serial character of this group of works through their combination. Together with its texts by André Breton, it is among the artist's most sought-after portfolio works.



aus

FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

42 DEUX CORDAGES SUR FOND BLEU

1938

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
53,7 x 64,5 cm. Gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert und datiert '38 F.LEGER'.
Nach Auskunft von Irus Hansma existiert
das Gemälde in mehreren Fassungen. – Das
angebotene Exemplar ist identisch mit dem
im Werkverzeichnis abgebildeten Werk
(Bauquier 990). – Fachmännisch gereinigt.

Bauquier 990

Wir danken Irus Hansma, Paris, für freund-
liche Informationen.

*Oil on paper, mounted on canvas.
53.7 x 64.5 cm. Framed. Signed and dated
'38 F.LEGER' in black lower right. According
to Irus Hansma, there are several exemplars
of this painting. – The exemplar on offer is
identical to the work depicted in the cata-
logue raisonné (Bauquier 990). – Profession-
ally cleaned.*

*We would like to thank Irus Hansma, Paris,
for kind information.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Südfrankreich; Christie's
London, Impressionist and Modern Paint-
ings and Sculpture, 27. Juni 1989, Lot 395;
Lempertz Köln, Auktion 672, 21. November
1991, Lot 265; Privatsammlung; Privatbesitz
Frankreich

Literatur *Literature*

Gilles Néret, Léger, Paris 1990, Nr. 234, mit
Farbabb. S. 177

€ 110 000 – 140 000,–

„Léger sieht es nun nicht mehr als sein Ziel an, Dynamik zu evozieren. Viel-
mehr geht es ihm darum, angesichts der aufreibenden Hektik des modernen
Lebens kontemplative Ruhepunkte zu schaffen [...] Léger ist von Anfang an
davon überzeugt, dass der Kunst die Aufgabe zufällt, dem modernen, der reli-
giösen Zusammenhänge verlustig gegangenen Menschen bei der Suche nach
einem ‚Ersatz für die zurückgegangene Religion‘ beizustehen. Sie soll einen
‚Kult des Schönen‘ bewirken, der für den arbeitenden Menschen eine Steige-
rung der Lebensqualität bedeuten wird. [...] Unmittelbarer Anlass für Légers
erneutes Überdenken der Funktion seiner Kunst war sicherlich sein politi-
sches Engagement seit den frühen dreißiger Jahren. So gehörte er sowohl
der 1932 gegründeten Association d'Ecrivains et Artistes Révolutionnaires an
als auch der Maison de la Culture (1934 gegründet) - beides Organisationen,
deren Ziel vor allem die Kulturvermittlung an den proletarischen Arbeiter war.“
(Ina Conzen-Meairs, *Revolution und Tradition*, in: Fernand Léger. Zeichnungen,
Bilder, Zyklen 1930-1955, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1988, S. 13).
Die Bildelemente und die Art der Komposition von „Deux cordages sur fond
bleu“ erinnern an Entwürfe für Wandmalereien, die Léger 1935 und 1936
ausführte. Charakteristisch für diese Zeit sind die in einem unbestimmten
Raum schwebenden Bildelemente, teils abstrakt, teils an gegenständlichen
Objekten orientiert. Die Komposition zeichnet sich durch eine besondere
Klarheit aus, der Bildrhythmus bewegt und ordnet gleichzeitig die Figuren im
Raum. Farbe, Form und Objekt verschmelzen zu der von Léger angestrebten
kontemplativen Einheit, die dem Betrachter zu einer neuen, unbekanntenen
Sicht auf die reale Welt verhelfen soll.

*“Léger now no longer sees his goal as evoking dynamism. Instead, in the face of
the gruellingly hectic nature of modern life, he seeks to create contemplative
points of calm [...] From the very beginning, Léger was convinced that it is art's
task to support the modern individual, whose religious connections have been
lost, in the search for a 'substitute for the fading religion'. Art is to bring about a
'cult of beauty' that will mean an improvement in the quality of working people's
lives. [...] The direct stimulus for Léger's renewed consideration of his art's func-
tion was surely his political engagement since the early thirties. He belonged
to the Association d'Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, founded in 1932,
as well as the Maison de la Culture (founded in 1934) - both of which were or-
ganisations whose goal was primarily to present culture to proletarian workers”
(Ina Conzen-Meairs, *Revolution und Tradition*, in: Fernand Léger. Zeichnungen,
Bilder, Zyklen 1930-1955, exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart 1988, p. 13).
The type of composition and the pictorial elements in “Deux cordages sur
fond bleu” are reminiscent of designs for wall paintings that Léger carried out
in 1935 and 1936. The pictorial elements - some abstract and some based on
representational objects - and their floating in an undefined space are charac-
teristic of this period. The composition is distinguished by an exceptional clarity;
the rhythm of the picture simultaneously brings movement and order to the
figures in space. Colour, form and object merge into the contemplative unity that
Léger sought and which is intended to help viewers achieve a new, previously
unknown perspective on the real world.*



SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figuerras – 1989

Salvador Dalí gehört zu den bedeutenden Künstlern des 20. Jahrhunderts. Zwischen Surrealismus und Dada spannt sich sein Werk von der Malerei, über die Zeichnung, Skulptur und Graphik bis hin zu Schmuckobjekten. Nicht zuletzt war Dalí Schriftsteller, Essayist und Bühnenbildner – er hinterließ ein Werk, das keine Gattungsgrenzen kannte und nachhaltig Performance und Happening beeinflusste, besonders auch das Theater, das Ballett und den Film.

Auch unsere beeindruckenden Zeichnungen erinnern entfernt an Bühnenbilder – fluchtend angelegte tableaux, die der Künstler ähnlich einem Regisseur inszeniert. Während in „Tienta en España (Epreuve de corrida en Espagne)“ Stierkämpfer und andere Akteure wie Miniaturen auf einem Schachbrett aufeinandertreffen und die Arena im Wortsinne beleben, werden die Beete der „Esplanade des Invalides“ von präzise gereihten Bäumchen gesäumt, die an diesem Ort nicht von ungefähr Assoziationen an kleine Soldaten wecken. Ganz im Kontrast hierzu stehen die mit größter Freiheit gesetzten Tintenkleckse, in die die Komposition nach rechts hin ausgeht. Die Arbeiten belegen Dalís virtuoses Gespür für Proportion, Volumen und Raum – Themen, mit denen sich der Künstler im Rahmen seines facettenreichen Werks intensiv auseinandersetzte. Es sind Werke höchster künstlerischer Souveränität.

Die großformatigen Aquarelle dienten Salvador Dalí als Vorlage zu den jeweils gleichnamigen Radierungen – sie verstehen sich als rare, repräsentative Papierarbeiten der frühen 1960er Jahre.

Salvador Dalí was one of the 20th century's important artists. Between Surrealism and Dada, his oeuvre ranges from painting to drawing, sculpture and graphic art and all the way to jewellery objects. And Dalí was not least a writer, essayist and stage designer: he left behind an oeuvre that knows no bounds in terms of art forms and which has lastingly influenced performance art and happenings as well as – and especially – the theatre, ballet and film.

Our striking drawings are also vaguely reminiscent of theatrical sets – tableaux which the artist has laid out in receding lines and staged much like a director. While the bullfighters and other protagonists collide like miniature figures on a chessboard and bring the arena to life in a literal sense in “Tienta en España (Epreuve de corrida en Espagne)”, the beds of the “Esplanade des Invalides” are surrounded by precise rows of little trees, whose stirring of associations with little soldiers is not coincidental at this site. The blots of ink which have been applied with extreme freedom and which form the right edge of the composition stand in stark contrast to this. These works demonstrate Dalí's standing as a virtuoso of proportion, volumes and space – themes with which the artist intensively occupied himself in the context of his multifaceted work. They are works displaying the highest artistic mastery. These large-format watercolours served Salvador Dalí as source images for the two etchings of the same name – they are to be seen as rare, representative works on paper from the early 1960s.



43 ESPLANADE DES INVALIDES 1963

Tusche und Gouache auf festem Papier mit dem Trockenstempel „Veritable Papier D'Arches Satiné“. 56 x 75 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig mit schwarzer Tusche signiert und datiert 'Dalí 1963', rückseitig oben links mit Bleistift betitelt „Esplanade des Invalides“.

Wir danken Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, für freundliche Auskünfte. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „d1344_1963“ registriert und dokumentiert.

India ink and gouache on firm paper with blindstamp “Veritable Papier D'Arches Satiné“. 55 x 74 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Dalí 1963' in black India ink lower centre, verso upper left titled “Esplanade des Invalides” in pencil.

We would like to thank Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, for kind information. The work is registered and documented in his archive under no. “d1344_1963”.

Provenienz *Provenance*
Galerie Orangerie-Reinz, Köln;
Privatsammlung, Rheinland

€ 70 000 – 90 000,–

SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

44 TIENTA EN ESPAÑA (EPREUVE DE CORRIDA EN ESPAGNE) 1960

Tusche, Aquarell und Gouache auf Karton mit dem Trockenstempel „Strathmore“. 75,5 x 101,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mittig mit schwarzer Tusche signiert, datiert und betitelt 'Tienta en ESPAÑA Dalí 1960'.

Wir danken Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, für freundliche Auskünfte. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „d0057_1960“ registriert und dokumentiert.

India ink, watercolour, and gouache on card with blindstamp "Strathmore". 75.5 x 101.3 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Tienta en ESPAÑA Dalí 1960' in black India ink lower centre.

We would like to thank Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, for kind information. The work is registered and documented in his archive under no. "d0057_1960".

Provenienz Provenance

Sammlung Jean-Paul Schneider; Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart/Zürich 1989 (Staatsgalerie/Kunsthhaus); Montreal 1990 (Museum of Fine Arts); Köln 2000 (Galerie Orangerie-Reinz), 40 Jahre Galerie Orangerie-Reinz, o. Kat. Nr., S. 71

Literatur Literature

Robert Descharnes, Dalí – Sein Werk, sein Leben, Köln 1984, S. 360

€ 80 000 – 100 000,-



ULRICH ERBEN

Düsseldorf 1940

45 FARBEN DER ERINNERUNG 2008

Pigment und Acryl auf Leinwand.
180 x 140 cm. Mit Atelierleiste gerahmt.
Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert
und datiert 'Erben 2008'. Rückseitig auf dem
Staubkarton signiert, datiert und betitelt
'Erben 2008 „Farben der Erinnerung“' sowie
mit Materialangaben und Richtungspfeilen.

*Pigment and acrylic on canvas. 180 x 140 cm.
Framed in studio frame. Signed and dated
'Erben 2008' on canvas overlap. Signed,
dated and titled 'Erben 2008 "Farben der
Erinnerung"' on powder card verso and with
information on material and directional
arrows.*

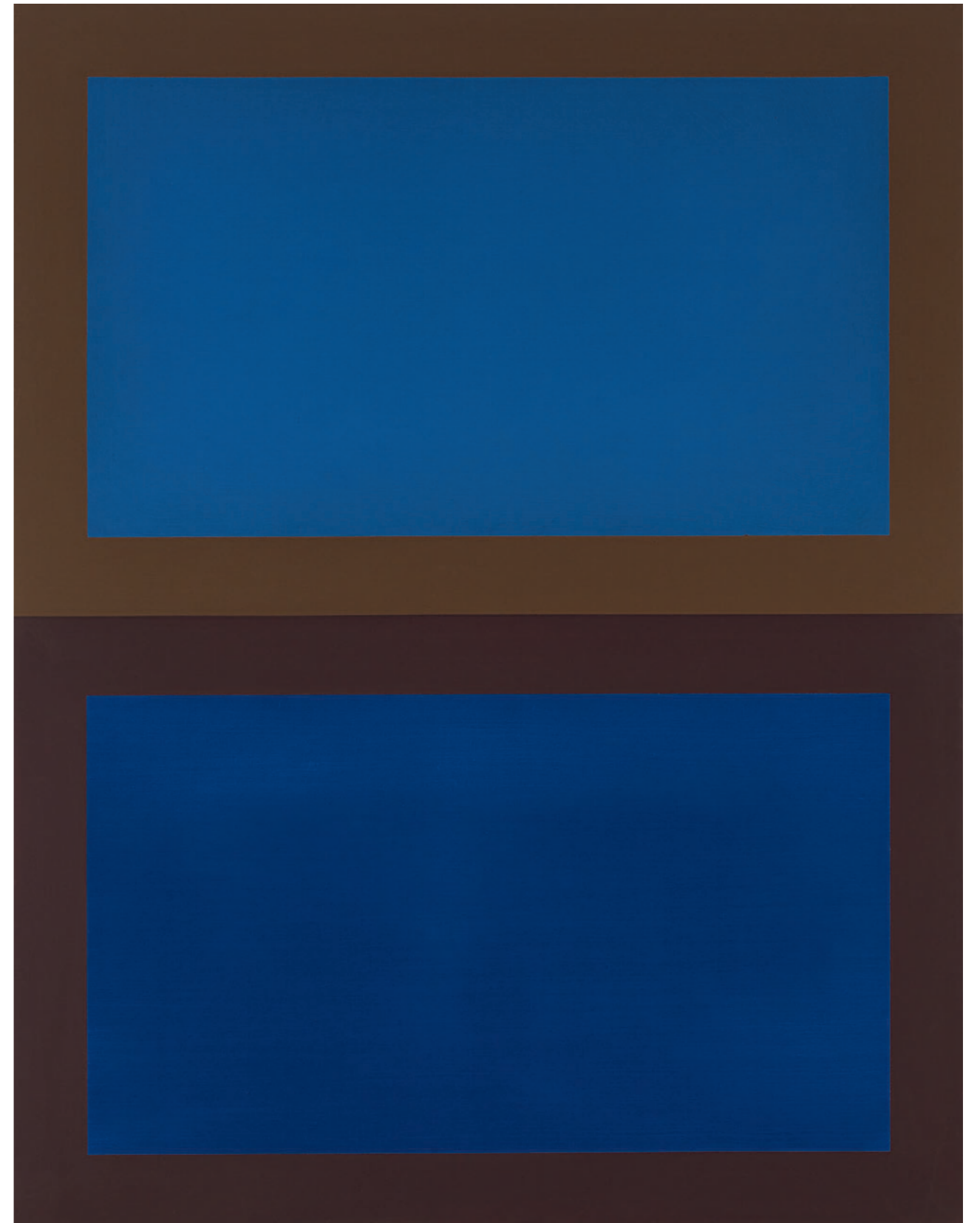
Provenienz *Provenance*

Galerie Hans Mayer, Düsseldorf;
Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Wuppertal 2011/2012 (Barmenia Versiche-
rungen), Ulrich Erben, Malerei, Ausst.Kat. S.11
mit Farbabb. (mit irrtümlicher Datierung)

€ 20 000 – 30 000,-



MARLENE DUMAS

Kapstadt/Südafrika 1953

46 THE WINDOW 1992

Öl auf Leinwand. 60 x 50 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'M Dumas The window. 1992'.

Oil on canvas. 60 x 50 cm. Signed, dated and titled 'M Dumas The window. 1992' on stretcher verso.

Provenienz *Provenance*

Galerie Isabella Kacprzak, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Luxemburg

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1992 (Galerie Isabella Kacprzak), Marlene Dumas, Ask me no questions and I will tell you no lies

Literatur *Literature*

Dominic van den Boogerd u.a., Marlene Dumas, London 1999, S.143 mit Farbabb.

€ 400 000 – 500 000,-





Marlene Dumas in Ihrem Studio, 2014
© Jackie Nickerson

„The Window“ ist ein intimes Bild, sowohl in Bezug auf seine Abmessungen als auch seinen Darstellungsgehalt. Eine Gestalt – vielleicht eine Frau, vielleicht ein kleines Mädchen – füllt den Bildraum in der Höhe aus. Sie wird als reine Rückenfigur wiedergegeben, wendet sich also vollständig vom Betrachter ab, und ist statisch in eine nahezu symmetrische Bildsituation eingespannt. Die Arme zu beiden Seiten gleichermaßen abgewinkelt, die Füße auswärts gedreht, steht sie fest verankert vor dem dunklen Quadrat, das sich als das titelgebende Fenster erkennen lässt. Dichtes, über die Schultern herabfallendes Haar und ein knöchellanges Hemd verhüllen Kopf und Körper – mit Ausnahme der Arme – zur Gänze. Die herabfließenden Stoffbahnen des Gewandes finden ihre Entsprechung in den vertikalen transparenten Pinselbahnen, mit denen die Künstlerin den Umraum andeutet. Das auffallendste, da farblich hervorstechende, Detail sind die roten Schuhe mit großen Pompons, die erst durch die ungewöhnliche Fußstellung voll sichtbar werden. Sie tragen eine tiefe symbolische Aussagekraft in sich, hier spielen vielfältige Bedeutungsebenen wie Macht, Blut und Opfertod, Gewalt und Leidenschaft hinein. Das gleiche Rot findet sich, erst bei Betrachtung aus der Nähe erkennbar, in den dunklen Partien des Fensters und des davorstehenden Konsoltisches, auch Spuren von blauer Farbe treten dort in Erscheinung.

Für Marlene Dumas ist es ein ungewöhnliches und außerordentlich interessantes Bild, denn es stellt die gängigen Darstellungsgewohnheiten der Künstlerin auf den Kopf. In Dumas' Oeuvre ist das Porträt allgegenwärtig. Ihre meist weiblichen Dargestellten sind als bildfüllende Porträtköpfe sowie als Halb- oder Ganzfiguren präsent. Ist der Körper mit abgebildet, so ist er meist unbekleidet. Der unmittelbare Blick auf den – im wortwörtlichen oder im übertragenen Sinne – nackten, ungeschützten Menschen steht normalerweise im Fokus ihrer Arbeit. Doch die Protagonistin von „The Window“ entzieht sich diesem Blick und jeglicher Freilegung. Gänzlich bekleidet, verborgen und abgewandt, ist sie geschützt in sich selbst zurückgezogen – ein seltener darstellerischer Aspekt im Oeuvre der Künstlerin.

Marlene Dumas arbeitet bekanntlich nicht nach lebenden Modellen oder erdenkt ihre Sujets frei, sondern verwendet fotografische Vorlagen unterschiedlichster Printmedien, auch Abbildungen von historischen Gemälden oder ihre eigenen, privaten Fotos. Sie isoliert somit ihre Motive aus deren vormaligem Kontext und überlässt sie frei von vorgegebenen Referenzen dem Blick und den Assoziationen des Betrachters. Grundsätzlich und ganz bewusst hält Dumas die Aussage ihrer Werke in der Schwebe, der Betrachter bekommt von ihr keine Handreichung für deren Deutung. Vielmehr lässt die Künstlerin die individuelle Biografie des Betrachters zu einem Teil ihres Kunstwerkes werden. Auf der Grundlage der persönlichen Lebensumstände und Charaktereigenschaften der Betrachter erfahren ihre Werke konträre Ausdeutungen. Empfindet eine Person angesichts eines ihrer Bilder etwa Furcht oder Einsamkeit, ruft dasselbe Werk bei einem anderen Betrachter vielleicht eine Erinnerung an ein Kindheitserlebnis hervor, das mit einem individuellen Gefühl von Geborgenheit verknüpft ist. „The Window“ hält, still und geheimnisvoll, alle Möglichkeiten für die Interpretationen des Betrachters bereit.

“The Window” is an intimate picture with regard to both its format and depiction. A figure – maybe a woman, maybe a little girl – fills out the pictorial space vertically. She is rendered as a rear-view figure, completely averted from the viewer, and is statically positioned in an almost symmetrical picture situation. Both arms bent at the same angle, feet turned outwards, she stands firmly anchored in front of the dark square that represents the eponymous window. Thick hair falling over the shoulders and an ankle-length gown cover the entire head and body – except for the arms. The flowing fabric of the garment finds its counterpart in the vertical transparent brushstrokes with which the artist implies the surrounding space. The most striking detail, prominent through their bright colour, are the red shoes with large pompoms, which are only fully visible because of the unusual position of the feet. They embody a deep symbolic expressiveness, multiple levels of significance involving power, blood and sacrificial death, violence and passion. The same red is found in the dark areas of the window and the console table in front of it, and traces of blue also appear there.

It is an unusual and extraordinarily interesting picture for Marlene Dumas because it turns the artist's usual habits of representation upside down. Portraits are omnipresent in Dumas' oeuvre. Her mostly female sitters are present as full-length portraits as well as half or full figures. If the body is also depicted, it is usually nude. The direct view of the – literally or figuratively – naked, unprotected human being is usually the focus of her work. However, the protagonist in “The Window” eludes this gaze and any further exposure. Fully clothed, hidden and turned away, she is sheltered and withdrawn into herself – a rare representational aspect in the artist's oeuvre.

As is well known, Marlene Dumas does not employ living models or devise her subjects freely, but uses photographic models from a wide variety of print media, including images of historical paintings or her own private photos. In doing so, she isolates her motifs from their previous context and leaves them, free of predetermined references, to the gaze and associations of the viewer. As a matter of principle, and quite deliberately, Dumas keeps the message of her works in suspense; the viewer does not receive any help from her in interpreting them. In fact, the artist partially incorporates the individual biography of the viewer into her artwork. Based on the personal situation and character traits of the viewer, her works are interpreted in contradictory ways. If one person feels fear or loneliness when looking at one of her paintings, in another viewer, the same work may evoke a memory of a childhood experience linked to an individual feeling of security. In a silent and mysterious manner, “The Window” offers multiple options for the personal interpretation of the viewer.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

N47 MEERLANDSCHAFT MIT DAMPFER UND SEGELBOOT

1946

Aquarell auf Japanpapier. 21,6 x 26 cm.
Unten rechts schwarz signiert 'Nolde'.

*Watercolour on Japan paper. 21.6 x 26 cm.
Signed 'Nolde' in black lower right.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erhalten, Mathias Wiemann, Potsdam/Zürich; seitdem Familienbesitz, durch Erbschaft Privatsammlung Kanada

Das Aquarell erhielt der deutsche Ufa-Schauspieler Mathias Wiemann, den Emil Nolde 1942 in Wien kennengelernt und sich mit ihm befreundet hatte, anlässlich Noldes 80. Geburtstag 1947 (bzgl. des Winaufenthalts vgl. Emil Nolde, *Reisen. Ächtung. Befreiung 1919-1946*, Köln 1967, S. 127 ff.). Für Wiemann entstand auch das Gemälde „Zwiegespräch“ 1946 (Martin Urban, *Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde*, München 1990, Nr. 1277).

*The German Ufa-actor Mathias Wiemann received the watercolour on the occasion of Nolde's 80th birthday in 1947. They had already met each other and became friends in 1942 in Vienna (cf. for Nolde's stay in Vienna: Emil Nolde, *Reisen. Ächtung. Befreiung 1919-1946*, Cologne 1967, p. 127 ff.). The 1946 painting «Zwiegespräch» was also created for Wiemann (Martin Urban, *Emil Nolde, Werkverzeichnis der Gemälde*, Munich 1990, no. 1277).*

€ 120 000 – 150 000,-

Das Aquarell nimmt einen hohen Stellenwert im Werk Emil Noldes ein, fast lässt sich von einem Markenzeichen sprechen. Im Vergleich zur Ölmalerei ist es ein sehr viel freier und spontaner handhabbares Medium und beinahe überall einsatzfähig. So hält Nolde etwa während seines Aufenthalts in Berlin 1910 zahlreiche Theater- und Konzertszenen fest – mit Aquarellkasten und kleinen Papieren ausgestattet, in den Sitzreihen des dunklen Zuschauerraumes. Wichtiger wird die Wasserfarbenmalerei als schnell umzusetzendes Medium während der medizinisch-demographischen Expedition 1912-1914, zu der der Maler eingeladen wird, um diese der Wissenschaft dienenden Reise visuell festzuhalten. Sie führt ihn u.a. über China und Japan nach Papua-Neuguinea. Im chinesischen Meer faszinieren nicht nur die wechselnden atmosphärischen Licht- und Farbspiele, sondern auch die typischen Formen der Schiffe und Dschunken.

„Das Aquarell gewährt höchste Freiheit und verweigert jedoch gleichzeitig nahezu jegliche Möglichkeit der Korrektur [...]. Rasche Entscheidungen [...] sind ebenso wichtig wie Geduld beim Warten. [...]“ (Nils Ohlsen, *Magier des Aquarells*, in: Astrid Becker/Christian Ring (Hg.), *Emil Nolde. Glühender Farbrausch*, Köln 2018, S. 14). Der Künstler hat das Aquarellwerk des englischen Malers Turner eingehend studiert, der wie kein anderer Meeransichten umgesetzt hat. „Beiden [geht es] nicht um die genaue Beschreibung, sondern um die subjektive Umsetzung der Atmosphäre angesichts der Naturgewalt [...]. In seinen Meeresaquarellen nähert sich Nolde am weitesten der Abstraktion. In einigen in St. Peter entstandenen Blättern sind vereinzelte zu Hieroglyphen reduzierte Dampfer in endloser Ferne die einzigen gegenständlichen Hinweise.“ (op.cit., S. 30)

The watercolour occupies a prominent place within the work of Emil Nolde: it could almost be referred to as a trademark. Compared with oil painting, it is a medium that can be utilised much more freely and spontaneously and can be employed almost anywhere. Thus Nolde – seated in the dark auditorium and equipped with his box of watercolours and small sheets of paper – recorded numerous theatre and concert scenes during his stay in Berlin in 1910. Painting in watercolours became more important as a medium which could be rapidly put to use during the medical-demographic expedition of 1912-1914, to which the painter was invited in order to visually record this voyage serving scientific purposes. It brought him to Papua New Guinea by way of China and Japan, among other places. In the China Seas, he was fascinated not just by the atmospheric play of the shifting light and colour, but also by the characteristic forms of the ships and junks.

*“The watercolour provides the greatest freedom and nevertheless simultaneously denies almost any possibility of correction [...]. Rapid decisions [...] are just as important as patience while waiting. [...]“ (Nils Ohlsen, *Magier des Aquarells*, in: Astrid Becker/Christian Ring (ed.), *Emil Nolde. Glühender Farbrausch*, Cologne 2018, p. 14). The artist extensively studied the watercolours of the English painter Turner, who realised seascapes like no other. “Both [were concerned] not with a precise description but with the subjective realisation of the atmosphere in the face of the power of nature [...]. It is in his maritime watercolours that Nolde comes closest to abstraction. In a few of the sheets created in St Peter, occasional steamers seen at an infinite distance and reduced to hieroglyphs are the only representational allusions“ (op. cit., p. 30).*



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

48 BLAUE ASTERN UND SONNENBLUME

Aquarell auf Japanpapier. 43 x 30 cm.
Im unteren Teil der Darstellung links mit Bleistift signiert 'Nolde'. – In farbfrischer Erhaltung. Die Blattränder minimal unregelmäßig geschnitten.

Das Aquarell ist bei der Nolde Stiftung Seebüll registriert.

Watercolour on Japan paper. 43 x 30 cm. Signed 'Nolde' in pencil lower left within the depiction. – In fine condition with fresh colours. The sheet edges minimally irregularly cut.

The watercolour is registered in the Nolde Stiftung Seebüll.

Provenienz *Provenance*
Galerie Axel Vömel, Düsseldorf (1967);
Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 70 000,-

Emil Noldes Farbenphantasien finden im Blumenbild ihre vielleicht größtmögliche Freiheit. Hier kann der Maler seine bildnerischen Ideen mit einem Höchstmaß an Abstraktion realisieren, ohne dabei jene Bindung an die Natur preisgeben zu müssen, die stets das Fundament seines Schaffens blieb. Auch wenn der Gegenstand dieser Werke über die Jahre der gleiche blieb, so ist er im Ausdruck doch jeweils gänzlich verschieden. Sonnenblume, Mohn, Iris, Sonnenhut oder Astern – Noldes Blumen verkörpern weniger botanische Studien, denn individuelle Wesen, Charaktere und Stimmungen. Die Komposition unseres Aquarells erinnert in ihrem spontanen Ausschnitt und den aus dem Zentrum gerückten Blüten an einen fotografischen Schnappschuss. Gleich einem Blick gen Himmel überragt die Sonnenblume, in Noldes Gesamtwerk von besonderer Prominenz, am rechten Blattrand steil emporragend die leuchtenden Astern und findet ihr gekonnt inszeniertes Gegengewicht im lichten Blau des linken Blattrandes. Für das repräsentative Aquarell wählte Nolde das Hochformat, über das er das portraithafte Moment dieser Darstellung noch einmal zu unterstreichen vermag.

Emil Nolde's chromatic fantasies attain what is perhaps their greatest possible freedom in his flower paintings. Here the painter was able to realise his artistic ideas with an extremely high degree of abstraction without having to simultaneously give up that link to nature which always remained the foundation of his work. Even if the subject of these images remained the same over the years, each is nonetheless entirely different in expressive terms. Sunflowers, poppies, irises, purple coneflowers or asters – Nolde's flowers embody not so much botanical studies as individual beings, characters and moods. With its spontaneous cropping and the shifting of the flowers away from the centre, the composition of our watercolour is reminiscent of a photographic snapshot. Like a gaze towards the sky, the sunflower – unquestionably of particular prominence in Noldes oeuvre – soars up steeply along the right edge of the sheet to rise above the luminous asters, and it finds its expertly composed counterweight in the light blue of the sheet's left edge. Through the vertical format that Nolde selected for this grand watercolour, he was able to once again underscore the portrait-like element of this image.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

49 STILLEBEN: AZALEEN IN ROSA VASE

1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, vom Künstler auf Karton gezogen und mit schwarzem Tuscherand eingefasst. 19 x 12,5 cm (Karton 32,2 x 24,9 cm). Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'A.J.' und unten rechts datiert '36'. Auf dem Karton mit schwarzer Tusche datiert 'IV.1936' und bezeichnet 'N 10.'; rückseitig mit schwarzer Tinte von Lisa Kümmel bezeichnet 'A.Jawlensky IV. 1936' und 'N.10' sowie vom Künstler mit blauer Tinte betitelt. – In guter Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1917

Oil on linen textured paper, laid down on card and outlined in black India ink by the artist. 19 x 12.5 cm (card 32.2 x 24.9 cm). Framed. Monogrammed 'A.J.' in black lower left and dated '36' lower right. Dated 'IV.1936' in black India ink on the card and inscribed 'N 10.' on the verso, inscribed "A. Jawlensky IV. 1936" and "N.10" in black ink by Lisa Kümmel, and titled in blue ink by the artist. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Helene von Jawlensky, Wiesbaden 1938;
Nachlass des Künstlers; Privatsammlung;
Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf;
Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz
Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1986 (Kunsthandel Wolfgang Wittrock), Alexej Jawlensky. Gemälde 1908-1937, Kat. Nr. 39 mit Farbabb. S. 71; München 1987 (Galerie Gunzenhauser), Alexej Jawlensky. Ölbilder, Kat. Nr. 16; München 1988 (Galerie Gunzenhauser), Jawlensky, Münter, Kandinsky und der Blaue Reiter, Kat. Nr. 13 mit Farbabb o.S.

€ 40 000 – 60 000,-

Neben seinen berühmten „Abstrakten Köpfen“ und den aus ihnen hervorgehenden „Meditationen“ läutet Alexej von Jawlensky mit seinen Blumenstillleben die letzte große Schaffensphase ein. Tauchen sie vor 1934 noch eher sporadisch in seinem Oeuvre auf, so räumt ihnen der Künstler in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre einen beinahe ebenbürtigen Stellenwert ein. Ähnlich wie bei seinen im I. Weltkrieg entstandenen „Variationen“, die ihren Ausgangspunkt in der Aussicht aus dem gleichen Fenster seines Hauses in St. Prex haben, wählt Jawlensky bei seinen Blumenstillleben die auf dem Fensterbrett seines Ateliers stehenden Blumenvasen als Motiv. An der Grenze zur abstrakten Komposition variiert er in diesen kleinformatigen Blumenstillleben ein ums andere Mal ein formales Grundmuster, das in der Summe ein serielles Prinzip erkennbar werden lässt.

Unser feines Stillleben mit blühenden Azaleen in einer rosafarbenen Vase zeichnet sich durch einen leuchtenden Dreiklang von Rot-, Blau- und Grüntönen aus. Charakteristisch ist die Vereinfachung der Formen unter Verwendung zumeist vertikaler Pinselstriche. Jawlensky ging es, wie er 1937 in einem Brief an Galka Scheyer schrieb, in seinen Blumenstillleben darum, wiederzugeben was er sah und zugleich, was seine Seele erblickte (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Three 1934 – 1937, S. 13).

Alongside his renowned "Abstract Heads" and the "Meditations" that followed from them, with his flower still lifes Alexej von Jawlensky began the final major phase of his oeuvre. While prior to 1934 they tend to crop up only sporadically in his output, in the second half of the 1930s the artist accorded them more or less the same status as his other works. Similar to his "Variations", which he produced during World War I, and which took as their starting point the view from one and the same window in his house in St. Prex, for his floral still lifes Jawlensky chose as his theme the flower vases standing on the window sill of his studio. Bordering on an abstract composition, he varied the basic formal pattern in these small-sized still lifes of flowers over and over again – taken together they intimate the notion of a serial principle.

Our fine still life with blooming azaleas in a pink vase stands out for the bright triad of red, blue and green tones. Characteristic for these works is the reduction of the theme to simple shapes, and the use of typical vertical brushstrokes. In the floral still lifes Jawlensky sets out, as he wrote in a letter of 1937 to Galka Scheyer, to reproduce what he saw and also what his soul discerned (see M. Jawlensky, Pieroni-Jawlensky, & A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, vol. 3, 1934 – 1937, p. 13).



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

50 HEITERES BLUMENBILD

1949

Öl auf Leinwand. 59,5 x 38,5 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Münter 1949' sowie rückseitig auf der Keilrahmenleiste mit blauer Kreide signiert, betitelt und datiert 'Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949'. Auf dem Keilrahmen mit Münters Werknummer 'B 40' auf einem Etikett und auf der Leinwand mit dem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – In schönem Erhaltungszustand, rückseitig unten rechts mit einem kleinen Leinwandflicken.

Oil on canvas. 59.5 x 38.5 cm. Framed. Signed and dated 'Münter 1949' in black lower right and signed, titled, and dated 'Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949' in blue chalk verso on a label on the stretcher. Münter's work number 'B 40' on a label attached to the stretcher as well as stamped "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" on the canvas. – In fine condition, minor canvas patch verso lower right.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Etikett auf dem Keilrahmen); Galerie Gunzenhauser, München, Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

München 1969 (Galerie Gunzenhauser), Gabriele Münter. Ölbilder und Grafik, Kat. Nr. 20 mit Abb. S. 9; München/Frankfurt/Stockholm 1992/93 (Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall), Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Kat. Nr. 239 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

Galerie Gunzenhauser, Aus den Beständen der Galerie, Katalog 11, München 1988/89, S. 92/93 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 100 000 – 120 000,-

Der Titel unseres bedeutenden Stilllebens von Gabriele Münter erschließt sich dem Betrachter unwillkürlich in der facettenreichen, rot dominierten Palette des üppigen Blumenstraußes, der im Zusammenspiel mit dem blau-roten Bildgrund zu höchster Leuchtkraft gelangt. Beinahe real erscheint der weiße Majolika-Hund auf der linken Seite mit seinem wachsamen Blick. Münter besaß die Keramik bereits seit der gemeinsamen Zeit mit Kandinsky. Im Ausstellungskatalog der großen Münter Retrospektive im Münchner Lenbachhaus heißt es über das ausdrucksstarke Gemälde: „Heiteres Blumenbild“ von 1949 (ehemals Nachlaß B 40) zeigt bereits durch die Wahl der Malmittel – Öl auf Leinwand – seine besondere Stellung unter den größeren Stillleben der späten Jahre an. Hier wird ein Stil neu formuliert, der für die letzte wichtige Stilperiode der Malerin verbindlich bleibt. Das Gemälde weist bereits die malerische Verdichtung der runden Blütenköpfe durch weich gezogene, wenig unterbrochene Pinselzüge auf, die Münters beste Stillleben mit beinahe plastisch-regen Innenleben füllen“ (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, Katalog Nr. 239, Heiteres Blumenbild, in: Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall, München/Frankfurt/Stockholm 1992/1993, S. 295). Wie wichtig das Werk für die Künstlerin selbst war, belegt der Umstand, dass sie sich noch 1957 achtzigjährig mit unserem Blumenstillleben auf einer Staffelei im Hintergrund fotografieren ließ. Ein Abzug dieser Aufnahme liegt dem Gemälde bei.

The title of our important still life by Gabriele Münter inevitably discloses itself to viewers in the richly nuanced, predominantly red palette of the abundant bouquet of flowers, which achieves the greatest degree of luminosity in interaction with the blue-and-red background. With its alert gaze the white majolica dog to the left almost seems real. Münter had already owned this ceramic piece since the period she spent with Kandinsky. Regarding this highly expressive painting, the exhibition catalogue of the major Münter retrospective at Munich's Lenbachhaus states: "The special status of the 1949 work 'Heiteres Blumenbild' (formerly Nachlaß B 40) among the larger still lifes of the late years is already demonstrated by the choice of painterly medium: oil on canvas. Here the painter formulates a new style, which would remain binding for her last important stylistic period. The picture already displays the painterly concentration of the round flower heads by means of the gently applied and rarely interrupted brushstrokes that fill Münter's best still lifes with an almost sculpturally vital inner life." (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, catalogue no. 239, Heiteres Blumenbild, in: Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, exhib. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall, München/Frankfurt/Stockholm 1992/1993, p. 295). How important the work was to the artist herself is documented by the fact that in 1957, at the age of 80, she still chose to have herself photographed with our floral still life on an easel in the background. A print of this photograph accompanies the painting.



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

51 LANDSCHAFT

Um 1904/05

Öl auf Malkarton, 9,5 x 16,2 cm. Gerahmt.
Auf der Rückseite mit dem Stempel
„GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. –
In schönem Erhaltungszustand.

*Oil on artist's board. 9.5 x 16.2 cm. Framed.
Stamp „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“
verso. – In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Privatsammlung
Beverly Hills (Geschenk von Hans Röhel);
Achim Moeller Fine Art, New York (mit
Papierklebe-Etikett auf dem Rahmen);
Ketterer Kunst, Auktion Moderne Kunst 487,
München, 8. Juni 2019; Lot 770; Privatbesitz,
Süddeutschland

€ 30 000 – 40 000,–

„Was an der Wirklichkeit ausdrucksvoll ist, hole ich heraus, stelle ich einfach dar, ohne Umschweife, ohne Drum und Dran. So bleibt die Vollständigkeit der Naturerscheinung ausser acht, die Formen sammeln in Umrissen, die Farben zu Flächen, es entstehen Abrisse der Welt, Bilder.“ – So schreibt Gabriele Münter in einem undatierten Manuskript. (zit. nach: Ausst. Kat. Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife. Lenbachhaus München/Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek/Museum Ludwig, Köln 2018/2019).

Im Jahr 1902 besucht Gabriele Münter verschiedene Kurse an der Phalanx-Schule für Malerei in München, darunter auch die Malklasse bei Wassily Kandinsky. In diesem Zeitraum fertigt sie ihre ersten Ölgemälde und übt sich in der, zu dieser Zeit auch für Kandinsky wichtigen, Spachteltechnik, deren klar akzentuierter Farbauftrag sich auf dem hier angebotenen Werk deutlich erkennen lässt.

Die vorliegende Arbeit zählt zu Münters frühesten Landschaftsbildern – ein Sujet, das ihr gesamtes Oeuvre prägen sollte. Anregung für die facettenreichen Darstellungen der sie umgebenden Landschaft findet die Künstlerin auf Reisen oder in ihrer Wahlheimat München und Umgebung. Die Werke bezeugen Münters sensibles Gespür für die unterschiedlichen Charakteristika, Stimmungen und Zustände der sie umgebenden Räume – als „Abrisse der Welt“ bannt sie diese mit unvermittelter Direktheit auf die Leinwand.

“That part of reality which is full of expression – I bring it out, I depict it simply, without digression, without trimmings. Thus the completeness of the natural appearance remains disregarded, the forms gather within contours, the colours into shapes: what emerges are outlines of the world, pictures,” writes Gabriele Münter an undated manuscript (cited in: Exh. cat. Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife. Lenbachhaus Munich/Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek/Museum Ludwig, Cologne 2018/2019).

In 1902 Gabriele Münter attended various courses at the Phalanx school of painting in Munich, including Wassily Kandinsky's painting class. She completed her first oil paintings in this period and practised the palette-knife technique, which was also important for Kandinsky's work at that time and whose clearly accentuated application of the paint is plainly recognisable in the work offered here.

The present picture is one of Münter's earliest landscapes – a subject that would define her entire oeuvre. The artist found inspiration for her nuanced depictions of the surrounding landscape during her travels or in her adopted home of Munich and its countryside. These works demonstrate Münter's fine sense for the different characteristics, atmospheres and states of the spaces around her – she captured them on canvas with an unmediated directness, as “outlines of the world”.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

52 ABENDLICHE MARSCHLANDSCHAFT MIT GEHÖFT (KLEINE HÜTTE UND STRUPPIGE WEIDE, WOHL IN KÜSTENNÄHE) 1922

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf festem glatten, chamoisfarbenem Papier. 23 x 34,2/34,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit brauner Tinte signiert 'Nolde.' Rückseitig auf der Rahmenpappe mit Ausstellungsaufkleber und handschriftlich eingetragener Kat. Nr. „21“, einem Nummernetikett „218“ und handschriftlichen Vermerken zu Künstler und Entstehungsjahr sowie zum Eigentümer versehen. – Das Papier minimal gebräunt.

Wir danken Manfred Reuther, Klockries, für freundliche Auskünfte.

Watercolour and pen and ink drawing on firm, smooth chamois-coloured paper. 23 x 34.2/34.5 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in brown ink lower right. Verso on backing card with exhibition label and handwritten cat. no. "21", a numbered label "218" and handwritten notes on artist, year of origin, and owner. – The paper minimally browned.

We would like to thank Manfred Reuther, Klockries, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Prof. Dr. Ernst August Engelking, Heidelberg, wohl 1931 bei der Galerie Alex Vömel, Düsseldorf erworben; Privatbesitz, Rheinland; Kunsthaus Lempertz, Auktion Moderne und Zeitgenössische Kunst 847, Köln, 26./27. November 2003, Lot 882; Privatbesitz, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Freiburg im Breisgau 1950 (Kunstverein), Emil Nolde, Kat. Nr. 21 (mit Ausstellungsetikett auf der Rahmenrückwand)

€ 50 000 – 60 000,–

Im vorliegenden Aquarell vereinigen sich Emil Noldes zeichnerische und malerische Talente zu einem intimen Landschaftsportrait. Ungleich zu vielen seiner Marschlandschaften gewinnt das Werk seine individuelle Qualität weniger im überwältigenden Pathos von Himmel und weitem Horizont als über die beinahe intime Stimmung der in Gelb- und Grüntönen gefassten Landschaft. Die Palette von Schwarz, Gelb und Grün weckt unweigerlich Assoziationen an Noldes ikonische Dschunken und Flusslandschaften, die während seiner Asienreise entstehen.

Die fließenden Flächen in Aquarell gehen hier einen reizvollen Kontrast mit der klaren Linie der Tuschfeder ein, mit der der Künstler den Hof links und die Weide rechts der Mitte anlegt. Und gerade im komplexen Umgang mit dem Medium Tusche offenbart sich dem Betrachter Noldes besonderes Verständnis für die Relationen des Linearen und Malerischen: „Gleichgültig wie sehr der atmosphärische Tuscheverlauf die Gestaltung bestimmt und dem subjektiven Gefühl Tiefe verleiht, die Linie bleibt Bestandteil der Gestaltung: formgebend, die Objektivität bewahrend, gegen Abstraktion behauptend, gleich einer Rückversicherung des Gesehenen. Auch im Strich wird das Linear-Malerische evident.“ (Astrid Becker, Von der Linie zum Bild. Die Tuschezeichnungen von Emil Nolde, in: Astrid Becker/Christian Ring (Hg.), Emil Nolde. Glühender Farbenrausch, Köln 2018, S. 151).

In the present watercolour, Emil Nolde's graphic and painterly talents unite to form an intimate portrait of a landscape. Unlike many of his marsh landscapes, this work acquires its individual quality less through the overwhelming pathos of the sky and expansive horizon than through the almost intimate atmosphere of the landscape depicted in tones of yellow and green. The palette of black, yellow and green inevitably stirs associations with the iconic junks and river landscapes that Nolde created during his voyage to Asia. Here the fluid shapes in watercolour enter into a captivating contrast with the clear line of the ink pen, which the artist has used to insert the farmstead to the left and the pasture to the right of the centre. And it is precisely the complex handling of the medium of ink that reveals Nolde's exceptional understanding of the relationships between the linear and the painterly: "Regardless of how much the atmospheric flow of the ink defines the composition and provides the subjective feeling with depth, line remains an element of the composition: giving form, preserving the objective aspect, persisting against abstraction – like a reconfirmation of what has been seen. The linear-painterly aspect also becomes evident in the stroke" (Astrid Becker, Von der Linie zum Bild. Die Tuschezeichnungen von Emil Nolde, in: Astrid Becker/Christian Ring, Emil Nolde. Glühender Farbenrausch. Aquarelle Tusche- und Kreidezeichnungen, Cologne 2018, p. 151).



ARNULF RAINER

Baden bei Wien 1929

53 FEUER-MUND (FINGERFARBFEST) 1981

Öl und Ölkreide auf zwei aneinander montierten Kartons. 73 x 102 cm. Gerahmt. Monogrammiert und betitelt 'aR. FEUER-MUND AR'. Rückseitig signiert und beschriftet 'Farbfest für Dokum[...] A. Rainer'. – Mit Atelierspuren.

Wir danken dem Atelier Arnulf Rainer, Wien, für hilfreiche Auskünfte.

Oil and oil pastels on two pieces of card mounted together. 73 x 102 cm. Framed. Monogrammed and titled 'aR. FEUER-MUND AR'. Signed and inscribed 'Farbfest für Dokum[...] A. Rainer' verso. – Traces of studio.

We would like to thank the Atelier Arnulf Rainer, Vienna, for the helpful information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Lelong, Zürich (mit rückseitigen Aufklebern);

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
Ausstellungen *Exhibitions*

Barcelona 1998 (MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona), documenta 7, 1982, A view of European painting of the moment

New York 1989 (Solomon R. Guggenheim Museum), Chicago (Museum of Contemporary Art), Wien (Historisches Museum der Stadt Wien), Den Haag 1990 (Haags Gemeentemuseum), Arnulf Rainer, Ausst. Kat.Nr.101 mit Farbabb. 54 (mit rückseitigem Aufkleber)

Rivoli 1990 (Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea), Arnulf Rainer, Ausst.Kat. Nr.54 mit Farbabb.

Zürich 1985 (Galerie Maeght Lelong), Arnulf Rainer, Ausst.Kat., S.7 mit Farbabb.

Kassel 1982 (documenta 7), Ausst.Kat., Bd.II, S. 277 mit Abb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 60 000,–

Im Jahr 1973 entdeckt Arnulf Rainer die Fingermalerei aus einer Notwendigkeit heraus: als ihm bei der konzentrierten Arbeit an einer Fotoübermalung der Pinsel abbricht, nutzt er die bloßen Finger, um das Bild ohne Unterbrechung fertigstellen zu können. Der unmittelbare Farbauftrag und die damit verbundenen gestischen Ausdrucksmöglichkeiten faszinieren ihn dermaßen, dass die Arbeit mit Fingern, Händen und Füßen von nun an zu seiner bevorzugten Technik wird. In den ersten Fingermalereien schlägt der Künstler die Farbe in gewaltsamen Aktionen auf den Malgrund, blutende Hände und vollkommene Erschöpfung sind die Folgen dieser Exzesse. Diese Kämpfe mit der Materie wandeln sich in den folgenden Jahren zu einem gemäßigeren, aber weiterhin körperlich und emotional äußerst intensiven Vorgang. Da sich Leinwand aufgrund ihrer Rauheit als ungeeignet erweist, arbeitet Rainer meist mit glatten Kartonplatten, um Verletzungen zu vermeiden.

„Aus einer impulsiven Ohrfeigenattacke entstanden, die ich meiner eigenen Photoatruppe versetzte, hat sich die Malerei mit den eigenen Gliedern für mich immer mehr als eine Fundgrube für (umgesetzte) körperliche Berührungsbahnen erwiesen. [...] Meistens ergaben sanfte Bildgrundbetastungen den Anfang. Nur wenn sich da nicht genügend Leben, das heißt Spurenintensität regte, streichelte, rieb und droch ich allmählich. Trotzdem träumte ich weiter von sanften, flüssigen Berührungen, um daraus eine Bildlebendigkeit zu erweichen und zu erwecken, die heftige Erregung widerstrahlt.“ (Arnulf Rainer, zit. nach: Arnulf Rainer, Ausst. Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, S. 47). Das farbintensive, von gitterartigen Strukturen bestimmte „Fingerfarbfest (Feuer-Mund)“ erarbeitet der Künstler als Teil einer 6-teiligen Werkgruppe für die documenta 7, die 1982 unter der kuratorischen Leitung von Rudi Fuchs stattfindet.

In 1973, Arnulf Rainer discovered finger painting out of necessity: When his brush broke while concentrating on painting over a photograph, he used his bare fingers in order to finish the painting without interruption. The direct application of paint and the associated possibilities of gestural expression fascinated him to such an extent that working with his fingers, hands, and feet became his preferred technique henceforth. In his first finger paintings, the artist slapped the paint onto the canvas in violent actions, these excesses resulting in bloody hands and utter exhaustion. In the following years, these struggles with the materials became more moderate, but remained an extremely intense process both physically and emotionally. As canvas proved to be unsuitable due to its coarseness, Rainer mostly worked with smooth cardboard panels in order to avoid injuries. "Born out of an impulsive slap in the face that I gave my own photo mock up, painting with my own limbs has increasingly proved to be a treasure trove for me for (transposed) physical gestures of touch. [...] In most cases, gently feeling the pictorial ground was the starting point. Only when there wasn't enough life, meaning the intensity of surface traces, did I gradually stroke, scrub and thresh. Nevertheless, I continued to dream of gentle, fluid touches and to soften and extract from them a vividness of imagery that reflected fierce arousal." (Arnulf Rainer, cited from: Arnulf Rainer, exhib. cat. Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna 1990, p. 47). Pertaining to a six-part series, the artist created the colour-intense „Fingerfarbfest“ [Finger Colour Festival], defined by grid-like structures, for documenta 7, which took place in 1982 under the curatorial direction of Rudi Fuchs.



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

54 OHNE TITEL
1984

Acryl auf Hartfaser, teils geritzt. 180 x 166 cm.
Signiert und datiert 'iMi 84'. Rückseitig auf der
Hartfaser signiert und datiert 'iMi 84'. – Mit
Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic on fibreboard, partly scratched.
180 x 166 cm. Signed and dated 'iMi 84'. Signed
and dated 'iMi 84' on fibreboard verso. – Traces
of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Löhrl, Mönchengladbach (Um 1985);
Privatsammlung, Süddeutschland

€ 80 000 – 120 000,-

„Das Wetter, nämlich ein trüber, völlig verregneter, aufgeweichter, verwirbelter Sommer, war auch in Frankreich der Impuls, der Imi, längst schon vorbereitet durch die *Drachenzeichnungen* 1980/84 oder die *Entscheidungen* und *Beobachtungen* 1983, zu den *Sommer 84*-Bildern veranlasste. Diese Stücke, bezeichnenderweise auf Hartfaserplatten, aber deren gewohnte, ordnende, messende Handhabung gerade missachtend, zielten nun nicht auf das Bild als Ergebnis, sondern auf die entfesselnde, ungesteuert direkt aus dem Körperlichen herausbrechende, die Bildplatte malträtierende Bewegung, den eruptiven Vorgang des Malens selbst. [...] Auf jeden Fall trat in den *Sommer 84*-Bildern wieder jener wichtige Wiederpart gegen die klaren, bereinigten Formen ganz nach vorne, der dann, in den schwarzen *Schlachtbildern* (1990), man möchte fast sagen, klassisch, dramatisch überhöht und (wie eine spätere Referenz an den von Knoebel verehrten Lucio Fontana) selbst zu einer Form geworden ist.“ (Johannes Stüttgen, Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel, in: Marja Bloem und Hubertus Gassner (Hg.), Imi Knoebel, Retrospektive 1968-1996, Ausst.Kat. Haus der Kunst München, Ostfildern 1996 S. 42-43).

“The weather, namely a murky, completely rainy, soggy, swirling summer, was also the impulse in France that prompted Imi, long since prepared by the Drachenzeichnungen of 1980/84 or the decisions and observations of 1983, to create the Sommer 84 pictures. These pieces, characteristically on hardboard, but disregarding their usual, orderly, measured handling, were not aimed at the picture as a result, but at the unleashed, uncontrolled movement breaking directly out of the physical, picture plate-maltreating, eruptive process of painting itself. [...] In any case, in the Sommer 84 pictures, that important adversary to the clear, purified forms came again right to the fore, which then, in the black Schlachtbilder (1990), one might almost say classically, dramatically exaggerated and (as in a later reference to Lucio Fontana, whom Knoebel admired), became a form itself.” (Johannes Stüttgen, Arbeitsbericht 1966-1996 zu Imi Knoebel, in: Marja Bloem and Hubertus Gassner (ed.), Imi Knoebel, Retrospektive 1968-1996, exhib.cat. Haus der Kunst München, Ostfildern 1996, p. 42-43).



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

55 LE FACTEUR AUTOMNE

1957

Öl auf Holz. 24 x 18,8 cm. Gerahmt. Unten rechts hell signiert 'max ernst' sowie rückseitig schwer leserlich schwarz signiert, datiert und betitelt 'Le facteur automne max ernst 57'. – Partiiell mit feinem Craquelé.

Mit einer Foto-Expertise von Jürgen Pech, Brühl, vom 25. Januar 2015. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Oil on panel. 24 x 18.8 cm. Framed. Signed 'max ernst' lower right as well as verso barely legibly signed, dated and titled 'Le facteur automne max ernst 57'. – Partially with fine craquelure.

With a photo-certificate by Jürgen Pech, Brühl, dated 25 January 2015. The work will be included in the supplement of the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Cynthia und Edward Lasker, Los Angeles 1963; Privatsammlung, Los Angeles

€ 60 000 – 80 000,-

Als Max Ernst aus dem amerikanischen Exil in seine Wahlheimat Frankreich zurückgekehrt war, wurde er mit zahlreichen Ausstellungen, darunter 1954 auf der Biennale in Venedig, gefeiert. In dieser Zeit schuf er das vorliegende Werk: Die geometrisierend-aufgesplitterten Facetten aus blau-grauen Farbfeldern fügen sich zum Bild einer spitzbübisch anmutenden Figur mit kleinen Augen, die mit ihrem Hut einem französischen Postboten zu ähneln scheint. Wie in seinen Collagen arbeitet der Künstler eine zugrundeliegende Realität um, dass sie im Bildresultat – wenn überhaupt – nur mehr als Kryptogramm fortbesteht. Der reale Ausgangspunkt ist in derart weite Ferne gerückt, dass er sich mit einer werkimmanenten Hermeneutik nicht mehr nachvollziehen lässt. Denn selbst, indem der Maler die rätselhafte Figur im Titel als „Herbstboten“ benennt, erklärt sich dessen Wesen kaum. Max Ernst lässt die Sphären von Realität und Fiktion gekonnt verschwimmen und unterläuft so die Erwartungshaltung des Betrachters. Fast beiläufig und mit feinem Humor öffnet ihm Max Ernst ein Fenster ins Surreale.

Eine herbstliche Stimmung vermag unser Werk gleichwohl zu evozieren. Die nuancenreiche Palette von kühlen Blau- und Brauntönen scheint dem Übergang in eine kühlere Jahreszeit zu entsprechen – ob es sich bei dem etwas versteckt am Oberrand fliegenden Vogelwesen um einen Zugvogel handelt, muss offen bleiben.

When Max Ernst returned from his American exile back to his adoptive homeland of France, he was celebrated through numerous exhibitions, including the 1954 Venice Biennale. He created the present work during this period: its geometricising and splintered shards made up of blue-green fields of colour combine into the image of a roguish-looking figure with small eyes who, with his hat, seems to resemble a French postman. As in the case of his collages, the artist reworks an underlying reality in such a way that it only continues to exist – if at all – as a cryptogram within the resulting picture. The real point of departure has become so far removed that it can no longer be hermeneutically reconstructed solely on the basis of the work. Even if the painter has named the enigmatic figure the "autumn postman" in the title, this hardly explains his nature. Max Ernst adeptly causes the spheres of reality and fiction to blur, thus undermining viewers' expectations. Almost casually and with a fine sense of humour, Max Ernst has opened a window for them into the surreal. Our work is nevertheless capable of evoking an autumnal mood. The richly nuanced palette featuring cool tones of blue and brown seems to correspond to the transition into a cooler time of year – whether the somewhat hidden, bird-like creature flying at the upper edge of the picture is a migratory bird must remain undecided.



PETER HALLEY

New York 1953

56 WHITE PRISON 2003

Acryl und Roll-A-TEX auf zwei aneinander montierten Leinwänden. 121 x 112 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Halley Halley 2003'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken dem Peter Halley Studio, New York, für hilfreiche Auskünfte.

Acrylic and Roll-A-TEX on two adjoined canvases. 121 x 112 cm. Signed and dated 'Halley Halley 2003' on canvas verso. – Minor traces of age.

We would like to thank Peter Halley Studio, New York, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Xippas, Athen; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

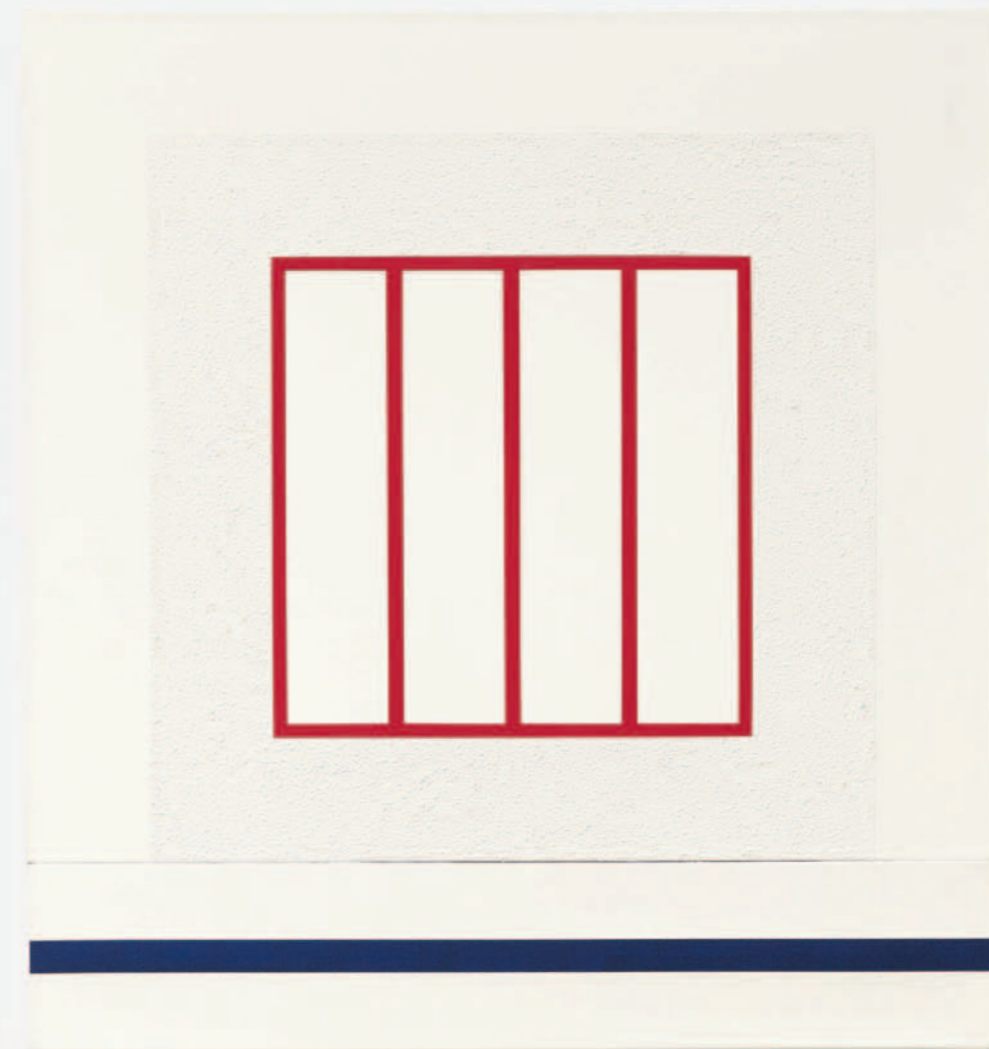
€ 40 000 – 50 000,–

"[...] It started with the prisons. And then I began to think about prisons being connected to each other. And then I began to think that prisons were maybe a bit 19th century, and that I should get rid of the windows...so they became cells. And so it's been prisons and cells, connected by conduits, ever since then. I do feel that each painting is both autobiographical and a view of the external world; each painting is both a self-portrait and a landscape at the same time. [...]

I grew up in New York, and when I came back to live here in New York in 1980 after finishing my MFA at the University of New Orleans, I moved into a loft on East 7th street. Living alone in New York, I felt like I was in some kind of prison; it was an isolating experience. I didn't know many people and it was difficult psychologically. So I began to think of the prison cell as an analogy for urban life. The breakthrough was discovering how I was connected electronically – like when I picked up the phone or turned on the radio or something.

I've been saying this for a long time, but I think sitting in front of a computer is a prison. You're really tied to this thing. And I do think it isolates people – you're stuck looking at Facebook or some financial application or whatever your obsession is. The story behind my work is that I believe that people have become more and more physically isolated, and more and more dependent on electronic communication to connect."

(Peter Halley, In the Studio with Painter Peter Halley, Interview by Alexandre Stipanovich with Kathy Grayson and Jeremy Liebman, Opening Ceremony New News, April 15, 2013, homepage Peter Halley, <https://www.peterhalley.com/interview-with-alexandre-stipanovich>)



YOSHITOMO NARA

Hirosaki/Japan 1959

57 OHNE TITEL
1991

Acryl auf Fensterglas mit Holzrahmen.
107 x 92 x 5 cm. Rückseitig auf dem Holz-
rahmen signiert und datiert 'Yoshitomo
Nara '91'. – Mit Atelier- und geringfügigen
Altersspuren.

Yoshitomo Nara, The complete works, paint-
ings, sculptures, editions, photographs, Bd.1,
San Francisco 2011, WVZ-Nr. P-1991-016

*Acrylic on window glass with wood frame.
107 x 92 x 5 cm. Signed and dated 'Yoshitomo
Nara '91'. – Traces of studio and minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Rheinland-Pfalz

€ 180 000 – 220 000,–

Im Jahre 1991, dem Entstehungszeitpunkt des hier angebotenen Werkes, befindet sich der aus Japan stammende Yoshitomo Nara in Düsseldorf, wo er als Schüler von A. R. Penck an der Kunstakademie studiert. Der Einfluss seines Lehrers lässt sich in diesem frühen Werk ablesen, welches in seiner stark vereinfachten, skizzenhaften Ausführung an eine Kinderzeichnung erinnert. Es steht damit in Gegensatz zu Naras späteren Gemälden, die sich durch eine glatte, makellose Bildsprache auszeichnen.

Das Gefühl von Isolation, das der junge Künstler während seines mehrjährigen Aufenthalts in einem fremden Land empfindet, und seine Auseinandersetzung mit der ungewohnten Umwelt äußern sich in seiner Kunst. Auf nonverbale Weise vermag er in seinen Bildern und Zeichnungen dem Betrachter einen Einblick in sein Selbst zu geben, Kindheitserinnerungen und die Bildsprache japanischer Kinderbücher fließen mit ein. Schon in seinen frühen Werken konzentriert er sich auf isoliert dargestellte Kinderfiguren, die in einer Art Blase ohne definierten Umraum agieren. Sind diese kleinen Protagonisten oft durch Emotionen wie Verlorenheit, Trauer oder Wut gekennzeichnet, vermittelt sich in der vorliegenden Arbeit ein Gefühl von Optimismus und Unbekümmertheit.

Ähnlich wie in den Manga-Comics seiner japanischen Heimat oder der Streetart verbindet Nara vielfach Malerei mit Textelementen. An den rauen Charakter der Streetart erinnert in unserem Werk auch der Bildträger, ein Fenster mit Holzrahmen, das als unkonventioneller Bildträger adaptiert wurde. Die Textpassagen, die Nara verwendet, entstammen in der Regel Rock- oder Punksongs, welche er während des malerischen Prozesses hört. Diese Musik ist ein wesentlicher Impulsgeber für ihn, Kernthemen wie Rebellion und Unangepasstheit finden sich vielfach in seiner Malerei wieder. Im vorliegenden Fall jedoch greift er die Freude an der Musik und eine positive Grundhaltung auf: „But nothing get[s] me down“.

In 1991, the year in which the work on offer was created, the Japanese artist Yoshitomo Nara was studying at the Kunstakademie in Dusseldorf under A.R. Penck. The influence of his teacher can be discerned in this early work which is reminiscent of a child's drawing due to its highly simplified, sketch-like execution. It thus contrasts with Naras later paintings which are characterised by a smooth, flawless visual vocabulary.

The feeling of isolation that the young artist experienced, living in a foreign country for several years, and his confrontation with the unfamiliar environment are expressed in his art. In a nonverbal manner, he manages to give the viewer an insight into himself through his paintings and drawings, incorporating childhood memories and the visual vocabulary of Japanese children's books. Even in his early works, he concentrates on isolated child figures who act in a kind of bubble without a defined environment. While these little protagonists are often characterised by emotions such as being lost, grief or anger, the present work conveys a feeling of optimism and insouciance.

Similar to the Manga comics of his Japanese homeland or street art, Nara repeatedly combines painting with elements of text. In this work, a window with a wooden frame that was adapted as an unconventional picture carrier, also evokes the rough character of street art. Nara's use of text passages usually stem from rock or punk songs which he listens to during the artistic process. This music is a major source of inspiration for him; key issues such as rebellion and nonconformity are repeatedly found in his painting. In this case, however, he emphasises the pleasure of music and a positive basic attitude: 'But nothing get[s] me down.'



TSCHANG-YEUL KIM

Maengsan/Korea 1929 – 2021 Seoul

58 OHNE TITEL
1984

Öl auf Hanfstoff. 60 x 73 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'T.Kim-84'. Rückseitig
auf dem Keilrahmen mit Richtungspfeil.

*Oil on hemp cloth. 60 x 73 cm. Framed.
Signed and dated 'T.Kim-84'. Directional arrow
on stretcher verso.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Diana Küppers, Düsseldorf (1987);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,–

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



GERHARD HOEHME

Grepping/Dessau 1920 – 1989 Neuss

59 ANIMATO 1961

Öl und Reispapier auf Leinwand. 100 x 62 cm.
Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert
'G. Hoehme 61'. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert, betitelt 'Hoehme „animato“
1961' sowie mit Materialangabe und Rich-
tungspfeil. – Mit Atelier- und geringfügigen
Altersspuren.

Margarete Hoehme u.a., Gerhard Hoehme,
Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998,
WVZ-Nr.61-37 (Werkverzeichnis von
Margarete Hoehme, Dieter Ronte,
Christoph Schreier)

*Oil and rice paper on canvas. 100 x 62 cm.
Framed in studio frame. Signed and dated
'G. Hoehme 61'. Signed, dated and titled
'Hoehme "animato" 1961' on canvas verso,
with information on material and directional
arrow. – Traces of studio and minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

L'Attico Galleria D'Arte, Rom (mit rückseiti-
gem Aufkleber); Brera Arte Auktion, Mailand
(1984); Privatsammlung, Nordrhein-West-
falen

Ausstellungen *Exhibitions*

Ulm 1967 (Museum), Gerhard Hoehme,
Bilder und Objekte, Ausst.Kat.Nr.20
Mailand 1965 (Galleria Stendhal), Gerhard
Hoehme, Dipinti e Gouaches, Ausst.Kat.
Nr.12, o.S. mit Abb.

€ 25 000 – 35 000,–



GERHARD HOEHME

Grepping/Dessau 1920 – 1989 Neuss

60 STROM UND ASCHE

1980

Acryl auf Leinwand auf Hartschaumplatte mit Polyäthylenschnur. 160 x 160 cm. Signiert und datiert 'G. Hoehme 80'. Rückseitig auf der Hartschaumplatte signiert, datiert und betitelt 'G. Hoehme > Strom und Asche < 1980' sowie mit Material- und Maßangaben. Mit signierter Widmung 'f. Margaret H.' – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Margarete Hoehme u.a., Gerhard Hoehme, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998, WVZ-Nr. 80-04 (Werkverzeichnis von Margarete Hoehme, Dieter Ronte, Christoph Schreier)

Acrylic on canvas on foam board with polyethylene cord. 160 x 160 cm. Signed and dated 'G. Hoehme 80'. Signed, dated and titled 'G. Hoehme > Strom und Asche < 1980' on foam board verso, with information on material and dimensions. With signed dedication 'f. Margaret H.' – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Essen 1982 (Galerie Heimeshoff), Eine neue Richtung in der Malerei 1957, 25 Jahre danach, Ausst.Kat.Nr.47

Literatur *Literature*

Giulio Carlo Argan und Hans Peter Thurn, Gerhard Hoehme, Werk und Zeit 1948-1983, Stuttgart, Zürich 1983, S.299 mit Farbabb.

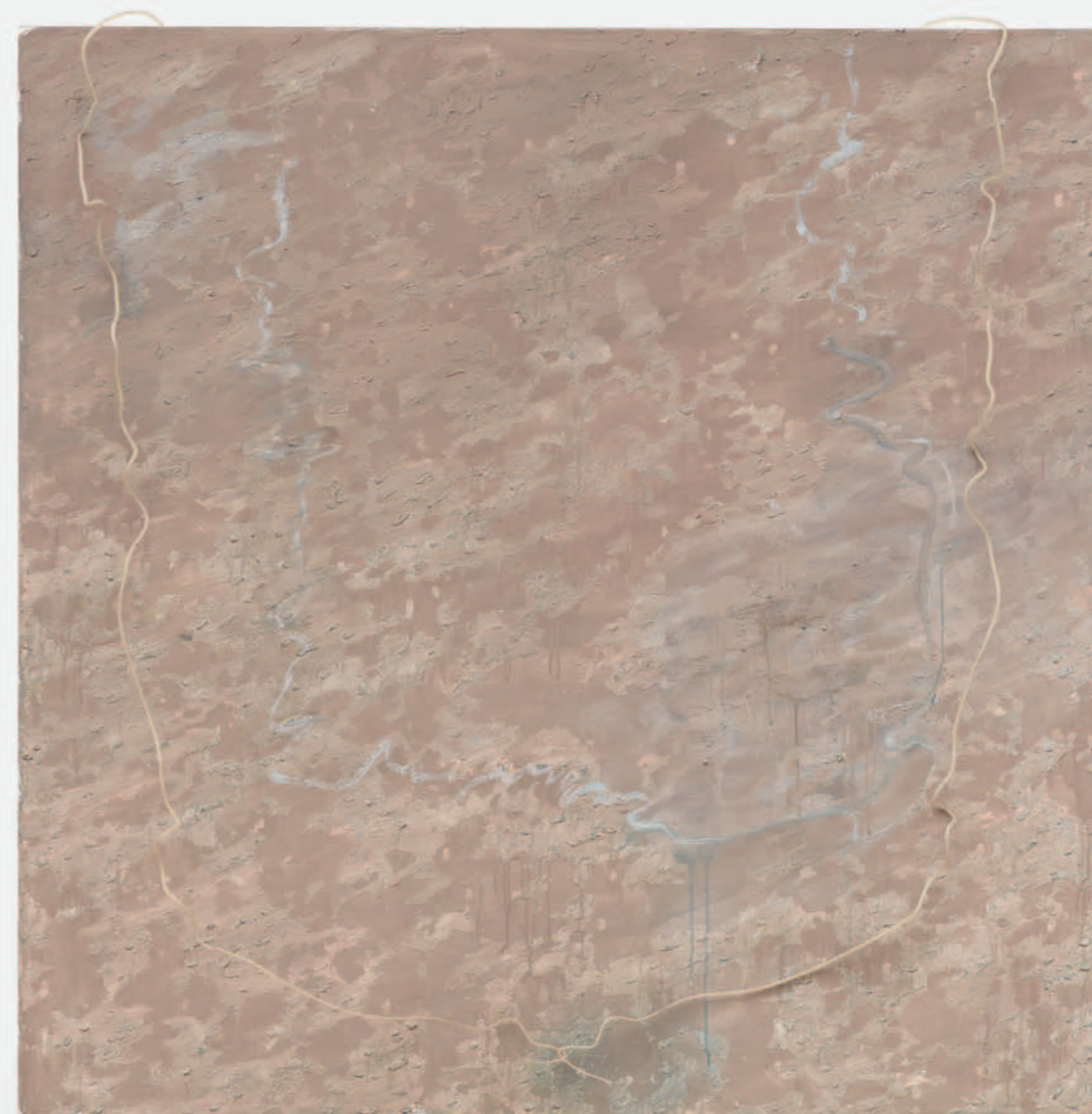
€ 25 000 – 35 000,-

Der Vulkan Ätna auf Sizilien wird 1980 für Gerhard Hoehme zum zentralen Thema. Der Künstler erkundet den geschichtsträchtigen und mythenumwobenen Berg mit Unterstützung eines vom Land Nordrhein-Westfalen geförderten Forschungsunternehmens, in dessen Folge u.a. der vierzehnteilige Ätna-Zyklus entsteht. „Das Stichwort Mythos beginnt jetzt zu dominieren, nachdem es in den Jahren zuvor bereits gelegentlich aufgetaucht war [...]. Gegenüber dem Interesse an der Lebenswelt, dem Zustand der Zivilisation, der Gesellschaft und der Geschichte, bedeutet dies ein neues Terrain. Hoehme beginnt die Aktualität der mythologischen Erinnerung zu erkennen, sucht ihr Präsenz zu verschaffen. Der Ätna war dafür besonders geeignet. Er war gleichsam physisch betretbarer mythologischer Boden, aber nicht nur im Sinne einer archäologischen Stätte, sondern eines bis heute in Betrieb befindlichen archaischen Laboratoriums.“ (Gottfried Boehm, Der Maler Gerhard Hoehme, in: Margarete Hoehme u.a., Gerhard Hoehme, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998, S.39)

Mit künstlerischen Mitteln setzt Hoehme seine Eindrücke der rauen Vulkanlandschaft um – sowohl deren beeindruckende topografischen Beschaffenheit als auch die mystisch erscheinenden Urgewalten, die an ihrer Erschaffung beteiligt waren.

The volcano of Mount Etna on Sicily became a central theme for Gerhard Hoehme in 1980. The artist explored the mountain, steeped in history and shrouded in myth, with the support of a research enterprise funded by the state of North Rhine-Westphalia, which resulted in, amongst other things, the creation of the fourteen-part Etna cycle. "The key word mythology now begins to dominate, after having occasionally appeared in the years before [...] Compared to the interest in the living world, the state of civilization, society and history, this means a new terrain. Hoehme begins to recognise the actuality of mythological memory, seeks to make its presence. Etna was particularly suitable for this. It was, as it were, physically accessible mythological ground, not only in the sense of an archaeological site, but of an archaic laboratory still in operation today." (Gottfried Boehm, Der Maler Gerhard Hoehme, in: Margarete Hoehme et.al., Gerhard Hoehme, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 1998, p. 39)

With artistic means, Hoehme translates his impressions of the rugged volcanic landscape – both its impressive topographical features and its seemingly mystical elemental forces that were involved in its creation.



MAURICE UTRILLO

1883 – Paris – 1955

61 RUE DE MONT-CENIS À MONTMARTRE

Um 1930

Gouache auf leichtem Karton. 64,5 x 49,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts blau signiert 'Maurice.Utrillo.V.' sowie unten links hellbraun betitelt 'Rue de Mont-Cenis à Montmartre'. – In guter Erhaltung. Im Rand mit atelierbedingten Reißnadelspuren.

Mit einer Foto-Expertise von Paul Pétridès, Paris, vom 7. März 1983

Gouache on light card. 64.5 x 49.8 cm. Framed under glass. Signed 'Maurice.Utrillo.V.' in blue lower right and titled 'Rue de Mont-Cenis à Montmartre' in light brown lower left. – In fine condition. The margins with studio-related drawing pin traces.

With a photo-certificate by Paul Pétridès, Paris, dated 7 March 1983

Provenienz *Provenance*

Galerie Paul Pétridès, Paris (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Privatbesitz Süddeutschland

€ 35 000 – 45 000,-

Das sogenannte Haus der Mimi Pinson an einer Straßenecke der Rue de Mont-Cenis im Montmartre war eines der beliebtesten Motive Maurice Utrillos. Immer wieder stellte der Künstler die Straßenecke mit den markanten Gebäuden dar, bevorzugt im Winter mit einer dünnen Schneedecke auf Dächern und Straßenpflaster – eine Situation, die die gestaffelten architektonischen Formen mit den Dachschrägen, Gauben und Schornsteinen besonders prägnant zur Geltung kommen lässt. In den meisten dieser Ansichten wählte Utrillo einen etwas vom Haus entfernten Standpunkt und ein quereckiges Bildformat.

In der hier angebotenen Gouache findet sich der Betrachter jedoch unmittelbar vor dem Gebäude wieder, die abfallende Gasse vor ihm eröffnet einen herrlichen Blick auf die Fassaden der tieferliegenden mehrstöckigen Gebäude und weiter über das Häusermeer von Montmartre. Das Hochformat, mit dem der Künstler hier arbeitete, steigert noch die Sogwirkung, die von dieser Blickachse ausgeht. Obwohl sich Utrillo in seiner Farbpalette ganz auf Weiß-, Grau- und Brauntöne sowie terrakottafarbene Akzente beschränkte, schuf er eine lichte, frische Bildstimmung.

Mimi Pinson war keine historische Person, sondern eine fiktive Figur, die Alfred de Musset in seinem gleichnamigen Gedicht von 1845 beschrieb. Sie war die Verkörperung der sogenannten Grisetette, einer jungen, unverheirateten Frau, arm und von geringem gesellschaftlichem Status, die kokett und ausgelassen am Leben der Pariser Bohème teilnahm. Das berühmte Haus, das nicht nur im Werk Utrillos, sondern auch auf historischen Pariser Postkarten allgegenwärtig ist, wird ihr der Legende nach zugeschrieben.

The so-called House of Mimi Pinson, located on a corner of Montmartre's Rue de Mont-Cenis, was one of Maurice Utrillo's favourite motifs. The artist repeatedly depicted this street corner and its characteristic buildings, preferring to do so in the winter, with the roofs and cobblestone streets under a thin blanket of snow – a situation which particularly succinctly presents the layered architectural forms, with their pitched roofs, dormers and chimneys, to their best advantage. For most of these views, Utrillo selected a vantage point somewhat removed from the house and a horizontally rectangular format. In the gouache offered here, however, viewers find themselves directly in front of the building, with the downward slope of the narrow road revealing a splendid view of the facades of the lower-lying multistorey buildings and, beyond them, Montmartre's sea of houses. The artist has worked with a vertical format here, further intensifying the pull exercised by this line of view. Although Utrillo has limited his palette entirely to tones of white, grey and brown as well as terracotta accents, he has provided the painting with a bright and fresh atmosphere. Mimi Pinson was not a historical individual, but rather a fictional character described by Alfred de Musset in his eponymous poem of 1845. She is the embodiment of the so-called grisette: a young and unmarried woman, poor and of low social standing, who coquettishly and jauntily participates in the life of the Parisian Bohème. Legend associated her with this famous house, which is omnipresent not just in Utrillo's work but also on historical Parisian postcards.



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

62 LIBA
1959

Öl auf Leinwand. 80 x 60 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Schumacher 59'. Rück-
seitig auf dem Keilrahmen betitelt 'Liba'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Emil-
Schumacher-Stiftung, Hagen, registriert.

*Oil on canvas. 80 x 60 cm. Framed. Signed
and dated 'Schumacher 59'. Titled 'Liba' on
stretcher verso. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the
Emil-Schumacher-Stiftung, Hagen.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Falchi Arte Moderna, Mailand (mit
rückseitigem Aufkleber);
Galerie Maulberger, München/Sylt (mit
rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Hessen

€ 40 000 – 60 000,-



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

63 MELAN
1961

Öl auf Leinwand. 117 x 89 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert 'Schumacher 61'. Rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt 'Melan' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren.

Oil on canvas. 117 x 89 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'Schumacher 61'. Titled 'Melan' on stretcher verso and with direction arrow and direction information. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galleria La Medusa, Rom (mit rückseitigem Aufkleber);

Sotheby's, London, 26.10.2000, Lot 205; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Lignano 1970 (Biennale Internazionale D'Arte 2), Artisti Austriaci Svizzeri Tedeschi, Operanti in Italia dal 1945 al 1970 (mit rückseitigem Aufkleber)

Sao Paulo 1963 (Exposiçã Alemã), VII. Bienal de Sao Paulo Brasil, Emil Schumacher, Ausst.Kat.Nr.7 (mit rückseitigem Aufkleber)

Rom 1962 (Galleria La Medusa), Emil Schumacher, Nr.189 (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 70 000 – 80 000,-

„Nach ersten Flecken, die die Leinwand verschmutzen, ihr den Charakter abweisender Unberührbarkeit nehmen, 'ist schon etwas da, das zwischen Herantasten und Wissen, Empfindung und Überlegung spielt. Wenn ein Drittes oder Viertes hinzukommt, ist die Unschuld weg. Dann bin ich in einem Prozess, dem ich mich quasi unterordnen muss, der Wille ist nicht mehr so wichtig. Die Notwendigkeit, etwas zu machen, ist stärker als alle Absichten!' Der Arbeitsprozess, der ihn jetzt erfasst hat, untersteht nicht ausschließlich dem eigenen Willen, wird nicht von intellektuellen Entscheidungen allein getragen, sondern vollzieht sich nach eigenen Gesetzen. 'Die Farben reißen Formen an sich, die Zeichen verlangen Farben – indem ich mich mitreißen lasse, gewinne ich mein Bild', so erlebt Schumacher den Vorgang der Bildfindung, in dem er als Künstler den Entstehungsprozess nahezu passiv geschehen lässt. 'So male ich eine Form, füge eine Linie hinzu, einer Bewegung setze ich eine Gegenbewegung entgegen, kratze diese fort, lasse dort die Leinwand durchscheinen, eine pastose Stelle hierin, so wie ich es fühle und denke, ohne dass ich eigentlich das warum erklären kann.' Aus der Interaktion von Linien und Farben, von Zeichen und Formen erwächst die Komposition.“ (Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Emil Schumacher, Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, S.75).

'After the first splodges have soiled the canvas and erased its character of cool untouchability, there is already something there, an interplay between approach and knowledge, sensation and deliberation. If a third or fourth splodge is added, the innocence is lost. At that point, I am in a process to which I have to subordinate myself, so to speak, my will becomes less important. The necessity to create something is stronger than any intentions!' The work process that has now taken hold of him is not exclusively subject to his own will, is not borne solely by intellectual decisions, but takes place according to its own laws. 'The colours take over the shapes, the symbols demand colour – by letting myself get carried away, I achieve my painting.' In this way Schumacher experiences the process of composition, in which, as an artist, he allows the process of creation to happen almost passively. 'This is how I paint a shape, adding a line, opposing a movement with a counter-movement, scratching it out, letting the canvas shine through in places, adding an impasto area here, according to how I feel and think, without actually being able to explain why.' The composition arises from the interaction of lines and colours, of symbols and shapes' (Ernst-Gerhard Güse (ed.), Emil Schumacher, Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, p.75).



HENRI MARTIN

Toulouse 1860 – 1943 Labastide-Du-Vert

64 MUSE À LA LYRE

Um 1890

Öl auf Leinwand. 97 x 104 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelblau monogrammiert
'HGM' (ligiert) – In sehr guter Erhaltung.

Wir danken Marie-Anne Destrebecq-Martin
für freundliche Bestätigung.

*Oil on canvas. 97 x 104 cm. Framed. Mono-
grammed 'HGM' (joined) in dark blue lower
right. – In very fine condition.*

*We would like to thank Marie-Anne Destre-
becq-Martin for kind confirmation.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Marsan, Toulouse; Sammlung
De Montbel, Paris; Privatsammlung, Schweiz

€ 160 000,-



Terpsichore, Marmor, Römisch 2. Jh. n.Chr., Slg. der
Vatikanischen Museen, Rom/Museo Pio Clementino

Dieses herausragende Werk aus der symbolistischen frühen Schaffensphase Henri Guillaume Martins entstand wohl als Auftragswerk für einen Toulouser Sammler. Martin war selbst aus Toulouse gebürtig und studierte an der dortigen Kunstakademie, bevor er seine Ausbildung in Paris fortsetzte. Eine Studienreise nach Italien brachte entscheidende künstlerische Impulse, die mediterranen Lichtverhältnisse und das Kolorit italienischer Fresken fanden Eingang in sein neoimpressionistisches Werk.

Ab 1890 prägten symbolistische Tendenzen seine Malerei, Martin griff vor allem allegorische Themen auf und setzte sie in lichterfüllte, zartfarbige Kompositionen um, seine Malweise näherte sich dabei dem Pointillismus an. Die neun Muses, die der antiken Mythologie zufolge ihre schützenden Hände über die schönen Künste und die Wissenschaft hielten, nahmen eine besonders prominente Stellung in seinen Sujets ein.

Qua ihres Instrumentes als Terpsichore oder als Erato, die Muses der Chorlyrik und des Tanzes bzw. der Liebesdichtung, ausgewiesen, diente unsere „Muse à la lyre“ als künstlerische und intellektuelle Inspiration. Sie präsentiert sich nicht als die ätherisch-anonyme Mädchenfigur anderer Musendarstellungen Martins, sondern als erwachsene, ernsthafte Musikerin mit individuellen Gesichtszügen, die an ein Porträt denken lassen. Die Lyra nimmt prominent die Bildmitte ein, Instrument und Musikerin sind als kompositorische Einheit an den vorderen Bildrand gerückt, der lichte Frühlingwald bildet die stimmungsvolle Folie. In ihrer sitzenden Position kommt die Dargestellte einer antik-römischen Marmorskulptur der Terpsichore aus dem 2. Jahrhundert nahe, welche sich in der Antikensammlung Pio-Clementino in den Vatikanischen Museen befindet (s. Vergleichsabb.), Martin könnte sie während seiner Italienreise gesehen haben.

Aus kurzen, locker gesetzten Pinselstrichen ließ der Künstler eine flirrende, lichtdurchsetzte Komposition entstehen, die von Gold-, Rosé- und Grüntönen beherrscht wird. Der aufwendige, originale Rahmen bildet mit dem Gemälde eine prachtvolle künstlerische Einheit.

This outstanding work from the early, symbolist phase of Henri Guillaume Martin's oeuvre was presumably created as a commissioned work for a collector from Toulouse. Martin was himself born in Toulouse and studied at the art academy there before continuing his education in Paris. A voyage to study and work in Italy brought decisive artistic impulses: the light of the Mediterranean and the coloration of Italian frescoes made their way into his neo-impressionist work.

From 1890, symbolist tendencies shaped his painting: Martin primarily dealt with allegorical themes, realising them within light-filled compositions in soft colours, and his manner of painting moved closer to pointillism. The nine Muses - who, according to ancient mythology, held their protecting hands over the fine arts and science - occupied a particularly prominent place among his subjects.

Identified by means of her instrument as Terpsichore or Erato, the Muses of choral poetry and the dance and of erotic poetry respectively, our "Muse à la lyre" served to provide artistic and intellectual inspiration. She presents herself not as one of the ethereally anonymous, girlish figures from Martin's other depictions of the Muses but as an adult, serious musician with individual facial features that call a portrait to mind. The lyre prominently occupies the centre of the painting, the compositional unit consisting of the instrument and musician is shifted to the front edge of the picture and the light-filled springtime forest forms an evocative backdrop. In her seated position, the figure resembles a 2nd-century, ancient Roman marble sculpture of Terpsichore to be found in the Pio-Clementine collection of antiquities in the Vatican Museums (see comparative illus.), which Martin could have seen during his journey to Italy.



ASGER JORN

„Hüten Sie sich vor Asger Jorn, wenn Sie Widersprüche nicht vertragen. Seine trunkensten, freudigsten Farben – glühende Grün, Gelb, Rot und Blau – schatten Traurigkeit. [...] Wenn etwas mühselig erarbeitet scheint oder den Eindruck erweckt, man hätte es schon irgendwo gesehen oder wenn es aussieht, als kenne man es nicht – dann ist es kein Jorn. Wenn man nicht sicher ist, ob er tatsächlich höchst persönlich und intim mit jedem einzelnen seiner Trolle, Ungeheuer und Satyre auf vertraulichstem Fuße steht – dann ist es kein Jorn. Erwarten Sie nicht, dass Jorns Kreaturen unbedingt aus den alten nordischen Wäldern kommen müssen, in denen sie einst gehaust haben. Jorn holt sie sich auch aus den großen Städten, aus dem südlichsten Süden [...]“ (John Lefebre, in: Asger Jorn, Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1973, S. 7). In dieser „Warnung vor Asger Jorn“ verortet John Lefebre den Künstler treffend im Spannungsfeld zwischen der mystischen Sagenwelt seiner skandinavischen Heimat, die mit ihrer archaischen Kraft die inspirierende Grundlage seines künstlerischen Schaffens bildet, und seiner europäischen Weltläufigkeit. Umfassend gebildet und interessiert, mehrsprachig, mit den besten Kontakten in die europäischen Kunstzentren und ständig auf Reisen, schafft er mit leichter Hand und unermüdlicher Schaffenskraft ein gewaltiges Oeuvre, das auch Skulpturen, Keramiken und Tapisserien mit einschließt. Ergänzt wird das bildnerische Werk durch seine schriftstellerischen Arbeiten, in denen er sich mit Naturwissenschaften oder Politik ebenso fundiert befasst wie mit Ästhetik und der Symbolwelt der Volkskunst. Als Gegenpol zu seinen intellektuellen Auseinandersetzungen schwingen phantastische Mythen in Jorns Gedankenwelt stets im Hintergrund mit, er entdeckt verborgene Phänomene überall im alltäglichen Dasein und lädt die ihn umgebenden Dinge mit magischer Bedeutung auf. In seinen bildnerischen Werken brechen sich diese tiefliegenden metaphysischen Wahrnehmungen in einem automatistischen Malprozess Bahn. In dieser Auktion können vier Bilder von Asger Jorn angeboten werden, die die Entwicklung seiner Malerei über zwei Jahrzehnte hinweg nachzeichnen. Das frühe, unbetitelte Gemälde von 1942 (Lot 65) steht in seiner lichten Farbigkeit und den frei gesetzten Farbflächen noch unter dem Einfluss der École de Paris, die Jorn während seiner Zeit in der französischen Hauptstadt 1936/1937 als Schüler von Fernand Léger und als Mitarbeiter von Le Corbusier intensiv kennenlernt. Die sich von links in die Bildfläche hineinschiebenden verschatteten Bereiche kündigen bereits die nach und nach in sein Schaffen vordringenden mysteriösen Themen der Traum- und Sagenwelt an. Die beiden Arbeiten aus den 1950er Jahren sind ganz diesen dramatischen Mythen verschrieben und stehen damit im Einklang mit den Grundsätzen der COBRA-Bewegung, die Jorn 1948 mitbegründet. „Ohne Titel“ aus dem Jahr 1953 (Lot 66) reißt in seiner starken Bewegtheit den Betrachter mitten hinein in ein unbekanntes, rätselhaftes Abenteuer: ein Schiff im Sturm, eine zerrissene Landschaft, das mit Zähnen bewehrte Maul eines Ungeheuers lassen sich herauslesen. Die Darstellung ebenso wie die Signatur scheint in fiebriger, urwüchsiger Kraft auf den Malgrund geworfen zu sein.

Zwei schwarze, dämonische Gestalten bahnen sich in „On suit son chemin“ von 1956 (Lot 68) ihren Weg durch eine helle Landschaft. Die Geister, Ungeheuer, Masken und Chimären, die in Jorns Bildern präsent sind, entstammen der Volkskunst und den uralten Legenden, die er und seine COBRA-Mitstreiter als fundamentalen Bestandteil der Alltagswelt begreifen. „Man kann nur zur Wahrheit kommen, indem man seine Phantasie für die unglaublichsten Bilder wie die von Bosch und Brueghel einsetzt, aber dann in einer bildnerischen Sprache wie bei den alten Indianern, Wikingern, Primitiven und nicht in einer surrealistisch-naturalistischen Sprache. Wir sollen keine Beschreibungen des Menschen als Tier geben. Aber sollen uns selbst als Tier beschreiben. Das ist unser Weg.“, schreibt Jorn 1950 an Constant (zit.nach: Ausst.Kat. Asger Jorn 1914-1973. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen, Lenbachhaus München 1987, S. 34f).

„Dichter & Denker“, 1962 entstanden (Lot 67), ist ein Brustbild, dem Kunsthistoriker Werner Haftmann gewidmet, und diesen wohl darstellend. Gemalt in langen, geschmeidigen Pinselbahnen vor einem nahezu monochromen Hintergrund, zeigt es sich deutlich beruhigter als die früheren Arbeiten und fällt in eine Schaffenszeit, in der sich der Künstler vielfach mit Porträts beschäftigt. Als umfassend belesener und selbst schriftstellerisch tätiger Mensch setzt sich Jorn Zeit seines Lebens mit den Schriften von Natur- und Geisteswissenschaftlern, Philosophen und Lyrikern auseinander, zugleich schätzt er die freie, gleichsam archaische Phantasie hoch ein. „Allein die Phantasie kann das Denken zu etwas Lebendigem machen. [...] Die Intelligenz und das schöpferische Denken entzündeten sich, wenn sie auf das Unbekannte, das Unerwartete, das Zufällige, das Ungeordnete, das Absurde und das Unmögliche stoßen“, schreibt er 1958 in seinem Essay „Pour la forme“ (zit. nach: Jorn, Lenbachhaus München, München 1987, S. 87).

“Beware of Asger Jorn when you don’t like contradictions. His drunkest, most gleeful colours – glowing greens, yellows, reds and blues – shadow sadness. [...] If something seems laboriously wrought or gives the impression that you have seen it somewhere before, or if it looks like you do not know it – then it is not Jorn. If one is not sure whether he is actually on the most personal and intimate terms with every one of his trolls, monsters and satyrs – then it is not Jorn. Do not expect Jorn’s creatures to necessarily come from the old Nordic forests where they once dwelled. Jorn also draws them from the big cities, from the southernmost South [...].” (John Lefebre, in: Asger Jorn, exhib.cat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1973, p. 7). In this “Warnung vor Asger Jorn”, John Lefebre aptly locates the artist in the tension field between the mystical legend of his Scandinavian homeland, which forms the inspiring basis of his artistic work with its archaic power, and his European cosmopolitanism. Extensively educated and interested, multilingual, with the best contacts in the European art centres and constantly travelling, he creates a phenomenal oeuvre with a light hand and tireless creative energy, which also includes sculptures, ceramics and tapestries. The pictorial work is complemented by his literary works in which he explores the natural sciences or politics as soundly as aesthetics and the world of symbols of folk art.

As a counterpoint to his intellectual disputes, fantastic myths consistently resonate in Jorn’s world of thought: He discovers hidden phenomena everywhere in everyday existence and charges the things surrounding him with magical meaning. In his pictorial works, these deep-seated metaphysical perceptions break through in an automatic painting process.

Four pictures by Asger Jorn are offered in this auction which trace the development of his painting over two decades. In its clear colouring and freed colour areas, the early, untitled painting from 1942 (lot 65) is still influenced by the École de Paris, which Jorn became intensively acquainted with during his time in the French capital in 1936/37 as a student of Fernand Léger and a collaborator of Le Corbusier. The shadowed areas pushing into the picture surface from the left already announce the mysterious themes of the world of dreams and legends that gradually penetrate his work.

The two works from the 1950s are entirely prescribed to these dramatic myths and thus are in line with the principles of the COBRA movement which Jorn co-founded in 1948. “Untitled” from 1953 (lot 66) draws the viewer into the midst of an unknown, mysterious adventure with its strong movement: a ship in a storm, a torn landscape, the jaws of a monster armed with teeth, can all be deduced. The depiction as well as the signature seem to be thrown on to the painting ground with a feverish, primal force.

Two black, demonic figures make their way through a bright landscape in “On suit son chemin” from 1956 (lot 68). The ghosts, monsters, masks and chimeras that are present in Jorn’s pictures originate from folk art and the ancient legends that he and his COBRA companions understand as a fundamental component of the everyday world. “One can only reach truth by using one’s imagination for the most implausible images like those of Bosch and Brueghel, but then in a pictorial language such as that of the ancient Indians, Vikings, primitives, and not in a surrealist-naturalistic language. We should not give descriptions of man as an animal. But we should describe ourselves as animals. That is our way,” wrote Jorn to Constant in 1950 (quoted after: exhib.cat. Asger Jorn 1914-1973. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen, Lenbachhaus Munich 1987, p. 34f.).

“Dichter & Denker” from 1962 (lot 67) is a portrait dedicated to the art historian Werner Haftman, and probably depicting him. Painted in long, smooth brushstrokes on an almost monochrome background, it is clearly quieter than the earlier works and coincides with a creative period in which the artist was often engaged with portraits. Widely read and a writer himself, Jorn spent his life studying the writings of natural scientists and humanists, philosophers and poets, while at the same time valuing the free, as it were archaic imagination. “Imagination alone can make thinking something alive. [...] Intelligence and creative thinking ignite when they encounter the unknown, the unexpected, the random, the disordered, the absurd and the impossible”, he wrote in 1958 in his essay “Pour la forme” (quoted after: Jorn, Lenbachhaus Munich, Munich 1987, p. 87).

ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

65 OHNE TITEL 1942

Öl auf Rupfen. 45 x 55 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'asger J. 42'. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'asger J. 42'. – Mit leichten Altersspuren.

Guy Atkins, Asger Jorn, Jorn in Scandinavia, 1930-1953, London 1968, WVZ-Nr. 243

Oil on burlap. 45 x 55 cm. Framed. Signed and dated 'asger J. 42'. Signed and dated 'asger J. 42' on canvas verso. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Wörzner, Vejle, Dänemark;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

66 OHNE TITEL
1953

Öl auf Papier auf Masonit. 61,5 x 84,5 cm.
Gerahmt. Signiert 'AsgerJorn'. – Mit leichten
Altersspuren.

Guy Atkins, Asger Jorn, Jorn in Scandinavia,
1930-1953, London 1968, WVZ-Nr. 806

*Oil on paper on masonite. 61.5 x 84.5 cm.
Signed 'AsgerJorn'. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Kopenhagen (Familie Christen-
sen);

Galerie Richard Henriksen, Kopenhagen;

Galerie Birch, Kopenhagen;

Bruun Rasmussen, Kopenhagen, 05.1967,
Lot 172;

Privatsammlung, Bayern

€ 40 000 – 60 000,-



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

67 DICHTER & DENKER 1962

Öl auf Leinwand. 100 x 81 cm. Gerahmt.
Signiert 'Jorn'. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert und betitelt 'Dichter & Den-
ker 1962 Jorn' sowie mit Widmung.

Guy Atkins, Asger Jorn, The crucial years
1954 – 1964, London 1977, WVZ-Nr. 1414

*Oil on canvas. 100 x 81 cm. Framed. Signed
'Jorn'. Signed, dated and titled 'Dichter &
Denker 1962 Jorn' on canvas verso, and with
dedication.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler;
Sammlung Werner Haftmann, Berlin;
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Humblebaek 1965 (Louisiana Foundation),
Asger Jorn, Ausst.Kat.Nr.112 (mit rückseiti-
gem Aufkleber)
Amsterdam 1964/1965 (Stedelijk Museum),
Asger Jorn, Ausst.Kat.Nr.109
Basel 1964 (Kunsthalle), Asger Jorn, Eugène
Dodeigne, Ausst.Kat.Nr. 92 (mit rückseiti-
gem Aufkleber)

€ 100 000 – 150 000,-



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

68 ON SUIT SON CHEMIN

1956

Öl auf Leinwand. 50 x 67 cm. Gerahmt.
Zweifach signiert 'JORN'. Rückseitig auf der
Leinwand datiert und betitelt 'On suit son
chemin 56'. – Mit leichten Altersspuren.

Guy Atkins, Asger Jorn, The crucial years,
1954–1964, London 1977, WVZ-Nr. 983

*Oil on canvas. 50 x 67 cm. Framed. Signed
twice 'JORN'. Dated and titled 'On suit son
chemin 56' on canvas verso. – Minor traces
of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Taptoe, Brüssel;
Tooth and Sons, London;
Sammlung Hans und Alice De Jong, Hengelo
(mit rückseitigem Aufkleber);
Galerie van de Loo, München (mit rückseiti-
gem Aufkleber);
Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen Exhibitions

New York 1993 (André Emmerich Gallery),
Asger Jorn, Paintings 1940-1972
Florida 1993 (Museum of Art), Asger Jorn
Haarlem 1971 (Frans Hals Museum)
(mit rückseitigem Aufkleber)
Kongens Lyngby 1971 (Sophienholm),
International billedkunst, Alice og Hans De
Jong's samling, Ausst.Kat.Nr.55 (mit rück-
seitigem Aufkleber)
Arnhem 1970 (Museum Arnhem), Oog in oog
met Alice en Hans De Jong, Ausst.Kat.Nr.62
Amsterdam 1959 (Stedelijk Museum,
Gemeentemusea) Appel, Jorn, Arnal et
Matta

€ 50 000 – 70 000,–



JAN J. SCHOONHOVEN

1914 – Delft – 1994

69 OHNE TITEL (GORKUM 3) 1963

Pappe, Papier und Latexfarbe auf Holz.
26,5 x 16,3 x 3,5 cm. Rückseitig auf dem
Holz signiert und datiert 'J.J.Schoonhoven
1963' sowie beschriftet 'Gorkum 3' und mit
Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Wir danken Antoon Melissen, Amsterdam,
für die Bestätigung der Authentizität der
Arbeit. Die vorliegende Arbeit wird in das in
Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis
des Künstlers aufgenommen.

*Cardboard, paper and latex paint on wood.
26.5 x 16.3 x 3.5 cm. Signed and dated
'J.J.Schoonhoven 1963' on wood verso and
inscribed 'Gorkum 3' and with dimensions. –
Minor traces of age.*

*We would like to thank Antoon Melissen,
Amsterdam, for the confirmation of the
work's authenticity. The present work
will be included in the forthcoming Jan
Schoonhoven Catalogue raisonné, being
prepared by Antoon Melissen, Amsterdam.*

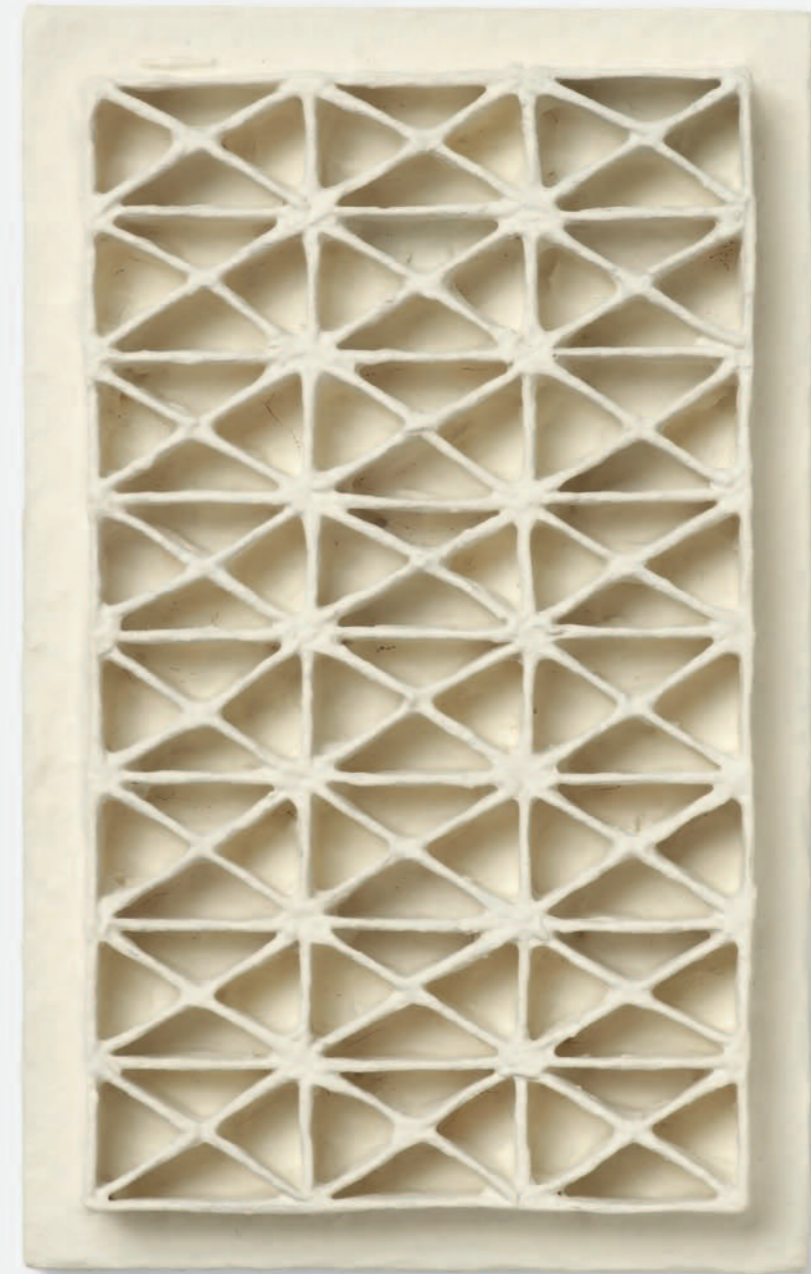
Provenienz *Provenance*

Galerie Paul Maenz, Frankfurt/M. (1970);
Privatsammlung, Hessen

€ 60 000 – 80 000,-

Die weißen Reliefs, die Jan Schoonhoven in den 1960er und 1970er Jahren schafft, sind von bestechender Schlichtheit und Klarheit. Aus einfachen Materialien – Karton, Wellpappe, Papier – von Hand gefertigt und weiß bemalt, zeigen sie serielle Reihungen aus gleichförmigen Vertiefungen. Das monochrome Weiß und die geometrischen Raster, die der Künstler ab 1960 in seinen Objekten als maßgebliche Gestaltungsmittel einsetzt, stehen der Minimal Art nahe. Und doch unterscheiden sich seine Objekte von dieser durch ihren unperfekten Individualismus, der die Handschrift des Künstlers sichtbar macht – ein Aspekt, der von Schoonhoven nicht nur gewollt, sondern von besonderer Bedeutung ist. „Wenn ich ein Rechteck habe und das so klebe und daraus ein Relief mache, ja dann soll es doch – denke ich – ein wenig poetisch sein. Ja, so, dass es lebt. Sonst kann ich auch in der Fabrik etwas machen lassen“, so beschreibt der Künstler seine Beziehung zu dem zugrundeliegenden Werkprozess (Jan Schoonhoven, zit. nach: Jan J. Schoonhoven – retrospektiv, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen u.a., Düsseldorf 1995, S. 60). Die kleinen Unregelmäßigkeiten in der Konstruktion und in der Bemalung haben auch Einfluss auf die fein nuancierten Licht- und Schatten-Effekte, die für seine Arbeiten von großer Wichtigkeit sind. Die äußere Rahmeneinfassung, die Stege und Vertiefungen in ihrer monochromen weißen Fassung modulieren Weiß- und Grauabstufungen, die sich je nach Lichteinfall und Betrachterstandpunkt stetig verändern und den dreidimensionalen Reliefs eine malerische Anmutung geben.

The white reliefs that Jan Schoonhoven created during the 60s and 70s are of a captivating beauty and clarity. Made of simple materials – cardboard, corrugated cardboard, paper – hand-crafted, painted white, they show serial sequences of uniform recesses. The monochrome white and the geometric grid, which the artist used in his objects as significant design elements from the 60s onwards, are related to Minimal Art. However, his objects do differ from Minimal Art due to their imperfect individualism revealing the hand of the artist – an aspect Schoonhoven not only intended but which is of crucial importance. "If I have a rectangle which I glue in a certain way to create a relief, well, then it should be somewhat poetic – I think. Yes, so that it becomes alive. Otherwise, I can simply have it produced in a factory," is how the artist describes his relationship to the underlying work process. (Jan Schoonhoven, cited in: Jan J. Schoonhoven – retrospektiv, exhib. cat. Museum Folkwang, Essen i.a., Düsseldorf 1995, p. 60). The minor irregularities in the construction and paint also influence the finely nuanced effects of light and shadow, which are of the utmost importance for his works. In their monochrome white setting, the outer frame, bars, and recesses modulate shades of white and grey that change constantly depending on the incidence of light and the viewer's standpoint, giving the three-dimensional reliefs a painterly appearance.



KARL OTTO GÖTZ
Aachen 1914 – 2017 Wolfenacker

70 OHNE TITEL
1965

Mischtechnik auf Karton. 74,5 x 100 cm.
Gerahmt. Signiert ‚K.O. Götz‘ – Auf Leinwand
aufgezogen.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vor-
bereitung befindliche Werkverzeichnis
der Papierarbeiten der K.O. Götz und Rissa-
Stiftung, Niederbreitbach-Wolfenacker,
aufgenommen.

*Mixed media on card. 74.5 x 100 cm. Framed.
Signed ‚K.O. Götz‘ – Mounted on canvas.*

*The present work will be included in the
forthcoming catalogue raisonné of the works
on paper of K.O. Götz and the Rissa-Stiftung,
Niederbreitbach-Wolfenacker.*

€ 20 000 – 30 000,-



HELMUT MIDDENDORF

Dinklage 1953

71 IN RED NIGHT 1981

Dispersion und Öl auf Nessel. 220 x 180 cm.
Gerahmt. Rückseitig auf der Nessel signiert,
datiert und betitelt '1981 Middendorf „In red
night“'. – Mit leichten Altersspuren.

*Dispersion and oil on muslin. 220 x 180 cm.
Framed. Signed, dated and titled '1981
Middendorf "In red night" on muslin verso. –
Minor traces of age.*

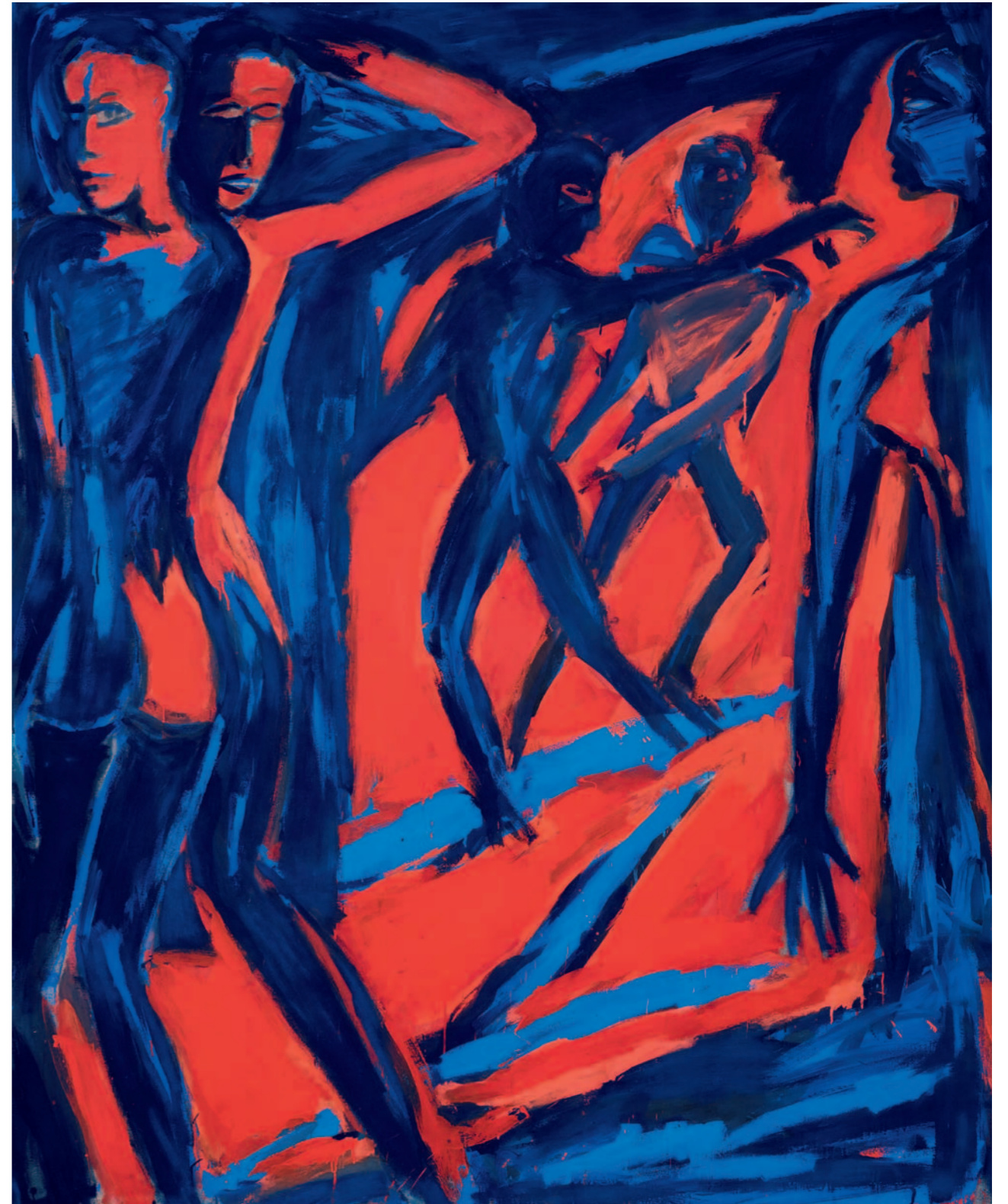
Provenienz Provenance

Galerie Albert Baronian Gallery, Brüssel
(mit rückseitigem Aufkleber);
Galerie Lucien Bilinelli, Brüssel (mit rück-
seitigen Stempeln);
Privatsammlung, Belgien

€ 20 000 – 30 000,-

In einem Interview mit Helmut Middendorf stellt Walter Grasskamp die Frage nach dessen Farbwahl und seiner Vorliebe für Ultramarin, die der Künstler wie folgt erklärt: „Für mich war die ja nur positiv belastet, ich fand Yves Klein immer toll, und im Laufe des Bildermalens kristallisieren sich ja bei jedem Maler so bestimmte Paletten heraus, bestimmte Farben, die bevorzugt verwendet werden, weil man glaubt, damit am besten seine Vorstellungen realisieren zu können. Als ich die Farbe gefunden habe, war es für mich wahnsinnig schwer, damit zu malen. Denn in dem Moment, wo man die Farbe pur nimmt wie bei Yves Klein, ist es schwer, damit zu malen, ohne dass es aus dem Bild fällt. Im Zusammenhang mit der Leimfarbe und dem Pigment habe ich dann gemerkt, dass es mit der Leimfarbe geht, da habe ich es in den Griff gekriegt. [...] Wenn man dieses wahnsinnig intensive Ultramarinblau im Original sieht, dann kriegt es schon so was Weggedröhntes, so eine Faszination, wo man sich hineingucken kann, das geht nach hinten so unglaublich weg, das gibt am meisten nach.“ (Helmut Middendorf, zit. nach: Walter Grasskamp im Interview mit Helmut Middendorf, in: Kerber Verlag (Hg.), Helmut Middendorf, Berlin, Die 80er und frühe Bilder, Bielefeld 2015, S.20).

In an interview with Helmut Middendorf, Walter Grasskamp asked about his choice of colour and his preference for ultramarine, which the artist explained as follows: "For me, it was only positively loaded; I always thought Yves Klein was great and in the course of painting a picture, particular palettes become crystallised for every painter, certain colours that you prefer to use because you believe that is the best way to realise your ideas. When I found the colour, it was incredibly difficult to paint with. For the moment you take the colour pure, as Yves Klein did, it is difficult to paint with, without it falling off the picture. In relation to distemper and the pigment, I then noticed that it works with the distemper - that's when I got to grips with it [...] When you see this amazingly intensive ultramarine blue in original, it takes on something so succumbing, such a fascination where you peer into it, that you find yourself being drawn into the picture, more than with any other colour." (Helmut Middendorf, quoted from: Walter Grasskamp im Interview mit Helmut Middendorf, in: Kerber Verlag (ed.), Helmut Middendorf, Berlin, Die 80er und frühe Bilder, Bielefeld 2015, p. 20).



ALBERT OEHLEN

Krefeld 1954

72 OHNE TITEL

1984

Öl auf Leinwand. 62 x 42 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert „A. Oehlen 84.“ – Mit geringfügigen Altersspuren.

Oil on canvas. 62 x 42 cm. Framed in studio frame. Signed and dated "A. Oehlen 84." – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler;
Sammlung Christoph Derschau, Hamburg;
Privatbesitz, Hessen

€ 60 000 – 80 000,-

Christoph Derschau (1938-1995) war Schriftsteller, Journalist, Lyriker und ein begeisterter Marathonläufer. Bereits in den 1960er und 1970er Jahren organisierte er Lyriklesungen und Happenings. Als Leiter der zeitgenössischen Kunstgalerie „Galerie im Centre“ in Göttingen knüpfte er enge Kontakte zur Kultur- und Kunstszene, zu der er zeitlebens eine enge Beziehung pflegte.

Christoph Derschau (1938-1995) was a writer, journalist, poet and an impassioned marathon runner. He organized poetry readings and happenings as early as the 1960s and 1970s. As director of the contemporary art gallery "Galerie im Centre" in Göttingen, he established close contacts with the cultural and art scene, with which he maintained a close relationship throughout his life.



JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

73 LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI 1972

Lichtpause auf Polyesterfolie.
Ca. 191 x 100 cm. Unter Glas gerahmt.
Signiert, betitelt und nummeriert sowie
gestempelt „Hauptstrom“. Am unteren Rand
mit typographischen Editionsangaben.
Exemplar 44/180 (+18 A.P.). Edition Modern
Art Agency, Neapel und Edition Tangente,
Heidelberg. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Jörg Schellmann (Hg.), Joseph Beuys,
Die Multiples, München 1992, WVZ-Nr. 49

*Blueprint on polyester film. Approx.
191 x 100 cm. Framed under glass. Signed,
titled and numbered, and stamped "Haupt-
strom". Numbered 44/180 (+18 A.P.) Typo-
graphical edition information at lower margin.
Edition Modern Art Agency, Naples and
Edition Tangente, Heideberg. – Traces of
studio and minor traces of age.*

€ 20 000 – 30 000,-



JOSEPH BEUYS
Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

№74 **DAS SCHWEIGEN**
1973

5 Filmspulen, mit Lack überzogen, verzinkt und verkupfert. Original-Kinokopien des gleichnamigen Films von Ingmar Bergman von 1962. Je Ø 38 cm, Höhe je ca. 4 cm. Alle Filmspulen mit Metallplakette, dort geprägt „JOSEPH BEUYS DAS SCHWEIGEN“ und fortlaufend nummeriert von 1-5 sowie mit den jeweiligen Untertiteln. Filmspule 1 mit zusätzlicher Metallplakette, dort mit Editionsangaben und Nummerierung. Exemplar 4/50 (+10 H.C.). Mit Original-Filmkarton ca. 22 x 44 x 44 cm (mit Gebrauchsspuren). Edition René Block, Berlin und Edition Multiples, New York. – Mit materialbedingten Altersspuren.

Jörg Schellmann (Hg.), Joseph Beuys,
Die Multiples, München 1992, WVZ-Nr. 80

5 film spools, coated with varnish, galvanized and copper-plated. Original cinema prints of the 1962 film of the same name by Ingmar Bergman. Each Ø 38 cm, height each approx. 4 cm. All film reels with metal plaque embossed with "JOSEPH BEUYS DAS SCHWEIGEN" and consecutively numbered from 1-5 and with the respective subtitles. Film reel 1 with additional metal plaque, there with edition details and numbering. Numbered 4/50 (+10 H.C.). With original film box approx. 22 x 44 x 44 cm (with traces of use). Edition René Block, Berlin and Edition Multiples, New York. – Material-related traces of age.

Provenienz *Provenance*
Edition Schellmann, München;
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*
Düsseldorf 2010/2011 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Joseph Beuys, Parallelprozesse, Ausst.Kat.Nr.157, S. 160 mit Farbabb. (anderes Exemplar)
Berlin 2008/2009 (Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart), Joseph Beuys, Die Revolution sind wir, Ausst.Kat., S. 399 (anderes Exemplar)

€ 40 000 – 50 000, –

Entgegen Schellmann, 4. Auflage 1977, ist der Filmkarton, in dem das Objekt geliefert wurde, nicht Bestandteil der Edition (Schellmann 1992).

Contrary to Schellmann, fourth edition 1977, the film box in which the object was supplied is not an integral part of the edition (according to Schellmann 1992).



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

Die fünf Bronzeplastiken von Ernst Barlach, die wir in dieser Auktionsaison anbieten dürfen, geben einen Eindruck von der künstlerischen Entwicklung, die sich in seinem plastischen Oeuvre abzeichnet. Die „Russische Bettlerin mit Schale“, 1906 entstanden, und die „Russische Bettlerin II“, die, obwohl in dieser Größe erst 1932 realisiert, in ihrer Gestaltung der kleinen Fassung von 1907 folgt, verdeutlichen die motivischen und künstlerischen Impulse, die Barlach aus seiner mehrwöchigen Russland-Reise im Jahr 1906 zog. Nach seinen vom Jugendstil beeinflussten Anfängen findet der Künstler nun zu vereinfachten, in sich geschlossenen Formen. Die den Körper verhüllenden langen Gewänder der russischen Landbevölkerung setzt er leicht stilisiert in fließende, ornamentale Linien um. Überwiegen bei der früher entstandenen „Bettlerin mit Schale“ noch die darstellerischen Details und der erzählerische Aspekt, so überführt er die Gestalt der vornüber gebeugten zweiten „Bettlerin“ bereits in eine stark abstrahierte Form, die den menschlichen Körper unter den Stoffbahnen lediglich erahnen lässt.

Das Gewand bleibt auch in Barlachs später entstandenen Plastiken ein bestimmendes Element, er baut die Figur über die Gewandform auf. Sie bildet eine vereinheitlichende Hülle für den Körper und sorgt durch diese Formreduktion für eine Konzentration auf die Gestik und Haltung; auch emotionale Bewegtheit kann dadurch veranschaulicht werden.

Barlachs Hauptwerk ab 1910 wird stark von den gotischen Bildwerken in den Kirchen seiner norddeutschen Heimat beeinflusst. Die dort gesehene formalen Grundsätze übersetzt er in seine eigene expressive Sprache. Dabei bedient er sich konkreter Kompositionen der sakralen mittelalterlichen Werke, ohne notwendigerweise deren ikonografischen Gehalt zu übernehmen. Es entstehen Plastiken von zeitloser Ausdruckskraft, die die Grundaussagen menschlicher Existenz veranschaulichen.

Die gelängten, statuarischen Gestalten von Christus und Thomas im „Wiedersehen“ von 1926 sind durch ihre körperlich distanzierte, aber dennoch innige Umarmung zu einer Einheit verschränkt; die stark differierende Körperhaltung der beiden gibt eine beredte Aussage über die Umstände ihrer Begegnung. Blockhaft und erdschwer stellt sich der „Zweifler“ von 1930 dar, das Gewand fasst den knienden Körper zu einer Einheit zusammen, die innere Zerrissenheit offenbart sich durch die Neigung des Kopfes und die gerungenen Hände. Die Figur des „Buchlesers“ von 1936 – auch „Lesender Mann im Wind“ betitelt – zeigt ebenfalls eine in sich geschlossene Einheit, Haltung und Blick sind ganz auf die Lektüre ausgerichtet. Die etwas gebauschten Gewand-schöße und das zerzauste Haar können als Auswirkungen des Windes, aber auch als subtile Zeichen innerer Unruhe gelesen werden.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

75 RUSSISCHE BETTLERIN II

Um 1932

Bronze. Höhe 23,2 cm. Rückseitig links an der unteren Kante signiert 'E. Barlach' sowie mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Einer von 27 nicht nummerierten, seit 1938 entstandenen Güssen aus einer Gesamtauflage von 31 nicht nummerierten Exemplaren. – Mit schöner dunkelbrauner Patina, teils etwas aufgehellt. – In guter Erhaltung.

Laur 517; Schult I, 71

Mit einer Expertise von Hans Barlach, Ratzeburg, vom 13. Juni 1990 (in Kopie)

Bronze. Height 23.2 cm. Signed 'E. Barlach' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on the rear lower left edge. One of 27 unnumbered casts executed since 1938 from a total edition of 31 unnumbered exemplars. – Fine dark brown patina, partly somewhat lightened. – In fine condition.

With an expert report by Hans Barlach, Ratzeburg, dated 13 June 1990 (copy)

€ 20 000 – 30 000,-



Ausstellungen Exhibitions

Bremen 1959 (Kunsthalle), Ernst Barlach, Kat. Nr. 496; Rostock 1998 (Kunsthalle), Ernst Barlach, Artist of the North, S. 84; Hamburg 2001 (Kunsthalle), Private Schätze. Über das private Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, S. 169; Flensburg/Ribe 2002 (Museumsberg Flensburg/Ribe Kunstmuseum), Ernst Barlachs Wege und Wandlungen, Vom Jugendstil zum Expressionismus, Nr. 14; Hamburg 2002 (Ernst Barlach Gesellschaft), Barlach und Russland, Ernst Barlachs Russlandreise im Sommer 1906, S. 347

Literatur Literature

Ernst Barlach, Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten, Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Museen zu Berlin, bearb. von Elmar Jansen, Bd. 3, Berlin 1981, Nr. 16; Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 26f.; Eva Caspers, Ernst Barlach Haus, München 2001, Nr. 34f.

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

76 DAS WIEDERSEHEN (THOMAS UND CHRISTUS)

1926

Bronze. Höhe 48,1 cm. Seitlich an der Plinthe signiert 'Barlach' sowie mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Einer von 25 nicht nummerierten, seit 1938 entstandenen Güssen aus einer Gesamtauflage von 36 nicht nummerierten Exemplaren. – Mit dunkelbrauner Patina.

Laur 391; Schult I, 306

Mit einer Expertise von Hans Barlach, Ratzeburg, vom 3. November 1992 (in Kopie)

Bronze. Height 48.1 cm. Signed 'Barlach' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on side of plinth. One of 25 unnumbered casts executed since 1938 from a total edition of 36 unnumbered exemplars. – Dark brown patina.

With an expert report by Hans Barlach, Ratzeburg, dated 3 November 1992 (copy)

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Berlin 1930 (Galerie Flechtheim), Bronzen von Ernst Barlach, Nr. 17; Bremen 1959 (Kunsthalle Bremen), Ernst Barlach, Nr. 501; Berlin 1981 (Akademie der Künste), Ernst Barlach. Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten, Nr. 61 mit Abb. auf Frontispiz; Kiel 1998 (Kunsthalle Kiel), Ernst Barlach. Mehr als ich, S. 109 mit ganzseitiger Farbabb.; Rostock 1998 (Kunsthalle Rostock), Ernst Barlach. Artist of the North, S. 169 mit ganzseitiger Farbabb.; Hamburg 2003 (Hauptkirche St. Katharinen), Ernst Barlach, Mystiker der Moderne, S. 298; Kyoto/Tokyo/Yamanashi 2006 (The National Museum of Modern Art/The University Art Museum/Tokyo National University of Fine Arts and Music/Yamanashi Prefectural Museum of Art), Ernst Barlach Retrospective, Nr. 142

€ 40 000 – 50 000,-

Literatur Literature

U.a. Friedrich Droß (Hg.), Ernst Barlach, Die Briefe II, 1925 – 1938, München 1969, Nr. 1448; Kunsthalle Mannheim, Bestandskatalog Skulptur, Plastik, Objekt, Mannheim 1982, S. 71, Nr. 440 mit Abb.; Kunsthalle Kiel, Katalog der Bildwerke, bearb. v. Ulrich Bischoff, Rendsburg 1986, S. 29 mit ganzseitiger Abb.; Heike Stockhaus, Ernst Barlach und der Geist seiner Zeit, in: Kat. Rostock 1998, S. 169 mit ganzseitiger Farbabb.; Naomi Jackson Groves, Ernst Barlach, Leben im Werk. Plastiken, Zeichnungen und Graphiken, Dramen, Prosawerk und Briefe, Taunus 2013, S. 99



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

The five bronze sculptures by Ernst Barlach which we are able to offer this auction season provide a sense of the artistic development that can be identified in his sculptural oeuvre. The "Russische Bettlerin mit Schale", created in 1906, and the "Russische Bettlerin II" – whose design follows the small version from 1907, although it was first realised at this size in 1932 – illustrate the thematic and artistic impulses that Barlach gleaned from the several weeks he spent travelling in Russia in 1906. After his earliest work, which was influenced by Jugendstil, the artist now found his way to simplified, cohesive forms. He slightly stylised the long robes covering the bodies of Russia's rural populace and transformed them into flowing, ornamental lines. While the representational details and narrative aspect still dominate in the "Bettlerin mit Schale", which was created earlier, he has already transposed the stooped-over figure of the second "Bettlerin" into a thoroughly abstracted form which only vaguely suggests the human body beneath the lengths of fabric.

Drapery also remains a defining element in Barlach's later sculptures, where he constructs the figure through the form of the drapery. It establishes a unifying covering for the body and, through this reduction of form, it ensures a focus on gesture and pose; emotional agitation can also be visualised through it.

From 1910 Barlach's main body of work was strongly influenced by the Gothic sculptures in the churches of his native Northern Germany. He translates the formal principles he saw there into his own expressive idiom. In doing so, he made use of specific compositions from medieval works of sacred art, but without necessarily adopting their iconographic content. He created sculptures which possess a timeless expressive power and visualise fundamental statements of human existence.

The elongated, statuesque figures of Christ and Thomas in "Wiedersehen", from 1926, are interlocked in their physically distant but nonetheless heartfelt embrace; the strongly differentiated poses of their bodies provide an eloquent statement about the circumstances of their encounter. The "Zweifler" of 1930 presents himself in a block-like form with an earthy gravity: the drapery condenses his kneeling body into a unified entity, and his inner strife reveals itself in the angle of the head and the wringing of the hands. The figure of the "Buchleser" from 1936 – also entitled "Lesender Mann im Wind" – likewise presents a self-contained, unified entity; pose and gaze are entirely oriented towards his reading. The slightly billowed drapery of his lap and the dishevelled hair can be interpreted as the effects of the wind, but also as subtle signs of inner agitation.

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

77 DER ZWEIFLER

1930

Bronze. Höhe 51,9 cm. Rückseitig unten rechts signiert 'E.Barlach', unten links mit dem Gießerstempel „H NOACK BERLIN“. Posthumer Guss um 1950, aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 46 Exemplaren, davon 27 Güsse seit 1938 entstanden. – Mit mittelbrauner Patina.

Laur 470; Schult 385

Bronze. Height 51.9 cm. Signed 'E.Barlach' on the reverse lower right, foundry mark "H NOACK BERLIN" lower left. Posthumous cast from circa 1950, from a total edition of 46 exemplars mentioned by Laur, of which 27 casts were executed since 1938. – Mid-brown patina.

Provenienz *Provenance*

Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf (dort 1978 erworben); Privatbesitz Rheinland, seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1931/1932 (Galerie Alfred Flechtheim), Weihnachten 1931 – Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Rudolf Belling, Renée Sintenis, Kat. Nr. 18 („Der kniende Mann“) mit Abb. S. 5; New York 1938 (Galerie Buchholz); Berlin 1948 (Galerie Franz), Kat. Nr. 25, S. 22, mit Abb. S. 17; Hamburg 1948 (Galerie Hoffmann), Ernst Barlach Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag, Kat. Nr. 18; Düsseldorf 1951 (Galerie Alex Vömel), Ernst Barlach, Kat. Nr. 20; Kassel 1955 (Documenta I), Kat. Nr. 23; Bremen 1959 (Kunsthalle), Ernst Barlach, Kat. Nr. 38; Schleswig 1989 (Landesmuseum Schloss Gottorf), Ernst Barlach. Denkzeichen, Kat. Nr. 62; Bergen/Güstrow 2000 (Kunstmuseum/Ernst Barlach Stiftung), Ernst Barlach. Ein Graphiker und Bildhauer des deutschen Expressionismus, Kat. Nr. 95

€ 40 000 – 50 000,–

Literatur *Literature*

U.a.: 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.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

N78 RUSSISCHE BETTLERIN MIT SCHALE 1906

Bronze. 28,5 x 29,7 x 22,5. Rückseitig an der Plinthe signiert 'E. Barlach', nummeriert „11/12“ und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Exemplar 11/12 aus einer posthumen, seit 1979 gegossenen Auflage. – Mit dunkelbrauner, teils etwas aufgehellter Patina. – In guter Erhaltung.

Bronze. 28.5 x 29.7 x 22.5. Signed 'E. Barlach'; numbered "11/12" and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on rear side of plinth. Exemplar 11/12 from a posthumous edition cast since 1979. – Dark brown patina, partially slightly lightened. – In fine condition.

€ 25 000 – 30 000,–

Laur 105; Schult I, 61



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

79 DER BUCHLESER (LESENDER MANN IM WIND) 1936

Bronze. Höhe 45 cm. Rechts unten am Sitz signiert 'E. Barlach' und links unten mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Einer von 31 nicht nummerierten, nach 1939 entstandenen Güssen neben drei Lebzeiten- und einem Zinkguss. – Mit schöner leicht kupferbrauner, ins olivfarbene spielender Patina, die Haarkalotte leicht golden berieben.

Literatur Literature

U.a. Gert von der Osten, Bildwerke in der Landesgalerie Hannover, Hannover 1957, Kat. Nr. 443; Friedrich Droß (Hg.), Ernst Barlach, Die Briefe II, 1925-1938, München 1969, S. 859; Volker Probst (Hg.), 10 Jahre Ernst Barlach, Stiftung Güstrow, Güstrow 2004, Kat. Nr. 27

Laur 600; Schult I, 473

Bronze. Height 45 cm. Signed 'E. Barlach' on lower right side of seat and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" to lower left. One of 31 unnumbered casts created after 1939 beside three life-time casts and a zinc cast. – Fine slightly copper-brown patina with a tinge of olive, the calvaria with slightly golden rubbing.

Provenienz Provenance

Familie des Künstlers; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (dort 1973 erworben); seitdem Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

U.a: Bremen 1959 (Kunsthalle Bremen), Ernst Barlach, Kat. Nr. 44; Hamburg 1977 (Ernst Barlach Haus), Stiftung Hermann F. Reemtsma, Kat. Nr. 67; Schleswig 1995, Kat. Nr. 128; Bergen/Güstrow 2000 (Bergen Kunstmuseum/Ernst Barlach Stiftung Güstrow), Ernst Barlach. Ein Graphiker und Bildhauer des deutschen Expressionismus, Kat. Nr. 100

€ 40 000 – 50 000,–



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

80 DORFPLATZ IM REGEN. VERSO: BIBLISCHE SZENE (FLUCHT NACH ÄGYPTEN)

Öl auf Leinwand. 80 x 80 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'MUTER'. –
In schönem Erhaltungszustand.

Das Werk ist im Fotoarchiv der Galerie
Bargera, Köln, dokumentiert.

*Oil on canvas. 80 x 80 cm. Framed. Signed
'MUTER' in black lower right. – In fine condi-
tion.*

*The work is documented in the photo archive
of Galerie Bargera, Cologne.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Bargera, Köln; Privatsammlung,
Rheinland

Literatur *Literature*

Vgl. zu der rückseitigen Motivik das Gemälde
„Flucht nach Ägypten“ sowie das vorberei-
tende Aquarell, abgebildet in: De Paris a
Girona. Mela Muter i els artistes polonesos a
Catalunya, Ausst. Kat. Museu d'Art de Girona
2018/19, Farbabb. S. 156/157

€ 80 000 – 100 000,-

Stadtansichten nehmen im Werk Mela Muters einen besonderen Platz ein. In dieser Darstellung eines kleinstädtischen Marktplatzes im Sommerregen gelingt ihr eine besonders lebendige Schilderung einer alltäglichen Szene. Muter baut die gesamte Komposition aus locker gesetzten Pinselstrichen auf und setzt den hellen Leinwandgrund souverän als gestalterisches Mittel ein. Die von Pfützen durchzogene unebene Kopfsteinpflasterung löst sie in vielfarbige kurze Wellenlinien auf und versetzt sie damit optisch in Bewegung. Die Konturen der Häuser und Baumkronen verschwimmen im Regen, mittels schnell gesetzter schräger Strichlagen lässt die Malerin sie flirrend ineinander übergehen. Über die Bildfläche verteilt suggerieren lange schmale Schlieren – teils in Weiß aufgesetzt, teils in die feuchte Farbe gekratzt – die Bahnen der fallenden Tropfen in sehr lebendiger Weise. Dem Regen und dem dunklen Himmel zum Trotz ist die Atmosphäre keineswegs düster, vielmehr bestimmen Hellgelb und gebrochenes Weiß sowie warme Steinöne die Komposition. In der rückseitig ausgeführten, aber letztendlich verworfenen Ansicht kombiniert die Künstlerin zwei gegensätzliche Sujets in außergewöhnlicher Weise. Sie versetzt hier die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten in eine moderne Industrielandschaft – eine ikonografische Verschränkung, die Muter sehr ähnlich auch in dem Gemälde „Flucht nach Ägypten. Der Flusshafen von la Villette“, um 1938/39 (Sammlung Boleslaw und Lina Nawrocki) umsetzte.

Townscapes occupy a special place in Mela Muter's work. In this image of a small-town marketplace during a summer rain, she achieves a particularly vibrant depiction of an everyday scene. Muter has built up the entire composition out of loosely placed brushstrokes and expertly employed the light ground of the canvas as a compositional element. She has dissolved the uneven, puddle-filled cobblestone surface into short, multicoloured, wavy lines – thus setting it in motion visually. The contours of the houses and the crowns of the trees have become blurred in the rain and the painter has used rapid, diagonal layers of strokes to cause them to merge together and shimmer. Scattered across the picture plane, long and narrow streaks – some added in white, some scratched into the wet paint – very vividly suggest the paths of the falling drops. Despite the rain and the dark sky, the atmosphere is by no means gloomy; in fact, light yellow and tints of white as well as warm tones of stone define the composition.

In the view carried out on the reverse side, but ultimately discarded, the artist has combined two contrary subjects in an extraordinary way. She has transferred the Holy Family's Flight into Egypt to a modern industrial landscape – an iconographic juxtaposition that Muter also realised in a very similar manner in the painting "Flucht nach Ägypten: Flusshafen von la Villette", circa 1938/39 (Boleslaw Collection and Lina Nawrocki).



Verso



FRITZ KOENIG

Würzburg 1924 – 2017 Landshut

81 KREUZ VI 1966

Bronze mit goldener Patina.
Ca. 26 x 27 x 25 cm. Auf Marmorsockel
13 x 18 x 14,8 cm. Eingeschlagen mono-
grammiert 'FK'. Einer von 6 Güssen. – Mit
geringfügigen Altersspuren.

Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig, Skulp-
turen, Werkverzeichnis, München 2003,
WVZ-Nr. 377

*Bronze with golden patina. Approx.
26 x 27 x 25 cm. On a marble base
13 x 18 x 14.8 cm. Hammered monogramme
'FK'. One of 6 casts. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 35 000 – 40 000,-

Im gleichen Jahr wie das hier angebotene kleinformatische „Kreuz VI“ entsteht das „Große Kreuz VI“ für die Versöhnungskirche Dachau, in welchem der Künstler die gleiche Form in einem größeren Maßstab übernimmt. Koenig setzt das Kreuzmotiv in beiden Werken in eine eindrucksvolle, plastische Bild-
idee um, indem er einen quaderförmigen Körper scheinbar durch eine innere
explosive Kraft in vier Blöcke sprengt. Die Risse und Verformungen dieser
imaginierten Explosion formen den horizontalen und vertikalen Kreuzbalken.
„Dass die Sprengkraft von einem organischen oder gar anthropomorphen
Wesen ausgeht, kann man allenfalls erahnen; zu sehen sind lediglich Formen,
die keine sichere Zuordnung erlauben. [...] Wenn aus dem Widerstreit die das
Auferstehungsversprechen enthaltene Kreuzfigur hervorgeht, wenn also die
neue Erfindung das alte christliche Symbol erzeugt, dann geschieht das mit
einer Selbstverständlichkeit, die fast das Außerordentliche der bildnerischen
Lösung vergessen lässt.“ (Peter Anselm Riedl, in: Dietrich Clarenbach, Fritz
Koenig, Skulpturen, Werkverzeichnis, München 2003, S. 14).

*The small format "Kreuz VI" on offer here was created in the same year as the
"Große Kreuz VI" for the 'Versöhnungskirche Dachau' in which the artist applied
the same shape but in a larger scale. In both works, Koenig transforms the cross
motif into an impressive, sculptural image idea by seemingly blasting a cuboid
body into four blocks by an internal explosive force. The cracks and deforma-
tions of this imagined explosion form the horizontal and vertical crossbeams.
"The fact that the explosive power originates from an organic or even anthro-
pomorphic being can only be surmised; only shapes that do not allow a reliable
classification are visible. [...] When the cross figure containing the promise of
resurrection emerges from the conflict, hence when the new invention produc-
es the old Christian symbol, it does so with a matter-of-factness that almost
makes one forget the extraordinary nature of the pictorial solution." (Peter
Anselm Riedl, Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig, Skulpturen, Werkverzeichnis,
Munich 2003, p. 14).*



HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

№82 P1959-153
1959



Pastell, Graphit und Kohle auf Karton.
55,7 x 45 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert
und datiert 'Hartung 59'. Rückseitig bezeich-
net „P1959-153“ sowie mit Richtungsanga-
be.– Mit Atelier- und 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.

*Pastel, graphite and charcoal on card.
55.7 x 45 cm. Framed under glass. Signed
and dated 'Hartung 59'. Designated on verso
"P1959-153" and with directional information. –
Traces of studio and minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Schweiz

€ 15 000 – 20 000,–

HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

83 P1959-168
1959



Pastell und Graphit auf Karton. 55,5 x 45 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'Hartung 59'. Rückseitig bezeichnet „P1959-
168“ sowie mit Richtungsangabe. – 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.

*Pastel and charcoal on card. 55,5 x 45 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'Hartung 59'. Designated on verso "P1959-
168" and with directional information. –
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 Argos, Nantes (1969); Il Ponte Casa
d'Aste, Mailand, 06.12.2016, Lot 210; Galerie
Ludorff, Düsseldorf (mit rückseitigem Auf-
kleber); Privatsammlung, Frankreich
Ausstellungen Exhibitions
Nantes 1968 (Galerie Argos), Hans Hartung,
Huiles, Pastels, Gravures

€ 25 000 – 30 000,–

AUGUSTE RODIN

Paris 1840 – 1917 Meudon

84 MAIN GAUCHE NO 4, PETIT MODÈLE

Um 1890

Bronzeplastik, auf schwarzen Marmorsockel (6,8 x 6,8 x 6,8 cm) montiert. Höhe 10,8 cm. Breite 7,5cm. Tiefe 7 cm. Am Handgelenk innen rechts signiert 'A. Rodin' und außen mit dem Gießerstempel „G. Rudier Fondateur Paris“ sowie mit dem Vermerk „Copyright by musée Rodin 1957“. Dieses Exemplar wurde von Georges Rudier, Paris, im August 1957 gegossen.

Eines von einer mit 8 Exemplaren vorgesehenen, aber nur in 3 Exemplaren realisierten Auflage der von Georges Rudier, Paris, zwischen 1957 und 1961, neben den 4 Exemplaren von Alexis Rudier, Paris, die zwischen 1945 und 1950 gegossen wurden. Édition Musée Rodin, Paris, 1957 – Mit grün-brauner Patina, partiell am Handgelenk leicht berieben.

Mit einer Expertise von Jérôme Le Blay und François Lorenceau, Comité Rodin Paris, vom 3. November 2020; die Bronze wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Skulpturen Rodins aufgenommen und erhält die Archiv Nr. 2020-6252 B.

Bronze sculpture, mounted on black marble base (6.8 x 6.8 x 6.8 cm). Height 10.8 cm. Width 7.5cm. Depth 7 cm. Signed 'A. Rodin' on the inside right of wrist and outside with foundry mark "G. Rudier Fondateur Paris" as well as annotation "Copyright by musée Rodin 1957". This piece was cast by Georges Rudier, Paris, in August 1957. One of a projected edition of 8 exemplars, of which only 3 were realized, by Georges Rudier between 1957 and 1961, beside the 4 exemplars by Alexis Rudier, Paris, which were cast between 1945 and 1950. Édition Musée Rodin, Paris, 1957. – Green-brown patina, partially slightly rubbed on the wrist.

With an expert report by Jérôme Le Blay, Comité Rodin Paris, dated 3 November 2020; the bronze will be included in the catalogue raisonné of sculptures by Auguste Rodin currently under preparation and will receive the archive no. 2020-6252 B.

€ 25 000 – 30 000,–

Provenienz Provenance

Musée Rodin, Paris; Galerie Vömel, Düsseldorf (vom Museum 1958 erworben); Ehem. Sammlung KS Prof. Dr. hc. Hilde Zadek, Wien; Privatbesitz Süddeutschland

Literatur Literature

Vgl. Antoinette Le Norman-Romain, *The Bronzes of Rodin. Catalogue of works in the Musée Rodin, Paris 2007*, S. 44; Kat. Sotheby's, *Impressionist and Modern Day Sale*, 20. Juni 2013, Lot 447 (Einer von 4 Alexis Rudier-Güssen)

Die menschliche Hand und ihre Ausdrucksmöglichkeiten übten eine unwiderstehliche Faszination auf Auguste Rodin aus. Der Bildhauer modellierte insbesondere zwischen 1880 und 1890 hunderte von Handstudien, die vielfach als Maquettes für seine großen Plastiken gedacht waren, teils jedoch von ihm aufgrund ihrer Ausdruckskraft zu eigenständigen Kunstwerken erhoben wurden. In seinem Atelier bewahrte Rodin jedes noch so kleine oder beschädigte Fragment dieser Studien auf, ergänzt durch seine private Sammlung antiker Plastiken. Die hier angebotene „Main Gauche No 4“ zeigt eine muskulöse, mit kräftigen Ballen und schlanken Fingern ausgestattete männliche Hand in lockerer, doch zugleich spannungsvoller Haltung. Sie ähnelt darin stark der linken Hand des Eustache de Saint-Pierre, einem der Bürger von Calais (vgl. Antoinette le Norman-Romain, *The Bronzes of Rodin. Catalogue of works in the Musée Rodin, Vol. 1, Paris 2007*, S. 231) – ein Stück, von dessen Ausdruckskraft Rodin so gefesselt war, dass er es selbst vielfach fotografierte.

*The human hand and its expressive possibilities exercised an irresistible fascination on Auguste Rodin. Particularly between 1880 and 1890, the sculptor modelled hundreds of studies of hands: many of these were conceived in terms of maquettes for his large sculptures, however, he elevated some of them to the status of independent works of art on account of their expressive power. Rodin preserved every fragment from these studies – however small or damaged – in his studio, where they were complemented by his private collection of ancient sculptures. The "Main Gauche No 4" offered here presents a muscular male hand with a thickset heel and slender fingers in a relaxed, but simultaneously stimulating pose. In this respect, it strongly resembles the left hand of Eustache de Saint-Pierre, one of the Burghers of Calais (cf. Antoinette le Norman-Romain, *The Bronzes of Rodin. Catalogue of works in the Musée Rodin, vol. 1, Paris 2007, p. 231*) – a piece whose expressive power captivated Rodin so much that he personally photographed it many times.*



Auguste Rodin, Hände, Gipsgüsse in einem Regal der Gießerei Rudier, Paris, historisches Photo, aus: Le Norman-Romain, op. cit., S. 44



CHRISTIAN SCHAD

Miesbach 1894 – 1982 Stuttgart

85 DAS LICHT

1920

Öl auf Leinwand. 60 x 40,5 cm. Gerahmt.
Rechts oben grau signiert 'SCHAD': –
Einzelne Partien mit Craquelé, vereinzelt
professionelle Retuschen.

Ratzka 53

*Oil on canvas. 60 x 40.5 cm. Framed. Signed
'SCHAD' in grey upper right. – Partially with
craquelure and few professional retouches.*

Provenienz *Provenance*

Atelier Keilberg (bis 1972); Galleria del
Levante, Mailand (1972); Galleria d'Arte
Stivani, Bologna (mit rückseitigem Papier-
klebe-Etikett); Privatsammlung, Italien;
Privatsammlung, Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt am Main 1921 (Salon Goldschmidt);
Christian Schad; München 1921/1922 (Kunst-
verein), Christian Schad; Mailand 1970
(Galleria del Levante), Christian Schad –
Bilder 1920-1930, Kat. Nr. 5; Trier 1971
(Städtisches Museum), Christian Schad;
Mailand 1972 (Palazzo Reale), Christian
Schad; Bologna 1972 (Galleria d'Arte Stivani),
Christian Schad

Literatur *Literature*

Andrea Heesemann-Wilson, Christian
Schad, Expressionist, Dadaist und Maler der
Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk
bis 1945, Dissertation, Göttingen 1978,
Nr. 53, S. 96/265; Bettina Mirabile, Realismo
e Visionarietà nell'Arte di Christian Schad
1894-1982, Rom 1996, Nr. 62, S. 346

€ 80 000 – 100 000,–

Christian Schad gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Es ist seine fortwährende Auseinandersetzung mit künstlerischer Tradition und Innovation sowie die Lust am Experiment, die sein Werk auszeichnen. Unsere Arbeit, die sich über lange Zeit in einer italienischen Privatsammlung befand, entsteht 1920 in Neapel, wo Schad bis 1925 lebt und den künstlerischen Übergang von Expressionismus und Dada hin zur Neuen Sachlichkeit einleitet. Von Genf zieht es Schad zunächst nach Rom und dann weiter Richtung Süden, in eine „kulturärmere Gegend [...] wo man nicht alles fertig serviert bekam, wo noch etwas aus dem Vielspältigen und Zwielfichtigen des Lebens entstehen konnte. Ich fuhr nach Neapel. Begeistert von der Einzigartigkeit der Stadt, wo bürgerliche Welt und Unterwelt nur durch eine hauchdünne Membran getrennt zu sein scheinen, riet ich [Walter] Serner, der schon die Absicht hatte auch nach Italien zu kommen, Rom zu überspringen und gleich nach Neapel zu fahren.“ (Christian Schad, *Relative Realitäten – Erinnerungen um Walter Serner*, in: Walter Serner, *Die Tigerin*, München 1971, S. 264).

Schads frühesten neapolitanische Gemälde, zu denen auch das vorliegende Bild zählt, bezeugen seine Vorliebe für Cafés, für Varietés und für das Theater – die Bühnen des urbanen Lebens. Im Übergang zur Nacht entstehen Arbeiten mit dichter Atmosphäre, die nicht zuletzt Schads besonderes Talent für den künstlerischen Umgang mit Licht demonstrieren. Unser Gemälde trägt das Thema des Lichts nicht nur im Titel, sondern unterstreicht vor allem Christian Schads unvergleichliches Gespür für sensibel temperierte Porträts. Am Aufgang ins Licht rückt die bereits zitierte hauchdünne Membran zwischen bürgerlicher Welt und Unterwelt in greifbare Nähe.

Christian Schad is considered one of the most important representatives of the New Objectivity. His oeuvre is distinguished by his continuous engagement with artistic tradition and innovation as well as his desire to experiment.

*Our work, which was long part of an Italian private collection, was created in 1920 in Naples, where Schad lived until 1925 and began his artistic transition from Expressionism and Dada to the New Objectivity. From Geneva, Schad was first drawn to Rome and then further south, to an "area poorer in culture [...] where not everything was served to you in finished form, where something could still emerge out of life's manifold ambivalence and dubiousness. I went to Naples. Delighted by the unique nature of the city, where only a gossamer-thin membrane seemed to separate the bourgeois world and underworld, I advised [Walter] Serner, who already had the intention of also coming to Italy, that he skip Rome and go straight to Naples" (Christian Schad, *Relative Realitäten – Erinnerungen um Walter Serner*, in: Walter Serner, *Die Tigerin*, Munich 1971, p. 264).*

Schad's earliest Neapolitan paintings, which also include the present picture, attest to his predilection for cafés, variety shows and the theatre – the stages of urban life. In the transitional realm into the night, Schad created works which possess a dense atmosphere and particularly effectively demonstrate his special talent for dealing artistically with light. Not only does our painting bear the theme of light in its title, above all, it underscores Christian Schad's incomparable feel for sensitively tempered portraits. At the stairs up into the light, the previously mentioned, gossamer-thin membrane between bourgeois world and underworld draws close enough to touch.



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

86 PORTRAIT DE VAVA

1953

Öl auf Holz, auf Sperrholz montiert.
29,8 x 24,7 cm. Gerahmt. Unten rechts mit
der schwarzen Stempelsignatur „Marc
Chagall“.

Mit einer Expertise mit der Nummer
2013034 von Jean-Louis Prat, Comité Marc
Chagall, Paris, vom 5. April 2013 (in Kopie)

*Oil on panel, mounted on plywood.
29.8 x 24.7 cm. Framed. Black signature
stamp "Marc Chagall" lower right.*

*With an expert report with the number
2013034 by Jean-Louis Prat, Comité Marc
Chagall, Paris, dated 5 April 2013 (copy)*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung,
New York; Sotheby's London, Impressionist
& Modern Art Day Sale 20. Juni 2007, Lot
502; Opera Gallery, New York (mit rück-
seitigem Klebe-Etikett); Privatsammlung,
Süddeutschland

€ 60 000 – 80 000,-

Marc Chagall und Valentina Brodsky, genannt Vava, finden nach dem Tod von Chagalls erster Ehefrau Bella im Jahr 1944 zueinander. Sie begegnen sich im Frühjahr 1952 und heiraten noch im selben Jahr. In Vava trifft Chagall eine herzliche, schöne und gebildete Frau; selbst Kunsthistorikerin, spricht sie mehrere Sprachen. Vava wirkt auf unterschiedliche Weise positiv in das Werk Chagall hinein, ist dem Maler – der zu diesem Zeitpunkt längst zu internationalem Ruhm gelangt ist – Inspiration und Managerin.

Unser Gemälde entsteht kurz nach der Hochzeit der beiden und zeugt von einer engen, vertrauensvollen Verbundenheit. Fast beiläufig malt Chagall die sitzende Vava und schreibt dem Porträt so eine unverstellte Intimität ein. Die kräftige Palette in Blau, Rot, Gelb und Grün demonstriert Chagalls unbedingte Vitalität und Schaffenskraft dieser Tage und vermittelt zugleich die klingende Poesie, die sein einzigartiges Gesamtwerk auszeichnet.

Marc Chagall and Valentina Brodsky, known as Vava, found each other after the death of Chagall's first wife, Bella, in 1944. They met in the spring of 1952 and married that same year. In Vava, Chagall met a warm, beautiful and educated woman, who was herself an art historian and spoke a number of languages. Vava had a positive influence on Chagall's work in various ways – she was an inspiration and manager for the artist, who had long since achieved international fame at that point.

Our painting was created shortly after the couple's wedding and attests to a close, trusting bond. Chagall has painted the seated Vava in an almost incidental manner, thus investing the portrait with an unfeigned intimacy. The bold palette in blue, red, yellow and green demonstrates Chagall's unrestrained vitality and creative power during those days and simultaneously conveys the resonant poetry that characterises his unique oeuvre.



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

87 ZIGEUNERMADONNA (ZIGEUNERIN MIT KIND VORM WAGENRAD)

1926-1927

Original-Farblithographie von 3 Farbsteinen, der Hintergrund vom Künstler grün aquarelliert, auf bräunlichem Papier. 70 x 50,3 cm (70,2 x 50,3 cm). Unsigniert. Rückseitig mit dem Stempel „OM Nachlass Prof. Otto Müller Breslau“ (Lugt 1829d) versehen. Eines von 60 Exemplaren. Blatt 9 der 9 Farblithographien umfassenden Mappe „Zigeuner“, von Otto Mueller 1927 herausgegeben und bei Lange, Akademie Breslau gedruckt. – Farbfrischer kräftiger Druck. Einzelne sehr kurze Rand-einrisse, die untere linke Ecke mit schwacher Knickfalte.

Karsch 168

Colour lithograph pulled from 3 colour stones, the background watercoloured in green by the artist, on brownish paper. 70 x 50.3 cm (70.2 x 50.3 cm). Unsigned. Stamp „OM Nachlass Prof. Otto Müller Breslau“ (Lugt 1829d) verso. One of 60 proofs. Sheet 9 of the portfolio “Zigeuner” comprising 9 colour lithographs, published by Otto Mueller in 1927 and printed by Lange, Akademie Breslau. – Strong print with fresh colours. Occasional very short marginal tears, the lower left corner with weak fold.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Werner Haftmann, Berlin;
Privatsammlung, Süddeutschland

€ 25 000 – 35 000,-

Die aufwändig produzierte „Zigeuner“-Mappe stellt einen Höhepunkt der deutschen expressionistischen Druckgraphik dar. Als Inkunabel und wichtigstes Blatt darin darf man die hier vorliegende handkolorierte Farblithographie „Zigeunermadonna“ begreifen, die durch ihre differenzierte Farbigkeit überzeugt.

Das Thema der Mutter-Kind-Gruppe ist christologisch interpretiert, so versteht sich das Wagenrad des im Hintergrund stehenden Planwagens als Heiligenschein. Ähnlich seinen Mitstreitern in der Künstlervereinigung „Brücke“ trieb auch Mueller die Lust und Neugier am Exotischen zu der Ethnie des fahrenden Volks, der „Zigeuner“, der Sinti und Roma. In einem Großteil seines künstlerischen Schaffens, seinen Gemälden und Zeichnungen wie seiner Druckgraphik beschäftigt er sich mit Motiven dieser Thematik. Er findet gleichsam vor seiner Haustür eine ihm unbekannte, teils archaische einfache Lebensform, die dem modernen Europa in mystischer Überhöhung als Sehnsuchtsmotiv dienen konnte.

The elaborately produced “Zigeuner” portfolio represents a high point in German Expressionist printmaking. The “Zigeunermadonna”, the hand-coloured lithograph presented here, can be seen as its seminal and most important sheet and is compelling on account of its nuanced tonality.

The theme of the mother-and-child group has been interpreted in a Christological manner: thus, the wheel of the covered wagon in the background is understood in terms of a halo. Much like other members of the “Brücke” artists’ group, Mueller’s desire for and curiosity about the exotic drove him to the ethnic group of the Travellers, the “Zigeuner”, the Sinti and Romani. He occupied himself with motifs related to this theme in a large part of his work as an artist – in his paintings and drawings as well as his prints. On his own doorstep, so to speak, he found a partially archaic, simple way of life that was unfamiliar to him and, in its mystical exaltation, this motif could serve modern Europe as a source of longing.



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

88 JUGEND

1940/1941

Bronze. Höhe 158,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe monogrammiert 'FK' (ligiert), rückseitig am Plinthenrand mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina.

Braun 207

Bronze. Height 158.5 cm. Monogrammed 'FK' (joined) on cast-with plinth, foundry mark "H. NOACK BERLIN" on rear plinth edge. – With dark brown patina.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1942 (Preußische Akademie der Künste), 3. Frühjahrsausstellung. Fritz Klimsch. Sonderausstellung, Kat. Nr. 204

Literatur *Literature*

Uli Klimsch, Fritz Klimsch. Freie Schöpfungen, Stollham/Berlin 1949, Kat. Nr. 66/67; Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, Kat. Nr. 38 mit ganzseitiger Abb. S. 92

€ 35 000 – 45 000,-

In dieser Auktion können zwei annähernd lebensgroße Bronzen aus der späten Schaffenszeit von Fritz Klimsch angeboten werden, die in ihrer natürlichen Anmut beeindruckend sind.

Der „Sommertag“ ist als liegender Akt in dieser Größe sehr selten im Werk des Künstlers. Als Vorlage für das Angesicht der liegenden jungen Frau idealisierte Klimsch ein Porträt seiner Schwiegertochter. Egbert Delpy schrieb begeistert zu dieser Figur, die sich in genießerischer Pose entspannt dem Sonnenbad hingibt: „So strahlen seine Akte immer wieder neu die innere Freude an der eigenen Schönheit, das selige Hingebensein an die Freiheit ... im wohligen Sichspannen und Entspannen („Sommertag“) aufs Anmutigste und Natürlichste aus.“ (zit. nach: Hermann Braun, Fritz Klimsch. Eine Dokumentation, Köln 1991, S. 387).

Die klassisch anmutende „Jugend“ ist Klimschs letzte annähernd lebensgroße Bronzefigur. Sie bildet den krönenden Abschluss einer Reihe von stehenden bronzenen Mädchenakten des Bildhauers.

Modell stand dem Künstler dafür die 19jährige Margrit Schlömer. Ihr Freund, der kunstambitionierte junge Jurist Dr. Hanswilly Bernartz, hatte Klimsch im April 1940 ein Aktfoto Schlömers mit der Frage übersandt, ob diese nicht ein ideales Modell für ihn sei. Die Vorarbeiten im Sommer 1940 beschrieb sie selbst folgendermaßen: „Ich war vier Wochen in Berlin. Klimsch arbeitete in seinem Atelier in der Schillerstraße morgens zunächst an den Tonentwürfen. [...] In den ersten Tagen hat er auch Zeichnungen gemacht, die ihm aber nicht gefielen. In einem gewissen Moment sagte er zu mir: Bleiben Sie so stehen, genau das will ich machen. So ist dann zunächst der kleine Entwurf entstanden, den Sie ja kennen, und später die große Figur. Ich empfand die Haltung als ganz natürlich.“ (zit. nach: Braun, Klimsch, a.a.O., S. 399). Diese Unbefangenheit und Spontanität während des Modellierprozesses werden in dem lebendigen, ungekünstelten Ausdruck der Bronze deutlich, die als Allegorie für die „Jugend“ schlechthin stehen kann.

At this auction it will be possible to offer two nearly life-size bronzes from the late period of Fritz Klimsch's oeuvre, which are striking in their natural grace. As a reclining nude of this size, "Sommertag" is very rare within the artist's work. Klimsch idealised a portrait of his daughter-in-law to serve as the basis for the face of the reclining young woman. Egbert Delpy has written enthusiastically about this figure, who indulges in a sunbath, relaxing in a luxuriating pose: "Thus, his nudes repeatedly radiate their inner joy in their own beauty, their blissful abandonment to freedom, all over again ... in their languorous stretching out and relaxing ("Sommertag") in the most graceful and natural manner" (cited in: Hermann Braun, Fritz Klimsch. Eine Dokumentation, Cologne 1991, p. 387).

"Jugend" possesses a classical air and was Klimsch's last bronze figure to be close to life-size. It forms the crowning finale of the sculptors' series of standing young female nudes in bronze.

The 19-year-old Margrit Schlömer served as the artist's model. Her lover, the artistically ambitious young jurist Dr Hanswilly Bernartz, had sent Klimsch a nude photo of Schlömer in April 1940, asking whether she might not be an ideal model for him. She personally described the preparatory work in the summer of 1940 as follows: "I was in Berlin for four weeks. In the mornings, in his studio in Schillerstraße, Klimsch initially worked on the clay models. [...] During the first few days, he also made drawings, but he did not like them. At a certain point he told me: keep standing like that, it is exactly what I want to do. That is how the little model, which you are familiar with, was initially created and then, later, the large figure. I experienced the pose as entirely natural" (cited in: Braun, Klimsch, op. cit., p. 399). This uninhibitedness and spontaneity during the modelling process become readily apparent in the vibrant, unaffected expression of the bronze which, as an allegory, can stand for "youth" in its purest form.



FRITZ KLIMSCH

Frankfurt am Main 1870 – 1960 Freiburg im Breisgau

89 SOMMERTAG

1937

Bronze. Länge 110,5 cm. Auf der rechten Fußsohle monogrammiert 'F. K.' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. – Mit mittelbrauner, teilweise aufgehellter Patina.

Braun 184

Bronze. Length 110.5 cm. Monogrammed 'F. K.' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on right sole of foot. – With mid-brown patina, partially lightened.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1938 (Ausstellungsgebäude Tiergartenstraße 21 a), Sonderausstellung Fritz Klimsch. Plastik, Kat. Nr. 3; München 1938 (Haus der Deutschen Kunst), Große Deutsche Kunstausstellung, S. 59, Kat. Nr. 492; Halle 1939 (Städtisches Moritzburgmuseum), Fritz Klimsch – Ausstellung, Kat. Nr. 22

Literatur *Literature*

Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, Kat. Nr. 35 mit ganzseitiger Abb. S. 86

€ 30 000 – 40 000,-



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

90 BODENSEELANDSCHAFT MIT BLICK AUF STECKBORN (BLICK VON DER HÖRI AUF STECKBORN)

1944

Öl und Tempera auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 80,2 x 100,2 cm. Gerahmt. Unten rechts braun mit Künstlersignum versehen und datiert 'Dx 44' (ligiert). Rückseitig mit Bleistiftnotizen zu den verwendeten Farben. – Die oberen Ecken unmittelbar zu den Kanten und im unteren rechten Bildbereich mit geringfügigen Retuschen.

Nicht bei Löffler

Wir danken Rainer Pfefferkorn, Vaduz, für freundliche Hinweise. Das Gemälde ist im Archiv der Otto Dix Stiftung, Vaduz, unter der Nummer L 1944/30 registriert.

Oil and tempera on canvas, mounted on panel. 80.2 x 100.2 cm. Framed. Artist's mark and dated 'Dx 44' (joined) in brown lower right. Verso with pencil notes on the colours used. – Minor retouches in upper corners towards the edges and in lower right area of picture.

Not recorded by Löffler

We would like to thank Rainer Pfefferkorn, Vaduz, for kind information. The painting is recorded in the archive of the Otto Dix Stiftung, Vaduz, under number L 1944/30.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden Württemberg; Lempertz, Auktion Moderne Kunst, Köln 22.11.1990, lot 903; Sammlung Wallmann, Heppenheim; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Bietigheim-Bissingen 1993 (Galerie Bayer), Abb. S. 137; Singen 1995 (Hegau Bodensee Galerie), Otto Dix – Ein Malerleben im Hegau und am Bodensee, S. 25; Otto Dix; Krems 2009 (Kunsthalle), Otto Dix, Ausst. Kat. mit Abb. S. 99

€ 140 000 – 180 000,–

Unstreitig müssen die während des Rückzugs in die sogenannte „innere Emigration“ geschaffenen Gemälde der 1930er/1940er Jahre als zweiter, wenn auch völlig anders gearteter Höhepunkt im malerischen Werk von Otto Dix gelten. Denn um der Aufmerksamkeit und Beobachtung durch die Nationalsozialisten zu entgehen, hatte sich der Künstler am Bodensee niedergelassen und konzentrierte sich hier ganz auf die Landschafts- und Porträtmalerei. Dabei vertiefte er sich in das Studium der mittelalterlichen Kunst, und zu dem harmonischen Kolorit, mit denen die Bilder der 1920er Jahre schon gemalt worden waren, kamen nun noch eine Luzidität und eine Leuchtkraft der Farben, die sich der alten Lasurtechnik der mittelalterlichen Meister verdankte und die den Bildern jene Kraft und Großartigkeit verlieh, wie sie schon den Schöpfungen Altdorfers, Cranachs und Baldung-Griens eigen waren. Von erhöhtem Betrachterstandpunkt schweift der Blick über die in vollem Korn stehenden Felder und saftigen Wiesen bis zu der kleinen Bucht des Bodensees auf das weit entfernt gegenüber Gaienhofen liegende Steckborn auf der Schweizer Seite. Die Großansichtigkeit des diesseitigen Ufers steht in einem perspektivischen Ungleichgewicht zur Kleinheit der städtischen Vedute; ein optischer Trick der Malerei des Goldenen Zeitalters zur Darstellung der sogenannten Weltbilder. Optische Phänomene über der Wasserfläche führen in eine luzide schimmernde, unendliche Weite. Gleichzeitig rundet sich die Komposition durch Wolken-Baumgipfel-Äquivalente und formt einen ovalförmigen Seeabschnitt in der Bildmitte. Die außergewöhnliche Ruhe der weit ausgebreiteten Landschaft erfährt durch ein vermeintlich heraufziehendes Unwetter eine Irritation – ikonographisch gleichsam die politische Situation miteinbeziehend.

It is indisputable that the paintings Otto Dix created in the 1930s and 1940s, during his withdrawal into a so-called "inner immigration", must be acknowledged as a second, though entirely dissimilar, pinnacle in the artist's painted body of work. In order to escape the Nazis' attention and surveillance, Dix moved to the Lake Constance, and he concentrated completely on painting landscapes and portraits. At the same time, he immersed himself in the study of medieval art with that harmonious colouring with which the pictures of the 1920s had already been painted were now also joined by a lucidity and a luminosity in their colours, which was achieved by means of the historical wash technique of the medieval masters and provided the paintings with the same power and magnificence that had already characterised the creations of Altdorfer, Cranach and Baldung-Grien. From an elevated vantage point the viewer's gaze wanders across the fields, with their fully matured corn and lush meadows, to the little inlet of Lake Constance and on to the distant Steckborn, lying opposite Gaienhofen, on the Swiss side. The large size of the objects viewed on the near shore is perspectively out of balance with the smallness of the townscape – an optical trick used in the painting of the Golden Age for depicting so-called pictures of the world. Optical phenomena above the surface of the water lead into a translucently shimmering, endless distance. The composition simultaneously takes on a rounded form through the cloud-treetop equivalencies and forms an ovoid passage of lake at the centre of the picture. The exceptional calmness of the expansive landscape is disturbed through a storm that appears to be approaching – iconographically incorporating, to a certain extent, the political situation.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

91 OHNE TITEL
1974

Dispersion auf Karton. Ca. 76 x 114 cm. Auf Holz aufgezogen 77 x 115 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'ar penck 74'. – Mit leichten Altersspuren.

Dispersion on card. Approx. 76 x 114 cm. Mounted on wood 77 x 115 cm. Framed under glass. Signed and dated 'ar penck 74'. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Franz Hänel, Wiesbaden (mit rückseitigem Aufkleber);
Im Kinsky, Wien, 21.11.2006, Lot 356;
Privatsammlung, Österreich

€ 30 000 – 40 000,-



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

92 OHNE TITEL (SKIZZENBUCH 57/RALF) UM 1957

Skizzenbuch mit 58 Zeichnungen: 51 Tuschfeder-, 4 Rötel- und 3 Bleistiftzeichnungen auf Karton, beidseitig, in Hoch- und Querformat. 20 x 29,2 x 1 cm, 15 Doppelbögen mit Fadenbindung. Rückseitig signiert, datiert und beschriftet 'Skizzenbuch 57 Ralf'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Sketchbook with 58 drawings: 51 pen and ink, 4 red chalk, and 3 pencil drawings on card, double-sided, in portrait and landscape format. 20 x 29.2 x 1 cm, 15 double pages with stitched binding. Signed, dated and inscribed 'Skizzenbuch 57 Ralf' verso. – Traces of studio and light traces of age.

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt 2007 (Schirn Kunsthalle), Kiel

(Kunsthalle), Paris 2008 (Musée d'Art

Moderne de la Ville de Paris), A.R. Penck,

Retrospektive, Ausst.Kat.Nr.127

€ 15 000 – 20 000,-

Es handelt sich um das älteste bekannte Skizzenbuch A. R. Pencks, in dem der als Ralf Winkler geborene Künstler den Alltag in seinem Elternhaus in Dresden festhält. Mit sicherem Zeichenstrich stellt der 18-Jährige Mutter, Vater und Großmutter bei alltäglichen Beschäftigungen dar. Dabei handelt es sich keineswegs nur um künstlerische Fingerübungen, vielmehr wird das tiefe Interesse deutlich, das der junge Künstler den Menschen in seinem Umfeld entgegenbringt. Und so erfasst er in wenigen rasch auf das Papier gesetzten Linien das Wesen der porträtierten Person genau. Zugleich wird in diesen frühen Zeichnungen seine Auseinandersetzung mit Künstlergrößen wie Rembrandt und Picasso deutlich.

This is the eldest known sketchbook from A. R. Penck in which he captures day-to-day life in his parental home in Dresden as the artist born Ralf Winkler. With assured drawing strokes, the 18-year-old depicts his mother, father and grandmother engaged in everyday activities. These are by no means simply artistic finger exercises; rather, the deep interest that the young artist takes in the people around him is revealed. And so, in a few lines quickly rendered on the paper, he accurately registers the essence of the person portrayed. At the same time, his examination of artistic greats such as Rembrandt and Picasso is clear in these early drawings.



JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

N93 OCHRE PAINTING 2006

Acryl auf Leinwand. 71 x 69 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'OCHRE PAINTING Jos MARIONI 2006' sowie signiert und datiert 'JOSEPH MARIONI PAINTER 2006' und mit Material-, Maßangaben sowie der Werknummer.

Acrylic on canvas. 71 x 68 cm. Signed, dated and titled 'OCHRE PAINTING Jos Marioni 2006' on the canvas overlap and signed and dated 'JOSEPH MARIONI PAINTER 2006' with information on material and dimensions and work number.

Provenienz *Provenance*

Wade Wilson Art, Houston/Texas (auf der originalen Transportkiste mit Aufkleber); Privatsammlung, USA

€ 18 000 – 20 000,-



CARL MOLL

1861 – Wien – 1945

94 BAUERNHOF IM MARCHFELD

Vor 1900

Öl auf Leinwand, doubliert. 75,5 x 68,5 cm.
Gerahmt. Unten links schwarz signiert
'C Moll'. – Rückseitig auf dem Keilrahmen
mit dem Stempel des von Carl Moll favori-
sierten Rahmenmachers «A. Chramosta /
Zur Stadt Düsseldorf / WIEN / I. Kärntner-
straße 58» versehen. – Mit Retuschen und
kleinen Farbausbrüchen vornehmlich im
Unterrand.

Cabuk GE 145 (o. Abb.); Digitales Werkver-
zeichnis

Wir danken Cornelia Cabuk, Belvedere Wien,
für bestätigende wissenschaftliche Hinweise.

*Oil on canvas, relined. 75.5 x 68.5 cm.
Framed. Signed 'C Moll' in black lower left. –
Verso on stretcher with stamp from Carl Moll's
preferred frame-maker "A. Chramosta / Zur
Stadt Düsseldorf / WIEN / I. Kärntnerstraße
58". – With retouches and losses of colour
mainly to lower margin.*

Cabuk GE 145 (no illus.); Digital catalogue
raisonné

*We would like to thank Cornelia Cabuk,
Belvedere Vienna, for confirmatory scientific
information.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Würthle, Wien (1985 erworben);

Privatbesitz Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Wien 1900, Secession VII, S. 20, Kat. Nr. 36

Literatur *Literature*

Monika Fritz, Der Wiener Maler Carl Moll,
Diss. phil. Universität Innsbruck, Innsbruck
1962, Kat. Nr. 169

€ 30 000 – 40 000,–

„Die Durchsetzung der Wiener Moderne als internationaler Player in der [...] Kunstwelt wurde über ihre Plattform, die Secession möglich. [...] Bereits lange vor dem ersten spektakulären Auftritt mit 354 Exponaten beobachtete [...] Carl Moll die zeitgenössische Szene in Paris. Dort weckten postimpressionistische Tendenzen wie Neoimpressionismus und Pointillismus Molls Interesse an einer Visualisierung der Gegenstandswelt mittels Reflexion von Licht- und Farbwahrnehmungen. Der optische Eindruck als Basis seiner Kunst blieb eine Konstante bis ins Spätwerk.“ (Cornelia Cabuk, Carl Moll, Monografie und Werkverzeichnis, Wien 2020, S. 31). In den 1890er Jahren ist Carl Molls Werk von städtischen Veduten und Landschaften geprägt, das Interesse an Interieurdarstellungen nimmt zu und in der IV. Seccionsausstellung 1899 zeigt er neue Interieurs. Speisezimmer, in denen das Hauptaugenmerk auf dem prachtvoll mit kostbaren Porzellanen, Gläsern und Tafelsilber gedeckten Tisch gelegt ist, und die geradezu eine differenzierte Lichtgestaltung herausfordern, setzen neue Maßstäbe. „Mit dieser Ikonografie [der Interieurs von Speisezimmern u.a.] einer 'zukunftsorientierten Nostalgie' identifizierte sich sein Sammlerkreis.“ (ebenda).

„Bauernhof im Marchfeld“, der eng gefasste Ausschnitt eines Hofensembles, ist in seinem architektonischen Bildaufbau der Szenerie eines Interieurs nicht unähnlich. Die eigentümliche Intimität vermag den Betrachter mit warmer Geste in ihren Bann zu ziehen. Die Lichtregie und die starken Hell-Dunkelkontraste in komplementärer Farbsetzung sprechen gleichsam auch den Gesichts- und Geruchssinn an. Glattes Entengefieder im kühlen Gras unter dem schattenspendenden Blätterdach regen taktile Reize an, man meint das Heu des Schobers in seinem spezifischen Geruch wahrzunehmen. Die bäuerliche Szene vermittelt das Bild einer grünen Oase in der flirrenden Hitze eines Sommertages und ist typisch für die sensualistisch gestalteten, geheimnisvoll wirkenden Landschaften, die um den Wechsel des Jahrhunderts entstehen.

“Viennese Modernism's establishment as an international player in the [...] art world was made possible through its platform, the Secession. [...] Long before their spectacular premiere featuring 354 works, Carl Moll was already watching [...] the contemporary scene in Paris. There post-impressionist tendencies like neo-impressionism and pointillism stirred Moll's interest in a visualisation of the objective world through the reflection of perceptions of light and colour. The optical impression's role as the basis of his art remained a constant until his late work” (Cornelia Cabuk, Carl Moll, Monografie und Werkverzeichnis, Vienna 2020, p. 31). In the 1890s Carl Moll's work was defined by cityscapes and landscapes; his interest in images of interiors increased and, at the Secession's fourth exhibition, in 1899, he presented new interiors. Dining rooms where the main focus is on the splendidly laid tables with precious porcelain, glasses and silver – which positively demand a nuanced composition of light – set new standards. “His circle of collectors identified with this iconography [featuring interiors of dining rooms, etc.] of a ‘nostalgia directed towards the future’” (ibid.).

“Bauernhof im Marchfeld”, a narrowly defined detail of a farmstead ensemble, is not unlike an interior scene in its architectonic composition. Its peculiar intimacy is able to draw viewers under its spell with a warm gesture. The choreography of the light and the strong contrasts of value within complementary colour schemes also speak equally to the senses of vision and smell. The smooth plumage of the ducks on the cool grass under the shady canopy of leaves stimulates tactile sensations; we seem to perceive the haystack with its specific scent. This rustic scene conveys the image of a green oasis in the shimmering heat of a summer day, and it is typical of the sensually composed landscapes with an air of mystery created around the turn of the century.



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

95 WEG IM WEIMARER PARK

Um 1890

Öl auf Leinwand. 76 x 91 cm. Gerahmt.
Unten rechts rotbraun signiert 'Rohlfs'.

Nicht bei Vogt/Köcke

Mit einer Expertise von Paul Vogt, Essen,
vom 22. März 1994

*Oil on canvas. 76 x 91 cm. Framed. Signed
'Rohlfs' in red brown lower right.*

Not recorded by Vogt/Köcke

*With a certificate by Paul Vogt, Essen, dated
22 March 1994*

Provenienz *Provenance*

Lepke, Berlin, Auktion Nr. 1478, 1907, Los
195 („Im Park“); Hauswedell & Nolte, Auktion
13. Juni 2014, Los 32; Privatbesitz Süd-
deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München/Wuppertal 1996 (Hypo-Kunst-
halle/Von der Heydt-Museum), Christian
Rohlfs, Kat. Nr. 19 mit ganzs. Farbabb.;
Weimar (Klassik Stiftung, Schloßmuseum),
private Dauerleihgabe 2012-2013

€ 40 000 – 50 000,-

Der „Weg im Weimarer Park“ ist ganz dem Licht und seiner Wirkung auf die gegenständliche Welt verpflichtet. Die Struktur der Landschaft löst sich auf in der intensiven Helligkeit eines sonnigen Frühlingstages. Der Weg und die Wiesenflächen, das zarte Laub und der Himmel verschmelzen zu einer flirrenden Einheit aus gelblich abgetöntem Weiß, silbrigem Graublau und Goldgelb. Die Beschränkung der Farbpalette auf diese metallisch anmutenden Töne wird ergänzt durch wenige rote und rotbraune Akzente, die die Strukturen von Baumstämmen und Astwerk formen und Details der drei Spaziergänger hervorheben. Die Baumgruppe und die Personen bilden so die einzigen klar umrissenen Elemente der Komposition und klären die motivische Situation inmitten der blendenden Lichtfülle, der sich der Betrachter ausgesetzt sieht.

Rohlfs konzentrierte sich ab 1883 auf Landschaftssujets, gemalt in der freien Natur. Natureindrücke wie Spiegelungen und Lichtreflexe, aber auch die Darstellung der Stofflichkeit faszinierten ihn sehr, das ungeordnete, absichtslose Moment in der Natur war dabei für ihn ausschlaggebend. Obwohl er spätestens 1890, dem Entstehungsjahr unseres Werkes, die französischen Impressionisten aus eigener Anschauung kannte, übernahm er nicht deren Arbeitsweise. Vielmehr arbeitete er mit einem pastosen, bisweilen gespachtelten Farbauftrag. „Gerade sie [die Farbe] erwies sich für die von Rohlfs angestrebte Wiedergabe des Stofflichen als besonders geeignet“, schreibt Paul Vogt. „Bei ihr kam es auf Differenzierung der Tonwerte, auf eine Skala gebrochener Farbtöne an, die Rohlfs bald meisterlich beherrschte, was ihm wiederum die Kritik bestätigte. An den Bildern dieser Zeit besticht deren glückliche Ausgewogenheit.“ (Paul Vogt, Christian Rohlfs. Oeuvre-Katalog der Gemälde, Recklinghausen 1978, S. 11)

“Weg im Weimarer Park” is entirely dedicated to light and its effect on the objective world. The formal structure of the landscape dissolves in the intense and dominating brightness of a sunny spring day. The path and the fields of grass as well as the delicate foliage of the trees and the sky merge into a shimmering unity made up of yellowish tints of white, a silvery grey-blue and a golden yellow. The limitation of the painter’s palette to these almost metallic tones is supplemented by a few red and reddish-brown accents which form the cracked textures of the tree trunks and branches and bring out details in the three strolling figures. The group of trees and the people thus form the only clearly delineated elements of the composition and clarify the representational context in the midst of the glaring abundance of light to which viewers find themselves exposed.

From 1883, Rohlfs concentrated on landscape motifs painted in the open air. He was very much fascinated by impressions of nature, such as reflections and reflected light, but also the depiction of materiality, and the disordered, intention-free aspect of nature was decisive for him in this context. Although he knew the work of the French Impressionists first hand from at least 1890 – the year when our work was created and when a number of works by Claude Monet were exhibited in Weimar – he did not adopt their way of painting. Instead, he worked with the same impasto application of paint – sometimes using a palette knife – that his teacher Alexandre Struys had practised and which was still referred to by contemporary art critics as “crude”. “Precisely this [the colour] proved especially suited for the representation of materiality sought by Rohlfs,” writes Paul Vogt. “Here it was a matter of differentiating the tonal values, a scale of neutralised tones of colour, and Rohlfs was soon an expert master of this, as critics in turn reassured him. The felicitous balance is what is charming about the pictures of this period.” (Paul Vogt, Christian Rohlfs. Oeuvre-Katalog der Gemälde, Recklinghausen 1978, p. 11).



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

96 SAFER

1954

Öl mit Kunstharz und Sand auf Karton, vom Künstler auf leinenkaschierte Hartfaserplatte montiert. 34,9 x 24,8 cm (Hartfaserplatte 41,8 x 32 cm). Gerahmt. Unten links in die feuchte Farbe mit Bleistift signiert und datiert 'Baumeister 54'. Rückseitig mit einer signierten und auf 1955 datierten Widmung von Willi Baumeister versehen.

Nicht bei Grohmann; Beye/F. Baumeister 1880

Oil with resin and sand on card, mounted by the artist on linen-clad fibreboard. 34.9 x 24.8 cm (fibreboard 41.8 x 32 cm). Framed. Signed and dated 'Baumeister 54' into wet paint in pencil in lower left. On the verso, a signed dedication by Willi Baumeister dated 1955.

Not recorded by Grohmann; Beye/F. Baumeister 1880

Provenienz *Provenance*

Dorothea und Egon Vietta, Darmstadt; Privatbesitz; Karl & Faber, München, Auktion Moderne Kunst 26./27.11.1991, Lot 368; Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz Süddeutschland

€ 60 000 – 80 000,-

Mit Willi Baumeisters „Safer“-Werken gelangt das komplexe Formen- und Zeichenvokabular des Künstlers zu einem Ausdruck von universeller Qualität. „Woran mag Baumeister bei 'Safer' gedacht haben?“ fragte Will Grohmann bereits 1963 und versucht sich an einer Annäherung: „Safer heißt arabisch Sieger, wäre es dies oder ein zufälliges Zusammentreffen von Einfall und Wirklichkeit? Erfundene Namen gibt es auch bei Klee, und manchmal entdeckt man sie später auf der Landkarte. Da die meisten Bilder auf einem safrangelben, mit Sand vermischten Ölfarbengrund gemalt sind, glauben manche seiner Freunde, der Name hänge mit den bekannten braungelben Blütenfarben zusammen. Selbst dann wäre Safer in erster Linie ein geheimnisvolles Zeichen, das nicht für ein Bekanntes, sondern ein Seinsollendes steht. Solche Erfindungen gibt es in allen Epochen der Kunst. [...] Welch eine vielverzweigte Gestalt, wird man denken, um schließlich zu erkennen, dass Safer mehr Symbol als Gestalt ist und deshalb weitauseinanderliegender Deutungen und Beziehungen fähig. [...] Mit Gestalten wie 'Safer' lässt sich leben, sie sind so gegenwärtig wie 'Faust'. Im Grunde ist bei Baumeister alles Gegenwart, die Zeitspanne, in der sich Vergangenheit und Zukunft schneiden. Safer lebt jenseits der Archaismen und agiert, als ob er wüßte, daß er zu den Protagonisten des letzten Aktes in dem Schauspiel Willi Baumeister gehört.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 131). Die vorliegende Komposition ist ein rares Exemplar dieser besonderen Werkgruppe. Er widmete es im Januar 1955 dem bedeutenden Essayisten, Dramatiker und Kritiker Egon Vietta und seiner Frau Dorothea zu deren Geburtstag.

With Willi Baumeister's „Safer“ works, the artist's complex formal and symbolic vocabulary arrived at an expression that is of a universal quality. „What might Baumeister have been thinking of in „Safer“?“ is what Will Grohmann asked in 1963, and he attempted to get closer to an answer: „Safer is Arabic for victor, is it this or a random intersection of invention and reality? There are also invented names in Klee's work, and sometimes these are later discovered on a map. Because most of the pictures are painted on a saffron-yellow ground of oil paint mixed with sand, some of his friends believe that the name is connected with the brownish yellow colour of this familiar flower. Even then, Safer would be primarily a mysterious symbol that stands not for something familiar, but for something that is meant to be. There are inventions of this kind in every epoch of art. [...] What an intricate figure, they will think, only to finally recognise that Safer is more a symbol than a figure and is thus capable of widely disparate interpretations and associations. [...] We can live with figures like „Safer“, they are as contemporary as „Faust“. Fundamentally, in Baumeister's work, everything is in the present, the span of time where past and future intersect. „Safer“ exists beyond archaicisms and acts as though it knew that it was among the protagonists in the final act of the theatre of Willi Baumeister's life.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 131). The present composition is a rare exemplar of this exceptional group of works. He dedicated it to the essayist, dramatist and critic Egon Vietta and his wife Dorothea for their birthdays in January 1955.



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

97 DER RAUCHER (SELBSTBILDNIS) 1916

Original-Radierung auf Bütten mit Wasserzeichen „VAN GELDER ZONEN“. 17,5 x 12,5 cm (34,8/35,2 x 26,5 cm). Signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 8/20. Herausgegeben im Verlag Paul Cassirer, Berlin 1918. – Sehr schöner, nuancenreicher Druck mit tief-schwarzem Grat. Im Rand leicht gebräunt.

Hofmaier 98 II B

Etching on laid paper with watermark "VAN GELDER ZONEN". 17.5 x 12.5 cm (34.8/35.2 x 26.5 cm). Signed, dated and numbered. Proof 8/20. Published by Paul Cassirer, Berlin 1918. – Very finely nuanced impression with deep black burr. Margins slightly browned.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz, Sachsen

€ 60 000 – 80 000,–

Der Raucher: Die vor seinem Kopf schwebenden Rauchringe in diesem Selbstbildnis sind beeindruckend. Sie sind enorm groß, perfekt in der Form, das meisterliche Resultat geübten Könnens. Am 11. September 1903 notiert Beckmann in sein Tagebuch: „Nachmittag am Ende wo es schon dunkel wird: Ich blase langsam und geniessend den Rauch meiner Cigarette vor mich hin. Ab und zu forme ich ihn zu einem Ringe. Und sehe diesem dann ernsthaft nach.“ (zit. nach James Hofmaier, Max Beckmann, Catalogue raisonné of his Prints, Bd. I, Bern 1990, S. 260). Die Fähigkeit dazu wurde bereits, bevor der Künstler überhaupt anfing, Zigarren und Zigaretten zu „konsumieren“, schon erprobt. In einem seiner frühesten Selbstporträts, im Alter von wohl sechzehn Jahren, sitzt er im Profil und bewundert die Seifenblasen, die er mit einer Meerschaumpfeife gerade erzeugt hat (Erhard und Barbara Göpel, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bern 1976, Kat. Nr. 3 mit Abb.). Am Anfang war es alles sehr harmlos.

Die Selbstbildnisse von Max Beckmann gehören zu den ergreifendsten, die je gezeichnet oder gemalt wurden. Es gibt einige, die in ihrer Kühnheit überwältigend sind, zum Beispiel das 1927 entstandene „Selbstbildnis im Smoking“ (Göpel 274, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts). Auf der Mehrzahl dieser Bilder hält er eine Zigarre oder Zigarette in der Hand oder im Mund. Wenn man an Beckmann denkt, dann auch an sein Rauchen.

Inwieweit sich Beckmann der gesundheitlichen Schädigung durch sein Rauchen bewusst war, ist ungewiß. Eintragungen in seinem Tagebuch, wie zum Beispiel „Rauche wieder“ am 6. Mai 1944, beweisen, dass er gelegentlich versuchte, es aufzugeben. Als er starb, war der Künstler erst 66 Jahre. Es ist eindeutig, dass das Rauchen sein Leben wesentlich verkürzte. Schade, nicht nur für ihn.

The smoker: The smoke rings floating in front of his head in this self-portrait are impressive. They are enormously large and perfectly formed, the masterful result of a well-trained ability. On 11 September 1903 Beckmann noted in his journal: "Afternoon, at the end, where it is already getting dark: slowly and savouring it, I blow the smoke of my cigarette before me. Now and then, I form it into a ring. And then I solemnly watch it go" (cited in James Hofmaier, Max Beckmann, Catalogue raisonné of his Prints, vol. I, Bern 1990, p. 260). The artist was already testing this skill before he had even begun to "consume" cigars and cigarettes. In one of his earliest self-portraits, at the age of probably just 16, he sits in profile and admires a soap bubble that he has just produced with a Meerschaum pipe (Erhard and Barbara Göpel, Max Beckmann, Katalog der Gemälde, Bern 1976, cat. no. 3, with illus.). In the beginning, it was all very harmless. Max Beckmann's self-portraits are among the most poignant to have ever been drawn or painted. There are a few that are overwhelming in their audacity, for example, the "Selbstbildnis im Smoking" created in 1927 (Göpel 274, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts). He is holding a cigar or cigarette in his hand or mouth in the majority of these pictures. When we think of Beckmann, we also think of his smoking. The extent to which Beckmann was aware of the damage done to his health through his smoking is uncertain. Entries in his journal – for example, "Smoking again"; from 6 May 1944 – prove that he occasionally attempted to give it up. The artist was only 66 when he died. It is clear that smoking substantially shortened his life. A shame – not just for him.



PETER BRÜNING
Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

⁂98 **OHNE TITEL**
UM 1959

Öl auf Leinwand. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Nachlassstempel. 96 x 130 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. – Mit leichten Altersspuren.

Marie-Luise Otten, Peter Brüning, Studien zu Entwicklung und Werk, Werkverzeichnis, Köln 1988, WVZ-Nr. 294

Oil on canvas. Estate stamp on stretcher verso. 96 x 130 cm. Framed in studio frame. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Grisebach, Berlin, 02.06.2017, Lot 458

€ 50 000,-



WALTER STÖHRER

Stuttgart 1937 – 2000 Scholderup

99 DENN MIT UNSEREM ERDSTOFF ERBLICKEN WIR DIE ERDE EMPEDOKLES 1982

Mischtechnik, collagiert, auf Leinwand.
200 x 250 cm. Gerahmt. Rückseitig auf
der Leinwand datiert und beschriftet 'N° 3
19.2.82 4.3.82 E.109 Nordhorn'. – Mit leichten
Altersspuren.

Walter Stöhrer Stiftung (Hg.), Walter Stöhrer,
Werkverzeichnis der Malerei 1957–1999,
Berlin 2008, WVZ-Nr.82.9 (Werkverzeichnis
von Hanne Forstbauer, Ilka Merkert, Almuth
Kunisch, Sabine Behrens)

*Mixed media, collaged, on canvas.
200 x 250 cm. Framed. Dated and inscribed
'N° 3 19.2.82 4.3.82 E.109 Nordhorn' on the
canvas verso. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Neuenhaus;
Grisebach, Berlin, 26.11.1993, Lot 63;
Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1989 (Berlinerische Galerie), Walter
Stöhrer, Bilder 1961 – 1988, Ausst.Kat.Nr.71,
S.141 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-

„Die Sprache im Rhythmus der Farbströme und Rinnsale. Die gestische
Aktion und das reflektierende Wort. Die einzelnen Orte und Landschaften als
Buch-Stationen und Lese-Erlebnisse. Immer Kalkül und Flamme zugleich:
die Simultanität als Collageprinzip, der Text als autobiographische Grund-
struktur. Und Stöhrer mit hin- und hergleitenden Augen. Wissend: Das Leben
ist beendet, wenn es Gewohnheit wird.

Stöhrer in der Rivalität mit der Sprache lebend. Mit der Wut seiner Sinne
lebend. Im Februar und März 1982 entstehen beim „Malprozess“ in der
Städtischen Galerie Nordhorn ein Dutzend großformatiger Bilder und eine
Serie von Gouachen, denen die Fragmente des Empedokles „Über das
vereinzelte Herauswachsen der Körperteile und ihrem mannigfachen Zusam-
menfügungen“ zugrunde liegen. Wahrnehmen und Denken als körperlicher
Vorgang. Geburt und Wiedergeburt wie ihn Laure beschrieb: Die Lebewesen
zufällige Mischprodukte einzelner Körperteile und Gliedmaßen. Und so sind
alle Wesen durch den Willen des Zufalls mit Bewusstsein begabt (ein Zitat
von 19.2.82) und vereinzelt irrten die Glieder umher, gegenseitige Vereinigung
suchend, wie es Stöhrer in seinen Bildern immer gezeigt hatte. Ein Text-Frag-
ment, als würde der weise Prophet Empedokles seine Bilder beschreiben:
Die Sinneswerkzeuge als Schlüssel der Innenräume, als Zugang zum Denken.
Für Stöhrer ein Wörterfund, der ihn triumphieren ließ! Kasper Hauser als
Schleppfüßiger mit unzähligen Händen.“

(Walter Aue, Collage Mensch, Die Einverleibung der Wörter, in: Walter Stöhrer
Arbeiten 1962–1983, Ausst.Kat Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1984,
S.42).

*'Language in a rhythm of colour streams and rivulets. Gestural action and the
reflective word. Individual places and landscapes as book stations and reading
experiences. At the same time both calculation and flame: simultaneity as a
collage principle and text as a basic autobiographical structure. And Stöhrer
with eyes that move back and forth. Knowing that life is over when it becomes
a habit.*

*Stöhrer living in rivalry with language. Living with the anger of his senses.
In February and March 1982, a dozen large-format paintings and a series of
gouaches are being created during the "painting process" at the Städtische
Galerie Nordhorn which are based on the fragments of Empedocles' work
'On the Isolated Outgrowth of the Parts of the Body and their Manifold Assembly'.
Perceiving and thinking as a physical process. Birth and rebirth as desired by
Laure: living beings as randomly mixed products of individual body parts and
limbs. And thus, all beings are gifted with consciousness by the will of chance
(a quotation from 19.2.82) and scattered limbs wander around, seeking mutual
union, as Stöhrer had always shown in his pictures. A fragment of text as if the
wise prophet Empedocles had described his pictures: the tools of the senses as
a key to the inside, as an access to thinking. For Stöhrer, a word find that made
him triumph! Kasper Hauser as a drag-footed man with countless hands.'*
(Walter Aue, Collage Mensch, Die Einverleibung der Wörter, in: Walter Stöhrer
Arbeiten 1962 – 1983, exhib. cat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1984,
p.42).



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

100 HOCHBAHNHOF NOLLENDORFPLATZ VON DER BÜLOWSTRASSE AUS GESEHEN, BERLIN

Um 1920er Jahre

Öl auf Leinwand. 52 x 35 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'Lesser Ury'. –
Rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem
Stempel „LEOPOL[D HESS]/Kunstmaterial-
[ien]/Berlin W., Genthiner-[...]“ versehen. –
Kleine Retuschen unmittelbar an Ober- und
rechtem Seitenrand.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gut-
achten von Sibylle Groß, Berlin, vom 10. Mai
2021; das Gemälde wird in das in Vorberei-
tung befindliche Werkverzeichnis zu Lesser
Ury aufgenommen. Wir danken Sibylle Groß
für die freundlichen Auskünfte nach Vorlage
des Originals.

*Oil on canvas. 52 x 35 cm. Framed. Signed
'Lesser Ury' in black lower left. – Stamp verso
on stretcher "LEOPOL[D HESS]/Kunstmateri-
al[ien]/Berlin W., Genthiner-[...]" – Minor re-
touches to outermost upper and right margins.*

*With a photo-certificate and expert report by
Sibylle Groß, Berlin, dated 10 May 2021; the
painting will be included in the catalogue rai-
sonné of works by Lesser Ury currently under
preparation. We would like to thank Sibylle
Groß for kind information after presentation
of the work.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung S. (bis 1935); Internationales
Kunst- und Auktionshaus Berlin, Antiquität-
en. Gemälde alter und neuer Meister.
Gold Dosen, 12. März 1935, Kat. 2333,
Lot 105 (Untergrundbahnhof Nollendorf-
platz in Berlin; verkauft 280 Reichsmark);
Privatsammlung Rheinland/Süddeutsch-
land (seit den 1950er Jahren)

Literatur *Literature*

Preisberichte, Internationales Kunst- und
Auktionshaus, Berlin, 12. März 1935, in:
Weltkunst, 17.03.1935, Nr. 11, S. 4; Vgl.
Auktionskatalog Villa Grisebach, Ausge-
wählte Werke, 3.6.2005, Lot 10 mit Farbabb.:
Nollendorfplatz, Pastell 49,6 x 35 cm

€ 80 000 – 120 000,–

Lesser Ury konnte dem Berliner Stadtraum ebenso viele atmosphärische Momente abgewinnen, wie er auch die Landschaft des Berliner Umlandes zu inszenieren wusste. Berühmt sind seine Momentaufnahmen vom Großstadtverkehr, die sich im Wandel der Zeit zunehmend von den Pferdestärken der Kutschen auf die der Automobile verlagern. Die wohl ebenso wie einem Pastell der 1920er Jahre erhaltene Ansicht des Hochbahnhofs am Schöneberger Nollendorfplatz ist auch hier von der Bülowstraße aus gegeben. Architekturkulissen sind bei Ury recht selten. Hier ist die Szenerie mit der Eisenglas-konstruktion der Kuppel am Bahnhofsgebäude hinterfangen, sie steht ebenso wie der Verkehr der Wagen auf der tiefer gelegenen Straße für das hektische Tempo Berlins. Die Reflexionen des regennassen Asphalt, spiegelnde Autoscheinwerfer, bieten gleichsam eine luzide Folie für die schmalen mondänen Silhouetten der vorbeieilenden Damen. Das kräftige Rot und Grün ihrer Mäntel verstärken die eher monochrom gehaltene Farbigkeit, lassen die bleigrauen Blautöne in differenzierten Facetten schillern und verleihen der Großstadt-szene eine subtile Lebendigkeit.

Lesser Ury was no less able to uncover atmospheric aspects in the Berlin cityscape than he was capable of strikingly presenting the landscape of the countryside around Berlin. With the passage of time his famous, snapshot-like images of urban traffic increasingly shifted from the horsepower of coaches to that of automobiles. Here, as is evidently also the case in a pastel from the 1920s, the view of the elevated rail station at Schöneberg's Nollendorfplatz is shown as seen from Bülowstraße. Architectural backdrops are quite rare in Ury's work. In this picture, the scenery is set off against the cast iron-and-glass construction of the station's dome which, like the cars driving on the street below, stands for the hectic tempo of Berlin. The reflections on the rain-covered asphalt and the reflecting headlights simultaneously offer a bright foil for the slim, elegant silhouettes of the ladies rushing past. The bold red and green of their coats intensify a tonality that generally remains monochrome, set the lead-grey tones of blue resonating in nuanced facets and invest the urban scene with a subtle vitality.



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

101 SONNIGER PARKWEG (HAUPTALLEE IM PARK SANSSOUCI, POTSDAM) 1924

Pastellkreide auf Karton. 49 x 34,8 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links signiert
und datiert 'L.Ury 1924'. – In guter Erhaltung.
Minimale Stauchspur in der Unterkante.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gut-
achten von Sibylle Groß, Berlin, vom 17. April
2019; das Pastell wird in das in Vorbereitung
befindliche Werkverzeichnis zu Lesser Ury
aufgenommen.

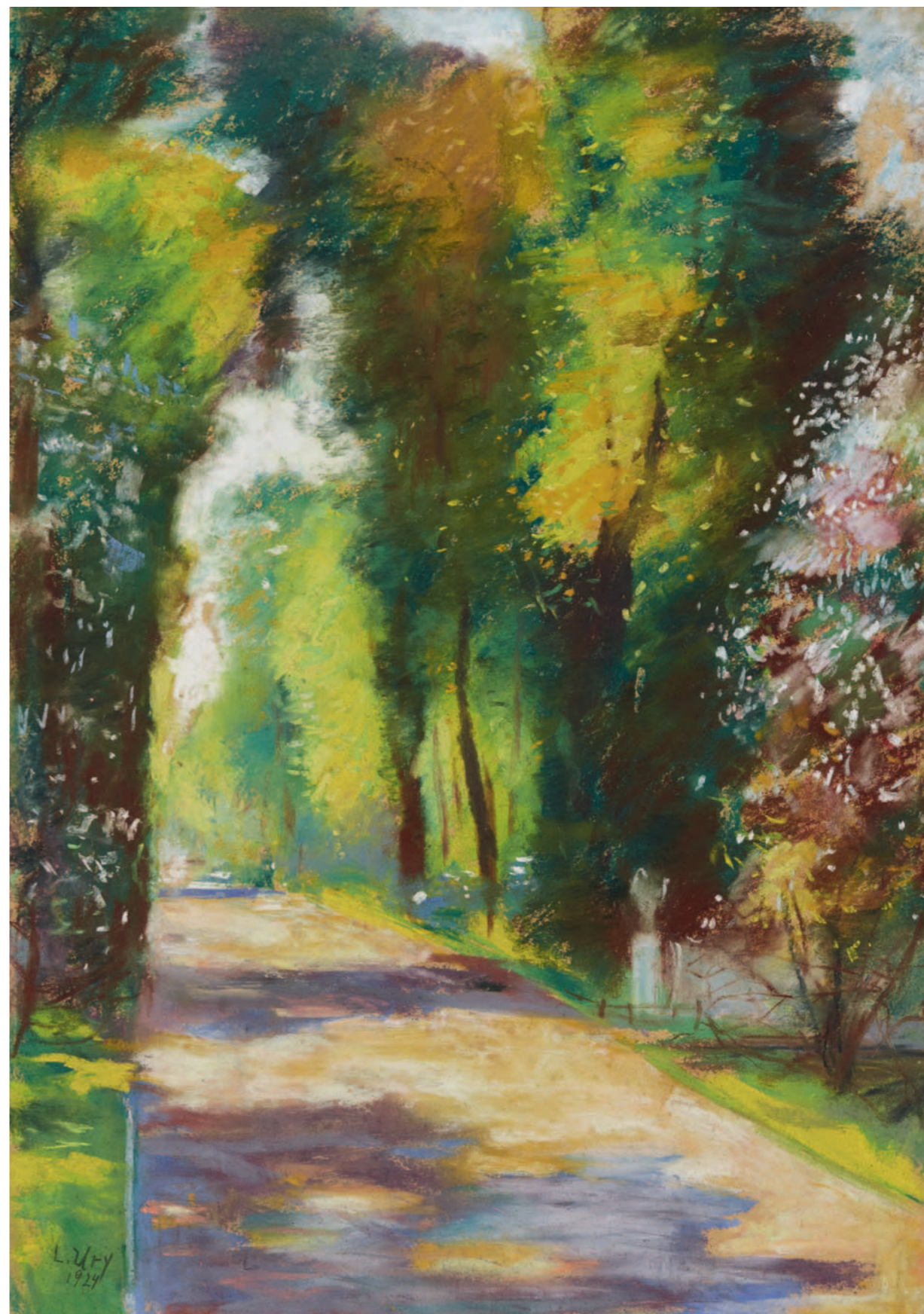
*Pastel chalk on card. 49 x 34.8 cm. Framed.
Signed and dated 'L.Ury 1924' lower left. –
In fine condition. Minimal compression trace
to lower edge.*

*With a photo-certificate and expert report
by Sibylle Groß, Berlin, dated 17 April 2019;
the pastel will be included in the catalogue
raisonné of works by Lesser Ury currently
under preparation.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(spätestens 1947, in Familienbesitz bis
1999); Villa Grisebach, Berlin, Auktion 72,
5. Juni 1999, Lot 144; Privatsammlung
Schweiz; Privatsammlung Süddeutschland;
Privatsammlung Berlin

€ 30 000 – 40 000,-



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

102 BILDNIS EINES SÜDSEEINSULANERS

1914

Aquarell und Tusche auf feinem Japanbütten, alt mit feinem Leinen hinterlegt. 47,5 x 34,5/35,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Nolde.'. – In guter Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 29. März 2021. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A – 197/2021“ registriert und dokumentiert.

Watercolour and India ink on fine Japan laid paper, backed by fine linen (old). 47.5 x 34.5/35.2 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde.' in pencil lower right. – In fine condition.

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, dated 29 March 2021. The work is registered and documented in his archive under no. „Nolde A – 197/2021“.

Provenienz *Provenance*

Klipstein & Kornfeld, Bern, Auktion 99, 17./18. Juni 1960, Lot 700; Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (dort 1961 erworben); Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

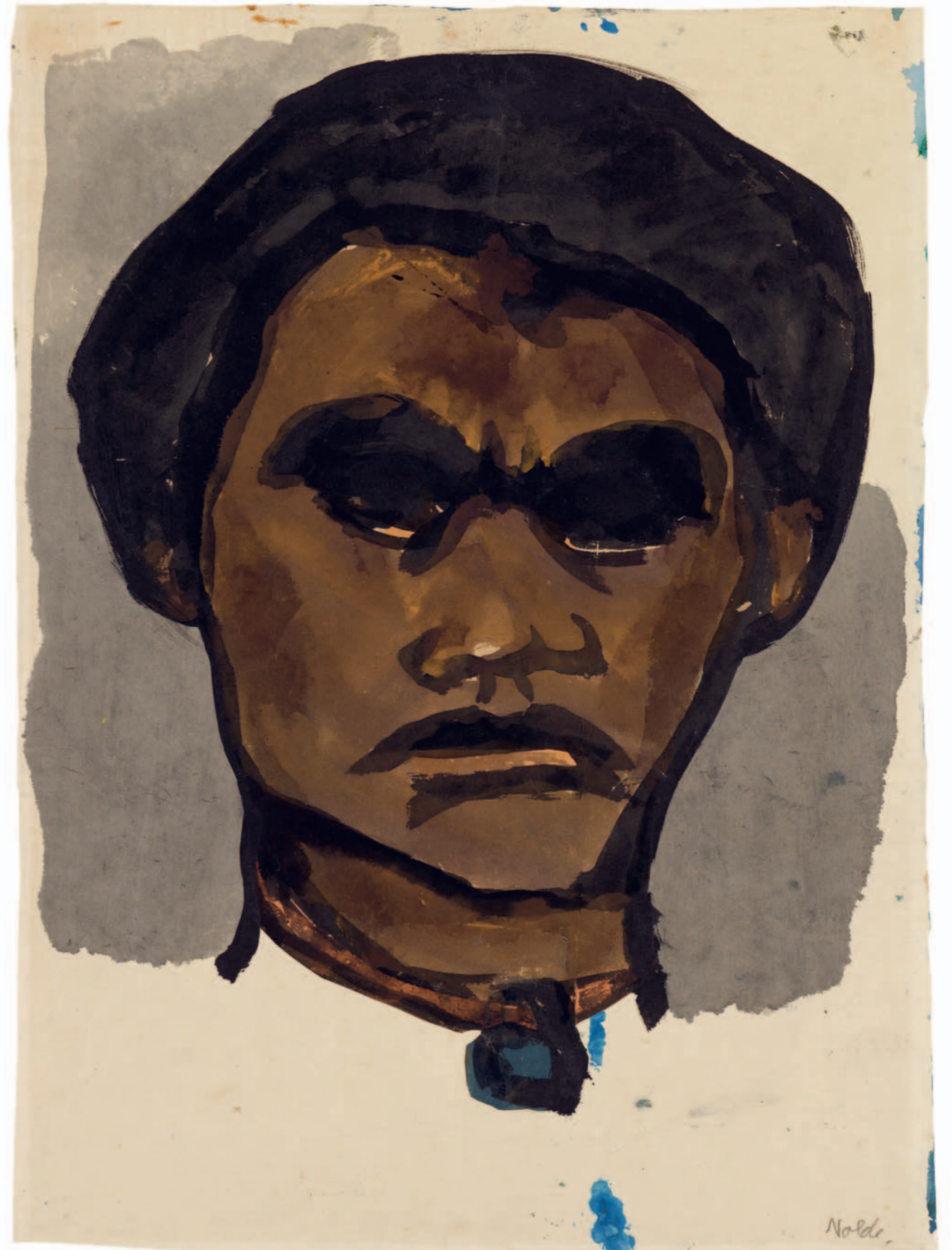
Düsseldorf 1961 (Galerie Grosshennig), Meisterwerke der Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts, mit Abb. o. S.

€ 40 000 – 50 000,-

Im Jahr 1914 nahm Emil Nolde an der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ teil, seiner berühmten Südseereise. Die dabei entstandenen zahlreiche PorträtDarstellungen von Eingeborenen wirken in ihrer unbedingten Konzentration auf die Physiognomie der Menschen besonders eindrücklich. Auch auf dem hier vorliegenden Bildnis schneidet Nolde seine Darstellung unmittelbar unter dem Halsschmuck des Mannes ab, der Hintergrund ist auf ein schlichtes Hellgrau reduziert. Der ausdrucksvolle Mund hat einen strengen Zug, die Augenhöhlen sind komplett verschattet, man vermeint ein Runzeln der Stirn zu erkennen. Obwohl die unkenntliche Augenpartie eine Art Anonymisierung des Dargestellten zur Folge hat, erreicht Nolde eine individuelle, eindrückliche Schilderung von Charakter und Stimmung seines Gegenübers.

„Wie bei vielen seiner Menschendarstellungen auf den Aquarellen der Südsee hat sich Nolde auf das für ihn Wesentliche konzentriert. [...] Sämtliche dekorativen, bildraumgestaltenden Zugaben erschienen Nolde wohl störend und hätten von seinem eigentlichen Anliegen, der Erfassung des Wesens der ursprünglichen Bevölkerung, abgelenkt. Die durch diese beinahe nüchterne Reduktion entstehende Klarheit führt nun zu einer feierlichen, stolzen Ausschließlichkeit. [...] Mit dieser hieratischen Wirkung erreichte Nolde die Visualisierung des Urmächtigen, Göttlichen, die er in der Begegnung mit den naturverbundenen Menschen der Südsee empfand.“ (Janina Dahlmanns, in: Emil Nolde in der Südsee, Ausst. Kat. Brücke-Museum, Berlin 2002, S. 44).

In 1914 Emil Nolde took part in the "Medical-demographic German New Guinea Expedition": his famous voyage to the South Pacific. His many portraits of natives from that time have a particularly penetrating effect due to of their unconditional concentration on the physiognomy of these people. In the likeness presented here, Nolde has also cut his image off directly under the man's necklace and reduced the background to a simple light grey. His expressive mouth has a severe quality, his eye sockets are completely in shadow and it seems as if we can identify a furrow in his brow. Although the obscured passage of the eyes results in a certain anonymising of the portrait's subject, Nolde achieves an individual and striking depiction of the character and mood of the man before him. "As with many of his images of people, in the watercolours of the South Pacific, Nolde has concentrated on what he finds essential. [...] Every decorative, compositional addition apparently seemed disruptive to Nolde and would have distracted from his actual purpose: capturing the essence of the primitive populace. The clarity produced by this almost prosaic reductivism now leads to a solemn, proud exclusiveness. [...] With this hieratic effect, Nolde succeeded in visualising the primally powerful and divine aspect that he experienced in his encounter with the people of the South Pacific, with their close bond to nature" (Janina Dahlmanns, in: Emil Nolde in der Südsee, exh. cat. Brücke-Museum, Berlin 2002, p. 44).



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

103 FRAUENBILDNIS (GRÜNES GESICHT, EN FACE)

Um 1913

Aquarell auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „MBM“. 55 x 44,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts zweifach mit Bleistift signiert 'Nolde.'. – Farbfrisch erhalten. Vereinzelt winzige Retuschen vornehmlich zum linken oberen Rand, fest auf Karton montiert.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 17. Dezember 2014.

Das Werk ist im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert.

Watercolour on laid paper with watermark "MBM": 55 x 44,8 cm. Framed under glass. Signed twice 'Nolde.' in pencil lower right. – In fine condition with fresh colours. Occasional minute retouches mainly toward the upper left margin, firmly mounted to card.

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, dated 17 December 2014.

The work is registered in the archive of the Nolde Stiftung Seebüll.

Provenienz Provenance

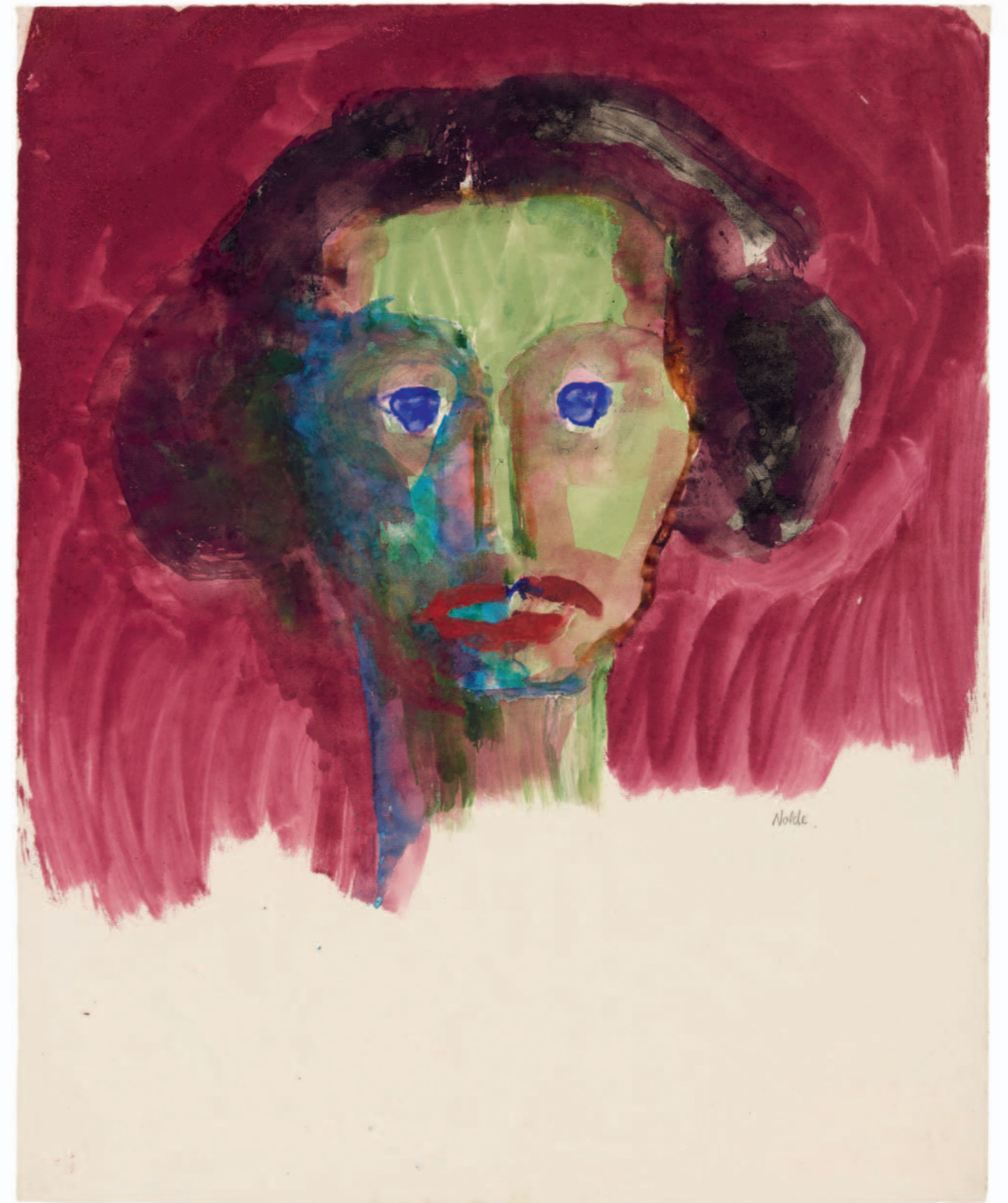
Sammlung Ernesto F. Blohm, Hamburg; Nachlass; Privatsammlung (1986); Sotheby's London, Impressionist and Modern Art Day Sale, 22. Juni 2016, Lot 341; Privatbesitz, Belgien

€ 50 000 – 60 000,-

In dieser en face angelegten Porträtdarstellung einer jungen Frau entzündet Emil Nolde ein Feuerwerk expressiver Farbigkeit. Das schmale Gesicht und der lange schlanke Hals sind in transparenten Grünschattierungen angelegt, die signalroten Lippen und der summarisch angelegte purpurrote Hintergrund stehen in komplementärem Kontrast dazu, das leuchtende Kobaltblau der Augen findet sich in der verschatteten rechten Gesichtshälfte wieder. Virtuos bedient sich Nolde einer Farbpalette, die sich frei vom Lokalkolorit bewegt. „In fliegender Eile beginnt er zu malen. Klick, wirft er den ersten Pinsel zurück, klick den zweiten. Ununterbrochen und blitzschnell handhabt er die verschiedenen Pinsel. [...] An die Farbtöpfe wendet er keinen Blick, er kennt sie wie die Musiker seine Tasten“, so beschreibt eine Zeugin einige Jahre später seinen Malprozess (zit. nach: Nils Ohlsen, in: Emil Nolde. Glühender Farbenrausch. Aquarelle, Tusche- und Kreidezeichnungen, Köln 2018, S. 23). In seiner Suche nach dem inneren Ausdrucksgehalt eines Porträts erreicht der Künstler alleine durch die Farbe eine eindringliche Charakterisierung der Person, welche im vorliegenden Werk zu einer regelrecht dramatischen Aussage gesteigert wird.

In this frontally composed portrait of a young woman, Emil Nolde ignites a firework display of expressive colour. The narrow face and the long, slender neck are laid down in transparent shades of green, which stand in complementary contrast to the brightly and boldly red lips and the summarily applied purplish-red background; the luminous cobalt blue of the eyes is also found in the shadow of the right half of the face.

Nolde has masterfully utilised a palette of colours that operates unrestricted by local colour. "In extreme haste, he begins to paint. Click, he throws back the first brush; click, the second. Without interruption and quick as lightning, he handles the different brushes. [...] He never looks at the pots of paint; he knows them like a musician knows his keys," is how one eyewitness described his painting process a few years later (cited in: Nils Ohlsen, in: Emil Nolde. Glühender Farbenrausch. Aquarelle, Tusche- und Kreidezeichnungen, Cologne 2018, p. 23). In his search for the inner expressive content of a portrait, the artist achieved a penetrating characterisation of the individual through colour alone, and in the present work this has been intensified into a positively dramatic statement.



RUDOLF LEVY

Stettin 1875 – 1944 (während Deportation)

104 NATURA MORTA CON FIASCO

1941

Öl auf Leinwand. 65 x 80 cm. Gerahmt.
Unten rechts der Mitte rot signiert 'R. Levy'.
Rückseitig auf dem oberen Keilrahmensteg
signiert, betitelt und datiert 'Rudolf Levy:
Natura morta con fiasco. 1941'. – Ober-
flächlich geringfügig verschmutzt sowie mit
geringfügigem Craquelé.

Thesing 220 (Stilleben mit Früchten und
Fiasco)

*Oil on canvas. 65 x 80 cm. Framed. Signed
'R. Levy' in red lower center to right. Verso
signed, titled, and dated 'Rudolf Levy: Natura
morta con fiasco. 1941' on upper stretcher
bar. – Minor surface soiling and with minor
craquelure.*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Hessen, seitdem
in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Florenz 1950 (Galleria d'Arte L'Indiano),
Rudolf Levy, Kat. Nr. 10; Turin 1954 (Museo
Civico, Palazzo Madama), Espressionismo
e Arte Tedesca del 20. Secolo, Kat. Nr. 14;
Hannover 1955 (Deutscher Künstlerbund),
5. Jahresausstellung, Kat. Nr. 64; Frankfurt
1959 (Frankfurter Kunstkabinett Hanna
Bekker vom Rath), Rudolf Levy, Gedäch-
tnisausstellung, Kat. Nr. 21; Frankfurt 1963
(Kunstverein), Moderne Malerei. Frankfurter
Privatbesitz, Kat. Nr. 75 mit Abb.; Frank-
furt 1975 (Frankfurter Westend Galerie),
Deutsche Künstler in Florenz während des
Krieges, Kat. Nr. 41 mit Abb.

€ 25 000 – 30 000,-

„Was für die späten Landschaften gilt – die Fortsetzung und Vervollkommnung des in den zwanziger Jahren ausgereiften Stils – trifft ebenso auf die späten Stilleben des Malers zu. Auch hier fallen die magische Komponente in der Gegenstandserfassung und die Verdichtung im Koloristischen ins Gewicht, Eigenschaften, die gerade die späten Stilleben-Ensembles zu einer in sich geschlossenen Werkgruppe werden lassen. In ihnen verbinden sich sinnliche und rationale Wirklichkeitserfahrung zu einem autonomen Bildkosmos, zu einer ästhetischen und logischen Ordnung. Der Eigenwert des Dekorativen, eingebunden in die Konstruktion aus gegenständlichen Elementen und deren Form- und Farbbeziehungen untereinander, bestimmt Levys Harmonievorstellung. In diesen Kompositionen kommt sie exemplarisch zum Ausdruck.“
(Susanne Thesing, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nürnberg 1990, S. 182)

“That which is true of the late landscapes – the continuation and perfection of the style which reached maturity in the twenties – also applies to the painter's late still lifes. Here, as well, the magical component in the capturing of the objects and the coloristic concentration predominate, and it is specifically these qualities that cause the late still-life ensembles to become a cohesive group of works. In them, the sensual and rational experience of reality combine to form an autonomous pictorial cosmos, an aesthetic and logical order. The intrinsic value of the decorative, incorporated into the construction made up of objective elements and their mutual formal and chromatic relationships, defines Levy's notion of harmony. This finds exemplary expression in these compositions”
(Susanne Thesing, Rudolf Levy. Leben und Werk, Nuremberg 1990, p. 182).



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

105 ZWEI AKTE UNTER BÄUMEN

Um 1921

Aquarell und Tusche auf Halbkarton mit Prägestempel „SIHL Superbus“. 50,5/51 x 35,5/35,7 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig unten links mit dem Basler Nachlass-Stempel (Lugt 1570b), darin handschriftlich bezeichnet „A/Da/Bf/29“. – Die Farben leicht geblichen.

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für seine Hinweise.

Watercolour and India ink on light card with embossed stamp "SIHL Superbus". 50.5/51 x 35.5/35.7 cm. Framed under glass. Basel estate stamp (Lugt 1570b) verso lower left, therein inscribed "A/Da/Bf/29" by hand. – Colours slightly faded.

We would like to thank Gerd Presler, Weingarten, for his advice.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Heinz Trökes, Berlin; Ketterer Kunst, 219. Auktion Moderne Kunst, München, 1. Dezember 1997, Lot 29; Privatbesitz Süddeutschland

€ 20 000 – 25 000,-

Nach Aufführungen in Zürich besuchte die Tänzerin Nina Hard Ernst Ludwig Kirchner im Sommer 1921 im „Haus in den Lärchen“ bei Frauenkirch. Ein Höhepunkt ihres Aufenthaltes stellte eine Tanzvorführung dar, die sie auf der Tenne des oberen Geschosses vor Bildern des Malers darbot. Kirchner nutzte die Gelegenheit zu Fotoaufnahmen und setzte seine Eindrücke von Hards ausdrucksstarker Verführung auch in der Lithographie „Die Nackttänzerin“ (Dube L 413) um. Das Aufeinandertreffen dokumentieren weitere Fotografien, Zeichnungen und Aquarelle. Wie auch unser großformatiges Aquarell zeigen sie Nina Hard gemeinsam mit Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling, die der Künstler hier ohne jede Bleistiftvorzeichnung ganz unmittelbar aus der Farbe formuliert. Genauso wie Kirchner, war auch Erna Schilling begeisterte Bogenschützin. Von dieser Leidenschaft zeugt hier die Darstellung des Sportgeräts am rechten Bildrand.

Following performances in Zurich, the dancer Nina Hard visited Ernst Ludwig Kirchner at „Haus in den Lärchen“ near Frauenkirch in the summer of 1921. One of the highlights of her stay was a dance performance in the hay loft of the upper floor in front of paintings by the painter. Kirchner took the opportunity to take photographs and converted his impressions of Hard's expressive seduction into the lithograph "Die Nackttänzerin" (Dube L 413). Further photographs, drawings, and watercolours document the encounter. Like our large-format watercolour, they show Nina Hard together with Kirchner's partner Erna Schilling, whom the artist here formulates directly with paint and without any preparatory pencil drawing. Just like Kirchner, Erna Schilling was also an enthusiastic archer. The depiction of the sports equipment on the right-hand side of the picture testifies to this passion.



PETER ROEHR

Lauenburg/Pommern 1944 – 1968 Frankfurt am Main

106 OHNE TITEL (FO-6) 1964

Papier auf Karton. 46,5 x 41,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Peter Roehr 2.12.64' sowie beschriftet '55-2/6-64'. Rückseitig mit dem Nachlassverzeichnisstempel und bezeichnet „FO-6“. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Peter Roehr, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M., registriert (dort mit Maßangabe des Passepartout-Ausschnitts).

Paper on card. 46.5 x 41.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Peter Roehr 2.12.64' and inscribed '55-2/6-64'. Estate stamp and inscribed "FO-6" verso. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the Peter Roehr Archive, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/M. (with dimensions of the mat).

Provenienz *Provenance*

Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt/M.;
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Tübingen 1977 (Kunsthalle), Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum), Frankfurt/M. (Kunstverein), Peter Roehr, Ausst.Kat., S.125
Köln 1971 (Galerie Paul Maenz), Peter Roehr (mit rückseitigem Stempel auf der Rahmenrückwand)

€ 28 000 – 32 000,-

Serielle Reihungen sind das maßgebliche Thema im Oeuvre Peter Roehrs. Mit äußerster Konsequenz und unbeirrbarer Selbstsicherheit verfolgt der Künstler das Prinzip der Reihung in Montagen aus Typoskripten, Fotografien, Film- und Tonmaterialien. Die Bekanntschaft mit Paul Maenz im Jahr 1964 wird für Roehr zu einem persönlichen und künstlerischen Meilenstein. In Maenz, dem späteren Galeristen und Kunstsammler, zu dieser Zeit aber noch Werbegrafiker in einer großen amerikanischen Werbeagentur in Frankfurt, findet Roehr nicht nur einen engen Freund, sondern auch einen künstlerischen Weggefährten und Unterstützer. Durch ihn bekommt er Zugang zu Werbematerialien, die er ab Ende 1964 in zahlreichen Werken verarbeitet – insbesondere Kaffeemotive von einer Anzeigenkampagne der Instantkaffeemarke Maxwell. Dies geschieht in einer Collagetechnik, bei der der immer gleiche Motivausschnitt aus den Andruckungen ausgeschnitten und in Reihungen auf einen Bildträger montiert wird. Für die Auswahl von Material und Bildausschnitt, die Dimension des Werkes und den Aufbau der Komposition legt Roehr konkrete Kriterien fest, bei denen er sich an den Erkenntnissen der Informationsästhetik orientiert. „Prüfen, sich entschließen, die Zweckentfremdung ohne zu verändern, mit seinesgleichen konfrontieren, die Verwandlung eintreten lassen, ohne selbst zu verwandeln. [...] Die Mitte zwischen noch erfahrbarem Gegenstand und schon selbstständiger ästhetischer Struktur wird in den Montagen fixiert“, hält der Künstler in seinen Notizen fest (Peter Roehr, zit. nach: Ausst.Kat. Peter Roehr 1944-1968, Neues Museum Weimar, Ostfildern-Ruit 2000, S. 38).

Serial sequences are the decisive theme in the oeuvre of Peter Roehr. The artist follows the principle of sequence in montages of typescripts, photographs, film and sound material.

Roehr's acquaintance with Paul Maenz in 1964 formed a personal and artistic milestone. A commercial artist in a large American agency in Frankfurt and later gallerist and art collector, Maenz became not only a close friend to Roehr, but also an artistic partner and supporter, and enabled him access to advertising material which he assimilated in many works from the end of 1964, in particular coffee motifs from an advertising campaign for the instant coffee brand Maxwell. For this he used a collage technique in which the same motif detail is cut out of the proofs and mounted in rows on the support. In the choice of material and image detail, the dimensions of the work and the structure of the composition, Roehr sets concrete criteria, oriented by the understandings of information aesthetics. "Examine, decide, misuse without altering, to confront ones peers, allow transformation, without transforming oneself. [...]" The middle between the still perceptible object and the already independent aesthetic structure is fixed in the montages" the artist records in his notes. (Peter Roehr, quoted from: exhib.cat. Peter Roehr 1944-1968, Neues Museum Weimar, Ostfildern-Ruit 2000, p. 38).



Peter Roehr 2.12.64

55-2/6-64

FRANZ ERHARD WALTHER

Fulda 1939

R107 OBJEKT FÜRS AUFGEBEN (ANNÄHERUNG SCHRITTE SEITWÄRTS)
1968



Grüner Baumwollstoff an den Kanten gesäumt und an den Enden zusammengenäht. Ca. 522 x 13 cm. In Leinenbeutel ca. 39 x 18 cm (gefaltet). Auf dem Leinenbeutel beschriftet '# 47': Objekt Nr. 47 aus dem 58-teiligen 1. Werksatz des Künstlers. – Mit leichten Altersspuren.

Green cotton fabric hemmed at the edges and sewn together at the ends. Approx. 522 x 13 cm. In a linen bag approx. 39 x 18 cm (folded). Inscribed '# 47' on the linen bag. Object no. 47 from the 58-part first set of works by the artist. – Minor traces of age.

Literatur Literature

Peter Weibel, Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, 2014, Nr.47, S.308-313 mit Abbn. (mit abweichenden Maßangaben)
Götz Adriani (Hg.), Franz Erhard Walther, Arbeiten 1955-1963, Material zum 1. Werksatz 1963-1969, Köln 1972, Kat.Nr.47, S.229 (mit abweichenden Maßangaben)
Kasper König (Hg.), Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, Köln, New York 1968, o.S. mit Abbn.

€ 25 000 – 30 000,–

FRANZ ERHARD WALTHER

Fulda 1939

R108 OBJEKT WEITERGEHEN
1967



Beiger Baumwollstoff an den Kanten gesäumt, durch Nähte in 28 gleich große Segmente unterteilt und an den Enden zusammengenäht. Ca. 1000 x 28 cm. In Leinenbeutel ca. 40 x 41 cm (gefaltet). Auf dem Leinenbeutel bezeichnet „Objekt weitergehen“. Objekt Nr. 35 aus dem 58-teiligen 1. Werksatz des Künstlers. – Mit leichten Altersspuren.

Beige cotton fabric hemmed at the edges, divided by seams into 28 equal-sized segments and sewn together at the ends. Approx. 1000 x 28 cm. In a linen bag approx. 40 x 41 cm (folded). Designated "Objekt weit-

ergehen" on the linen bag. Object no. 35 from the 58-part first set of works by the artist. – Minor traces of age.

Literatur Literature

Peter Weibel, Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, 2014, Nr.47, S. 260-267 mit Abbn. (mit abweichenden Maßangaben)
Götz Adriani (Hg.), Franz Erhard Walther, Arbeiten 1955-1963, Material zum 1. Werksatz 1963-1969, Köln 1972, Kat.Nr.35, S.229 (mit abweichenden Maßangaben)

€ 18 000 – 20 000,–

JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 19439

108 RED PAINTING 1999

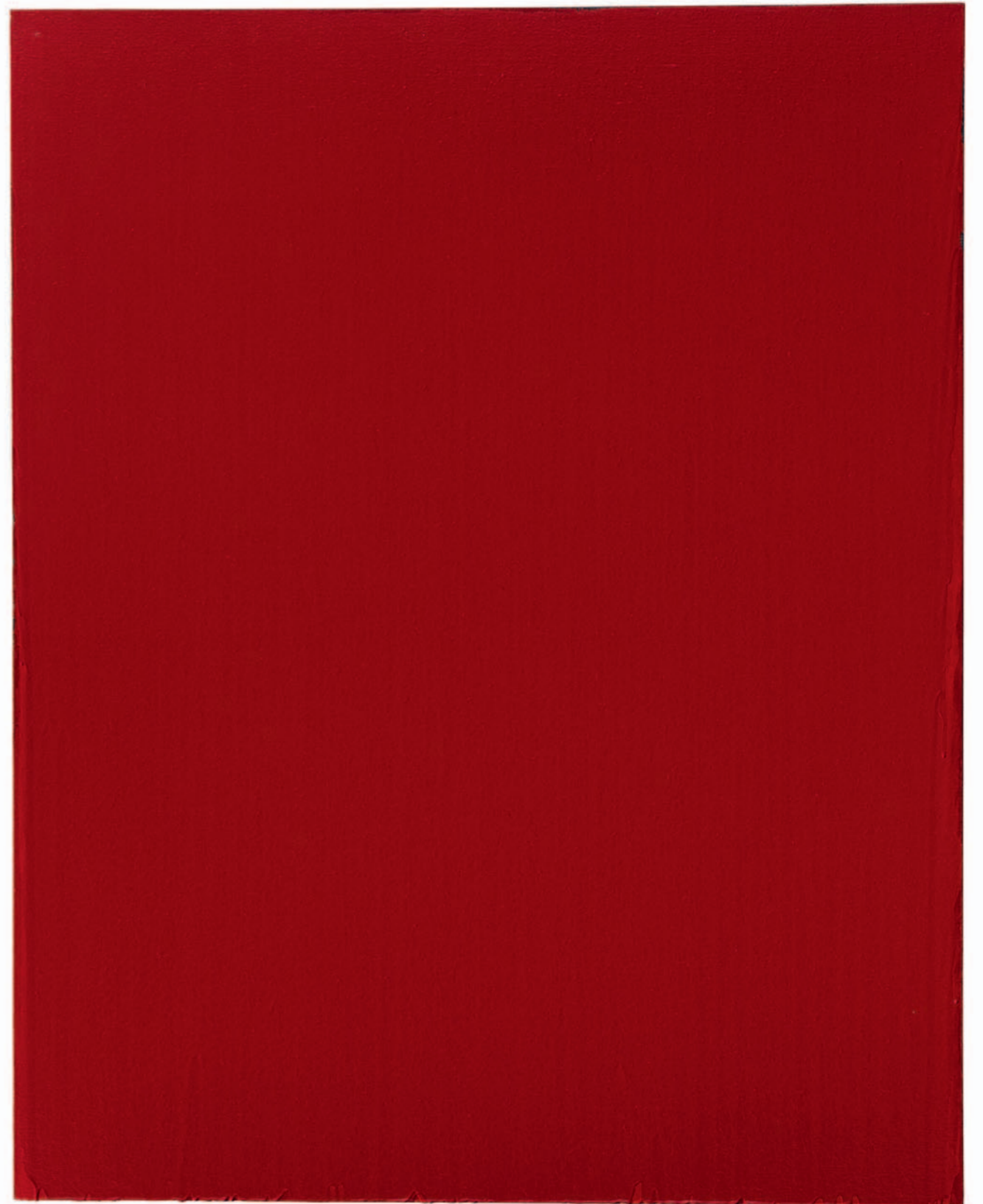
Acryl auf Leinwand. 150 x 120 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'RED PAINTING Jos. Marioni 99' sowie 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1999 # 28' und mit Material- und Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Acrylic on canvas. 150 x 120 cm. Signed, dated and titled 'RED PAINTING Jos. Marioni 99' and 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1999 # 28' on canvas overlap, with information on material and measurements. – With minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Mark Müller, Zürich;
Privatsammlung, Süddeutschland

€ 30 000 – 35 000,-



Besitzerverzeichnis II77 *Owner directory II77*

(1) 37; (2) 78; (3) 21, 35, 98, 107, 108; (4) 55; (5) 60; (6) 41; (7) 19; (8) 67, 87; (9) 11; (10) 104; (11) 48; (12) 10; (13) 99; (14) 29, 52; (15) 106; (16) 2, 93; (17) 81; (18) 1; (19) 57; (20) 45; (21) 83; (22) 20; (23) 59; (24) 79; (25) 47; (26) 30; (27) 109; (28) 13; (29) 101; (30) 24; (31) 46; (32) 15; (33) 90; (34) 22; (35) 49, 50, 51, 66, 68, 86, 96, 105; (36) 70; (37) 100; (38) 95; (39) 84; (40) 6; (41) 23; (42) 53; (43) 80; (44) 33; (45) 74; (46) 18; (47) 7, 40, 73; (48) 34, 56; (49) 12; (50) 14; (51) 54; (52) 75, 76; (53) 102; (54) 77; (55) 17, 62; (56) 4; (57) 38, 39, 85; (58) 61; (59) 82; (60) 36; (61) 28; (62) 3, 8, 9; (63) 91; (64) 92; (65) 16, 31, 71; (66) 94; (67) 27, 97; (68) 42; (69) 88, 89; (70) 103; (71) 65; (72) 63; (73) 72; (74) 43, 44; (75) 32; (76) 58; (77) 69; (78) 5; (79) 25, 26, 64

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	
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, Michael Wetzel

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 ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz 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 Zahlungeingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 25 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung). Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet. Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder 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 erstiegerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis 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 Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

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

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

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Kunstversteigerin

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 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme). On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer's premium (regular scheme). Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or 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
Isabel Apiarius-Hanstein, 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 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’identé. 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 placés 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’ambigüité, 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 adjugé 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 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).** Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l’importation seront calculés. Pour les position de catalogue caracterisee par R, un agio de 2.4% 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 19 % 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. intracomunautaire – 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 decede 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 après 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
Isabel Apiarius-Hanstein, commissaire-priseur

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 19% 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 tasa 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 19% (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’a quirente 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 clause 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
Isabel Apiarius-Hanstein, banditrice d’asta

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 2. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 27. MAI – 1. JUNI, KÖLN



DEMIPARURE MIT SAPHIREN UND ONYX

Carvin French, New York, 1960s/70s. SCHÄTZPREIS / ESTIMATE: € 20.000 – 25.000

GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN 15. – 19. JH.
SKULPTUREN 12. – 18. JH.
5. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 27. MAI – 4. JUNI, KÖLN



GIOVANNI DA BOLOGNA (TÄTIG 1377 – 1389) Kreuzigung mit Maria und dem hl. Johannes
Tempera und Gold auf Holz, 165,4 x 77,2 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 370.000 – 450.000

PHOTOGRAPHIE
17. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 11. – 16. JUNI, KÖLN



T. LUX FEININGER Masken (Bauhaus Dessau). Um 1927
Vintage, Gelatinesilberabzug, 23,3 x 17,4 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 10.000 – 15.000

ASIATISCHE KUNST
24./25. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 19. – 23. JUNI, KÖLN



PAAR STÜHLE MIT HUFEISENFÖRMIGER LEHNE, HUANGHUALI China, 18./19. Jh.
H 100 cm; Sitzhöhe 49,5 cm; B 65 cm; T 63 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 20.000 – 30.000

FROM ANTIQUITY TO ART NOUVEAU.
THE EXCEPTIONAL
BERNARD DE LEYE COLLECTION
15. JULI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 21. – 26. JUNI, BRÜSSEL; 5. – 15. JULI, KÖLN



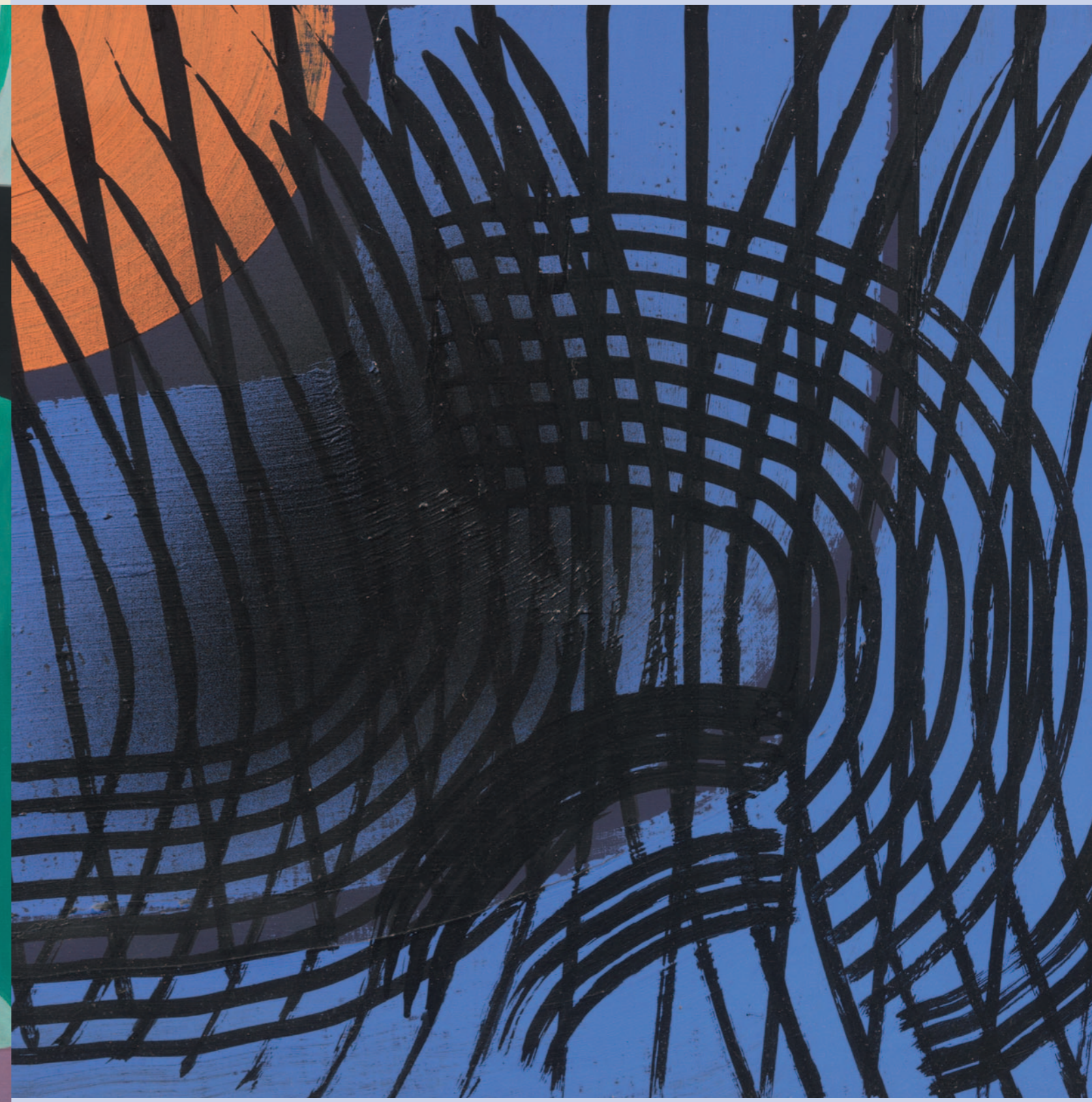
EIN EINZIGARTIGER MUSEALER JUGENDSTIL-GOLDBECHER "LES VENDANGES" Jules-Paul Brateau mit superben Emailen von Paul Grandhomme
Paris 1893. 22 Karat Gold, Höhe 11,3 cm, Gewicht 408 gr. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 120.000 – 130.000



Gino Severini, *Danseuse et Polichinelle 2 (Deliciae populi)*, 1951
oil and mixed media on canvas, cm 116x80,3 (part.)

Viewing: MILAN 24 - 31 May / PRATO 3 - 11 June

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132
Milano, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / +39 (0)2 794274
info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it



Hans Hartung, *T1972-H27*, 1972
oil on canvas, cm 46,2x61 (part.)

Viewing: MILAN 24 - 31 May / PRATO 3 - 11 June

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132
Milano, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / +39 (0)2 794274
info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

ARTCURIAL



Pablo PICASSO (1881-1973)
Le verre taillé sur fond rose - 1922
23,50 × 18,50 cm

© Succession Picasso 2021

IMPRESSIONISMUS & MODERNE KUNST

Auktionen in Paris:
Montag, 28. Juni &
Dienstag, 29. Juni 2021

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Jesús Rafael SOTO (1923-2005)
Escritura para Getulio Alviani - 1974
102,50 × 200 × 13 cm

POST WAR & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:
Montag, 28. Juni &
Dienstag, 29. Juni 2021

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

www.artcurial.com

Venator & Hanstein

Buch- und Graphikauktionen

HERBSTAUKTIONEN 2021

24. SEPT. BÜCHER MANUSKRIPTE AUTOGRAPHEN ALTE GRAPHIK

25. SEPT. MODERNE GRAPHIK ZEITGENÖSSISCHE GRAPHIK

EINLIEFERUNGEN SIND BIS MITTE JULI WILLKOMMEN



Joan Miró. La femme au miroir. 1956. Farblithographie. Ex. 145/150. Ergebnis 14.600 €



LEMPERTZ

1845