

An abstract painting featuring a central white rectangular area with black splatters and thin black lines. This central area is surrounded by vibrant, expressive brushstrokes in shades of pink, magenta, yellow, blue, and green. The bottom portion of the image is dominated by thick, horizontal brushstrokes in earthy tones of brown, tan, and grey, with some black splatters at the very bottom.

LEMPERTZ

1845

MODERN / CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
1 JUNE 2022





12/1/18

Mr. J. M. ...
du ...

entwarily Rome No 3

LEMPERTZ
1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale
Köln, 1. Juni 2022
Lempertz Auktion 1200







Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 28. Mai 10 – 16 Uhr

Sonntag 29. Mai 11 – 16 Uhr

Montag 30. Mai 10 – 19 Uhr

Dienstag 31. Mai 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Freitag 27. Mai 18 Uhr

Berlin (ausgewählte Werke), Poststr. 22

Dienstag 17. Mai 11 – 21 Uhr

Mittwoch 18. Mai 11 – 17 Uhr

Brüssel *Brussels* (ausgewählte Werke)

Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf

Donnerstag 19. Mai – Samstag 21. Mai 10 – 18 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Mittwoch 1. Juni 2022

Evening Sale 1200

18 Uhr Lot 1 – 97

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 22 Georg Baselitz
© Georg Baselitz 2022
Umschlag hinten *Back cover*
Lot 19 Lovis Corinth

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

KURT SCHWITTERS

Hannover 1887 – 1948 Ambleside (Großbritannien)

1 47 108 WILLKIE

1947

Collage. Farbe, Silberpapier auf Papier, original auf Unterlagekarton aufgezo- gen. 17,6 x 14,2 cm. Unterlagekarton 26,8 x 22,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links auf dem Unterlagekarton signiert und betitelt 'Kurt Schwitters Willkie', rechts nummeriert '108' und datiert '47': – In guter Erhaltung. Der Unterlagekarton schwach gebräunt.

Orchard/Schulz 3480

Collage. Paint, silver paper on paper, original mounting on backing card. 17.6 x 14.2 cm. Backing card 26.8 x 22.2 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled 'Kurt Schwitters Willkie' lower left on backing card, numbered '108' and dated '47' on the right. – Very good condition. Backing card slightly browned.

Provenienz *Provenance*

Katherine S. Dreier, New York 1947 (Kommission); Stella P. Fontaine, New York, 1966; Rose Fried Gallery, New York, 1966 (Kommission); Richard Gray Gallery, Chicago; Sotheby's London, Auktion 1. Juli 1981, Lot 385 a; James Goodman Gallery, New York, bis 1982; Praxis Collection, Ira Young, Vancouver, 1982 (Kauf); Christie's, New York, Auktion Mai 1987, Lot 141; Galerie Tarica, Paris; Guy Loudmer, Paris, Auktion März 1988, Lot 44; Privatbesitz Frankreich, bis 1993; Sotheby's, London, Auktion 1. Dezember 1993, Lot 231; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1989 (Musée de la Poste), Coup d'envoi ou l'art à la lettre, Kat. Nr. 703, mit Farbabb. o. S.

€ 30 000 – 40 000,–

„Kurt Schwitters thematisiert die eigene Zivilisation, indem er mit ihren Überbleibseln arbeitet“, so Isabel Schulz (Isabel Schulz, „Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug missbraucht zu werden“. Kurt Schwitters und die Politik, in: Schwitters Arp, Kat. Ausst.: Kunstmuseum Basel, 2004, S. 200). In der vorliegenden Arbeit greift Schwitters auf jene Dinge des Alltags zurück, die ihm für eine künstlerische Auseinandersetzung würdig erscheinen, darunter Zeitungsausschnitte, Werbung, Überschriften oder Briefmarken. Der spielerische Charme der Arbeit überträgt sich mitunter direkt auf den Betrachter, der sich unwillkürlich an einer Zuordnung der verwendeten Versatzstücke versucht. So erinnert das titelgebende Zeitungs-Fragment „Willkie [...]residenti[...]“ retrospektiv an Wendell Willkie, der sich 1940 als Gegenkandidat von Franklin D. Roosevelt um das Amt des amerikanischen Präsidenten bewarb. Die Briefmarke, ein von Schwitters immer wieder verwendetes Collage-Element, verweist wiederum auf das Vereinigte Königreich, wohin Schwitters ebenfalls im Jahr 1940 geflohen war.

Die besondere Qualität der vorliegenden Collage – einst Kommission für die legendäre New Yorker Sammlerin und Mäzenatin Katherine S. Dreier – transportiert sich nicht zuletzt auf der Ebene der Konstruktionen und den subtilen farbigen Setzungen in Gelb, Rot und Blau.

“Kurt Schwitters thematised his own civilisation by working with its remains”, writes Isabel Schulz (Isabel Schulz, “Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug missbraucht zu werden“. Kurt Schwitters und die Politik, in: Schwitters Arp, exh. cat.: Kunstmuseum Basel, 2004, p. 200). In the present work, Schwitters has utilised everyday things which seemed to him to be worthy of artistic exploration, including newspaper cuttings, advertising, headlines and postal stamps. The work's playful charm occasionally spreads directly to its viewers, who spontaneously try to seek order in the discrete elements brought together to create it. Thus the newspaper fragment “Willkie [...]residenti[...]”, which has provided the work with its title, retrospectively recalls Wendell Willkie, who ran against Franklin D. Roosevelt in 1940 for the office of President of the United States of America. The postal stamp, a collage element repeatedly used by Schwitters, alludes in turn to the United Kingdom, where Schwitters had also fled in 1940.

The distinctive quality of the present collage – once a commissioned work for the legendary New York collector and patron Katherine S. Dreier – is conveyed not least on the level of its constructions and subtle accents of colour in yellow, red and blue.



GÜNTER HAESE

Kiel 1924 – 2016 Hemmingen/Hannover

N² MINERVA

1978

Messing und Phosphorbronze.
64,5 x 50,5 x 9 cm. – Mit Atelier- und
geringfügigen Altersspuren.

Herwig Guratzsch (Hg.), Günter Haese
Verzeichnis der Skulpturen, Ostfildern-
Ruit 2002, WVZ-Nr.132 (Werkverzeichnis
von Claudia Postel)

*Brass and phosphor bronze. 64.5 x 50.5 x 9 cm.
– Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Lopes, Zürich (1979);
Privatbesitz, Schweiz

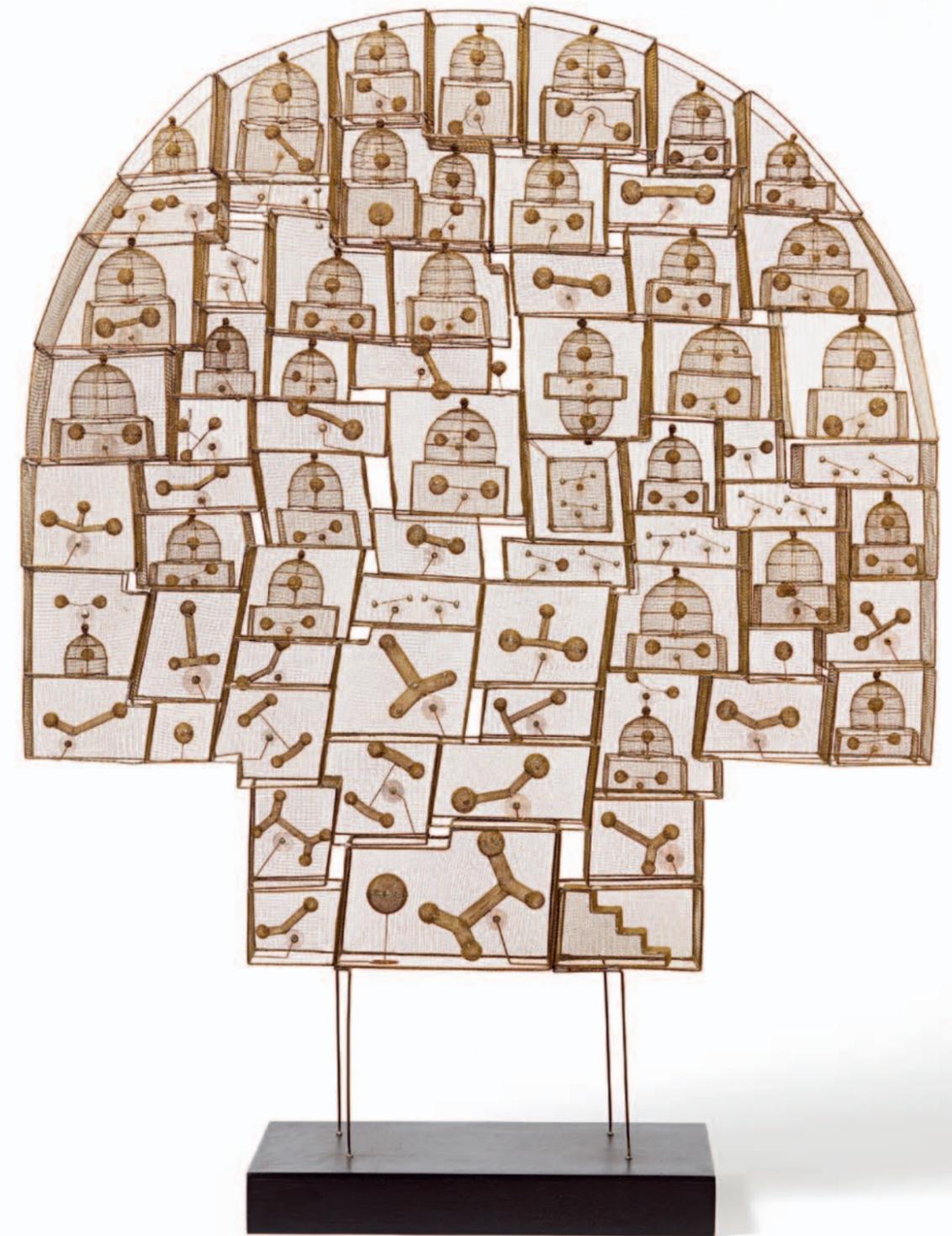
Ausstellungen Exhibitions

Nürnberg 1979 (Albrecht-Dürer-Gesell-
schaft im Germanischen Nationalmuseum),
Günter Haese Raumgrafiken, Ausst.Kat.
Nr.16, o.S. mit Abb.
Zürich 1978 (Galerie Lopez), Lübeck (Over-
beck Gesellschaft), Linz 1978/1979 (Neue
Galerie der Stadt Linz), Mannheim 1979
(Kunstverein), Esslingen (Kunstverein),
Günter Haese, Ausst.Kat.Nr.16 (bzw. Ausst.
Kat.Nr.17 im Katalog II), jeweils mit Abb.

€ 35 000 – 40 000,-

„Es gibt für Haese ein weit auszuschreitendes Feld der Möglichkeit des Vari-
ierens innerhalb der gewählten Grenzen. Die Breite des formalen Instrumen-
tariums zwischen offener, organhafter Form und ausgefeiltem, kristallinen
Ebenmaß eröffnet weite Perspektiven, vor allem, wenn man Günter Haeses
sorgsame, aber ganz unvirtuose Arbeitsweise, seine kritische Selbstkontrol-
le in den Stadien der Entstehung bedenkt. Seine Werkstatt breitet auf vielen
kleineren Flächen Rohstoffe und Halbzeuge zu seinen Arbeiten aus, zwischen
denen die in kleinen Schritten entstehenden Werkstücke stehen, denen die
künftigen Glieder buchstäblich aus dem sie umgebenden Material quäntchen-
weise zuwachsen. Mehr als früher treten bizarre Erfindungen im Kontur zurück
gegenüber ruhig zusammengefassten Grundformen wie Kreis, Bogen, Recht-
eck. In ihnen wird das fragile, mobile Innere ebenfalls in zusammenfassender,
rhythmisch bewegter Weise dicht und kleinteilig angeordnet. Ganze Arsenale
von eingelagerten Elementen entfalten ein auf den ersten Blick gleiches, bei
näherem Studium verschiedenartiges, aber vergesellschaftetes Leben. Ein
besonderes Ausdrucksfeld entwickelt das zu räumlichen Gebilden umgeformte
Metallgewebe, das sich als Träger mannigfacher, plastischer Wertigkeiten zeigt.
Hinzu kommt die je nach Volumen, Maschendichte, Blickwinkel fortwährend
wechselnde Diaphanie, wobei flächige und gewölbte Elemente kombiniert auch
ohne Bewegung nahezu die Sinnlichkeit von Lebewesen suggerieren.“ (Hans von
den Grinten (Hg.), Ewald Matare und seine Schüler, Ausst.Kat. Kestner Gesell-
schaft Hannover u.a., Berlin 1979, S.123)

*“For Haese, there is a wide field of possibilities for variation within the chosen
limits. The scope of formal instruments between open, organ-like forms and
sophisticated, crystalline symmetry opens up wide perspectives, especially when
one considers Günter Haese’s diligent but entirely unvirtuous working method,
his critical self-control during the different stages of the creation process. In his
workshop, raw materials and semi-finished products for his works are spread out
on many small surfaces, between which stand the workpieces that are created in
small steps and out of which the future components literally grow gradually out
the materials that surround them. More than in the past, the contours of bizarre
inventions recede as opposed to calmly condensed basic forms such as circle,
arc, and rectangle. In these, the fragile, mobile interior is also densely arranged in
small-scale and in a compact, rhythmically animated manner. Entire arsenals of
embedded elements unfold an existence that at first glance appears to be identi-
cal, but by closer consideration is varying, yet socialised. A particular area of
expression is developed by the metal mesh which is transformed into spatial
structures and becomes apparent as a carrier of manifold, sculptural values.
Added to this is the diaphaneity, changing continually according to volume, mesh
density, and angle of view, whereby combined flat and curved elements almost
suggest the sensuality of living beings even without the element of movement.”
(Hans von den Grinten (ed.), Ewald Matare und seine Schüler, exhib.cat. i.a.
Kestner Gesellschaft Hanover, Berlin 1979, p.123)*



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

3 DSCHUNKEN IM CHINESISCHEN MEER

1913

Aquarell und Tuschpinsel auf Japanbütten. 21 x 30 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert. – Auf Japapapier aufgelegt (22,7 x 31,8 cm). Die rechten Ecken mit schwachen Knickfalten, sonst in guter Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 26. Februar 2022. Die Arbeit ist in seinem Archiv unter der „Nolde A – 231/2022“ verzeichnet.

Watercolour and brush and India ink on Japan laid paper. 21 x 30 cm. Framed under glass. Signed lower right in pencil. – Laid on Japan paper (22.7 x 31.8 cm). Faint crease folds to right corners, otherwise in very good condition.

Photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, from 26 February 2022. The work is registered under 'Nolde A – 231/2022' in his archive.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 60 000 – 80 000,-

Im fließenden Miteinander von komplementärem Blaugrün und Orangegeleb nähert sich Emil Nolde mit reduzierter aber schwungvoller Tuschpinseltechnik traditioneller chinesischer Malerei und anverwandelt sich kongenial dem Ort des Geschehens.

Als Maler nimmt er ab 1913 an der Medizinisch-Demographischen Expedition nach Deutsch-Neuguinea teil – nicht ohne zuvor im Berliner Tiergarten ein prophylaktisch lebenserhaltendes Schieß- und Reittraining absolviert zu haben. Die Expeditionsroute in die Südsee führt u.a. über China. Im November 1913 fährt Nolde von Hankau auf dem Jangtsekiang flussabwärts nach Shanghai. „[...] eine wunderbare Fahrt – belegend oder abwärtssegelnd unzählige Dschunken. Dschunken mit weißen oder farbigen hohen, herrlichen Segeln. Dies alles war meine Lust, mein Element, dies Leben und Treiben auf dem Wasser mit den langen Spiegelungen der Segel [...]“ (Emil Nolde, Welt und Heimat, Köln 1965, S. 47).

In der Dokumentation des Erfahrenen gilt es für den Maler, das Charakteristische in schnellem Strich festzuhalten, um den Daheimgebliebenen einen Einblick in fremde Welten zu ermöglichen. Dort auf dem Jangtse und dem chinesischen Meer entstehen Dschunken-Aquarelle auf Papieren, die er zuvor in Japan erworben hat. Ähnlich chinesischen Schriftzeichen hieroglyphisch verkürzt schaukeln hier die Umrisse chinesischer Dschunken auf gelbem Gewässer und visualisieren in ihrer rhythmischen Reihung gleichermaßen hektische Betriebsamkeit wie ostasiatisch kontemplative Gelassenheit.

With a fluid combination of a complementary blue-green and yellow-orange, Emil Nolde uses a reductive, but energetic ink-brush technique to more closely explore traditional Chinese painting and to assimilate the activity and its setting in a brilliantly adapted manner.

From 1913 he took part in the "Medical-Demographic Expedition to German New Guinea" as a painter – but not without first completing his prophylactically life-saving training in shooting and riding in Berlin's Tiergarten park. The expedition's route to the South Pacific led through China, among other places. In November 1913, Nolde travelled down the Yangtze River from Hankou to Shanghai. "[...] a marvellous journey – countless junks meeting us or sailing down river. Junks with high, white or coloured, magnificent sails. All this was my pleasure, my element, this life and activity on the water, with the long reflections of the sails [...]" (Emil Nolde, Welt und Heimat, Köln 1965, p. 47).

In documenting his experiences, the painter sought to capture the characteristic elements with a rapid stroke in order to enable those who had remained back home to catch a glimpse of strange worlds. There on the Yangtze River and China Seas, he created watercolours of junks on paper previously purchased in Japan. Hieroglyphically abbreviated in a manner similar to Chinese characters, the outlines of the Chinese junks undulate on the yellow water; in their rhythmic sequence, they simultaneously visualise hectic commotion and East Asian contemplative calm.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

N4 ABENDMEER MIT SEGELBOOT UND DAMPFER 1946

Aquarell auf Japanpapier. 21,6 x 26 cm.
Unten rechts mit Tinte signiert 'Nolde'. –
In schöner Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 22. März 2022.
Die Arbeit ist in seinem Archiv unter „Nolde
A – 239/2022“ verzeichnet.

*Watercolour on Japan paper. 21.6 x 26 cm.
Signed 'Nolde' lower right in ink. – In fine
condition.*

*Photo-certificate from Manfred Reuther,
Klockries, from 22 March 2022. The work
is registered in his archive under 'Nolde A –
239/2022'.*

Provenienz *Provenance*

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

€ 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 1913/1914, zu der der Maler eingeladen wird, um diese der Wissenschaft dienenden Reise visuell festzuhalten. Sie führt ihn u.a. über China und Japan nach Deutsch-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. [...] Das Aquarell ist das kongeniale Medium, wenn es um den Selbstwert und die Immaterialität der Farbe und den Ausdruck von Subjektivität geht.“ (Nils Ohlsen, *Magier des Aquarells*, in: Astrid Becker/Christian Ring (Hg.), *Emil Nolde. Glühender Farbrausch*, Köln 2018, S. 14).

Das anlässlich der Südsee-Expedition geweckte Interesse an Meer- und Schifffahrtsmotiven wirkt im nachfolgend entstehenden Werk Noldes fort. Mit dem hier angebotenen Aquarell, welches innerhalb der 1946 in St. Peter gemalten Reihe von Seestücken entstand, wird das sehr deutlich. Scharf umrissen setzt sich das kleine rote Segel des Bootes als einzig fester Farbkörper aus dem in sanftem Rausch ineinanderfließender, exotisch anmutender Farben in einem Spektrum von Blau-Türkis und Violett-Pink-Orange ins räumliche Verhältnis zu dem schwarz vor sich hin wolkenden Dampfer.

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 Wienaufenthalts 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 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 1913/1914, to which the painter was invited in order to visually record this voyage serving scientific purposes. It brought him to German 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. [...] The watercolour is a worthy medium in the hands of a genius when it is a matter of the intrinsic value and immateriality of colour and expression” (Nils Ohlsen, *Magier des Aquarells*, in: Astrid Becker/Christian Ring (ed.), *Emil Nolde. Glühender Farbrausch*, Cologne 2018, p. 14).*

The interest in motifs related to the sea and shipping stirred in the context of the South Pacific expedition continued to influence Nolde's subsequent work. It is also readily apparent in the watercolour offered here which was created in 1946 in St Peter within a series of sea pieces. Sharply delineated, the little red sail of the boat – as the only solid, coloured body within the gentle profusion of fluidly merging, seemingly exotic colours in a spectrum of blue-turquoise and violet-pink-orange – establishes a spatial relationship between itself and the steamer smoking along in black.

*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).*

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

5 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

€ 50 000 – 70 000, –

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 Meerschampfeife 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 und vor allem das hier als Exemplar 8 von nur 20 Abzügen vorliegende, ikonische Selbstporträt.

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 Meerscham 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). Beckmann 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 but also the iconic self-portrait, here offered as print 8 out of only 20.



A.R. PENCK
Dresden 1939 – 2017 Zürich

6 ICH IN LONDON 1
1982

Acryl auf Leinwand. 101 x 122 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'ar penck 82'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on canvas. 101 x 122 cm. Framed.
Signed and dated 'ar penck 82'. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance
Privatsammlung, Schweiz;
Grisebach, Berlin, 05.06.1998, Lot 92;
Sammlung Dolf Selbach, Düsseldorf;
Grisebach, Berlin, 27.05.2011, Lot 133;
Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 100 000 – 150 000,-

Die vorliegende Arbeit A.R. Pencks entstand zwei Jahre nach seiner Ausbürgerung aus der DDR. Diese Umsiedelung hatte auch einen stilistischen Wandel zur Folge, seine Malerei erscheint freier und ungezwungener: „Die Veränderung der Bildsprache und der Techniken nach Pencks Übersiedelung in den Westen im Jahr 1980 ist nicht zuletzt auf den erweiterten Spielraum an Farbe und Material zurückzuführen; Nach der Reduktion der Mittel, dem sparsamen Umgang mit Dispersionsfarbe im Osten folgte nun der verschwenderische Umgang mit Ölfarbe und mit Acryl. Die Malerei selber gewann an Gewicht, die Möglichkeit des Übermalens, der Veränderung und Dekonstruktion führten nun zu reliefartigen Oberflächen und pastosem Pinselstrich.“ (Ingrid Pfeiffer, Ein bekannter Unbekannter, Aktuelle Blicke auf A.R. Penck, in: Ingrid Pfeiffer und Max Hollein (Hg.), A.R. Penck, Retrospektive, Ausst.Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt u.a., Düsseldorf 2007, S.47)

This painting by A.R. Penck was created two years after the East German authorities had cancelled his citizenship. His move to West Germany was accompanied by a change in style, as his paintings became freer and less constrained: "The change in imagery and technique after Penck's move to the West in 1980 was partly due to his wider scope in terms of colour and material. After his reduced use of resources and sparing application of acrylic latex in East Germany, he started to use oil and acrylic extremely extravagantly. The very act of painting was now important, and as it became possible to overpaint, to change and to deconstruct a painting, he began to create relief-like surfaces and opted for an impasto brushstroke." (Ingrid Pfeiffer, Ein bekannter Unbekannter, Aktuelle Blicke auf A.R. Penck, in: Ingrid Pfeiffer and Max Hollein (ed.), A.R. Penck, Retrospektive, exhib.cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt et al., Dusseldorf 2007, p.47).



KARL HARTUNG

Hamburg 1908 – 1967 Berlin

7 GROSSE LIEGENDE

1951

Bronzeplastik. Höhe 91,5 cm. Tiefe 118,5 cm.
Länge 223 cm. – Mit grünlich-anthrazit-
farbener Patina.

Krause 472

*Bronze sculpture. Height 91.5 cm. Depth
118.5 cm. Length 223 cm. – Greenish-anthra-
cite coloured patina.*

Provenienz Provenance

Galerie Pels-Leusden, Berlin/Nachlass Karl
Hartung; Dr. Carl-Wilhelm Busse, Bielefeld;
Westfalen-Blatt Vereinigte Zeitungsverlage
GmbH & Co. KG, Bielefeld

€ 150 000 – 170 000,-





Atelier Karl Hartung, Hochschule der Bildenden Künste Berlin, 1951.
Foto: Archiv Nachlass Karl Hartung

Die „Große Liegende“ von 1951 zählt zu den bedeutendsten Werken Karl Hartungs, sie entsteht in der Hochzeit seiner künstlerischen Entwicklung. Seit den 1920er Jahren verfolgte Karl Hartung das Thema der liegenden Akte, anfangs noch inspiriert von Maillol, im Verlauf der folgenden Jahre in immer stärkerer Abstrahierung. In den 1940er Jahren, einer Zeit, in der sich Hartung in einem regelrechten Schaffensrausch befand, erarbeitete er eine große Werkgruppe von Akten, in denen er mit verschiedensten formalen Ausdrucksformen experimentierte. Diese anthropomorphen Figuren, die sich teils deutlich vom Naturvorbild entfernen, sind zweifellos inspiriert von den Plastiken Henry Moores. Dessen Werk übte in Deutschland nach Ende des Zweiten Weltkrieges über Publikationen einen großen Einfluss auf die Bildhauerei aus.

„Zum oft genannten und nie untersuchten Vergleich der Plastiken Karl Hartungs mit jenen Henry Moores muss auf den simplen Unterschied hingewiesen werden, dass insbesondere die liegenden Akte Hartungs ein mehr an sinnlicher und damit auch sexueller Präsenz wagen. Mit anderen Worten: Moores 'Reclining Figures' nähern sich Idolen, was am Frühwerk im Vergleich mit präkolumbianischen Skulpturen nachweisbar ist; in seinen späteren Archaismen sind Moores Riesinnen landschaftsbezogene Formen. Bei Hartung bleibt die skulptierte Frau ein Weib“, führte Erwin Heizmann in seinem Begleittext zu der großen Retrospektivausstellung der Galerie Pels-Leusden 1988 treffend aus, bei der auch die „Große Liegende“ gezeigt wurde (Karl Hartung 1908-1967. Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, Ausst. Kat. Galerie Pels-Leusden, Berlin 1988, S. 14 f.).

Als „Summe und Höhepunkt zugleich“ bildet die monumentale, über zwei Meter lange „Große Liegende“ in ihrer unübertroffenen harmonischen Ausgewogenheit und sinnlichen Ausstrahlung den Abschluss dieser Werkgruppe. Die additiv zusammengesetzten Körperformen verbinden sich zu einer lang hingestreckten wellenförmigen Bewegung aus aufgestützten und ruhenden Gliedmaßen, die weichen üppigen Volumina des Körpers erfahren eine Akzentuierung durch das gegen Himmel gereckte, zackenförmig ausgebildete Profil. Trotz ihrer Statik und Abstrahierung ist die träumerisch-selbstvergessene Frauenfigur angefüllt mit Leben. „Plastik ist Form, nichts als das“, so äußerte sich Karl Hartung, dessen künstlerisches Streben ganz darauf ausgerichtet war, nach dem Vorbild der schöpferischen Kraft der Natur eine Form von zeitlos gültiger, ganzheitlicher Harmonie zu schaffen.

Gegossen wurde die Bronze in der renommierten italienischen Gießerei Fonderia Artistica Mariani in Pietrasanta, der auch Fernando Botero den Guss seiner Plastiken anvertraute. Ein weiteres Exemplar befindet sich als Dauerleihgabe in der Norddeutschen Galerie des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf in Schleswig.



Karl Hartung in seinem Atelier, Hochschule der Bildenden Künste Berlin, 1951.
Foto: Archiv Nachlass Karl Hartung

The “Große Liegende” of 1951 is among Karl Hartung’s most important works, and he created it in the prime of his artistic development. Karl Hartung had been pursuing the motif of reclining nudes since the 1920s – initially inspired by Maillol, he worked in an increasingly abstract manner as the years progressed. In the 1940s, a period in which Hartung found himself in a veritable frenzy of creativity, he developed a large series of nudes in which he experimented with an extreme variety of formal means of expression. These anthropomorphic figures, some of which diverge substantially from their models in nature, are undoubtedly inspired by the sculptures of Henry Moore. Through publications, Moore’s work exercised a great deal of influence on sculpture in Germany after the end of the Second World War.

“With regard to the often mentioned and never examined comparison of Karl Hartung’s sculptures with those of Henry Moore, it must be pointed out that Hartung’s reclining nudes, in particular, venture a higher degree of sensual and thus also sexual presence. In other words, Moore’s ‘Reclining Figures’ approximate idols, as can be demonstrated with his early work through a comparison with pre-Columbian sculptures; in his later archaisms, Moore’s giantesses are forms related to the landscape. In Hartung’s work the sculpted female form remains a woman”, explains Erwin Heizmann in his text written to accompany the major retrospective presented in 1988 at the Galerie Pels-Leusden, where “Große Liegende” was also exhibited (Karl Hartung 1908-1967. Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, exh. cat. Galerie Pels-Leusden, Berlin 1988, pp. 14 f.).

In its incomparably harmonious balance and radiant sensuality, the monumental “Große Liegende”, which measures over two metres in length, is “simultaneously the summation and pinnacle” of this group of works. The bodily forms assembled in an additive manner unite into an elongated, undulating movement made up of limbs resting flat or at an angle; the soft and voluptuous volumes of the body are accentuated through the zigzag articulation of a profile stretched towards the sky. In spite of its static state and abstraction, the dreamily oblivious female figure is brimming with life. “Sculpture is form, nothing else”, said Karl Hartung, whose artistic aspirations were oriented entirely towards generating a form of timeless and holistic harmony based on the model of nature’s creative power.

The bronze was cast at the renowned Fonderia Artistica Mariani in Pietrasanta: the Italian foundry to which Fernando Botero also entrusted the casting of his sculptures. Another cast is to be found as a long-term loan at the Norddeutsche Galerie of the Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf in Schleswig.

GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

8 DACHGEISTER

1922

Öl auf Leinwand. 120,5 x 105,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts braun signiert, datiert und undeutlich bezeichnet 'Wollheim/ 1922 DSDF':

Euler-Schmidt 14 (dort als verschollen und um 1920 entstanden aufgeführt)

Wir danken Michael Euler-Schmidt, Köln, für bestätigende Informationen.

Oil on canvas. 120.5 x 105.5 cm. Framed. Signed, dated and unclearly inscribed 'Wollheim/ 1922 DSDF' lower right in brown.

Euler-Schmidt 14 (listed there as missing and created around 1920)

We would like to thank Michael Euler-Schmidt, Cologne, for the confirmatory information.

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer 1947/1948 in Düsseldorf erworben; seitdem in Familienbesitz Rheinland

€ 30 000,-

Wollheims „Dachgeister“ entsteht während seiner sechs Jahre in Düsseldorf. Seinem brodelnden, anarchischen Temperament entsprechend lässt Wollheim in dem angebotenen Gemälde zwei Dachgeister eine aus den Fugen geratene Welt bejubeln. Die Dachlandschaft weckt Erinnerungen an ein Schlachtfeld, aus dem Schornstein quillt zähflüssiger Rauch abwärts – verkehrte Welt. Über den I. Weltkrieg hatte sich Wollheim noch wie folgt anklagend geäußert: „Habt ihr nicht den Krieg erst gesehen, ihr lieben Staatsbürger, mordende Schweinerei, welche Eigenschaft man ja an einem Tier noch bespeien würde und einen Gott auf Erden sich zu schämen zwänge ob seines misslungenen Werkes.“ (Gert Wollheim: Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge, zit. aus: Gert H. Wollheim. Die wilden Jahre. 1919-1925, Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1984, S. 38). Ein schwebender Olivenzweig hoch oben am Himmel gibt jedoch versöhnlich Anlass zur Hoffnung auf ewigen Frieden, das himmlische Jerusalem vermeint man bereits zu erahnen.

Wollheim's "Dachgeister" were created during the six-year period he spent in Düsseldorf (1919–1925). In the painting offered here, Wollheim – in keeping with his simmering, anarchical temperament – has two roof spirits celebrate a world that has gone off the rails. The landscape of the roofs stirs memories of a battlefield and the viscous smoke billows downward from the chimney: a world turned on its head. Regarding the First World War, Wollheim would still write reproachfully: "Did you not just see the war, dear citizens, murderous swinishness, a feature that would even make one spit in disgust at an animal and would force a God on earth to be ashamed of his failed work" (Gert Wollheim: Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge, cited in: Gert H. Wollheim. Die wilden Jahre. 1919-1925, exh. cat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1984, p. 38). However, a conciliatory olive branch hovering high up in the sky gives reason to hope for eternal peace, and we already feel we can sense the Heavenly Jerusalem.



ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS

Die Jahre des II. Weltkrieges markieren eine Zäsur in der modernen Kunstgeschichte. Die Orientierung amerikanischer Künstler an den stilistischen Entwicklungen in den europäischen Kunstzentren - allen voran Paris - weicht einer zunehmenden Emanzipation in den 1940er und 1950er Jahren. New York wird zum Mittelpunkt einer selbstbewussten Kunstszene, die mit dem Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei völlig neue, radikale Ausdrucksmittel findet. Seit den 1940er Jahren wird sie auch unter dem Begriff „New York School“ zusammengefasst.

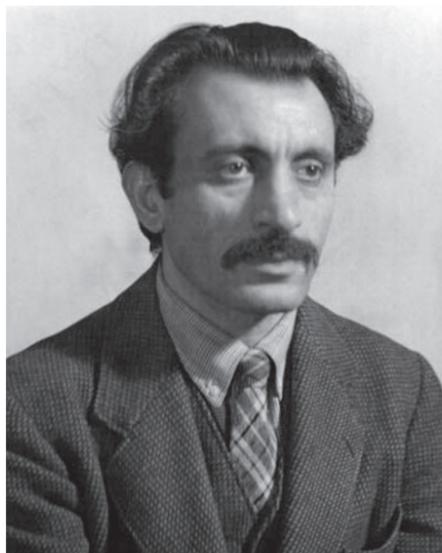
Die Bezeichnung erinnert an die „École de Paris“ und nimmt Bezug darauf, dass nun die in New York entstehende Kunst in ihrer Farbgewalt und Vitalität eine künstlerische Leitfunktion einnimmt und wegweisende Impulse nach Europa sendet.

Im Abstrakten Expressionismus wird mit der weitgehenden Abkehr von der abbildhaften Funktion der Prozess des Malens zum entscheidenden Faktor. Unmittelbar, spontan und ungefiltert übersetzt der Künstler mit dem malerischen Gestus seine Emotionen auf den Malgrund. Die temperamentvoll geführten gestischen Linien und Farbbahnen, wie sie exemplarisch bei den Action paintings Jackson Pollocks zu finden sind, entspringen einem rein subjektiven Empfinden, der Auseinandersetzung mit eigenen Ängsten, Visionen und prägenden Erlebnissen. Unterbewusstsein und Intuition liegen den Werken zugrunde, womit sie die Arbeitsweise des europäischen Surrealismus aufnehmen, der „écriture automatique“.

Die Farbfeldmalerei geht aus dem Abstrakten Expressionismus hervor. Die Grenzen sind fließend, so dass sich viele Künstler nicht eindeutig einer Stilrichtung zuordnen lassen. In ihrer reinsten Form ist sie gekennzeichnet von weitgehend homogenen, nebeneinandergesetzten Feldern in flächigem Farbauftrag auf großformatigen Bildgründen. Die Farbe in ihrer puren Präsenz wird zum einzigen Bildgegenstand. Im Gegensatz zu der emotional aufgeladenen Farbbehandlung des Abstrakten Expressionismus ist die Farbfeldmalerei gekennzeichnet durch eine optische Beruhigung und Einheitlichkeit, sie besitzt jedoch eine vergleichbar eindruckliche Präsenz.

Insgesamt fünf Arbeiten von Arshile Gorky, Helen Frankenthaler und Cy Twombly in dieser Auktion geben einen Einblick in die Vielfalt dieser bedeutenden Epoche. Die drei Künstler besetzen jeder für sich mit ihrem einzigartigen, wegweisenden Oeuvre maßgebliche Schnittstellen in der Entwicklung des Abstrakten Expressionismus.

Arshile Gorky (1904-1948) gilt neben Hans Hofmann, Jackson Pollock und Willem de Kooning als wichtigster Vertreter der ersten Generation der New York School. Gorky, eigentlich Vosdanig Manoog Adoian, emigriert auf der Flucht vor dem Völkermord in Armenien als Jugendlicher in die USA. Seinem künstlerischen Interesse folgend bildet er sich zunächst autodidaktisch aus. 1924 lässt er sich in New York nieder, nimmt sein Pseudonym an und studiert an der National Academy of Design und der Grand Central School of Art, wo er später auch unterrichtet. Zunächst arbeitet der Künstler unter den stilistischen Einflüssen von Cézanne und Picasso, bereits 1930 nimmt er an einer Gruppenausstellung junger Künstler im Museum of Modern Art teil. Ein Jahr später richtet die Mellon Gallery in Philadelphia seine erste Einzelausstellung aus. Ab Ende der 1920er Jahre orientiert sich Gorky am Kubismus, in seinen kubistisch angelehnten Konstruktionen finden sich aber auch erste biomorphe Formen, die von Joan Miró und André Masson inspiriert sind. Er befreundet sich mit dem gleichaltrigen Willem de Kooning, mit dem er ein Atelier teilt. Zu engen Freunden werden auch die Surrealisten André Breton und Roberto Matta in den 1940er Jahren, sie inspirieren ihn zu seinem persönlichen abstrakt-surrealistischen Stil. Er kombiniert leuchtende Farbflecke, die durch Auftropfen und Verlaufen entstehen, mit biomorphen Formen aus zarten Linien. Seine Arbeiten schlagen eine Brücke von der europäischen Kunstgeschichte, die er lange studiert

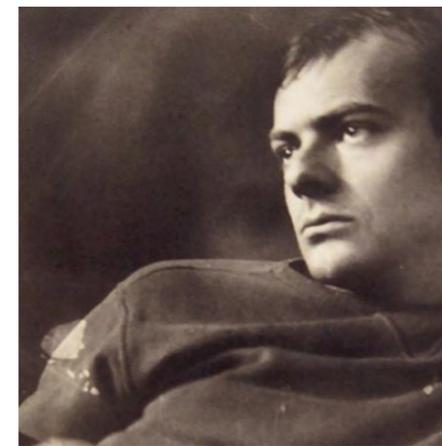


Arshile Gorky, 1936, aus: Federal Art Project, Photographic Division collection, Archives of American Art, Smithsonian Institution

und intensiv nachempfunden hat, über den Surrealismus bis zum gestisch-impulsiven Duktus des Abstrakten Expressionismus. Schwer gezeichnet von einer Krebserkrankung und den Folgen eines Autounfalls nimmt sich Arshile Gorky 1948 das Leben.

Helen Frankenthaler (1928-2011) ist die wichtigste Wegbereiterin der Farbfeldmalerei, ihr Werk geht aus dem Abstrakten Expressionismus hervor und führt hin zu einer reinen Arbeit mit Farbflächen. Frankenthaler ist der zweiten Generation der New York School zuzurechnen. Sie studiert 1945 bis 1949 an einem privaten Kunstcollege in Vermont sowie an der Art Students League of New York. Anschließend wird sie Privatschülerin bei Hans Hofmann, dem deutschstämmigen Maler, der mit seiner New Yorker Kunstschule einen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung des Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei ausübt. Über den Kunstkritiker Clement Greenberg knüpft sie Kontakte zu den ersten Malern der New York School. Anfang der 1950er Jahre findet Frankenthaler ihren eigenen Stil, der anknüpft an frühe Arbeiten von Kandinsky, aber maßgeblich beeinflusst wird von Jackson Pollock. Sie pflegt in ihrer persönlichen Form des Action paintings eine lyrische, weniger dramatische Ausdrucksweise als ihre männlichen Kollegen. Durch das Durchtränken ungrundierter Leinwände mit dünnflüssiger Farbe, der ‚soak stain method‘, erreicht die Künstlerin transparent wirkende Farbflächen mit organisch-abstrakten Elementen. Ihr Malverfahren, bei dem Farbe und Malgrund zu einer Einheit verschmelzen, wird von Morris Louis und Kenneth Noland übernommen. 1958 heiratet Frankenthaler ihren Malerkollegen Robert Motherwell. 1960 zeigt das Jüdische Museum New York eine erste Retrospektive. Seit Beginn der 1960er Jahre nutzt die Künstlerin Acryl- anstelle von Ölfarbe für ihre Malerei, was stärkere Konturen und sattere Farben entstehen lässt, und beschäftigt sich mit druckgrafischen Techniken. Ausschlaggebende Inspirationsquelle für ihre Arbeiten sind Landschaft- und Natureindrücke. Frankenthaler lehrt an den Universitäten von Yale und Princeton, in ihrem Spätwerk arbeitet sie auch als Bildhauerin und Bühnenbildnerin.

Cy Twombly (1928-2011) gilt als einer der bekanntesten Vertreter des Abstrakten Expressionismus, nimmt in seinem biografischen und künstlerischen Werdegang jedoch eine Sonderrolle ein. Twombly studiert an verschiedenen Hochschulen in Rome/Georgia, Boston und seiner Heimatstadt Lexington/Virginia, bevor er für ein Stipendium an die Art Students League nach New York geht. Dort kommt er lose in Kontakt mit den Vertretern der New York School. Er befreundet sich mit seinem Kommilitonen Robert Rauschenberg, auf dessen Anregung hin er 1951 und 1952 Kurse am Black Mountain College in North Carolina besucht, wo er von Robert Motherwell und Franz Kline unterrichtet wird. Ein Reisestipendium ermöglicht Twombly 1952/1953 eine ausgedehnte Reise, teils gemeinsam mit Rauschenberg, durch Südeuropa und Nordafrika. Nach seiner Rückkehr unterhalten die Künstler kurzzeitig ein gemeinsames Atelier in New York und stellen in der Stable Gallery aus. Zunehmend verlagert Twombly seinen Lebensmittelpunkt nach Italien, 1960 siedelt er mit seiner Familie nach Rom um. Im selben Jahr richtet die Leo Castelli Gallery in New York eine bedeutende Einzelausstellung aus. Rastlos bereist Twombly in den folgenden Jahren den Mittelmeerraum und Nordafrika, mythologische, literarische und naturhistorische Themen dominieren sein Werk. Der Künstler entwickelt eine unverwechselbare graffitiartige Bildsprache. In kurzen, schnellen Aktionsprozessen setzt er filigrane Chiffren auf den Bildgrund, die an Schriftzüge erinnern, arbeitet mit zarten Farbspuren und linienbetonten abstrakten Skizzen. Dabei kombiniert er verschiedenste Techniken und schafft Collagen. Neben seinen teils großformatigen Gemälden und Zeichnungen fotografiert Twombly und erarbeitet dreidimensionale Objekte.



Cy Twombly, 1951, aus: Heiner Bastian (Hg.), Cy Twombly, Catalogue Raisonné of the Paintings, Vol. V 1996-2007, München 2008, S. 2

ABSTRACT EXPRESSIONISM

The years of World War II mark a turning point in the history of modern art. The orientation of American artists towards the stylistic developments in the art centres of Europe – particularly in Paris – gave way to an increasing emancipation in the 1940s and 1950s. New York became the centre of an assertive art scene that found completely new, radical means of expression in Abstract Expressionism and colour field painting. Since the 1940s, it has also been subsumed under the term 'New York School'. The term is reminiscent of the 'École de Paris' and refers to the fact that the art created in New York, with its colour power and vitality, now assumed a leading artistic function and transmitted trend-setting impulses to Europe. In Abstract Expressionism, the process of painting became the decisive factor due to the predominate abandonment of the pictorial function. Directly, spontaneously, and unfiltered, the artist transfers his emotions to the painting surface with a painterly gesture. The vivacious gestural lines and bands of colour, as exemplified in Jackson Pollock's action paintings, arise from a purely subjective feeling, the confrontation with one's own fears, visions and formative experiences. The works are based on the subconscious and intuition, thus adopting the working methods of European Surrealism, the 'écriture automatique'.

Colour field painting emerges from Abstract Expressionism. The boundaries are fluid, so that many artists cannot be clearly attributed to one style. In its purest form, it is characterised by largely homogeneous, juxtaposed fields of flat colour application on large-format backgrounds. The colour in its pure presence becomes the sole subject of the picture. In contrast to the emotionally charged colour treatment of Abstract Expressionism, colour field painting is characterised by a visual calming and uniformity, yet it possesses a comparably impressive presence. In this auction, a total of five works by Arshile Gorky, Helen Frankenthaler, and Cy Twombly provide an insight into the diversity of this significant epoch. With their unique, groundbreaking oeuvre, the three artists each occupy decisive interfaces in the development of Abstract Expressionism.

Along with Hans Hofmann, Jackson Pollock, and Willem de Kooning, Arshile Gorky (1904-1948) is considered the most important representative of the first generation of the New York School. Gorky, whose real name was Vosdanig Manoog Adoian, emigrated to the USA as a teenager fleeing the Armenian genocide. Following his artistic interest, he initially taught himself. In 1924, he settled in New York, adopted his pseudonym and studied at the National Academy of Design and the Grand Central School of Art, where he later also taught. Initially working under the stylistic influences of Cézanne and Picasso, as early as 1930, the artist took part in a group exhibition of young artists at the Museum of Modern Art. One year later, the Mellon Gallery in Philadelphia staged his first solo exhibition. From the end of the 1920s, Gorky oriented himself towards Cubism, but his Cubist-inspired constructions also included the first biomorphic forms inspired by Joan Miró and André Masson. He became friends with Willem de Kooning, who was his age, and shared a studio with him. In the 1940s, the surrealists André Breton and Roberto Matta also became close friends, inspiring him to develop his own abstract-surrealist style. He combined luminous patches of colour, created by dripping and running, with biomorphic forms of delicate lines. His works bridge the gap between European art history, which he had long studied and intensively emulated, via Surrealism, to the gestural-impulsive ductus of Abstract Expressionism. Severely marked by cancer and the consequences of a car accident, Arshile Gorky took his own life in 1948.



Helen Frankenthaler, Provincetown, Massachusetts, 1950, aus: Ausst. Kat. Painted on 21st. street. Helen Frankenthaler from 1950 to 1959, Gagosian Gallery New York 2013, S. 47 © Helen Frankenthaler Foundation Inc. / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Helen Frankenthaler (1928-2011) is the most important pioneer of colour field painting; her work emerged from Abstract Expressionism and led to unadulterated work with colour fields. Frankenthaler belonged to the second generation of the New York School. From 1945 to 1949 she studied at a private art college in Vermont and at the Art Students League of New York. She then became a private student of Hans Hofmann, the German-born painter who, with his New York School of Art, exerted a decisive influence on the development of Abstract Expressionism and colour field painting. Through the art critic Clement Greenberg, she made contact with the first artists of the New York School. At the beginning of the 1950s, Frankenthaler found her own style, which followed on from early works by Kandinsky, but was significantly influenced by Jackson Pollock. In her personal form of action painting, she cultivated a lyrical, less dramatic mode of expression than her male colleagues. By drenching unprimed canvases with diluted liquid paint, the 'soak stain method', the artist achieved transparent-looking colour surfaces with organic-abstract elements. Her painting method, in which paint and ground merge into one, was adopted by Morris Louis and Kenneth Noland. In 1958, Frankenthaler married her painter colleague Robert Motherwell. In 1960, the Jewish Museum New York showed a first retrospective. From the beginning of the 1960s, the artist used acrylic instead of oil paint for her paintings, which produced stronger contours and richer colours, and explored printmaking techniques. The decisive source of inspiration for her works were landscape and natural impressions. Frankenthaler taught at Yale and Princeton Universities, and in her later work she also worked as a sculptor and stage designer.

Cy Twombly (1928-2011) is considered one of the best-known representatives of Abstract Expressionism, but in his biographical and artistic career, he occupies a particular role. Twombly studied at various universities in Rome/Georgia, Boston and his hometown of Lexington/Virginia before going to New York on a scholarship of the Art Students League. There he came into casual contact with the representatives of the New York School. He became friends with fellow student Robert Rauschenberg at whose suggestion he attended courses at Black Mountain College in North Carolina in 1951 and 1952 and where he was taught by Robert Motherwell and Franz Kline. A travel bursary enabled Twombly to travel extensively in 1952/1953, partly together with Rauschenberg, through Southern Europe and North Africa. Following his return, the artists briefly shared a studio in New York and exhibited at the Stable Gallery. Twombly increasingly shifted his centre of life to Italy, moving to Rome with his family in 1960. In the same year, the Leo Castelli Gallery in New York staged an important solo exhibition. In the following years, Twombly travelled the Mediterranean and North Africa restlessly, mythological, literary, and natural-historical themes dominating his work. The artist developed an unmistakable graffiti-like pictorial language. In short, swift action processes, he positions filigree ciphers on the picture ground that are reminiscent of lettering, he works with delicate traces of colour, and line-accentuated abstract sketches. In this way, he combines a wide variety of techniques and creates collages. In addition to his paintings and drawings, some of which are large-format, Twombly also works in photography and develops three-dimensional objects.

ARSHILE GORKY

OHNE TITEL

1946

Bleistift und Farbkreide auf Büttlen mit Wasserzeichen „Ingres d'Arches“. 31,5 x 48,3 cm. Unter Glas gerahmt. Rechts in der Darstellung signiert und datiert 'A. Gorky 46'. Rückseitig mit einem Papieretikett, dort typographisch mit den Werkangaben. – Im Rand gebräunt und mit Lichtrand.

Arshile Gorky Online Catalogue raisonné D1163

Mit einer Fotobestätigung von Agnes Gorky Phillips (in Kopie)

Pencil and coloured chalk on laid paper with watermark "Ingres d'Arches". 31.5 x 48.3 cm. Framed under glass. Signed and dated 'A. Gorky 46' right in the image. Paper label verso with typographical work information. – Browned at margin and with light-stain.

With a photo-confirmation from Agnes Gorky Phillips (copy)

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, Agnes Gorky Phillips 1948; Privatsammlung, 1975; Katherine Komaroff Fine Arts Inc., New York, 1978; Ira und Lori Young, Vancouver/Los Angeles, bis 1999; Privatsammlung Kanada; James Goodman Gallery, New York; Sammlung Gerald Rodolitz, Bangkok, 2007; Privatsammlung, Hongkong

Ausstellungen *Exhibitions*

Los Angeles 1997 (Manny Silverman Gallery), Arshile Gorky: Drawings, Kat. Nr. 1; New York 2004 (Washburn Gallery), The Surrealist Influence, Kat. Nr. 7; New York 2005 (Michael Rosenfeld Gallery), Organic New York, 1941-1949, S. 25 mit Farbbabb. (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett)

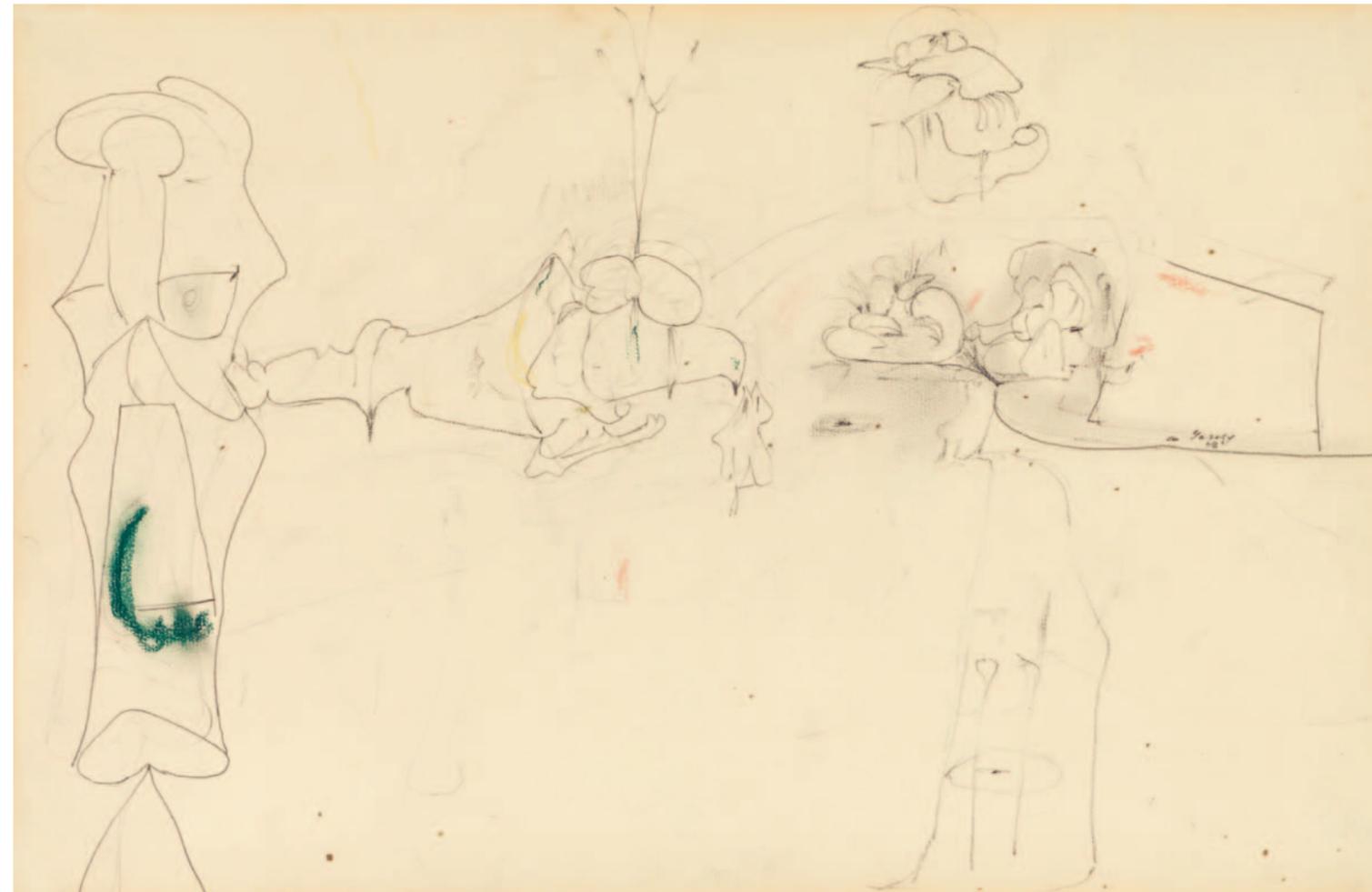
€ 80 000 – 100 000,-

Arshile Gorky begann ab 1941 als einer der ersten Künstler in Amerika mit den Mitteln der „écriture automatique“ der europäischen Surrealisten zu arbeiten. Malerkollegen wie Willem de Kooning folgten seinem Beispiel ab Mitte der 1940er Jahre.

Bis zu seinem frühen Tod 1948 versuchte Gorky mit dieser Technik, mittels derer das Unbewusste in ein Bild umgesetzt wird, stark emotional belastete Erinnerungen an seine armenische Heimat zu bewältigen. Seine zunächst idyllische Kindheit in Armenien wurde durch die 1915 einsetzende systematische Verfolgung, Deportation und Tötung der armenischen Bevölkerung durch das osmanische Militär jäh beendet. Die Familie wurde auseinandergerissen, die Mutter starb auf der Flucht, dem jungen Gorky gelang es zusammen mit einer Schwester in die USA zu emigrieren.

Ein weiterer, gänzlich anders gelagerter Themenkomplex, der seinem Werk zugrunde liegt, war die intensive Naturbeobachtung von Pflanzen und Tieren. Sie verbanden sich in seinen Gemälden und Zeichnungen zu biomorphen Formen und gingen mit den Verbildlichungen seiner traumatischen Erinnerungen eine Einheit ein. „The linear elements, spontaneously doodled, seem to meander, and the color areas are fluid and spill over the surface. As if possessed by memories and psychic pressures, Gorky improvised abstract amalgams of human, animal, and plant parts, a new order of 'hybrid' organisms, as Breton characterized them. [...] Gorky was the first American avant-garde painter to recognize that 'the vital task was a wedding of abstraction and surrealism', as Adolph Gottlieb observed, and that 'out of these opposites something new could emerge:' (Irving Sandler, Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation, Lenox/New York 2009, S. 76).

Wie die beiden hier zum Aufruf kommenden Zeichnungen eindrucksvoll deutlich machen, sind die zutiefst persönlichen Werke Arshile Gorkys trotz der weitgehend spontanen und ungeplanten zeichnerischen Aktion von ausgewogener kompositorischer Schönheit und beinhalten sowohl dramatische als auch lyrische Elemente.



ARSHILE GORKY

N10 OHNE TITEL

1946-1948

Bleistift und Farbkreide auf Zeichenpapier.
45,9 x 61,5 cm. Unter Glas gerahmt. Un-
bezeichnet. – In guter Erhaltung. Minimal
gebräunt, mit Atelierspuren.

Arshile Gorky Online Catalogue raisonné
D1111

*Pencil and coloured chalk on drawing paper.
45.9 x 61.5 cm. Framed under glass. Un-
signed. – Very good condition. Minimally
browned, studio traces.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; John Van Doren,
New York; Greenberg Van Doren Gallery,
Saint Louis; David Teplitzky, Queenstown,
Neuseeland, Oktober 2005; Sammlung
Gerald Rodolitz; Privatsammlung, Hongkong

Ausstellungen *Exhibitions*

Santa Fe 1990 (Gerald Peters Gallery),
Arshile Gorky: Three Decades of Drawings,
Kat. Nr. 30 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Eleanor Heartney, Gorky Drawings, in:
Artnews 89, November 1990, S. 159 mit
Farbabb.

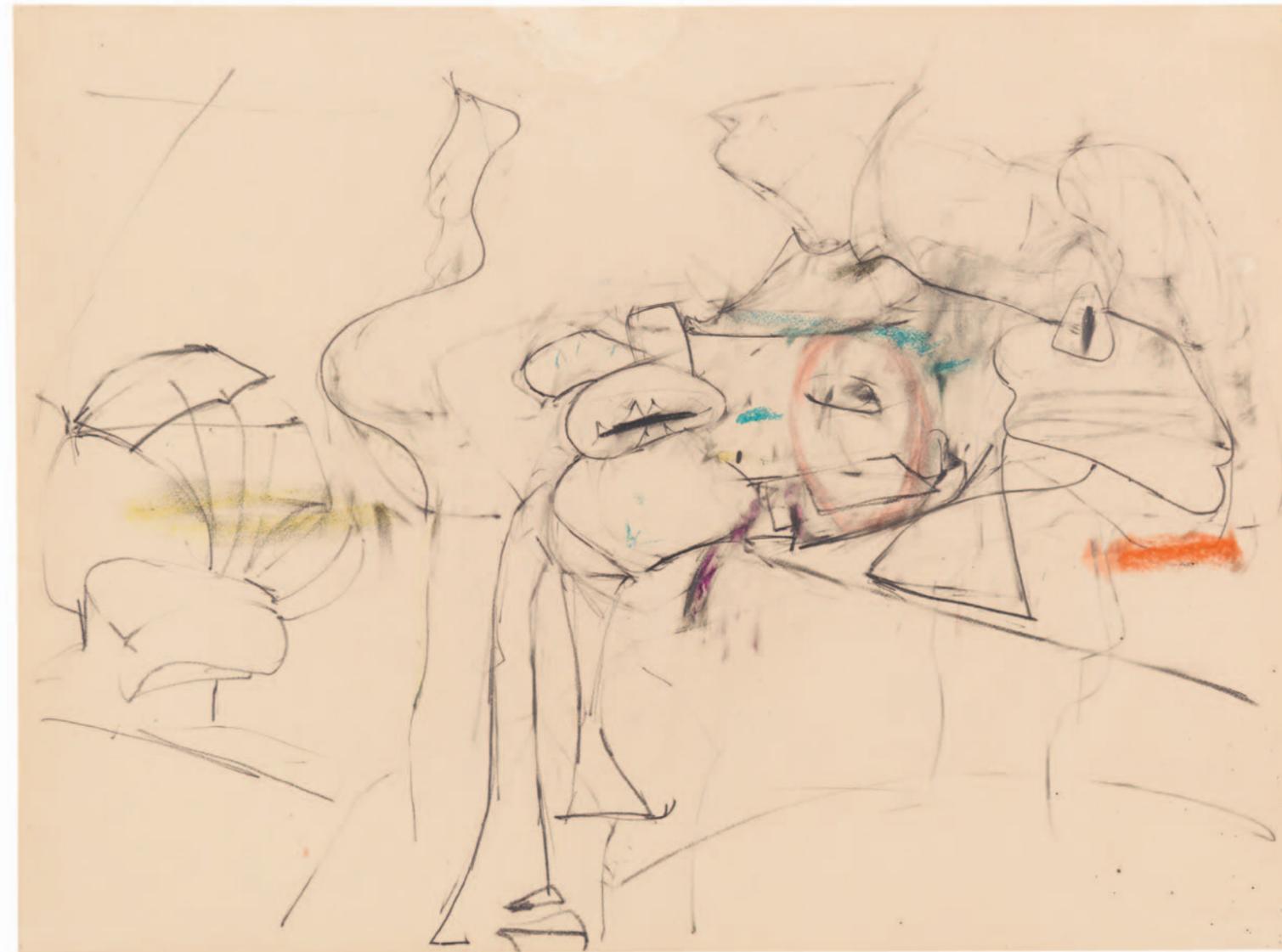
€ 200 000 – 300 000,–

In 1941 Arshile Gorky became one of the first artists in America to begin working with the European surrealists' technique of "écriture automatique". Other painters like Willem de Kooning followed his example from the mid-1940s.

Until his early death in 1948, Gorky attempted to use this technique for converting the unconscious into an image to come to terms with his extremely emotionally charged memories of his native Armenia. His initially idyllic childhood in Armenia was extinguished by the systematic persecution, deportation and killing of the Armenian populace through the Ottoman military which began in 1915. His family was torn apart and his mother died as a refugee; the young Gorky succeeded in emigrating to the US with one of his sisters.

His intensive nature studies of plants and animals represent an additional thematic complex that is fundamental to his work and is of a completely different character. These combine into biomorphic forms in his paintings and drawings and become unified with his visualisations of his traumatic memories. "The linear elements, spontaneously doodled, seem to meander, and the color areas are fluid and spill over the surface. As if possessed by memories and psychic pressures, Gorky improvised abstract amalgams of human, animal, and plant parts, a new order of 'hybrid' organisms, as Breton characterized them. [...] Gorky was the first American avant-garde painter to recognize that 'the vital task was a wedding of abstraction and surrealism', as Adolph Gottlieb observed, and that 'out of these opposites something new could emerge'" (Irving Sandler, Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation, Lenox/New York 2009, p. 76).

As is rendered strikingly clear by the two drawings made available here, Arshile Gorky's profoundly personal works contain dramatic as well as poetic elements and possess a balanced compositional beauty in spite of the largely spontaneous and unplanned action of their drawing.



HELEN FRANKENTHALER

New York 1928 – 2011 Darien/Connecticut

N11 OHNE TITEL (ORIGINAL COVER FOR "THE BLUE STAIRS", A BOOK OF POETRY BY BARBARA GUEST) 1968

Acryl und Kreide auf Karton. 20,5 x 15,3 cm.
Unter Glas gerahmt. Monogrammiert 'HF'.
Rückseitig mit Richtungspfeil und -angabe.
– Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic and crayon on card. 20.5 x 15.3 cm.
Framed under glass. Monogrammed 'HF'.
Direction arrow and information verso. –
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Sammlung Barbara Guest, Kalifornien;
Privatsammlung, Hongkong

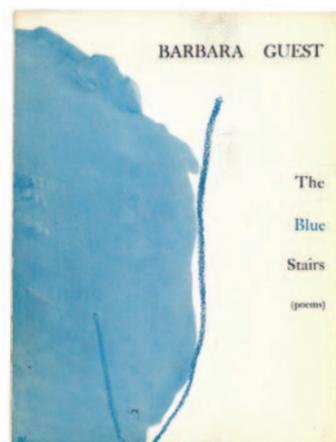
Ausstellungen Exhibitions

New York 1985 (Solomon Guggenheim
Museum), Edmonton (The Edmonton Art
Gallery), Toronto (Art Gallery of Ontario),
Cambridge (Arthur M. Sackler Museum,
Harvard University), Baltimore (The Balti-
more Museum of Art), San Francisco (San
Francisco Museum of Modern Art), Houston
(Museum of Fine Arts), Frankenthaler, Works
on paper 1949-1984, Ausst.Kat.Nr.36, S.56
mit Abb. (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur Literature

Barbara Guest, The Blue Stairs, New York
1968 (mit Farbabb. auf dem Cover)

€ 20 000 – 30 000,-



© Helen Frankenthaler Foundation Inc. /
VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Die hier angebotene ausdrucksstarke Papierarbeit Helen Frankenthalers entsteht 1968 als Titelillustration für den Gedichtband „The blue stairs“ der Lyrikerin und Kunstkritikerin Barbara Guest (1920-2006). Guest ist eine Vertreterin der New York School of Poets, einer den bildenden Künstlern der New York School nahestehenden Gruppe von Lyrikern, deren spontane und humorvolle Gedichte vom literarischen Surrealismus und der Malerei des Abstrakten Expressionismus beeinflusst sind.

Auf kleinem Format verdichtet das monochrome Werk die lichte, reduzierte und ungemein kraftvolle Ausstrahlung, die Frankenthalers Oeuvre inne ist und zeigt die Charakteristika, von denen auch ihre Gemälde bestimmt werden: die Farbe, die den Malgrund in einer organischen Form durchdringt, das unbemalte Papier, das ebenso wie die roh belassene Leinwand ihrer Gemälde einen maßgeblichen Teil zur Bildaussage beiträgt, und schließlich die subtilen Bezüge zu Naturformen. Frankenthalers Arbeiten auf Papier sind von außerordentlicher Bedeutung für ihr Werk. Als Ausdruck ihrer zeichnerischen und koloristischen Meisterschaft sind sie nie vorbereitendes Mittel, sondern stehen vollgültig neben ihren großformatigen Gemälden. Das Museum Folkwang Essen widmet aus diesem Grund ihren Papierarbeiten die Ausstellung „Helen Frankenthaler. Malerische Konstellationen“ ab Dezember 2022.

The expressive work on paper by Helen Frankenthaler offered here was created in 1968 as the title illustration for the poetry collection "The blue stairs" by the poet and art critic Barbara Guest (1920-2006). Guest was a representative of the New York School of Poets, a group of poets close to the visual artists of the New York School, whose spontaneous and humorous poems were influenced by literary Surrealism and Abstract Expressionist painting.

As a small format, the monochrome work condenses the light, minimised and immensely powerful aura inherent in Frankenthaler's works on paper and shows the characteristics that also determine her paintings: the colour that penetrates the painting ground in an organic way, the unpainted paper that, like the raw canvas of her paintings, contributes significantly to the picture's message, and finally the subtle references to natural shapes. "What is striking is the single-mindedness of Frankenthaler's concerns at this time; the notions she explored in watercolors, gouaches, graphics, book cover studies and large canvases are remarkably consistent. Even a small and modest work, such as the study for the cover of Barbara Guest's book of poetry (1968) contains all of Frankenthaler's preoccupations and strengths in miniature," writes Karen Wilkin on this work (Karen Wilkin, in: Frankenthaler, Works on paper 1949-1984, New York 1984, p.70).

Frankenthaler's works on paper are of extraordinary importance for her oeuvre. As an expression of her mastery of drawing and colouring, they are never merely a preparatory stage, but are equally valid alongside her large-format paintings. For this reason, the Museum Folkwang Essen is dedicating the exhibition "Helen Frankenthaler. Malerische Konstellationen" to her works on paper, commencing December 2022.





CY TWOMBLY

Lexington/Virginia 1928 – 2011 Rom

N12 OHNE TITEL
1963

Farbstift, Kugelschreiber und Bleistift auf Fabriano-Karton. 50 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und beschriftet 'Cy Twombly Roma 1963'. – Mit leichten Altersspuren.

Nicola Del Roscio, Cy Twombly, Drawings, Catalogue Raisonné, Vol.3, 1961-1963, München 2013, WVZ-Nr.236

Coloured pencil, ballpoint pen and pencil on Fabriano card. 50 x 70 cm. Framed under glass. Signed, dated and inscribed 'Cy Twombly Roma 1963'. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Henze Campione, Wichtrach;
Privatsammlung, Japan;
Sotheby's, London, 08.02.2002, Lot 175;
Sotheby's, New York, 14.05.2003, Lot 228;
Dranoff Fine Art, New York (2005);
Privatsammlung David Teplitzky, Colorado;
Privatsammlung, Hongkong

€ 200 000 – 300 000,–

„Indem er Malerei auf das Zeichnen und seine unumgängliche Ausdehnung, die Linie, also auf ihre Wesenheit reduziert, findet er eine Methode der Darstellung, die seine allerfeinsten Regungen psychologischer und physiologischer Art aufzeichnen kann. Und da das Graphische seiner Kunst die Möglichkeit der Sprache und dadurch des Schreibens innerhalb des Malens erschließt, kann er seine Empfindungen noch ausgeprägter äußern. Zeitweilig weist sein Werk eine fast qualvolle Verletzlichkeit auf und ist dann ein intimes Tagebuch seines emotionalen Lebens, das in der Kunst des 20. Jahrhunderts kaum Vergleichbares hat“, schreibt Roberta Smith über die beispiellose Ausdrucksfähigkeit Cy Twomblys (Roberta Smith, Der große Mittler, in: Harald Szeemann (Hg.), Cy Twombly, Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, München 1987, S.13).

Die hier angebotene bedeutende Komposition aus dem für sein zeichnerisches Oeuvre sehr produktiven Jahr 1963 verdichtet sich in einem vertikalen Aufbau in der Mitte des Bildraumes. Rechtwinklige, architektonisch anmutende Elemente verbinden sich mit organisch ausgeformten Schraffuren. In Zusammenhang mit der farblichen Beschränkung auf Schwarz und Rot lassen sich Assoziation zu einer Herdstelle mit Feuer und Rauch ziehen. Skripturale Elemente im unteren Teil der Komposition gehen fließend über in die Signatur des Künstlers. Kulturelles Wissen, ästhetische Erfahrungen und emotionale Verfassung verbinden sich zu einer bildnerischen Aussage von zeitloser Gültigkeit.

“By reducing painting to symbols and their inevitable extension, the line, thus to their essence, he discovers a method of representation that is able record the very finest emotions of a psychological and physiological kind. And since the graphic nature of his art opens up the possibility of language and thus of writing within painting, he can express his feelings even more distinctly. At times, his work exhibits an almost agonising vulnerability becoming an intimate diary of his emotional life that has few equals in 20th century art,” writes Roberta Smith about Cy Twombly’s unprecedented expressiveness (Roberta Smith, Der große Mittler, in: Harald Szeemann (ed.), Cy Twombly, Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Munich 1987, p.13).

The important composition offered here, from 1963, a very productive year for his oeuvre of drawings, is condensed within a vertical structure in the centre of the pictorial space. Rectangular, architectural elements combine with organically shaped hatchings. Relating to the restriction of colour to black and red, associations can be drawn to a hearth with fire and smoke. Scriptural elements in the lower part of the composition flow into the artist’s signature. Cultural knowledge, aesthetic experience and the emotional state combine to form a pictorial statement of timeless validity.



CY TWOMBLY

Lexington/Virginia 1928 – 2011 Rom

N13 OHNE TITEL 1962

Kugelschreiber, Wachskreide und Graphit auf Karton. 71 x 99,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Cy Twombly 1962'. – Mit leichten Altersspuren und der Kugelschreiber teils stark verblaßt.

Wir danken der Cy Twombly Foundation, Rom, für hilfreiche Auskünfte.

Ballpoint pen, wax crayon and graphite on card. 71 x 99.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Cy Twombly 1962'. – Minor traces of age and ballpoint pen partly strongly faded.

We would like to thank the Cy Twombly Foundation, Rome, for helpful information.

Provenienz Provenance

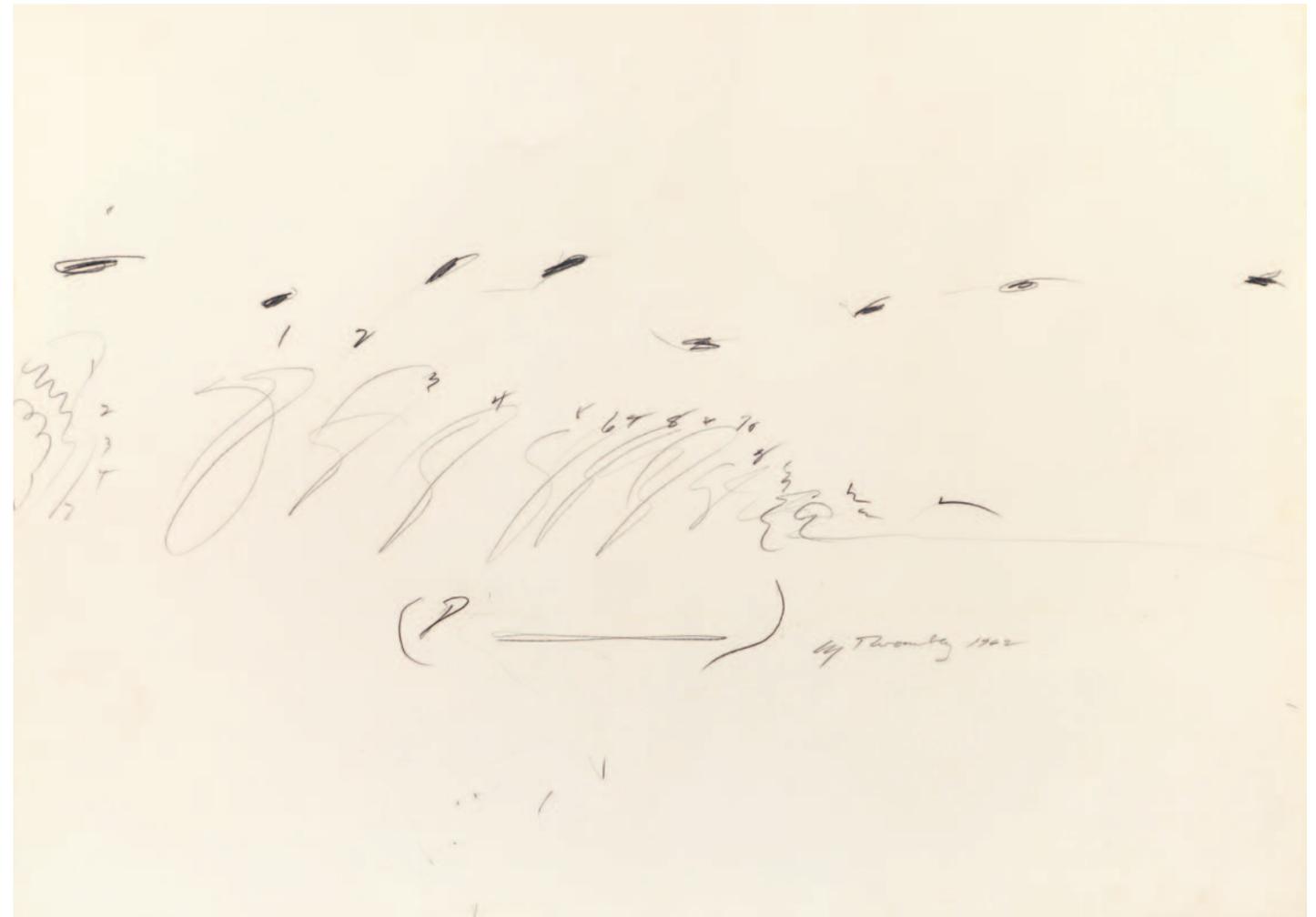
Galerie Renate Kammer, Hamburg (1971);
Privatsammlung, Hamburg;
Dranoff Fine Art, New York;
Privatsammlung, Hongkong

€ 80 000 – 120 000,–

Gleichermaßen filigran wie kraftvoll konzentriert sich diese Komposition in der horizontalen Bildmitte und erinnert an eine Bewegungsstudie oder an die Dokumentation einer sich fortentwickelnden Versuchsreihe. Zart geschwungene Linien und energisch gesetzte Zeichen leiten mit einer sanften, aber unwiderstehlichen Dynamik das Auge des Betrachters vom linken Bildrand nach rechts in den Bildraum hinein, skripturale Elemente und abstrakte Zeichnung laufen nahtlos ineinander und verweigern sich, wie stets, einer Entschlüsselung. Die Papierarbeiten Twomblys sind optisch immer von dem unbearbeiteten Papierton geprägt, der die Bildfläche dominiert, was ihnen eine lichte, zeitentrückte Anmutung gibt. Sie erscheinen wie Bestandteile einer Sammlung wissenschaftlicher Notizen und Skizzen, besitzen aber eine unverkennbar poetische, spielerische Dimension. Was Zufall und Intuition entspringt und was einer möglicherweise zugrunde gelegten Systematik, bleibt das Geheimnis des Künstlers. „Das Wunder Twomblys ist genau diese Art des Schreibens, der Defiguration von Symbolen, Alphabeten und Zahlen, des Ausdrucks von nichts als sich selbst, der auf absolute Totalität zielt, die Revolution des Zeichens vollendend. Nichts als sich selbst ausdrücken, und das vollkommen – dies ist der fluktuierende Rhythmus, der Widerspruch, das Geheimnis und die Esoterik des schöpferischen Akts.“ (Pierre Restany, zit. nach: Harald Szeemann (Hg.), Cy Twombly, Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, München 1987, S.27)

Filigree and powerful in equal measure, this composition is concentrated in the horizontal centre of the picture and is reminiscent of a movement study or the documentation of an ongoing series of experiments. Delicately curved lines and energetically placed symbols guide the viewer's eye from the left edge of the picture into the pictorial space on the right with a gentle but irresistible dynamism; scriptural elements and abstract drawing run seamlessly into one another and, as always, refuse to be deciphered.

Visually, Twombly's works on paper are always characterised by the tone of unprocessed paper that dominates the picture surface, lending a light, time-warped appearance. They look like components of a collection of scientific notes and sketches, but possess an unmistakably poetic, playful dimension. The question of which elements originate from chance and intuition and which are the result of a possible underlying system remains the artist's secret. "The magic of Twombly is precisely this kind of writing, the disfiguration of symbols, alphabets, and numbers, the expression of nothing but oneself, aiming at absolute totality, perfecting the revolution of the symbol. To express nothing but oneself, and to do so perfectly – this is the fluctuating rhythm, the contradiction, the mystery, and the esotericism of the creative act." (Pierre Restany, as cited in: Harald Szeemann (ed.), Cy Twombly, Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, Munich 1987, p.27)



PER KIRKEBY
1938 – Kopenhagen – 2018

14 OHNE TITEL
1996

Mischtechnik auf Masonit. 122 x 122 cm.
Gerahmt. – Mit Atelierspuren.

*Mixed media on masonite. 122 x 122 cm.
Framed. – Traces of studio.*

Provenienz Provenance

Galerie Michael Werner, Köln (mit rückseitigem Aufkleber und Inventarnummer PK 797);

Privatsammlung, Luxemburg

Ausstellungen Exhibitions

Luxemburg 2000 (Galerie Beaumont), Per Kirkeby, Ausst.Kat., Taf.1 mit Farbabb.
Düsseldorf 1998/1999 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Per Kirkeby, Bild Zeichnung Skulptur, Ausst.Kat., S.109 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 30 000 – 35 000,–

„Im Bild der Natur entstandene Kunst, die Sehnsucht des Künstlers, die Bilder mögen in ihrer Eigensinnigkeit wie Natur werden, ist ein wesentliches Moment von Kirkebys Universum. Aber das wird [...] von einer Gegenbewegung im Gleichgewicht gehalten, die den Maler gegen die Verführungen des Stils und die anonymen Verlockungen der Natur sichern soll. Und dagegen, sich in seiner Kunst zu verlieren.“ (Poul Erik Tøjner, Per Kirkeby, Köln 2003, S. 59). Vom Künstler bewusst gesetzte so genannte „Fehler“ in der Malerei sind seine maßgebliche Strategie, um sich allzu eindeutigen Zuordnungen zu widersetzen. Trotz weitgehender Abstraktion ist in dem vorliegenden Werk der Naturbezug dennoch unmittelbar nachzuvollziehen. Im Zentrum des Bildes steht vor dunklem, fast monochromem Hintergrund ein aus ineinander verschlungenen farbigen Kreidelinien gezeichnetes Gebilde, das als Ast erkennbar wird. Das knorrige Holzstück mit gefurchter Rinde, bewachsen mit Flechten und Pilzen, ist nirgends verankert, vielmehr scheint es frei im Bildraum zu schweben. Dieser Ast ist ein der direkten Naturbeobachtung entnommenes Versatzstück, das in der gleichen, horizontal schwebenden Position noch mehrfach in unbetitelten Werken Kirkebys aus den Jahren 1996 bis 1998 zu sehen ist. Die abstrakten Farbflächen dieser Werke evozieren im Hintergrund unterschiedliche, durch individuelle Vegetationsbedingungen, Lichtstimmungen und Wetterlagen beeinflusste Natureindrücke. So lässt in dem hier angebotenen Gemälde das Dunkelbraun und Braunrot an den Erdboden eines herbstlichen Waldes denken.

“Art created in the image of nature, the artist’s longing for paintings to become like nature with regard to their willfulness, is an essential moment of Kirkeby’s universe. But this is [...] kept in balance by a counter-movement that is intended to protect the painter against the seduction of style and the anonymous enticements of nature. And against losing himself in his art.” (Poul Erik Tøjner, Per Kirkeby, Cologne 2003, p. 59). The artist’s deliberate use of so-called “errors” in painting is his decisive strategy for resisting all too clear-cut classifications. Although it is largely abstract, the reference to nature in the present work is nevertheless directly discernable. In the centre of the painting, set against a dark, almost monochrome background, is a structure drawn from intertwined coloured chalk lines, which becomes recognisable as a branch. The gnarled piece of wood with furrowed bark, overgrown with lichen and fungi, is not anchored anywhere, rather it seems to float freely in the picture space. This branch is a set piece taken from direct observation of nature, which can often be seen in the same, horizontally floating position in many untitled works by Kirkeby from 1996 to 1998. The abstract colour surfaces of these works evoke different impressions of nature in the background, influenced by individual vegetation conditions, light moods and weather conditions. In the painting offered here, for example, the dark brown and brown-red suggest the soil of an autumnal forest.



ZDENĚK SÝKORA
1920 – Louny/Böhmen – 2011

15 LINIEN NR.102
1992

Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sýkora 92'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'ZDENĚK SÝKORA LINIE Nr. 102 1992' sowie unleserlich beschriftet und mit Maßangaben. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

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

Oil on canvas. 150 x 150 cm. Signed and dated 'Sýkora 92' verso on canvas. Signed, dated, and titled 'ZDENĚK SÝKORA LINIE Nr. 102 1992' on stretcher and illegibly inscribed and with dimensions. – Traces of studio and minor traces of age.

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

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler erworben (1995);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Ludwigshafen 1995 (Wilhelm-Hack-Museum), Zdeněk Sýkora, Retrospektive, Ausst.Kat., S.120/121 mit Farbabb.
Amsterdam 1993 (Galerie Art Affairs), Zdeněk Sýkora
Prag 1992 (Mánes), Umělecká beseda

€ 180 000 – 250 000,-

Zdeněk Sýkora, bedeutendster Vertreter des tschechischen Konstruktivismus und Pionier der computergestützten Kunst, schafft mit „Linien Nr. 102“ ein intensives Werk von beeindruckender Dichte. In trägen Wellenbewegungen gleiten Farbbänder in horizontaler Ausrichtung durch den Bildraum – in ihrer Massivität eher als Bahnen denn als Linien zu bezeichnen. Ungewöhnlich ist ihre allumfassende Präsenz, sie füllen den Bildraum buchstäblich aus. Anfang der 1970er Jahre kommt der Künstler über die Vergrößerung von abstrakten Strukturen zu seinen Linienbildern, die er computergestützt konstruiert. Unter Einsatz eines Zufallsgenerators ermittelt Sýkora zunächst die Anfangspunkte der Linien, ihre Breite und Farbe. Im nächsten Schritt werden die Längen und Richtungen der Tangenten festgelegt, aus denen die Bögen konstruiert werden, welche den Verlauf der Linien bestimmen. Schließlich berechnet er ihre Überschneidungspunkte. Bei der gesamten Bildkonstruktion hält sich der Künstler an die durch den Computer zufällig ausgegebenen Zahlen, ohne selbst einzugreifen oder auszuwählen. „Auch eine Kombination, die zunächst uninteressant erschien, kann zu einem Ergebnis führen, das mich überrascht. Der Zufall bereichert den Menschen: Er hindert ihn daran, in Stereotypen zu verfallen. Bei jedem Bild bin ich am Ende derjenige, der am meisten schockiert ist, obwohl ich vorher zumindest ein bisschen weiß, was in etwa entstehen könnte. Die größte Analogie für diese Art Kunst finde ich in der Musik. Für einen Komponisten, der die einzelnen Parts mehr oder weniger getrennt schreibt, muss es auch ein großes Erlebnis sein, wenn er das ganze Werk komplett von allen Instrumenten gespielt hört.“ (Zdeněk Sýkora in einem Interview mit Vít Petrjanoš, 1991, zit.nach: www.zdeneksykora.com).

With 'Linien Nr. 102', Zdeněk Sýkora, the most important representative of Czech Constructivism and a pioneer of computer-aided art, created an intensive work of impressive density. Bands of colour glide horizontally through the pictorial space in languid undulations – in their massiveness they could be described more as paths than lines. Their all-encompassing presence is unusual; they literally fill the pictorial space.

At the beginning of the 1970s, the artist's style evolved to line paintings via the enlargement of abstract structures which he constructed with the aid of a computer. Using a random generator, Sýkora first specified the starting points of the lines, their width and colour. In the next step, he defined the lengths and directions of the tangents from which the arcs were constructed that determined the course of the lines. Finally, he calculated their points of intersection. During the entire construction of the picture, the artist adheres to the data randomly produced by the computer without any intervention or selection on his part. "Even a combination that initially seems uninteresting can lead to a result that surprises me. Chance enriches man: it prevents him from falling into stereotypes. With every painting, I end up being the one who is most shocked, even though I have a vague notion beforehand what might emerge. I find the greatest analogy for this kind of art in music. For a composer who writes the individual parts more or less separately, it must also be a great experience to hear the work played as a whole by all the instruments." (Zdeněk Sýkora in an interview with Vít Petrjanoš, 1991, quoted from: www.zdeneksykora.com)



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

16 ABSTRAKTES BILD

1977

Öl auf Leinwand. 42 x 40 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter, 77' sowie mit der Werknummer '431/4'. – Mit leichten Altersspuren.

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Catalogue Raisonné, Bd.3, 1976-1987, Ostfildern 2013, WVZ-Nr.431-4

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis, Art, Paintings, Abstracts, Abstracts 1970-1979, Abstract Painting

Oil on canvas. 42 x 40 cm. Framed. Signed and dated 'Richter, 77' and work number '431/4' verso on canvas. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Fred Jahn, München;
Galerie Bernd Lutze, Friedrichshafen (mit rückseitigen Aufklebern);
Privatsammlung Tübingen;
Lempertz, Köln, 20.11.1992, Lot 805;
Galerie Heseler, München;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Friedrichshafen 1985/1986 (Galerie Bernd Lutze), Gerhard Richter, Abstrakte Bilder 1978-1984 (mit rückseitigem Aufkleber);
Friedrichshafen 1979 (Galerie Bernd Lutze), Gerhard Richter, Bilder und Druckgraphik, 1962-1978 (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 240 000 – 280 000,-



Mit dem ersten Abstrakten Bild, das 1976 entsteht, vollzieht sich ein radikaler Umbruch im Schaffen Gerhard Richters. Die Abkehr von den Vermalungen und Grauen Bildern, mit deren radikal objektiver Gestaltlosigkeit er nach eigener Aussage in eine schöpferische Sackgasse geraten war, bringt etwas völlig Neues mit sich. Diesem Befreiungsschlag steht er mit Neugier und durchaus mit Skepsis gegenüber, tastend beginnt er das Potential der neuen Möglichkeiten auszuloten – das sich letztendlich als unendlich fruchtbar erweist. Bis 2017 erschafft Richter Abstrakte Bilder, die sich unwiederholbar mit einer gewissen inneren Stringenz entlang der persönlichen Biografie des Künstlers entwickeln und seine jeweilige Befindlichkeit spiegeln. Es liegt in seiner Absicht, möglichst wenig zu komponieren, das Bild frei und offen, gleichsam autonom entstehen zu lassen: „Die Absicht: nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, kein Gegenstand, keine Form – und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild. [...] und dazu im Widerspruch stehend stets die Absicht, die Hoffnung, ein Sujet quasi geschenkt zu erhalten, eines, das ich nicht erfunden habe und das dafür allgemeiner, besser, weniger verbrauchbar, allgemeingültiger sein müsste.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S.163f.)

Das hier angebotene Werk ist ein rares Beispiel dieser maßgeblichen Umbruchzeit. Es gehört zu einer Reihe von 10 relativ kleinformatigen Bildern, die Richter 1977 malt und die in ihrer Verschiedenartigkeit noch ganz unter dem Eindruck des künstlerischen, experimentellen Neuanfangs stehen. Außergewöhnlich schön tritt die Mehrschichtigkeit zutage, die Richter in den Abstrakten Bildern von Beginn an praktiziert: über einer glatten ersten Malschicht, die durch das Verreiben der noch nassen Ölfarbe den diffusen Eindruck eines weichgezeichneten realistischen Details erwecken, liegen gestisch-spontan gesetzte Farbstrukturen. „Und diese glatte, ineinander verschwimmende Fläche ist dann erstmal wie ein fertiges Bild, das ich nach einiger Zeit verstehe oder mir satt gesehen habe und in einem nächsten Malgang zum Teil zerstöre, zum Teil ergänze, und das immer so weiter mit zeitlichen Abständen, bis es nichts mehr daran zu tun gibt, das Bild also fertig ist; das ist dann ein Etwas, das ich in gleicher Weise verstehe, wie es mir dann als Unverständliches und Selbstständiges gegenübersteht“, beschreibt Richter selbst den Vorgang der Bildfindung (zit. nach: Elger, Obrist, a.a.O., S.136).

In ihrer Pastosität und samtigen Mattheit heben sich die später gesetzten Strukturen plastisch von der sanft schimmernden darunterliegenden Malschicht ab, es vermittelt sich der Eindruck des Schwebens. Das Anschneiden der Bildkante betont den ausschnitthaften Charakter. Die optische Leichtigkeit und Frische dieses Werkes steht beispielhaft für die befreite Öffnung des Bildraumes, die die Abstrakten Bilder Gerhard Richters kennzeichnet.

A radical upheaval in Gerhard Richter's creativity takes place in the first abstract picture, created in 1976. The estrangement from overpaintings and grey pictures, with the radically objective lack of form, which, as he himself stated, had reached a creative dead end, brings something completely new with it. He confronts this coup with curiosity and by all means scepticism; tentatively, he begins to sound out the potential of the new possibilities, which ultimately prove to be infinitely fruitful. Up until 2017, Richter created abstract pictures which develop without repetition with a certain inner rigour along the artist's personal biography, mirroring each of his sensitivities. He intends to compose little, to leave the picture to emerge freely and openly, i.e. autonomously. "The intention: invent nothing, no idea, no composition, no object, no form – and retain everything: composition, object, form, idea, picture [...], and in contradiction to this, always the intention, the hope of receiving a subject all but as a gift, one that I did not invent and that would have to be more general, better, less useable, more universally valid." (Gerhard Richter, quoted from: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (ed.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Cologne 2008, p.163f.)

The work offered here is a rare example of this decisive time of transition. It is from a series of ten relatively small pictures that Richter painted in 1977 still entirely under the impression of the artistic, experimental new beginning in their diversity. The multi-layeredness that Richter practised in the Abstract Paintings from the beginning emerges particularly beautifully: gestural, spontaneously placed colour structures lie over a smooth first layer of paint, which give the diffuse impression of a softly drawn realistic detail due to the rubbing of the still wet oil paint. "And this smooth, merging surface is then firstly like a finished picture, which I understand after some time or have seen enough of, and in a following painting session partly destroy, partly amend, and so it continues with time intervals, until there is nothing more to be done, and so the picture is finished; that is then something that I understand in the same way as it then confronts me as something incomprehensible and independent", wrote Richter himself about the process of the picture emergence (quoted in: Elger, Obrist, ibid, p.136).

In their pastosity and velvety dullness, the later applied structures sculpturally lift from the softly shimmering painted layer below and give the impression of floating. The cutting of the picture edge emphasises the cropped character. The optical lightness and freshness of this work exemplifies the liberated opening of the pictorial space that characterises Gerhard Richter's Abstract Pictures.

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

17 GRÜNE FLUCHT

1951

Öl auf Leinwand. 110 x 130 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'Nay, 51.'
sowie rückseitig schwarz auf der oberen
Keilrahmenleiste signiert, datiert und be-
titelt 'Nay – Grüne Flucht – 1951'

Scheibler 535

*Oil on canvas. 110 x 130 cm. Framed. Signed
'Nay, 51.' lower right in black and signed, dated
and titled 'Nay – Grüne Flucht – 1951' verso
in black on the upper stretcher bar.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Oldenburg 1951 (Kunstverein), E. W. Nay –
Hans Uhlmann

€ 200 000,-

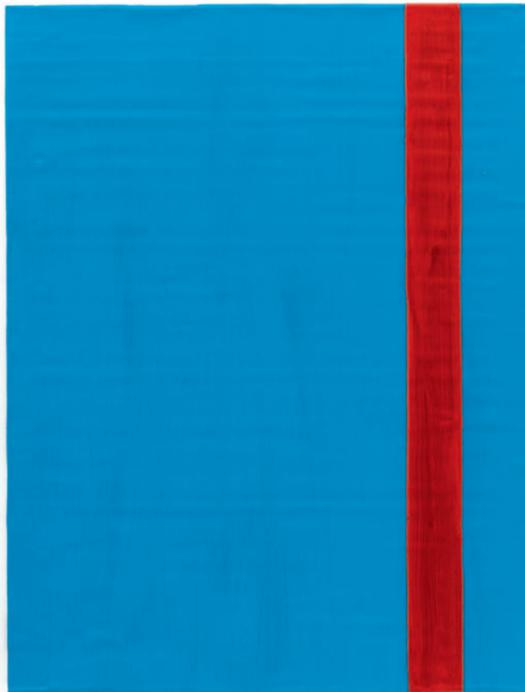
Im Jahr 1951 entstanden, als es Ernst Wilhelm Nay von der ländlichen Idylle des Hofheimer Ateliers nach Köln zurückzog, besticht die 'Grüne Flucht' durch eine neu gewonnene Dynamik. Die Farbgebung von Umbra- und dunkelroten Tönen in der linken unteren Bildhälfte kontrastiert mit der hellgrünen, fast kalten Farbigekeit in dem oberen rechten Bereich. Tatsächlich finden auf der entstehenden Diagonale die kompositorischen Elemente dieses Bildes ihre Entfaltung: Die erdigen Töne werden durch Zinnoberrot ergänzt, und Nay erzeugt weitere Ebenen mit Hilfe der schwarzen, blätterförmigen Umrisse. Interessant ist, dass der Maler – der noch Ende der 1940er Jahre in Le Mans arbeitete – in seinem Domizil in Hofheim neue Inspiration aus der Natur gewann. In dieser Zeit entstanden die sogenannten Fugalen Bilder, in denen Nay eine fast musikalisch-inspirierte Handschrift mit der kontinuierlichen Exploration von Farbe kombiniert. Der Umzug nach Köln folgte der Scheidung von seiner ersten Frau und Heirat mit Elisabeth Kerschbaumer, die später als Bewahrerin seines Nachlasses bekannt wurde. Diese privaten Entwicklungen, gekoppelt mit technischen Neuerungen des modernen Lebens, machten den Weg frei zu einer kompositorischen Leichtigkeit und zu der Neuinterpretation seiner formalen Bildsprache. In der „Grünen Flucht“ sehen wir neben der Darstellung dieser Dynamik, Anklängen an die Scheibenbilder, auch Andeutungen der Augen-Form – ein Motiv, welches Nay dann Mitte der 1960er Jahre weiter vertiefen würde. Statt aber Nays Schaffen kohärent in seine verschiedenen schöpferischen Epochen einzuteilen, ist dieses Bild auch ein Beispiel dafür, wie diese Schwerpunkte sich voneinander inspiriert und gegenseitig befruchtet haben. Eine umfassende Retrospektive der Arbeiten Ernst Wilhelm Nays ist noch bis Anfang August 2022 an der Hamburger Kunsthalle zu sehen. Danach am Museum Wiesbaden von September 2022 bis Februar 2023 und anschließend am Museum Kuppersmühle für Moderne Kunst in Duisburg, bis August 2023.

Painted in 1951, when Ernst Wilhelm Nay relocated to Cologne from the rural idyll of his Hofheim studio, 'Die Grüne Flucht' captivates the viewer with a newly acquired dynamism. The colourfulness of the umber and dark red tones in the lower left half of the picture contrasts with the light green, almost cold upper right area. In fact, the compositional elements of this painting unfold on the emerging diagonal: the earthy tones are complemented by vermillion, and Nay creates further layers with the help of the black, leaf-shaped outlines. It is interesting to note that the painter – who was still working in Le Mans at the end of the 1940s – drew new inspiration from nature in his space in Hofheim. It was during this period that the so-called Fugal Paintings were created, in which Nay combined an almost musically-inspired style with the continuous exploration of colour. The move to Cologne followed the divorce from his first wife and marriage to Elisabeth Kerschbaumer, who later became known as the custodian of his estate. These private developments, coupled with technical advancements of modern life, paved the way for a new compositional lightness and for the reinterpretation of his formal visual language. In 'Grüne Flucht', we not only grasp this newfound dynamism, but also see allusions to the disc paintings, as well as hints of the eye form, a motif Nay would go on to explore further in the mid-1960s. Instead of coherently subdividing Nay's oeuvre into his various creative epochs, this painting is an example of how these focal points inspired and cross-fertilised each other. A comprehensive retrospective of Ernst Wilhelm Nay's works can be seen at the Hamburger Kunsthalle until the beginning of August 2022. The exhibition will move on to the Museum Wiesbaden from September 2022 to February 2023 and subsequently be shown at the Museum Kuppersmühle für Moderne Kunst in Duisburg, until August 2023



GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

18 OHNE TITEL
1989



6-teilige Arbeit: jeweils Acryl auf Blei auf Holz. Je 80 x 60 cm. Rückseitig auf dem Holz jeweils signiert, datiert und beschriftet 'Förg 89 22/89' und in Folge 'A' bis 'F' beschriftet.

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

6-part work: each acrylic on lead on wood. Each 80 x 60 cm. Each signed, dated and inscribed 'Förg 89 22/89' and consecutively inscribed from 'A' to 'F' verso on wood.

We would like to thank Michael Neff from the Günther Förg Estate for kindly confirming the authenticity of this work.

Provenienz Provenance
Galerie Bob van Orsouw, Zürich;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 500 000 – 600 000,-

Bereits während seiner Akademiezeit in den 1970er Jahren formen sich die grundlegenden Charakteristika der malerischen Ausrichtung Günther Förgs. Von Beginn an verschreibt er sich einer minimalistischen Abstraktion im Sinne eines von Deutungsballast befreiten Neuanfangs, der die physische Präsenz der Malerei in den Mittelpunkt stellt. „Förg begann also seine Malerei, als für ihn Abstraktion eigentlich nichts mehr mit abstrahieren zu tun hatte, denn die Stofflichkeit des Materials Farbe, die Materialität der Bildträger oder das Pigment auf einer Wandfläche waren die entscheidenden Wirkungsfaktoren.“ (Siegfried Gohr, zit. nach: Günther Förg, Make it new, Recklinghausen 2004, S.58). Er erschließt für sich auf Malgründen aus Aluminium, Kupfer und Blei Ausdrucksmittel, die die Grenzen zwischen Malerei und Objektkunst verwischen, später führt er diesen Weg mit Bronzeplastiken und bemalten Gipsreliefs weiter in die Dreidimensionalität fort. Der umgebende Raum ist auch für seine Malerei von entscheidender Bedeutung, er konzipiert seine Bilder und Bildserien als räumliche Installationen; mit seinen Wandmalereien nimmt er dann auch ganz unmittelbar den Raum in Besitz.

Den Bleibildern widmet sich Förg ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre mit besonderer Aufmerksamkeit. Sie gehören zu seinen bekanntesten Werkgruppen, in ihnen tritt die Stofflichkeit des gewählten Materials besonders kraftvoll zutage. Die leichte Verformbarkeit des Schwermetalls, die es in früheren Zeiten zu einem beliebten und vielfältig eingesetzten Werkstoff werden ließ, macht sich auch Förg zunutze, indem er es, zu Blech ausgewalzt, anstelle von Leinwand über einen Holzrahmen spannt. „Förg transformierte diese Materialien und die ihnen innewohnenden Differenzen – Blei – Holz – Malmaterie – in eine diffuse Räumlichkeit. Ohne Perspektive entsteht etwas wie ein Resonanzboden, der die strenge Wahrheit der geometrischen Komposition erschüttert. Es war vor allem die Entdeckung des Bleis, das als Widerpart der Farbe neue Möglichkeiten eröffnete. Dieses seltene Material für einen Künstler besticht vor allem durch zwei Eigenschaften, einerseits ist es besonders schwer, andererseits besonders verletzlich.“ (Siegfried Gohr, zit. nach: a.a.O., S.63). Denn die bei dem Prozess des Aufspannens unvermeidlich auftretenden Unregelmäßigkeiten in Form von kleinen Aufwölbungen, Dellen und Kratzern schaffen eine jeweils einzigartige Fläche, die eine unverwechselbare Patina besitzt. Von diesen Narben und Schrunden, die die Oberfläche prägen, rührt das vielschichtige Charisma und die Individualität, die diesen Bildern eigen ist. Das Blei tritt mit seinem rohen Materialcharakter entweder direkt, weil in Teilen unbemalt, oder indirekt unter der Malschicht in Erscheinung und verleiht den Werken eine archaisch anmutende Tiefe. In der Rezeption dieser Kunstwerke spielt immer auch der symbolische Gehalt eine Rolle, mit dem das Material Blei aufgrund seiner historischen Anwendungsbereiche und ihm zugeschriebenen Eigenschaften aufgeladen ist. Durchaus düstere Assoziationen an Kriegsgerät, an Schwerindustrie, an alchemistische Experimente können unterschwellig mitschwingen.

In der außerordentlich schönen sechsteiligen Serie, die in dieser Auktion offeriert werden kann, bleibt das ungewöhnliche Material unter der sichtbaren Oberfläche verborgen und scheint nur subtil durch. Die sechs hochrechteckigen Einzelbilder zeigen geschlossene monochrome Farbflächen, die jeweils im rechten Bildviertel von einer breiten vertikalen Linie in dunklem Rot durchlaufen werden – ein Element, das in Anlehnung an den sprichwörtlichen „roten Faden“ die Werke optisch aneinanderbindet. Die Unregelmäßigkeiten des Bleiblechs bilden hier einen Maluntergrund, der je nach Lesart Ähnlichkeiten zu den Gebrauchsspuren eines historischen Artefakts oder zu etwas natürlich Gewachsenem aufweist. Der unregelmäßige Farbauftrag mit seinem Wechselspiel aus leicht transparenten und opaken Partien und die Wahl der Farben verstärken diesen Charakter. Warme und kühle Töne halten sich die Waage und balancieren sich in ihrer räumlichen Wirkung aus; die Rot- und Brauntöne evozieren Nähe, die kalten Weiß- und Blautöne rufen den Eindruck von Ferne hervor. Bleiuntergrund und Acrylfarbe steigern sich gegenseitig durch den Kontrast aus Dichte und Schwere einerseits, Durchlässigkeit und Leichtigkeit andererseits.

Die Malerei Günther Förgs fußt auf zahlreichen Anregungen, die er im Konstruktivismus und abstrakten Expressionismus, in der amerikanischen Farbfeldmalerei eines Barnett Newman und im Minimalismus von Künstlerkollegen wie Blinky Palermo fand. Jedoch geht es ihm bei der Verarbeitung der dort aufgegriffenen Bildideen nur um die Übernahme formaler Aspekte, die ihn besonders ansprechen, nicht um inhaltliche Ansprüche und Zusammenhänge. Oft wird daher die Lakonie seiner bildnerischen Interpretation thematisiert. Doch letztendlich spielen diese Vorbilder nur bedingt eine Rolle: Förgs Malerei erreicht aus sich selbst heraus eine gänzlich individuelle malerische Intensität, die nicht nur durch die eigenständig-souveräne Beherrschung von Komposition und Farbe erreicht wird, sondern vor allem durch die lebendige und sinnliche Präsenz, mit der er seine Bilder aufzuladen vermag.

Die sechs Einzelbilder der sechsteiligen Serie Make it new, 1980er Jahre

The basic characteristics of Günther Förg’s painterly orientation were already formed during his academic period in the 1970s. From the start, he prescribed himself to a minimalist abstraction in terms of a new beginning free of interpretive ballast with the physical presence of painting taking centre stage. “Förg thus began his painting when abstraction actually no longer had anything to do with abstracting, when the materiality of the paint, the materiality of the picture carrier or the pigment on the wall were the decisive factors.” (Siegfried Gohr, quoted from: Günther Förg. Make it new, Recklinghausen 2004, p.58). He explored means of expression with painting surfaces of aluminium, copper and lead that blurred the boundaries between painting and object art; later he continued this path into three-dimensionality with bronze sculptures and painted plaster reliefs. The surrounding space is also of decisive importance for his painting: he conceives his pictures and picture series as spatial installations, and his wall paintings thus also take direct possession of the space.

From the second half of the 1980s, Förg dedicates himself particularly to the lead pictures. They are his most well-known work group, in which the materiality of the chosen material emerges especially powerfully. The easy malleability of the heavy metal, which made it popular and versatile as a material in earlier times, was also exploited by Förg by rolling it into sheets and stretching it over a wooden frame instead of canvas. “Förg transformed these materials and their inherent differences – lead – wood – painting materials – in a diffuse spatiality. Something like a sound-ing board emerges without perspective, that shakes the strict truth of geometric composition. It was above all the discovery of lead that opened up the new possibilities as a counterpart to paint. Rare for an artist, this material captivates above all two characteristics: on the one hand it is particularly heavy, and on the other, particularly vulnerable.” (Siegfried Gohr, quoted from: ibid, p.63). Subsequently the inevitable irregularities that occur during the process of stretching, in the form of small bulges, dents and scratches, create a unique surface each time which has an unmistakable patina. These scars and marks that characterise the surface affect the multi-layered charisma and individuality inherent in these pictures. With its raw material character, the lead appears either directly, because parts are unpainted, or indirectly under the painted layer, giving the works an archaic depth. In the reception of these artworks, the symbolic content always adds a layer of significance, in which the lead material is charged due to its historical fields of application and attributed properties. Quite sombre associations of war equipment, heavy industry and alchemical experiments can resonate subliminally.

Die sechs Einzelbilder der sechsteiligen Serie Make it new, 1980er Jahre

In the extraordinarily beautiful six-part series offered in this auction, the unusual material remains hidden under the visible surface and shines through only subtly. The six individual vertical-format pictures show closed monochrome colour surfaces, each crossed in the right-hand quarter by a broad vertical line in dark red – an element that visually connects the works in reference to the proverbial ‘red (common) thread’. The irregularities of the lead sheets form a painting ground that exhibit similarities to the traces of use of a historical artifact or to something that has grown naturally, depending on how it is read. The irregular application of paint with its interplay of slightly transparent and opaque sections and the choice of colours reinforces this character. Warm and cool tones balance each other out in their spatial effect; the red and brown tones evoke closeness, the cool white and blue tones create a sense of distance. Lead ground and acrylic paint enhance each other through the contrasts of density and heaviness on the one hand, and permeability and lightness on the other.

Die sechs Einzelbilder der sechsteiligen Serie Make it new, 1980er Jahre

Günther Förg’s painting is influenced by numerous impulses that he found in Constructivism and Abstract Expressionism, in the American colour field painting of Barnett Newman and in the Minimalism of art colleagues such as Blinky Palermo. It is crucial to note, however, that in the processing of the pictorial ideas he picked up there, Förg is more concerned with the adoption of formal aspects that particularly appeal to him, and less with content-related demands and connections. Therefore the laconic nature of his pictorial interpretations is often thematised, and in the end, these models play only a limited role: Förg’s practice reaches an entirely individual painterly intensity from within itself, which is not reached solely through the independent sovereign mastery of composition and colour, but above all through the lively and sensual presence with which he is able to charge his pictures.



LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

19 RÖMISCHE BLUMEN

1914

Öl auf Leinwand. 75 x 84 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und bezeichnet
'Lovis Corinth Roma 1914'.

Berend-Corinth 629

*Oil on canvas. 75 x 84 cm. Framed. Signed and
inscribed 'Lovis Corinth Roma 1914' in black
lower left.*

Provenienz Provenance

Margarete v. Gayl, Dresden; Galerie Dietrich,
München; Bayerischer Privatbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1926 (National Galerie), Lovis Corinth.
Ausstellung von Gemälden und Aquarellen
zu seinem Gedächtnis, Kat. Nr. 262 (Besitzer:
Margarete Freifrau von Gayl, Dresden);
Dresden 1927 (Kunstverein), Kat. Nr. 78

€ 250 000 – 300 000, –

Das Thema der Vergänglichkeit verarbeitete Lovis Corinth bereits ab 1900 in seinen jährlichen Selbstporträts. Als der Künstler Ende des Jahres 1911 einen schweren Schlaganfall erlitt, vertiefte das Erleben der Endlichkeit des eigenen Daseins sicher sein Interesse für diese Thematik. Das Stillleben wird für ihn zum intensiv genutzten Ausdrucksmittel, um sich mit dem Vanitas-Gedanken, der unwiederbringlichen Lebenszeit alles Natürlichen auseinanderzusetzen.

Im April 1914 brach der Maler zusammen mit seiner Frau Charlotte zu einer Reise nach Südfrankreich und Italien auf. Nach Stationen in Nizza und Monte Carlo hielten sie sich kurzzeitig in Rom auf, wo zwei Gemälde entstanden. Aus zwei verschiedenen Ansichten desselben Straußes schuf der Maler in seinem Hotelzimmer die beiden prachtvollen Stillleben „Römische Blumen im Krug“ (Berend Corinth 628) und „Römische Blumen“, welches in dieser Auktion offeriert wird. Bereits wenig später musste das Ehepaar die Reise aufgrund der drohenden Kriegsgefahr abbrechen und kehrte über St. Moritz nach Berlin zurück, am 1. August 1914 brach der I. Weltkrieg aus.

Die Blumenstillleben Corinths feiern die Opulenz der Natur in einer überreichen Pracht von Farb- und Formenvielfalt. „Es sind Hymnen an die Farbe und an das Licht, sie schwelgen im Luxus eines Überflusses an Schönheit, die das Auge kaum fassen und von der es sich nicht lösen kann.“ (Cathrin Klingsöhr-Leroy, in: Lovis Corinth, Ausst. Kat. Galerie Karsten Greve, Paris 2022, S. 30). In schnellem, flüchtigen Pinselduktus bringt er die Substanz der Pflanzen in größtmöglicher Lebendigkeit zum Ausdruck. Eine dramatische Zusammenstellung aus weißen Lilien und Kallablüten, dunkelrotem Hibiskus und violetter Rhododendron entfaltet in diesem Werk eine ungemein sinnliche Wirkung. Zeigen die „Römischen Blumen im Krug“ mit der in leichter Untersicht gesehenen Vase einen konventionellen Bildaufbau, ermöglicht hier die bildfüllende Aufsicht auf den Strauß ohne jegliches Beiwerk ein Eintauchen in die Üppigkeit und Schönheit der Blüten. Vor dem Hintergrund der heraufziehenden Kriegsgefahr können sie gleichermaßen als Memento mori und als Ausdruck purer Lebensfülle gesehen werden.





Lovis Corinth had already been dealing with the theme of transience in his annual self-portraits since 1900. When the artist suffered a severe stroke in late 1911, this experience of the finite character of his own existence surely deepened his interest in this subject matter. For him, the still life became a means of expression that he would utilise intensively to engage with the concept of *vanitas*, the irrevocably past time in the life of everything in nature.

In April 1914 the painter set out with his wife Charlotte on a journey to the south of France and to Italy. After stops in Nice and Monte Carlo, they briefly stayed in Rome, where he created two paintings. Using two different views of the same bouquet in his hotel room, the painter created the two magnificent still lifes "Römische Blumen im Krug" (Berend Corinth 628) and "Römische Blumen", which we are able to offer at this auction. Shortly thereafter, the couple would have to break off their journey due to the looming threat of war: they returned to Berlin by way of St Moritz, and the First World War broke out on 1 August 1914.

Corinth's floral still lifes celebrate the opulence of nature in a splendidly luxuriant and diverse abundance of colours and forms. "They are hymns to colour and light; they revel in the luxuriousness of an excess of beauty that the eye can scarcely comprehend and from which it is unable to withdraw its attention" (Cathrin Klingsöhr-Leroy, in: Lovis Corinth, exh. cat. Galerie Karsten Greve, Paris 2022, p. 30). In rapid, fleeting brushstrokes he gives expression to the substance of the plants with the greatest vitality possible. A dramatic arrangement of white lilies, arum lilies, dark red hibiscus and violet rhododendrons develop an exceptionally sensual effect in this work. While "Römische Blumen im Krug", with its vase seen at a slightly upward angle, presents a quite conventional composition, here the downward view on to the bouquet, which fills the entire picture plane and contains no auxiliary objects of any kind, enables viewers to become immersed in the blooms' luxuriance and beauty. Within the context of the gathering threat of war, they can equally be seen as a *memento mori* and as an expression of pure abundance of life.

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

N^o20 3.3.1994
1994

Öl auf Karton. 21 x 29,8 cm. Auf Unterlagenkarton 40 x 49 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Karton signiert und datiert '3.3.94 Richter' sowie zusätzlich auf dem Unterlagenkarton signiert und datiert 'Richter 3.3.94'. – Mit leichten Altersspuren.

Gerhard Richter, Online-Werkverzeichnis, Oil on paper, 3.3.94

Oil on card. 21 x 29.8 cm. On support card 40 x 49 cm. Framed under glass. Signed and dated '3.3.94 Richter' verso on card and additionally signed and dated 'Richter 3.3.94' on support card. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Aschenbach Galerie, Amsterdam;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Lempertz, Köln, 01.12. 2012, Lot 718;
Privatsammlung, Griechenland;
Phillips, London, 28.06.2016, Lot 129;
Privatsammlung David Teplitzky und Peggy Scott;
Sammlung Conceptio Unlimited Limited, Hong Kong (2017);
Sammlung Gerald Rodolitz, Bangkok;
Privatsammlung, Hongkong

€ 100 000 – 150 000,-



Wie ein Netz überzieht die wabenartige, polychrome Farbschicht das gesamte Blatt. Hauptsächlich dominiert ein sattes Weiß, das an den Rändern des Blattes von blau-roten Farbschlieren durchzogen wird. In der rechten unteren Ecke überwiegt schließlich eine Mixtur aus satten violetten Tönen, die sich weit ins Bildinnere hineinzieht. An einigen Stellen verästelt sich die gesamte Farbmasse zu feingliedrigen Oberflächenstrukturen, die sich plastisch von der Bildoberfläche abheben, teils gibt die Farbschicht den Blick auf eine darunter liegende, grün schimmernde Bildebene frei. Gerhard Richter verbindet bei der vorliegenden Arbeit Techniken, die sowohl durch seine großen Leinwandarbeiten als auch durch seine übermalten Photographien bekannt sind: Bei seinen ‚Abstrakten Bildern‘ schichtet er mit der Rakel Lage über Lage, ein Prozess der mehrere Wochen dauern kann: „Jedes erreichte Zwischenstadium wird von ihm infrage gestellt, damit er es im nächsten Arbeitsschritt wieder zerstören und so die Offenheit im Bild zurückgewinnen kann.“ (Dietmar Elger, Gerhard Richter, Übersicht, in: Götz Adriani (Hg.), Gerhard Richter, Bilder 1963-2007, Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden und National Art Museum of China, Peking, Ostfildern 2008, S.43). Bei der Arbeit „3.3.94“ erreicht Richter besagte Offenheit mit lediglich zwei Farbschichten: Zunächst wurde die erste Lage mit grüner Farbe aufgetragen und, nachdem sie getrocknet war, mit der zweiten Schicht überdeckt. Da diese oberste Schicht nicht durchgängig deckt, sondern an zahlreichen Stellen nicht haften geblieben ist, eröffnet sich der Blick auf ein ‚Bild hinter dem Bild‘. Der Betrachter meint sogar, in dem abstrakten Hintergrund Gegenständliches – vielleicht eine Landschaft – zu erkennen. Dieser Effekt erinnert an Richters übermalte Photographien, bei denen er das ursprüngliche Bild mit Ölfarbe modifiziert. Er verwendet dabei dieselbe Technik wie bei unserer Arbeit auf Papier: Mit einer wischenden Bewegung zieht Richter das Blatt über eine jener Rakeln, die er für seine Leinwände benutzt hat und die nun mit unterschiedlichen Farbresten bedeckt ist. Indem er die Geschwindigkeit seiner Bewegung und die Druckintensität auf das Blatt variiert, kann er das spätere Aussehen der Arbeit beeinflussen. Die feinen Verästelungen, die unser Blatt vor allem im oberen Bildbereich bestimmen, entstehen etwa, wenn die Wischbewegung auf ein Minimum reduziert und der Bildträger vorsichtig auf die Farbe gelegt und anschließend abgehoben wird. (vgl. zur Technik Markus Heinzelmann, Verwischungen. Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung, in: Markus Heinzelmann (Hg.), Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, Ausst.Kat. Museum Morsbroich, Leverkusen, Ostfildern 2008, S.84/85).

Like a web, the entire sheet is covered by a polychrome layer of paint in a pattern reminiscent of honeycomb. The dominant colour is largely a rich white, with bluish-red streaks of paints moving through it along the edges. In the bottom right-hand corner the prevailing element is a mixture of rich berry tones that continue well into the centre of the painting. In a number of places the overall mass of paint branches out into graceful surface structures that stand out three-dimensionally from the surface, so that the layer of paint affords a glimpse of the underlying level of shimmering green.

In this painting Gerhard Richter combines techniques which are known to us both from his large canvas works and from his overpainted photographs: In his “Abstract Paintings” he places layer upon layer, using a squeegee, in a process which could take several weeks: “Whenever he reaches a certain stage, he questions it, so that he can destroy it again at the next stage and regain the original openness.” (Dietmar Elger, Gerhard Richter, Übersicht, in: Götz Adriani (ed.), Gerhard Richter, Bilder 1963-2007, exhib.cat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden und National Art Museum of China, Peking, Ostfildern 2008, p.43). In ‘3.3.94’ Richter achieves this openness with only two layers: he starts by applying an initial layer of green paint and then covering it with a second layer when it was dry. As this top layer did not provide consistent coverage but remained unbonded in numerous places, we get a glimpse of the “picture behind the picture”. We may even feel that we can see something representational in the abstract background, perhaps a landscape. This effect reminds us of Richter’s overpainted photographs in which he modifies the original image with oil paint. In doing so he uses the same technique as in this work on paper: With a sweeping movement, Richter would pull the piece of paper over one of those squeegees which he used for his canvases and which is now covered with a variety of paint residues. The final result eventually depends on the speed of his movement and the intensity of pressure applied to the paper. The fine branch structure that dominates this painting, especially in the topmost part, was created by reducing the wiping movements to a minimum and by cautiously applying the medium, i.e. the paper, to the paint and then lifting it off. (On this technique, see Markus Heinzelmann: Verwischungen, Die übermalten Fotografien von Gerhard Richter als Objekte der Betrachtung, in: Markus Heinzelmann (ed.), Gerhard Richter, Übermalte Fotografien, exhib.cat. Museum Morsbroich, Leverkusen, Ostfildern 2008, pp.84/85).

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

N21 SOUVENIR 1995

Öl auf Leinwand. 21 x 21 cm. Auf Unterlagenkarton 42,5 x 34,5 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Rahmenrückseite auf dem Editionsetikett signiert und nummeriert. Bild 43 einer 64-teiligen Arbeit. Edition Anthony d'Offay Gallery, London.

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Catalogue Raisonné, Bd.4, 1988-1994, Ostfildern 2015, WVZ-Nr.681-24

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.84

Oil on canvas. 21 x 21 cm. On support card 42.5 x 34.5 cm. Framed under glass. Signed and numbered verso on edition label on frame. Edition 43 of a 64-part work. Edition Anthony d'Offay Gallery, London.

Provenienz Provenance

Anthony Meier Fine Arts, San Francisco (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Hongkong

€ 50 000 – 70 000,–

Zu den beiden 1995 und 1996 entstandenen Malereieditionen „Souvenir“ und „Miniatures“ schreibt Hubertus Butin in „Gerhard Richter, Unikate in Serie“: „Die jeweils 64 Exemplare der zwei Editionen basieren auf Ölgemälden, die bereits eigenständige Werkverzeichnisnummern erhalten hatten (WVNr. der Gemälde: 813-1 und 767-6). Doch formte der Künstler die vielfarbigen Bilder zu Editionen um, indem er die Leinwände in kleine Quadrate zerschnitt, einzeln auf einen Karton montierte und rahmen ließ. Durch diese Fragmentierung zeigt jedes Exemplar einen anderen Ausschnitt und somit ein eigenes Motiv. Trotz der leicht brutal anmutenden Handhabung der Leinwand durch ihre Zerschneidung mit einem Teppichmesser weisen alle Bilder eine ästhetisch delikate Struktur auf, der es an nichts zu fehlen scheint. Während „Souvenir“ auf einer rein gerakelten Struktur basiert, zeigen die „Miniatures“ sowohl gerakelte als auch wieder abgeschabte Flächen, die den Blick auf tiefer liegende Farbschichten freigeben und so bildnerisch eine verstärkte wechselseitige Durchdringung der verschiedenen Schichten erzeugen.“ (Hubertus Butin, Gerhard Richter, Unikate in Serie, Köln 2017, S.110)

To the editions „Souvenir“ and „Miniatures“, painted in 1995 and 1996, Hubertus Butin explains in „Gerhard Richter, Unikate in Serie“: „The 64 copies of each of the two editions are based on oil paintings, which had already received separate catalogue raisonné numbers (CR of the paintings: 813-1 and 767-6). However, the artist transformed the multi-colored images into editions by cutting the canvases into small squares, individually mounting them on card and then having them framed. After this fragmentation, each copy shows a different section and distinct motif. Despite the slightly brutal handling of the canvas by cutting it with a carpet knife, all images show an aesthetically delicate structure that seems to want for nothing. While „Souvenir“ is based on a purely squeegeed structure, „Miniatures“ shows both squeegeed and scraped off areas, revealing underlying paint layers; this results in an increased penetration of the different layers.“ (Hubertus Butin, Gerhard Richter, Unikate in Serie, Cologne 2017, S.111)



GEORG BASELITZ
Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

N22 DER JÄGER (REMIX)
2007

Öl auf Leinwand. 300 x 250 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert
und betitelt 'Remix 'der Jäger' 26.VI.07
G Baselitz'. – Mit Atelierspuren.

*Oil on canvas. 300 x 250 cm. Framed. Signed,
dated and titled 'Remix 'der Jäger' 26.VI.07
G Baselitz' verso on canvas. – Traces of studio.*

Provenienz Provenance

Gagosian Gallery, New York (mit rückseiti-
gem Aufkleber);
Sammlung der Yageo Foundation, Taiwan;
Privatsammlung, Asien

Ausstellungen Exhibitions

Dresden 2008/2009 (Staatliche Kunst-
sammlungen), Madonna meets Mao,
Ausgewählte Werke aus der Sammlung der
Yageo Foundation, Taiwan, Ausst.Kat., S.33
mit Farbabb.
New York 2007 (Gagosian Gallery), Georg
Baselitz, Remix Paintings, Ausst.Kat., S.65
mit Farbabb.

€ 450 000 – 550 000,–

1965/66 verbrachte Georg Baselitz einige Monate als Stipendiant an der Villa Romana, einer Periode, in der er nicht nur den Gemälden der Manieristen begegnete, sondern auf Flohmärkten ebenfalls Kupferstiche Giuseppe Maria Mitellis entdeckte. Mitelli, ein Künstler des ausgehenden 17. Jahrhunderts, hielt in kleinformatigen Druckgraphiken die Berufsdarstellungen seiner Zeit fest. Möglicherweise in Anlehnung daran schuf Baselitz Mitte der 1960er Jahre großformatige Gemälde, die zentrale Figuren vor unterschiedlichen Hintergründen und mit variierenden Accessoires zeigten. Fest mit beiden Beinen auf dem Grund stehend, mit nach vorn gewandter Körperhaltung und in bukolischen Umgebungen waren diese Protagonisten zumeist von großer und kräftiger Statur. Auf dem zweiten Blick erschloss sich bei näherer Betrachtung dieser ‚Heldenbilder‘ eine inhärente Fragilität. Diese ‚Helden‘ waren verletzt, ihre kräftigen Körper waren teils mit einem viel zu kleinem Kopf dargestellt. Der Blick müde. Während Andy Warhol in den USA die Elvis Figur zum Motiv einer Siebdruck-Serie macht, mit hochstilisierter Frisur, auf kühlem, silbernem Grund dargestellt, malt Baselitz seine männlichen Figuren mit zerzaustem Haar, die Bildsprache an die Romantiker des 19. Jahrhunderts erinnernd. Und während Andy Warhol seine Motive zeitnah in Serie wiederholt, greift Georg Baselitz erst Jahrzehnte später auf seine früheren Motive zurück.

Das hier angebotene Gemälde ist von 2007, 40 Jahre nach den Heldenbildern, und durch eine deutlich frakturierte Komposition, einer gevierteilten Bildfläche, gekennzeichnet. Während bukolische Elemente in der Neuinterpretation fehlen, ist die Wiederverwertung, bzw. Umkehrung des Heldenthemas evident. Baselitz, der die Sehgewohnheiten seiner Betrachter immer wieder auf das neue herausfordert, bedient sich in dieser Komposition visueller Zäsuren innerhalb der horizontalen Flächenorganisation. Einerseits setzen sich die vier Flächen malerisch voneinander ab, andererseits wechseln sich feurige Pinselführung und pastöse Farbigkeit mit freigelassenen Flächen und Andeutungen von Spritztechnik ab. Auch auffällig: von oben nach unten wird die Farbpalette immer weiter reduziert, bzw. ausgeblutet. Die Figur des Hundes ist zu einer isolierten, monochromen Bildmetapher geworden. Die dargestellte „Hitler-Figur“ ist zerstört, und das Ausbluten der Farbigkeit erweist sich als Metapher für die verbrannte Erde und die stattgefundene Zerstörung.

„Die Ästhetik von Georg Baselitz wurde zurecht als eine ‚Ästhetik der Brüche‘ bezeichnet (Theo Kneubühler, in: Documenta 6, Bd. 1, Kassel 1977, S.54). Es ist seine Absicht, revolutionär zu sein, ohne allerdings dabei das Bild und die Skulptur selbst in Frage zu stellen. Im ‚Zerstören‘ ist er ein europäischer Künstler. Er tut genau das, was er als Charakteristikum der Entwicklung europäischer Kunst erkennt. – Der jeweils gegenwärtig gültige Kanon wird negiert. Indem das Neue gesetzt wird, wird das eben noch Gegenwärtige zu Vergangenheit und zu Geschichte, an deren Stelle sich das Neue setzt und dasselbe Schicksal erleiden wird, erleiden muss. Tradition erscheint in dieser Sicht nicht als ein nahtloses, additives Kontinuum, sondern wesentlich unstabiler, wirrer und konfliktreicher. Eher zerstören die Söhne das, was die Väter erschaffen haben, als dass sie es fortsetzen. Sie interessieren sich für die Großväter.“ (Ulrich Weisner, in: Ausst.kat. Georg Baselitz, Vier Wände, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1985, S.20)
Wiederholungen haben Baselitz immer gelangweilt, aber die Remix-Bilder sind Reduktion, und gehen gleichzeitig über die reine Re-Interpretation früherer Werke markant hinaus.



In 1965/66, Georg Baselitz spent a few months as a scholarship holder at the Villa Romana, a period in which he not only encountered the paintings of the Manne-ristis, but also discovered copperplate engravings by Giuseppe Maria Mitelli at flea markets. Mitelli, an artist of the late 17th century, recorded the professions of his time in small-format prints. Possibly following in his footsteps, Baselitz created large-format paintings in the mid-1960s showing central figures against different backgrounds and with varying accessories. Standing firmly with both feet on the ground, with their postures turned forward and in bucolic settings, these protagonists were mostly of tall and powerful stature. At second glance, a closer look at these ‚heroic images‘ revealed an inherent fragility. These ‚heroes‘ were injured, their strong bodies sometimes depicted with a head that was far too small. They look tired. Whilst Andy Warhol makes the Elvis figure the motif of a silkscreen series in the USA, with a highly stylised hairstyle, depicted against a cool, silver background, Baselitz paints his male figures with dishevelled hair, the pictorial language reminiscent of the Romantics of the 19th century. And while Andy Warhol repeats his motifs in series, Georg Baselitz does not return to his earlier motifs until decades later.

The painting offered here is from 2007, 40 years after the hero paintings, and is characterised by a distinctly fractured composition, a quadripartite picture surface. While bucolic elements are absent from the reinterpretation, the recycling, or reversal, of the heroic theme is evident. Baselitz, who always challenges his viewers' visual habits anew, uses visual caesurae within the horizontal surface organisation in this composition. On the one hand, the four picture planes are set off from each other in a painterly way, on the other hand, fiery brushwork and pasty colour alternate with surfaces left blank and hints of spray technique. Also striking: from top to bottom the colour palette is markedly reduced, or bled out. The figure of the dog has become an isolated, monochrome pictorial metaphor. The Hitler figure depicted is destroyed, and the bleeding of the colourfulness proves to be a metaphor for the scorched earth and the destruction that has taken place.

„Georg Baselitz's aesthetic has rightly been called an ‚aesthetic of ruptures‘ (Theo Kneubühler, in: Documenta 6, vol. 1, Kassel 1977, p.54). It is his intention to be revolutionary, but without questioning the image and sculpture themselves. In ‚destroying‘ he is a European artist. He does exactly what he recognises as a characteristic of the development of European art. - The currently valid canon is negated. By setting the new, the present becomes the past and history, and the new takes its place and will, must, suffer the same fate. In this view, tradition does not appear as a seamless, additive continuum, but much more unstable, confused and conflictual. The sons are more likely to destroy what the fathers created than to continue it. They are interested in the grandfathers.“ (Ulrich Weisner, in: exhibition catalogue Georg Baselitz, Vier Wände, Ausst. Cat. Kunsthalle Bielefeld 1985, p.20)

Repetition has always bored Baselitz, but the Remix paintings are reduction, and at the same time go strikingly beyond the mere re-interpretation of earlier works.



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

23 OHNE TITEL (BADENDE)

1962

Öl auf Leinwand. 162 x 130 cm. Gerahmt.
Signiert 'appel'. – Mit geringfügigen Alters-
spuren.

*Oil on canvas. 162 x 130 cm. Framed. Signed
'appel'. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Ulysses, Wien (mit rückseitigem
Aufkleber);

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 200 000 – 220 000,–

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

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

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

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



GÜNTHER UECKER
Wendorf/Mecklenburg 1930

24 **SCHATTEN SCHATTEN**
1972

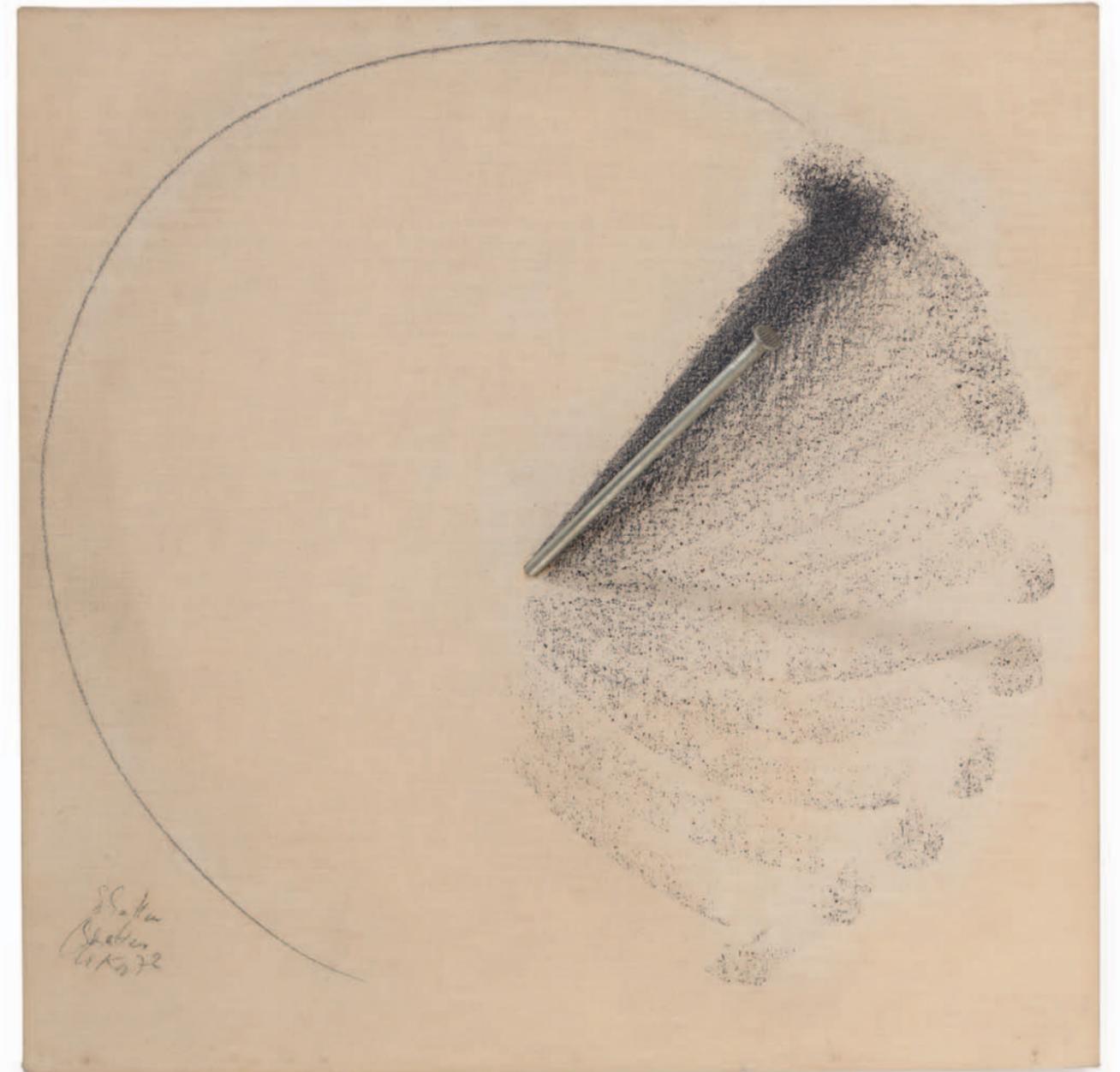
Nagel und Graphit auf Leinwand auf Holz.
60 x 60 x 19 cm. Signiert, datiert und betitelt
'Schatten Schatten Uecker 72'. Rückseitig
auf dem Holz signiert, datiert und betitelt
'Schatten Schatten Uecker 72' sowie mit
Richtungspfeil und -angabe.

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983,
WVZ-Nr.762 (Werkverzeichnis von Marion
Haedeke)

*Nail and graphite on canvas on wood.
60 x 60 x 19 cm. Signed, dated and titled
'Schatten Schatten Uecker 72'. Signed, dated
and titled 'Schatten Schatten Uecker 72'
verso on wood and with direction arrow and
information.*

Provenienz Provenance
Galerie van Hoerde, Antwerpen;
Privatsammlung, Belgien

€ 35 000 – 50 000,-



LUCIO FONTANA

Rosario de Santa Fé/Argentinien 1899 – 1968 Varese

N°25 CONCETTO SPAZIALE 1952

Tusche auf perforiertem Karton.
47,5 x 33,1 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert
und datiert 'l. fon 52'. – Mit Atelier- und
leichten Altersspuren.

Luca Massimo Barbero u.a. (Hg.), Lucio
Fontana, Catalogue Raisonné of the Works
on Paper, Vol.2 , Mailand 2013, WVZ-Nr.52
DSP 33

*Indian ink on perforated card. 47.5 x 33.1 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'l. fon 52'. – Traces of studio and minor traces
of age.*

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Hongkong

Literatur Literature

Francesco De Bartolomeis (Hg), Segne
Antidisegno di Lucio Fontana, Turin 1967,
S.117 mit Abb.

€ 25 000 – 35 000,–

Lucio Fontana begann 1949 mit seiner bahnbrechenden Serie der Buchi (Löcher). Die allererste dieser Serien besteht aus Wirbeln durchlöcherter Elemente auf weißen Flächen aus Leinenpapier, die der Künstler 1952 zum ersten Mal in der Galleria del Naviglio in Mailand ausstellte. Durch die Perforierung der Oberfläche führt Fontana eine neue räumliche Dimension in die traditionelle Kunstpraxis ein, die schließlich zu seinen ikonischen Tagli (Schrägstrichen) führen wird. Nichtsdestotrotz hat die Zeichnung immer eine fundamentale Rolle in der Forschung des Künstlers gespielt, da sie den Hauptverbindungs- punkt zwischen seinen verschiedenen Werken darstellt und auch ein bevorzugtes Mittel ist, um seine kreative Freiheit auszudrücken. Das vorliegende „Concetto Spaziale“ zeugt von dem konstanten konzeptionellen Streben und der intimen grafischen Struktur, die sich durch Fontanas gesamtes Oeuvre und durch alle Medien, mit denen er experimentiert, zieht. Innerhalb einer charakteristischen und somit symbolischen ovalen Form bauen einige verstreute Tuschepunkte an den gegenüberliegenden Enden des Umfangs die skulpturale Qualität der Komposition auf, während ein wirbelndes Muster aus Rissen und Einstichen um den Kern des Werks kreist.

„Jenseits der Perspektive. [...] Das Loch ist genau das, was die Leere dahinter schafft. [...] Ich mache Löcher, die Unendlichkeit geht durch sie hindurch, das Licht geht durch sie hindurch, so dass es nicht nötig ist, zu malen.“ (Lucio Fontana in Carla Lonzi, Autoritratto, De Donato, Bari, 1969, S. 169-171)

Lucio Fontana began his groundbreaking series of the Buchi (Holes) in 1949; with the very earliest of these being vortex of pierced elements produced on white screens of linen paper, that the artist went on to exhibit for the first time in 1952 at the Galleria del Naviglio, Milan. By perforating the surface, Fontana introduces a new spatial dimension to the traditional pictorial practice, which will lead eventually to his most iconic Tagli (Slashes). Nevertheless, drawing, always played a fundamental role in the artist's research, representing the main point of connection between his various output and also a privileged mean to express his creative freedom. The present 'Concetto Spaziale' well testifies of the constant conceptual strive and intimate graphical structure throughout Fontana's oeuvre, and across all mediums he experiments with. Within a characteristic thus symbolic oval form, few scattered highlights of ink at opposite ends of the perimeter build-on the sculptural quality of the composition, whilst a swirling pattern of tears and punctures revolve around the core of the work.

"Beyond perspective. [...] The Hole is, precisely, creating this void behind there. [...] I make holes, infinity passes through them, light passes through them, so that there is no need to paint." (Lucio Fontana in Carla Lonzi, Autoritratto, De Donato, Bari, 1969, p. 169-171)



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

26 GANOVEN AN DER THEKE 1922

Feder, Tusche und Aquarell auf Velin mit Wasserzeichen „Hahnemühle“. 62,5 x 49 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Grosz'.

Mit einer Foto-Expertise von Peter M. Grosz, Estate of George Grosz, Princeton, N. J., vom 29. Dezember 1986

Pen and India ink and watercolour on wove paper with watermark "Hahnemühle". 62.5 x 49 cm. Framed under glass. Signed 'Grosz' in pencil lower right.

Photo-certificate from Peter M. Grosz, Estate of George Grosz, Princeton, N. J., from 29 December 1986

Provenienz *Provenance*

Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 26. Juni 1992, 150 ausgewählte Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Lot 35; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1997 (The Royal Academy of Arts), The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolors and Prints

€ 250 000 – 300 000,-

Ganoven an der Theke darf ohne Zweifel als bedeutendes Blatt aus der besten Schaffenszeit George Grosz' bezeichnet werden.

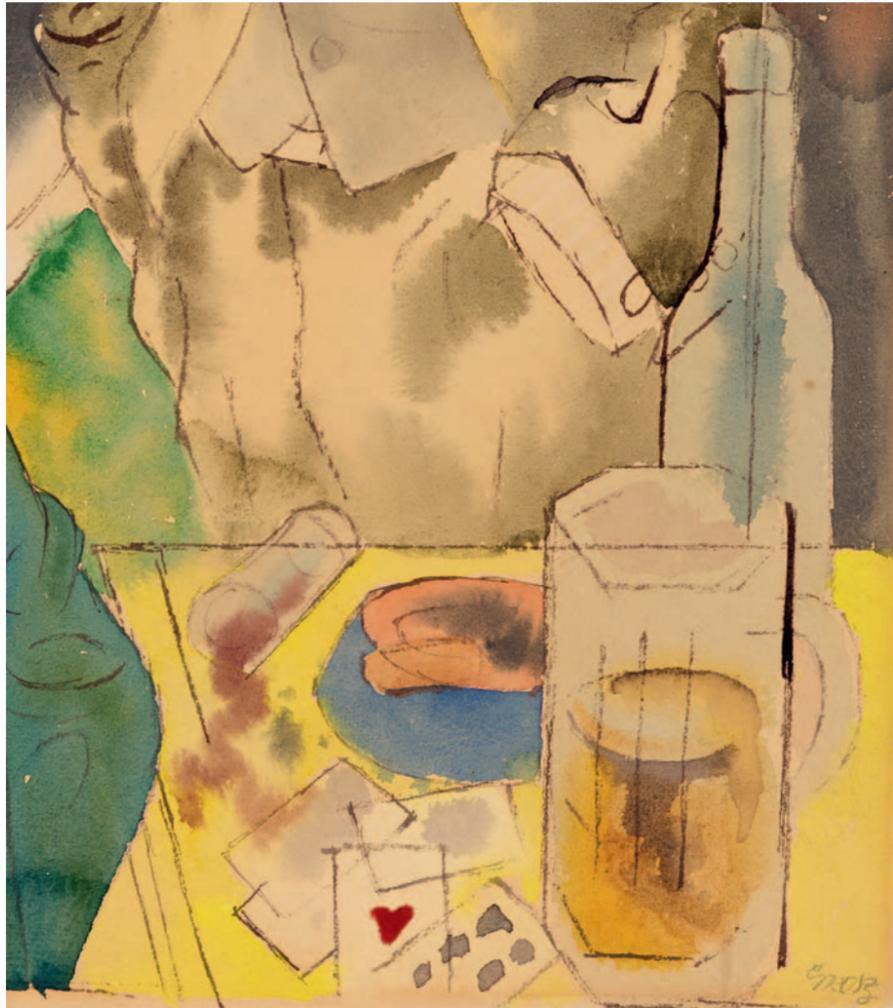
Grosz' Darstellungen des gesellschaftlichen Lebens um 1920 sind Ikonen der Moderne: Mit dadaesk burschem Humor und einer guten Portion Zynismus verarbeitet der Künstler die Schrecken des I. Weltkrieges, deren gesellschaftliche Folgen in der Zeit der Weimarer Republik offen zu Tage treten, gerade in einer Großstadt wie Berlin. Die deutsche Hauptstadt ist Synonym für die „Roaring Twenties“, bietet eine Unzahl an Vergnügungen – Theater, Kabarett, Konzerte, Restaurants und Bars – eine Stadt, die nicht zur Ruhe kommt. Berlin ist aber auch Moloch, in dem der glamouröse Exzess auf die prekären Lebensumstände der Ärmsten trifft.

Gleichberechtigt böse karikiert George Grosz Kriegskrüppel und Kriegsgewinnler, Matrosen und Militär, vermögende Firmenbosse und betrogene Gattinnen, Gauner, Zuhälter und leichte Mädchen, mithin Amoralisches, Abnormes und wirtschaftlich Abseitiges werden hier in feiner Präzision zur Schau gestellt und mit Wonne ausgeschlachtet. Nach dem Krieg schreitet die Geldentwertung voran, der Schwarzmarkt floriert und die Inflation steigt ins Unermessliche, der Rubel rollt trotzdem, die Tassen hoch zum Toast – mit verbissener Lust am eigenen Untergang feiern die Figuren von Grosz ihr Überleben des Krieges. Häusliche Gewalt endet nicht selten im Lustmord und wird ebenso detailliert verzückt beschrieben wie mal mehr, mal weniger harmlose Restaurant- und Barszenen, für das das vorliegende Aquarell eindrucksvoll Beispiel gibt.

In alterer Pose konfrontieren drei finstere Gestalten den Betrachter – wurden sie gestört? Der Tisch mit Spielkarten, Bierkrug und umgestoßenem Schnaps-glas zeugt von einem munteren Abend in zwielichtigem Ambiente, der zumindest für den Moment beendet scheint. Während sich die rothaarige Dame in der Bildmitte und die Figur in Anzug und Hut drohend aufbauen, ist der dritte „Ganove“ bereits in Schlagdistanz. In seiner Erscheinung mit dem Knüppel in der Hand und den von Grosz so treffend aquarellierten wulstigen Lippen und Ohren, nicht zuletzt den erweiterten Äderchen der Nase, transportiert sich eine kaum subtile Raubeinigkeit. Die meisterhaft angelegte Komposition schließt Grosz gekonnt mit feinen Details, etwa dem minimal wie genialisch kolorierten asiatischen Faltfächer in der linken oberen Ecke.

Aquarelle der frühen 1920er Jahre, zumal von solch ausnehmend großen Format und leuchtender Farbigkeit, sind überaus rar und auf dem Markt kaum zu finden.





Detail

Without a doubt, "Ganoven an der Theke" may be identified as an important sheet from the best period in George Grosz's oeuvre.

Grosz's depictions of social life around 1920 are icons of modernity: with Dadaesque and burlesque humour as well as a sizeable portion of cynicism, the artist deals with the horrors of the First World War, whose social consequences would become openly exposed during the Weimar period, particularly in a metropolis like Berlin. The German capital was synonymous with the "Roaring Twenties", offering countless amusements such as theatres, cabarets, concerts, restaurants and bars – truly a city that never stopped. However, Berlin was also an insatiable behemoth, where glamorous excess collided with precarious living conditions.

Impartial in his malice, George Grosz caricatures the war's cripples and profiteers, sailors and soldiers, wealthy bosses and betrayed wives, crooks, pimps and easy girls: thus the amoral, abnormal and economically deviant are put on display and gleefully exploited here. After the war, the currency's depreciation continued, the black market flourished and inflation climbed to immeasurable heights, but the money kept flowing and – with glasses raised for a toast – Grosz's figures celebrate having survived the war with a dogged yearning for their own downfall. It was not uncommon for domestic violence to end in murders of passion, and these are depicted with the same detail and delight as the sometimes more and sometimes less harmless scenes set in restaurants and bars, of which the present watercolour offers a striking example.

Three sinister figures in alert poses confront the viewer – have they been disturbed? The table with playing cards, a beer glass and a knocked-over shot glass attest to a lively evening in a shady ambience, which seems to have come to an end for the moment, at least. While the red-headed woman in the middle of the picture and the figure in a suit have taken up a threatening stance, the third "crook" is already within striking distance. His appearance with a cudgel in his hand, the thickset lips and ears Grosz has so aptly depicted in watercolour and, not least, the enlarged veins of his nose convey the far from subtle impression of a ruffian. Grosz has adeptly completed the masterfully conceived composition with fine details, such as the minimalist and virtuoso coloration of the Asian folding fans in the upper left corner.

Watercolours from the early 1920s, particularly in such an exceptionally large format and featuring such a luminous tonality are exceedingly rare and scarcely to be found on the market.

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

27 BACCHANTENZUG

1896

Öl auf Leinwand. 55,5 x 100 cm. Gerahmt.
Unten mittig schwarz signiert 'LOVIS
CORINTH'. – In guter, farbfrischer Erhaltung.
Kleine Retusche im unteren rechten Bereich.

Berend-Corinth 130

*Oil on canvas. 55.5 x 100 cm. Framed. Signed
'LOVIS CORINTH' lower centre in black. –
In very good condition with fresh colours.
Small retouching in lower right area.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Caspari, München; Lindemann,
Berlin; Crane Kalman Galleries, London;
Kunstantiquariat Winterberg, Heidelberg;
Galerie Thomas, München; U. Michael,
Bremen; Privatsammlung Süddeutschland;
W. Schuller Kunsthandel, Wertheim;
Villa Grisebach, Berlin, Auktion 7. Juni 2002,
Lot 13; Europäischer Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Wuppertal 1999 (Von der Heydt-Museum),
Lovis Corinth, Kat. Nr. 8, S. 27 mit ganz-
seitiger Farbabb.

€ 200 000 – 300 000,-



Im Zuge seines Aufenthalts in Paris und dem Studium an der für Ausländer berühmten Académie Julian lernt Lovis Corinth bei den Salonmalern Tony Robert-Flury und Adolphe William Bouguereau Mitte der 1880er Jahre bedeutende literarische Stoffe in dramatisch komponierte Figurenbilder zu übertragen. Bemerkenswerterweise ist es nicht die Malerei der zeitgenössischen Impressionisten, die Corinth interessieren, vielmehr strebt er nach der offiziellen Anerkennung des traditionsreichen Pariser Salons. Um diese zu erhalten, wendet sich der Maler zu Beginn seiner Karriere biblischen und mythologischen Themen zu. Corinth erarbeitet sich in dieser Zeit ein thematisches Repertoire, mit dem er sich auch in München und später in Berlin immer wieder beschäftigen wird.

Das „Dionysische“ prägt Corinths Malerei der 1890er Jahre maßgeblich. Mit seiner panoramaartigen Darstellung entzückter junger Bacchanten und Mänaden um den älteren Bacchus vermittelt sich in diesem delikaten Gemälde das Substrat dieser wichtigen Werkgruppe. Sicherlich darf der Betrachter hier über gewisse autobiographische Referenzen nachdenken – Corinths eigene Münchner Zeit war durchaus von zahlreichen Gelagen und alkoholischen Exzessen geprägt –, doch öffnet sich in diesen Bildern eine komplexe Verhandlung von Geschichte und Gegenwart: „Zweifellos erweist sich Corinth mit solchen Bildern als 'barocker' Maler seiner Gegenwart und als vitaler Schilderer der Sinnenwelt. Die Zusammenführung von Kunst und Leben durch Re-Mythisierung ist eine Besonderheit Corinths. [...] Es ist jedoch immer auch seine Ironie gegenüber den antiken Mythen zu bedenken, seine Distanz gegenüber der in Wilhelminischer Zeit tonangebenden Graecophilie. Zweifellos will er nicht – wie Rubens mit seinem 'Trunkenen Silen' – in moralisierender Absicht vor übermäßigem Weingenuss und sinnlicher Ausschweifung warnen, sondern einen spöttischen Blick auf die antike Götterwelt werfen.“ (Ausst. Kat. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Musée d'Orsay, Paris/Museum der Bildenden Künste Leipzig/ Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2008/2009, S.99).

Wie kaum ein Zeitgenosse zelebriert Lovis Corinth die unverstellte, ungezügelte Ekstase. Das hier angebotene Gemälde verbildlicht das Bacchanal als Traum auf dem Höhepunkt des Rausches. Der Begriff des Hedonismus ist im ausgehenden 19. Jahrhundert noch jung, umso prophetischer erscheint uns Corinths Malerei heute.

In the mid-1880s, over the course of his stay in Paris and studies at the Académie Julian, which was renowned among artists from outside France, Lovis Corinth learned from the salon painters Tony Robert-Fleury and Adolphe William Bouguereau how to convert important literary material into dramatically composed figural paintings. It is worth noting, that the painting of contemporary impressionists is not what interested Corinth. Instead, he sought official recognition from the prestigious tradition of the Parisian Salon, and in order to receive this, the painter turned to Biblical and mythological subjects at the beginning of his career. During this period, Corinth developed a thematic repertoire with which he would also repeatedly occupy himself in Munich and, later, Berlin.

The "Dionysian" decisively shaped Corinth's painting in the 1890s. With its panoramic depiction of ecstatic young bacchants and maenads surrounding an older Bacchus, this delicate painting conveys the substratum of this important group of works. Viewers are surely permitted to consider certain autobiographical references here – Corinth's own period in Munich was certainly defined by festive binges and alcoholic excesses – but these paintings reveal a complex negotia-

tion of history and the present: "There is no doubt that, with pictures like these, Corinth proved himself to be a 'Baroque' painter of his contemporary present and a vibrant portrayer of the sensual world. The merging of art and life by means of a remythicalisation is a special feature of Corinth. [...] However, his irony in relating to the antique myths must always also be considered as well as his distance relative to the philhellenism that set the tone in the Wilhelmine period. Without a doubt, he does not wish – like Rubens, with his 'Drunken Silenus' – to provide a moralistic warning against excessive indulgence in wine and sensual intemperance, but instead to gaze upon the world of the ancient gods with a mocking eye. (Exh. cat. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Musée d'Orsay, Paris/Museum der Bildenden Künste Leipzig/ Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2008/2009, p. 99).

There was scarcely a contemporary of Lovis Corinth who celebrated unconcealed, unrestrained ecstasy like him. The painting offered here visualises the Bacchandia as a dream, at the high point of exhilaration. The term hedonism was still new in the late 19th century and Corinth's painting thus seems all the more prophetic today.



LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

28 SELBSTPORTRÄT ALS NÜRNBERGER LANDSKNECHT

1913

Öl auf Leinwand, doubliert. 45,2 x 58,4 cm.
Gerahmt. Oben rechts schwarz signiert und
datiert 'Lovis Corinth 1913':

Berend-Corinth 559

*Oil on canvas, relined. 45.2 x 58.4 cm. Framed.
Signed and dated 'Lovis Corinth 1913' upper
right in black.*

Provenienz Provenance

Städtische Kunstsammlungen, Nürnberg;
Kunsthandlung Weber, München;
Rheinische Privatsammlung

€ 100 000 – 120 000,-

Lovis Corinth war ein Meister des Selbstbildnisses und folgte damit Rembrandt als bewundertes Vorbild. „Das beste und willigste Modell aber ist 'man selbst'. Das Selbstporträt ist von allen Malern gepflegt worden, namentlich Rembrandts Selbstbildnisse zählen zu den berühmtesten Werken der Welt. Die Sucht, sich selbst kennen zu lernen [...] – am allermeisten aber die Lust, ganz nach eigenem Gutdünken, ohne jede andere Beeinflussung das Arrangement und die Auffassung treffen zu können, macht das Selbstporträt zum bevorzugten Studienmittel aller Maler“, führt er selbst in seinem Handbuch „Das Erlernen der Malerei“ aus (Zweite Auflage, Verlag Paul Cassirer, Berlin o.J., S. 136).

In unzähligen Gemälden und Zeichnungen erforschte Corinth sein Selbst und erprobte mit diversen Verkleidungen ein breites Rollenspektrum. Seit 1900 ist der Harnisch ein häufig vorkommendes Kostüm, in dem sich der Künstler kriegerisch-selbstbewusst darstellt.

Sein „Selbstporträt als Nürnberger Landsknecht“ ist als reine Kopfstudie in ungewöhnlichem Querformat angelegt. Der aufwendige, mit Federn besetzte Hut, nimmt, obgleich nur summarisch erfasst, motivisch eine dominante Rolle ein. Der Maler porträtiert sich hier mit zweifelndem Blick, der auch Misstrauen und Abwehr enthält. Die Stirn gefurcht, die Linien von Kinn- und Wangen ungewöhnlich scharfkantig ausgeprägt, Augenbrauen und Schnurrbart lang gezwirbelt, geht er in der selbstgewählten Rolle des grimmigen Landsknechts auf.

Lovis Corinth was a master of the self-portrait and thus followed in the path of Rembrandt as an admired role model. "The best and most willing model, however, is 'oneself'. The self-portrait has been pursued by all painters: Rembrandt's self portraits, in particular, are among the most famous works in the world. The obsession with getting to know oneself [...] – but, most of all, the desire to be able to decide upon an arrangement and a concept entirely according to one's own wishes, without any other influence, is what makes the self-portrait the preferred means of study for all painters"; he explains in his handbook "Das Erlernen der Malerei" (second edition, Verlag Paul Cassirer, Berlin n. d., p. 136).

Corinth explored his self in countless paintings and drawings, and he used various costumes to try out a broad range of roles. From 1900, he frequently appears in a suit of armour, within which the artist depicts himself as aggressively self-confident.

As a pure head study, his "Selbstporträt als Nürnberger Landsknecht" is composed in an unusual horizontal format. In terms of the motif, the elaborate hat decorated with feathers plays a dominant role, even if it is only summarily indicated. Here the painter has portrayed himself with a dubious gaze, which also contains an air of mistrust and resistance. His brow furrowed, the lines of his chin and cheeks marked by unusually distinct and sharp edges, and his eyebrows and moustache twisted out to the sides, he merges into his chosen role of a grim foot soldier.



JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

29 DER SCHREITENDE (HALBPROFIL) 1966-1969/1999

Bronze mit goldbrauner Patina. Höhe ca. 170 cm. Auf dem Sockel mit punziertem Namenszug "AVRAMIDIS" und nummeriert. Exemplar 2/3 (+0/3 +PA/3). – Mit leichten Altersspuren.

Bronze with golden brown patina. Height approx. 170 cm. Punched signature "AVRAMIDIS" and numbered on base. Cast 2/3 (+0/3 +PA/3). – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Welz, Salzburg (2005);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Wien 2017 (Leopold Museum), Joannis Avramidis, Ausst.Kat., S.53 mit Fig.7, S.187 mit Abb. (anderes Exemplar)
Wien 2012 (Galerie bei der Albertina Zetter), Joannis Avramidis, Hommage zum 90. Geburtstag 2012, Ausst.Kat.Nr.14, S.36/37 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Literatur Literature

Lempertz Berlin, Joannis Avramidis, Ausst. Kat., Berlin 2016, Kat.Nr.1, S.30 mit Farbabb. (anderes Exemplar)
Werner Hofmann, Avramidis oder Der Rhythmus der Strenge, München 2011, o.S. mit Abb.79/80 (Abbildungen der Aluminiumkonstruktion)
Michael Semff, Joannis Avramidis, Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S.305 mit Abb.201 (anderes Exemplar)

€ 60 000 – 80 000,–

Zu der Figur des ‚Schreitenden‘ im Werk von Joannis Avramidis schreibt Michael Semff: „Aus dem Thema des ‚Schreitenden‘, dessen früheste Version die kleine, 1966 in Hamburg entstandene Aluminiumfassung darstellt, erarbeitete Avramidis drei Varianten. Zu der ‚klassischen‘ Vierkant-Version, die der Künstler 1969 in Bronze und Aluminium als lebensgroßes Bildwerk schuf, gesellten sich im Jahr 1999 zwei ebenso große ‚Schreitende‘, welche die primäre Idee zweier knapp gegeneinander geführter Bänder in die organischere Rundform übersetzten. So entstand zunächst eine vollrunde Fassung, bei der die beiden nebeneinander bewegt verlaufenden ‚Säulen‘ den Rückbezug auf den zweiachsigen statischen ‚Kouros‘ von 1956 nicht verleugnen. Im Vergleich zur ebenfalls 1999 entstandenen Halbrund-Fassung des ‚Schreitenden‘ erscheint die erstgenannte Konstruktion durchaus als die ‚naturalistischste‘ Lösung des Themas, während die Formhalbierung stärker abstrahiert und verknappt, die Teile funktionaler und zeichenhafter zum Ausdruck bringt und ihnen gleichzeitig Schlankheit und Eleganz verleiht. In gewissem Maße könnte man – zumal im Blick von der Seite – von einem Zwitter zwischen Vierkant und Vollrundfassung sprechen, denn diese Ansicht synthetisiert die Wirkung des baumartig-organischen Herauswachsens von Beinpartie und Rumpf aus der Plinthe mit der statischen Erscheinung der messerscharf konturierten, planen Schnittfläche, welche die Innenseite des durch die Schreitstellung versetzten Beines bildet. In Skulpturen wie dieser gelangt Avramidis zu einer bestechenden Fusion von Zeichnung und Plastik, von Silhouette und Volumen. Zweifellos erfüllt sich in ihnen auch beispielhaft des Bildhauers früh geäußelter Anspruch, die Verhältnisse des Plastischen für den Betrachter jederzeit überprüfbar und schleierlos lesbar zu halten, was mit Avramidis‘ grundsätzlichem Anliegen konform ist, daß eine lesbare Arbeit auch lehrbar sei.“ (Michael Semff, Joannis Avramidis, Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S.305/306)



KARL HORST HÖDICKE

Nürnberg 1938

30 PAAR
1979

Kunstharz auf Leinwand. 190 x 130 cm.
Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf der
Leinwand signiert, datiert und betitelt
'KH Hödicke "Paar" 79'.

*Synthetic resin on canvas. 190 x 130 cm.
Framed under glass. Signed, dated and titled
'KH Hödicke "Paar" 79' verso on canvas.*

Provenienz Provenance
Privatsammlung, Italien

Ausstellungen Exhibitions
Catanzaro 2011 (Museo delle Arti di Catan-
zaro), Berlin Ottanta, Pittura Irruente,
Ausst.Kat., S.34 mit Farbabb.

€ 40 000 – 50 000,-

Der in Berlin lebende Karl Horst Hödicke findet seine Motive, die er in breiten, schnellen Pinselstrichen aus der Farbe heraus entwickelt, fast ausnahmslos im Umfeld seines Ateliers. „Was sich da zusammenfügt, ist eine städtische Ikonographie der unmittelbaren, Tag für Tag erlebten, ganz normalen [...] Umgebung. Ein Stadtteilmaler jedoch wird Hödicke nie werden. Die Suggestion des Alltäglichen schafft mit wechselndem Licht und wechselnden Farben und wechselnden Empfindungen stets neue Bilder. Die Motive kehren wieder, aber die Bilder werden immer wieder andere. [...] Und doch bleibt es dem Außenstehenden ein Rätsel, wie aus all den eigentlich belanglos erscheinenden Motiven rings um die Dessauer Straße große Bilder werden, die kaum noch von der Dessauer Straße, sondern in erster Linie von uns reden. Aber vielleicht ist das Verstehenwollen des direkten Umfelds, wenn es denn Bild wird, ein Modell für das Verstehenkönnen der Welt?“, schreibt Uwe M. Schneede (in: Berlin & Mehr. K.H. Hödicke, Ausst.Kat. Kunstverein Hamburg 1984, S.19).

Auch die hier angebotene, lebensgroße Rückenansicht eines Paares findet der Künstler sicher in diesem Umfeld. Er betont den Gegensatz von Männlich und Weiblich ganz selbstverständlich durch die Farbe – die Gestalt des Mannes kraftvoll in Schwarzblau gehalten, die der Frau dagegen zart und licht in Weiß. Das Inkarnat besitzt denselben Rosé-Ton wie der Hintergrund, das Paar verschmilzt gleichsam mit seinem Umraum.

Karl Horst Hödicke finds his motifs almost without exception in the surroundings of his studio in Berlin. The motifs expand out of the paint in broad, rapid brush-strokes, "the elements that come together represent an urban iconography of the direct day-to-day experiencing of completely normal [...] surroundings. Hödicke will never become a typical neighbourhood painter, however. The implication of the everyday situation creates constantly new images with changing light, changing colours and changing moods. The motifs are repeated, but the images are always different. [...] And yet it remains a mystery to the outsider how all these seemingly insignificant motifs of the area around Dessauer Strasse actually become large formats that hardly address the situation of Dessauer Strasse at all, primarily, they address us. But perhaps the desire to understand one's immediate surroundings, when represented by a painting, is a paradigm for the ability to understand the world", writes Uwe M. Schneede (in: Berlin & Mehr. K.H. Hödicke, exhib.cat. Kunstverein Hamburg 1984, p.19).

The life-size rear view of a couple on offer here was certainly also found by the artist in this environment. He emphasises the contrast between male and female quite naturally through colour – the figure of the man represented in powerful black-blue, that of the woman, on the other hand, delicate and light in white. The incarnate parts are the same shade of pink as the background, the couple quasi blends into its surroundings.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

31 MÄDCHEN AM FENSTER

1942

Öl auf Leinwand. 93,5 x 75,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelbraun monogrammiert
und datiert 'CH 42' (ligiert). – In schöner
Erhaltung.

Wohlert 1584

*Oil on canvas. 93.5 x 75.5 cm. Framed.
Monogrammed and dated 'CH 42' (joined)
lower right in dark brown. – In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf
(1975); Sammlung Ehepaar Dr. Jansen,
Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familien-
besitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf Nov. 1974 – Feb. 1975 (Galerie
Wilhelm Grosshennig), Ausstellungs- und
Angebotskatalog Deutscher und Franzö-
sischer Kunstwerke des 20. Jahrhunderts,
Kat. S. 52 mit Farbabb. („Der gelbe Vorhang“)

€ 100 000 – 150 000,–

Frauenfiguren oder -gruppen am Fenster sind ein wiederkehrendes Motiv innerhalb der Figurenbilder Karl Hofers. Dieses klassische Thema, das die Vermittlung vielfältiger Bildaussagen ermöglicht, steigert der Künstler im vorliegenden Fall zu einem meditativ-reduzierten, zeitlosen Gehalt. Die Rundbogenform des Fensters, die eine Verortung in einer mittelalterlichen Architektur nahelegt und die sich bereits in dem ein Jahr zuvor entstandenen Bild „Sieben Mädchen am Fenster“ (Wohlert 1548) findet, rahmt den Halbakt effektiv ein. Die formale Strenge dieser Komposition wird aufgebrochen durch die Stoffbahnen des Vorhanges und des mittig auf dem Fenstersims platzierten Tuches. Obwohl stark vereinfacht wiedergegeben, wird die gewisse Schwere des Vorhangstoffes spürbar, der auf dem linken Handrücken der Dargestellten ruht, ihre Rechte greift locker in das vor ihr liegende Tuch. Trotz ihres unbedeckten Oberkörpers, mit dem sich die junge Frau unbefangen präsentiert, haftet ihrer Erscheinung nichts Aufreizendes an. Vielmehr geht eine zwanglose Unbekümmertheit von ihr aus, die gesenkten Augenlider und das angedeutete Lächeln sprechen von einer in sich gekehrten Selbstgewissheit.

Hofers „Mädchen am Fenster“ gehört ebenso wie die Bronze „Der Zweifler“ von Ernst Barlach (Lot 39) sowie weitere Werke u.a. von Karl Hofer, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Gerhard Marcks in der Auktion 1201 Moderne Kunst am 2. Juni (Lots 161-164, 168, 195, 207, 225, 230, 239, 241) zu der ehemaligen Sammlung des Ehepaars Dr. Ludwig Jansen. Wahre Weltreisende in Sachen Kunst, war der Fokus ihres Sammelinteresses auf den asiatischen Raum gerichtet, wovon eine große Anzahl bedeutender Werke in unserer Auktion 1203 Asiatische Kunst am 11. Juni zum Aufruf kommt.

Female figures or groups at windows are a recurring motif in Karl Hofer's figural paintings. In the present case Hofer has intensified this classic theme – which enables artists to communicate a great variety of visual content – into a meditatively reductive and timeless statement. The round-arched form of the window, which suggests a medieval architectural setting, is already to be found in a painting created one year earlier, "Sieben Mädchen am Fenster" (Wohlert 1548), and it provides an effective frame for the half-length nude. The formal rigour of the composition is broken up by the pieces of cloth forming the curtain as well as the towel placed on the middle of the window sill. Although it is depicted in a starkly simplified manner, a certain weight becomes palpable in the material of the curtain that rests on the back of the figure's left hand as her right hand lightly takes hold of the towel lying before her. In spite of the young woman's unabashedly presenting herself with a bare upper body, there is nothing provocative about her appearance. Instead, she exudes an unconstrained carefreeness; her half-closed eyelids and the suggestion of a smile attest to an inward self-assurance.

Hofer's 'Mädchen am Fenster', as well as the bronze 'Der Zweifler' by Ernst Barlach (lot 39) and further works by artists such as Karl Hofer, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel and Gerhard Marcks offered in Auction 1201 Modern Art on 2 June (lots 161-164, 168, 195, 207, 225, 230, 239, 241), are from the former collection of Dr and Mrs Ludwig Jansen. True world travellers in matters of art, their collecting interest focused on Asia, from which a large number of important works feature in Auction 1203 Asian Art on 11 June.



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

32 AUF DER PROMENADE

1913

Tuschkfeder- und Tuschkpinselzeichnung auf Detailpapier, auf Karton aufgezogen. 32,7 x 26,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert und datiert 'Aug. Macke 1913'. – Schwach gebräunt.

Heiderich Zeichnungen 2118

Pen and ink and brush and India ink drawing on detail paper, mounted on card. 32.7 x 26.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Aug. Macke 1913' lower right. – Faintly browned.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Til Macke; Dr. Fried Lübbecke; Galerie W. Utermann, Dortmund, dort 1986 erworben; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1947 (Museen der Stadt Köln in der Alten Universität), August Macke. Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 123; Münster/Bonn/München 1986/1987 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Städtisches Kunstmuseum/Städtische Galerie im Lenbachhaus), August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 309, mit ganzseitiger Abb. S. 397

€ 80 000 – 120 000,-



August Macke, Hutladen an der Promenade, 1914, aus: Ausst. Kat. August Macke, Münster/Bonn/München 1987, S. 318

Die vielfach ausgestellte Tuschezeichnung „Auf der Promenade“ von August Macke zählt zu den Spitzenblättern seines zeichnerischen Spätwerks. Das prominente Bildthema, die präzise räumliche Anlage und die zeichnerische Klarheit im Schwarz und Weiß schreiben der Arbeit eine Qualität ein, die Mackes Gemälden oder Aquarellen ebenbürtig ist.

Im Thema der Promenade konzentriert sich der Künstler auf das Thema der Großstadt. Geschäftig laufen die Figuren die Straße entlang oder sitzen lesend auf einer Bank. Macke zeichnet die Gegenwart, Bilder des alltäglichen, nun mehr modernen bürgerlichen Lebens in dem Menschen weniger als Individuen denn als gesichtslose Figuren erscheinen. So vermittelt sich in der vorliegenden Arbeit eine neue Gesellschaft und eine neue Kunstauffassung gleichermaßen.

Das Thema der Promenade entwickelt August Macke fort in „Hutladen an der Promenade“ (Heiderich Aquarelle 397 s. Vergleichsabbildung). In dem Aquarell aus dem Jahr 1914, heute in der Sammlung des Kölner Museum Ludwig, erweitert er die Komposition rechtsseitig um einige Figuren beim Blick in das Schaufenster eines Hutladens. Transportiert sich im weiten Querformat des Aquarells eine panoramaartige Szene, überzeugt die ausnehmend große Tusche durch eine kompositorische Kompaktheit und meisterhaft inszenierte räumliche Tiefenstaffelung.

August Macke's ink drawing "Auf der Promenade" has been exhibited many times and is among the most outstanding drawings of his late work. The picture's prominent subject matter, its precise spatial composition and the graphic clarity of its black and white instil the work with a quality equal to that of Macke's paintings or watercolours.

Within the motif of the promenade the artist has translated the theme of the city. The figures bustle along the street or sit and read on a bench. Macke draws the present, images of the everyday and now more modern middle-class life in which people appear less in the form of individuals than as faceless figures. Thus the present work simultaneously conveys a new society and a new understanding of art.

August Macke further developed the theme of the promenade in "Hutladen an der Promenade" (Heiderich Aquarelle 397 s. comparative illus.). In this watercolour from 1914, which is now in the collection of the Museum Ludwig in Cologne, he has expanded the composition on the right side to include a few figures looking into a milliner's shop. While the wide horizontal format of the watercolour conveys a panorama-like scene, the exceptionally large ink drawing is compelling on account of its compact composition and masterful staging of layers of depth in space.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

N³³ DER JÄGER

1918

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

Urban 821

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

Provenienz Provenance

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

Ausstellungen Exhibitions

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

Literatur Literature

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

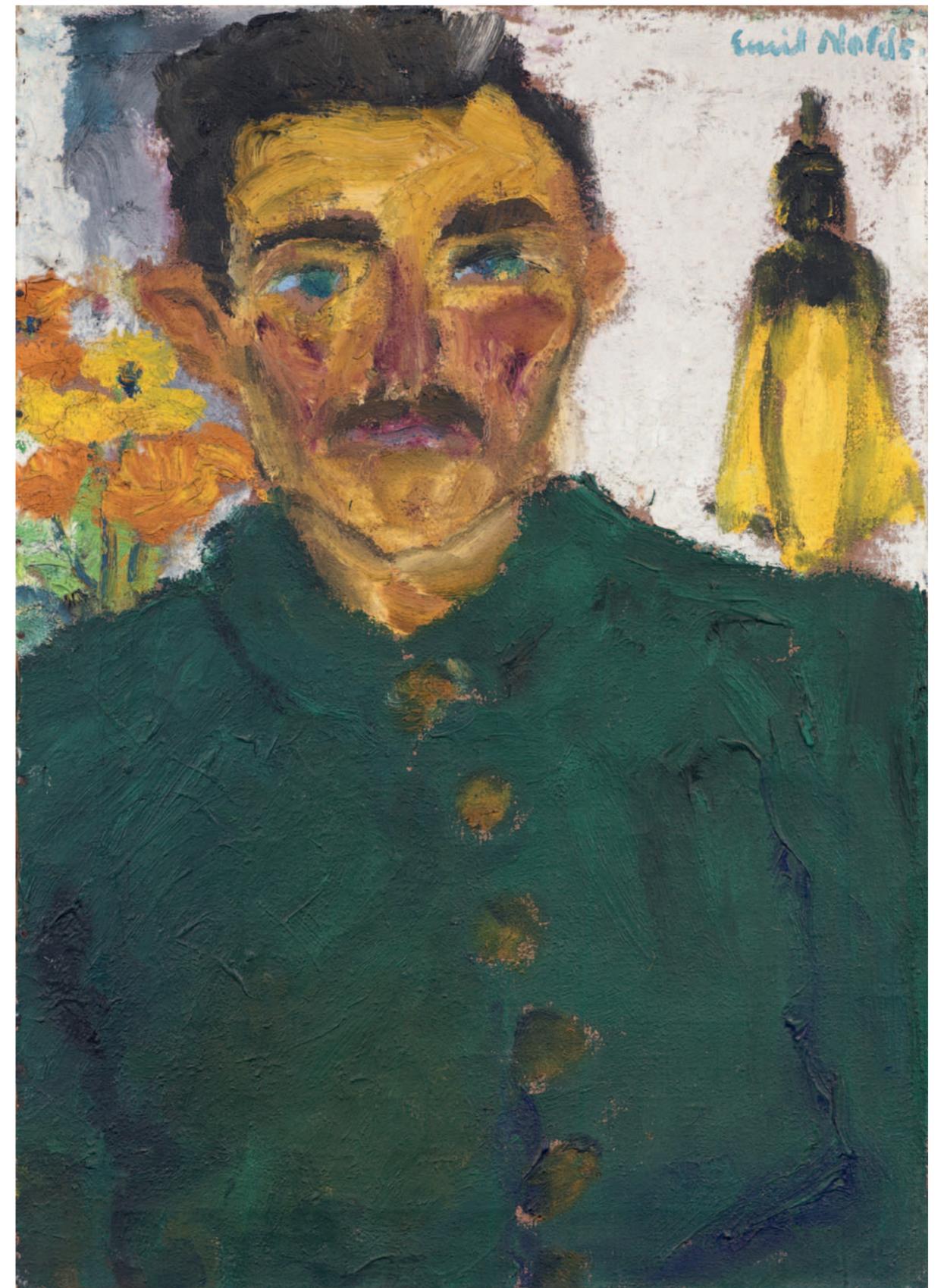
€ 300 000 – 350 000,–

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

Nolde malt Typen, Phänotypen, die regionale Merkmale zeigen ähnlich einer Landschaft oder ähnlich wie Blumen in seinen Rabatten und Gärten. Noldes künstlerische Sprache ist gespickt mit delikater Stimmung, und sein Ausdruck ist leidenschaftlich gesteigert bis zu archaisch anmutender Stilisierung. Noldes Leben zwischen der Großstadt Berlin und der Landschaft im Norden, seine Reisen in die nahe Umgebung und nicht zuletzt die Exkursion in das ferne Neumecklenburg bieten dem Künstler anregende Vorlagen für seine bisweilen bizarr anmutenden ortsbedingten Physiognomien.

Mit dem Porträt des Jägers in grünem Janker vor einer Stubenwand mit einem von der Natur gezeichneten, rotwangigen Gesicht individualisiert Emil Nolde sein Gegenüber und bricht sogleich in einer für ihn typisch unorthodoxen Sicht- und Malweise mit der Konvention des Porträts. Noldes Blick auf den Jäger wirkt persönlich, und doch berücksichtigt er dessen Lebensumfeld eigentlich nicht, zu sehr füllt der Porträtierte in seiner direkten Frontalität das Format, verweisen wenige Indizien wie die Blüten und die golden schimmernde Buddhafigur im Hintergrund über der Schulter des Jägers auf den Ort der Entstehung, das Atelierhaus des Künstlers. Der Betrachter kann nachvollziehen wie Emil Nolde den Menschen beobachtet, über ihn nachdenkt und zu dieser abwartenden vielleicht auch skeptischen Haltung des Jägers vorrückt. Dieser wiederum vielleicht zweifelnd darüber ist, warum ein berühmter und erfolgreicher Künstler ausgerechnet ihn, den Jäger, bittet, für ein Porträt zur Verfügung zu stehen, sich auf den langen Malvorgang einzulassen.

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





Stehender Buddha, Bronziertes Holz, Höhe 26,5 cm, aus Emil Noldes Sammlung.
Foto aus: Ausst.kat Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Hamburg 2012, S. 120

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

Nolde painted types, phenotypes, which exhibit regional characteristics much like a landscape or the flowers in his beds and gardens.

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

With the portrait of the hunter seen in his green "Janker" (a traditional German style of jacket) in front of a living-room wall, his rosy-cheeked face marked by time spent outdoors, Nolde has individualised his subject and – with the unorthodox view and manner of painting typical of his work – immediately broken with the conventions of portraiture. Nolde's view of the hunter seems personal but, nonetheless, it does not really take into account the surroundings in which he lives. For that the sitter fills the canvas all too extensively in his direct frontality, and only a few clues, such as the flowers and the shimmering golden figure of Buddha in the background above the hunter's shoulder, point to the place where the work was created: the artist's home and studio. Viewers can experience how Nolde observed this person, thought about him and advanced towards the hunter's reticent and perhaps also sceptical pose. The latter may in turn feel uncertain about why a famous and successful artist has asked him – the hunter, of all people – to present himself for a portrait, getting himself involved in the long painting process, calmly sitting and watching the work emerge.

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

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

34 DER BUCHLESER (LESENDER MANN IM WIND)

1936

Bronze. Höhe 45 cm. An der Unterkante des Sitzes rückseitig signiert 'Barlach' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Einer von 31 nicht nummerierten, nach 1939 entstandenen Güssen neben drei Lebzzeiten- und einem Zinkguss. – Mit schöner, lebendiger kupferbrauner Patina.

Laur 600; Schult I, 473

Bronze. Height 45 cm. Signed 'Barlach' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" verso on lower edge of seat. One of 31 unnumbered casts created after 1939 alongside three lifetime casts and a zinc cast. – A fine, vivid copper-brown patina.

Provenienz *Provenance*

Galerie Grosshennig, Düsseldorf; Sammlung, Nordrhein-Westfalen; Privatsammlung, Süddeutschland

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

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

€ 40 000 – 50 000,-

Barlachs Hauptwerk ab 1910 wird stark von den gotischen Bildwerken in den Kirchen seiner norddeutschen Heimat beeinflusst. Die dort gesehenen 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. Bereits 1930 machte der Künstler in einem seiner Briefe eine Äußerung, die für sein Werk von fast allgemeingültiger Wirkung ist: „Sie meinen mit Recht zu fühlen, dass ich Aufrichtung und innere Gefäßtheit, die Kristallisierung einer Kraft aus einer Welt von Erschütterungen im Auge habe, ich glaube sogar, eine Art von Stolz, der einem unfäßbar schweren Geschehen gegenübertritt, nicht ableugnen zu sollen – aber freilich ist der eine ohne das andere für mich nicht denkbar. [...] Aufrichtung an sich verdient weder Lob noch Bewunderung, erst die Schwere, gegen die sie geschieht, macht ihren Wert aus.“ (Ernst Barlach an Fritz Schuhmacher, Oberbaudirektor für Hamburg, Güstrow, 8.12.1930, Briefe II 242).

Die Figur des „Buchlesers“ von 1936 – auch „Lesender Mann im Wind“ betitelt – zeigt eine in sich geschlossene Einheit; Haltung und Blick sind ganz auf die Lektüre ausgerichtet. Die leicht gebauschten Gewandshöße und das zerzauste Haar können als Auswirkungen des Windes, aber auch als subtile Zeichen innerer Unruhe gelesen werden.

From 1910 Barlach's main body of work was strongly influenced by the Gothic sculptures in the churches of his native Northern Germany. He translated 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. In a letter from 1930, the artist would already make a remark displaying an almost universal influence on his work: "You are right in saying you feel that I have my eye on raising up and inner composure, the crystallisation of a power out of a world of turmoil; I even believe I should not deny a kind of pride, which confronts an incomprehensibly difficult occurrence – but for me, of course, the one is inconceivable without the other. [...] In itself, rising up deserves neither praise nor admiration; it is only the weight resisting its occurrence that defines its worth" (Ernst Barlach to Fritz Schuhmacher, Oberbaudirektor für Hamburg, Güstrow, 8 December 1930, Briefe II 242).

The figure of the "Buchleser" from 1936 – also entitled "Lesender Mann im Wind" – 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.



ALFRED KUBIN

Leitmeritz/Böhmen 1877 – 1959 Zwickledt/Wernstein am Inn

35 OHNE TITEL (EREMIT)

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf festem Aquarellpapier. 26,8 x 27,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder signiert 'AKubin' (ligiert).

Watercolour and pen and ink drawing on firm watercolour paper. 26.8 x 27.2 cm. Framed under glass. Signed 'AKubin' (ligated) lower right in pen and ink.

Wir danken Helmut Klewan, München, für zusätzliche Informationen.

We would like to thank Helmut Klewan, Munich, for kind advice.

Provenienz *Provenance*

Beim Künstler ca. in den 1920er Jahren erworben, Privatbesitz Böhmerwald; Privatbesitz Tschechien

€ 40 000 – 50 000, –

Mit sarkastisch zynischem Humor und feinem Sinn für absurde menschliche Abgründe und ungeheuerliche Monströsitäten tritt Alfred Kubin das Erbe von Hieronymus Bosch und Francisco Goya an, von denen er ebenso wie u.a. von Johann Heinrich Füssli und James Ensor Graphiken in seiner Sammlung beherbergt. Die subtile Grausamkeit in der vorliegenden frühen Arbeit erschließt sich dem Betrachter erst in der Summierung der Bildzeichen. Verlassen, zurückgelassen, verstoßen oder vergessen – aus eigenem Antrieb wie ein Eremit oder unverschuldet wie ein Aussätziger, erregt der spärlich bekleidet Verwahrloste in seiner Hinwendung zu den letzten Zeichen der Zivilisation am fernen Horizont Mitleid und Gruselinteresse. Die hereinbrechende Nacht und das blaugrünliche Inkarnat lassen Schlimmes befürchten.

„Wohl aber gab mir das Dasein mancher Werke ähnlich veranlagter Künstler näherer und fernerer Epochen Ansporn und Mut zum Weiterarbeiten, wenn der arge Widerstand der Außenwelt [...] einer Belastungsprobe auf die Fatalität der eigenen Begabung gleichkam.“ (Alfred Kubin, Zur Eröffnung einer Kubin-Ausstellung 1927, zit. nach: Ausst. Kat. Alfred Kubin und seine Sammlung, Linz 2015, S. 25). Obgleich psychisch und physisch von schwacher Konstitution, verbucht Kubin nach seinem Studium an der Münchner Akademie der bildenden Künste bald Erfolge mit einer Ausstellung bei Paul Cassirer 1902 in Berlin. Die Folgejahre sind trotz seelischer Untiefen von künstlerischen Erfolgen gekennzeichnet. In der Münchner Galerie Goltz wird 1921 die erste Retrospektive mit über 100 Werken eröffnet. Losgelöst von seinen Vorbildern findet er zu einem äußerst eigenwilligen und unabhängigen Schaffen.

With sarcastically cynical humour and a fine sense for absurd human depths and grotesque monstrosities, Alfred Kubin followed in the footsteps of Hieronymus Bosch and Francisco Goya, whose graphic works were to be found in his collection – as were those of artists like Henry Fuseli and James Ensor.

The subtle cruelty of the present early work reveals itself to viewers only in the sum of its visual symbols. Abandoned, left behind, cast out or forgotten – on his own initiative, like a hermit, or through no fault of his own, like a leper – the sparsely clad, desolate figure turning towards the last signs of civilisation on the distant horizon stirs our pity as well as our fascination with the horrible. The descending night and the bluish-green flesh tones make us fear the worst.

“However, the existence of some works by similarly tempered artists from more recent and more distant epochs did indeed provide me with a stimulus and the courage to keep working when the malicious resistance of the outside world [...] was comparable to a test of the strength of my own talent’s fatal nature” (Alfred Kubin, Zur Eröffnung einer Kubin-Ausstellung 1927, cited in: exh. cat. Alfred Kubin und seine Sammlung, Linz 2015, p. 25). Although Kubin was of a weak psychological and physical constitution, he quickly achieved success after his studies at the academy in Munich with a 1902 exhibition at Paul Cassirer’s gallery. The years that followed were characterised by artistic successes in spite of spiritual depths. Kubin’s first retrospective was held in 1921 at the Galerie Goltz in Munich and included over 100 works. Freeing himself from his role models, he found his way to an extremely idiosyncratic and independent body of work.



PHILIPP BAUKNECHT

Barcelona 1884 – 1933 Davos

36 HIRTENKINDER

Vor 1924

Öl auf Leinwand. 80,5 x 70,5 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts blau signiert 'PH. BAUKNECHT' und rückseitig mit blauer Kreide in Sütterlinschrift bezeichnet 'Ph. Bauknecht Stuttgart-Davos (Schweiz)'. – Sehr farbfrisch erhalten. Einzelne oberflächliche Kratzer und Bereibungen unmittelbar an den Keilrahmenleisten professionell retuschiert.

Wazzau/Smid 101

Oil on canvas. 80.5 x 70.5 cm. In studio frame. Signed 'PH. BAUKNECHT' lower right in blue and inscribed 'Ph. Bauknecht Stuttgart-Davos (Schweiz)' verso in blue chalk in Sütterlin script. – In fine condition with very vibrant colours. Few surface scratches and rubbings near the stretcher bars professionally retouched.

Provenienz *Provenance*

Geschenk der Künstlerwitwe Ada Bauknecht an den Großvater des Vorbesitzers, seitdem Familienbesitz Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1924 (Lehrter Bahnhof), Juryfreie Kunstschau Berlin; Stuttgart 1924 (Kunstgebäude am Schlossplatz), Ausstellung Neuer Deutscher Kunst, Kat. Nr. 9; Stuttgart 1928 (Kunsthau Schaller) (mit rückseitigem Keilrahmenaufkleber, „4069 Ph. Bauknecht Hirtenkinder“); Berlin 1928 (Galerie Möller), Frühjahrsausstellung (mit rückseitigem fragmentierten Keilrahmenaufkleber); Freiburg 1928 (Kunstverein)

Literatur *Literature*

Otto Fischer, Die Ausstellung Neuer Deutscher Kunst im Kunstgebäude, in: Kunst und Kultur in Schwaben, Jahrbücher Schwäbischer Kultur Bd. I., Stuttgart 1924; S. 81 ff.; Sylvia Laun, Philipp Bauknecht. Leben und Werk, Peter Lang Europäische Hochschulschriften, 1992, S. 46 ff.

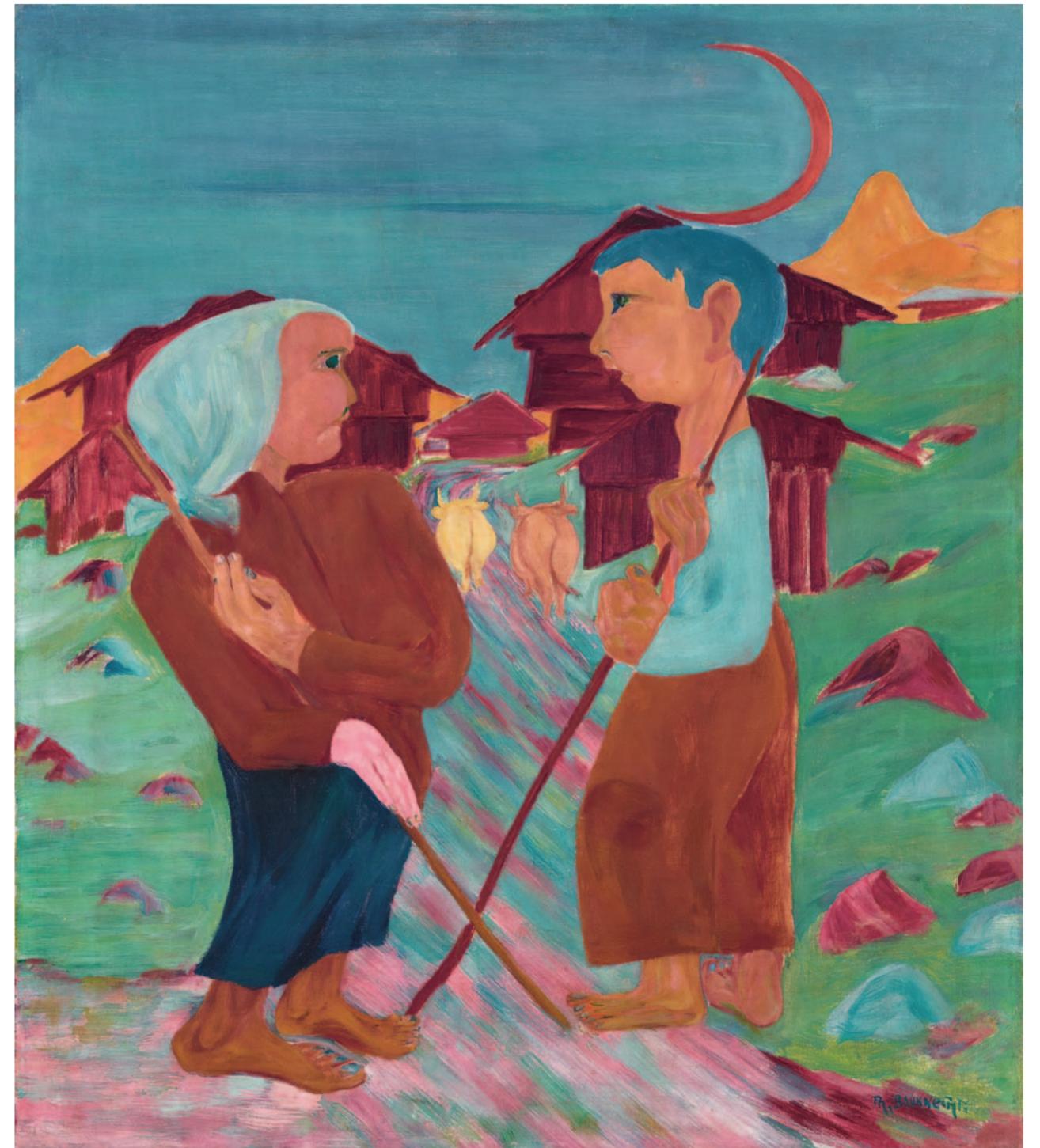
€ 30 000 – 50 000,–

Der deutsche Künstler und Architekt Philipp Bauknecht zieht, an Tuberkulose erkrankt, 1910 in den Schweizer Luftkurort Davos, wo er sich nach Besserung seines Gesundheitszustands wieder der Malerei widmen kann. Das zuerst unter den Einflüssen von Jugendstil und Symbolismus entstandene Werk erfährt einen sehr deutlichen Einschnitt durch Bauknechts erneute Verschlechterung seiner Tuberkulose und den Umzug von Davos in das im abgeschiedenen Dischmatal gelegene Bauernhaus In den Büelen 1920. Der Kontakt zur Landbevölkerung, zu Hirten und Bauern, verändern Palette, Stil und Motivauffassung; seine Gemälde werden expressiver.

Die enorme chromatische Intensität der in diesen Jahren entstehenden Bildern ist bei den „Hirtenkindern“ etwas zurückgenommen zugunsten einer feineren Palette in den trocken wirkenden komplementären Farben Pinkviolett, Grün, Blau und Orange. Es ist die blaue Stunde, die Berge und Wiesen geheimnisvoll wie von innen heraus leuchten läßt. Die tief stehende orangefarbene Mondsichel verweist nicht nur auf die frühabendliche Tageszeit, sondern verleiht der Szene eine poetische Atmosphäre. In ihren komplementären Farbklangen und scheinbar simplen Formabbreviaturen ist die Komposition von einer neuartig exotisch wirkenden, kräftigen Präsenz. Sie wirkte so ungewöhnlich, dass sie von Otto Fischer, dem Direktor der Stuttgarter Staatsgalerie, für seine 1924 gezeigte bahnbrechende Ausstellung zum Status Quo der deutschen Malerei ausgewählt wurde. Zusammen mit den aktuellen Produktionen von Künstlern wie Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Schmidt-Rottluff wurden Bauknechts „Hirtenkinder“ in der „Ausstellung Neuer deutscher Kunst“ erstmals einer großen Öffentlichkeit präsentiert, und es sollten noch weitere wichtige Ausstellungen folgen.

Having contracted tuberculosis, the German artist and architect Philipp Bauknecht moved to the Swiss spa town of Davos, where he was once again able to dedicate himself to painting after his health improved. His work, which was initially created under the influence of Art Nouveau and Symbolism, was subjected to a stark break through the renewed worsening of his tuberculosis and his relocation from Davos to the farmhouse "In den Büelen" in the secluded Dischmatal valley in 1920. His contact with the rural population there – with shepherds and farmers – altered his palette, style and understanding of his motifs, and his paintings became more expressive.

The enormous chromatic intensity of the pictures created in those years has been muted somewhat in the "Hirtenkinder" in favour of a finer palette in the dry-looking complementary colours of pink-violet, green, blue and orange. It is the blue hour, which causes the mountains and meadows to glow mysteriously, as though with their own inner light. The low-hanging, orange crescent of the moon not only points to early evening as the time of day, it also invests the scene with a poetic atmosphere. With its complementary colour harmonies and seemingly simplistic abbreviations of form, the composition possesses a novelly exotic-looking and powerful presence. Its effect was so remarkable that it was selected by Otto Fischer, director of the Staatsgalerie Stuttgart, for his pioneering exhibition of 1924 on the present state of German painting. Together with current works by artists like Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka and Schmidt-Rottluff, Bauknecht's "Hirtenkinder" was presented to a wide audience for the first time at the exhibition "Ausstellung Neuer deutscher Kunst" – and other important exhibitions would follow.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

37 OHNE TITEL (ZWEI MÄDCHEN AUF DEM SOFA)

1909

Tuschfeder und Farbkreiden auf gelbem Papier (Postkarte ohne Adresse und Poststempel). 10,1 x 13,8 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem schwarzen Nachlassstempel „Nr. ... aus dem Nachlass von Fräulein Lise Gujer, Davos-Sertig 13.3.1967“, darin handschriftlich nummeriert „220“. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Pen and ink and coloured chalks on yellow paper (postcard without address and postmark). 10.1 x 13.8 cm. Framed under glass. Black estate stamp "Nr. ... aus dem Nachlass von Fräulein Lise Gujer, Davos-Sertig 13.3.1967" verso and numbered therein by hand "220". – In very good condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*

Galerie Pels-Leusden, Berlin, dort 1992 erworben; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

€ 30 000 – 40 000,–

Die außerordentliche Bedeutung der Künstlerpostkarte wurde in den vergangenen Jahren immer wieder betont. Neben ihrer herausragenden kunsthistorischen Bedeutung und zahlreichen Ausstellungen zu dieser Gattung, faszinieren die spezifischen Charakteristika dieses besonderen künstlerischen Mediums auch eine immer größere Sammlerschaft.

Spätestens die Expressionisten machten die Künstlerpostkarte zu einem vollwertigen Bestandteil ihres Schaffens, sie nobilitierten dabei nicht bloß ein wichtiges Kommunikationsmedium, sondern vermittelten über ihre vielfältig gestalteten Karten auch konkrete Eindrücke aus dem Atelier oder von ihren zahlreichen Reisen. Das begrenzte Format muss in diesem Zusammenhang weniger als Beschränkung verstanden werden, vielmehr als Anregung zur Konzentration der technischen und bildnerischen Mittel.

Ungleich der Künstlerpostkarten von Zeitgenossen wie Max Pechstein oder Erich Heckel werden Postkarten von Ernst Ludwig Kirchner nur selten am Markt angeboten, zumal in solch delikater Qualität. Die souveräne Tuschzeichnung der zwei lässig auf dem Sofa ruhenden Mädchen, meisterhaft in blau und rot akzentuiert, demonstriert eindrucksvoll die zeichnerische Klasse des jungen Ernst Ludwig Kirchner.

The extraordinary importance of artists' postcards has repeatedly been emphasised in recent years. In addition to their exceptional art historical significance and numerous exhibitions on this type of work, the specific characteristics of this distinctive artistic medium have also begun to fascinate an ever-expanding group of collectors.

At the latest, it was the expressionists who made the artist's postcard into a fully valid element of their work; in doing so, they not only ennobled an important medium of communication but also used the diverse compositions of their postcards to convey concrete impressions from their studios or their frequent travels. In this context the limited format has to be seen less as a constraint than as a stimulus to concentrate on the technical and artistic means available to them. Unlike the artist's postcards of contemporaries like Max Pechstein or Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner's postcards – particularly those displaying such a delicate quality – are only rarely offered on the market. This virtuoso ink drawing of two women resting casually on a sofa features masterful accents added in blue and red, and it strikingly demonstrates the young Ernst Ludwig Kirchner's standing as a draughtsman.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

38 TANZENDE AKTE

1914

Original-Lithographie auf gelbem Papier. 59,4 x 51 cm (65,9/66,9 x 56,2 cm). Unten links mit Bleistift signiert 'EL Kirchner', rechts wahrscheinlich von Erna Schilling bezeichnet „Handdruck“. Eines von 7 Exemplaren in diesem Zustand (dieser Abzug im Werkverzeichnis erwähnt).

Gercken 680 II; Dube L. 252

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

Lithograph on yellow paper. 59.4 x 51 cm (65.9/66.9 x 56.2 cm). Signed 'EL Kirchner' lower left in pencil, inscribed "Handdruck" lower right, most probably by Erna Schilling. One of 7 proofs in this state (this proof mentioned in the catalogue raisonné).

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

Provenienz Provenance

Erich Heckel, Nachlass, Hemmenhofen

Literatur Literature

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

€ 60 000 – 80 000,-

Kirchners faszinierende Lithographie „Tanzende Akte“ von 1914 liegt hier in einem Handabzug aus dem Besitz von Erich Heckel vor. Dieses Blatt zeichnet sich durch die relative Klarheit seiner großen Form, seiner Binnenzeichnung und durch die satten tonalen Kontraste aus. Individuelle Künstlerabzüge von Hand differieren häufig in Bezug auf die Verteilung und Dichte der Farbe, wie auch der Plattenton verschieden intensiv ausfallen kann. Kirchner kombinierte in diesem schwarz auf farbigem Papier abgezogenen Steindruck verschieden starke Abschattierungen, sowohl in den beiden Figuren – besonders in den Köpfen – wie im Fond, der in diesem Motiventwurf unbestimmt und von eher malerischer Wirkung ist. Überaus expressiv korrespondieren die hinterlegten homogenen schwarzen Flächen zum synchronen Bewegungsmoment der beiden Tänzerinnen. Durch die formale wie inhaltliche Konzentration entsteht ein spannungsvolles Moment, unterstrichen durch den gedrehten Wechsel der körperlichen Ansichten und die Intimität der ganz aufeinander bezogenen Blicke. Dies unterstreicht die isolierte Tanzbewegung, die sich in der schönen Gestik ganz zu verlieren scheint. Doch ist sie nicht Selbstzweck, sondern auch Vorwand und auf einen Betrachter gerichtet.

Die Lithographie lässt die wichtigen Themenkomplexe der Berliner Zeit anklängen: die Aktdarstellungen im Atelier, Gerda und Erna Schilling als die favorisierten neuen Modelle, das hingeworfene schnelle Skizzieren von Bewegung im Raum, das Erlebnis großstädtischen Nachtlebens. Die intensive künstlerische Übertragung von Erfahrungen kulminiert in dieser Zeit, um 1913/1914, in den berühmten „Berliner Straßenszenen“. Die auch hier betonte und zugespitzte Überlängung der Gestalten entspricht der neuen Stilisierung, wie auch kompositorisch die wirkungsmächtige Frontalität der Figuren verwandt erscheint. „Tanzende Akte“ von 1914 gewichten als lithographisches Meisterwerk die absolute Parallelität in den von Kirchner benutzten Ausdrucksmitteln.

Kirchner's fascinating lithograph "Tanzende Akte"; of 1914, is found here in a hand-made proof from the collection of Erich Heckel. This sheet is distinguished by the relative clarity of its large form, the drawing within the contours and the deep tonal contrasts. Individual, handmade artist's proofs often differ with regard to the distribution and density of their ink, and the tone of the plate can also turn out to vary in intensity. In this lithograph printed in black on coloured paper, Kirchner has combined shades that vary in intensity – in the two figures, particularly in their heads, as well as the background, which is undefined in this sketch of the motif and displays a largely painterly effect. Thoroughly expressive, the underlying fields of homogenous black correspond to the synchronous momentum of the two dancers. The formal and thematic concentration creates a charged aspect that is underscored through the rotated alternation of the figural views and the intimacy of the gazes directed entirely towards one another. This underlines the isolated dance movement, which seems to become entirely lost in the beautiful gesture. However, it is not just an end in itself but also a pretext and is directed towards the viewer.

The lithograph resonates with the important thematic complexes of the Berlin period: the studies of nudes in the studio, Gerda and Erna Schilling as the preferred new models, the quick sketching of movement in space thrown down on the page, the experience of urban nightlife. The intense artistic translation of experiences culminated in this period, around 1913/1914, in the famous "Berliner Straßenszenen". The elongation of the figures, which is also emphasised and amplified here, is in keeping with the new stylisation, just as the striking frontality of the figures also appears compositionally related. As a lithographic masterpiece, "Tanzende Akte" of 1914 highlights the absolute parallelism in the means of expression utilised by Kirchner.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

39 DER ZWEIFLER

1930

Bronze. Höhe 50,5 cm. Rückseitig unten rechts signiert 'E. Barlach' und mit dem Gießerstempel „H.NOACK BERLIN“ versehen. Eines von insgesamt 46 bei Laur genannten Exemplaren. – Mit ebenmäßiger goldbrauner Patina.

Laur 470; Schult 385

Bronze. Height 50.5 cm. Signed 'E. Barlach' and with foundry mark "H.NOACK BERLIN" verso lower right. One of a total of 46 casts mentioned by Laur. – An even gold-brown patina.

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Auktion 508, 4.12.1969, Lot 4064; Sammlung Ehepaar Dr. Jansen, Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1931/1932 (Galerie Alfred Flechtheim), Weihnachten 1931 – Wilhelm Lehbruck, 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

€ 35 000 – 45 000,–

Literatur *Literature*

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

Eine der eindrucksvollsten und im besonderen Maße persönlich geprägten Plastiken Ernst Barlachs ist der „Zweifler“ aus dem Jahr 1930. Die Figur, von der der Künstler kurz vor seinem Tod 1937 noch eine Fassung in Holz anfertigte (Laur 612), kann als Spiegel Barlachs eigener mentaler Verfassung gelesen werden, die seit den späten 1920er Jahren von den zunehmenden nationalistischen Diffamierungen seiner Person belastet war. Die Grundform entwickelte er zeichnerisch bereits 1912 und dann 1918 in seiner Lithographie „Der Blinde“ (Laur Druckgraphik 52). Sie erschien als Titelblatt der autobiografischen Novelle „Franziskus“ von Adolf von Hatzfeld, einem der Hauptwerke des deutschen Expressionismus, von Hatzfeld selbst hatte 1913 sein Augenlicht verloren. Die Lithographie zeigt die Figur dementsprechend mit einer Binde vor den Augen, die Barlach in der späteren plastischen Ausführung verwarf. Das Gewand fasst den knienden Körper des „Zweiflers“ zu einer Einheit zusammen. In dem gesenkten und leicht zur Seite geneigten Kopf, dem von sorgenvoller Anspannung gekennzeichneten Gesicht und den eng am Körper ausgestreckten Armen mit den fest ineinander gekrampften Händen offenbart sich die innere Zerrissenheit. Die ganze Anlage dieses expressionistischen Meisterwerks verdeutlicht mit großer Intensität den Kampf der förmlich mit sich selbst ringenden Figur.

The “Zweifler” from 1930 is one of Ernst Barlach’s most striking and exceptionally personal sculptures. The figure, which the artist also depicted in a version in wood (Laur 612) shortly before his death in 1937, can be read as a reflection of Barlach’s own mental state – burdened by the increasing nationalist denunciations of him since the late 1920s.

He had already developed the basic form in a drawing of 1912 and then in his lithograph “Der Blinde” (Laur Druckgraphik 52) of 1918. This image appeared on the cover of Adolf von Hatzfeld’s autobiographical novella “Franziskus”; one of the most important works of German expressionism: von Hatzfeld himself had lost his sight in 1913. The lithograph accordingly presents the figure with his eyes covered by a strip of cloth, but Barlach discarded this in the later sculptural version.

The robe combines the kneeling body of the “Zweifler” into a unified whole. The lowered head tilted slightly to the side, the face marked by anxious tension and the arms stretched out against the body with the hands cramped together reveal an inner conflict. The entire composition of this expressionist masterpiece very intensely and clearly conveys the struggle of a figure veritably wrestling with himself.



ODILON REDON

Bordeaux 1840 – 1916 Paris

40 FIGURE EN ROUGE ASSISE SUR UN ROCHER

Öl auf Karton. 27 x 22,2 cm. Oben rechts rot signiert 'ODILON REDON'. – Oberflächlich fachmännisch gereinigt. Einige kleine Retuschen überwiegend im Randbereich.

Nicht bei Wildenstein

Mit einer Expertise des Wildenstein Plattner Institute, New York, vom 1. November 2021. Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Redon Digital Catalogue Raisonné aufgenommen.

Oil on card. 27 x 22.2 cm. Signed 'ODILON REDON' upper right in red. – Superficially professionally cleaned. A few small retouchings mostly in margin area.

Not recorded by Wildenstein

Expert report from the Wildenstein Plattner Institute, New York, from 1 November 2021. The work will be included in the forthcoming Redon Digital Catalogue Raisonné.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hessen

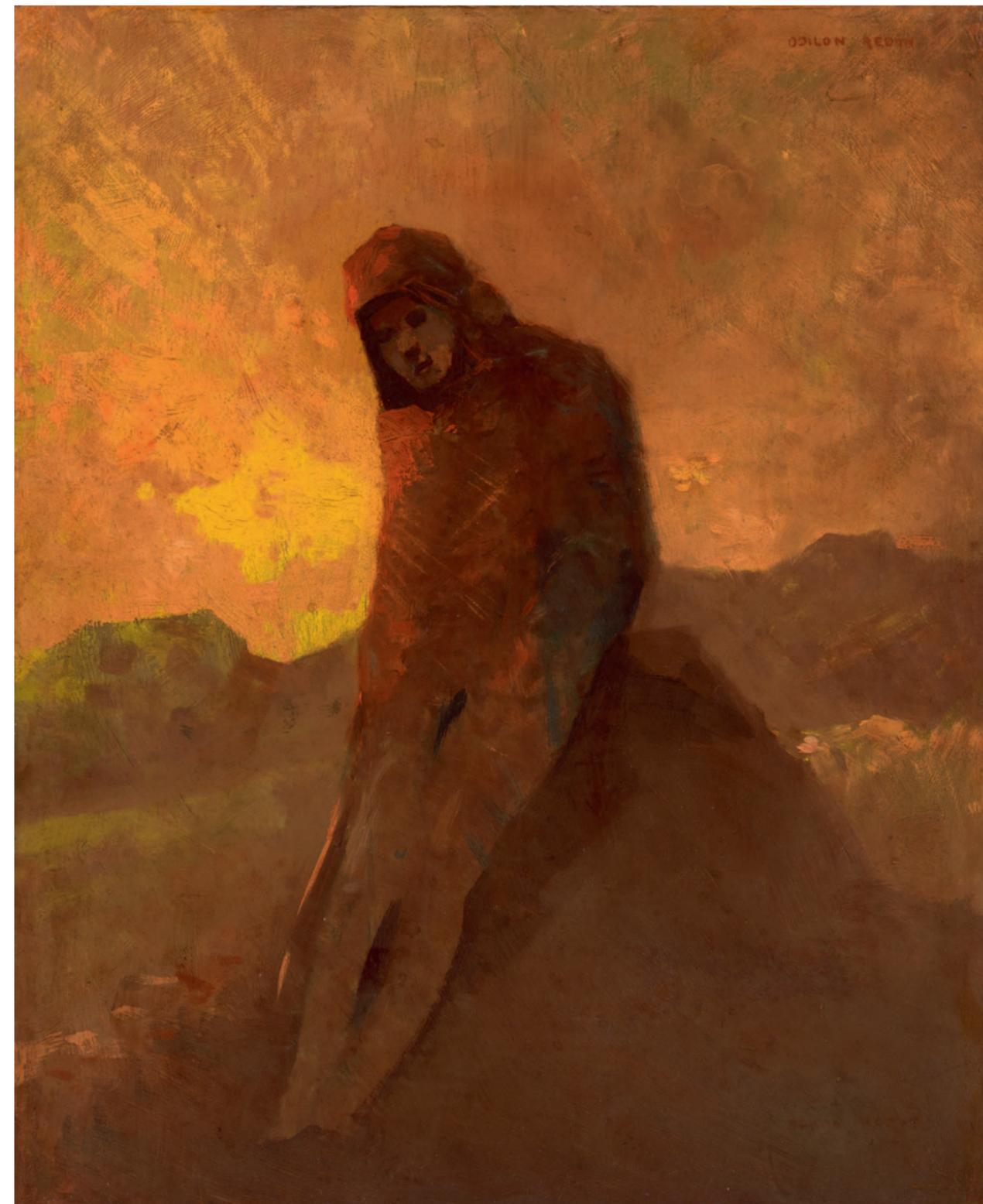
€ 60 000 – 80 000,–

Obwohl Altersgenosse der großen französischen Impressionisten, schlug Odilon Redon von Beginn an einen thematisch wie stilistisch eigenständigen Weg ein. Er gilt als wichtigster Vertreter des französischen Symbolismus, doch nimmt sein Werk bereits Elemente des Fauvismus, des Surrealismus und der Abstraktion vorweg. Sein Oeuvre ist zutiefst persönlich geprägt und kann zu einem gewissen Grad als Abbild seiner privaten Lebensumstände gelesen werden. Redon entwarf seine Motive nicht gezielt und planvoll, sondern überführte seine Traumbilder unmittelbar in Zeichnungen und Malerei – „alles geschieht durch die gefügige Unterwerfung unter das Wirken des Unbewußten“, schrieb er 1898 an seinen späteren Biografen, den Kunstkritiker André Mellerio. Ab etwa 1890 fanden Farbe und Licht Eingang in seine bis dahin von Schwarz dominierte Palette, in lyrischen, farbgewaltigen Pastellen und Ölgemälden vereinen sich nun Porträts und Blumenmotive mit abstrakten Elementen.

Ein rares, besonders eindrucksvolles Beispiel seines malerischen Werkes kann in dieser Auktion angeboten werden. Es versinnbildlicht förmlich den Übergang von der Düsternis der früheren Jahre zu den strahlenden Bildwelten seiner späten Schaffenszeit. Das Gemälde wurde inspiriert von zwei Reisen, die Redon 1861 und 1878 in die Pyrenäen unternahm. „Le sol basque est pour moi comme une patrie ancienne où, certainement, j'ai vécu, souffert et aimé“, schrieb er 1878 tief beeindruckt (zit. nach: Alec Wildenstein, Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné, Bd. 1, Paris 1992, S. 225). Die ausgedörrten Felsenlandschaften, die alles beherrschende Sonne und das von Leidenschaft und Melancholie geprägte Wesen der Einheimischen schlagen sich intensiv empfunden in diesem Werk nieder.

Although he was a contemporary of the great French Impressionists, Odilon Redon pursued his own thematically as well as stylistically independent path from the very beginning. He is seen as an important representative of French Symbolism, although his work already anticipates elements of Fauvism, Surrealism and abstraction. His oeuvre is profoundly personal in nature and can, to a certain extent, be read as depicting the circumstances of his private life. Redon did not compose his motifs deliberately or according to a plan. Instead, he converted his dream images directly into drawings and paintings: in 1898 he wrote to his future biographer, the art critic André Mellerio, that "it all takes place through a compliant submission to the influence of the unconscious". From around 1890, colour and light found their way into a palette previously dominated by black: portraits and floral motifs now became combined with abstract elements in lyrical, enormously colourful pastels and oil paintings.

We are able to offer a rare and particularly striking example of his painted work at this auction. It directly embodies the transition from the sombreness of his earlier years to the radiant visual worlds of his late work. The painting was inspired by two journeys that Redon made to the Pyrenees in 1861 and 1878. Deeply impressed, he wrote in 1878: "Le sol basque est pour moi comme une patrie ancienne où, certainement, j'ai vécu, souffert et aimé" (cited in: Alec Wildenstein, Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné, vol. 1, Paris 1992, p. 225). His intense experience of the parched and rocky landscape, the sun's dominance over everything and the local inhabitants' character defined by passion and melancholy finds expression in this work.



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

41 NU DEBOUT EN PIED

Um 1879

Öl auf Leinwand. 34,8 x 20,7 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts schwer leserlich signiert 'Renoir'. – In guter Erhaltung. Untere Kante alt gekittet.

Dauberville 598

Oil on canvas. 34.8 x 20.7 cm. Framed under glass. Signed somewhat illegibly 'Renoir' upper right. – Very good condition. Old attachment to lower edge.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Henri Fantin-Latour, Paris; Georges Renard, Paris; Auktion Georges Renard, Paris, Drouot 20. November 1987, Lot 30; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1953 (Galerie Charpentier), Figures Nues d'École Française depuis les maîtres de Fontainebleau (mit dem Etikett auf dem Keilrahmen); Cannes 1985/1986 (Salons de la Malmaison), Femmes, Portraits et Nus (mit dem Etikett auf dem Rahmen)

Literatur *Literature*

Francois Daulte, Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Bd. I Figures (1860-1890), Lausanne 1971, Nr. 312 mit Abb.

€ 180 000 – 220 000,–



Verso

In diesem kleinen, zartfarbigen Gemälde wird die weibliche Figur wie eine Venus dargestellt, die sich aus dem dunklen Hintergrund erhebt. Virtuoso ist die Gestalt herausgearbeitet, ihr Gesicht abgewandt, die rechte Hand behutsam erstreckt. Beeindruckend ist, was Renoir alles in dieses kleine Format hat einbringen können: das üppige weibliche Modell (auch von Fantin-Latour) in der rechten Bildseite, der Kopf zur Bildmitte gerichtet und einer Blume im Haar, die den Blick des Betrachters auf die Dreiecks-Konstruktion zwischen dem Haararrangement und die beiden Brüste lenkt. Dieses Werk ist vermutlich vor Renoirs Italienreise 1881/1882 im Freien entstanden, eine Arbeitsweise zu der sich Renoir von Gustave Courbet und Narcisse Diaz de la Peña inspirieren hat lassen. Es gibt dem Betrachter mit den feinen Pinselstrichen und der Verschmelzung der Ebenen einen Hinweis auf Renoirs Interesse an barocken Elementen. Die Körperproportionen sind entsprechend stilisiert, der Oberkörper ist wesentlich schmaler als die Hüften. Im Hintergrund dieser 'en plein air' Szene ist die Andeutung des Meeres oder der Gischt an einem Strand zu erkennen. Die Natürlichkeit der Gebärde vor dem dunklen Umräum, wirkt wie ein gewollter Kontrast, aber erweckt auch – ebenso wie die Blüte im Haar – die Konnotation des Ariadne-Mythos. Ariadne, die von Theseus auf Naxos zurückgelassen, bzw verlassen wird, um im Verlauf von Dionysos gerettet zu werden. Das antike Thema fand in der Musik und den darstellenden Künsten vielfältige Darstellung, wie auch Renoir diese Geschichte beim Malen dieser kleinformatigen Preziose im Kopf gehabt haben mag.

In this small, delicately coloured painting, the female figure is depicted like a Venus rising from the dark background. The figure is virtuously worked out, her face turned away, her right hand cautiously extended. It is impressive what Renoir was able to bring to this small format: the voluptuous female model (also by Fantin-Latour) in the right side of the picture, her head turned towards the centre of the picture and a flower in her hair, drawing the viewer's eye to the triangular construction between the hair arrangement and the breasts. This work was probably created outdoors before Renoir's trip to Italy in 1881/1882, a working method to which Renoir was inspired by Gustave Courbet and Narcisse Diaz de la Peña. It gives the viewer a hint of Renoir's interest in Baroque elements with the fine brushstrokes and the blending of planes. The body proportions are appropriately stylised, with the upper body much narrower than the hips. In the background of this 'en plein air' scene is the suggestion of the sea or spray on a beach. The naturalness of the gesture against the dark surrounding space, seems like a deliberate contrast, but also awakens – as does the flower in her hair – the connotation of the Ariadne myth. Ariadne, who is left behind, or rather abandoned, by Theseus on Naxos, only to be subsequently rescued by Dionysus. The ancient theme found many representations in music and the performing arts, just as Renoir may have had this story in mind when painting this small gem.



JEAN METZINGER

Nantes 1883 – 1956 Paris

42 PAYSAGE À L'ARBRE ROND

Um 1906

Öl auf Karton auf Holz (parkettiert).
20,8 x 26,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts grau signiert 'Metzinger' (ligiert). –
Partiell mit feinem Craquelé.

*Oil on card on panel, (inlaid). 20.8 x 26.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Metzinger'
(joined) lower left in grey. – Partly with fine
craquelure.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Bénézit, Paris; Galerie Salis &
Vértes, Zürich; Sammlung Corboud, Dauer-
leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum –
Fondation Corboud, Köln (Rahmenetikett)

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 2001 (Wallraf-Richartz-Museum –
Fondation Corboud), Miracle de la couleur,
S. 426f; Rotterdam 2003 (Kunsthall), Miracle
de la couleur – Meisterwerken uit de
Fondation Corboud (mit rückseitigem
Rahmenetikett)

€ 25 000 – 35 000,-

Jean Metzingers Malerei wurzelt in einem neoimpressionistischen Ansatz, der ihn in den Jahren zwischen 1905 und 1908 zu einem ersten künstlerischen Höhepunkt führt.

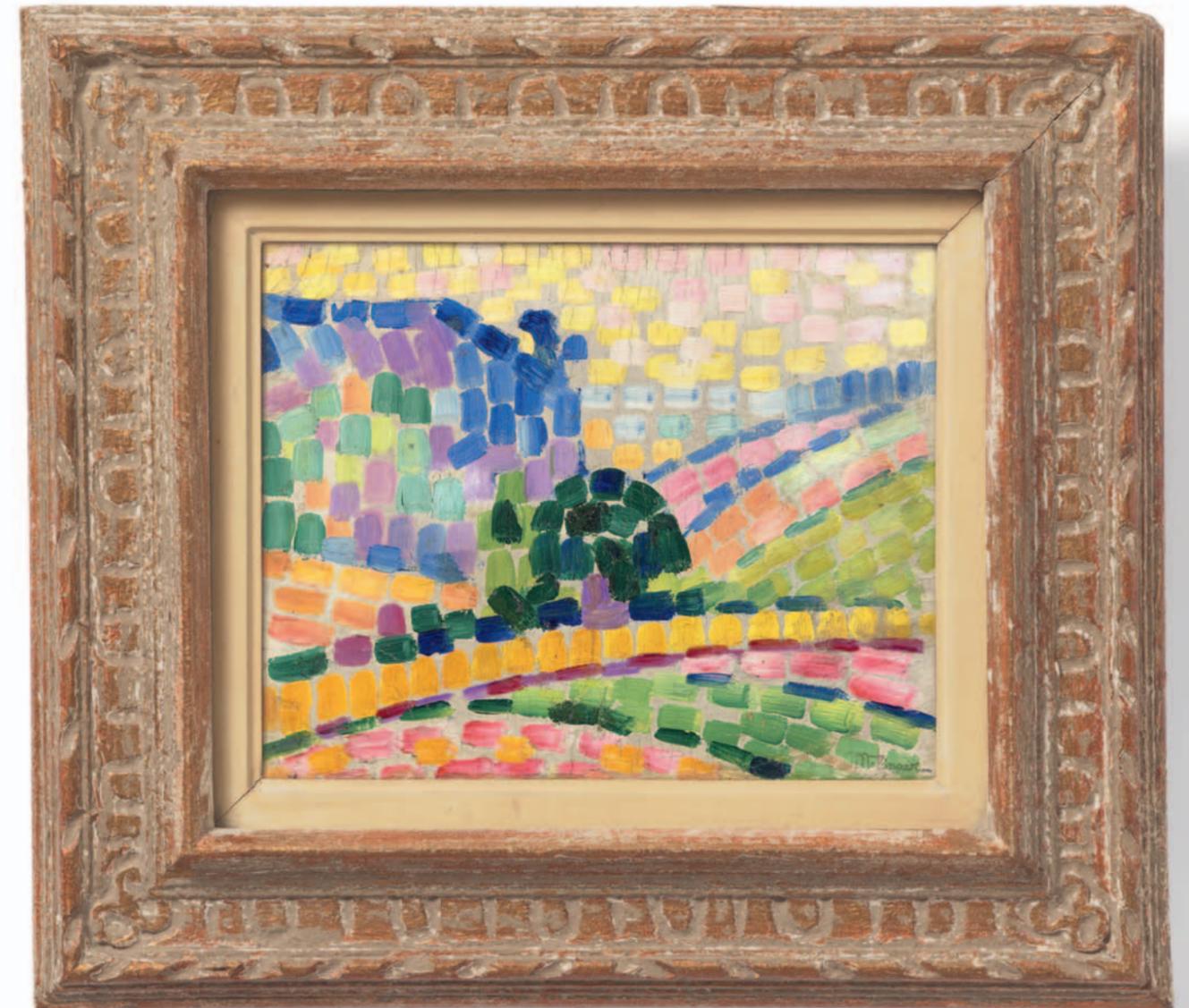
In diesen spätimpressionistisch-divisionistischen Kompositionen mit ihren exakt aneinandergesetzten Farbflecken kündigen sich bereits Metzingers spätere kubistische Arbeiten an, lassen sie seine Affinität für Konstruktion und einen strukturierten Bildraum doch bereits erahnen. Unterstützt durch den künstlerischen Austausch mit Georges Braque, Pablo Picasso und Juan Gris wird Metzingers Formensprache in den folgenden Jahren zunehmend geometrischer und mündet um 1909 in den analytischen Kubismus. 1912 erscheint seine bedeutende Schrift „Du Cubisme“, die er gemeinsam mit Albert Gleizes verfasst.

Unsere delikate Landschaft demonstriert eindrucksvoll, Metzingers außerordentliches Talent den leuchtenden Klang der Landschaft ins Bild zu bringen. Die besondere Qualität des Gemäldes wird nicht zuletzt unterstrichen durch die Beteiligung an großen Museumsausstellungen in Köln und Rotterdam.

Jean Metzinger's painting is rooted in a neo-impressionist approach that led him to an initial artistic high point between 1905 and 1908.

These late impressionist, divisionist compositions featuring precisely lined-up dabs of paint already herald Metzinger's later cubist works: they already allow us to sense his affinity for construction and a structured pictorial space. Aided by his artistic dialogue with Georges Braque, Pablo Picasso and Juan Gris, Metzinger's formal idiom would become increasingly geometric in the years that followed, culminating in analytical cubism in 1909. In 1912 his important text "Du Cubisme", which he wrote together with Albert Gleizes, was published.

Our delicate landscape strikingly demonstrates Metzinger's extraordinary talent for bringing the luminous timbre of the landscape into the image. The painting's exceptional quality is underscored not least by its inclusion at major museum exhibitions in Cologne and Rotterdam.



FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

43 LES ROSENBERGS

Um 1951

Tuschpinsel auf cremefarbenem Papier.
52,5 x 54,5 cm. Unten rechts schwarz mono-
grammiert 'F.L.' Rückseitig gestempelt mit
den Initialen sowie von Nadia Léger blau
bezeichnet „oeuvre authentique F. Leger –
N. Leg“.

*Brush and India ink on cream-coloured paper.
52.5 x 54.5 cm. Monogrammed 'F.L.' lower
right in black. Stamped with the artist's ini-
tials and inscribed "oeuvre authentique
F. Leger – N. Leg" verso in blue by Nadia Léger.*

Provenienz *Provenance*

Christie's London, Impressionist & Modern
Watercolours & Drawings, 4. Dezember
1979, Lot 36; Privatsammlung, Frankreich

€ 50 000 – 70 000,-

Ethel und Julius Rosenberg waren die einzigen US-amerikanischen Zivilisten, die während des Kalten Krieges wegen Spionage angeklagt wurden. Ihr Strafprozess zur Rüstungsspionage für die Sowjetunion Anfang der 1950er-Jahre erregte weltweites Aufsehen. Inwieweit sie schuldig waren, ist bis heute umstritten. Erst Jahrzehnte später gelangten Informationen und Aussagen von Prozessbeteiligten an die Öffentlichkeit, wonach es im Kontext des Gerichtsprozesses zu Verletzungen wichtiger rechtsstaatlicher Grundsätze kam.

Trotz breiten internationalen Protestes etwa von Papst Pius XII., Jean-Paul Sartre, Albert Einstein sowie vielen Kunstschaffenden wie Pablo Picasso, Fritz Lang, Bertolt Brecht, Frida Kahlo oder Fernand Léger, wurden beide am 5. April 1951 zum Tode verurteilt und am 19. Juni 1953 hingerichtet.

Légers Engagement für Ethel und Julius Rosenberg fand in einer Lithographie auf Seide Ausdruck, mit deren Verkauf die Verteidigung des Paares finanziert werden sollte. Ergänzt um die titelgebenden Worte „Liberté, Paix, Solidarité“ griff dieses Tuch motivisch auf das Doppelporträt mit Taube unserer großformatigen Tuschezeichnung zurück.

Das von einem zutiefst humanistisch-pazifistischem Geist getragene Porträt versteht sich als ikonische Solidaritätsbekundung Fernand Légers mit Ethel und Julius Rosenberg, deren tragisches Schicksal von Charlie Chaplin bis Bob Dylan im Laufe der Jahrzehnte breiteste pop-kulturelle Verarbeitung erfuhr.

Ethel and Julius Rosenberg were the only American civilians to be charged with espionage during the Cold War. In the early 1950s their criminal trial for weaponry espionage on behalf of the Soviet Union drew attention around the world. The extent of their guilt still remains controversial today. Only decades later did information and statements by those involved in the trial become public, indicating that important fundamental constitutional principles had been violated in the context of the trial.

In spite of widespread international protests by figures such as Pope Pius XII, Jean-Paul Sartre and Albert Einstein as well as many artists, such as Pablo Picasso, Fritz Lang, Bertolt Brecht, Frida Kahlo and Fernand Léger, they were both condemned to death on 5 April 1951 and executed on 19 June 1953. Léger's commitment to the cause of Ethel and Julius Rosenberg found expression in a lithograph on silk, whose sale was meant to finance the couple's defence. Supplemented with the words "Liberté, Paix, Solidarité", which provided the work's title, this scarf utilised the double portrait with a dove from our large-format ink drawing as its motif.

This portrait is characterised by a profoundly humanist and pacifist spirit and is to be understood as Fernand Léger's iconic declaration of solidarity with Ethel and Julius Rosenberg, whose tragic fate has been dealt with by an extremely broad array of pop-cultural figures over the decades – from Charlie Chaplin to Bob Dylan.



MAURIZIO CATTELAN

Padua 1960

44 OHNE TITEL

1999

C-Print unter Plexiglas (Diasec). 182,9 x 228,6 cm.
Exemplar 2/10 (auf der Goodman Rechnung vermerkt). – Alterbedingt leicht farbverändert.

Chromogenic print, face-mounted to plexiglass. 182.9 x 228.6 cm. Print 2 from an edition of 10 (certified by the Goodman invoice). – Slight shift of colour due to age.

Provenienz *Provenance*

Marian Goodman Gallery, New York;
Privatsammlung, Luxemburg

Literatur *Literature*

Madeleine Schuppli (Hg.), Maurizio Cattelan,
Ausst.kat. Kunsthalle Basel, Basel 1999,
Abb. auf dem Buchtitel; Francesco Bonami u.a.
(Hg.), Maurizio Cattelan, London 2000, S. 133
mit Abb.; Nancy Spector, Maurizio Cattelan: All,
Ausst.kat. Solomon R. Guggenheim Museum,
New York, New York 2011, S. 87 mit Abb.

€ 100 000 – 150 000,–

Einst wurde Maurizio Cattelan (geb. 1960) als Scherzkeks, Provokateur und sogar als Schwindler bezeichnet, der das Kunstsystem stört. Er hat jedoch die meisten seiner Kritiker eines Besseren belehrt und sich als einer der führenden Konzeptkünstler seiner Generation etabliert, dessen Karriere sich über mehr als drei Jahrzehnte erstreckt. Die vorliegende Arbeit *Ohne Titel* geht auf eine Performance zurück, die Cattelan im November 1998 im Museum of Modern Art, New York veranstaltete.

Project#65 - Maurizio Cattelan bestand aus einem Darsteller, der ein Kostüm und eine überdimensionale Kopfmassage mit den Zügen von Pablo Picasso in seinen späteren Jahren trug. Unverkennbar in seinem charakteristischen französischen Matrosenpulli lief diese „Karikatur“ des größten aller modernen Künstler umher und mischte sich unter die Museumsbesucher, wobei er sich pantomimisch mit ihnen unterhielt und für Fotos posierte, aber auch aufmüpfig wie ein Maskottchen einer Sportmannschaft auftrat, mit dem typischen Repertoire an unhöflichen Gesten, um die entweihende künstlerische Absicht der Performance zu unterstreichen, aber auch zur Belustigung aller.

Diese Subversion zwischen Hoch- und Populärkultur steht im Mittelpunkt der Kunst des Italieners, zusammen mit der Entmystifizierung der Sakralität des Museums, dessen mangelnde Inklusivität und langweilige Massenvermarktungsstrategien er infrage stellt.

In *Ohne Titel* posiert unser „Picasso“, Alter Ego von Cattelan selbst, vor Roy Lichtensteins *Interieur with Mobile*, das ebenfalls Teil der Sammlung des MoMA ist. Die Arbeit, die kurz nach der Performance entstand, wurde erstmals 1999 in einer Sommer-Gruppenausstellung bei Marian Goodman ausgestellt und markiert den Beginn der Zusammenarbeit des Künstlers mit der Midtown Galerie.

Cattelans ständiger Spott über Institutionen und kommerzielle Galerien, die ihn im Laufe der Jahre unterstützt haben, ist integraler Bestandteil seiner ambivalenten Kritik an der hierarchischen Struktur der Kunstwelt, gleichzeitig aber auch ein wirksames Mittel, um deren Instanzen und Klischees anzuerkennen und letztlich zu verstärken.

„In der großen Tradition der italienischen Komödie, die von der Commedia dell'arte bis zu den Filmen Fellinis reicht, ist Cattelans Werk respektlos, selbstironisch und scharf satirisch. Sein Verhältnis zu seinem Publikum und seinen Gönnern ähnelt dem eines Hofnarren; seine Arbeit amüsiert und provoziert zugleich. Im besten Fall enthüllt er die heiklen Beziehungen und Motivationen derjenigen, die an der Schaffung, Ausstellung und dem Konsum von Kunst beteiligt sind.“ (Laura Hoptman, in der Pressemitteilung zu *Projects #65 - Maurizio Cattelan*, 6. November – 4. Dezember 1998, MoMA New York City)



Once a prankster, a provocateur, even a phony to someone, Maurizio Cattelan (b. 1960) has been variously labelled as a disruptor within the art system. He has though proved most of his critics wrong, establishing himself as one of the leading conceptual artists of his generation, with a career spanning over more than three decades. The present composition *Untitled* originates from a performance that Cattelan staged at the Museum of Modern Art, New York, in November 1998.

Project#65 – Maurizio Cattelan consisted of a performer wearing a costume and an oversized head-mask with the traits of Pablo Picasso in his later years. Unmistakably recognizable in his once favoured French sailor's sweater, this caricatural version of the greatest of all modern artists, would roam free and mingle with the Museum visitors, silently engaging and posing for photos with them, but also acting defiantly in the way of a sport team mascot, not without the typical repertoire of rude gestures, so as to emphasize on the desecrating artistic intention of the performance, but to everyone's amusement as well.



© 2022 The Museum of Modern Art, New York, Photo: Thomas Griesel

This subversion between High and Popular culture is at the heart of the Italian's narrative, together with the demystification of the role and sacrality of the Museum by questioning its lack of inclusivity and dull mass-marketing strategies.

*Within *Untitled*, our "Picasso", poignantly an alter-ego of Cattelan himself, poses in front of a Roy Lichtenstein Interior with Mobile also part of the collection of the MoMA. Produced just after the performance, this composition was first exhibited in a group Summer Show at Marian Goodman in 1999, which marked the debut for the artist with the Midtown Gallery.*



© 2022 The Museum of Modern Art, New York, Photo: Thomas Griesel

Cattelan's constant mockery of Institutions and commercial Galleries that supported him over the years is functional to his ambivalent criticism of the art world's hierarchical structure, but at the same time one effective way to acknowledge and ultimately reinforce its instances and cliché.

„In the grand tradition of Italian comedy that stretches from the commedia dell'arte to Fellini movies, Cattelan's work is irreverent, self-deprecating, and sharply satirical. His relationship to both his public and his patrons resembles that of a court jester; his work amuses but it also goods. At its best, it reveals the delicate relationships and motivations of those involved in the creation, exhibition, and consumption of art.“ (Laura Hoptman, in the press release for Projects #65 – Maurizio Cattelan, November 6-December 4, 1998, MoMA New York City)

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

45 PORTRAIT DE FEMME À LA FRAISE ET AU CHAPEAU

1962

Farblinolschnitt auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 53 x 40 cm (62,3 x 44 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und gewidmet 'pour Inés' [sic]. Künstlerexemplar außerhalb der Auflage. Gedruckt von Arnéra, Vallauris. – Sehr schöner Druck. Leichte Knickspur im Unterrand links.

Baer 1323 B.b.2.; Bloch 1145

Wir danken Christine Pinault, Picasso Administration Paris, für freundliche Informationen

Colour linoleum cut on wove paper with watermark "Arches". 53 x 40 cm (62.3 x 44 cm). Framed under glass. Signed and dedicated 'pour Inés' [sic]. Artist's proof aside from the edition. Printed by Arnéra, Vallauris. – Very fine print. Light trace of crease in lower margin left.

We would like to thank Christine Pinault, Picasso Administration Paris, for the information.

Provenienz Provenance

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 80 000 – 90 000,-

„Picassos Beschäftigung mit dem Linolschnitt ist zweifellos dem Wunsche des Künstlers zu verdanken, der Farbe im graphischen Schaffen einmal eine bevorzugte Rolle zuzuweisen [...]. Wie stets, wenn er einen solchen Versuch unternahm – sei es in Plastik, Litho, Keramik oder Aquatinta -, gelangte er auch in diesem Falle zu Ergebnissen, die mit nichts Vorhandenem vergleichbar sind, außer mit frühen Schöpfungen von Picasso selbst.“ (Wilhelm Boeck, Pablo Picasso. Linolschnitte, Neuaufl. Stuttgart 1988, S. V).

1958 begann Picasso intensiv in diesem für ihn neuen Medium zu arbeiten, das er bis 1965 immer wieder aufgriff. Bildthemen seiner spanischen Heimat dominieren die Linolschnitte, etwa in zahlreichen Stierkampfmotiven. Auch von Bildnissen El Grecos ließ er sich inspirieren. Neben seiner Interpretation eines Selbstporträts von El Greco (Baer 1320) schuf er im Frühling 1962 von Jacqueline, seiner Muse und zweiten Ehefrau, zwei Porträts in der spanischen Mode des 16. Jahrhunderts mit weißer Halskrause („à la fraise“) – zunächst am 10. April das „Portrait de Jacqueline à la fraise“ in Schwarz- und Grautönen (Baer 1321). Drei Tage später arbeitete er das Bildnis zu dem prachtvollen Druck aus, der hier angeboten werden kann. Von zwei Linolplatten mit sieben verschiedenen Farben in acht Durchgängen gearbeitet, gehört es zu den aufwendigsten farbigen Blättern des Künstlers. Die eleganten Züge Jacquelines fasste Picasso in ein raffiniertes Farbspiel von edelsteinartiger Brillanz. Dieses außerhalb der Auflage gedruckte Exemplar widmete Picasso seiner Haushälterin Inès Sassier, die seit 1936 bis zu seinem Lebensende für ihn arbeitete und seine enge Freundin und wichtige Vertraute war.

“Picasso's occupying himself with the linocut was indubitably the result of the artist's wish to, for once, assign a preferential role to colour in his work as a print-maker [...]. In this case – as always when undertaking experiments of this kind, whether in sculpture, lithography, ceramics or aquatint – he arrived at results which cannot be compared to anything that had existed before, except for early creations of Picasso himself” (Wilhelm Boeck, Pablo Picasso. Linolschnitte, new ed., Stuttgart 1988, p. V).

In 1958 Picasso began working intensively with this medium, which was new to him, and he repeatedly returned back to it until 1965. Motifs from his native Spain dominate the linocuts, for example, in the form of numerous subjects related to the bullfight. He also found inspiration in portraits by El Greco. In the spring of 1962, in addition to his interpretation of a self-portrait by El Greco (Baer 1320), he created two portraits of Jacqueline, his muse and second wife, dressed in the Spanish manner of the 16th century with a white ruff around her neck (“à la fraise“) – the first of these, the “Portrait de Jacqueline à la fraise“, is from 10 April and was made in shades of black and grey (Baer 1320). Three days later he developed this likeness into the magnificent print that we are able to offer here. Done on two linoleum plates with seven different colours and printed in eight steps, it is among the artist's most elaborate sheets in colour. Picasso captures Jacqueline's elegant features in a subtle play of colours displaying a jewel-like brilliance. Picasso dedicated this copy printed outside the edition to his housekeeper Inès Sassier, who worked for him from 1936 until the end of his life and was his close friend and an important confidante.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

46 VASE DEUX ANSES HAUTES

1952

Keramikkrug. Weißer Scherben, schwarz und grau engobiert und weiß glasiert mit Ritzdekor, inwändig glasiert. Höhe 36,5 cm. Unter der Standfläche mit den Stempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ sowie mit schwarzem Pinsel mit dem Vermerk „EDITION PICASSO“ versehen. Eines von 400 Exemplaren. – Sehr gut erhalten. Rückseitig am Standring unten mit kurzer unauffälliger Schleifspur.

Ramié 141

Ceramic pitcher. White clay, black and grey engobed and white glazed with incised decoration, glazed inside. Height 36.5 cm. Stamped "MADOURA PLEIN FEU" and "EDITION PICASSO" under base and notation "EDITION PICASSO" in black brush. One of 400 examples. – Very good condition. Short, inconspicuous abrasion mark on the back of the lower standing ring.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Baden-Württemberg; Lempertz Köln, 21.11.1998, Auktion Moderne Kunst 763, Lot 811; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 25 000 – 30 000,-



Verso



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

47 OHNE TITEL (HOMMAGE A PICASSO)
1995

Acryl auf Leinwand. 50 x 60 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'.

*Acrylic on canvas. 50 x 60 cm. Framed. Signed
'ar. penck'.*

Provenienz Provenance

Ton Galerie Wolfgang Hörnke, Bonn (1995);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,-



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

48 OHNE TITEL

Acryl auf Leinwand. 50 x 40 cm. Gerahmt.

Signiert 'ar. penck'.

*Acrylic on canvas. 50 x 40 cm. Framed. Signed
'ar. penck'.*

Provenienz Provenance

Ketterer Kunst, München, 11.06.1996,

Lot 1023;

Privatsammlung, Österreich

€ 25 000 – 30 000,-



RAIMUND GIRKE

Heinzendorf/Schlesien 1930 – 2002 Köln

49 OHNE TITEL

1976

Ei-Öltempera auf Leinwand. 200 x 180 cm.
Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und
datiert 'Girke 76' sowie mit Richtungspfeil.

*Egg-oiltempera on canvas. 200 x 180 cm.
Signed and dated 'Girke 76' verso on stretch-
er and with direction arrow.*

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1986 (Neuer Berliner Kunstverein),
Bottrop (Quadrat Bottrop, Josef-Albers-
Museum), Frankfurt/M. 1986/1987 (Kunst-
verein), Raimund Girke, Malerei, 1956/1986
(mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 70 000,-

In einem Gespräch mit Jürgen Schilling äußert sich Raimund Girke wie folgt:
„Ich habe gerade in den siebziger Jahren größere Formate verwendet, ohne zu
einem überdimensionalen Format zu kommen. Die Formate haben noch Bezug
zu meiner eigenen Statur. Werden sie aber doch größer, so, weil eine Bewegung,
die ich ausführe, dann erst voll auslaufen kann; sie wird nicht sofort wie im klei-
nen Format gehemmt und gebremst, und das vermittelt sich dem Betrachter vor
diesen Formaten. Man hat das Gefühl, man könnte voll einatmen und voll ausat-
men, man fühlt sich nicht eingeengt. Die Spuren persönlicher Unstimmigkeiten
sind immer noch enthalten und der Rest an privaten Abkürzungen wird eben
nie bis zum Verstummen getilgt. Wahrscheinlich wird sogar dieses subjektive
Element wieder stärker im Bild mitsprechen als vorher“. Zu dem Unterschied
seiner Arbeiten zu denen von Robert Ryman angesprochen, führt Girke aus: „[...]
Bei mir handelt es sich nicht um einen Farbfilm, sondern die jeweils neue Farb-
schicht – die Substanz, Materialität besitzt – verbindet sich mit der darunter-
liegenden. Es sind Verbindungen vorhanden! Ich setze nicht eine Schicht auf die
andere, ohne daß die beiden etwas miteinander zu tun haben und ich sie nach-
her beliebig wieder voneinander lösen könnte, sondern ich versuche die nächste
Farbschicht so aufzutragen, daß die Erscheinung des Bildes verändert wird, daß
aber trotzdem eine innige Verbindung eingegangen wird mit dem was bereits
vorhanden ist und das Vorhandene die endgültige Erscheinung des Bildes im-
mer noch mitbestimmt. Nur so kann man auch die Behauptung begründen, daß
bereits die Leinwand wichtig für das Bild ist wie die erste Schicht der Grundie-
rung und die verschiedenen Farbschichten.“ (Jürgen Schilling im Gespräch mit
Raimund Girke, in: Raimund Girke, Arbeiten auf Leinwand und Papier, Ausst.Kat.
Kunstverein Braunschweig, 1979, S.20)

*In a conversation with Jürgen Schilling, Raimund Girke comments as follows,
“Particularly in the seventies, I used to work with larger formats but without ending
up with an oversized format. The formats still related to my own stature. But if they
do become larger, it is because a movement that I carry out can only then fully unfold;
it is not immediately inhibited and hampered as it would be in a small format, and
this is conveyed to the viewer by these formats. You have the feeling that you can
fully inhale and fully exhale, you don't feel constricted. The traces of personal dis-
agreements are still present and the residue of private abbreviations will never be
completely erased. Probably even this subjective element will again have a stronger
influence on the picture than before. When asked about the difference between his
works and those of Robert Ryman, Girke explains, “[...] With me it is not a question of
a colour film, but the new layer of paint – which has substance, materiality – con-
nects with the one underneath. There are connections! I do not put one layer on top
of the other without the two having anything to do with each other and I can detach
them from each other again at will afterwards, but I try to apply the next layer of paint
in such a way that the appearance of the picture is changed, but that nevertheless an
intimate connection is entered into with what is already there and that what is there
still co-determines the final appearance of the picture. Only in this way can one also
justify the assertion that the canvas is already an important element of the picture,
just as the first layer of primer and the various layers of paint.” (Jürgen Schilling in
conversation with Raimund Girke, in: Raimund Girke, Arbeiten auf Leinwand und
Papier, exhib.cat. Kunstverein Braunschweig, 1979, p.20)*



MARKUS LÜPERTZ

Reichenberg/Böhmen 1941

50 N.Y. TAGEBUCH 10. FEBRUAR
1984

Kunstharz auf Wellkarton. 137,5 x 182 cm
(Rahmenausschnitt). Unter Glas gerahmt.
Monogrammiert 'MI' (ligiert). – Mit gering-
fügigen Altersspuren.

*Synthetic resin on corrugated card.
137.5 x 182 cm (frame opening). Framed
under glass. Monogrammed 'MI' (ligated). –
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Lelong, Zürich (2012) (mit rück-
seitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Zürich 2010/2011 (Galerie Lelong),
Landschaften

Literatur Literature

Markus Lüpertz, Tagebuch, New York 1984,
Bern 1984, S.36 mit Abb.

Die Serie „Tagebuch – N.Y.“ entstand 1984
und bezieht sich auf das Tagebuch, das
Markus Lüpertz während seines Aufent-
halts in New York führte.

*The series "Diary – N.Y." was created in 1984
and refers to the diary Markus Lüpertz wrote
during his stay in New York.*

€ 35 000 – 40 000,–



MARKUS LÜPERTZ

Reichenberg/Böhmen 1941

51 N.Y. TAGEBUCH 11. FEBRUAR 1984

Kunstharz auf Wellkarton. 137 x 183 cm
(Rahmenausschnitt). Unter Glas gerahmt.
Monogrammiert 'MI' (ligiert). – Mit gering-
fügigen Altersspuren.

*Synthetic resin on corrugated card.
137 x 183 cm (frame opening). Framed
under glass. Monogrammed 'MI' (ligated). –
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Lelong, Zürich (2012) (mit rück-
seitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Zürich 2011 (Galerie Lelong), Babylon,
Stadtgesichter
Zürich 2010 (Galerie Lelong), Accrochage II
Zürich 1988 (Galerie Lelong), Markus
Lüpertz, Bilder und Zeichnungen

Literatur Literature

Markus Lüpertz, Tagebuch, New York 1984,
Bern 1984, S.37 mit Abb.

Die Serie „Tagebuch – N.Y.“ entstand 1984
und bezieht sich auf das Tagebuch, das
Markus Lüpertz während seines Aufent-
halts in New York führte.

*The series "Diary –N.Y." was created in 1984
and refers to the diary Markus Lüpertz wrote
during his stay in New York.*

€ 35 000 – 40 000,–



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

52 AN DER SEINE, PARIS

1912

Öl auf Leinwand, Fragment, auf Trägerleinwand (70,5 x 133,2 cm) montiert. 70 x 132 cm (Originalfassung 89 x 134 cm). Unbezeichnet.

Moeller Online Catalogue raisonné 087; Hess 77 (ohne Abb., dort als zerstört angegeben)

Oil on canvas, a fragment. mounted on carrier canvas (70.5 x 133.2 cm). 70 x 132 cm (original version 89 x 134 cm). Unsigned.

Moeller Online catalogue raisonné 087; Hess 77 (without illus., there noted as destroyed)

For this work there is a loan request by the Lyonel-Feininger-Galerie, Quedlinburg

Provenienz *Provenance*

Atelier Lyonel Feininger, Dessau; Privatbesitz Sachsen-Anhalt, seit 1998 als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Moritzburg (Halle/Saale)

Ausstellungen *Exhibitions*

Halle (Saale) 2016/2017 (Kunstmuseum Moritzburg), Lyonel Feininger: Paris 1912. Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes; Quedlinburg 2021 (Lyonel-Feininger-Galerie), Becoming Feininger. Lyonel Feininger zum 150. Geburtstag

Für das Werk liegt eine Leihanfrage der Lyonel-Feininger-Galerie, Quedlinburg vor.

Literatur *Literature*

Christian Philipsen (Hg.), Lyonel Feininger. Paris 1912. Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes (Bd. 11 der Schriften für das Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)), Halle (Saale) 2016

€ 150 000 – 180 000,–

Lyonel Feininger begann seine Künstlerkarriere als Illustrator und Karikaturist, seine ersten Gemälde entstanden erst 1907 in Paris. Ausgehend von seinen Karikaturen entwickelte er zunächst eine flächige Bildsprache mit bühnenartigen Szenarien. Das Jahr 1911 markierte dann den entscheidenden stilistischen Wendepunkt. Erneut hielt sich Feininger in Paris auf, wo er zur Teilnahme an der Ausstellung der Société des Artistes Indépendants eingeladen war. Hier wurden erstmals die Arbeiten der Kubisten gezeigt und sorgten für eine Sensation, für Feininger bedeuteten sie eine Offenbarung. Der Kubismus und der Orphismus Robert Delaunays, den er ebenfalls dort kennenlernte, statteten Feininger mit dem Handwerkszeug aus, um seine eigene Lösung für das bildnerische Raumgefüge zu entwickeln. „Jetzt erschlossen sich ihm plötzlich Möglichkeiten, die er in der Zukunft konsequent nutzen würde. Die menschliche Figur verliert ihre bildkonstitutive Stellung zugunsten der Architektur, die sich, in kubisch-kantige Formen gegossen, mit dem Raum in geometrischer Stilisierung zu übersinnlichen Visionen vereint, welche das Ausgangsmotiv allerdings niemals verleugnen.“ (Wolfgang Büche, in: Feininger, Paris 1912, op.cit., S. 21).

Während dieses zweiten maßgeblichen Paris-Aufenthaltes zeigte sich der Künstler begeistert von den in der Stadt allgegenwärtigen Pflasterarbeiten, die es ihm ermöglichten, unzählige Studien der Bauarbeiter und der auf der Seine stattfindenden Materialtransporte anzufertigen. Eine in mehreren farbigen Vorzeichnungen festgehaltene Szenerie faszinierte ihn dermaßen, dass er sie im folgenden Jahr in dem großformatigen Gemälde „An der Seine, Paris“ ausarbeitete, welches als außerordentlich rares Beispiel seiner künstlerischen Entwicklung in dieser Auktion zum Aufruf kommt.

Es befand sich lange Zeit als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Saale) und wurde dort umfangreichen kunstwissenschaftlichen und technologischen Untersuchungen unterzogen, die die Entstehungsgeschichte des Werkes rekonstruieren. 2016 widmete das Museum dem Werk und seiner außergewöhnlichen Historie eine Einzelausstellung.

Das heutige Erscheinungsbild zeigt die vom Künstler über mehrere Jahre hinweg stark überarbeitete Version, eine Fotografie aus den 1910/20er Jahren gibt Aufschluss über den ursprünglichen Zustand. Feininger legte das Gemälde 1912 als sehr detailreiches Panorama an: An dem von Passanten, Bauarbeitern und Pferdefuhrwerken bevölkerten Flussufer haben mehrere Lastkähne angelegt, der von ihnen transportierte Sand wird mittels eines Kranauslegers in großen Haufen am Kai abgeladen. Im Hintergrund spannt sich eine Brücke über die Seine, auf der Spaziergänger zu sehen sind, auch das gegenüberliegende Ufer mit Baumreihen und Gebäuden ist sichtbar. Diese Ursprungsversion zeichnete sich durch eine für Feininger neuartige Nähe zur Realität aus, stand aber ansonsten im Zeichen seiner früheren Schaffensphase; die bahnbrechenden Neuerungen, die er in Paris fand, schlugen sich noch nicht nieder. Als eine Art Erinnerungsbild an diesen wegweisenden Aufenthalt besaß es für ihn jedoch einen hohen emotionalen und symbolischen Wert.

Des Öfteren überarbeitete Feininger im Laufe seiner Schaffenszeit ältere Werke, um sie seinen gewandelten künstlerischen Ansichten anzupassen. Dies geschah auch mit „An der Seine, Paris“, möglicherweise erstmals im Jahr 1917. Doch auch während seiner Zeit als Lehrer am Weimarer und später am Dessauer



Bauhaus arbeitete Feininger wohl weiter an diesem Werk. „Erstaunlich ist die Intensität, mit der sich der Künstler dieser älteren Komposition angenommen hat, um sie seinen derzeitigen künstlerischen Vorstellungen anzupassen. Die kunsttechnologischen Untersuchungen haben mehrere Farbschichten auf der Leinwand zutage gefördert. Also muss Feininger über einen längeren Zeitraum versucht haben, das Bild in eine neue, gültige Form zu überführen.“ (Büche, in: op.cit., S. 54). Das Bestreben des Künstlers war es, den Detailreichtum deutlich zu reduzieren. Dazu beschnitt er die Leinwand um den kleinteilig gemalten Bereich oberhalb der Brücke und tilgte diverse Personen und technische Details, wie etwa den Kranausleger. Weiterhin strebte er an, mithilfe einer flächigen Malweise die Komposition in vereinfachte, sich transparent überlagernde Formen zu fassen, die seinem gereiften Stil entsprachen. Im Bereich des Kranbootes und dessen Überschneidung mit dem Brückenpfeiler kommt dieser kristallin erscheinende, für Feiningers Schaffen so charakteristische Bildaufbau bereits überzeugend zur Ausführung. Letztendlich fand er offenbar aber keine befriedigende Bildlösung, so dass er das Werk im unvollendeten Zustand beließ.

Als außergewöhnliches Zeugnis von Feiningers stilistischer und technischer Entwicklung stellt es ein zentrales Schlüsselwerk dar, das für den Maler selbst einen sehr besonderen persönlichen Stellenwert besaß und den maßgeblichen Wendepunkt seiner einzigartigen Künstlerkarriere repräsentiert.

Lyonel Feininger began his artistic career as an illustrator and caricaturist: it was only in Paris in 1907 that he created his first paintings. With his caricatures serving as his starting point, he initially developed a two-dimensional pictorial idiom featuring stage-like scenes. The year 1911 marked his decisive stylistic turning point. Feininger was once again staying in Paris, where he had been invited to participate in the exhibition of the Société des Artistes Indépendants. There the works of the cubists were shown for the first time and caused a sensation: for Feininger they represented a revelation. Cubism and the orphism of Robert Delaunay, with which he also familiarised himself there, provided Feininger with the tools to develop his own solution for the artistic structuring of space. "Possibilities now revealed themselves to him which he would systematically utilise in the future. The human figure loses its status as an essential element of the picture and is replaced by architecture which, poured into angular cubist forms, unites in its geometric stylisation with space to form visions that go beyond the sensory world, although they never turn their back on the initial motif" (Wolfgang Büche, in: Feininger, Paris 1912, op. cit., p. 21).

During this second crucial stay in Paris, the artist displayed a predilection for the cobblestone work that was omnipresent throughout the city and which enabled him to produce countless studies of construction workers and the construction materials' transportation on the Seine. One scene which he captured through a number of preliminary drawings in colour fascinated him so much that, the next year, he developed it into the large-format painting "An der Seine, Paris", which will be put up for sale at this auction as an exceptionally rare example of his artistic development. For an extended period it was housed as a long-term-loan at the Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Saale), where it was the subject of extensive art historical and technical analyses reconstructing the history of the work's creation. In 2016 the museum devoted a monographic exhibition to the work and its extraordinary history.

The painting's appearance today presents a version that was heavily reworked by the artist over a number of years: a photograph from the 1910s/20s provides insight into its original state. In 1912 Feininger laid out the painting as a highly detailed pan-

orama: a number of barges are moored along a riverbank populated by passers-by, construction workers and horse-drawn carts – a crane extending from a boat is unloading the sand transported by the barges on to the quay. In the background, people can be seen walking along a bridge stretching across the Seine; the opposite shore is also visible and features buildings and rows of trees. This original version was distinguished by a proximity to reality that was novel for Feininger, but it was otherwise characteristic of the early phase of his oeuvre; the seminal innovations he discovered in Paris had yet to make their mark. Nonetheless, as a kind of visual memento of this formative stay, it possessed great emotional and symbolic value for him. Feininger often modified older works over the course of his career, in order to adapt them to changes in his views on art. This also took place in the case of "An der Seine, Paris", possibly for the first time in 1917. However, Feininger presumably also continued to work on this painting during the time he spent teaching at the Bauhaus in Weimar and then in Dessau. "The intensity with which the artist took up this older composition in order to adapt it to his artistic ideas at that time is astounding. The technical analyses of the artwork have revealed multiple layers of paint on the canvas. Thus Feininger must have attempted to convert the picture into a new, valid form over an extended period of time" (Büche, in: op. cit., p. 54). The artist was striving to substantially reduce the abundance of detail. To do so, he cut down the canvas to remove the elaborately articulated passage above the bridge, and he removed various people and technical details, such as the crane extending from the boat. He additionally strove to use a painting technique featuring broad areas of colour to formulate the composition in transparently superimposed forms corresponding to his mature style. In the passage with the crane boat and where it overlaps the pier of the bridge, the crystalline-looking pictorial structure so characteristic of Feininger's work is already carried out in a convincing manner. Ultimately, however, he was evidently unable to find a satisfying solution for the picture – with the result that he left the work in an unfinished state.

As an extraordinary record of Feininger's stylistic and technical development, this represents a central and key work that possessed very special personal significance for the painter himself and depicts the defining turning point in his unique artistic career.



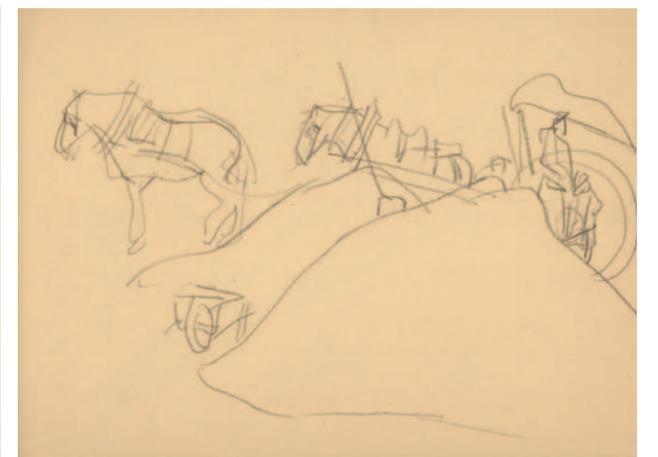
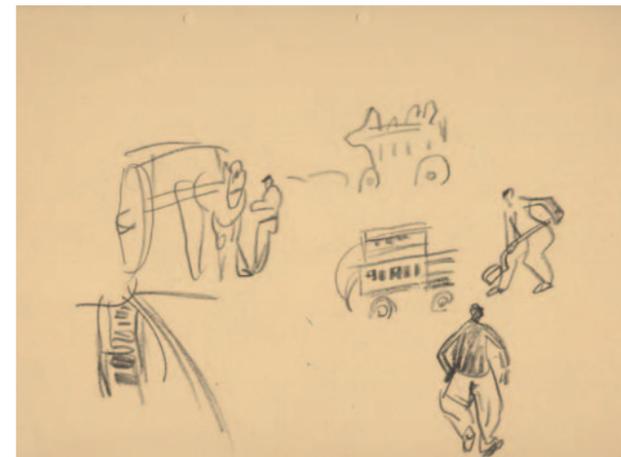
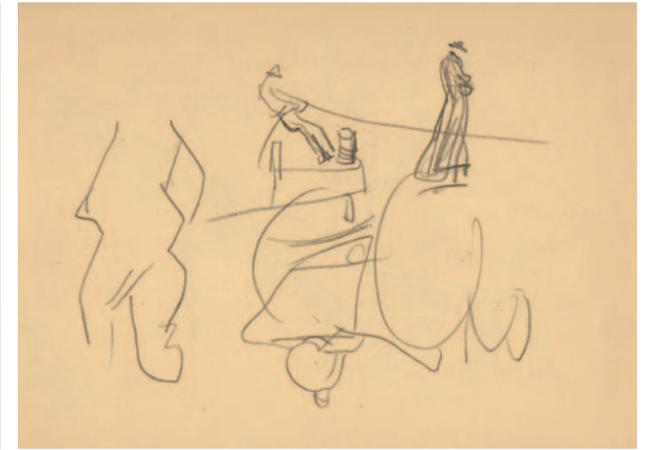
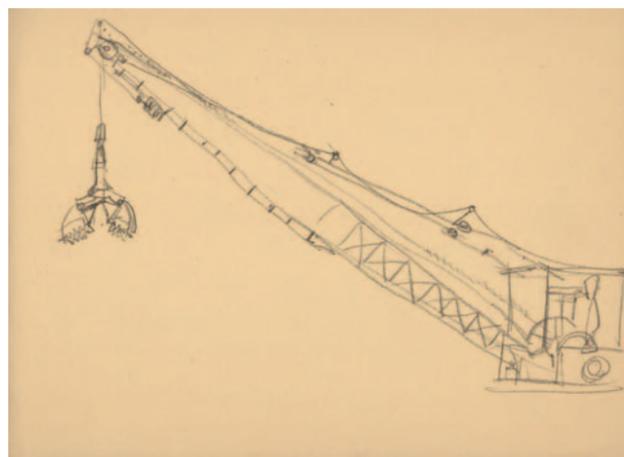
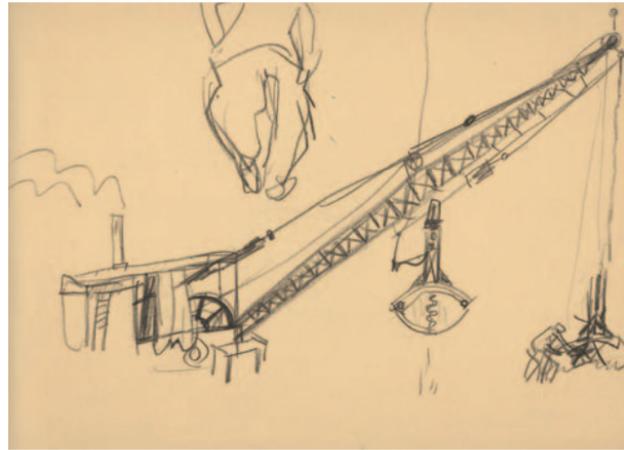
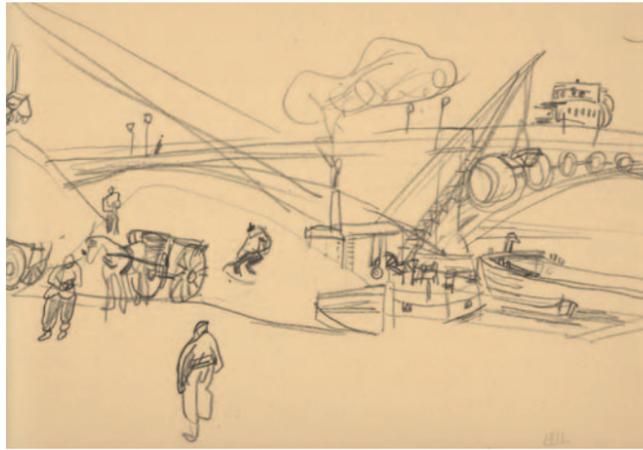
Zustandsfotografie des Gemäldes, 1910/1920er Jahre aus: Ausst. Kat. Lyonel Feininger. Paris 1912. Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) 2016/2017, S. 105.

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

N^o53 4 DOPPELSEITIGE SKIZZEN FÜR „AN DER SEINE, PARIS“

1911



Verso

4 doppelseitige Zeichnungen. Kreide bzw. Bleistift auf Papier. 22,5 x 31,4 cm bzw. 22,9 x 31,8 cm. Eine unten rechts datiert '1911'. – Jeweils im Rand mit den originalen Lochungen des Künstlers.

Jeweils mit einer Foto-Expertise von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, vom 12. April 2022. Die Arbeiten sind im Archiv der Zeichnungen und Aquarelle Lyonel Feiningers unter den Nrn. 1780-04-12-22, 1781-04-12-22, 1782-04-12-22 und 1783-04-12-22 aufgenommen

4 double-sided drawings, crayon on paper, pencil on paper. 22.5 x 31.4 cm, 22.9 x 31.8 cm. One dated '1911' lower right. – Original punch holes by the artist in each margin.

Each with a photo-certificate from Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York, from 12.4.2022. The works are registered in the Lyonel Feininger Archive of Drawings and Watercolours under the nos. 780-04-12-22, 1781-04-12-22, 1782-04-12-22 and 1783-04-12-22

Provenienz Provenance

Alois J. Schardt, Halle/Berlin/Los Angeles; Privatsammlung; Privatsammlung New York

Ausstellungen Exhibitions

Halle (Saale) 2016/2017 (Kunstmuseum Moritzburg), Lyonel Feininger: Paris 1912. Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes, Kat. Nr. 24, 25, 27 mit Abb. S. 58-63

€ 12 000 – 15 000,-

WALTER DEXEL

München 1890 – 1973 Braunschweig

54 VERTIKAL – KOMPOSITION

1922-23/1964

Öl auf Leinwand. 74 x 49 cm. Gerahmt. Unten rechts grau signiert 'W DEXEL' sowie rückseitig signiert, datiert und betitelt 'WDEXEL 1922/23/64 VERTIKALKOMPOSITION'.

Wöbkemeier 428

Oil on canvas. 74 x 49 cm. Framed. Signed 'W.DEXEL' lower right in grey and signed, dated and titled 'WDEXEL 1922/23/64 VERTIKALKOMPOSITION' verso.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Gmurzynska, Köln (mit rückseitigem Rahmenetikett); Galerie Reichard, Frankfurt am Main (mit rückseitigem Rahmenetikett); Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Trier/Kassel/Duisburg 1965/1966 (Städtisches Museum/Staatl. Werkkunstschule und Kunstsammlungen/Lehmbruck Museum), Walter Dexel, Kat. Nr. 19; Braunschweig 1970 (Kunstverein), Walter Dexel, Kat. Nr. 22; Hannover 1974 (Kestner-Gesellschaft), Walter Dexel, Kat. Nr. 223; Münster 1979 (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Walter Dexel: Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame, Typografie, Kat. Nr. 53; Berlin 1983 (Kunstamt Wedding), Walter Dexel zum 10. Todestag: Ölbilder, Köpfe, Kat. Nr. 46; Frankfurt am Main 1993; Braunschweig 1984 (Galerie S. B. Tautz), Braunschweiger Konstruktivisten, mit Abb.

Literatur *Literature*

Ernst-Gerhard Güse, Bemerkungen zum Werk Walter Dexels, in: Ausst. Kat. Walter Dexel: Bilder, Aquarelle, Collagen, Leuchtreklame, Typografie, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1979, S. 9/10

€ 30 000 – 50 000,-

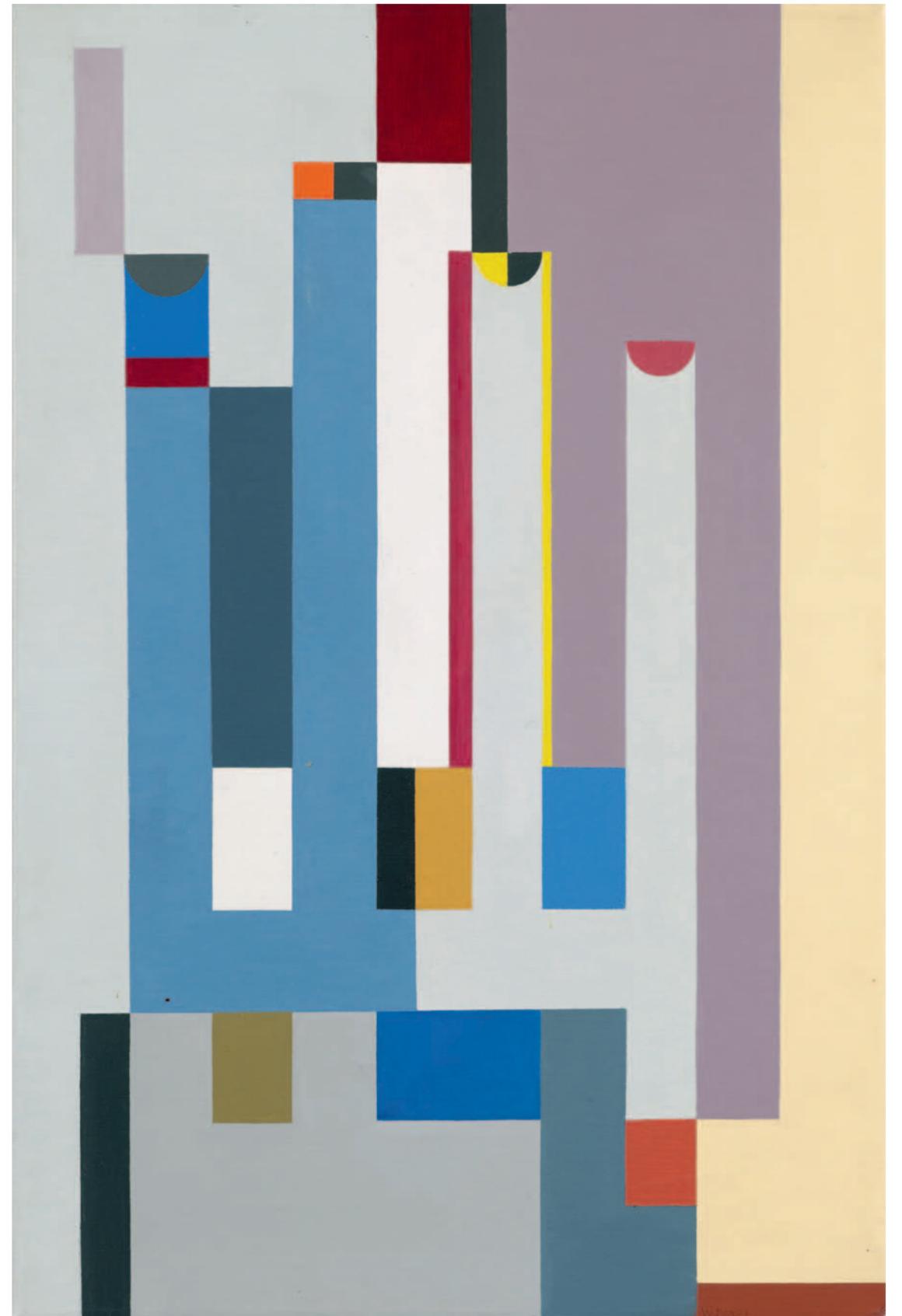
In einem konsequenten Prozess entwickelt Walter Dexel seit den 1920er Jahren eine konstruktive Formensprache, die von Anfang an durch einen hohen Individualitätsgrad geprägt ist. Weder folgt seine Kunst festgefügtten philosophischen Konzepten, noch beschränkt sie sich auf ein enges Formenvokabular, wie man es zum Teil in der De Stijl-Bewegung findet.

Die vorliegende Vertikal-Komposition greift kompositorisch auf ein Werk aus den Jahren 1923/1924 zurück. Ruth Wöbkemeier schreibt zu dieser Werkphase: „Wer Dexels Bilder aus den zwanziger Jahren überblickt, rückt sie sofort in den Anziehungsbereich der Achse, die von der holländischen De-Stijl-Gruppe zum Bauhaus führt. Der Versuch, Dexels Standort in diesem Kräftefeld zu bestimmen, schlägt fehl, wenn er sich auf Einflußsuche begibt. Zweifellos stand Dexel, wie andere auch, unter dem Eindruck der mitreißenden Persönlichkeit van Doesburgs, und auch die experimentelle Vielseitigkeit El Lissitzkys und Moholy-Nagys mag ihn angeregt haben. Seine Entwicklung zeigt indes, daß er auf diese Anstöße nicht unvorbereitet reagierte. Er schwenkte nicht auf den Konstruktivismus ein, sondern fand in ihm die Basis, die seinen eigenen Absichten zur Klarheit und Durchsichtigkeit verhalf.“ (Ruth Wöbkemeier, Walter Dexel Werkverzeichnis, Heidelberg 1995, S. 101).

In den frühen 1960er Jahren greift Walter Dexel verschiedentlich auf Entwürfe seiner ersten großen Schaffensphase zurück. Seine Entscheidung zur intensiven Beschäftigung mit der eigenen künstlerischen Vergangenheit sieht Wöbkemeier auch als konzeptuell motiviert, als Überprüfung der Überzeitlichkeit des eigenen konstruktiven Ansatzes (ebd. S. 78). Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund lässt sich in der hier angebotenen großformatigen Komposition Walter Dexels bedeutender Beitrag zur konstruktiven Abstraktion in Deutschland und Europa nachvollziehen.

In a rigorous process that began in the 1920s, Walter Dexel developed a constructive formal idiom which was defined by a high degree of individuality from the very beginning. His art neither adhered to fixed philosophical concepts nor restricted itself to a narrow formal vocabulary of the kind sometimes found within the De Stijl movement. Structurally, the vertical composition here recurs back to a work from 1923/1924. Regarding this phase in the artist's work, Ruth Wöbkemeier writes: "Those who survey Dexel's paintings of the twenties immediately situate them within the sphere of influence of the axis leading from the Dutch De Stijl group to the Bauhaus. The attempt to define Dexel's position within this field of forces goes amiss if we set out in search of influences. Like others, Dexel indubitably stood under the impression made by the exhilarating persona of van Doesburg, and the experimental versatility of El Lissitzky and Moholy-Nagy may also have inspired him. At the same time, his development shows that he was not unprepared to react to these impulses. He did not veer off into constructivism, instead, he found in it the basis that helped his own intentions to achieve clarity and transparency" (Ruth Wöbkemeier, Walter Dexel Werkverzeichnis, Heidelberg 1995, p. 101).

In the early 1960s, Walter Dexel recurred back in various ways to sketches from the first major period of his oeuvre. In Wöbkemeier's opinion, this decision to intensively occupy himself with his own artistic past was also conceptually motivated – as an evaluation of his own constructive approach's timelessness (ibid. p. 78). Not least within this context, the large-format composition by Walter Dexel offered here can be understood as an important contribution to constructive abstraction in Germany and Europe.



WERNER BERG

Wuppertal-Elberfeld 1904 – 1981 St. Veit Rutarhof/Kärnten

55 KEGELBUBEN

1976

Öl auf Leinwand. 45,5 x 75,5 cm. Gerahmt.
Monogrammiert 'W.B.' – Mit Atelier- und
geringfügigen Altersspuren.

Werner Berg, Gemälde, Klagenfurt 1994,
WVZ-Nr.1084 (Werkverzeichnis von Harald
Scheicher)

*Oil on canvas. 45.5 x 75.5 cm. Framed. Mono-
grammed 'W.B.' – Traces of studio and minor
traces of age.*

Provenienz Provenance

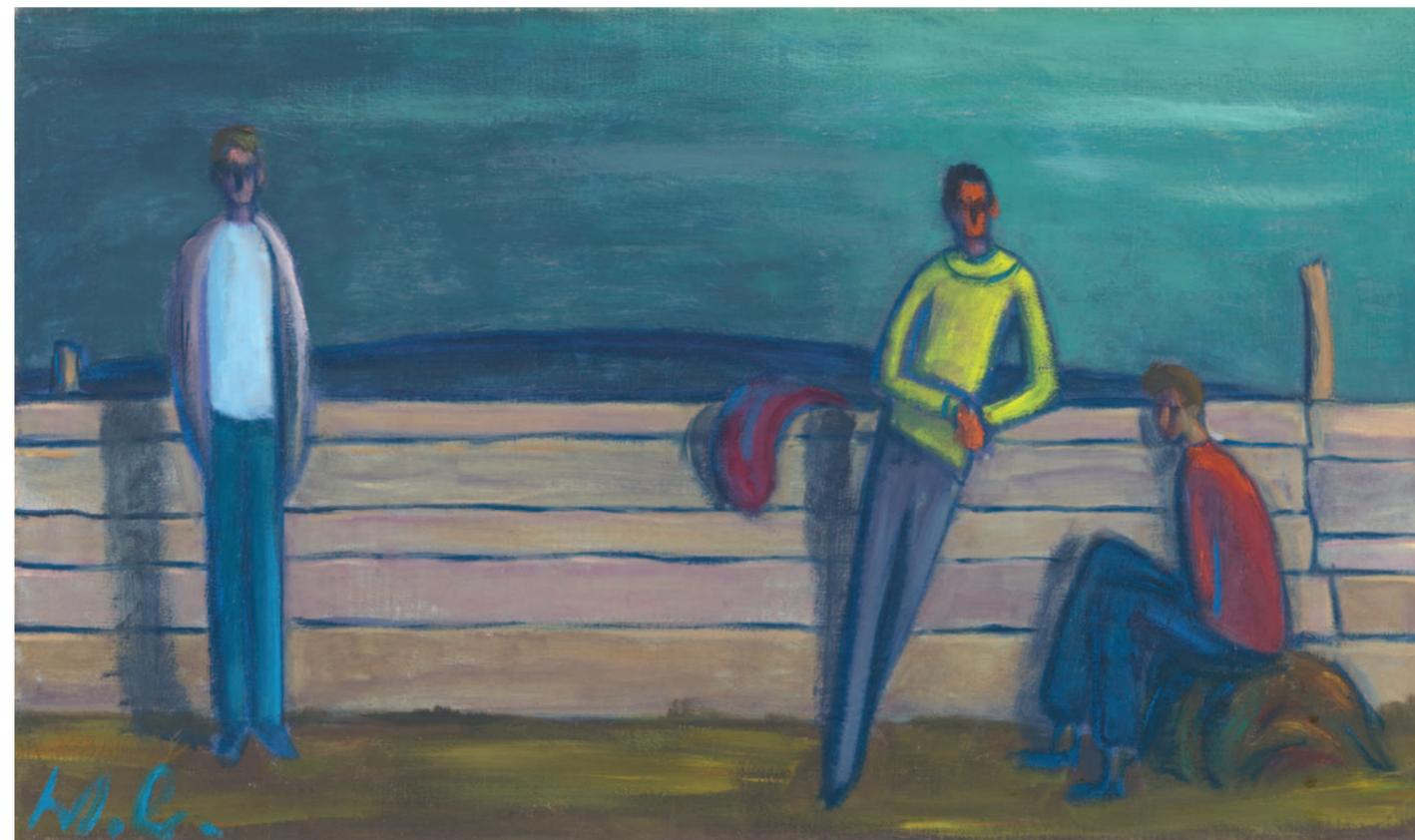
Galerie Welz, Salzburg (1996);
Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 80 000 – 120 000,-

„Wenn ich gefragt werde, warum ich in meiner Malerei an dem Gegenstand festhalte, so muß ich verdattert gestehen, daß dieses Warum niemals für mich bestanden hat. Die wirklichen künstlerischen Entscheidungen stehen jenseits solcher Fragen und Fragwürdigkeiten. [...] Der Zwang zur Arbeit, der Lebensrhythmus der Jahreszeiten und seine sehr realen Sorgen schienen mir für die künstlerische Gestaltung stets mehr förderlich als hinderlich zu sein, wie man das auch zuzeiten verfluchen mochte. Jeder Schritt erfüllt den Sehenden mit Anschauung, die Sorge um Wachstum, Gedeihen oder Vernichtung will der Willkür nicht viel Raum geben, den ‚Gegenstand‘ zu zerlegen oder aufzulösen, den Gegenstand, der Acker und Wald, Blume und Vieh und immer wieder der Mensch ist.“ (Werner Berg, zit. nach: Werner Berg, Gemälde, Klagenfurt 1994, S.7). Der aus dem Ruhrgebiet stammende Werner Berg absolviert eine kaufmännische Lehre und ein Staatsrechtsstudium, bevor er mit seinem bisherigen Lebensweg bricht, Malerei studiert und sich 1930 im abgeschiedenen Kärntner Unterland niederlässt. Mit der Bewirtschaftung seines Bergbauernhofes und dem damit einhergehenden Eintauchen in die Gesetze der Natur und die harte Lebenswirklichkeit der Einheimischen findet Berg die Grundlagen seines künstlerischen Ausdrucks, der vom Expressionismus und Magischen Realismus beeinflusst ist: in reduzierten klaren Formen mit festen Konturen und in leuchtender Farbigkeit bildet er die Szenen des ländlichen Alltags ab. Die „Kegelbuben“ des Dorfes sind ein häufig vertretenes Motiv der 1960er und 1970er Jahre. Die verschiedenen Figurenkonstellationen setzt der Künstler in spannungsvolle Kompositionen um, die von Konturlinien in kühlen Blautönen und einer magisch anmutenden Lichtstimmung geprägt sind.

“When I am asked why I stick to concrete objects in my painting, I have to confess, somewhat perplexed, that this ‘why’ has never existed for me. The real artistic decisions are beyond such questions and doubts. [...] The compulsion to work, the rhythm of life according to the seasons and its very real concerns have always seemed to me more conducive to artistic creation than a hindrance, no matter how one might curse it at times. Every step fills those capable of seeing with perspective. The concern for growth, development, or destruction does not leave much space for the arbitrariness of dissecting or dissolving the ‘object’; the objects that are field and forest, flower and cattle, and repeatedly, mankind.” (Werner Berg, quoted in: Werner Berg, Gemälde, Klagenfurt 1994, p.7).

Werner Berg, who was born in Elberfeld (now part of Wuppertal), completed a commercial apprenticeship and studied constitutional law before breaking with his previous path in life, studying painting and settling in the secluded Carinthian lowlands (Austria) in 1930. With the management of his mountain farm and the accompanying immersion in the laws of nature and the harsh reality of the life of the locals, Berg discovered the foundations of his artistic expression, which was influenced by Expressionism and Magic Realism: he depicted the scenes of everyday rural life in reduced clear forms with defined contours and in bright colours. The ‘boys playing skittles’ of the village are a frequently represented motif of the 1960s and 1970s. The artist transforms the various constellations of figures into exciting compositions, characterised by outlines in cool shades of blue and a magical atmosphere of light.



STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957

№56 OHNE TITEL (MANN)
2008

Wawa-Holz, teils farbig gefasst.
121 x 38 x 24 cm. Sockel 99 x 63 x 44 cm.

*Wawa wood, partly painted. 121 x 38 x 24 cm.
Base 99 x 63 x 44 cm.*

Provenienz Provenance
Galleria Valentina Bonomo, Rom;
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions
Rom 2008 (Galleria Valentina Bonomo),
Stephan Balkenhol al Portico d'Ottavia

€ 40 000 – 60 000,-



STEPHAN BALKENHOL
Fritzlar/Hessen 1957

57 ECKFIGUR
2004

Wawa-Holz, teils farbig gefasst.
69 x 28 x 31 cm.

Wawa wood, partly painted. 69 x 28 x 31 cm.

Provenienz Provenance

Dörrie Priess Galerie, Hamburg (2004);
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 2004 (Dörrie Priess Galerie),
Stephan Balkenhol, Neue Arbeiten

€ 30 000 – 40 000,-



GEORG BASELITZ
Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

№58 OHNE TITEL
2008

Aquarell und Tusche auf Karton. 66 x 51 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'12 VII 08 G Baselitz'

*Watercolour and Indian ink on card. 66 x 51 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'12 VII 08 G Baselitz'*

Provenienz Provenance
Gagosian Gallery, Rom;
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions
Rom 2008 (Gagosian Gallery), Georg Baselitz,
La Grande Notte in Bianco, Ausst.Kat., S.55
mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-



RICHARD HAMILTON

1922 – London – 2011

59 STUDY FOR \$HE

1958/1969

Gouache, Aquarell, Tinte und Bleistift auf Papier mit perforiertem linken Rand. 25,7 x 19,5 cm. Unter Glas gerahmt. – Das Blatt auf Unterlagenkarton aufgezogen.

Gouache, watercolour, ink and pencil on paper with perforated left edge. 25.7 x 19.5 cm. Framed under glass. – Sheet mounted on backing card.

Provenienz Provenance

Geschenk des Künstlers an Joseph Beuys; Sammlung Eva und Joseph Beuys, Düsseldorf

Ausstellungen Exhibitions

Bielefeld 1978 (Kunsthalle), Tübingen (Kunsthalle), Göttingen (Kunstverein), Richard Hamilton, Studies, Studien, 1937-1977, Ausst.Kat.Nr.66, S.109 mit Abb. New York 1973 (The Solomon R. Guggenheim Museum), München 1974 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), Tübingen (Kunsthalle), Richard Hamilton, Ausst.Kat.Nr.29, S.30 mit Abb. (mit rückseitigem Aufkleber des Solomon R. Guggenheim Museums) London 1970 (The Tate Gallery), Richard Hamilton, Ausst.Kat.Nr.37, S.37 mit Abb. (mit rückseitigem Aufkleber) London (Robert Fraser Gallery) (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur Literature

Richard Hamilton, Retrospective, Paintings and drawings 1937 to 2002, Ausst.Kat. MACBA, Barcelona und Museum Ludwig, Köln 2003, Ausst.Kat.Nr.83 mit Farbab. (dort betitelt: Study for \$he III)

€ 140 000 – 160 000,-

Von 1958 bis 1961 arbeitet Richard Hamilton an dem ikonischen Gemälde „\$he“, das Ölmalerei, Airbrush und Collage verbindet (zunächst als Geschenk an den Malerkollegen William N. Copley, seit 1970 Bestand der Tate Gallery London). Der Künstler setzt sich in „\$he“ mit seinem bevorzugten Thema auseinander, der Verbindung von moderner konsumgeprägter Häuslichkeit und weiblicher Identität. Die fragmentierte Silhouette einer Frau – halb Pin-up mit üppigen Kurven und entblößten Schultern, halb Hausfrau mit Schürze – wird in Szene gesetzt mit Versatzstücken von Haushaltsgeräten zeitgenössischer Werbeanzeigen. Die hier offerierte „Study for \$he“ ist eine von vier Vorstudien, in denen Hamilton die Bildelemente vorbereitet. Vorbild für die Frauenfigur war ein Foto der Schauspielerin Vikki Dougan, die durch äußerst provokant geschnittene Kleider in den 1950er Jahren in Hollywood für Furore sorgt. Deutlich wird die Erarbeitung einer zentralen Bildidee, der geschickten Umdeutung des extrem tiefen Rückenausschnittes von Dougans Kleid in die Form einer kleinen Schürze – ein motivischer Coup, der in dem ausgeführten Gemälde eine besondere Betonung erfährt. „Study for \$he“ kommt aus bedeutender Provenienz. Die Arbeit war ein Geschenk des Künstlers an Joseph Beuys und befindet sich seitdem in der Sammlung der Familie Beuys, sie wurde mehrfach prominent ausgestellt.

From 1958 to 1961, Richard Hamilton worked on the iconic painting 'She', which blends oil painting, airbrush and collage (it was initially a gift to his painting colleague William N. Copley, and since 1970 in the holdings of the Tate Gallery, London). In 'She', the artist explores the favoured theme of the connection between modern consumerist-oriented domesticity and female identity. The fragmented silhouette of a woman – half pin-up with voluptuous curves and exposed shoulders, half housewife with apron – is staged with set pieces of household appliances from contemporaneous advertisements.

The 'Study for \$he' offered here is one of four preliminary studies in which Hamilton prepares the pictorial elements. The model for the female figure was a photo of the actress Vikki Dougan who caused a stir in 1950s Hollywood with her extremely provocative clothing. The development of a central pictorial idea, the skilful reinterpretation of the extremely low-cut back of Dougan's dress into the form of a small apron, becomes clear – a motivic coup that is given particular emphasis in the executed painting.

"In spite of their contrived sophistication, my paintings are, for me, curiously ingenuous (like Marilyn Monroe). At first sight it is easy to mistake their intention as satirical. It looks as though [...] the painting is a sardonic comment on our society. But I would like to think of my purpose as a search for what is epic in everyday objects and everyday attitudes. Irony has no place in it except in so far as irony is part of the ad man's repertoire"; Hamilton describes his artistic intention (quoted from: exhib.cat. Richard Hamilton, Tate Gallery, London 1970, p.38).

'Study for \$he' has a significant provenance. The work was a gift from the artist to Joseph Beuys and has since been in the collection of the Beuys family; it has been prominently exhibited several times.



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

60 **MICK JAGGER**
1975

Farbserigraphie auf Karton. 111 x 73,6 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert.
Von Mick Jagger ebenfalls signiert.
Exemplar 123/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition
Seabird Editions, London (mit rückseitigem
Stempel).

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia
Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue
Raisonné 1962-1987, New York 2003,
WVZ-Nr.II.146

*Colour screenprint on card. 111 x 73.6 cm.
Framed under glass. Signed and numbered.
Also signed by Mick Jagger. Proof 123/250
(+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions,
London (label verso)*

Provenienz Provenance
Kestner-Gesellschaft, Hannover
(Jahresgabe 1982);
Privatsammlung, Niedersachsen

€ 60 000 – 80 000,-



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

61 NUE
1961

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

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

Provenienz Provenance

Galerie Krikhaar, Amsterdam (mit rück-
seitigem handschriftlichen Vermerk);
Privatsammlung, Europa

Ausstellungen Exhibitions

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

€ 150 000 – 180 000,-



Anfang der 1960er Jahre erarbeitet Karel Appel eine Werkserie von Frauen-
akten, zu denen auch das hier vorgestellte Gemälde gehört. Die sitzenden oder
stehenden, meist in Kniehöhe endenden Akte malt der Künstler nach verschie-
denen Modellen, die zum Teil namentlich im Bildtitel genannt werden. Einig
ist ihnen eine energiegeladene Unmittelbarkeit, die nicht auf eine erotische
Wirkung abzielt, sondern die Vitalität des menschlichen Körpers in Szene setzt.
Dieser sitzende Akt ist ein besonders kraftvolles Beispiel der Serie. Appel zeigt
die Frau hier als mysteriöses Wesen, reduziert auf Kopf, Brüste und gespreizte
Beine, das Gesicht dunkel verfremdet. Die Figur wird in einem impulsiven Schaf-
fensprozess gänzlich aus der Farbe entwickelt. Aus pastosen auf die Leinwand
geschleuderten Farbwirbeln und -schlieren schälen sich weibliche Formen
heraus, die trotz ihrer Üppigkeit in der Zweidimensionalität verhaftet bleiben.
Appels Frauenakte präsentieren ihre Weiblichkeit in einer offenen, fast aggress-
siven und äußerst selbstbewussten Weise. Sie sind keine dem Betrachter aus-
gelieferten Objekte; sie wollen nicht verführerisch wirken, sondern stellen sich
ihm in provozierender und zuweilen bedrohlicher Präsenz entgegen.

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

*This sitting nude is a particularly powerful example of the series. Appel portrays
the woman as a mysterious being, reduced to head, breasts and parted legs, the
face darkly alienated. The figure is seemingly formed entirely by the paint in an
impulsive creative process. Female shapes emerge from the swirls and streaks of
pastose paint that are flung onto the canvas, remaining two-dimensional despite
their opulence.*

*Appel's nudes present their femininity in an open, almost aggressive and extremely
self-confident manner. They are not objects at the mercy of the viewer; they do
not intend to appear seductive, but face the viewer provocatively and at times even
with a threatening presence.*



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

62 BÄUERIN AUS NIDDEN

1909

Öl auf Leinwand. 65 x 49,3 cm. Gerahmt. Rechts in der Darstellung schwarz signiert und datiert 'M. Pechstein 09.' – In gutem Zustand. Rückseitig mit einem deutschen Zollstempel sowie einem belgisch-luxemburgischen Zolletikett.

Soika 1909/39

Wir danken Alexander und Julia Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Hamburg/Tökendorf, für freundliche Informationen.

Oil on canvas. 65 x 49.3 cm. Framed. Signed and dated 'M. Pechstein 09.' right in the image in black. – Very good condition. German customs' stamp, Belgian-Luxembourg customs label.

We would like to thank Alexander and Julia Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Hamburg/Tökendorf, for the information.

Provenienz *Provenance*

Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1966); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1973 (Brücke Museum), Künstler der Brücke – Gemälde der Dresdner Jahre 1905-1910, „Bäuerin vom Kurischen Haff“ (rückseitiges Etikett), Kat. Nr. 42

Literatur *Literature*

Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst III, Lagerkatalog 1966, Kat. Nr. 164 mit Farbabb. (Bäuerin vom kurischen Haff)

€ 140 000 – 160 000,-

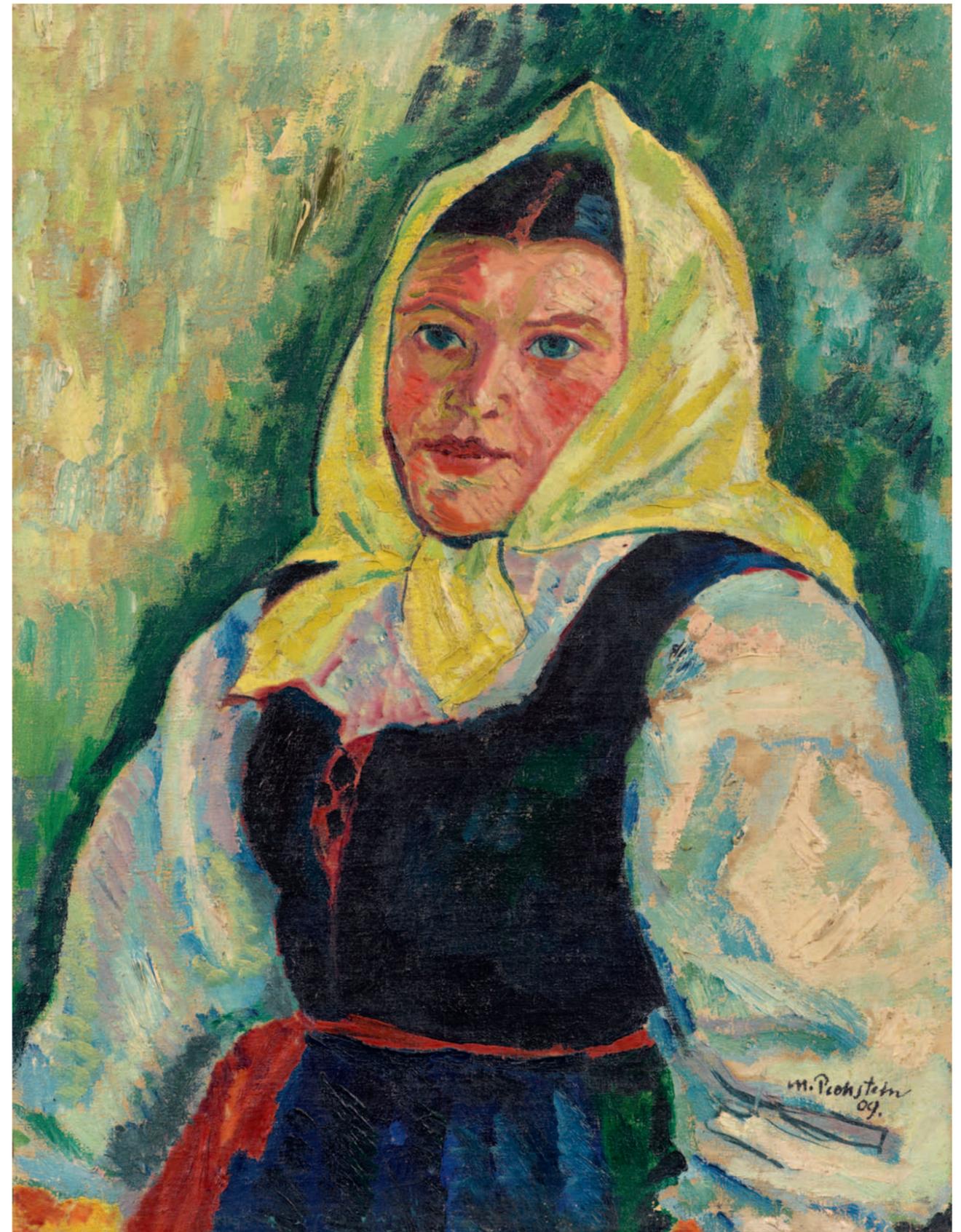
„Ich wurde vertraut mit allen Einheimischen, und sie erschlossen sich mir. Wie sie lebte ich in der Hauptsache von der Ernte des Fischers im Wasser, vom Fisch in jeglicher Form. Vom ersten bis zum letzten Tag drückte mich kein Schuhwerk, barfuß schritt ich einher, ohne mir etwas Besonderes dabei zu denken.“ (Max Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. v. Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960, S. 36). Die unmittelbare Umsetzung von Gesehenem und Erfahrenem war für Pechstein essenziell und dabei erschien ihm die reiche Niddener Natur- und Kulturlandschaft als beinahe unendliche Inspirationsquelle. Der Maler erinnert sich: „Ich zeichnete und malte die Dünen, das Meer, die Wellenlinien, die Wogenkämme, die schäumende Gischt, die rudern, gegen die Elemente ankämpfenden, über den Strand trottsenden, Netze flickenden oder im Rettungsboot dahinjagenden Fischer und ihre Frauen und Mädchen beim Bad auf überflutetem Küstensand, die ruhenden Kähne mit ihren steilen Masten, Wolken und Sturm. Meine Kunst, die Arbeit als Fischerknecht und die damit verbundenen Freuden ließen sich nicht voneinander trennen.“ (ebd. S. 78).

Unser farbgewaltiges Porträt einer Bäuerin aus Nidden entsteht während Max Pechsteins erstem Aufenthalt an der Kurischen Nehrung im Jahr 1909. Pechsteins Werke dieses Sommers sind von einer ganz eigenen Ästhetik, Intensität und Farbigkeit. Sie belegen sein sensibles Auge für die Ursprünglichkeit der Region und ihrer Menschen. Gerade im Blau und Grün findet der Maler die „kurische Farben“, wie er sie in einem Brief an Erich Heckel nennt – sie sollten sein Werk aufs Vielfältigste prägen.

*“I became familiar with all the local inhabitants, and they confided in me. Like them, I lived mainly from the fishermen's harvest in the water, from fish of every form. From the first day to the last, no shoes confined my feet; I went around barefoot, without particularly thinking about it” (Max Pechstein, *Erinnerungen*, ed. by Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960, p. 36).*

The direct realisation of what he saw and experienced was essential for Pechstein and, in this respect, Nidden's rich natural and cultural landscape presented itself to him as an almost infinite source of inspiration. The painter recalls: “I drew and painted the dunes, the sea, the lines of the waves, their crests, the foaming surf, the fishermen rowing, battling against the elements, plodding across the beach, mending nets or off to hunt in lifeboats and their wives and girls bathing on the flooded sand of the coast, open boats at rest with their steep masts, clouds and stormy winds. My art, the work of a labouring fisherman and the pleasures linked with them are inseparable from one another” (ibid., p. 78).

Max Pechstein created our enormously colourful portrait of a farmer's wife from Nidden during his first stay on the Curonian Spit, in 1909. Pechstein's works of that summer exhibit an entirely distinctive aesthetic, intensity and tonality. They document his sensitive eye for the elemental quality of the region and its people. It was particularly in blue and green that the painter found what he refers to in a letter to Erich Heckel as the “Curian colours” – which would shape his work in a great variety of ways.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

63 VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES 1917

Glasmosaik, in hellem Putz eingelassen.
61 x 77 x 3,3 cm. Mit Aufhängvorrichtung. Un-
bezeichnet. Auf der Rückseite mit bedruckter
Nummer „195“, mit blauer Kreide bezeichnet
„33 kg“ sowie mit einem bedruckten Etikett von
„August Wagner/ Vereinigte Werkstätten für/
Mosaik und Glasmalerei K.G./ Berlin-Neukölln“
versehen. Ausführung Vereinigte Werkstätten
für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner,
Gottfried Heinersdorff, Berlin-Neukölln. – In
schöner Erhaltung. Der Putz an den Klammern
der Aufhängevorrichtung zum Teil ein wenig
berieben, die linke untere Ecke alt ausgebes-
sert.

Wir danken Alexander und Julia Pechstein,
Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft,
Hamburg/Tökendorf, für freundliche Infor-
mationen.

*Glass mosaic, set in pale plaster. 61 x 77 x 3.3 cm.
With hanging device. Unsigned. Printed number
'195' verso, inscribed '33 kg' in blue chalk and
with printed label from 'August Wagner/ Verein-
igte Werkstätten für/ Mosaik und Glasmalerei
K.G./ Berlin-Neukölln'. Vereinigte Werkstätten
für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner,
Gottfried Heinersdorff, Berlin-Neukölln. – In
fine condition. Plaster a little rubbed at the
hanging clamps; old repair to lower left corner.*

*We would like to thank Alexander and Julia
Pechstein, Max Pechstein Urheberrechts-
gemeinschaft, Hamburg/Tökendorf, for the
information.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Hessen

Literatur *Literature*
Vgl. Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922,
S. 177-190, Abb. S. 179; Wieland, Zeitschrift für
Kunst und Dichtung, V.Jg. Heft 3, 1920, Abb. S.
5-8, 11, 13.

€ 20 000 – 25 000,-

Im Jahr 1917 beauftragte der Berliner Kunsthändler Wolfgang Gurlitt Max Pechstein mit Entwürfen für mehrere Glasfenster und Glasmosaiken im Rahmen der repräsentativen Umgestaltung seines Hauses in der Potsdamer Straße. Mit der Ausführung wurde die renommierte Berliner Glasmosaik- und Glasmalereifirma Puhl & Wagner in Berlin-Neukölln betraut – ein bemerkenswerter Auftrag inmitten des Ersten Weltkriegs. Für die beiden Wände des tonnengewölbten Durchgangs zwischen zwei Ausstellungssälen entwarf Pechstein zwei monumentale Glasmosaiken mit biblischen Motiven: „Vertreibung aus dem Paradies“ und „Anbetung der Könige“. Während das Haus Gurlitt im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört wurde, hat sich neben den beiden Originalkartons Pechsteins – wovon sich „Vertreibung aus dem Paradies“ heute im Besitz der Berliner Nationalgalerie befindet (s. Vergleichsabb.) – das vorliegende Probestück erhalten, das die zentrale Vertreibungsszene Adam und Evas darstellt.

In 1917 the Berlin art dealer Wolfgang Gurlitt commissioned Max Pechstein to create designs for a number of stained-glass windows and glass mosaics in the context of the stately redecoration of Gurlitt's house in Potsdamer Straße. The glass-mosaic and stained-glass company Puhl & Wagner, located in the Neukölln district of Berlin, was entrusted with the works' realisation – a remarkable commission in the midst of the First World War. For the two walls of the barrel-vaulted corridor between two large exhibition rooms, Pechstein designed a pair of monumental glass mosaics featuring biblical motifs: "Vertreibung aus dem Paradies" and "Anbetung der Könige". The Gurlitt house was almost completely destroyed during the Second World War; however, in addition to Pechstein's two original cartoons with his designs – one of which, the "Vertreibung aus dem Paradies" is now to be found at the Nationalgalerie in Berlin (see comparative ill.) – the present trial piece, which depicts the central scene of the Expulsion of Adam and Eve, has also been preserved.



Hermann Max Pechstein, Vertreibung aus dem Paradies, 1917.
Leimfarbe auf Papier auf Sperrholz, 207 x 402 cm
Copyright: Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Hamburg/Preetz; bpk /
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Roman März



ANTON HENNING

Berlin 1964

64 PIN-UP NO 49
2001

Öl auf Leinwand. 126 x 157 cm. Gerahmt.
Monogrammiert und datiert 'AH01'. Rück-
seitig auf dem Keilrahmen monogrammiert,
datiert und betitelt 'Pin-up No 49 AH 01.'

*Oil on canvas. 126 x 157 cm. Framed. Mono-
grammed and dated 'AH01'. Monogrammed,
dated and titled 'Pin-up No 49 AH 01.' verso
on stretcher.*

Provenienz Provenance

Entwistle Gallery, London (mit rückseitigem
Aufkleber);
Karl & Faber, München, 04.12.2015, Lot 958;
Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

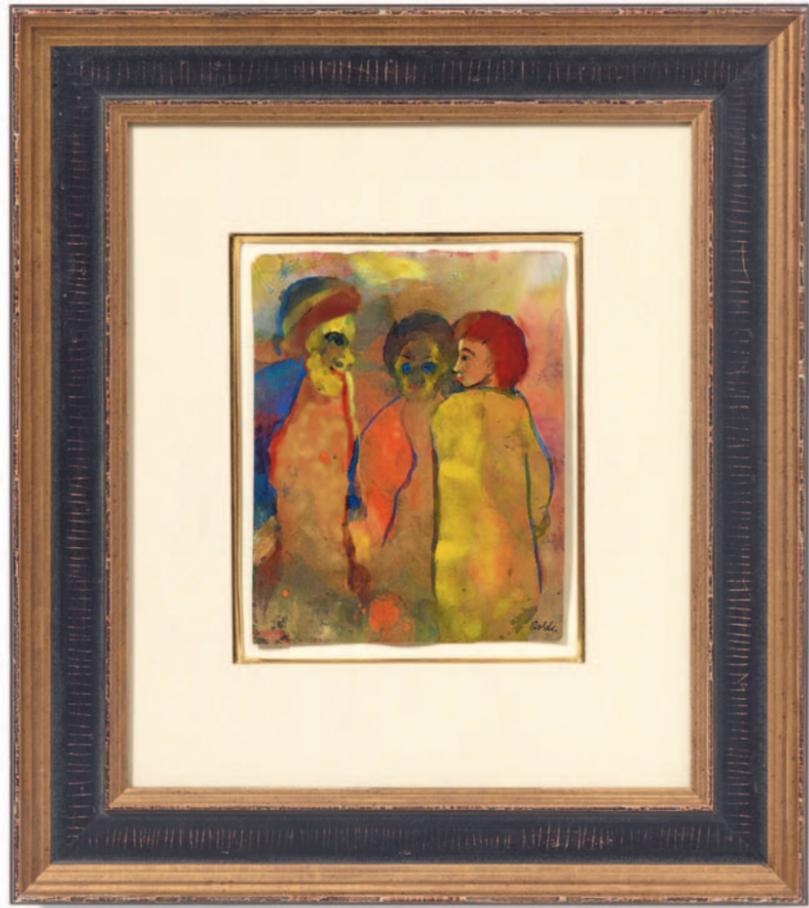
London 2001 (Entwistle Gallery), Anton
Henning, Interieur No.79 & Metabolism at
Dusk

€ 30 000 – 40 000, –

Anton Henning ist ein multidisziplinärer Künstler, der sowohl Gemälde kreiert, skulptural arbeitet und Rauminstallationen mit modernistischen Elementen aus der Welt der Innenarchitektur schafft. Sein malerischer Stil oszilliert zwischen abstrakten Linien, Farbfeldern oder figurativen Serien, die an humoristische Banalitäten sowie Kitsch und Pornografie grenzen. Henning ist Autodidakt, er paraphrasiert andere Künstler wie Picabia, Matisse oder Picasso. Gleichzeitig bestanden viele seiner Installationen in Institutionen wie dem Museum für Moderne Kunst, Frankfurt oder in der Ausstellungshalle am Hawerkamp in Münster aus Räumen, die der Betrachter betreten musste. Im Gegensatz zum klassischen 'White Cube' bieten ihm diese Räume die Möglichkeit, seine Kunst in deren idealem Kontext zu zeigen. Er macht sie sowohl visuell als auch physisch erfahrbar und schlägt damit eine Brücke zwischen den divergierenden Richtungen der Frakturierung (Picasso) und der Wiederverwendung (Duchamp). Seine Pin-up Serie zeichnet sich durch sanfte Farben und Frauen in entspannten und selbstbewussten Posen aus. Manchmal mehr oder weniger sexuell, hat man den Eindruck, dass die dargestellten Personen sich in ihrem Körper wohlfühlen. Es herrscht ein Gefühl der Unmittelbarkeit ohne Aggression; und Ironie, ohne dass er seinen Sinn für Selbstironie aus den Augen verliert.

Anton Henning is a multidisciplinary artist who creates paintings, sculptures and often room installations including modernist elements derived from the world of interior design. His painterly style consists of markmaking which oscillates between abstract lines, colour fields or figurative series verging on humours banalities, as well as Kitsch and Pornography. Henning is self-taught, he paraphrases other artists such as Picabia, Matisse or Picasso. At the same time many of his installations in institutions such as the Museum of Modern Art, Frankfurt or at the Ausstellungshalle am Hawerkamp in Münster have consisted of rooms, which the viewer had to enter. As opposed to the classical White Cube these spaces provided an opportunity for him to show his art within their ideal context. Making it a visual as well as physical experience, and thus bridging the diverging directions between fracturing (Picasso) and re-using (Duchamp). His Pin-up series imbues soft colours and females in relaxed and confident poses. Sometimes more or less sexual there is a sense of seeing subjects depicted which are comfortable in their bodies. There is a sense of immediacy without aggression, and irony without losing sight of his sense of self-irony.





EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

65 MARSCHLANDSCHAFT MIT ABENDWOLKEN

Um 1925/1930

Aquarell auf dickem handgeschöpften Papier. 30,5 x 45,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Nolde'. – In gutem Zustand.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 2. Februar 2022. Die Arbeit ist mit der Nr. "Nolde A-230/2022" in seinem Archiv verzeichnet.

Watercolour on thick handmade paper. 30.5 x 45.5 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' lower right in pencil. – Very good condition.

Photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, from 2 February 2022. The work is registered with the number 'Nolde A-230/2022' in his archive.

Provenienz Provenance
Hauswedell & Nolte, Auktion 239,
12./13.6.1981, Los 1056; Privatsammlung
Rheinland

€ 60 000 – 80 000,–

In dieser außerordentlich expressiven Landschaftsschilderung offenbart Emil Nolde sein ganzes bildnerisches Können und seine Sensibilität für Naturphänomene aus Licht und Farbe. Fulminant setzt er ein dramatisches abendliches Naturschauspiel um, das wohl nirgendwo anders als in den flachen Marschlandschaften seiner deutsch-dänischen Heimat so zu beobachten ist.

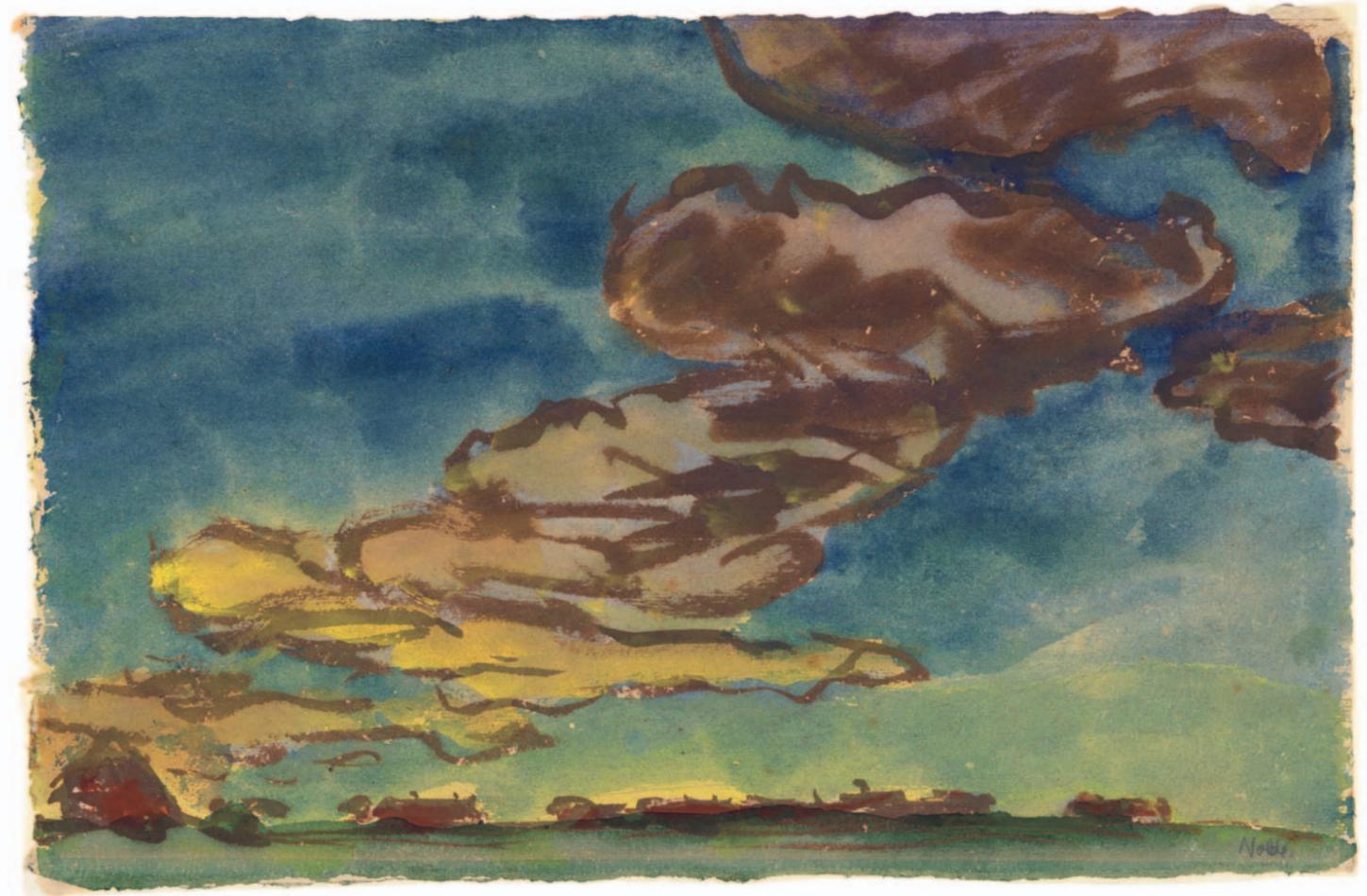
Ein Band von tiefhängenden Wolken zieht sich diagonal über den fast bildfüllenden Himmel, ihre breiten braunen Konturlinien und das Farbspiel von verschiedenen Rosa- und Gelbtönen, welches die untergehende Sonne spiegelt, hebt sie eindrucklich von dem flirrend blauen Hintergrund ab. Am äußerst tief angesetzten Horizont im unteren Bildrand sind die Silhouetten einiger rot gestrichener Gehöfte sichtbar, ihre geduckten, langgestreckten Formen stehen dunkel vor den letzten gleißenden Sonnenstrahlen. Nicht allein die koloristische Umsetzung, die Nolde mit Hilfe seiner berühmten Aquarelltechnik erreichte, ist bemerkenswert, auch die ausgeprägte Tiefenräumlichkeit, die sich allein aus der Staffelung der Wolkenformationen ergibt.

Die großangelegten Ansichten von Marschlandschaften, die Nolde Ende der 1920er Jahre zunächst in der Umgebung um Utenwarf, dann um Seebüll anfertigte und in ihnen unterschiedlichste Wetterphänomene und Lichtstimmungen einfing, zählen zweifellos zu den größten Meisterwerken seines Oeuvres. In ihnen drückt sich intensiv die Liebe des Künstlers für die herbe und vielfältige Schönheit dieser abgeschiedenen weiten Landschaft aus.

In this extraordinarily expressive depiction of a landscape, Emil Nolde reveals his entire artistic ability and his sensibility for natural phenomena made up of light and colour. He has brilliantly transposed the dramatic natural spectacle of an evening, the likes of which it is surely impossible to observe anywhere other than the flat marsh landscape of his German-Danish homeland.

A line of low-hanging clouds runs diagonally across the sky that nearly fills the picture; the clouds' broad, brown contour lines and their play of colours reflecting the setting sun in various shades of pink and yellow strikingly set them off against the shimmering blue background. The silhouettes of a few farmhouses painted in red can be seen along the extremely low horizon line placed at the bottom edge of the picture: their squat, elongated forms stand out as dark shapes against the gleam of the sun's last rays. The work is remarkable not just for the colouristic quality it achieves with the help of Nolde's famous watercolour technique, but also for the strong sense of depth produced solely through the layered progression of the cloud formations.

The extensive views of marsh landscapes that Nolde created in the late 1920s – initially in the area around Utenwarf and then around Seebüll – capture a great variety of weather phenomena and atmospheric light and are certainly to be counted among the great masterpieces of his oeuvre. They intensely express the artist's love for the austere and diverse beauty of this remote and expansive landscape.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

66 DER SELTSAME ALTE

1938-1945

Aquarell und Deckfarben auf feinem Japanbütten. 22,5 x 17,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Tinte signiert 'Nolde.' – In sehr guter Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 19. März 2022. Die Arbeit ist mit der Nr. „Nolde A – 235/2022“ in seinem Archiv verzeichnet.

Watercolour and opaque paint on fine Japan laid paper. 22.5 x 17.7 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' lower right in black ink. – In excellent condition.

Photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, from 19 March 2022. The work is registered with the number 'Nolde A – 235/2022' in his archive.

Provenienz Provenance

M. Knoedler & Co. New York (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Fischer Fine Art Ltd, London (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Galerie W. Utermann, Dortmund (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

San Francisco 1981 (Modernism: Art of the 20th Century), German Expressionism (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett)

€ 60 000 – 70 000,-

Die sogenannten „Ungemalten Bilder“, die Emil Nolde in der Zeit von 1938 bis 1945 schuf, sind vielfach von Bühnenszenen des Theaters inspiriert. In kleinformatigen, aber farbgewaltigen Werken setzte Nolde Figurengruppen konzentriert um, die durch phantasievolle Kostüme, Affekte und skurrile Typisierungen charakterisiert sind und sich zumeist einer konkreten motivischen Deutung entziehen. „Der seltsame Alte“ dominiert als bärtiger Mann in orientalischer Kostümierung die Komposition. Ihm gegenüber stehen zwei weibliche Figuren, eine frontal dem Betrachter zugewandt, eine als Rückenfigur gesehen, den Kopf ins Profil gedreht. Die Darstellung ist vollständig aus der Farbe entwickelt und erreicht eine strahlende Intensität, die den Bildraum zu erleuchten scheint. Dabei beschränkt sich die Palette auf die Grundfarben Gelb, Rot und Blau, zurückhaltend ergänzt durch zwei Brauntöne. Sparsame Konturlinien umreißen die Körper nur vage, die Gesichter sind jedoch detailliert ausgearbeitet und charakterisieren die Ambivalenzen der drei Personen erstaunlich präzise: auf der einen Seite das freundliche Lächeln des Alten, das durch die dämonisch verschattete Augenpartie konterkariert wird und ihm etwas Unberechenbares verleiht, auf der anderen Seite die schüchtern zurückhaltenden, aber faszinierend wirkenden weiblichen Figuren. Noldes leidenschaftliche Beziehung zur Farbe und die Meisterschaft, mit der er diese beherrscht, werden in diesem Werk in besonderem Maße deutlich.

Many of the so-called "Ungemalte Bilder", which Emil Nolde painted in the period from 1938 to 1945, are inspired by scenes from the theatre stage. In small-format, but tremendously colourful works, Nolde concentratedly realises groups of figures that are characterised through fantasy-filled costumes, emotions and bizarre portrayals and which usually elude any concrete interpretation in terms of motif. The strange old man of "Der seltsame Alte" dominates the composition as a bearded figure in oriental costume. Two female figures stand opposite him: one is turned to face the viewer frontally while the other is seen from behind, with her head turned in profile. The image is developed entirely out of the colours and attains a radiant intensity that seems to illuminate the pictorial space. At the same time, the palette is limited to the primary colours of yellow, red and blue – modestly supplemented by two tones of brown. Sparing contour lines only vaguely outline the bodies, although the faces are articulated in detail and characterise the ambiguities of the three individuals in an astonishingly precise manner. On the one hand there is the friendly smile of the old man, contradicted by the demonic shadow of the passage surrounding his eye, which gives him an unpredictable aspect; on the other hand, there are the timidly hesitating, but apparently fascinated female figures. This work provides an exceptionally clear demonstration of Nolde's passionate relationship to colour and the extent of his mastery over it.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

67 DREI GOLDFISCHE

1930

Aquarell auf feinem Japan. 20,7 x 31,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Tinte signiert 'Nolde.' Auf dem ursprünglichen Unterlagekarton unten links mit Bleistift datiert '1930.'; unten rechts gewidmet 'Dreie Fische bringen Ihnen Dreien Weihnachtsgrüße von A u E.N.: – In guter Erhaltung. Original vom Künstler in den obere Ecken auf den Unterlagekarton montiert, in der rechten oberen Ecke kleine Knickspur.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 21. März 2022. Die Arbeit ist in seinem Archiv unter der „Nolde A – 237/2022“ verzeichnet.

Watercolour on fine Japan paper. 20.7 x 31.5 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' lower right in black ink. Dated '1930' on original backing card lower left in pencil, with dedication 'Dreie Fische bringen Ihnen Dreien Weihnachtsgrüße von A u E.N.' lower right. – Very good condition. Mounted by artist on backing card at upper corners; small trace of crease to right upper corner.

Photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, from 21 March 2022. The work is registered under 'Nolde A – 237/2022' in his archive.

Provenienz *Provenance*

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt (1974, auf der Rahmenrückwand mit dem Galerie-Etikett); Privatsammlung Hessen

€ 30 000 – 40 000,-

Für dieses schöne Beispiel eines Tieraquarells war die von Emil Nolde verwendete Nass-in-nass-Technik wie geschaffen. Die dünnflüssige Aquarellfarbe entwickelte auf dem angefeuchteten, saugfähigen Papier ein Eigenleben, das mit seinen Schlieren und diffusen Konturen dem Motiv in besonderer Weise gerecht wird. Nolde gelang es auf diese Weise, die bläulich-silberne Transparenz des Wassers und die von den Schwimmbewegungen der Fische hervorgerufenen Wellen und Strömungen gleichsam durch das Fließen der Farbe abzubilden. Das goldgelbe Kolorit der Tiere läuft in offenen, vibrierenden Konturen in das umgebende Wasser aus, wie auch die reale Ansicht eines Fischkörpers unter der Wasseroberfläche nur mit Verzerrungen und Verwerfungen zu erkennen ist. Die Arbeit ist auf 1930 datiert und wurde vom Künstler und seiner Frau als charmanter Weihnachtsgruß verschenkt. Bereits im Winter 1923/1924 schuf Nolde eine Reihe von Aquarellen mit Fischen, die er im Aquarium des Zoologischen Gartens in Berlin ausführlich beobachten konnte. Die Brechungen des Wassers und die geschmeidigen Bewegungen der Tiere mögen ihn besonders gereizt haben. In der hier angebotenen Arbeit verzichtete er auf jegliche Staffage, wie etwa Pflanzen, und konzentrierte sich ganz auf den Kontrast zwischen dem leuchtenden Gelb und den kühlen, verhaltenen Nuancen des Wassers.

The wet-in-wet technique used by Emil Nolde seems as if it had been made for this beautiful example of an animal watercolour. On the dampened absorbent paper, the thinned-down watercolours take on a life of their own whose streaks and diffuse contours are especially suited to the motif. In this way Nolde succeeds in using the fluidity of the paint to depict the bluish, silvery transparency of the water and the ripples and currents caused by the swimming motions of the fish. The golden yellow tone of the animals fades into the surrounding water in open, vibrating contours – just as a real view of a fish's body under the surface of the water is to be recognised only in a distorted and disjointed form.

The work is dated to 1930 and the artist gave it to his wife as a charming Christmas greeting. In the winter of 1923/1924 Nolde had already created a number of watercolours featuring fish that he had been able to observe extensively in the aquarium at Berlin's zoo. The refractions in the water and the lithe movements of the animals may have been particularly fascinating to him. In the work offered here, he has renounced every kind of accessory detail, such as plants, and has concentrated entirely on the contrast between the luminous yellow and the cool, reserved nuances of the water.



JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

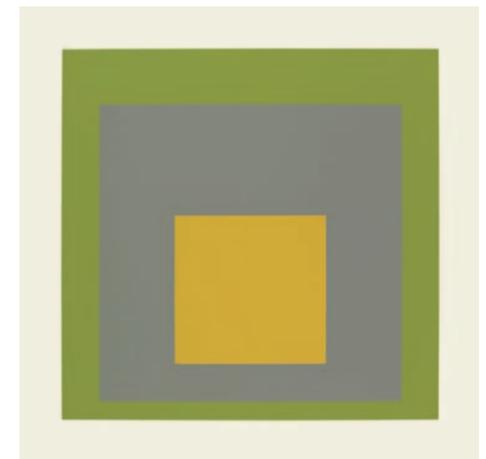
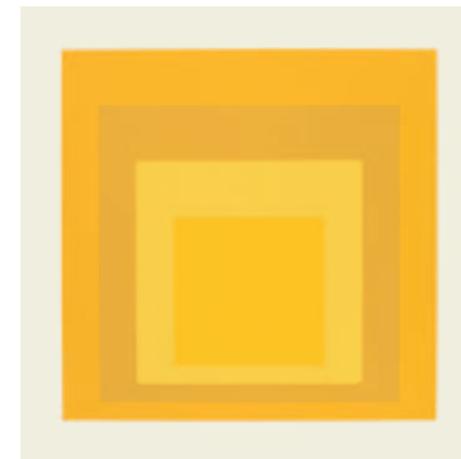
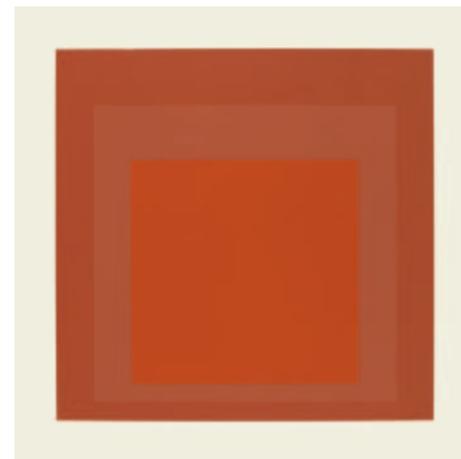
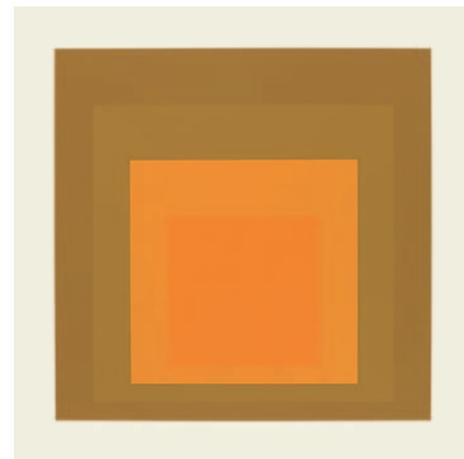
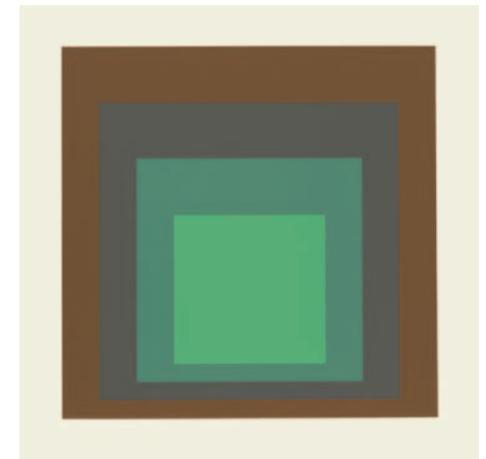
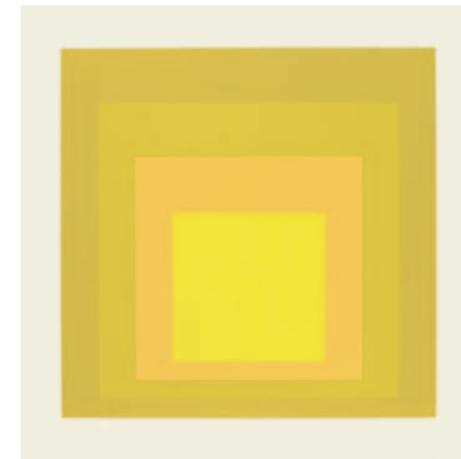
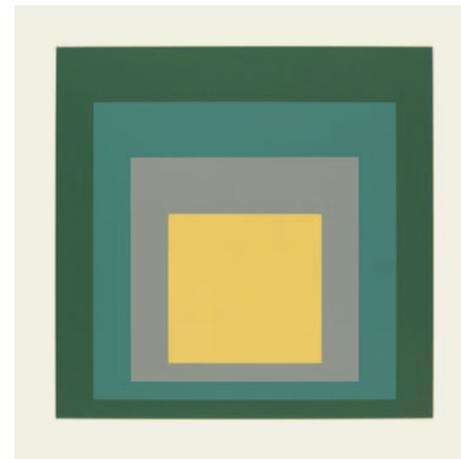
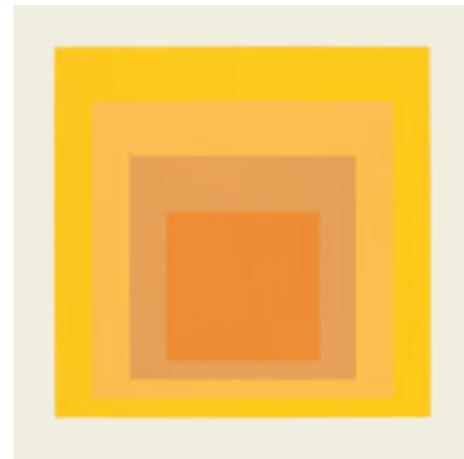
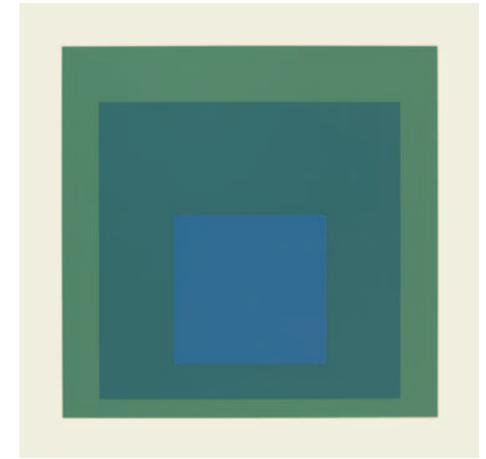
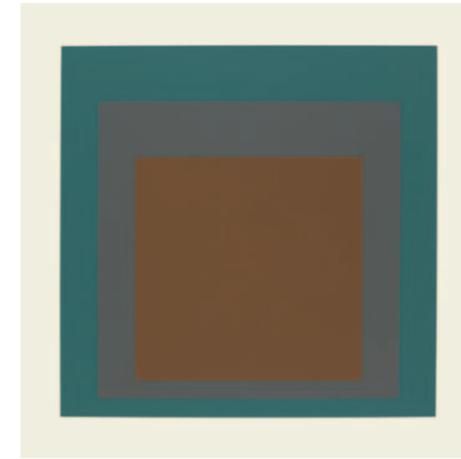
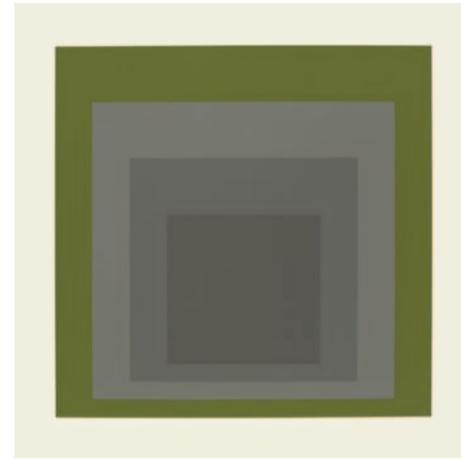
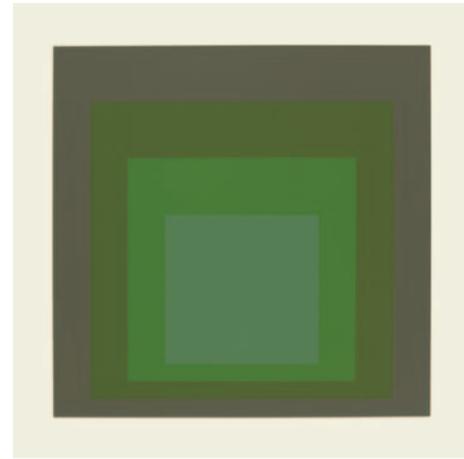
68 SP (HOMAGE TO THE SQUARE)
1967

12 Farbserigraphien auf Karton. Je 61,5 x 61,5 cm. Jeweils monogrammiert, datiert, in Folge betitelt 'SP I' bis 'SP XII' und nummeriert. Exemplar 8/125. Lose in bedruckter Original-Kartonmappe (mit geringfügigen Gebrauchsspuren). Im Impressum nummeriert. Edition Domberger, Stuttgart und Edition Galerie Der Spiegel, Köln. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Brenda Danilowitz, Nicolas Fox Weber,
The Prints of Josef Albers, A Catalogue
Raisonné, 1915-1976, Revised Edition, New
York 2010, WVZ-Nr.175.1-12

*12 colour screenprints on card. Each
61.5 x 61.5 cm. Each monogrammed, dated,
titled 'SP I' to 'SP XII' and numbered. Proof
8/125. Loose in printed original card folio
(minor traces of use). Numbered in imprint.
Edition Domberger, Stuttgart and Edition
Galerie Der Spiegel, Cologne. – Minor traces
of age.*

€ 40 000 – 60 000,-



GERHARD RICHTER
Dresden 1932

69 ORCHIDEE V
1998

Offsetdruck auf Karton. 44,8 x 44,3 cm.
In Passepartout 45,3 x 44,3 cm. Unter Plexi-
glas gerahmt. Signiert und datiert (20. Okt.
98). Auf der Rahmenrückwand signiert und
datiert. Eines von 19 Exemplaren.
Edition Gerhard Richter, Köln.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter,
Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014,
WVZ-Nr.106

*Offset print on card. 44.8 x 44.3 cm. In mat
45.3 x 44.3 cm. Framed under plexiglass.
Signed and dated (20. Okt. 98). Signed and
dated verso on back of frame. Edition of 19.
Edition Gerhard Richter, Cologne.*

Provenienz Provenance
Marian Goodman Gallery, New York
(mit rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Frankreich

Die Edition wurde nach Vorgaben des
Künstlers passepartouriert und gerahmt.

*The edition matted and framed according to
the artist's specifications.*

€ 25 000 – 30 000,-



JEAN LÉON FAUTRIER

Paris 1898 – 1964 Chatenay/Malabry

70 NATURE MORTE AUX FLEURS 1928

Öl auf Leinwand. 38,5 x 46,5 cm. Gerahmt.
Oben rechts schwarz signiert 'Fautrier'.

*Oil on canvas. 38.5 x 46.5 cm. Framed. Signed
'Fautrier' upper right in black.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Winterthur 2017 (Kunstmuseum), Jean
Fautrier, Kat. Nr. 26 mit Abb S. 61 (mit rück-
seitigem Rahmenetikett); Paris 2018 (Musée
d'Art Moderne de la Ville), Jean Fautrier.
Matière et Lumière

€ 40 000 – 60 000,-

„Die Schärfe, in der Fautrier das Problem der bildnerischen Repräsentation stellt, ist atemberaubend und revolutionär. Seine Bildwelt, eine Parade sich verändernder, auflösender, zersetzender Gegenstände kommt seiner radikalen Kritik der Malerei und unserer Haltung zu den gewohnten Gegenständen und der Ordnung im 'normalen' Leben entgegen. Die Frage nach dem Wesen der Gegenstände wird in einer Art 'schwarzem Platonismus' gestellt.“ (Sigfried Gohr, Das Glas von Chardin, weitergegeben an Fautrier, in: Ausst. Kat. Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 1980, S. 34 f).

Um 1926 beginnt Jean Fautrier mit der Arbeit an seinen schwarzen Bildern, in denen er Akte und Stilleben durch eingekratzte Konturen und sparsam eingesetzte kühle Farbtöne aus schwarzem Grund hervortreten lässt. In die Reihe dieser nocturnen Werke mit magisch-glühender Atmosphäre reiht sich auch unser delikates Stilleben mit dem leuchtend blauen Blumenstrauß ein. Für die intensive Wirkung seiner dunklen Stilleben spielen Fautriers Malweise und die von ihm verwendeten Mittel eine besondere Rolle. Es ist die spezifische Materialität dieser Arbeiten, die ihnen nicht nur eine unmittelbare Präsenz einschreibt, sondern sie auch den Kontakt zur Welt halten lässt: „Bereits in seiner 'période noire' bearbeitete Fautrier die Malschicht, indem er die Konturen von Gegenständen hineinkratzte, so dass sich die Linien um die gemalten Blumen und Früchte legten und mit dem schwarzen Grund kontrastierten. [...] Die Zeichnung ist dabei nicht Selbstzweck, sie stellt als finale Definition einerseits den Bezug zum Gegenstand her, der dem Bild zugrundeliegt, und andererseits ist sie das Gegenstück zur Materie, dem offenen, noch unbestimmten Grund der Darstellung.“ (Dieter Schwarz, Fragen zu Fautrier, in: Jean Fautrier, Ausst. Kat. Kunstmuseum Winterthur 2017, S. 27).

“The precision with which Fautrier presents the problem of pictorial representation is breathtaking and revolutionary. The world of his pictures – a parade of changing, dissolving, disintegrating objects – is in keeping with his radical critique of painting and our attitude towards the familiar objects and order of 'normal' life. The question of the essence of objects is presented within a kind of 'black Platonism'” (Sigfried Gohr, Das Glas von Chardin, weitergegeben an Fautrier, in: exh. cat. Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 1980, pp. 34 f).

Around 1926 Jean Fautrier began working on his black pictures, in which nudes and still lifes emerge out of the black ground through contours scratched into the paint and sparing use of cool tones. Our delicate still life with a brilliantly blue bouquet of flowers is part of this series of nocturnal works featuring a magically glowing atmosphere.

Fautrier's manner of painting and the painting medium he used play a special role in the intense effect of his dark still lifes. The specific materiality of these works not only instils them with an immediate presence but also allows them to maintain their connection with the world: “In his 'période noire' Fautrier was already reworking the layer of paint by scratching the contours of objects into it so that the lines settled in around the painted flowers and fruits and stood in contrast to the black ground. [...] Here the drawing is not an end in itself: on the one hand, as its final definition, it establishes the connection to the object on which the picture is based and, on the other hand, it is the complement to the material, the open and still-undefined ground of the image” (Dieter Schwarz, Fragen zu Fautrier, in: Jean Fautrier, exh. cat. Kunstmuseum Winterthur 2017, p. 27).



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

71 GROSSES STILLEBEN: STILLEBEN AUF SCHWARZEM HINTERGRUND, HELLES GLAS MIT ROSA UND ROTEN ROSEN 1937

Öl auf Malkarton. 43,5 x 26,7 cm. Gerahmt.
Unten links schwer leserlich schwarz
monogrammiert 'A.J.'. Rückseitig signiert
'A. Jawlensky' und zweifach datiert '1937'. –
Mit vereinzelt winzigen Retuschen.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 2216

*Oil on artist's board. 43.5 x 26.7 cm. Framed.
Monogrammed 'A.J.' lower left in black, barely
legible. Signed 'A. Jawlensky' verso and dated
'1937' twice. – A few tiny retouchings.*

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Lisa Kümmel,
Wiesbaden; Privatsammlung Deutschland;
Galerie Thomas, München, dort 1978 erwor-
ben; Privatsammlung Sachsen-Anhalt

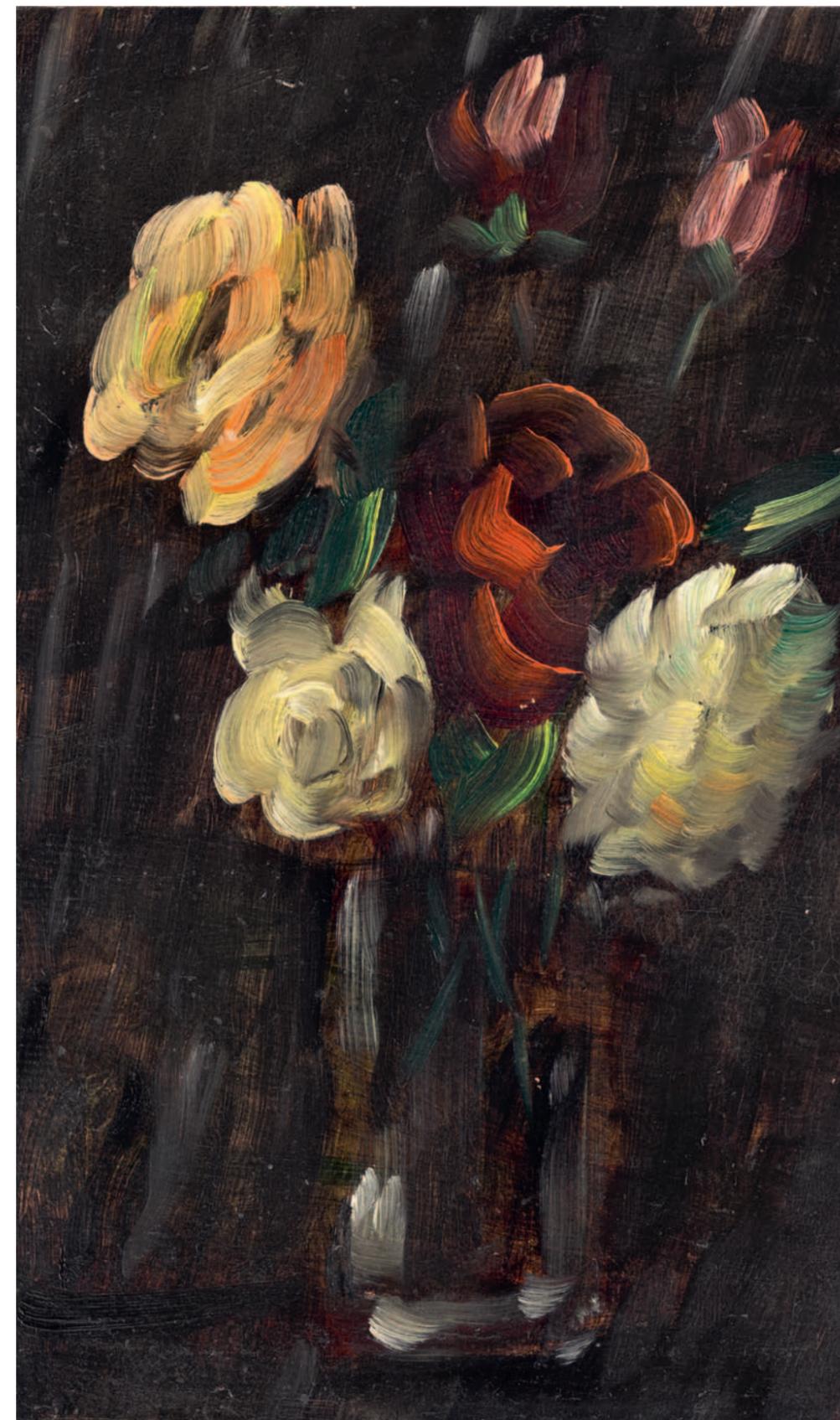
Ausstellungen Exhibitions

München 1978 (Galerie Thomas), Alexej von
Jawlensky. Unbekannte Arbeiten, Kat. Nr. 88,
mit Farbabb. S. 68

€ 70 000 – 90 000,–

Das hier angebotene „Große Stilleben“ mit leuchtenden Blüten vor dunklem Grund zeichnet sich durch einen delikaten Dreiklang von Rot-, Rosa und Gelbtönen aus. Die Reduzierung der Form unter Verwendung kurzer, schwungvoller Pinselstriche ist dabei charakteristisch für den Künstler. Jawlensky ging es, wie er 1937 in einem Brief an Galka Scheyer schrieb, in seinen Blumenstillleben um die Wiedergabe dessen 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). 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 eine zentrale Rolle ein. Ähnlich wie bei seinen „Variationen“, die ihren Ausgangspunkt in der Aussicht aus dem Fenster seines Hauses in St. Prex haben, greift Jawlensky bei seinen Blumenstillleben auf die am Fensterbrett seines Ateliers stehenden Blumenvasen als Motiv zurück. An der Grenze zur abstrakten Komposition variiert Jawlensky seine kleinen und großen Blumenstillleben immer wieder und lässt in ihrer Gesamtheit eine Werkgruppe von herausragender Bedeutung entstehen.

With its luminous flowers on a dark ground, the "Großes Stilleben" offered here is distinguished by a delicate triad of red, pink and yellow tones. At the same time, the reduction of form coupled with the use of short, energetic brushstrokes is characteristic of the artist's work. As Jawlensky writes in a letter of 1937 to Galka Scheyer, what he was concerned with in his floral still lifes was the representation of what he saw and, at the same time, what his soul caught sight of (see M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Three 1934 – 1937, p.13). Along with his famous "Abstrakte Köpfe" and the "Meditationen" that developed out of them, Alexej von Jawlensky ushered in the last great period of his work with his floral still lifes. Although they appear more or less sporadically in his oeuvre prior to 1934, the artist accorded them a central role in the second half of the 1930s. Similarly to his "Variationen", whose origins lay in the view from the window of his house in St Prex, Jawlensky utilised the flower vases standing on the window sill of his studio for his floral still lifes. Bordering on abstract composition, Jawlensky repeatedly created variations on his small and large floral still lifes, causing a group of works to emerge that are extraordinarily significant as a whole.



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

72 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 Richtungs- und -angabe.

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

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 (Exposição 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)

€ 55 000 – 65 000,-

„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.“ (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, or 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).



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

73 ASCONA – MONTE GRIDONE 1936

Wassertempera auf Aquarellbüttenpapier mit Wasserzeichen „P M FABRIANO“. 59 x 79 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem Stempel „NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS“ versehen und von Helene Rohlf's beschriftet „Gemalt Sommer 1936 in Ascona-Schweiz Frau Christian Rohlf's“. – Sehr farbfrisch und gut erhalten, drei Seiten mit kurzen, rückseitig alt hinterlegten, wohl werkprozessbedingten Randeinrissen.

Vogt 1936/31 (?)

Water tempera on watercolour laid paper with watermark "P M FABRIANO". 59 x 79 cm. Framed under glass. Unsigned. Stamped "NACHLASS CHRISTIAN ROHLFS" verso and inscribed "Gemalt Sommer 1936 in Ascona-Schweiz Frau Christian Rohlf's" by Helene Rohlf's. – In fine condition with very fresh colours, three sides with short marginal tears, probably due to work process, old backing verso.

Provenienz Provenance

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Galeriestempel auf dem Rahmenkarton); Privatbesitz Bayern

€ 28 000 – 32 000,-

Das Spätwerk von Christian Rohlf's kreist um ein Landschaftsthema: den Blick auf den Lago Maggiore. Dort in Ascona mietet sich der Maler für mehrere Monate im Jahr in der Casa Margot ein, von deren großer Terrasse sich das Seepanorama öffnet. Mit seismografischem Gespür werden die der See- und Berglandschaft eigentümlichen, elementaren Phänomene zu jeder Tages- und Nachtzeit festgehalten. Es entstehen Temperagemälde von luzide vibrierender Brillanz, die sich seiner speziellen Arbeitstechnik verdanken und im permanenten Waschen und Bürsten der wiederholt aufgetragenen Farbschichten entsteht. Spezielle handgeschöpfte Papiere bieten eine ähnliche Stofflichkeit wie textile Batikgewebe.

„Trotz dieser Transparenz und Auflösung wirken die gegenständlichen Motive nicht blass und substanzlos; sie behalten ihre Präsenz und sinnliche Kraft. Aus ihrer Entrückung und Entmaterialisierung gewinnen sie sogar, und das ist das Erstaunliche, eine gesteigerte Deutlichkeit.“ (Erich Franz, Präsenz des Unabgrenzbaren, in: Christian Rohlf's. Das Licht in den Dingen, Ausst. Kat. Emden/Münster 1999/2000, S. 13).

Die am Lago Maggiore entstandenen späten Landschaftsimpressionen zählen zu den herausragenden Werken des deutschen Expressionisten Rohlf's, die mit einem Ankauf 1933 selbst Eingang in die Sammlung des Pariser Louvre finden.

Christian Rohlf's late work revolves around a landscape motif: the view of the Lago Maggiore. Every year the painter rented at the Casa Margot in Ascona, whose large terrace opened out on to a panorama of the lake. At every time of day and night, he used a seismographic sensibility to capture the distinctive, elementary phenomena of this landscape consisting of the lake and mountains. He created tempera paintings that possess a lucidly resonating brilliance that derives from his special technique and that emerge out of the constant washing and brushing of repeatedly applied layers of paint. Sheets of special handmade paper provide a materiality similar to the textiles of batik weavings. "In spite of this transparency and dispersion, the representational motifs do not seem pale and insubstantial; they retain their presence and sensory force. These are even intensified through their unworldliness and dematerialisation, and this is what is astounding, this heightened clarity" (Erich Franz, Präsenz des Unabgrenzbaren, in: Christian Rohlf's. Das Licht in den Dingen, exh. cat. Emden/Münster 1999/2000, p. 13).

The late landscape impressions created at Lago Maggiore are among the exceptional works by the German expressionist Rohlf's, which even made their way into the collection of the Louvre in Paris through a purchase in 1933.



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

74 FUSSTEG AM LANDWEHRKANAL (LÜTZOW-BRÜCKE), BERLIN

1920er Jahre

Pastell auf Karton. 34,8 x 49,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'L. Ury'. – In schöner Erhaltung. Winziger punktueller Farbverlust unten links.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 3. Januar 2022; das Pastell wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zu Lesser Ury aufgenommen.

Pastel on card. 34.8 x 49.5 cm. Framed under glass. Signed 'L. Ury' lower left in black. – In fine condition. Minute paint loss lower left.

Photo-certificate and expert report from Sibylle Groß, Berlin, from 3 January 2022; the pastel will be included in the forthcoming catalogue raisonné on Lesser Ury.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Frankreich (in dritter Generation)

€ 50 000 – 70 000,–

In diesem Pastell aus den 1920er Jahren fing Lesser Ury in unnachahmlich zarter Nuancierung eine Ansicht des Berliner Landwehrkanals ein. Laubwerk und Grasfläche präsentieren sich in frühlingshaft hellen Grünschattierungen, die weich verschwimmenden Konturen veranschaulichen die Üppigkeit der Vegetation. Das Blau des Himmels und die in Weiß-, Rosé- und Grautönen changierenden Wolken finden sich subtil gespiegelt in der Wasseroberfläche wieder. Eindrucksvoll zeigt das Werk die meisterhafte Lichtführung und die souverän geschaffene Tiefenwirkung, die Ury wie wohl kein anderer beherrschte. Die schlanke Silhouette einer einzelnen Spaziergängerin am linken Bildrand sowie wenige aufscheinende Architekturdetails beleben die idyllische Szenerie und verorten sie dezent in dem städtischen Umraum. Im Gegensatz zu den Berliner Straßenszenen Lesser Urys, in denen Autos, Straßenbahnen und Passanten das quirlige Alltagsleben der Metropole illustrieren, steht hier die friedvolle Schönheit der Natur im Mittelpunkt und lässt weitgehend vergessen, dass es sich ebenso um eine Ansicht aus dem Zentrum der Hauptstadt handelt.

Der Standpunkt, den der Künstler wählte, ist präzise lokalisierbar: vom Herkulesufer folgt der Blick dem Landwehrkanal in Richtung Potsdamer Brücke, bei dem kleinen Fußgängersteg im rechten Bildteil handelt es sich um die damalige Lützow-Brücke, die unter diesem Namen seit 1884 die Wohnviertel zu beiden Seiten des Landwehrkanals verband. Sie war ein beliebtes Sujet Urys; bereits kurz nach seiner Rückkehr nach Berlin 1887 entstand ein erstes Gemälde mit einer Ansicht der Brücke, in den kommenden Jahrzehnten griff er sie motivisch wiederholt auf.

In this pastel from the 1920s, Lesser Ury has captured a view of Berlin's Landwehrkanal with an inimitably delicate subtlety of nuance. The foliage and areas of grass present themselves in bright, springtime shades of green; the softly blurred contours illustrate the luxuriance of the vegetation. Subtle reflections of the blue sky and the clouds shimmering in tones of white, grey and pale pink are to be found on the surface of the water. This work strikingly displays Ury's masterful use of light and his adept creation of a sense of depth – areas in which he was surely unrivalled. The slender silhouette of a lone woman walking at the left edge of the picture and the emergence of a few architectural details bring the idyllic scenery to life and quietly locate it within an urban environment. In contrast to Lesser Ury's Berlin street scenes, in which cars, trams and passers-by illustrate the bustling everyday life of the metropolis, the image here is centred around the peaceful beauty of nature, causing us to largely forget that it is also a view from the middle of the capital.

The vantage point selected by the artist can be precisely located. From the Herkulesufer, our gaze follows the Landwehrkanal in the direction of the Potsdamer Brücke. The little footbridge to the right in the picture is what was then the Lützow-Brücke: under this name, it had connected the residential areas on either side of the Landwehrkanal since 1884. This was a favourite motif of Ury's: he would already create his first painting with a view of the bridge shortly after returning to Berlin in 1887 and, over the following decades, he used it repeatedly in his work.



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

75 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' lower right in black. – Nice 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 Ge-
mälde „Flucht nach Ägypten“ sowie das vor-
bereitende Aquarell, abgebildet in: De París
a Girona. Mela Muter i els artistes polonesos a Catalunya, Ausst. Kat. Museu d'Art de
Girona 2018/19, Farbabb. S. 156/157

€ 60 000 – 80 000,–



Verso

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 Steintöne 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).



KARL HAGEMEISTER

1848 – Werder a. d. Havel – 1933

76 BACHLAUF MIT BIRKEN UND ERLEN

Öl auf Leinwand. 120 x 180 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'K. Hage-
meister'. – Partiiell mit Craquelé und kleinen
oberflächlichen Farbverlusten.

Nicht bei Warmt. Die Arbeit ist bei Hendrikje
Warmt, Berlin, zur Aufnahme in das Werk-
verzeichnis angefragt.

*Oil on canvas. 120 x 180 cm. Framed. Signed
'K. Hagemeister' lower right in black. – Par-
tially with craquelure and minor surface losses
of paint.*

*Not recorded by Warmt. The work has been
requested with Hendrikje Warmt, Berlin, to
be included in the catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Langjähriger Privatbesitz Nordrhein-
Westfalen

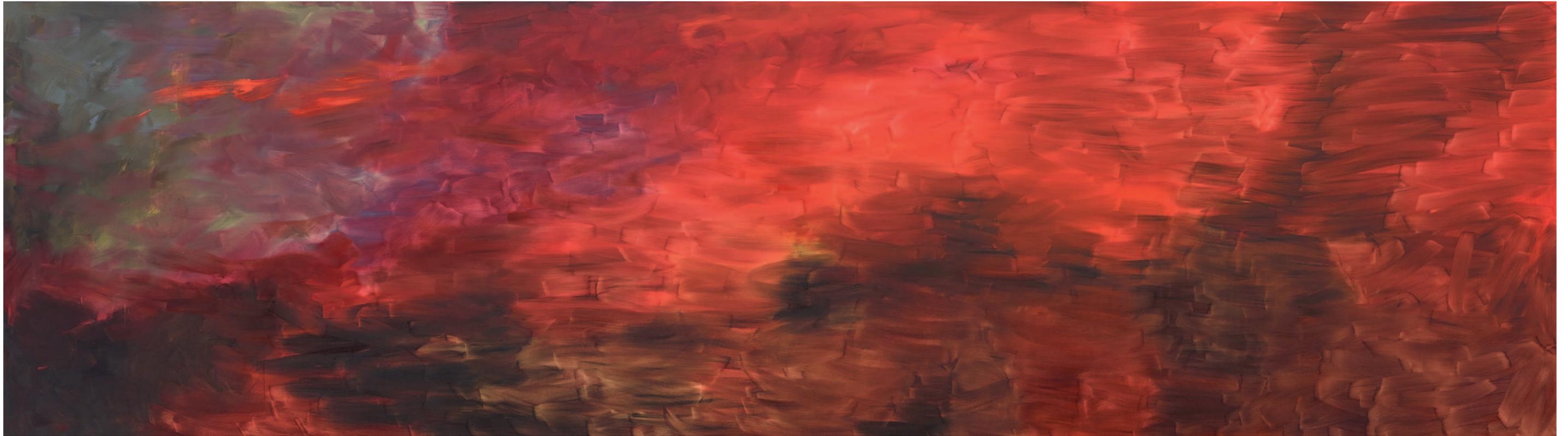
€ 30 000 – 50 000,–





HERBERT BRANDL
Graz 1959

77 OHNE TITEL
2000



Öl auf Leinwand. 165 x 600 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'BRANDL 2000'. Seitlich auf der umgeschlagenen Leinwand signiert 'Brandl'.

Oil on canvas. 165 x 600 cm. Signed and dated 'BRANDL 2000' verso on canvas. Signed 'Brandl' on the side of canvas overlap.

Provenienz Provenance

Galerie Max Hetzler, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Österreich

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 2000 (Galerie Max Hetzler), Herbert Brandl, Watercolours and Paintings

€ 150 000 – 180 000,-

GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

78 OHNE TITEL
1987

Bronze mit grün-schwarzer Patina.
120 x 70,5 x 7 cm. Einer von 3 Güssen. –
Mit leichten Altersspuren.

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

*Bronze with green-black patina.
120 x 70.5 x 7 cm. One of 3 casts. – Minor
traces of age.*

*We would like to thank Michael Neff from the
Günther Förg Estate for kindly confirming the
authenticity of this work.*

Provenienz Provenance
Christie's, London, 25.03.1993, Lot 199;
Privatsammlung, Hessen

€ 50 000 – 70 000,–

Zu den Bronzereliefs von Günther Förg schreibt Britta Buhlmann im Katalog der Ausstellung in Haus Lange, Krefeld, 1987: „Um erstmals einer von Günther Förgs großen Bronzetafeln zu begegnen, mußte ich nach Köln fahren. In einem kleinen Garten zwischen Haus und Garage sah ich sie, noch tropfnass von einem Regenschauer. Das Relief erschien mir wie gemalt. Wunschgemäß rissen für einige Minuten die Wolken auf und ließen Sonnenlicht auf die hochrechteckige Bronzeplatte fallen. Ihre fein strukturierte Oberfläche gab zarteste Farbschattierungen in Rot, Gelb, Braun, Gold, Rost und Schwarz frei. Ein lebendiges Farbspiel, leicht gebrochen durch das bewegte Relief, das wie der Pinselgestus der Bleibilder, die „Handschrift“ des Künstlers in das Werk einbringt. Förgs Bronzetafeln werden im Sandgußverfahren hergestellt. [...] Dieses Verfahren erklärt die feine Oberflächenstruktur, die die Sandkörner der Form deutlich erkennen läßt.“ [...] Von den Reliefs geht ein haptischer Reiz aus und sie laden ein, mit der Hand die Rillen, Mulden und Erhebungen nachzufahren, sich einzufühlen.“ (Britta E. Buhlmann, Günther Förg, Fragmente zur Ausstellung im Museum Haus Lange, in: Günther Förg, Ausst.Kat. Krefeld, Museum Haus Lange u.a., Krefeld 1987, S.12)

Britta Buhlmann wrote of Günther Förg's bronze reliefs in the catalogue of the exhibition in Haus Lange, Krefeld in 1987: "In order to first encounter a bronze panel by Günther Förg, I had to travel to Cologne. I saw them in a small garden between the house and the garage, still soaking wet from a rain shower. I thought the relief had been painted. As wished, the clouds parted for several minutes and allowed the sunlight to fall on the vertical bronze slab. The finely structured surface revealed the most delicate colour shades of red, yellow, brown, gold, rust and black. A lively colour play, slightly broken by the shifting relief which, like the brushstroke of the lead pictures, incorporate the artist's 'handwriting' in the work. Förg's bronze panels are produced using the sand-casting process. [...] This process explains the fine surface structure which clearly shows the sand grains of the mould. [...] The reliefs give out a tactile appeal and invite one to trace the grooves, hollows and protrusions with the hand, to empathise." (Britta E. Buhlmann, Günther Förg, Fragmente zur Ausstellung im Museum Haus Lange, in: Günther Förg, exhib. cat. Krefeld, Museum Haus Lange et.al., Krefeld 1987, p.12)



Acryl auf Leinwand. Ca. 51,5 x 59,5 cm. Unter Glas in Objektkasten gerahmt. Signiert und datiert 'Förg 02'. – Rückseitig auf Holz montiert.

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

Acrylic on canvas. Approx. 51.5 x 59.5 cm. Framed under glass in display case. Signed and dated 'Förg 02'. – Mounted verso on wood.

We would like to thank Michael Neff from the Günther Förg Estate for kindly confirming the authenticity of this work.

Provenienz Provenance
Direkt vom Künstler;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,–

Die motivische Auseinandersetzung mit dem Fenster, dessen Gitterstruktur und der ihm innewohnenden Ambivalenz von Innen und Außen, Hell und Dunkel, Transparenz und Undurchlässigkeit prägt nicht nur die ab 1985 entstehenden Fensterbilder, sondern auch die Architekturphotographie Günther Förgs. In seinen photographischen Dokumentationen von ikonischen Bauten der Moderne erkundet er auf intuitive Weise und mit malerisch geschultem Blick deren strukturelle Eigenheiten.

Umgekehrt setzt er in dem vorliegenden bedeutenden Fensterbild ein schlichtes Sprossenfenster in dokumentarisch anmutender kompositorischer Strenge, aber freiem malerischen Duktus in Szene. Die erleuchtete Fensterfläche, die weder einen Blick in einen Innenraum noch in einen Außenraum zulässt und auch kein Innen oder Außen reflektiert, der Rahmen und der umgebende schwarze Wandausschnitt sind aus ihrem architektonischen Kontext gelöst und zu einem scheinbar schwerelosen Ausdruck reiner Malerei geworden. Das Fenster, das seiner Funktion gemäß einen Durchblick ermöglichen sollte, wird zu einer hermetisch geschlossenen Fläche, die räumliche Situation zu einer zweidimensionalen Folie, die Frage nach dem Innen und Außen bleibt unbeantwortet.

The handling of the motif of the window, its lattice structure and the inherent ambivalence of inside and outside, light and dark, transparency and impermeability, characterises not only the window pictures that Günther Förg created from 1985 onwards, but also his architectural photography. In his photographic documentations of iconic modernist buildings, he explores their structural peculiarities in an intuitive way and with the trained eye of a painter.

Conversely, in this significant window painting, he stages a simple mullioned window in the style of a documentary and with compositional stringency but with the freestyle of a painter. The illuminated window surface allows neither a view into an interior nor into an exterior space and neither does it reflect any interior or exterior. The window, the frame and the surrounding black wall section have been detached from their architectural context and have become a seemingly weightless expression of unadulterated painting. The window, which according to its function should allow an unrestricted view, becomes a hermetically closed surface, the spatial situation becomes a two-dimensional foil, the question of inside and outside remains unanswered.



ANSELM KIEFER
Donaueschingen 1945

80 **DIE DONAUQUELLE**
1978

Künstlerbuch: Mischtechnik auf Leinenbuchdeckel. Ca. 30,5 x 21 x 5,4 cm bzw. 30,5 x 42 x 2,5 cm (aufgeklappt). Auf dem vorderen Buchdeckel betitelt 'Die Donauquelle'. Auf der letzten Innenseite signiert 'Anselm Kiefer'. Eines von 25 unterschiedlichen Künstlerbüchern. Unikat. Ohne Impressum und Nummerierung. Edition Galerie Michael Werner, Köln.

Artist's book: mixed media on linen book cover. Approx. 30.5 x 21 x 5.4 cm resp. 30.5 x 42 x 2.5 cm (opened). Titled 'Die Donauquelle' on the front book cover. Signed 'Anselm Kiefer' on last inside page. One of 25 different artist's books. Unique. Without imprint and numbering. Edition Galerie Michael Werner, Cologne.

Provenienz Provenance
Galerie Michael Werner, Köln;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Als Grundlage für dieses Künstlerbuch diente die Publikation: Anselm Kiefer, Die Donauquelle, Köln 1978.

The basis for this artist's book was the publication: Anselm Kiefer, Die Donauquelle, Cologne 1978.

€ 20 000 – 30 000,-



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

81 HOMER UND DIE FOLGEN
1996

Acryl auf Leinwand. 100 x 120 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat
des Künstlers.

*Acrylic on canvas. 100 x 120 cm. Framed.
Signed 'ar. penck'.*

*With accompanying signed photo certificate
of the artist.*

Provenienz Provenance
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 70 000 – 90 000,-



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

82 DER SINGENDE MANN

1928

Bronzeplastik. Höhe 49,5 cm. Seitlich unten an Fußstütze und Gewandsaum signiert 'E. Barlach' und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 57 Exemplaren, davon ca. 16 frühe Lebzeitengüsse aus der Edition der Galerie Flechtheim. Posthumer Guss.

Laur 432; Schult I 343

Bronze sculpture. Height 49.5 cm. Signed 'E. Barlach' and with foundry mark "H. NOACK BERLIN" on lower side of footrest and cloak hem. From a total edition of 57 casts mentioned by Laur, of which approx. 16 early life-time casts from the edition by Galerie Flechtheim. Posthumous cast.

Provenienz *Provenance*

Wohl bei Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, erworben (1972); Sammlung Wilhelm Reinold, Hamburg, seitdem Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin/Düsseldorf 1930 (Galerie Alfred Flechtheim), November/Dezember, Kat. Nr. 19; New York 1931 (Museum of Modern Art), Art in Our Time

Güsse befinden sich nach Laur u.a. in folgenden musealen Sammlungen: Neue Nationalgalerie, Berlin; The Cleveland Museum of Art, Cleveland/Ohio, USA; Museum of Modern Art, New York, USA; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Ernst Barlach Stiftung, Güstrow; Hamburger Kunsthalle; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Literatur *Literature*

U.a. Alfred H. Barr, Omnibus, German Sculpture, Berlin/Düsseldorf 1932, S. 38-42; Marguerite Devigne, Ernst Barlach, in: Les Beaux-Arts, Brüssel 1935, S. 14; Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Graphik, 13.9.-5.12.1978, Berlin, September 1978, Kat. Nr. 41 mit Abb. Nr. 21

€ 60 000 – 80 000, –

Die prachtvolle Plastik „Der singende Mann“ ist das wohl berühmteste bildhauerische Werk Ernst Barlachs.

Berthold Brecht, ein scharfer Beobachter seiner Zeit, beschrieb die realistisch-menschliche Qualität des „Singenden Mannes“ 1952 in den „Notizen zur Barlach-Ausstellung“ in West-Berlin: „Der singende Mann, eine Bronze von 1928, singt kühn, in freier Haltung, deutlich arbeitend an seinem Gesang. Er singt allein, hat aber anscheinend Zuhörer. Barlachs Humor will es, dass er ein wenig eitel ist, aber nicht mehr, als sich mit der Ausübung von Kunst verträgt.“ (zit. nach: Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2007, S. 159). Nach dem Tod von Barlachs Galeristen Paul Cassirer 1926 übernahm Alfred Flechtheim die Betreuung seines bildhauerischen Werks. Er ermunterte den bis dahin ganz auf den Werkstoff Holz konzentrierten Künstler, vermehrt Bronze für seine bildhauerische Umsetzung einzusetzen. Nach dem Güstrower Ehrenmal von 1927 gehört der „Singende Mann“ zu den ersten Skulpturen, die Barlach mit voller Überzeugung in dem für ihn neuen Material denkt. Dies erklärt auch die große Popularität der Plastik, die schon bald nach Erscheinen der Edition bei Flechtheim vergriffen war, nach dem Krieg neu aufgelegt wurde und heute zu den gesuchtesten Plastiken des deutschen Expressionismus zählt.

The magnificent figure "Der Singende Mann" is surely Ernst Barlach's most famous work of sculpture.

Berthold Brecht, a keen observer of his time, described the realistic and human quality of the "Singing Man" in 1952 in the notes he wrote about a Barlach exhibition in West Berlin: "The singing man, a bronze of 1928, sings boldly, in a free pose, clearly working on his singing. He sings alone but seems to have listeners. Barlach's humour wishes him to be a little vain, but not more so than is compatible with the practice of art." (cited in: Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2007, p. 159).

Following the death of Barlach's gallerist Paul Cassirer in 1926, Alfred Flechtheim became responsible for his sculptural work. He encouraged the artist, who had completely concentrated on the material of wood up to that point, to use bronze more often in realising his sculptures. Thus, following the 1927 monument in Güstrow, the "Singing Man" would be among the first sculptures that Barlach conceived with a full sense of conviction in what was a new material for him. This also explains the sculpture's great popularity: the edition released by Flechtheim sold out shortly after it was released, a new edition was produced after the war and, today, this work is among the most sought-after German Expressionist sculptures.



MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

83 SELBSTBILDNIS MIT KINDERN IM ATELIER

1911

Öl auf Holz. 50 x 39,5 cm. Gerahmt. Unten rechts mit Bleistift bezeichnet und datiert 'Weihnachten 1911'. Rückseitig mit dem Nachlassstempel und von Wolfgang Slevogt mit dem Entstehungsjahr und der Nachlassnummer „144“ versehen.

Das Gemälde ist im Nachlassverzeichnis mit der Nummer 144 geführt.

Wir danken Karoline Feulner, Max Slevogt-Forschungszentrum, GDKE, Landesmuseum Mainz und Nicole Hartje-Grave, Köln, für ergänzende Informationen.

Oil on panel. 50 x 39.5 cm. Framed. Titled and dated lower right with pencil 'Weihnachten 1911'. Estate stamp verso and inscribed by Wolfgang Slevogt with year of creation and estate number "144".

The painting is listed in the Estate inventory with no. 144.

We would like to thank Karoline Feulner, Max Slevogt-Forschungszentrum, GDKE, Landesmuseum Mainz and Nicole Hartje-Grave, Cologne, for additional information.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Max Slevogt; seitdem Familienbesitz Bayern

€ 20 000 – 30 000,-

In der lebhaften Studie zeigt sich der Maler im guten Anzug mit Binder an der Staffei, ausgestattet mit Pinsel und Palette. Dargestellt im Vordergrund seine beiden Kinder, Nina und Wolfgang, deren Haltung und Minenspiel zwischen Neugier und Belustigung schwanken. Im selben Jahr entsteht ein größeres Familienbildnis mit seiner Frau und den Kindern, welches sich heute in der Max-Slevogt-Galerie, Schloß 'Villa Ludwigshöhe' befindet („Familie Slevogt am Kornfeld“, in: Ausst. Kat. Max Slevogt, Saarbrücken/Mainz 1992, Kat. Nr. 97 mit Farbabb.).

In this vibrant study, the painter has presented himself at the easel wearing a fine suit and tie and equipped with a brush and palette. In the foreground he has depicted his two children, Nina and Wolfgang, whose poses and expressions range between curiosity and amusement. That same year, he created the larger family portrait with his wife and children which is to be found today at the Max-Slevogt-Galerie, Schloss "Villa Ludwigshöhe" ("Familie Slevogt am Kornfeld", in: exh. cat. Max Slevogt, Saarbrücken/Mainz 1992, cat. no. 97 with colour ill.).



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

84 STILLEBEN MIT PILZEN

Aquarell und Tusche auf Aquarellkarton mit Prägestempel „Schoellershammer“. 49,5 x 66,2/66,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'S.Rottluff'. – Mit leichten Altersspuren.

Watercolour and India ink on watercolour card with embossed stamp "Schoellershammer". 49.5 x 66.2/66.7 cm. Framed under glass. Signed "S.Rottluff" lower left in black. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Villa Grisebach, Berlin, Auktion 8. Juni 2002, Lot 282; Europäischer Privatbesitz

€ 30 000 – 50 000,-



NORBERT BISKY

Leipzig 1970

85 NEOZON
2020

Öl auf Leinwand. 200 x 150 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt "NEOZON" Bisky 2020 bisky 2020.

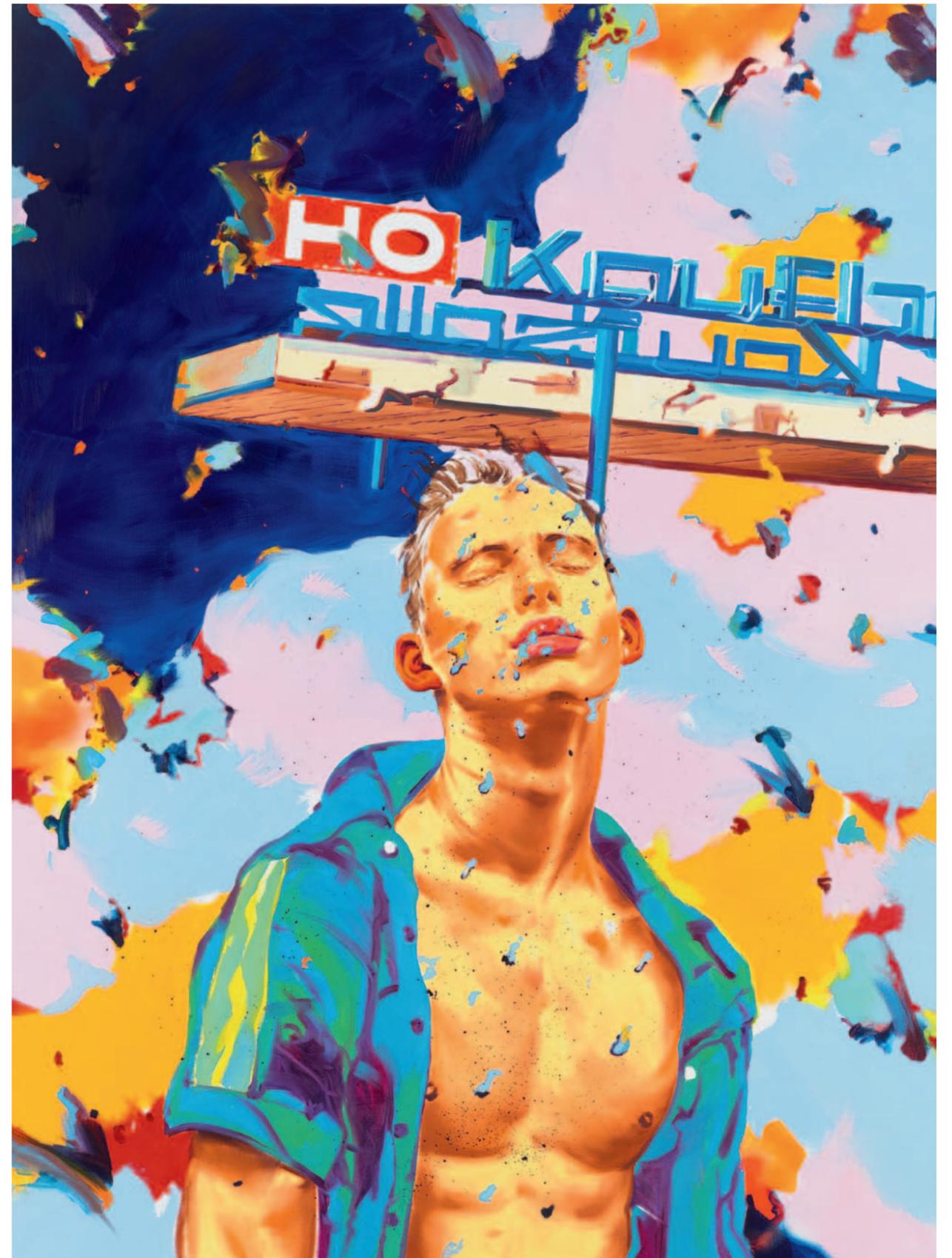
Oil on canvas. 200 x 150 cm. Signed, dated and titled "NEOZON" Bisky 2020 bisky 2020' verso on canvas.

Provenienz Provenance
König Galerie, Berlin;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 80 000 – 90 000,-

Kräftige Farben, ein junger Mann mit geschlossenen Augen und das ikonische Kaufhalle-Logo. In dieser Komposition von Norbert Bisky werden sozialistischer Realismus in Form von Ostberliner Ästhetik und Pop kombiniert. Beeinflusst von der Ästhetik, mit der er aufgewachsen ist, ist Bisky ein Maler von Bewegung, Körpern, Gewalt und Zeitgeist. Der Protagonist hat das Hemd geöffnet, die Adidas-Streifen am Ärmel sind lediglich eine Andeutung. Mediale Einflüsse, Mode und die auffällige Typographie des Kaufhalle Schriftzuges sind hier gekonnt in Szene gesetzt.

Bold colours, a young male with his eyes closed, and the iconic Kaufhalle Logo welcome the viewer into this composition by Norbert Bisky. The German figurative painter skilfully combines social realism using an aesthetic characteristic to East-Berlin and elements of pop culture. Influenced by the visual cues with which he grew up, Bisky is a painter of movement, bodies, violence and Zeitgeist. The protagonist is standing there with an open shirt, the famous Adidas stripes are only alluded to. Influences by media, fashion, and including the characteristic font of the Kaufhalle lettering, are skilfully combined.



NORBERT BISKY

Leipzig 1970

86 DEVIL'S PLAYGROUND 2009-2014

Öl auf Leinwand. 60 x 80 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'bisky 2009-14 Bisky 2009-14'.

Oil on canvas. 60 x 80 cm. Signed and dated 'bisky 2009-14 Bisky 2009-14' verso on canvas.

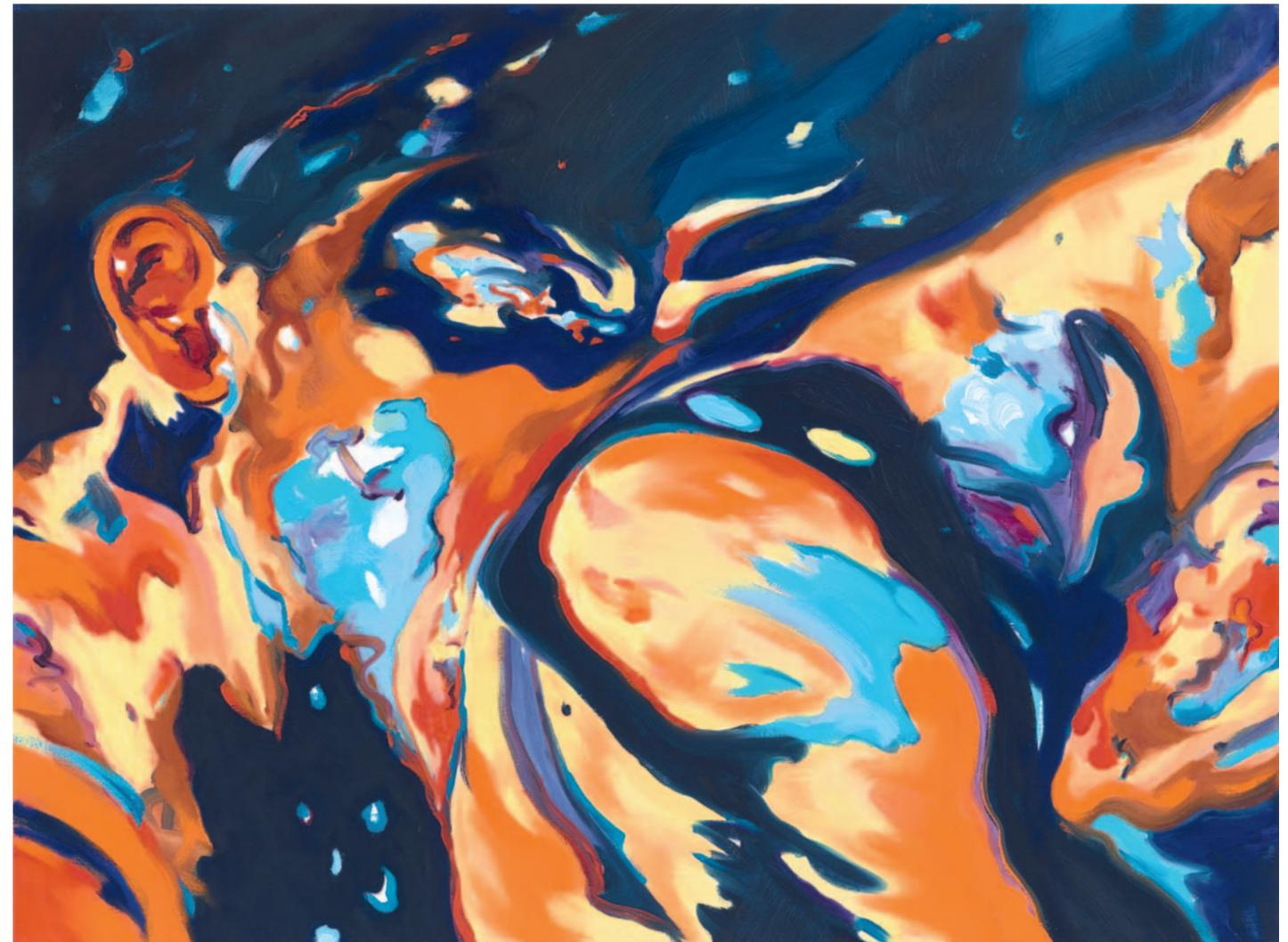
Provenienz Provenance

Galerie Daniel Templon, Paris (mit rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 25 000,-

Als einer der bemerkenswertesten zeitgenössischen Maler in Deutschland hat Norbert Bisky mit seinem primär figurativen Ansatz eine eigene Bildsprache entwickelt. In diesem Beispiel einer kleinformatischen Leinwand lässt er die Szene für Interpretationen offen. Neben möglicher sexueller Begegnungen weist Bisky in seinen Motiven auf den Tatbestand hin, dass die Gesellschaft darauf konditioniert ist, heterosexuelle Paare und Liebesakte zu sehen. Ohne die Komposition übermäßig sexuell zu gestalten, verweist er auf Schönheit, Gewalt, Liebe und körperliche Liebe in einer indirekten Art und Weise. Während seine früheren Bilder durch die Verwendung von Pastellfarben und gedämpften Tönen gekennzeichnet sind, ist er mit dem Spiel der Kontraste und der Verwendung kräftigerer Farben mutiger geworden. Wir sehen Körper, Flüssigkeiten und Explosionen als ein Fest der Intimität und möglicherweise als eine visuelle Aufzeichnung der Erfahrungen des Künstlers.

As one of the most notable contemporary painters working in Germany today, Norbert Bisky has reinvented the pictorial language with his strongly figurative approach. In this example of a more bijoux size canvas, he leaves the scene open to interpretation. Clearly evoking the connotation of possible sexual encounters, Bisky hasn't used his motifs to be disruptive, but rather to allude to the fact that our conditioning is geared to seeing heterosexual couples and displays of love. Instead of making his compositions overtly sexual, he rather points to beauty, violence, love and bodily love in a subdued manner. Whilst his earlier paintings are characterized by the use of pastel colours and subdued hues, he has become bolder with the play between contrasts and the use of stronger colours. We see bodies and liquids and explosions like celebrations of intimacy and possibly like a visual journaling of the artists experiences.



RAINER FETTING

Wilhelmshaven 1949

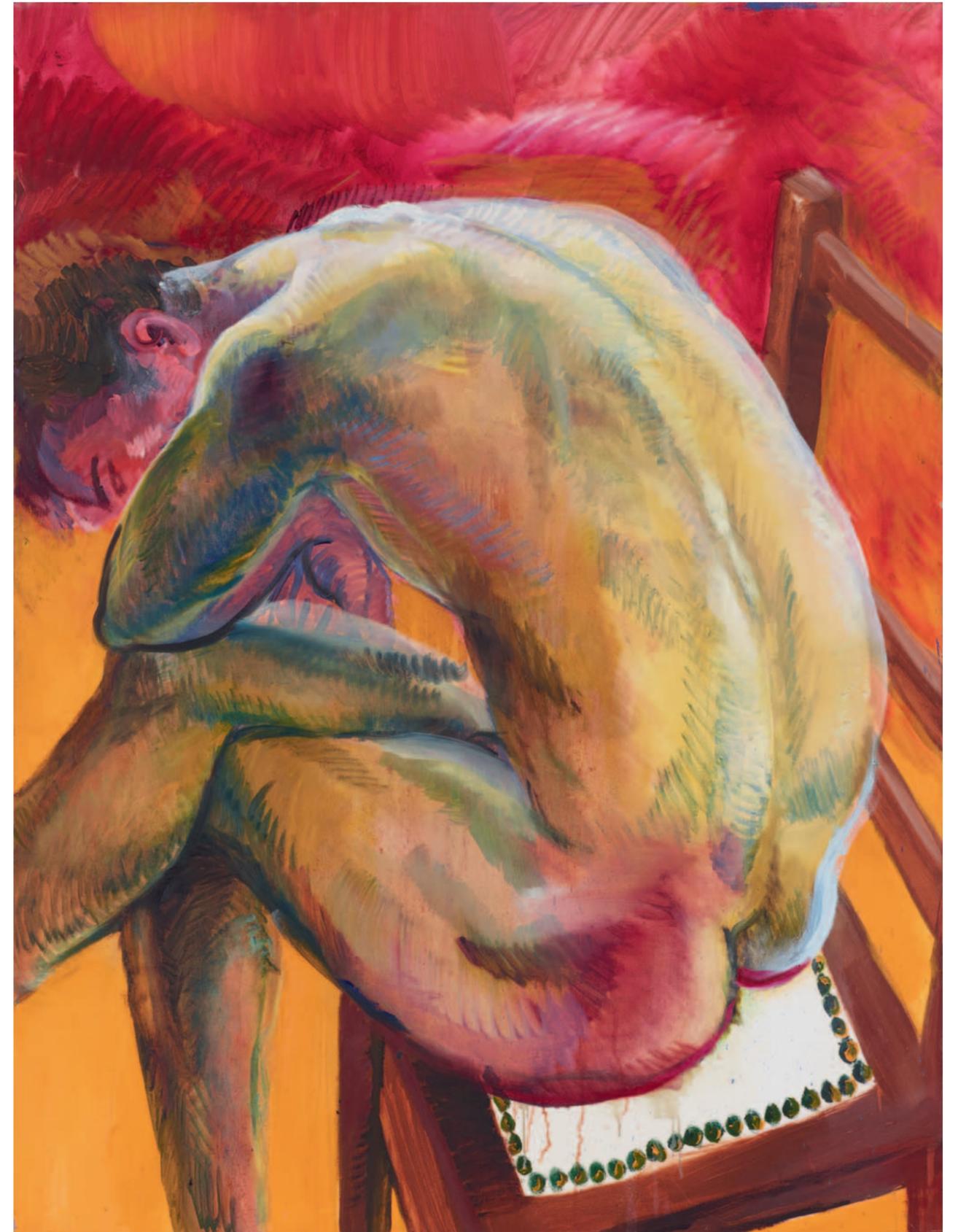
87 **OLE RÜCKEN**
2000

Öl auf Leinwand. 160 x 120 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Ole Rücken Fetting 2000' sowie mit Werknummer und Materialangabe.

Oil on canvas. 160 x 120 cm. Signed, dated and titled 'Ole Rücken Fetting 2000' verso on canvas and with work number and information on material.

Provenienz Provenance
Galerie Mönch, Berlin;
Privatsammlung, Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000,-



NORBERT BISKY

Leipzig 1970

88 BOEZEMVRIEND 2018

Öl auf Leinwand. 150 x 100 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt "'BOEZEMVRIEND" Bisky '2018 bisky 2018'.

Oil on canvas. 150 x 100 cm. Signed, dated and titled "'BOEZEMVRIEND" Bisky '2018 bisky 2018' verso on canvas.

Provenienz Provenance

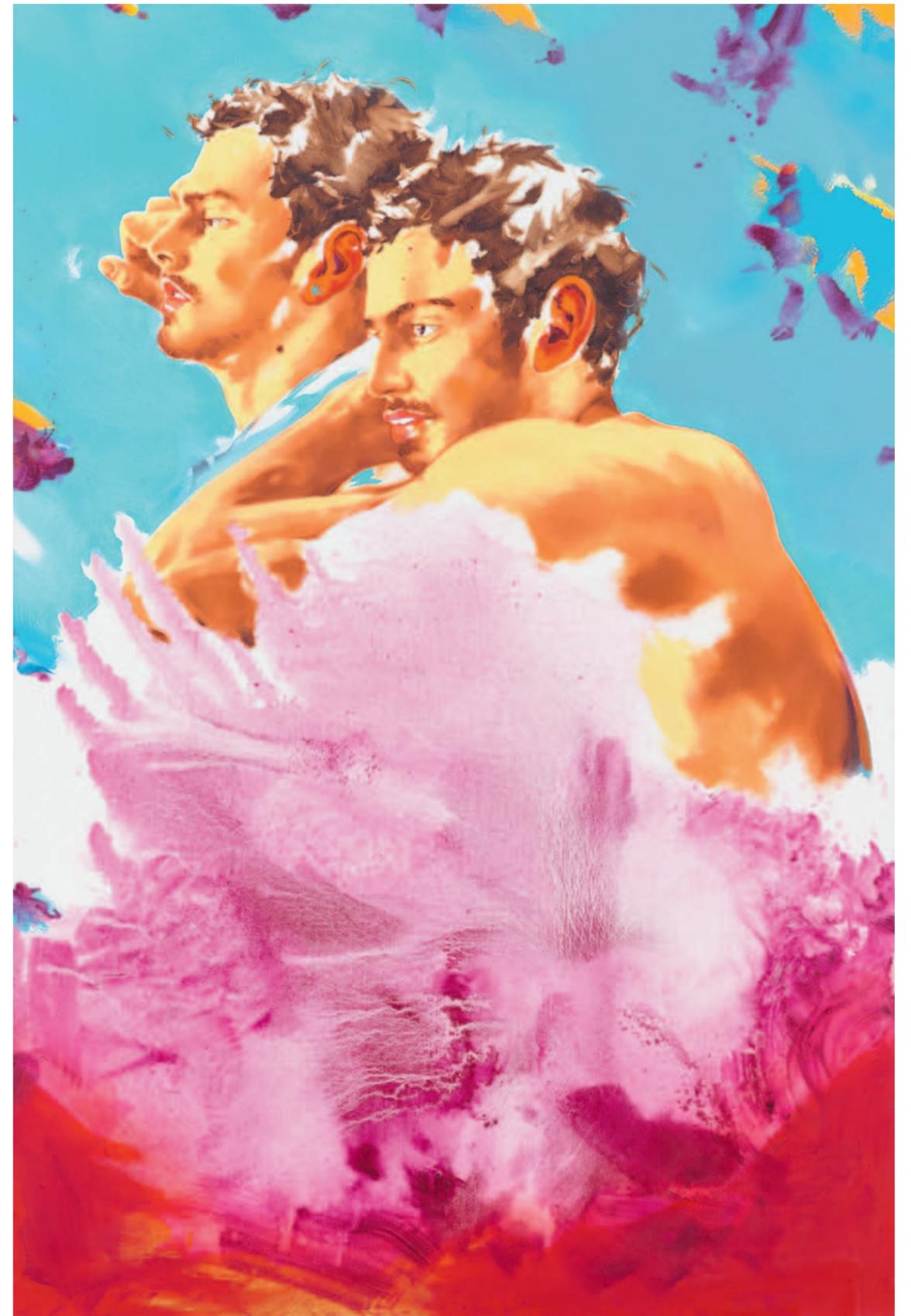
Cokkie Snoei, Amsterdam;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 50 000,-

In dem Werk „Boezemvriend“ hat der Maler etwas Ungewöhnliches gewagt: das Farbfeld innerhalb der unteren Bildhälfte ist ganz klar der Versuch von unkontrollierter Applikation, von stark verdünnter Ölfarbe, welche der Künstler über die Leinwand laufen lässt. Den entstandenen Umriss belässt er unberührt und malt bewusst um die entstandene Form herum. Seinem typischen Stil folgend ergänzt er zwei junge Männer, die nach links blicken. Die Figur rechts hat behutsam den Arm um den anderen Mann gelegt, und lehnt sich an diesen an. Die Darstellung evoziert Intimität und eine ruhige Harmonie. Die Körper kontrastieren mit dem Blau des Himmels und dem Rosa der unteren Hälfte, und bilden eine Brücke zwischen den abstrakten und figurativen Bereichen. Der Blick des Betrachters wandert über diese drei Flächen und ist eingeladen, nach links über die Bildfläche hinaus zu überlegen, worauf die beiden Figuren wohl blicken.

Norbert Bisky has dared something unusual in the artwork "Boezemvriend": the colour field within the lower half of the picture is clearly an attempt of uncontrolled application, of tightly thinned acrylic, which the artist lets run over the canvas. Bisky deliberately leaves the resulting outline untouched and paints around the resulting shape. Following his typical painterly style, he adds two young men looking to the left. The figure on the right has cautiously put his arm around the second viewer, leaning against him. The depiction evokes intimacy and a quiet harmony. The bodies contrast with the blue of the sky and the pink of the lower half, bridging the abstract and figurative realms. The viewer's gaze wanders across these three areas and is invited to look to the left beyond the picture plane, to ponder what the two figures might be looking at.



JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

89 **WHITE PAINTING**
1991

Acryl auf Leinwand. 70 x 65 cm. Rückseitig auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt 'WHITE PAINTING Jos. MARIONI 91' sowie 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1991' und mit Material- und Maßangaben. – Professionell gereinigt.

Acrylic on canvas. 70 x 65 cm. Signed, dated and titled 'WHITE PAINTING Jos. MARIONI 91' verso on canvas overlap and 'JOSEPH MARIONI PAINTER 1991' and with information on materials and dimensions. – Professionally cleaned.

Provenienz Provenance

August Hoviele, Aalst/Belgien;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–



CANDIDA HÖFER
Eberswalde 1944

N⁹⁰ BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA IV
2006

C-Print (Diasec). 278 x 205 cm (Gesamtmaß).
Rahmen rückseitig signiert sowie mit Etikett,
darauf maschinenschriftliche Werkangaben.
Exemplar 2/6. – In Künstlerrahmen.

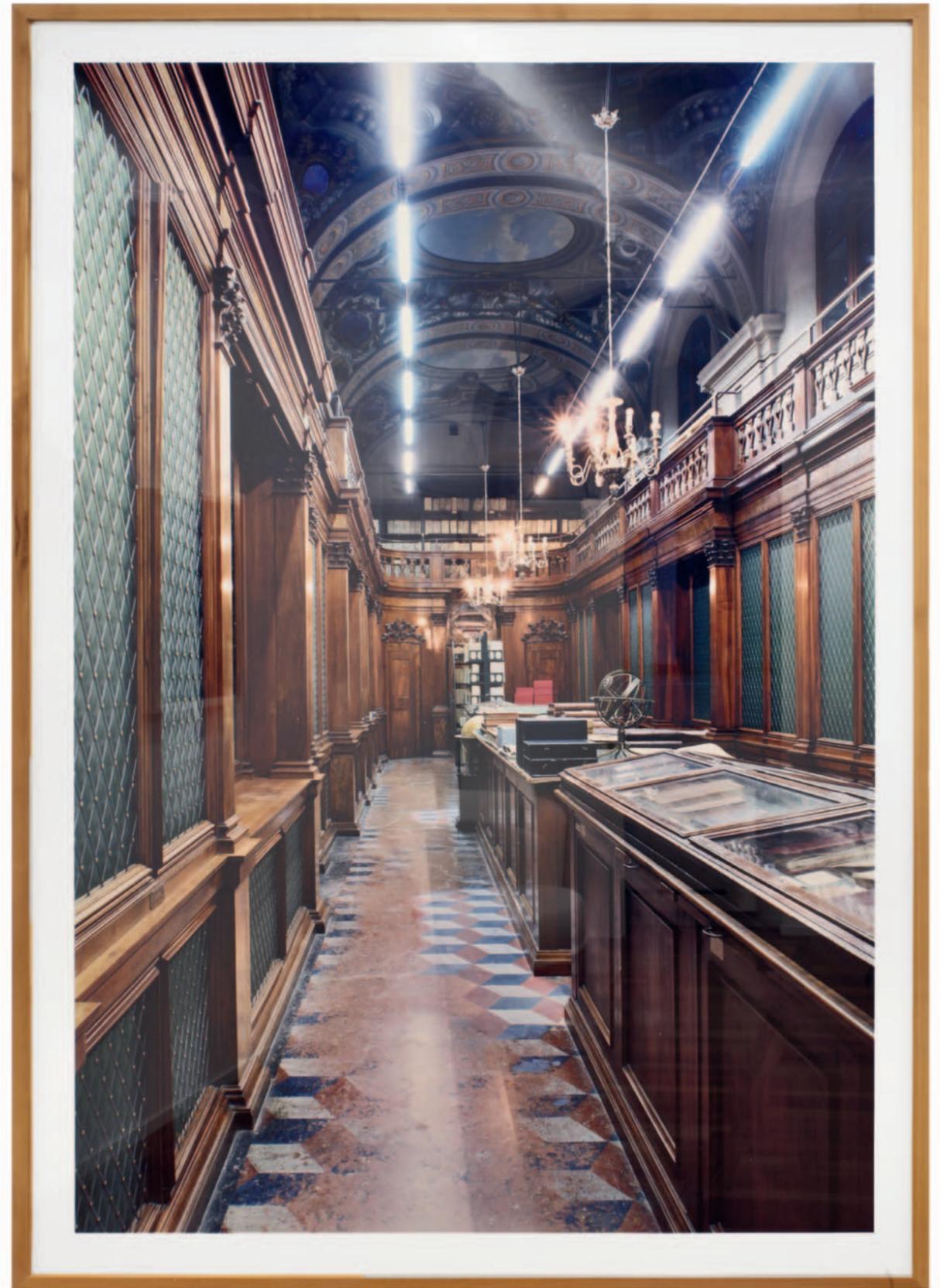
Bei diesem Lot werden 19% Einfuhrumsatz-
steuer berechnet.

*Chromogenic Print, face-mounted to plexiglass
(diasec). 278 x 205 cm (overall dimension).
Signed as well as with typewritten notes on
the work on a label affixed to the reverse of the
frame. Print 2 from an edition of 6. – In artist's
frame.*

*On this lot an import tax of 19% will be
charged.*

Provenienz *Provenance*
Galleria Marabini, Bologna;
Privatsammlung, Schweiz

€ 30 000 – 40 000,–



BERND UND HILLA BECHER

Siegen 1931 – 2007 Rostock; Potsdam 1934 – 2015 Düsseldorf

91 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 verso.

Provenienz Provenance

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

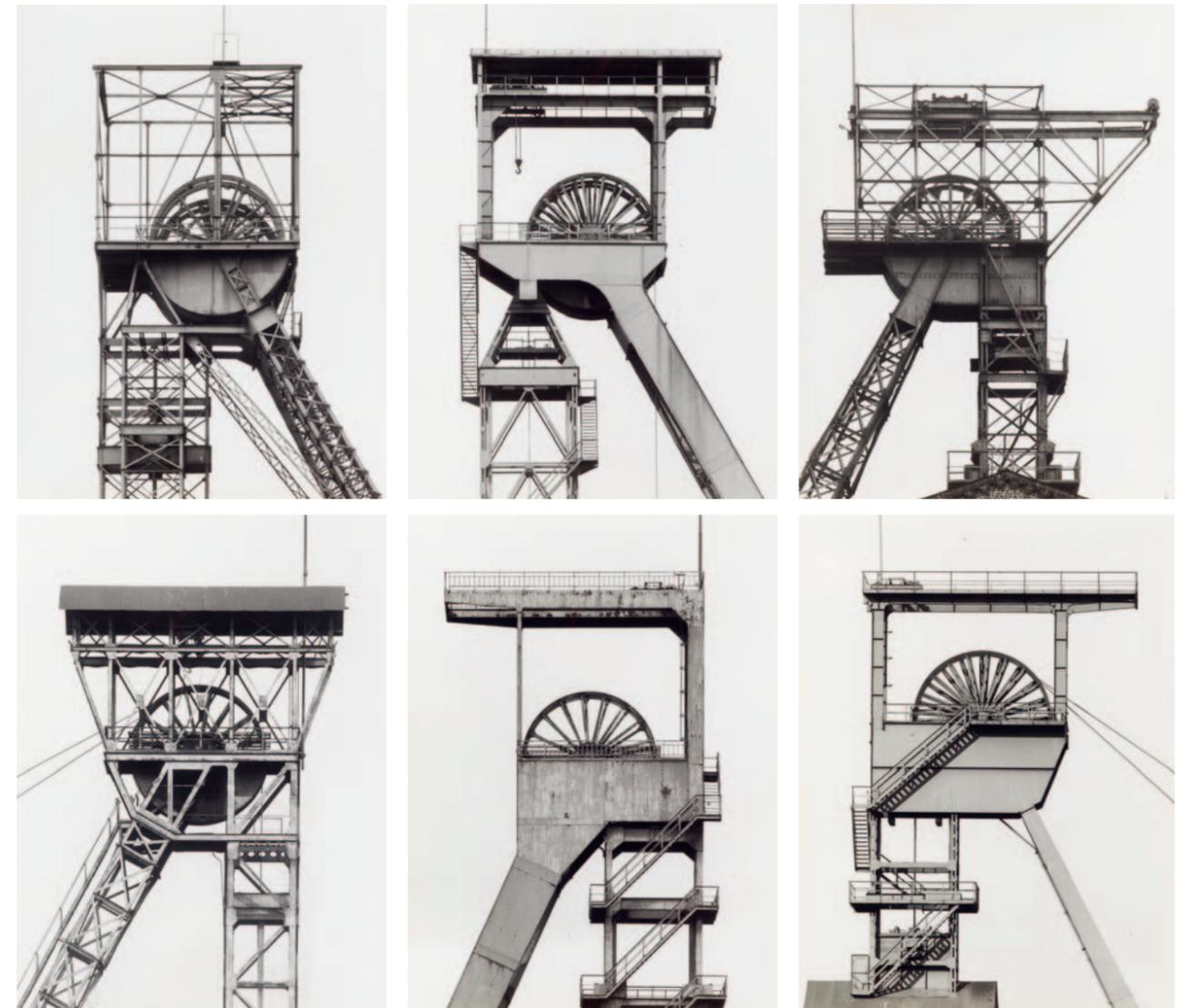
€ 35 000 – 40 000,-

„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.



AD REINHARDT

Buffalo 1913 – 1967 New York

92 OHNE TITEL (BLACK PAINTING)

1954

Öl auf Leinwand. 127,5 x 51 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert
und datiert 'Ad REINHARDT 1954' bzw.
'Ad Reinhardt 1954'. – Fachmännisch
restauriert.

*Oil on canvas. 127.5 x 51 cm. Framed.
Signed and dated 'Ad REINHARDT 1954' and
'Ad Reinhardt 1954' verso on stretcher. –
Professionally restored.*

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Lempertz, Köln, 2.12.2005, Lot 451 a;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Bottrop 2010/2011 (Josef Albers Museum
Quadrat Bottrop), Ad Reinhardt, Letzte
Bilder, Ausst.Kat.Nr.57 mit Farbabb.
Leverkusen 1961 (Städtisches Museum,
Schloss Morsbroich), Ad Reinhardt,
Francesco Lo Savio, Jef Verheyen, Ausst.Kat.
Nr.165 (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 70 000,–

Ad Reinhardt ist unter den abstrakten Künstlern der New York School der wohl Kompromissloseste. In einer stringenten Entwicklung vereinfacht er seine Bilder sowohl formell als auch in Bezug auf die Farbkontraste in fortschreitendem Maße. Folgerichtig kommt er Mitte der 1950er Jahre zu seinen „Black Paintings“, monochromen Werken mit einem minimalistischen Formenvokabular von einander überlagernden vertikalen und horizontalen Balken aus nur graduell unterschiedlichen Schwarznuancen. Diese Werkserie der „Black Paintings“ führt der Künstler bis zu seinem Tod 1967 fort. „Seine Kunst war ein Prozess der Reduktion, dessen logische Dynamik bis hin zum Nihilismus führte und an jenen Punkt Mitte der fünfziger Jahre, an dem er sagen konnte: *Ich male die letzten Bilder, die überhaupt jemand malen kann.* Diese sich auf ein Minimum beschränkende Einfachheit war weitaus extremer und ikonoklastischer als die Abstraktionen von Still, Newman und Rothko, mit denen sich Reinhardts Kunst durchaus vergleichen lässt. Er beschrieb seine geheimnisvollen schwarzen Bilder auch als *die ersten Bilder, die nicht missverstanden werden können.*“ (Nick Wadley, in: Ad Reinhardt, Ausst. Kat. Marlborough Fine Art, Art Cologne, Köln 1998, S.4).

Ad Reinhardt is probably the most uncompromising of the New York School abstract artists. In a stringent development, he progressively simplifies his pictures formally and in terms of the colour contrasts. He consequently arrived at his 'Black Paintings' in the mid-1950s, monochrome works with a minimalist vocabulary of forms of overlapping vertical and horizontal bands of subtly and gradually varying shades of black. The artist pursued this work series of 'Black Paintings' until his death in 1967. "His art was a process of reduction, the logical dynamism of which led up to Nihilism and to that point in the mid-1950s when he could say: I paint the last pictures that anyone can actually paint. Reduced to a minimum, this simplicity was far more extreme and iconoclastic than the abstracts of Still, Newman and Rothko, to which Reinhardt's art can certainly be compared. He described his secretive black pictures also as the first pictures which could not be misunderstood." (Nick Wadley, in: Ad Reinhardt, exhib.cat. Marlborough Fine Art, Art Cologne, Cologne 1998, p.4)



ANTONIO CALDERARA

Abbiategrasso 1903 – 1978 Vacciago

93 IL MARE 1959/1960

Öl auf Holz. 22 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara "Il mare" 1959-1960', mit Maßangaben, der Nummer '15.1959' sowie der Adresse des Künstlers.

Oil on wood. 22 x 27 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled 'Antonio Calderara "Il mare" 1959-1960' verso on wood with dimensions, number '15.1959' and artist's address.

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Baden-Württemberg

Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 2018 (Ernst-Barlach-Haus), Antonio Calderara, Lichträume, Malerei aus fünfzig Jahren, Ausst.Kat.Nr.24, S.32 mit Farbabb.

Winterthur 2017 (Kunstmuseum), Antonio Calderara, 1903-1978, Ausst.Kat.Nr.33, S.62 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)
Lugano 2016/2017 (Museo d'arte della Svizzera italiana), Antonio Calderara, Una luce senza ombre

Graz 1991 (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Antonio Calderara (mit rückseitigem Aufkleber)

Schwäbisch Hall 1988 (Städtische Galerie am Markt), Antonio Calderara (mit rückseitigem Aufkleber)

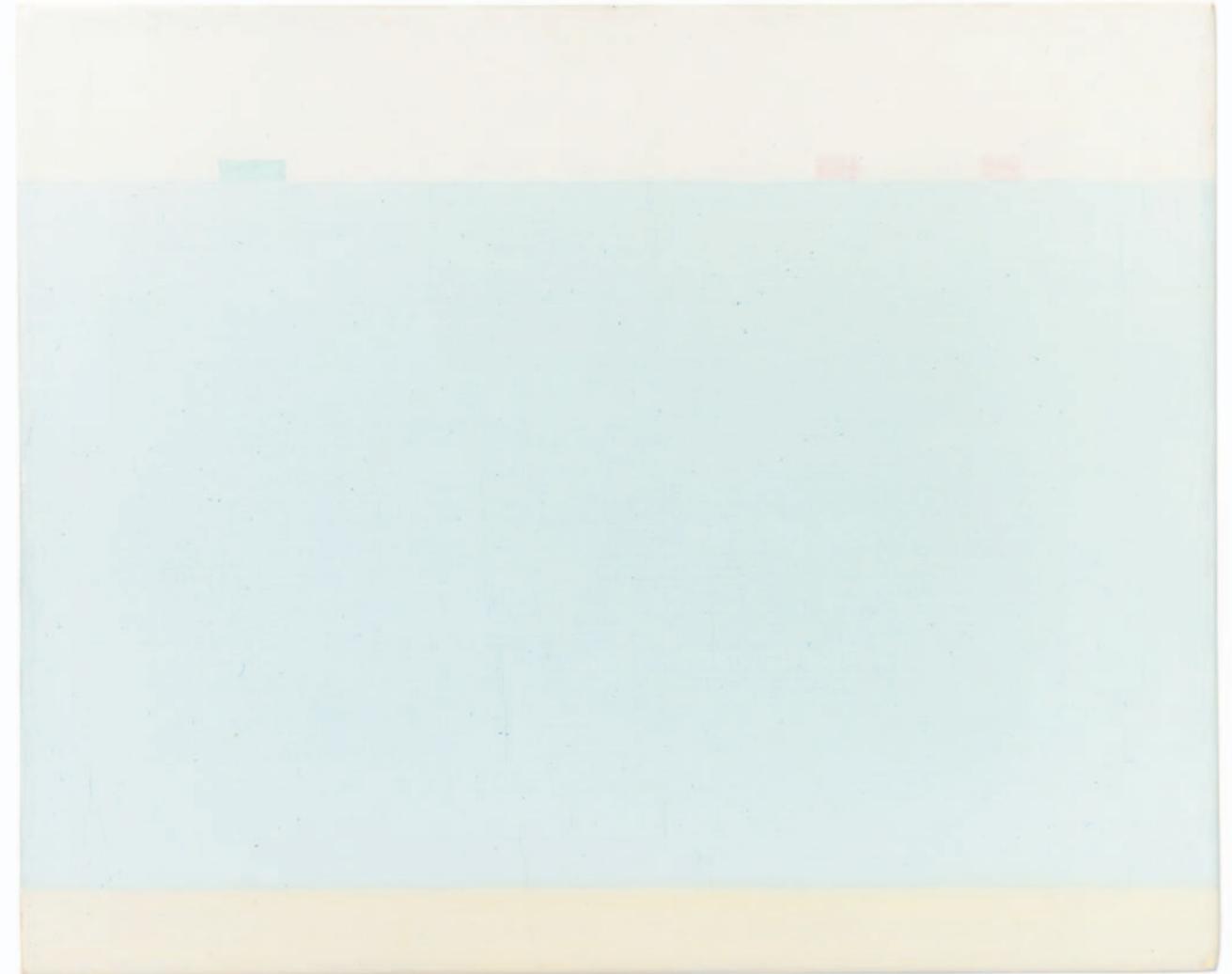
Kiel 1982 (Kunsthalle), Der Maler Antonio Calderara, Freunde, Einflüsse, Anregungen, Ausst.Kat.Nr.20, S.36/37 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

Klagenfurt (Kärntner Landesgalerie), Antonio Calderara (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 60 000 – 80 000,–

Antonio Calderara arbeitet über die ersten drei Jahrzehnte seiner künstlerischen Karriere hinweg rein figürlich und experimentiert mit verschiedenen Stilrichtungen. Die Malerei von Josef Albers und Piet Mondrian bietet ihm die maßgebliche Anregung, sich schließlich von der figurativen Kunst zu lösen. Um 1958 findet Calderara zu einer äußerst zartfarbigen Darstellungsweise, die Landschaften stark abstrahiert umsetzt. Dabei verzichtet er bewusst auf jegliche gekrümmte Linie, es sind „Erinnerungsbilder an Landschaft in einer linearen Ordnung“, die rein aus rechtwinkligen Formen und Linien aufgebaut sind. Neben der konstruktivistischen Kunst begeistert ihn die Lichtmalerei Piero della Francescas. Nach dessen Vorbild schichtet er hauchdünne Farbschichten in hellsten Nuancen übereinander. „Nicht, dass ich gesucht hätte das Licht dichterisch in meinen Bildern darzustellen. Im Licht selbst liegt das Thema meiner Malerei, mein Anspruch an Poesie. Ich glaube nicht, dass mein Bedürfnis nach Poesie mich von der konstruktivistischen Tradition trennt. Mehr als ein Konstruktivist und konkreter Künstler hat er gewichtige Werke von hoher Poesie geschaffen. Gewiss, die meine unterscheidet sich von solcher Poesie. Man muss bedenken, dass ich ein mittelmeerischer Mensch bin, der von daher seine Wurzeln in der italienischen Renaissance und – zunächst aus Gefühl, dann in bewusster Wahl – Piero della Francesca zu seinem idealen Vorbild gemacht hat. Das Problem des Lichts, wie ich es verstanden haben möchte, ist das Licht rein italienischer Tradition“, beschreibt Calderara selbst die Bedeutung des Lichts (zit. nach: Antonio Calderara, Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen u. Kunstmuseum Düsseldorf/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Düsseldorf 1981/82, S.71/72). Seine feinsinnigen, vom Licht durchdrungenen Kompositionen lassen die zugrunde liegenden motivischen Aspekte nur erahnen – im Falle des hier offerierten Gemäldes „Il mare“ eine weite Wasserfläche, der Strand im Vordergrund und einzelne Formen am Horizont, die wohl von Gebäuden oder Schiffen hergeleitet sind. Ohne scharfe Konturen tauchen sie als sanfte Tönungen schemenhaft aus dem Weiß auf und fügen sich zu einem Ausdruck von meditativer Stille.

For the first three decades of his artistic career, Antonio Calderara worked purely figuratively and experimented with different styles. The painting of Josef Albers and Piet Mondrian offered him the decisive stimulus to finally break away from figurative art. In around 1958, Calderara found his way to an acutely delicately coloured method of representing highly abstracted landscapes. In doing so, he consciously renounces any curved lines; they are “visual memories of landscape in a lineal order” that are built purely from right-angled forms and lines. Alongside constructivist art, he was delighted with the light painting of Piero della Francesca. Following his model, he layered wafer-thin layers of colour in the lightest of nuances on top of each other. “Not that I have sought to depict light in my pictures poetically. The theme of my painting, my aspiration to poetry, lies in light itself. I do not believe that my need for poetry separates me from the constructivist tradition. More than a constructivist and concrete artist has created weighty works of high poetry. Certainly, mine is different from such poetry. One must bear in mind that I am a Mediterranean person, who has his roots in the Italian Renaissance and – firstly from feeling, then of conscious choice – has made Piero della Francesca his ideal role model. The problem of light, how I like to have understood it, is the light of pure Italian tradition”, wrote Calderara himself about the significance of light (quoted from: Antonio Calderara, exhib.cat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen and Kunstmuseum Düsseldorf/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, 1981/82, p.71/72). His sensitive, light-flooded compositions allow only a hint of the underlying motivic aspects – in the case of the delicate painting offered here, 'Il mare', a wide expanse of water, the beach in the foreground and individual shapes on the horizon, possibly derived from buildings or ships. Without sharp contours, they hazily emerge as soft hues from the white and blend into an expression of meditative stillness.



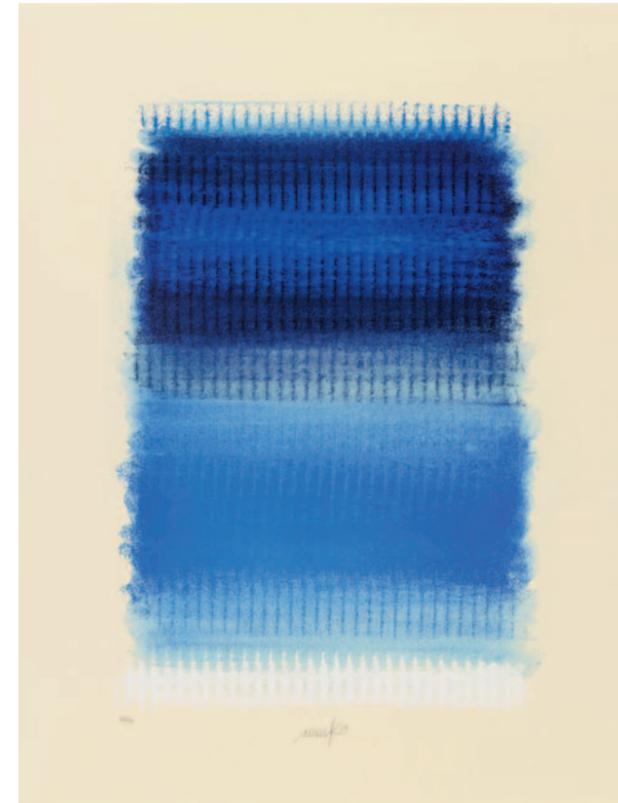
MAPPENWERK

94 KINDERSTERN 1989

22 Graphiken von E.Bach, W.Berges, M.Bill, E.Bulatow, Christo (Schellmann 141), P.Dorazio, R.Estes, C.A.Garcia, G.Graubner, K.Haring (Littmann S.116/117), J.Immendorff (Geuer 1989.3), I.Knoebel, J. Le Gac, S.LeWitt (Online S.Lewitt Prints 1989.08), G. Litischewskij, H.Mack (Ute Mack 156), S.Polke (Becker/von der Osten 84), D.Prigow, P.Soulages (Encrevé/Miessner 114), G.Uecker, T.Ungerer und R.E.Waydelich. 76 x 58 cm bzw. 58 x 76 cm. Alle Graphiken signiert und nummeriert, teils datiert. Exemplar 66/100 (+20 A.P.). Lose in bedruckten Papierumschlägen in bedruckter Original-Leinenkassette (80 x 61 x 6 cm). Mit 2 Doppelbogen Titel und Impressum mit Danksagung. Edition Domberger, Filderstadt.

22 prints by E.Bach, W.Berges, M.Bill, E.Bulatow, Christo (Schellmann 141), P.Dorazio, R.Estes, C.A.Garcia, G.Graubner, K.Haring (Littmann p.116/117), J.Immendorff (Geuer 1989.3), I.Knoebel, J. Le Gac, S.LeWitt (Online S.Lewitt Prints 1989.08), G. Litischewskij, H.Mack (Ute Mack 156), S.Polke (Becker/von der Osten 84), D.Prigow, P.Soulages (Encrevé/Miessner 114), G.Uecker, T.Ungerer and R.E.Waydelich. 76 x 58 cm resp. 58 x 76 cm. All prints signed and numbered, some dated. Proof 66/100 (+20 A.P.). Loose in printed paper envelopes in printed original linen case (80 x 61 x 6 cm). With 2 double sheet title and imprint with credit. Edition Domberger, Filderstadt.

€ 45 000 – 55 000,-



JOSEF MIKL
1929 – Wien – 2008

95 **DREI FIGUREN**
1960

Öl auf Leinwand. 105 x 177 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und
datiert 'Mikl 60'. Rückseitig auf dem Keil-
rahmen auf einem Aufkleber signiert, datiert
und betitelt 'Drei Figuren Mikl 1960':

*Oil on canvas. 105 x 177 cm. Framed. Signed
and dated 'Mikl 60' verso on stretcher. Signed,
dated and titled 'Drei Figuren Mikl 1960'
verso on label on stretcher.*

Provenienz Provenance
Galerie Welz, Salzburg (2009);
Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

Ausstellungen Exhibitions
Wien 1964 (Museum des 20. Jahrhunderts,
III. Schweizergarten), Josef Mikl, Ausst.Kat.
Nr.55

€ 35 000 – 45 000,-



RALPH FLECK
Freiburg im Breisgau 1951

96 FELDSTÜCK 13/IX
1991

Öl auf Leinwand. 200 x 250 cm. Rückseitig
auf der Leinwand signiert, datiert und be-
titelt 'Feldstück 13/IX R.FLECK R.Fleck 91'
– Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 200 x 250 cm. Signed, dated
and titled 'Feldstück 13/IX R.FLECK R.Fleck
91' on canvas verso. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance
Galerie Axel Thieme, Darmstadt;
Privatbesitz, Hessen

€ 20 000 – 30 000,-



Das Gemälde wird zugunsten der Ukraine-Hilfe des Malteser Hilfsdienst versteigert.

ADOLF ERBSLÖH

New York 1881 – 1947 Irschenhausen/Isar

97 MONTIGNY

Um 1916/1917

Öl auf Leinwand. 54 x 63,5 cm. Gerahmt.
Oben rechts schwarz signiert 'A. Erbslöh'.

Salmen/Billeter 1916/32

*Oil on canvas. 54 x 63.5 cm. Framed. Signed
'A. Erbslöh' upper right in black.*

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie Dr. Fresen,
München; Van Ham, Köln, 322. Auktion,
7.6.2013, Lot 323; DELI-Collection, Monaco

Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt am Main 1918 (Kunstsalon
Ludwig Schames), Kat. Nr. 41; Darmstadt
1918 (Ort unbekannt), Deutsche Kunst, Kat.
Nr. 43; München 1919 (Galerie Neue Kunst
– Hans Goltz), V. Gesamtausstellung, Kat.
Nr. 10; Dresden 1920 (Künstler-Vereinigung),
Sommerausstellung, Kat. Nr. 8; Wuppertal-
Barmen 1931 (Kunstverein), Adolf Erbslöh,
Kat. Nr. 38 (mit rückseitigem Etikett); Hamm
1981 (Städtisches Museum), Adolf Erbs-
löh, Kat. Nr. 43 (mit rückseitigem Etikett);
Wuppertal/Bremen/Warburg/Bad Homburg
1992 (Von der Heydt-Museum/Kunsthalle/
Museum im „Stern“/Sinclair-Haus), Adolf
Erbslöh. Gemälde 1903 – 1945, Kat. Nr. 50

Literatur Literature

Hans Wille, Adolf Erbslöh, Recklinghausen
1982, S. 26, Abb. 40; Salmen, Brigitte;
Billeter, Felix: Adolf Erbslöh 1891-1947;
Werkverzeichnis der Gemälde, München
2016, S. 153, Kat. Nr. 1916/32, Farbabb.
S. 28, 153

€ 30 000 – 40 000,-

Adolf Erbslöh ist Mitglied der neuen Künstlervereinigung München (NKVM), dem Vorläufer des Blauen Reiters, bei der er 1909 zusammen mit u. a. Kandinsky, Jawlensky, Kanoldt und Wittenstein mitwirkt, löst sich künstlerisch jedoch schon früh aus dem Kreis der Expressionisten. Seine Landschaften allerdings weisen seine tiefe Verbundenheit zu den expressionistischen Künstlern und sein Verlangen nach einer wahrhaftigen, fast Cézannesquen Darstellung des Gesehenen. Im vorliegenden Gemälde verzichtet Erbslöh auf die ihm sonst eigene brillante Farbigkeit, um die gespenstische Szenerie einer kriegszerstörten Häuserfront in Montigny, Frankreich, wiederzugeben. Während des I. Weltkriegs ist Erbslöh ab 1916 als Kriegsmaler und -zeichner an der Westfront bei Verdun eingesetzt. In dieser Zeit überwiegen Darstellungen von verwüsteten Landschaften und Orten. Das im gleichen Jahr entstandene und mit ähnlicher Palette gehaltene Gemälde „Ruinen von Béthincourt“ befindet sich heute im Düsseldorfer Kunstpalast. Der zwischen Nancy und Straßburg gelegene Ort Montigny, zu Kriegsbeginn nur etwa 15 km von der Front entfernt, war im Laufe der kommenden vier Jahre mehrfach Schauplatz von Bombardements deutscher Truppen unter General Ludendorff - 1917 wurde ein französisches Feldlazarett zerstört, im Mai 1918 zwangen weitere Kanonaden die Zivilbevölkerung zur Flucht.

Der Versteigerungserlös dieses Lots sowie die Kommission von Lempertz werden für humanitäre Hilfe in der Ukraine gespendet.

Adolf Erbslöh was a member of the Neue Künstlervereinigung München (NKVM), the precursor of the Blaue Reiter, which he joined in 1909 together with Kandinsky, Jawlensky, Kanoldt and Wittenstein, among others, but artistically broke away from the circle of Expressionists at an early stage. His landscapes however show his deep affinity with the Expressionist artists and his desire for a truthful, almost Cézannesque depiction of what he saw. In the present painting, Erbslöh dispenses with his usual brilliant use of colour in order to render the ghostly scene of a war-ravaged house front in Montigny, France. During World War I, Erbslöh was deployed as a war painter and draughtsman on the western front near Verdun from 1916. During this time, he mainly portrayed devastated landscapes and places. The painting "Ruins of Béthincourt", created in the same year and with a similar palette, is now in the Düsseldorf Kunstpalast. Situated between Nancy and Strasbourg, the town of Montigny was only around 15km away from the frontline at the start of the war, and in the course of the following four years, was the scene of several bombardments from German troops under General Ludendorff – in 1917, a French field hospital was destroyed, and in May 1918, further cannonades forced the civilian population to flee.

The proceeds of this lot and Lempertz's commission will be donated to benefit humanitarian aid in the Ukraine.



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 Unetheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

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 Biervorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, 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 abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 500.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 21 % (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). Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG. 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. Bei Online-Geboten können zusätzliche Gebühren anfallen. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte 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. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Änderung oder Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz start der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, Kunstversteigerinnen

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. The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to Art. 474 § 1.2 German Commercial Code (BGB).

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 € 500,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 21 % (plus VAT) on any amount surpassing € 500,000 (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). To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c UStG. 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. Additional fees may apply for online bids. 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. We accept payment by cryptocurrencies. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. 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, Alice Jay von Seldeneck, auctioneers

Filialen *Branches*

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*
Emilie Jolly M.A.
Dr. Anke Held
Pierre Nachbaur M.A.
Dr. Hélène Mund
Hélène Robbe M.A.
Lempertz, 1798, SA/NV
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Emma Bahlmann
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
Cristian Valenti M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

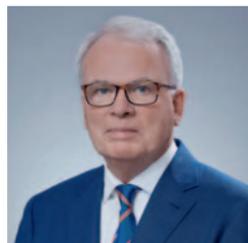
Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
stolberg@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmann
T +55.11.381658-92
saopaulo@lempertz.com

Auktionator/in *Auctioneer*



Isabel Apiarius-Hanstein



Prof. Henrik R. Hanstein



Dr. Takuro Ito

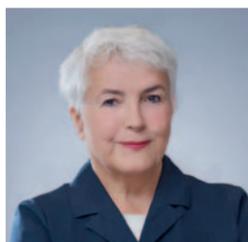
Katalogbearbeitung *Catalogue*



Dr. Klaus Lange
T +49.221.925729-31
lange@lempertz.com



Dr. Ansgar Lorenz
T +49.221.925729-95
lorenz@lempertz.com



Dr. Ulrike Ittershagen
T +49.221.925729-48
ittershagen@lempertz.com

Nina Beyer, M.A.
beyer@lempertz.com
T +49.221-92 57 29 76



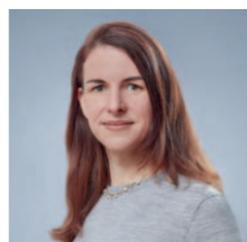
Dr. Mechthild Potthoff
T +49.221.925729-32
potthoff@lempertz.com



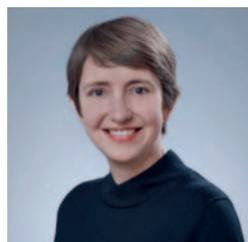
Benjamin Schumann M.A.
T +49.221.925729-29
schumann@lempertz.com



Leonard Stühl M.A.
T +49.221.925729-86
stuehl@lempertz.com



Patricia Thielmann
T +49.221.925729-27
thielmann@lempertz.com
Head of Evening Sale



Maren Klinge M.A.
T +49.221.925729-28
klinge@lempertz.com



Dr. Christine Nielsen
T +49.221.925729-56
nielsen@lempertz.com

ARTCURIAL

Bernard BUFFET (1928-1999)
Clown sur fond rouge - 1961
Öl auf Leinwand
100 × 81 cm



Joan MITCHELL (1925-1992)
Untitled - circa 1969
Öl auf Leinwand
73 × 60 cm

MODERNE & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:
Mittwoch, 8. Juni &
Donnerstag, 9. Juni 2022

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

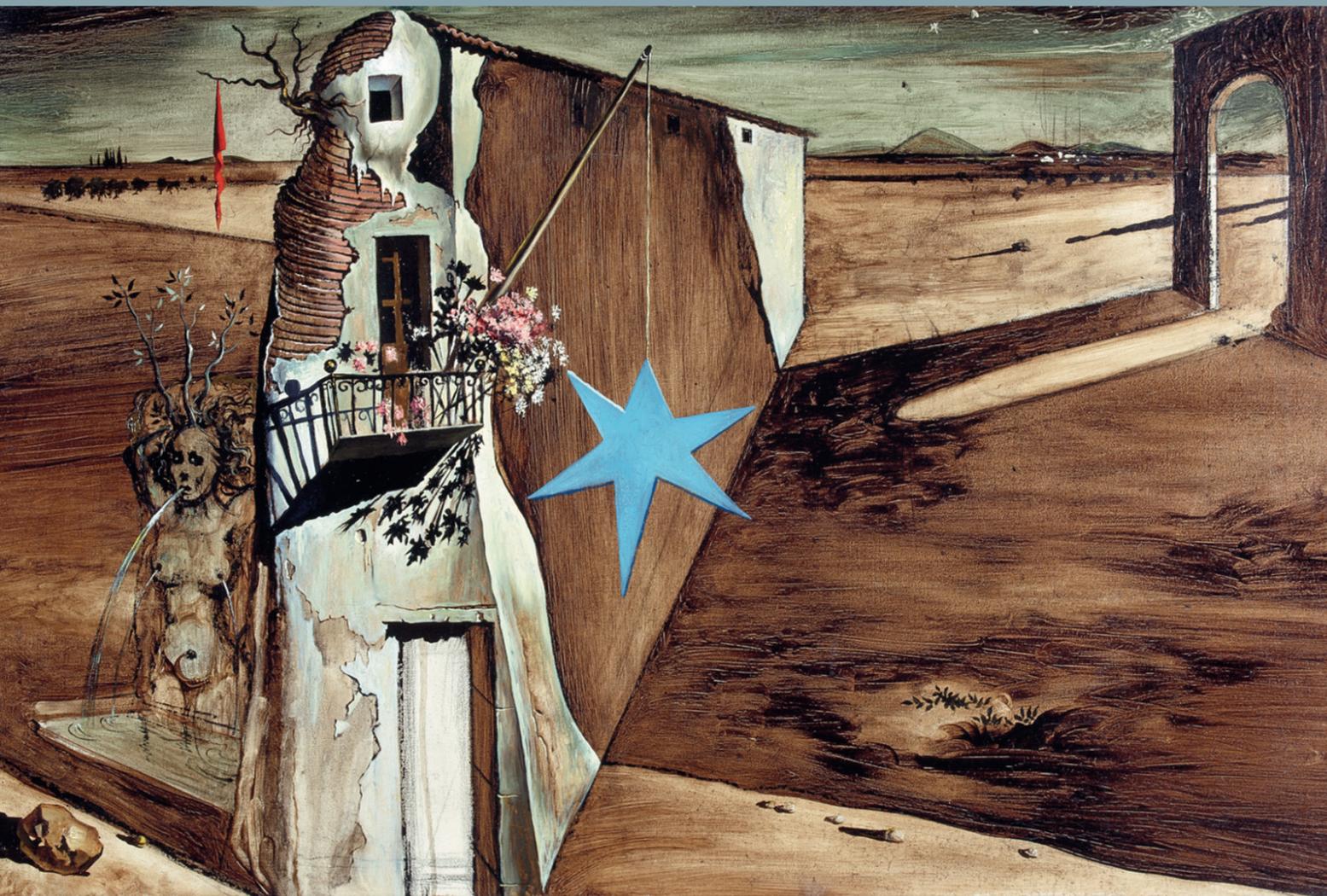
Kontakt:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

artcurial.com

Farsettiarte

Modern Art

Prato 28 May 2022



Salvador Dalí, *Composition avec tour* (Project for «Café de Chinitas»), (1943), oil on canvas, cm 56x86,5

VIEWING

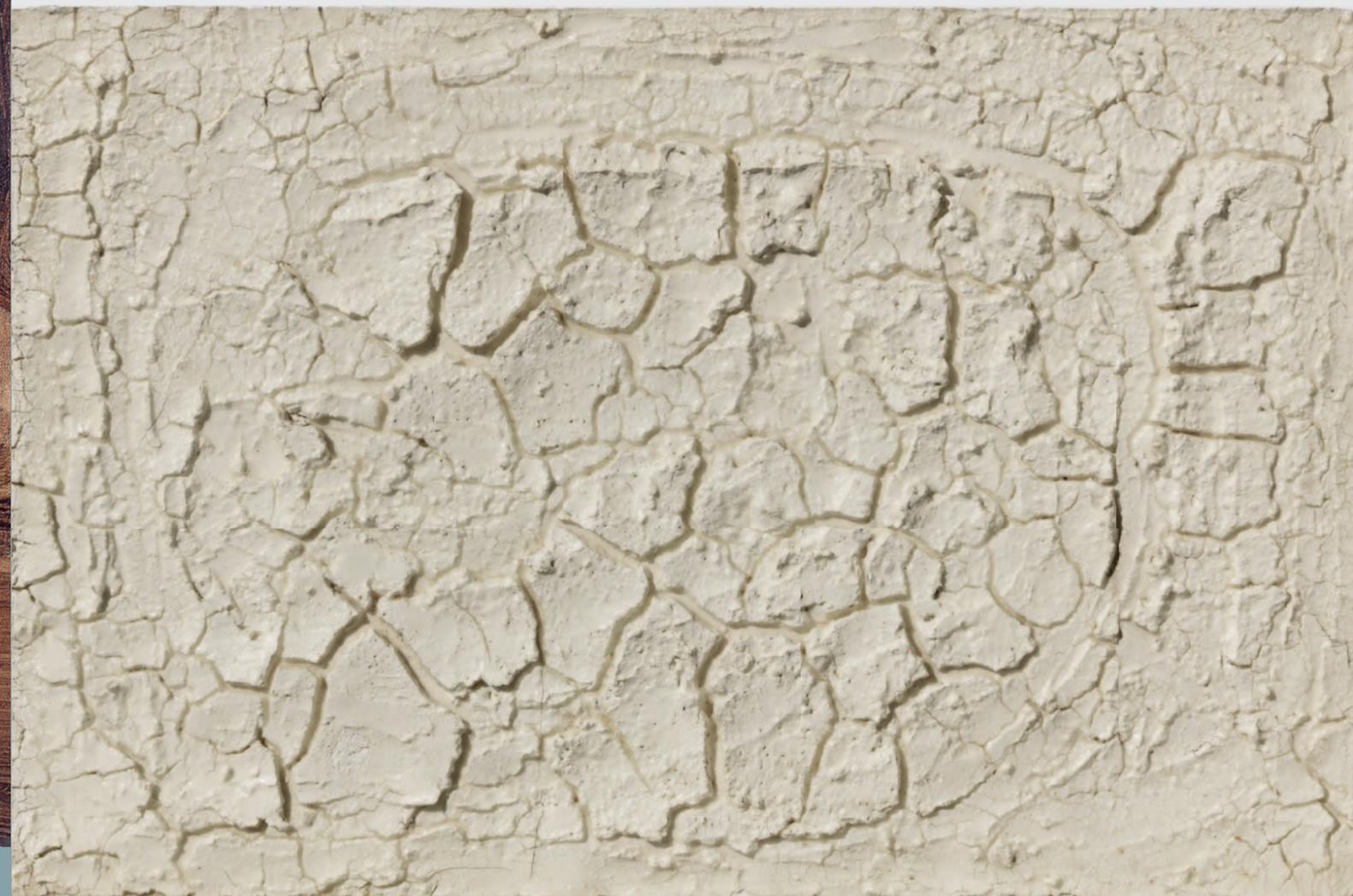
Milan: 12 - 18 May (SELECTION) | Prato: 21 - 28 May

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400
Milan, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-794274 / milano@farsettiarte.it
info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

Farsettiarte

MODERN AND CONTEMPORARY ART

PRATO 27 - 28 MAY 2022



Alberto Burri, *Cretto*, (1976), acrovynyl on cellotex, cm 16,5x25,3

VIEWING

MILAN: 12 - 18 MAY (SELECTION) | PRATO: 21 - 27 MAY

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400
Milan, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-794274 - milano@farsettiarte.it
info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

SCHMUCK UND UHREN

19. MAI 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 14. – 19. MAI, KÖLN



HALSREIF MIT NATÜRLICHEM BURMA-RUBIN PAAR OHRGEHÄNGE MIT RUBINEN

Sven Boltenstern, Wien, 1970er Jahre. 18 kt Gelbgold, Diamanten. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 25.000 – 30.000,- und € 2.000 – 3.000,-
Aus einer Sammlung mit 10 Arbeiten von Boltenstern

KUNSTGEWERBE

20. MAI 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 14. – 19. MAI, KÖLN



BEDEUTENDE AUFSATZSCHREIBKOMMODE MIT POLYCHROMEN CHINOISERIEN

Dresden oder Warschau, Martin Schnell oder Werkstatt, zugeschrieben, um 1717 – 30. Holz, polychrome Bemalung, H 223, B 94, T 52 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-

Lempertz versteigert in seiner Auktion Alte Meister in Köln ein hoch-bedeutendes Meisterwerk von Bartolomé Esteban Murillo: Die *Rosenkranzmadonna* aus dem Kloster Carmen Calzado in Sevilla.

Lempertz freut sich, ein zentrales Werk der spanischen Barockmalerei für die kommende Auktion Alte Meister am 21. Mai ankündigen zu können: die *Rosenkranzmadonna* von Bartolomé Esteban Murillo, deren außerordentliche malerische Qualität und kunsthistorische Bedeutung lange verkannt wurde.

Bei dem Gemälde mit prominenter Provenienz handelt es sich um die viel bewunderte, signierte Erstversion der *Rosenkranzmadonna*, die Murillo für das Kloster der Karmeliter in seiner Heimatstadt Sevilla geschaffen hat. Das Gemälde verblieb bis 1810 im Kloster, bevor es über einen Händler in den Besitz des englischen Sammlers Sir William Eden, Baronet of Auckland und Maryland, gelangte. Über mehrere Generationen hing es in Windlestone Hall, dem Stammsitz der Eden, wo es auch Anthony Eden, englischer Premierminister, gesehen haben wird. Entsprechend wird das Gemälde im angelsächsischen Sprachraum bis heute als *Eden Madonna* bezeichnet.

Das Werk traf in Sevilla im Kloster, aber auch später in England auf Ausstellungen spanischer Kunst auf große Bewunderung. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts geriet seine Bedeutung in Vergessenheit, was auch dazu führte, dass es im Jahr 2008 unerkannt als bloße Werkstattreplik versteigert wurde. Dies hing maßgeblich damit zusammen, dass Ludwig Mayer, ein Spezialist für spanische Malerei, das Gemälde im frühen 20. Jahrhundert zunächst Murillo zuschrieb, um es später zu einer Werkstattkopie herunterzustufen. Mayer hielt fälschlicherweise die unsignierte Version im Palazzo Pitti in Florenz für die Erstfassung für das Kloster, was mittlerweile durch Archivfunde widerlegt ist.

Die Signatur auf dem Gemälde; die Provenienz, die sich über England bis nach Sevilla in das Kloster zurückverfolgen lässt; überdies die Ergebnisse moderner technologischer Pigmentanalysen sprechen dafür, dass es sich beim vorliegenden Gemälde um jenes eigenhändige Meisterwerk Murillos für das Kloster in Sevilla handelt, das um 1645/50 entstanden ist. Davon ist zumindest die jüngere Murillo-Forschung um Ignacio Cano (Museo de Bellas Artes de Sevilla) überzeugt. Für Murillo muss der Auftrag von großer Bedeutung gewesen sein, denn er hatte sich im Kloster mit keinem geringeren als Diego Velázquez zu messen, der dort mit zwei Werken vertreten war.

Lange Zeit befand sich diese *Rosenkranzmadonna* Murillos in der Sammlung des Dirigenten und Pianisten José Iturbi. Es wurde mit dessen Nachlass im Jahr 2008 in Los Angeles versteigert und gelangte in eine mexikanische Privatsammlung.

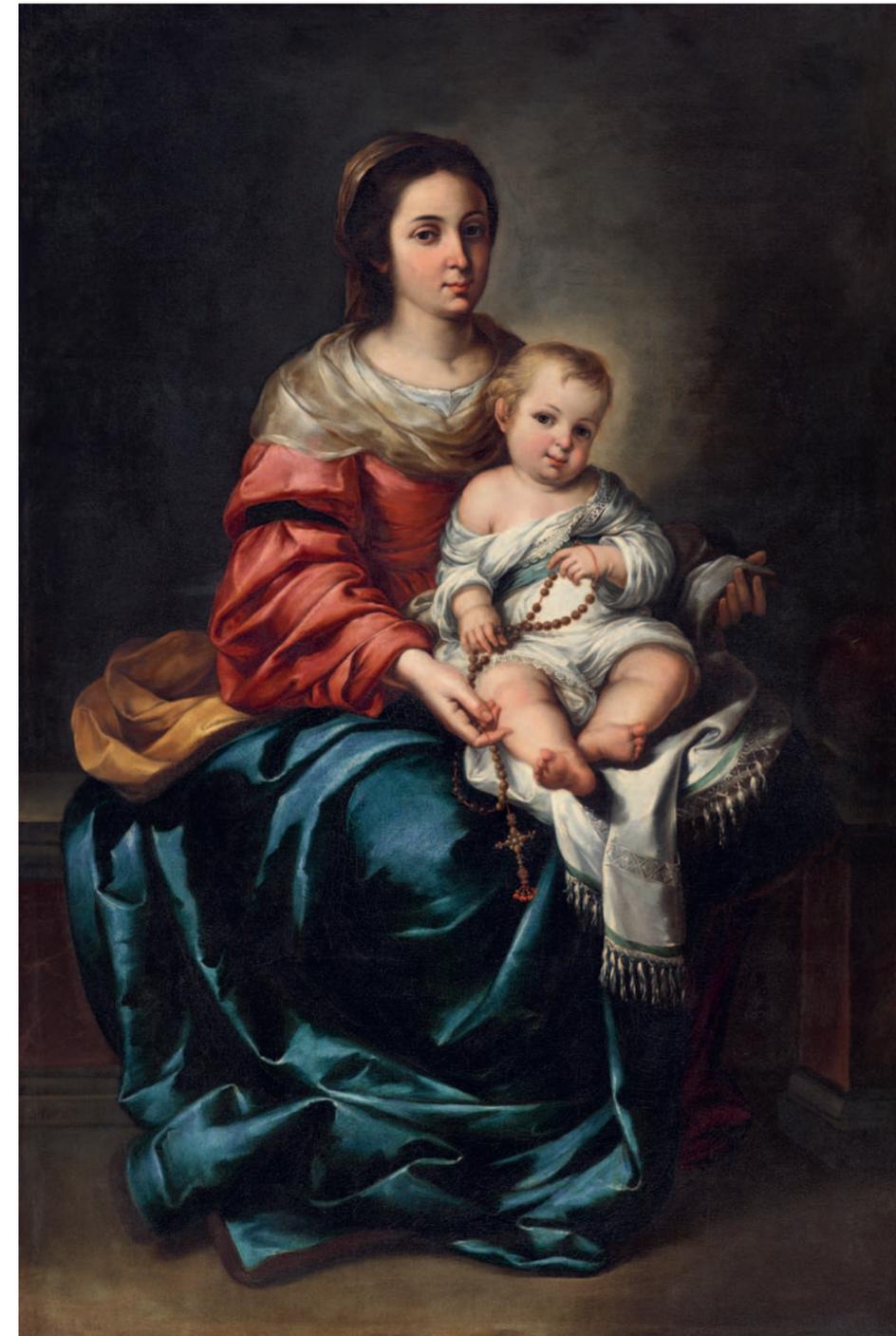
Nun kommt es als bedeutendes eigenhändiges Werk Bartolomé Esteban Murillos, einem führenden Vertreter des Goldenen Zeitalters der spanischen Malerei, in der Auktion Alte Meister bei Lempertz zum Aufruf, mit einem Schätzwert von 1.000.000 – 1.500.000 EUR.

Kontakt Expertin

Dr. Mariana Mollenhauer de Hanstein
Tel. +49-(0)221-925729-93
m.hanstein@lempertz.com

GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN, SKULPTUREN 14. – 19. JH. 21. MAI 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 14. – 20. MAI, KÖLN



BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1618 SEVILLA – 1682 SEVILLA) Rosenkranzmadonna
Öl auf Leinwand, 167,8 x 112 cm. Signiert unten links: Murillo f. Prov.: Sir William Eden. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 1.000.000 – 1.500.000,-

PHOTOGRAPHIE 1./2. JUNI 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 17./18. MAI, BERLIN; 19. – 21. MAI, BRÜSSEL;
28. – 31. MAI, KÖLN



WILLI RUGE Selbstfoto im Moment des Abspringens (aus der Serie: Ich fotografiere mich beim Absprung mit dem Fallschirm). 1931
Vintage, Gelatinesilberabzug, 14,2 x 20,4 cm (17,8 x 24,3 cm). SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 30.000 – 40.000,-

ASIATISCHE KUNST 11. JUNI 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 4. – 10. JUNI, KÖLN



FEINE BRONZE DER LAKSHMI (SHRIDEVI) IN TRIBHANGA-POSE
Süd-Indien, Tamil Nadu. Vijayanagara-Zeit, ca. 15. Jh. H 64,5 cm. Prov.: Slg. Ehepaar Dr. Jansen. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 25.000 – 35.000,-

ART OF AFRICA, THE PACIFIC AND THE AMERICAS

11 MAY 2022, LEMPERTZ BRUSSELS

PREVIEW: 6 – 10 MAY, BRUSSELS

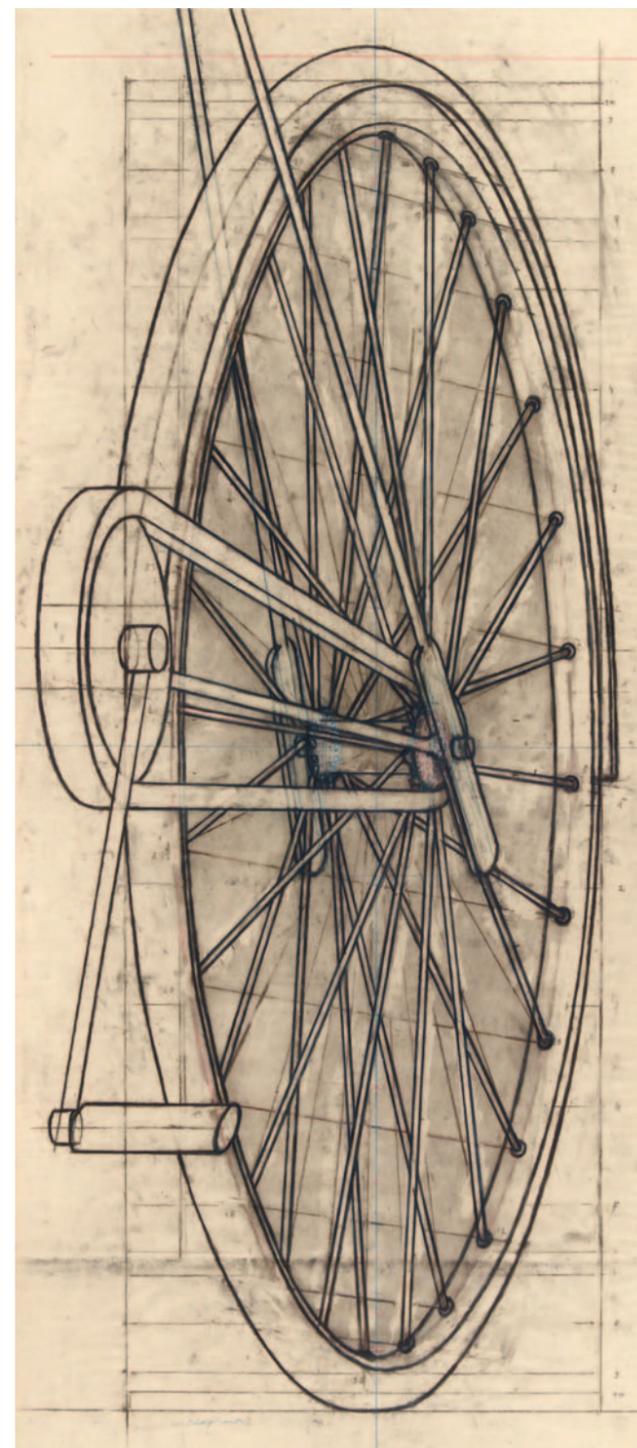


SOLOMON ISLANDS POST

H 172 cm. Prov.: Collected in situ by Neil MacCrimmon in 1930;
Stephen Kellner, Sydney
ESTIMATE / SCHÄTZPREIS: € 40.000 – 60.000,-

Venator & Hanstein

Buch- und Graphikauktionen



HERBSTAUKTIONEN 2022

30. SEPT. BÜCHER MANUSKRIPTE
AUTOGRAPHEN ALTE GRAPHIK
1. OKT. MODERNE GRAPHIK
ZEITGENÖSSISCHE GRAPHIK

Einlieferungen sind bis Mitte Juli willkommen

Konrad Klapheck. Studie zu „Schicksal“. 1978
Zeichnung auf Transparentpapier
Ergebnis 44.000 €

Cäcilienstraße 48 · 50667 Köln · Tel. 0221-257 54 19 · Fax 0221-257 55 26
venator@lempertz.com · www.venator-hanstein.de

MODERNE KUNST
NOV./DEZ. 2022, KÖLN



EL LISSITZKY (1890 – 1941) Proun Vrashchenia. Um 1919
Öl auf Leinwand, 49,7 x 34,5 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen kyrillisch signiert 'El Lissitzky'. Prov.: Nachlass des Künstlers, seitdem im Besitz der Familie
Ausstellungen 2012 – 2014: Eindhoven, Van Abbemuseum / St. Petersburg, Eremitage / Graz, Kunsthaus



LEMPERTZ

1845