

# LEMPERTZ

1845



MODERN /  
CONTEMPORARY ART  
EVENING SALE  
2 DECEMBER 2022





M. II.

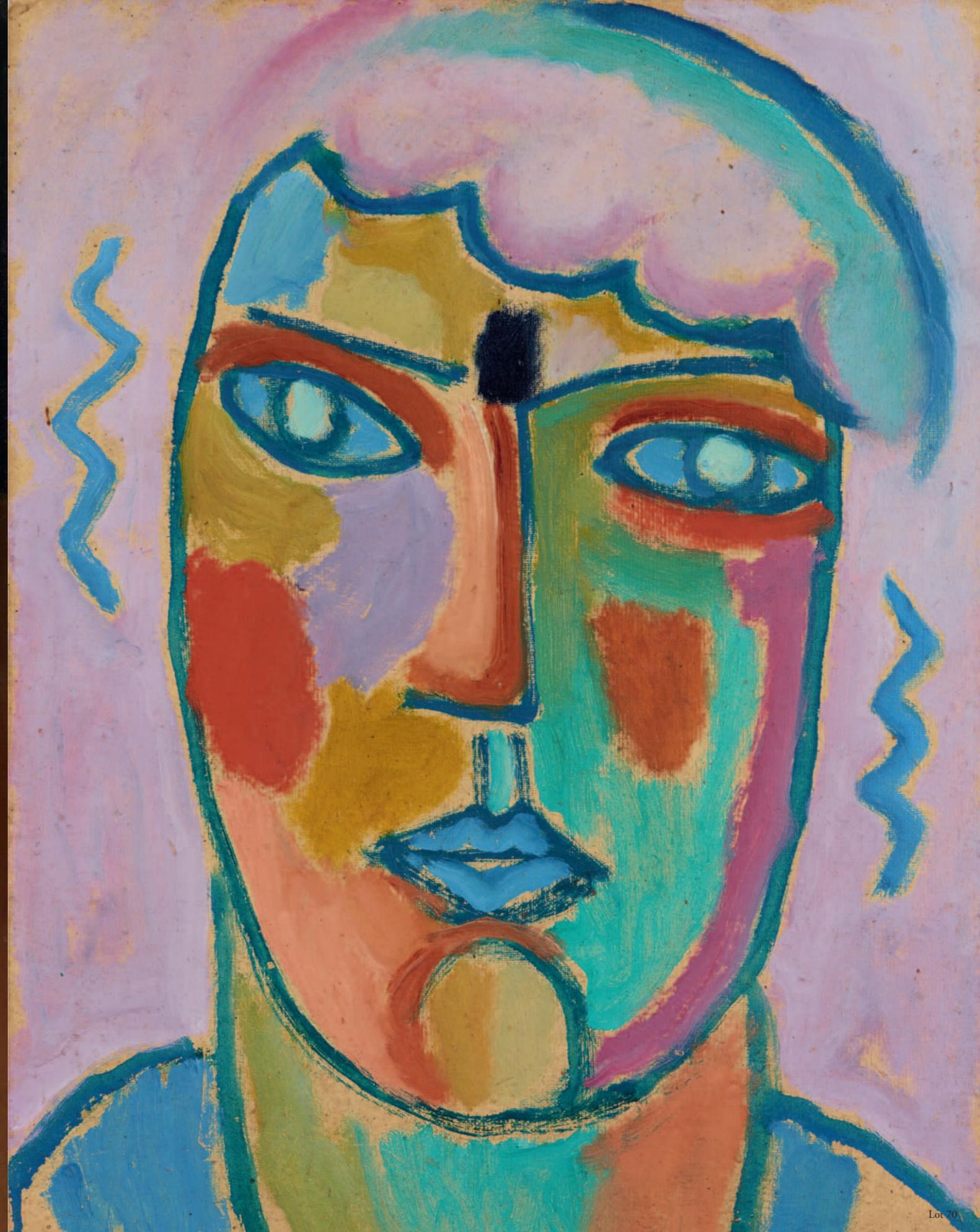
LEMPERTZ  
1845

Modern / Contemporary Art  
Evening Sale  
Köln, 2. Dezember 2022  
Lempertz Auktion 1211



Lot 74

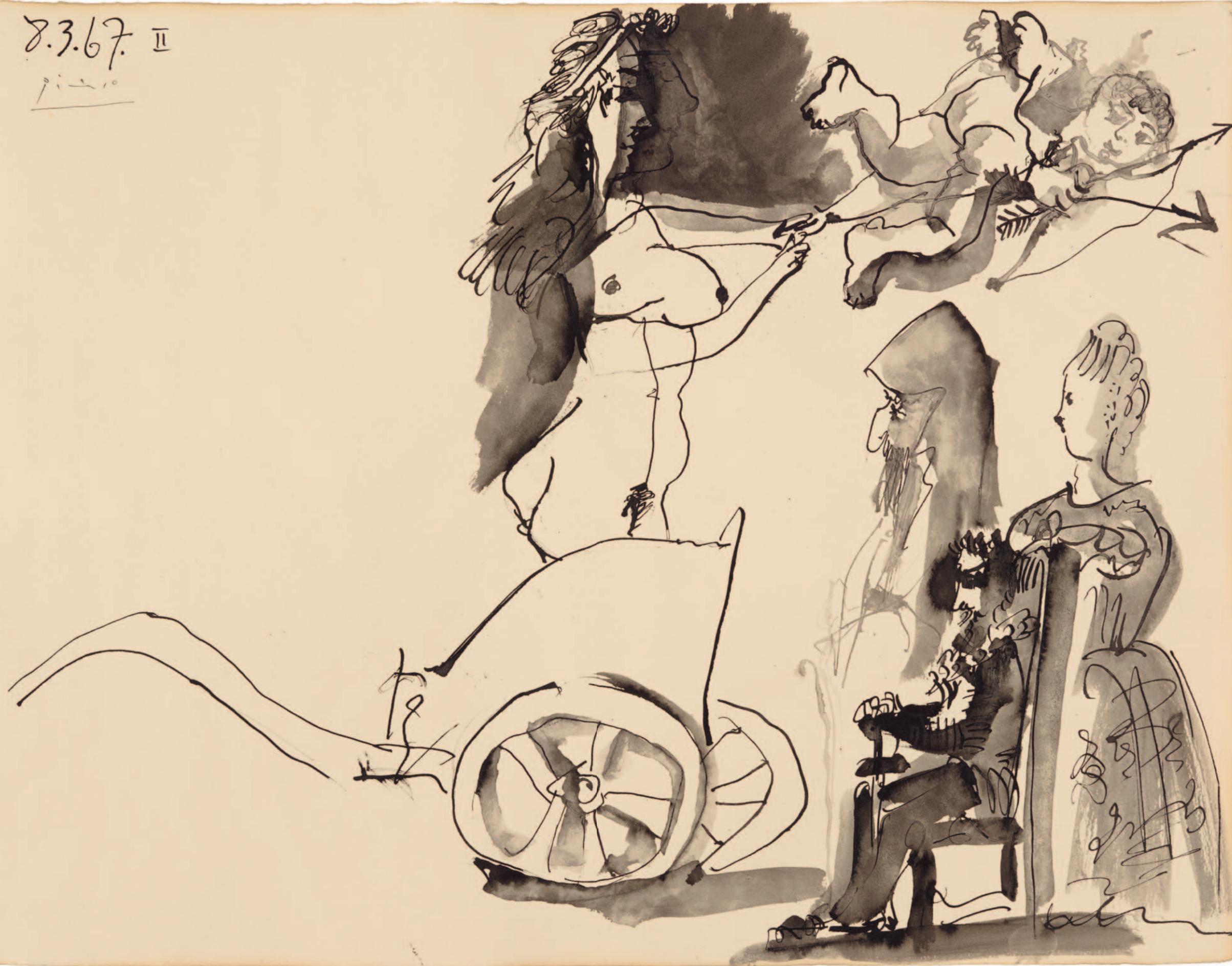
Anton Rubinstein



Lot 70

8.3.67. II

pin





**Vorbesichtigung *Preview***

Köln *Cologne*

Samstag 26. November 10 – 16 Uhr

Sonntag 27. November 11 – 16 Uhr

Montag 28. November bis Donnerstag 1. Dezember 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Freitag 25. November 18 Uhr

Berlin (ausgewählte Werke), Poststr. 22

Donnerstag, 10. November – Samstag, 12. November

**Versteigerung *Sale***

Köln *Cologne*

Freitag 2. Dezember 2022

Evening Sale 1211

18 Uhr Lot 1 – 99

Die Auktion unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) live im Internet.  
*The auction will be streamed live at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).*

Umschlag vorne *Front cover*  
Lot 38 Alberto Giacometti  
Umschlag hinten *Back cover*  
Lot 80 Jean Paul Riopelle  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Neumarkt 3 D-50667 Köln  
T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6  
[info@lempertz.com](mailto:info@lempertz.com) [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)

## HERMANN GLÖCKNER

Dresden 1889 – 1987 West-Berlin

### 1 SECHSZACKIGER STERN IN GOLD

1932

Tafel. Collage, Tempera, Asphaltlack und Ritzung auf Pappe, lackiert. 49,3 x 34,5 cm. Unten links geritzt signiert 'Glöckner', oben links geprägt monogrammiert 'G', im unteren rechten Bereich geprägt datiert 'XXXII'. Rückseitig mit den Negativnummern '145/5' und '150/4b' in Weiß.

Dittrich/Mayer/Schmidt 45

*Panel. Collage, tempera, asphalt lacquer and scratches on card, varnished. 49.3 x 34.5 cm. Scratched signature 'Glöckner' lower left, embossed monogram 'G' upper left, embossed date 'XXXII' to lower right area. Negative numbers '145/5' verso and '150/4b' in white.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland (1974 direkt vom Künstler erhalten)

€ 90 000 – 120 000,–

In den objekthaften Tafeln, die seit 1930 entstehen, beschreibt Hermann Glöckner einen neuartigen, höchst individuellen Weg. In außergewöhnlichen Materialexperimenten und einer intuitiven Formfindung erreicht er eigenständige Abstraktionsprozesse und leistet damit einen bedeutenden Beitrag zur konstruktiv-konkreten Kunst.

Bei dieser prachtvollen, frühen Tafel handelt es sich um die zweite Fassung des „Sechszackigen Sterns“; die erste Fassung, im selben Jahr entstanden, befindet sich in der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Das Sternenmotiv geht auf eine Formfindung zurück, die Glöckner bereits 1930 als sechsfach gebrochenen Strahl in einer seiner ersten Tafeln ausformulierte (vgl. Dittrich/Mayer/Schmidt 3). Es bleibt eines der wichtigsten Motive Glöckners und dominiert auch die in den Folgejahren entstehenden Tafelwerke. Die faszinierende Wirkung des hier angebotenen Werkes resultiert in besonderem Maße aus der Strahlkraft und optischen Tiefe des verwendeten Goldpapiers. Geprägt, geritzt und mit Lack überzogen erfährt das Material eine Veredelung, die an ein kostbares antikes Metallobjekt erinnert. Der körperhafte Charakter von Glöckners Tafeln ist grundsätzlich ohne Rahmung konzipiert und bezieht auch eine Gestaltung der Rückseite mit ein, im vorliegenden Fall ein aufgezogener violetter Papierbogen. Sie bilden handwerklich wie künstlerisch eine ästhetische Einheit und haben als solche einen Ursprung in der mittelalterlichen Ikonenmalerei – ein Verweis, der im Goldgrund dieser Tafel besonders augenfällig wird.

*In the object-like panels he began creating in 1930, Hermann Glöckner pursued a novel and extremely individual path. Using unusual experiments with materials and intuitive compositions, he achieved independent processes of abstraction and, in doing so, he made a significant contribution to constructive-concrete art.*

*This magnificent early panel represents the second version of "Sechszackiger Stern": the first version, which was created the same year, is to be found in the collection of the Kupferstich-Kabinett Dresden. The star motif goes back to a form that Glöckner had already developed in 1930, in one of his first panels, as a ray refracted at six points (see Dittrich/Mayer/Schmidt 3). This remained one of Glöckner's most important motifs and also dominated the panel pieces created in the years that followed.*

*The fascinating effect of the work offered for sale here is particularly the result of the radiance and optical depth of the gold foil used to create it. Stamped, scored and coated with enamel, the material has been subjected to a refinement reminiscent of a precious ancient metal object. With their object-like character, Glöckner's panels are fundamentally conceived as unframed and they also incorporate a treatment of the reverse side – in the present case, by attaching a sheet of violet paper. Technically and artistically they form an integrated aesthetic entity and, as such, they have an origin in medieval icon painting – a point of reference which becomes particularly apparent in the gold ground of this panel.*



## BRUNO GOLLER

Gummersbach/Rheinland 1901 – 1998 Düsseldorf

### 2 DER KLEIDERSCHRANK 1947

Öl auf Leinwand. 85,5 x 65,5 cm. Ge-  
rahmt. Unten rechts braun signiert  
'Bruno Goller'. – In guter Erhaltung.

*Oil on canvas. 85.5 x 65.5 cm. Framed.  
Signed 'Bruno Goller' in brown lower  
right. – In very good condition.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privat-  
sammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1958 (Kestner-Gesellschaft),  
Bruno Goller, Kat. Nr. 17 (auf dem Keil-  
rahmen mit dem Etikett); Wuppertal  
1964 (Kunst- und Museumsverein),  
Bruno Goller, Gemälde, Kat. Nr. 9; Sao  
Paulo 1965 (VIII Bienal de Sao Paulo,  
Exposição Alemã), Bruno Goller, Kat.  
Nr. 1 mit Abb. S. 15 (auf dem Keilrah-  
men mit dem Etikett); Düsseldorf 1969  
(Städtische Kunsthalle). Bruno Goller,  
Kat. Nr. 12 (auf dem Keilrahmen mit  
dem Etikett); Düsseldorf 1986 (Kunst-  
sammlung Nordrhein-Westfalen),  
Bruno Goller, Werke aus sechs Jahr-  
zehnten, Kat. Nr. 11 mit Farbabb. S. 31  
(auf dem Keilrahmen mit dem Etikett)

Literatur *Literature*

Anna Klapheck, Bruno Goller (Mono-  
graphien zur rheinisch-westfälischen  
Kunst der Gegenwart Bd. 10), Reckling-  
hausen 1958, mit Abb. S. 38; Volker  
Kahmen, Bruno Goller, Düsseldorf 1981,  
S. 43, Nr. 27 mit Abb. S. 120

€ 35 000 – 40 000,-

Bruno Goller stand mit seiner stillen, aus dem alltäglichen Kontext ent-  
nommenen und zu zeitlosen Chiffren abstrahierten Bildwelten abseits der  
Kunstströmungen seiner Zeit. Der II. Weltkrieg markierte eine Zäsur für  
ihn. In den Nachkriegsjahren knüpfte er an seine früheren Motive an, fand  
jedoch mit einem vorwiegend brauntonigen Kolorit zu einer wärmeren  
Farbstimmung. Eine kubistisch aufgebrochene Formensprache führte  
nun zusammen mit Inspirationen aus der mittelalterlichen Buchmalerei  
zu einem vermehrten Einsatz ornamentaler Elemente.  
Mitte der 1950er Jahre wurde Werner Schmalenbach auf den Künstler  
aufmerksam. Die von ihm 1958 ausgerichtete Retrospektive in der  
Kestner-Gesellschaft Hannover war die erste große Einzelausstellung  
Gollers und machte ihn einem breiteren Publikum bekannt.  
„Der Kleiderschrank“, der einen bildfüllenden Einblick in sein Innenleben  
bietet, ist eines der bekanntesten und am häufigsten ausgestellten  
Gemälde der Nachkriegsjahre, auch in der Retrospektive wurde es ge-  
zeigt. Volker Kahmen schrieb dazu: „Weniger mittelalterlich, nur die  
Gewandfalten zeigen solche Anklänge, und doch von jener Ornamenta-  
lisierung ergriffen, ist das Bild 'Der Kleiderschrank', 1947; eingebunden  
in den gegenständlichen Bezug der Schrankleisten machen sich dort die  
Schmuckbänder, zu einem fast physiognomischen Ausdruck gesteigert,  
immer selbständiger.“ (Kahmen, a.a.O., S. 43). Neben diesen lebendig  
ausgeführten Möbeldetails sind es die von Diagonalen dominierten Stoff-  
drapierungen der Kleidungsstücke, die dem Stillleben eine ungewöhnliche  
Dynamik verleihen.

*With his quiet pictorial worlds removed from their everyday context and  
abstracted into timeless and secret symbols, Bruno Goller stood outside  
the artistic currents of his time. The Second World War marked a turning  
point for him. In the years following the war, he built on his earlier motifs,  
although he moved to a warmer chromatic mood with a predominantly  
brownish colour scheme. A formal idiom featuring a cubist rupturing of  
form became combined with inspiration derived from medieval manuscript  
painting, leading to an increased use of ornamental elements.  
In the mid 1950s the artist drew the attention of Werner Schmalenbach. The  
retrospective he presented at the Kestner-Gesellschaft in Hanover in 1958  
was Goller's first major solo exhibition and introduced him to a broad audience.  
In "Der Kleiderschrank" a wardrobe occupies the entire canvas to offer a  
glimpse into its inner life: this work is one of Goller's best known and most  
frequently exhibited paintings from the post-war years and was also shown  
at the retrospective. Volker Kahmen writes: "The painting 'Der Kleider-  
schrank', 1947, is less medieval – only the folds of the drapery display  
echoes of this – but it is nonetheless enthralled with that ornamentalisa-  
tion; incorporated into the objective context of the wardrobe's moulding,  
the ornamental bands are heightened to the point of an almost physiogno-  
mic expression and become increasingly autonomous" (Kahmen, op. cit.,  
p. 43). In addition to these vibrantly realised details of the furniture, it is the  
dominant diagonals of the drapery formed by the clothing which provide  
this still life with its unusual dynamism.*



## GEORGE RICKEY

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

### 3 SEQUENCE OF SIX LINES

1990

Kinetische Edelstahlskulptur: 6 bewegliche Nadeln auf 3 Aufhängungen. Höhe der Aufhängung mit Plinthe je 23 cm. Nadellänge von ca. 60,5 cm bis ca. 65,5 cm. Zusammen auf Holzsockel 4 x 56 x 13 cm. Auf der Plinthe jeweils geritzt signiert und datiert 'Rickey 1990' sowie beschriftet 'A', 'B' und 'C'. Die Nadeln jeweils geritzt beschriftet 'A', 'B' bzw. 'C'. Unikat. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung von The George Rickey Estate, East Chatham, per E-Mail vom 07.10.2022.

*Kinetic stainless steel sculpture: 6 moveable needles on 3 suspensions. Height of the suspension including plinth each 23 cm. Needle length from 60.5 to 65.5 cm. Together on wooden base 4 x 56 x 13 cm. Scratched signature and date 'Rickey 1990' to each plinth and consecutively inscribed 'A', 'B', 'C'. Scratched consecutive inscription 'A', 'B', 'C' to needles. Unique work. – Minor traces of age.*

*With written confirmation from The George Rickey Estate, East Chatham, per email from 07.10.2022.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen Exhibitions  
Hamburg 2002 (Museum für Kunst und Gewerbe und Kunstpreis Finkenwerder), George Rickey, Kinetic Sculptures 1964-2001, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb.  
Dortmund 1990 (Galerie Utermann), George Rickey, Kinetische Skulpturen, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

€ 35 000 – 40 000,-



## MARINO MARINI

Pistoia 1901 – 1980 Viareggio

### N4 COMPOSIZIONE

1956

Bronze. Höhe 22,5 cm. Breite 42 cm.  
Tiefe 23,8 cm. Auf der Plinthe an der  
Schmalseite monogrammiert 'MM'.  
Eines von 5 Exemplaren. – Mit anthrazit-  
olivfarbener, teils hellerer Patina.

Carandente 419

Mit einer Foto-Expertise von Maria  
Teresa Tosi, Comitato Scientifico della  
Fondazione Marino Marini, Pistoia, vom  
13. November 2003

*Bronze. Height 22.5 cm. Width 42 cm.  
Depth 23.8 cm. Monogrammed 'MM' to  
narrow side of plinth. One of five casts. –  
Anthracite-olive-coloured, partly lighter  
patina.*

*With a photo-certificate from Maria  
Teresa Tosi, Comitato Scientifico della  
Fondazione Marino Marini, Pistoia, from  
13 Nov. 2003*

#### Provenienz *Provenance*

Sammlung Drs A.M. Mees, Wassenaar,  
Niederlande (vermutlich seit den 1950er  
Jahren); Privatsammlung Schweiz (seit  
den 1980er Jahren); Galerie Thomas,  
München (Galerie-Etikett unter der  
Standfläche); Privatsammlung Schweiz

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Vgl. Rotterdam 1962 (Boijmans van  
Beuningen), *Nederlanders verzamelen  
Hedendaagse Kunst*, Kat. Nr. 73;  
Tokyo 1978 (National Museum of Art),  
Marino Marini, Kat. Nr. 74, S. 118.

#### Literatur *Literature*

Vgl. Franco Russoli, Marino Marini.  
*Pitture e Disegni*, Mailand 1963, S. 163,  
Nr. 16; Herbert Read/Patrick Waldberg/  
Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini.  
*Leben und Werk*, Frankfurt/Berlin/Wien  
1971, S. 374, Nr. 347; Carlo Pirovano,  
Marino Marini. *Scultore*, Mailand 1972,  
Nr. 353; Marco Meneguzzo, Marino  
Marini. *Cavalieri*, Mailand 1997, S. 230,  
Kat. Nr. 98 mit Abb.

€ 120 000 – 150 000,–



Das Schaffen des 1901 in Pistoia, Toskana, geborenen Malers und Bildhauers Marino Marini kreist um zwei zentrale Themen: die Welt von Tänzerinnen und Akrobaten sowie um Reiter mit ihren Pferden. Aus der letztgenannten, vor allem im Spätwerk wichtigen Werkgruppe kommt die 1956 entstandene Skulptur eines gestürzten Pferdes mit seinem Reiter zum Aufruf. Aufgrund wohl ihres hohen Abstraktionsgrads führt sie den Titel „Composizione“.

Um 1930 stieß Marini durch zufällige Lebensumstände auf das Pferd- und-Reiter-Motiv. Als er als Lehrer an die Scuola d'Arte di Villa Reale in Monza berufen wurde, befand sich sein erstes Atelier in unmittelbarer Nähe zu einem Pferdestall: „Ich benutzte die gute Gelegenheit“ schrieb er, „und machte fast jeden Tag Zeichnungen und Modelle von Pferden. Damals waren sie noch weit davon entfernt, etwas Subjektives und Apokalyptisches für mich zu bedeuten.“ (zit. nach Bartsch, in: Marino Marini, Ausst. Kat. Recklinghausen 2003, S. 3) Das Thema des Pferdes mit oder ohne einen Reiter ließ ihn fortan nicht mehr los. Nach den Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg begannen die Reitergruppen sich aber zu verändern; fortan entstanden geschundene oder sich aufbäumende Pferde. Um 1955 stellte sich ein erneuter Wandel ein, denn Marini zeigte nun stürzende Pferde, auf denen sich die Reiter nur noch taumelnd halten können. Im Spätwerk, in dem er diese Arbeiten als „Guarrieri“ – „Krieger“ bezeichnete, konzipierte er die Pferde meist komplett am Boden. Durch Details wie hochfahrende Gesten lässt sich der Reiter häufig nur noch erahnen. Bei der als „Composizione“ betitelten Arbeit sind der gedrehte Kopf des Pferdes und dazu gegenläufig die sich nach hinten lehrende Figur noch schemenhaft zu erkennen.

Marini hatte zwei Weltkriege miterlebt. Diese und die dauernden Konflikte zwangen ihn zur künstlerischen Auseinandersetzung. Seine Bestürzung brachte er vor allem mit schwankenden, später stürzenden Pferden anklagend zum Ausdruck: „Meine Reiterstatuen drücken die Beängstigung aus, die mir die Ereignisse meines Zeitalters verursachen. Die Unruhe meiner Pferde wächst mit jedem neuen Werk [...]. Ich suche so das letzte Stadium in der Auflösung eines Mythos zu versinnbildlichen, des Mythos vom heldenhaften, siegreichen Individuum.“ (op. cit. S. 39 f.)

*The painter and sculptor Marino Marini was born in Pistoia, Tuscany, in 1901 and his oeuvre revolves around two central themes: first, the world of female dancers and acrobats and, second, riders with their horses. The 1956 sculpture of a fallen horse with rider offered here comes from the latter group, which was particularly important for his late work. Due to its very advanced level of abstraction, it bears the title “Composizione”.*

*It was chance circumstances that introduced Marini to the horse-and-rider motif around 1930. When he was appointed to a teaching position at the Scuola d'Arte di Villa Reale in Monza, his first studio was located in direct vicinity of a stable: “I utilised the easy opportunity”, he writes, “and made drawings and models of horses almost every day. Back then they were still far removed from having a subjective and apocalyptic meaning for me” (cited by Bartsch, in: Marino Marini, Exhib.cat. Recklinghausen 2003, p. 39). The theme of the horse – with or without a rider – would never relinquish its grip on him. However, following his experiences in the Second World War, the rider groups began to change; from that point onward, he created ill-treated or rearing horses. A new shift occurred around 1955, when Marini began depicting falling horses whose reeling riders are only just able to maintain their grip. In his late work, where these sculptures are referred to as “Guarrieri” (“Warriors”), he usually depicts the horses as completely on the ground. Often the riders’ presence can only be sensed through details, such as their startled gestures. In the work entitled “Composizione”, a schematic image of the horse’s turned head and the figure leaning back in the opposite direction can still be recognised.*

*Marini experienced two world wars. He felt a need to engage artistically with these and other continuing conflicts. He primarily gave accusatory expression to his dismay through reeling and, later, falling horses: “My rider statues express the fear that the events of my era instil in me. The anxiety of my horses grows with each new work [...]. In this way I seek to create a symbol for the final stage in the dissolution of a myth, the myth of the heroic, victorious individual” (cited by Bartsch, in: ibid, pp. 39-40).*

## CLAUDIO PARMIGGIANI

Luzzara/Reggio Emilia 1943

### 5 OHNE TITEL

2018

Rauch und Ruß auf Holz. 150 x 115 cm.  
Unter Plexiglas gerahmt. – Mit Atelier-  
und leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Photozer-  
tifikat des Künstlers vom 15.6.2021.

*Smoke and soot on wood. 150 x 115 cm.  
Framed under plexiglass. – Traces of  
studio and minor traces of age.*

*With accompanying signed photo-  
certificate by the artist dated 15.6.2021.*

Provenienz Provenance

Meessen De Clercq, Brüssel;  
Privatsammlung, Belgien

€ 30 000 – 40 000,-

In seiner fast 5 Jahrzehnte umspannenden Karriere ist der italienische Künstler Claudio Parmiggiani seinen charakteristischen Themen immer treu geblieben. Berühmt für seine großen Installationen, die oft Fragmentierung (Glasscherben) oder Poetik (Harfen mit Schmetterlingen) thematisieren, hat er das, was man als Beschäftigung mit den Motiven der Abwesenheit, der Spur und der Erkundung der Rolle des Einzelnen in der Welt betrachten könnte, in Kunst umgesetzt. Vor allem die Idee der Abwesenheit von Objekten – wie etwa von Gegenständen, die von ihrem Standort entfernt wurden – hat ihn zu der Serie „Delocazione“ inspiriert. Man muss sich den physischen und logistischen Aufwand vorstellen, der mit der Produktion dieser Tableaus verbunden ist. Die örtliche Feuerwehr muss gerufen werden, Parmiggiani platziert dann vorsichtig Gegenstände wie Bücherregale oder Duschvorhänge vor einer Holztafel. Ein kontrolliertes Feuer wird entfacht und um den dunklen Ruß zu erzeugen, werden Reifen verbrannt. Der Rauch wird in den Raum mit den Artefakten geleitet und muss sich dort 3 Tage lang als Ruß absetzen. Beim Betreten des grauen und staubigen Arbeitsbereichs werden die eigentlichen Gegenstände dann entfernt, und der Umriss bleibt auf der Platte und wird später imprägniert. In dem vorliegenden Werk erkennen wir den Umriss einer weiblichen Figur. Gleichzeitig wird das Bewusstsein über das Vergehen der Zeit, der Abwesenheit und der Vergeblichkeit geweckt. Es ist fast so, als betrachte man die Erinnerung an ein Objekt und nicht das Objekt selbst. Der 1943 in Luzzara geborene Künstler scheut sich nicht vor der Körperlichkeit des Prozesses und achtet darauf, dass die Lyrik seiner Themen transportiert wird. Als Schriftsteller und Liebhaber der Poesie, stehen Claudio Parmiggiani's Rußarbeiten in einer direkten Linie zu Werken von Yves Klein, Alberto Burri u.a., die in den 1950er Jahren mit Hilfe des Mediums Feuer entstanden sind.

*In a career that spans almost 5 decades, the Italian artist Claudio Parmiggiani has always remained truthful to his signature themes. Famous for his large installations, often depicting fragmentation (glass shards) or poetic themes (harps with butterflies), he has transformed into art what could be regarded as concerns with the motifs of absence, trace, and the exploration of the individual's role in the world. Especially the idea of absence of objects – such as items removed from their location – has spurred him on to create the 'Delocazione' series. One must imagine the physical and logistical effort that goes into the productions of said tableaux. The local fire brigade needs to be called, Parmiggiani then carefully places objects, such as bookshelves or shower curtains in front of a board. A controlled fire is started, and to create the dark soot, tires are burnt. The smoke is directed into the room with the artefacts and left to settle for 3 days. Upon entering the grey and dusty work area, the actual items are then removed, and the outline remains on the board and is later impregnated. The offered work depicts the outline of a female figure. The viewer is left with a sense of passage of time, absence and futility. It is almost the memory of an object, and not the object itself. Born in Luzzara in 1943 the artist does not shy away from the physicality of the process, as well as making sure the poetic nature of his themes is transported. A writer and lover of poetry himself, Claudio's soot works provide a direct link from the works created by Yves Klein and Alberto Burri with the usage of fire in the fifties.*



**OTTO PIENE**

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

**6 MELLOW SUN**

1979

Öl und Feuerspuren auf Leinwand.  
70 x 50 cm. Unter Glas gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert,  
datiert und betitelt 'OPiene' (ligiert)  
'79 „Mellow Sun“: – Mit Atelierspuren.

*Oil and traces of fire on canvas. 70 x 50 cm.  
Framed under glass. Signed, dated and  
titled 'OPiene' (ligated) '79 "Mellow Sun"  
to canvas verso. – Traces of studio.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-



## OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

### 7 BROWN POPPY

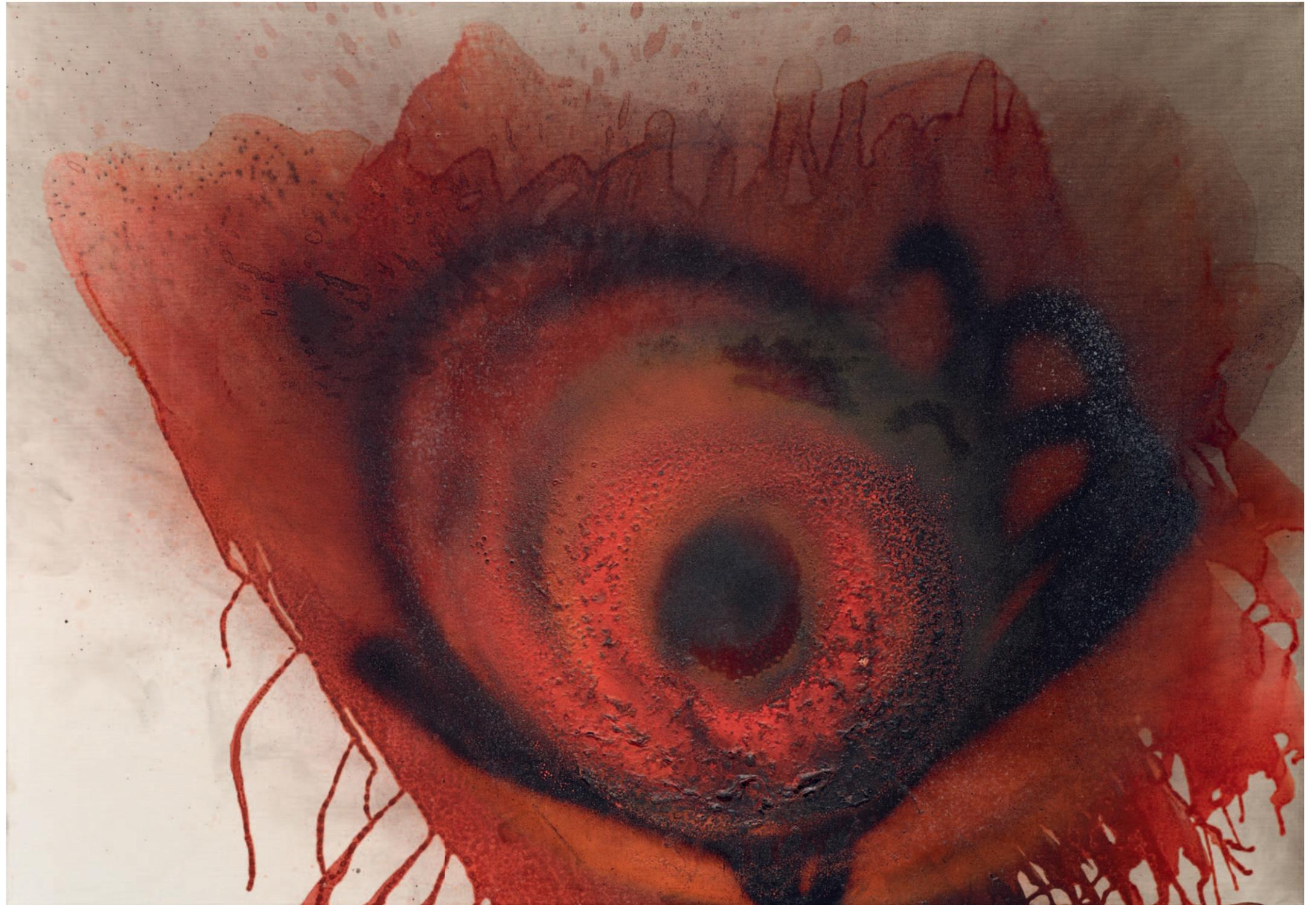
1978

Öl und Feuerspuren auf Leinwand.  
68 x 96 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der  
Leinwand signiert, datiert und betitelt  
'OPiene' (ligiert) '78 „Brown Poppy“: –  
Mit Atelier- und geringfügigen Alters-  
spuren.

*Oil and traces of fire on canvas. 68 x 96 cm.  
Framed. Signed, dated and titled 'OPiene'  
(ligated) '78 "Brown Poppy"' to canvas  
verso. – Traces of studio and minor traces  
of age.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000,-



## HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

8 P 58-193  
1958

Pastell auf Karton. 50 x 65 cm. Signiert und datiert 'Hartung 58'. Rückseitig bezeichnet „P58-193“ sowie mit Richtungsangabe. – Mit leichten Altersspuren.

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

*Pastel on card. 50 x 65 cm. Signed and dated 'Hartung 58'. Verso inscribed "P58-193" and with directional information. – Minor traces of age.*

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

Provenienz Provenance  
Piasa, Paris, 18.06.1997, Lot 114;  
Privatsammlung, Rheinland

€ 30 000 – 40 000,-



## GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

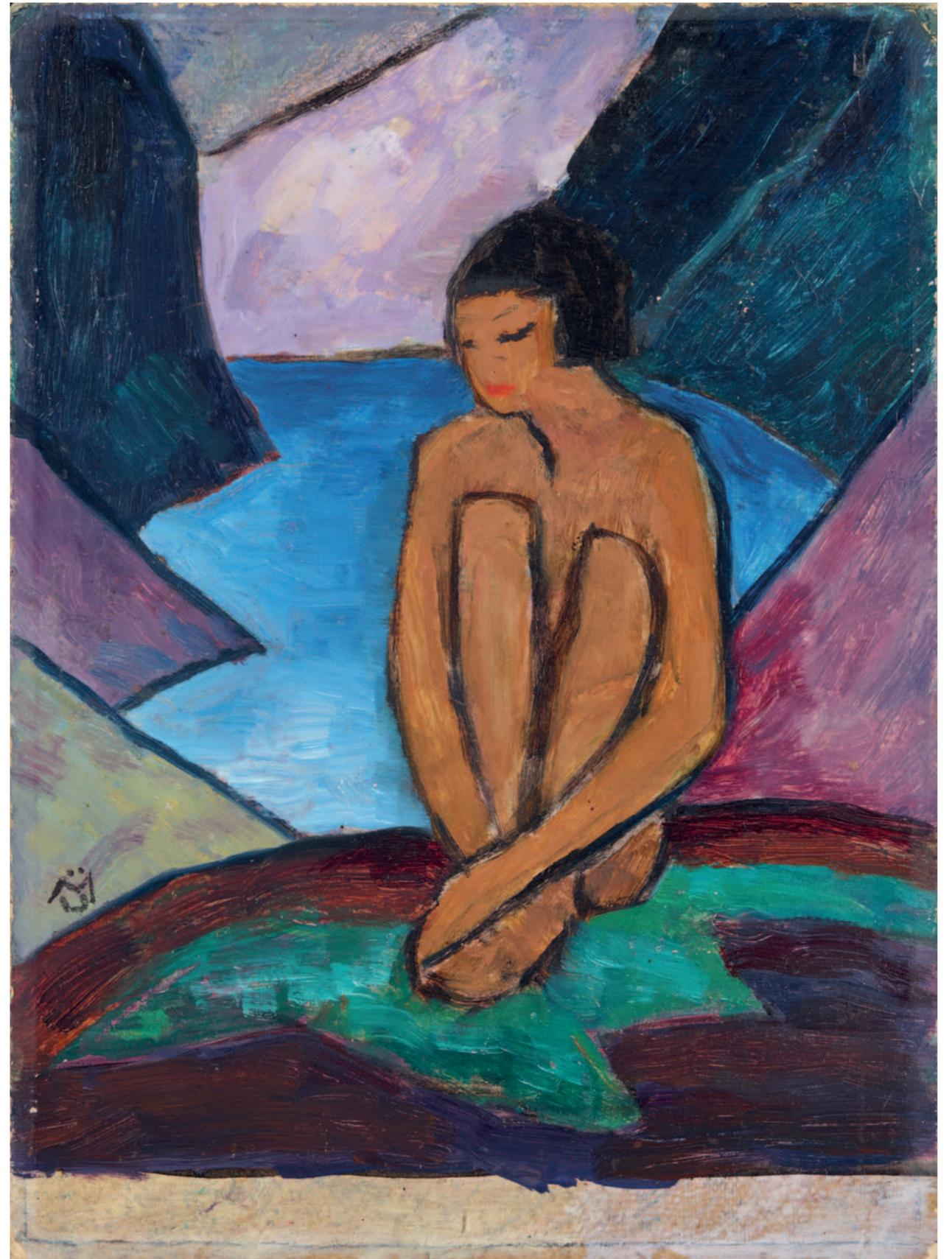
### 9 JAVANERKIND (JAVANERIN) Um 1908

Öl auf Malkarton. 35 x 25,6 cm. Gerahmt.  
Am linken Bildrand schwarz mit dem  
Künstlersignum monogrammiert 'Mü'.  
Rückseitig mit dem Galerieetikett sowie  
auf gelbem Papieretikett maschinen-  
schriftlich mit „Javanerkind“ versehen  
und auf weißem Papieretikett mit  
blauem und gezackten Rand mit der  
Nr. „836“ bedruckt. – Farbfrisch erhal-  
ten. Der Firnis partiell etwas berieben,  
die Ecken mit leichten Stauchknicken.

*Oil on artist's board. 35 x 25.6 cm. Framed.  
Monogrammed artist's signum 'Mü' in  
black to left picture margin. Verso with  
gallery label and yellow paper label with  
typewritten inscription "Javanerkind" as  
well as white paper label with blue and  
jagged edge printed with no. "836". –  
In fine condition with fresh colours.  
Varnish partially slightly rubbed, the  
corners with light creases.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Aenne Abels, Köln;  
Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000,-



## GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

### 10 HÄUSER AM WALD 1911

Öl auf Malkarton, auf Holzplatte montiert. 48,5 x 57 cm. Gerahmt. Unten rechts mit dem Signum schwarz monogrammiert und datiert 'Mü. 11'. Rückseitig mit dem blauen Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – In altersgemäß guter, farbrischer Erhaltung. Zwei schwache Kratzspuren im Bereich des Waldes professionell restauriert. Die obere rechte Ecke mit kaum wahrnehmbarem Knick.

*Oil on painting card, mounted on wooden board. 48.5 x 57 cm. Framed. Monogrammed signum and dated 'Mü. 11' in black lower right. Blue stamp "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" verso. – Good, colour fresh condition in accordance with age. Two faint scratch marks in the area of the forest, professionally restored. A barely noticeable crease to upper right corner.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass Gabriele Münter; Galerie Aenne Abels, Köln; Privatsammlung Rheinland

#### Ausstellungen Exhibitions

Köln 1960/1961 (Galerie Aenne Abels), Gemälde von Gabriele Münter. Ausstellung 1908-1933, Kat. Nr. 14 (mit zwei Etiketten auf der Rückseite der Holzplatte)

€ 300 000 – 350 000,-



1909 zieht es Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in das Münchner Umland, nach Murnau am Staffelsee, wo die Malerin ein Haus erwerben wird. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin folgen. Unser dort entstandenes Landschaftsgemälde besticht durch seine Radikalität, mit der Münter die Farbe vom Gegenstand befreit. Häuser, Berg und Wald werden kühn zu Kürzeln abstrahiert. Die einzelnen Formen sind zwar wie in einem Bildraum zu Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaffelt, stehen aber autonom in einem Flächengerüst; die Schneekuppe des blauen Berges lässt eine Positiv- wie Negativlesung zu.

Zu dieser malerischen Freiheit hat Münter in der kurzen Zeit von nur zwei Jahren mit Kandinsky, Werefkin und Jawlensky im sogenannten Russenhaus gefunden. Ihr Zusammenleben und -arbeiten wirkt sich äußerst produktiv aus: Es entstehen expressive Werke höchster Qualität, die die Kunstgeschichte bereichern und bahnbrechend für das weitere Kunstschaffen werden.

Unser Gemälde entsteht im Gründungsjahr der Künstlergruppe 'Blauer Reiter', zu deren Gründungsmitgliedern Kandinsky und Münter zählen, und stammt aus ihrer besten Schaffenszeit, bevor sich bei Ausbruch des I. Weltkrieges alles auflöst, sich Welt und Kunst verändern.

„In Murnau am Staffelsee [fand ich] bei höchstem Arbeitsschwung zu der mir gemäßen Weise von Malerei. Ich malte mit [...] Kandinsky, der sich langsam und folgerichtig aus sich selbst auf sein frühes, ihm lange schwer greifbares Ideal des reinen, von Naturnachahmung nicht gehemmten Ausdrucks hin entwickelte [...]. Von nun an bemühte ich mich nicht mehr um die nachrechenbare 'richtige' Form der Dinge. Und doch habe ich nie die Natur 'überwinden', zerschlagen oder gar verhöhnen wollen. Ich stellte die Welt dar, wie sie mir wesentlich schien, wie sie mich packte,“ schreibt Gabriele Münter 1948 über sich. (zit. nach: Ausst. Kat. Bietigheim-Bissingen 1999, Gabriele Münter. Eine Malerin des Blauen Reiters, S. 17).

*In 1909 Gabriele Münter and Wassily Kandinsky moved to the area outside Munich, to the town of Murnau am Staffelsee, where Münter would purchase a house. Alexei von Jawlensky and Marianne von Werefkin followed them there.*

*This is where Münter created our landscape painting, which captivates us with the painter's radicalism in liberating colour from the object. Houses, mountain and forest are abstracted into a bold shorthand. While the individual forms are layered in depth into a foreground, middle ground and background in the manner of a pictorial space, they exist autonomously within a framework of planes; the snow cap of the blue mountain can be read positively as well as negatively.*

*Münter found her way to this painterly freedom in the brief period of just two years with Kandinsky, Werefkin and Jawlensky at the so-called Russians' House, where their living and working together had an extremely productive effect, resulting in expressive works of the highest quality, which have enriched the history of art and played a pioneering role for the art that followed.*

*Our painting was created in the founding year of the "Blaue Reiter" artists' group, whose original members included Kandinsky and Münter, and it is from the best period of her oeuvre, before the outbreak of World War I tore everything apart and the world and art changed.*

*"In Murnau am Staffelsee, while working extremely energetically, [I found my way] to the manner of painting that suited me. I painted with [...] Kandinsky, who slowly and logically developed on his own towards his early ideal – which he himself long found difficult to grasp – of an expression not restrained by the imitation of nature. From this point on, I no longer strove for the reconstructable, 'correct' form of things. And, nonetheless, I never wished to 'overcome' or shatter – much less ridicule – nature. I depicted the world the way it essentially appeared to me, how it took hold of me," wrote Gabriele Münter about herself in 1948 (cited in: exh. cat. Bietigheim-Bissingen 1999, Gabriele Münter. Eine Malerin des Blauen Reiters, p. 17).*

## GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

### 11 ZINNEN UND WEISSE BEGONIE

1934

Aquarell über Bleistift auf Büttenpapier mit Wasserzeichen „P M F“ (angeschnitten). 36,9 x 42 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts monogrammiert 'Mü'. Rückseitig mit Nachlass-Stempel „NACHLASS GABRIELE MÜNTER MÜ“ (nicht bei Lugt). Dazu mit Bleistift in der unteren linken Ecke nummeriert „48/34, 23, IX“. – Sehr gute farbfrische Erhaltung, leichte Knickfalte in der rechten oberen Ecke.

*Watercolour over pencil on laid paper with watermark "P M F" (truncated). 36.9 x 42 cm. Framed under glass. Monogrammed 'Mü' lower right. Estate stamp "NACHLASS GABRIELE MÜNTER MÜ" verso (not recorded by Lugt). Numbered "48/34, 23, IX" in pencil lower left corner. – Very good condition with fresh colours, slight fold to upper right corner.*

#### Provenienz Provenance

Nachlass Gabriele Münter; Galerie Gunzenhauser, München (1978); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

#### Literatur Literature

Gabriele Münter. Aquarelle, Handzeichnungen, Galerie Gunzenhauser, München 1978, Kat. Nr. 34 (hier als „Herbstliches Stilleben mit Asten“).

€ 30 000 – 40 000,-

Das Blumenstilleben „Zinnien und weiße Begonie“ aus dem Münter-Nachlass zeigt einmal mehr ihre künstlerische Gabe, zwei schlichte Blumenarrangements auf harmonische Weise miteinander zu verbinden. Vor einem leuchtend blauen Fond stehen auf einem runden Tisch oder Tablett eine weiße Begonie und ein Strauß gelber sowie rötlicher Zinnien. Wie sie ihrem späten Lebensgefährten Johannes Eichner schrieb, gehörten Zinnien zu ihren Lieblingsblumen, erinnerten sie sie doch an den Garten ihres Elternhauses in Herford: „Meine Mutter pflanzte ein rundes Beet voll Zinnien. Die haben alle Farben. Es gibt nichts Schöneres als die kraftvollen und die verlöschenden, verblichenen Tönungen dieser Blumen. Sie sind wie alte Stoffe. Ich habe sie bis in mein Alter geliebt und jetzt in meinem Garten gezogen und viel gemalt.“ (Gabriele Münter – Johannes Eichner Stiftung, Manuskript). Mit diesem Aquarell bezog Münter sich auf das gleichnamige, aber größere Ölbild von 1934 (Privatbesitz).

*The floral still life "Zinnien und weiße Begonie" from the Münter estate once again demonstrates her artistic talent for bringing together two simple arrangements of flowers in a harmonious manner. A white begonia and a bouquet of yellow and reddish zinnias stand on a round table or tray set before a luminously blue ground. As she wrote to Johannes Eichner, the romantic companion of her later life, zinnias were among her favourite flowers, because they reminded her of the garden at her parents' house in Herford: "My mother planted a round flower bed full of zinnias. They come in every colour. There is nothing more beautiful than the bold and the waning, faded tones of these flowers. They are like old pieces of fabric. I still loved them when I got old and now I grew them in my garden and paint them a lot" (Gabriele Münter – Johannes Eichner Stiftung, manuscript). With this watercolour, Münter refers back to the larger oil painting of the same name from 1934 (private collection).*



## FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

### 12 ESEL IN STILISIERTER LANDSCHAFT

1912

Bleistiftzeichnung auf Pergamin.  
11,5 x 15,5 cm. Unten rechts bezeichnet  
'20'. – In guter Erhaltung.

Hoberg/Jansen Bd. III, S. 219, Skizzen-  
buch XXV, S. 20; nicht bei Schardt;  
nicht bei Lankheit

*Pencil drawing on tracing paper.  
11.5 x 15.5 cm. Inscribed '20' lower  
right. – In very good condition.*

*Hoberg/Jansen vol. III, p. 219, Skizzen-  
buch XXV, p. 20; not recorded by Schardt;  
not recorded by Lankheit*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Maria Marc,  
Ried; Aus dem Nachlass von Maria  
Marc verkauft durch den Testaments-  
vollstrecker Otto Stangl, München  
(Marc-Nachlass Nr. 173); Rheinische  
Privatsammlung

€ 25 000 – 30 000,–

„Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere einfach in eine Landschaft zu setzen, [...]“ (zit. nach Magdalena M. Moeller, Franz Marc, Stuttgart 1989, S. 33). Um die Jahreswende 1911/12, also zur Entstehungszeit unserer Bleistiftzeichnung, formulierte Franz Marc diese Überlegungen zur Darstellung von Tieren. Um 1912 war er in seiner künstlerischen Entwicklung an einem Punkt angelangt, an dem es ihm nicht mehr darum ging, nur das Wesen eines Tieres zu erfassen, sondern mit den Errungenschaften des französischen Kubismus das Tier und seine Umgebung durch kubische und kristalline Formen zu einer Einheit zu verschmelzen.

Die vorliegende Bleistiftzeichnung „Esel in stilisierter Landschaft“ ist eine sorgfältig ausgeführte Arbeit aus Marcs „Skizzenbuch XXV“ aus dem Nachlass von Maria Marc. Die Zeichnung könnte im Zusammenhang mit dem 1911 entstandenen „Eselfries“ – oder noch wahrscheinlicher – mit dem verlorenen Gemälde „Große Landschaft mit Pferden und Eseln“ (1911/12) ausgeführt worden sein. Im zuletzt genannten Gemälde erscheint der Esel zwar in anderer Perspektive, gut vergleichbar sind aber die Position eines Pferdes und die Bergkette im Hintergrund. Schon bei dieser kleinen Zeichnung wird deutlich, wie Marc die Berggipfel aus den kantigen Formen des Tierkörpers entwickelte, so dass dieser ganz in seiner Umgebung aufgeht.

*“Is there a more mysterious idea for an artist than that of how nature is reflected in the eye of an animal? How is the world seen by a horse – or an eagle, a deer or a dog? How impoverished and soulless our convention of simply placing animals in a landscape [...]” (cited in Magdalena M. Moeller, Franz Marc, Stuttgart 1989, p. 33). Franz Marc formulated these thoughts on the depiction of animals around the end of 1911 or beginning of 1912, that is, in the period when our pencil drawing was created. Around 1912 he had reached a point in his development as an artist where he was no longer concerned with capturing the essence of an animal and wished, instead, to utilise the achievements of French cubism to merge the animal and its surroundings into a unified entity through cubic and crystalline forms. The pencil drawing here, “Esel in stilisierter Landschaft”, is a carefully executed work from Marc’s Sketchbook XXV from the estate of Maria Marc. The drawing could have been created in connection with the “Eselfries” of 1911 or (more probably) the lost painting “Große Landschaft mit Pferden und Eseln” (1911/12). While the ass is depicted from a different perspective in the latter painting, the position of a horse and the mountain chain in the background are quite comparable. Even in this little drawing, it becomes evident that Marc has developed the mountains’ peaks out of the angular forms of the animal’s body, resulting in the ass’s complete incorporation into its surroundings.*



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 13 MEDITATION. EIN BRAUSEN KAM EINHER

1935

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen.  
19 x 12,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links rot monogrammiert 'A.J.', rechts rot datiert '35'. Rückseitig von Lisa Kümmel bezeichnet „A. Jawlensky/ VII 1935/ N. 66“ und wohl von Clemens Weiler bezeichnet „Ein Brausen kam daher“. Auf der Rahmenpappe von Andreas Jawlensky bezeichnet „A. Jawlensky/ Kleine Meditation Nr 66/VII 1935/ „Ein Brausen kam einher“/ 19,1 x 12,4 cm/ Öl auf Malpapier/ u.l.m.u.r.d.“ – In einwandfreier farbfrischer Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi Bd. III, Nr. 1720 mit ganzseitiger Farbabb. S. 167

Wir danken Angelica Jawlensky  
Bianconi, Muralto, für freundliche ergänzende Informationen.

*Oil on paper, mounted to card. 19 x 12.4 cm. Framed under glass. Monogrammed 'A.J.' in red lower left, dated '35' in red lower right. Verso inscribed "A. Jawlensky/ VII 1935/ N. 66" by Lisa Kümmel and "Ein Brausen kam daher" probably by Clemens Weiler. Inscribed "A. Jawlensky/ Kleine Meditation Nr 66/VII 1935/ "Ein Brausen kam einher"/ 19,1 x 12,4 cm/ Öl auf Malpapier/ u.l.m.u.r.d." on the frame card by Andreas Jawlensky. – In excellent condition with fresh colours.*

*We would like to thank Angelica Jawlensky Bianconi, Muralto, for the supplementary information.*

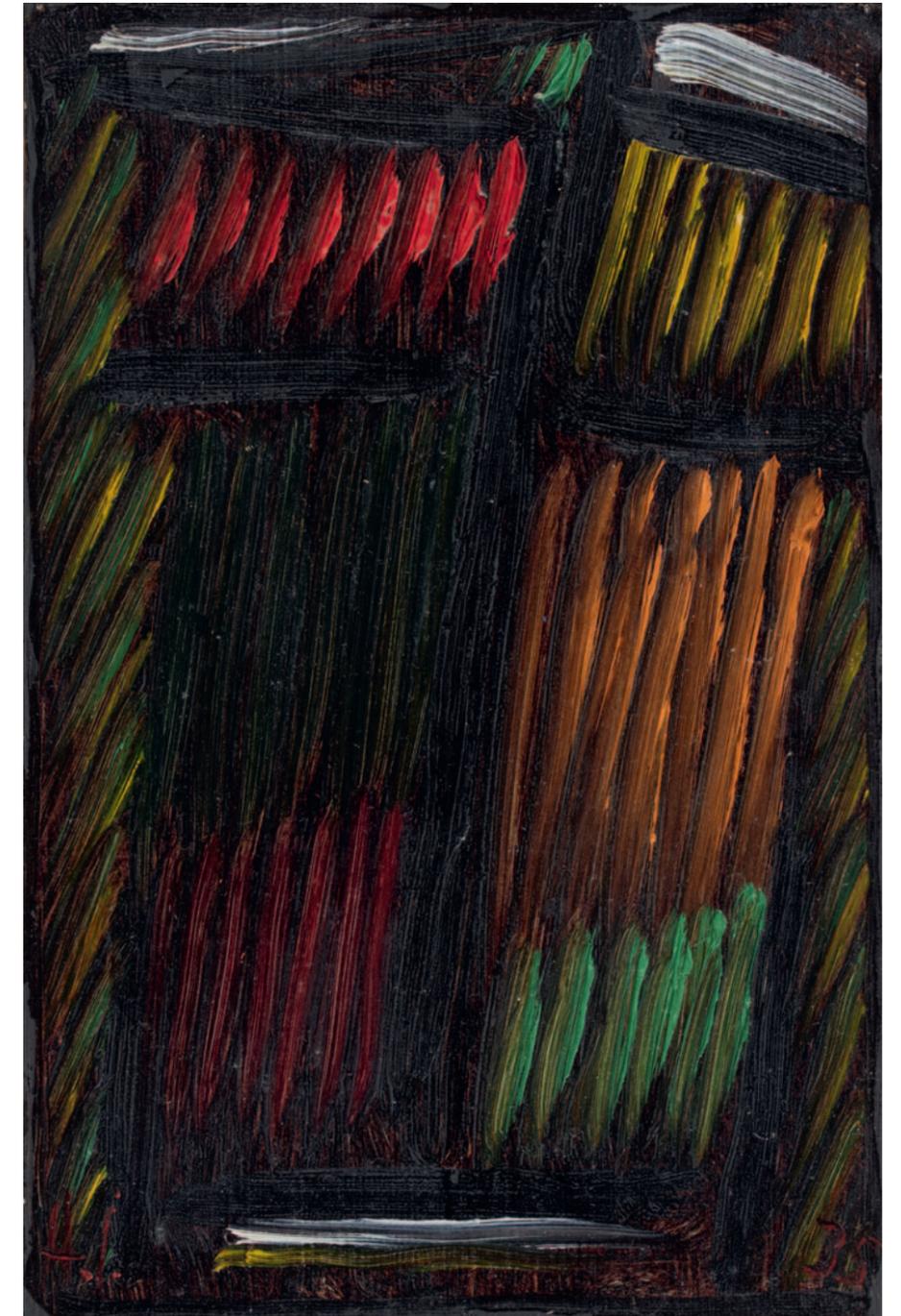
Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Andreas Jawlensky, Locarno; Privatbesitz Baden-Württemberg (1970 vom Vorbesitzer erworben); Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 40 000 – 60 000,–

Das signierte und 1935 datierte Gemälde „Meditation. Ein Brausen kam einher“ gehört zur letzten bedeutenden Werkgruppe Jawlenskys. Mit den so genannten „Meditationen“ schloss er eine Entwicklung seines Schaffens ab, die mit den großen farbintensiven Köpfen in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg begonnen hatte, und die über die „Mystischen“ und „Abstrakten Köpfe“ der zwanziger Jahre eine fortschreitende farbliche und kompositorische Reduktion erfuhr. Mit dunklen Farben und wenigen schwarzen Linien reduzierte er die Gesichter auf das Nötigste. Bei der vorliegenden Arbeit ist die Nase eine breite, diagonale Linie, die Augen und der Mund sind dazu gegenläufige waagerechte Balken und die Zwischenräume sind farblich sparsam ausgefüllte Flächen. Die abstrahierten Gesichter sind losgelöst von jeglicher Individualisierung: „Die letzte Periode meiner Arbeiten hat ganz kleine Formate“, schreibt Jawlensky, „aber die Bilder sind noch tiefer und geistiger, nur mit der Farbe gesprochen. Da ich gefühlt habe, dass ich in Zukunft infolge meiner Krankheit nicht mehr werde arbeiten können, arbeitete ich wie ein Besessener diese meine kleinen Meditationen.“ (zit. aus: Lebenserinnerungen, in: Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen, hg. von Tayfun Belgin, Ausst. Kat. Dortmund 1998, S. 119). Diese über Jahre nur wenig variierten Kompositionen werden oft mit den russisch-orthodoxen Ikonen in Verbindung gebracht. Sicher ist, dass sie Jawlenskys künstlerische Suche nach einem Bild des Göttlichen darstellen und die Quintessenz seines Schaffens sind.

*The painting "Meditation. Ein Brausen kam einher" is signed and dated to 1935 and belongs to the last important group of works by Jawlensky. His so-called "Meditationen" conclude a development within his oeuvre that began with the large, intensely colourful heads from the years before the First World War and then underwent a progressive chromatic and compositional reduction through the "Mystische Köpfe" and "Abstrakte Köpfe" from the twenties. With dark colours and a few black lines, he has reduced these faces to the absolutely essential. In the present work the nose is a wide diagonal line, the eyes and mouth are horizontal bars following a contrary course and the spaces between them are occupied by planes sparingly filled in with colour. The semi-abstract faces are disconnected from any sort of individuation: "My works from the last period have been in very small formats", writes Jawlensky, "but the paintings are even deeper and more spiritual, spoken only through colour. Because I have sensed that, as a result of my illness, I will no longer be able to work in the future, I work like a man possessed on these little Meditations of mine" (cited in: Lebenserinnerungen, in: Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen, ed. by Tayfun Belgin, exh. cat. Dortmund 1998, p. 119). These compositions, which were subject to only slight variations over the years, have often been associated with Russian Orthodox icons. What is certain is that they represent Jawlensky's artistic search for an image of the divine and the quintessence of his oeuvre.*



## LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

### 14 MEISSENER SCHALE MIT TEEROSEN 1911

Öl auf Leinwand. 53,4 x 85,3 cm. Gerahmt. Oben rechts hellrosa signiert 'Lovis Corinth'. – In sehr gutem Erhaltungszustand.

Berend-Corinth 507

*Oil on canvas. 53.4 x 85.3 cm. Framed. Signed 'Lovis Corinth' in light pink upper right. – In very good condition.*

#### Provenienz Provenance

Dr. Mauthner, Berlin; Dr. A. Orgler, Berlin; Privatbesitz; Galerie Kunstsalon Abels, Köln (rückseitiges Etikett auf Keilrahmen); Georg Schäfer, Schweinfurt; Privatbesitz; Kunsthandlung Resch, Gauting; Privatbesitz; Galerie Dr. Bühler, München (1974); seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

#### Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1913, Berliner Sezession, Nr. 211; Berlin 1915 (Fritz Gurlitt), Nr. 33; Berlin 1918, Berliner Sezession, Nr. 71; Potsdam 1921 (Stadtschloß), Potsdamer Kunst-Sommer, Nr. 16 (rückseitiges Etikett auf Keilrahmen); Berlin 1923 (Nationalgalerie), Nr. 25; Berlin 1926 (Nationalgalerie), Nr. 207; Kassel 1926 (Kunstverein), Nr. 38

€ 250 000 – 350 000,–



Blumenstillleben sind ein bevorzugtes Thema im Werk von Lovis Corinth. Im Jahr 1911 entstehen zudem vermehrt querformatige, breit angelegte Bouquets wie auch das hier angebotene (vgl. z.B. Cat. Rais. Berend-Corinth 480, 481, 503). Im Gegensatz zu diesen, ist auffällig, dass Corinth sich hier einer einzigen Blüte gewidmet hat, nämlich der Teerose. In Varianz und Üppigkeit breitet sie sich gleichsam hingegossen in grandioser Opulenz in ihrem Gefäß aus. Diese ovale Schale gibt dem kaum zu bändigenden Rosenstrauß die Form und ist bereits im Titel erwähnt. Es handelt sich um den „Meißner Korb“, eine Mitte des 18. Jahrhunderts konzipierte, durchbrochene Porzellanschale, hier in Blau- und Goldstaffierung. Diese Schale stand auf dem Tisch von Corinth's Gastgeberin – einer Cousine der Galeristen Cassirer –, als der Maler diese laut seiner Frau, dort entzückt wahrnahm. Daraufhin erhielt er das Arrangement am folgenden Tag in sein Atelier geliefert, wo es umgehend gemalt wurde (s. dies., S. 131).

Konventionell im Aufbau, präsentiert sich das Blumenstillleben auf einem drapierten Tuch, welches in schönster Manier Edouard Manets beinahe gegendstandsungebunden erscheint und besonderer Aufmerksamkeit bedarf. So löst es sich wie auch teils die verblühenden Rosenköpfe in seiner Form auf und zeigt bereits Corinth's ungebändigten Willen zu reiner Malerei.

Auch Cathrin Klingsöhr-Leroy sieht noch in den „späte[n] Blumenbilder[n...] Beispiele einer Virtuosität, die den Bildgegenstand vernachlässigt, um ihm Realität zu verleihen. Corinth's Pinselstrich, dessen Schnelligkeit man mit dem Auge kaum folgen kann, umreißt nicht die Form, sondern bezeichnet die Substanz. [...] Corinth's Blumen sind Vorwand für reine Malerei, für fast abstrakte Farbkompositionen [...]. Sie bilden eine Struktur, ein Zeichensystem, das zugleich verfremdet und intensiviert. Die Blumen verlieren ihre Form, die Gefäße das Volumen, der Raum an Tiefe, aber alles gewinnt an Lebendigkeit, an Energie, die der Geste des Malers entspringt.“ (in: Ausst. Kat. Lovis Corinth. Blumenbilder. Köln/Paris/St. Moritz 2022. Galerie Karsten Greve, S. 32).

*Floral still lifes were a favoured subject in the work of Lovis Corinth. In 1911 he also began creating an increasing number of wide arrangements of flowers on horizontal canvases, such as the one offered here (see e.g. Cat. Rais. Berend-Corinth 480, 481, 503). In contrast to these works it is striking that, here, Corinth has devoted his attention to a single type of flower, namely, the tea rose. In its variety and abundance it spreads through the container in grandiose opulence, as though it had been poured out into it. This oval bowl provides the scarcely restrainable bouquet of roses with its form and is even mentioned in the title. It is the “Meissen Basket”, a type of perforated porcelain bowl developed in the mid 18th century and seen here decorated in blue and gold. This bowl was standing on the table of Corinth's hostess – a cousin of the gallerist Cassirer – when, according to his wife, the painter noticed it with delight. He then received this arrangement delivered to his studio the next day, where he immediately painted it (see *ibid.*, p. 131).*

*Conventional in structure, this floral still life presented on a draped cloth – which appears nearly unconnected with the represented object, in the finest manner of Édouard Manet – demands our special attention. Like some of the blooming flowers of the roses, its form dissolves and already reveals Corinth's unbridled will to achieve pure painting.*

*Cathrin Klingsöhr-Leroy also sees, in the “late floral paintings, examples of a virtuosity that neglects the depiction of the object in order to invest it with reality. Corinth's brushstroke, whose rapidity we can scarcely follow with our eyes, does not outline the form, it denotes the substance. [...] Corinth's flowers are a pretext for pure painting, for almost abstract compositions of colours [...]. They form a structure, a system of signs, that simultaneously denaturalises and intensifies. The flowers lose their form, the containers their volume and the space its depth, but they all gain in the vitality and energy emanating from the painter's gesture” (in: exh. cat. Lovis Corinth. Blumenbilder. Cologne/Paris/St. Moritz 2022. Galerie Karsten Greve, p. 32).*



## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### N15 STILLEBEN MIT PFIRSICHEN 1939

Öl auf Leinwand. 52 x 60,5 cm. Gerahmt.  
Unten rechts braun signiert 'H. Purrmann'.  
– Kleine Kratzspur links der Mitte,  
partiell schmale weiße Farbspuren im  
Rand.

Lenz/Billeter 1939/15

*Oil on canvas. 52 x 60.5 cm. Framed.  
Signed 'H. Purrmann' in brown lower  
right. – Small trace of a scratch left of  
centre, narrow white traces of white in  
margin.*

Provenienz Provenance

Sammlung H.M.; Privatbesitz Schweiz

€ 30 000 – 35 000,-

Das reizvolle „Stilleben mit Pfirsichen“ gehört zu einer Gruppe vergleichbarer Früchtestillleben, die sich nur durch die Auswahl des Obstes und die Beschaffenheit der Körbe unterscheiden. Das vorliegende signierte Gemälde zeigt einen geschwungenen Bastkorb, in dem verschieden reife Pfirsiche und einige Blätter kunstvoll arrangiert sind. Purrmann platzierte ihn auf einem parallel zur Bildkante verlaufenden Tisch. Den Hintergrund bildet eine mit floralen Motiven gemusterte Tapete. In dieser Komposition von waagerechten und senkrechten Linien sorgen Henkel und Schatten des Korbes für Bildtiefe und Bewegung.

Alle vier Früchtestillleben dieser Serie sind eher dunkel gehalten und weich in Licht und Schatten modelliert. Die Früchte selbst sind mit kurzen, bildparallel gesetzten Pinselstrichen erfasst, so dass einzelne Partien zu vibrieren scheinen und die Farben sich erst im Auge mischen. Diese Technik wurde von den Impressionisten eingeführt und von den Pointillisten perfektioniert. Purrmann kannte und nutzte diese Errungenschaften, verband sie aber mit einer zuweilen breiten, flächigen Malweise, wie er sie bei Henri Matisse gesehen hatte.

*This charming “Stilleben mit Pfirsichen” belongs to a group of similar fruit still lifes, which differ only in their selection of fruit and the character of their baskets. The signed painting here depicts an elegantly curved basket made of bast, containing a skilfully arranged variety of ripe peaches and a few leaves. Purrmann has placed it on a table running parallel to the edge of the picture. The background is formed by wallpaper featuring a pattern of floral motifs. Within this composition of horizontal and vertical lines, the handle and shadows of the basket provide the picture with depth and movement.*

*All four fruit still lifes from this series are kept rather dark and are gently modelled in light and shadow. The fruits themselves are depicted with short brushstrokes that are parallel to the picture plane, with the result that individual passages appear to shimmer and the colours mix together only in the eye of the viewer. This technique was introduced by the impressionists and perfected by the pointillists. Purrmann was familiar with and utilised these achievements, but he linked them with a sometimes broad manner of painting, which was based on shapes and resembled what he had seen in the work of Henri Matisse.*



**A.R. PENCK**

Dresden 1939 – 2017 Zürich

16 **N-KOMPLEX**  
1976

Dispersion auf Leinwand. 198 x 148 cm.  
Monogrammiert und betitelt 'N-Komplex R'. –  
Mit leichten Altersspuren.

*Dispersion on canvas. 198 x 148 cm.  
Monogrammed and titled 'N-Komplex R'. –  
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galerie Michael Werner, Köln (mit rück-  
seitigem Aufkleber); Privatsammlung,  
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions  
Wien 1976/1977 (Galerie Heike Curtze),  
A.R. Penck (mit rückseitigem typo-  
graphischen Vermerk)

Köln 1976 (Galerie Michael Werner),  
A.R. Penck, N-Komplex, Neue Bilder  
(mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur Literature  
Lena Fritsch, A.R. Penck, I think in  
pictures, Oxford 2019, S.19 mit Farbabb.

€ 150 000 – 200 000,-



## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### N17 WAR CUT II 2005

Öl auf Buchumschlag, 25,5 x 21,8 cm.  
Unter Glas gerahmt. Auf dem Vorsatz-  
papier signiert, datiert und nummeriert.  
Auf der letzten Seite signiert, datiert  
und nummeriert. Exemplar 25/30 F  
(+50, +20) der französischen Ausgabe.  
Edition Walther König, Köln. – Ohne  
Karton-Kassette.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard  
Richter, Editionen 1965–2013,  
Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.125

*Oil on book cover. 25.5 x 21.8 cm.  
Framed under glass. Signed, dated  
and numbered on the book end paper.  
Signed, dated and numbered on the last  
page. Copy 25/30 F (+50, +20) of the  
French edition. Edition Walther König,  
Cologne. – Without cardboard box.*

Provenienz Provenance

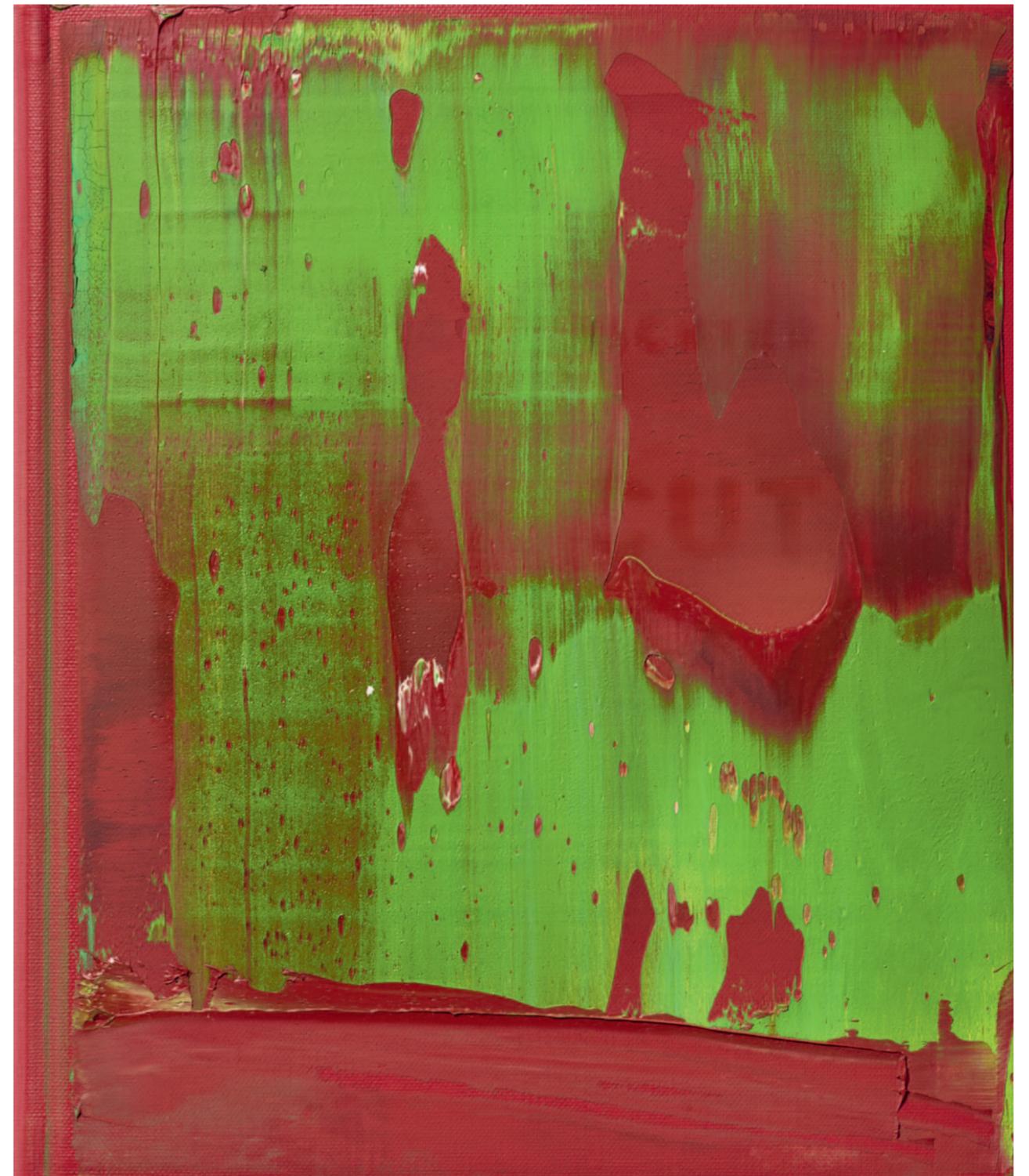
Wright, Chicago, 11.12.2007, Lot 432;  
Privatsammlung, Hongkong

€ 70 000 – 90 000,–



Das Künstlerbuch „War Cut“ gehört zu den wichtigsten Arbeiten Gerhard Richters mit historisch-politischem Kontext. Das konzeptionell gestaltete Buch kombiniert Zeitungsartikel, die zu Beginn des Irak-Krieges am 20. und 21. März 2003 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen, mit Detailfotos, die Richter selbst ein Jahr zuvor von seinem Ölgemälde „Abstraktes Bild Nr. 648-2“ von 1987 angefertigt hatte. Die zusammengestellten Texte behandeln politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Auswirkungen, die der Kriegsbeginn hervorrief, sie sind kommentarlos mit den abstrakten Fotodetails zu einer verdichteten Einheit zusammengefasst und lassen wechselseitige Assoziationen zu. Die Exemplare der Vorzugsausgabe überrakelt Richter auf dem Buchdeckel mit Ölfarbe in intensiven Rot-, Gelb- und Grüntönen. „Während im Inneren des Buches also reproduzierte Detailaufnahmen abstrakter Raketungen zu finden sind, zeigt das Cover reale Farbmaterie. Dies ist jedoch nicht der einzige Bezug zwischen Innerem und Äußerem, denn die Gestaltung des Buchdeckels stellt für den Künstler ansonsten einen demonstrativen Gegensatz zu den Zeitungstexten und zum Horror des Krieges dar. In einem Interview mit der Neuen Zürcher Zeitung bezeichnet Richter die Malerei auf dem Buch als 'etwas Märchenhaftes, Phantastisches. Das ganze Gegenteil von Krieg.'“ (Hubertus Butin, Gerhard Richter, Unikate in Serie, Köln 2017, S.152)

*The artist book „War Cut“ pertains to Gerhard Richter's most significant works with historical-political context. The conceptionally designed book combines newspaper articles published at the outset of the war in Iraq on 20th and 21st March 2003 in the Frankfurter Allgemeine Zeitung [a German newspaper] featuring detailed photographs which Richter himself had taken from his oil painting "Abstraktes Bild Nr. 648-2" [abstract painting no. 648-2] a year earlier in 1987. The compiled texts address political, economic, social, and cultural implications induced by the start of the war. They are combined without comment into a condensed unit and allow for reciprocal associations. Richter overworked the book covers of the copies of the special edition with a squeegee and oil paint in vibrant tones of red, yellow, and green. "While inside the book, you will find reproduced detailed photographs of abstract squeegee painting, the book cover features real paint. This, however, is not the only link between the inside and the outside as, from the point of view of the artist, the design of the book cover represents a demonstrative contrast to the newspaper texts and the horror of the war. In an interview with Neue Zürcher Zeitung [a Swiss newspaper], Richter describes the painting on the book-cover as something magical and marvellous. The complete opposite of war." (Hubertus Butin, Gerhard Richter, Unikate in Serie, Cologne 2017, p.152)*



## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 18 KERZE II 1989

Öl auf Nitrolack beschichteten Offsetdruck auf Karton auf Kunststoff.  
90,3 x 90,3 cm. Gerahmt. Signiert, datiert und nummeriert. Rückseitig auf dem Kunststoff signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 48/50 (+18). Achenbach Art Edition, Düsseldorf – Mit geringfügigen Altersspuren.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.66

*Oil and nitrocellulose lacquered offset print on card on plastic. 90.3 x 90.3 cm. Framed. Signed, dated and numbered. Signed, dated and numbered on the plastic verso. Proof 48/50 (+18). Achenbach Art Edition, Düsseldorf – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galerie Gilbert Brownstone, Paris (mit rückseitigen Aufklebern); Privatsammlung, Belgien

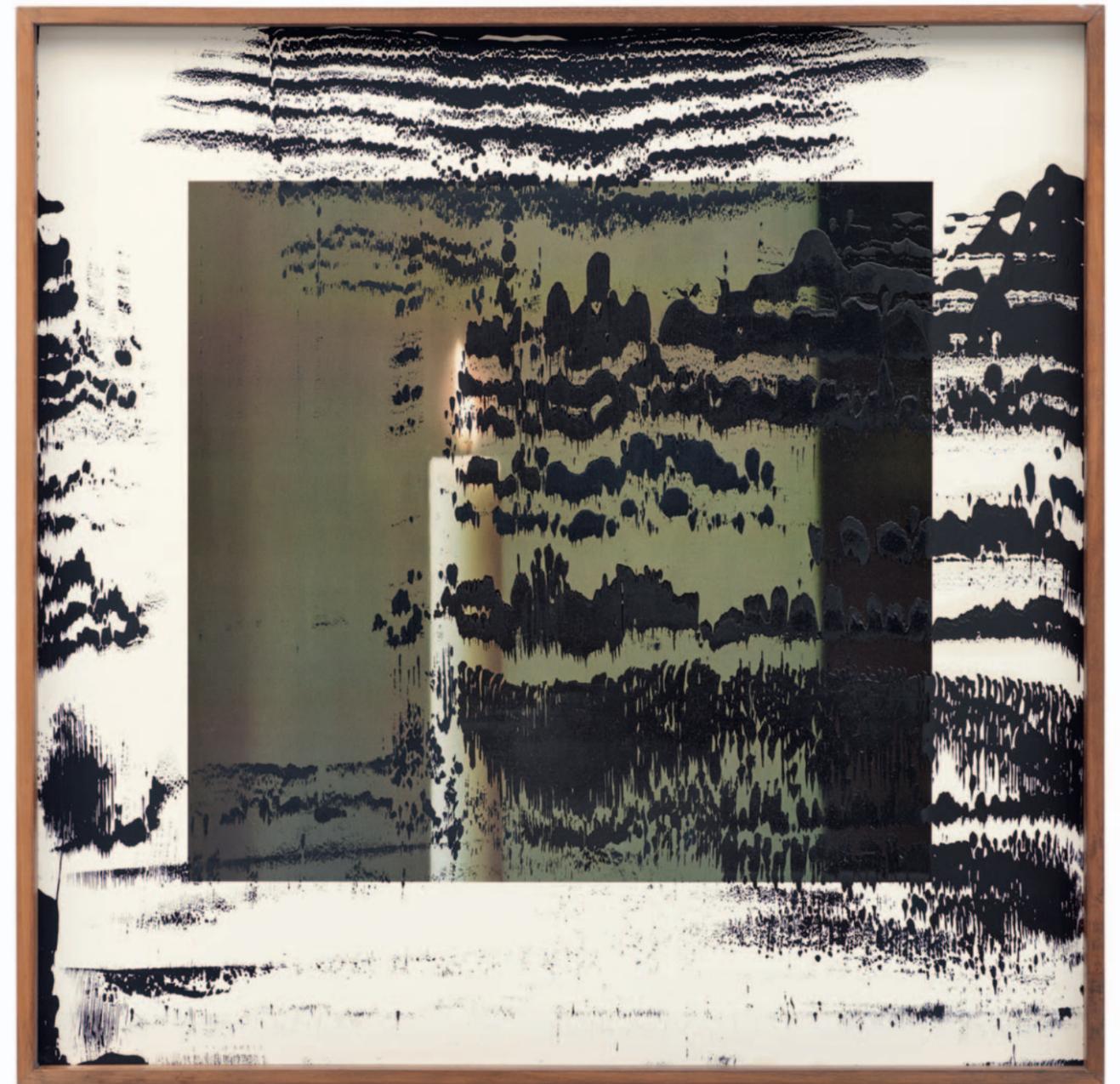
€ 80 000 – 100 000,-

Die Kerze ist ein Stilllebenmotiv, das auf Gerhard Richter eine besondere Faszination ausübt. 1982/83 setzt er das Sujet von brennenden Kerzen nach eigenen Fotografien in 25 Ölgemälden um, eines dieser Gemälde wird 1988/89 zur fotografischen Vorlage für die drei Offsetdrucke „Kerze I, II und III“.

„Während die Kerze mit einem Körperschatten stark plastisch dargestellt ist, weist der bräunliche Hintergrund eine nicht auslotbare Tiefe auf. [...] Wichtiger erscheint jedoch, dass Richter in den Druckgrafiken – im Gegensatz zu den Gemälden – eine weitere Bildebene eingeführt hat. Sowohl bei „Kerze II“ als auch bei „Kerze III“ hat er das Bild partiell mit schwarzer Ölfarbe überzogen, sodass das gegenständliche Motiv mit einer fleckenartigen, abstrakten Struktur überzogen ist. [...] Diese beiden simultanen Wirklichkeitsebenen gehen in den Bildern paradoxerweise eine enge Verbindung ein; sie erscheinen als eine ineinander verzahnte Einheit, deren Spannung aus dem deutlichen Gegensatz der verschiedenen Produktionsformen herrührt. Obwohl das Motiv der Kerze realistisch erscheint, ist es doch nur eine illusionistische und damit nicht greifbare Darstellung; hingegen besitzt die gerakelte Farbe eine deutlich materielle, greifbare Realität, gerade weil sie sich als eine pastose, eigenständige Struktur vermittelt. Dadurch ergibt sich eine überraschende Ambivalenz von Realismus und Ungegenständlichkeit, von Schein und Wirklichkeit, die bei Richter zu austauschbaren Kategorien geworden sind.“ (Hubertus Butin, in: Gerhard Richter Editionen, a.a.O., S.90f.)

*The candle is a still life motif that exerts a special fascination on Gerhard Richter. In 1982/83, he transposed the theme of burning candles from his own photographs into 25 oil paintings. Later in 1988/89, one of the paintings became the photographic model for the three offset prints „Kerze I, II und III“ [candle I, II, and III].*

*‘While the candle is depicted with a shadow in a strongly three-dimensional manner, the brownish background exhibits an unfathomable depth. He reworked both „Kerze II“ and „Kerze III“ with black oil paint and a squeegee so that the three-dimensional motif is coated with a patchy, abstract structure. [...] In these paintings, both these simultaneous reality levels paradoxically enter into a strange liaison; they appear as an interlocked unit whose tension stems from the clear contrast between the different forms of production. Although the motif of the candle looks realistic, it is only an illusionistic and therefore intangible representation; squeegeed paint, on the other hand, possesses a distinctly material, tangible reality precisely because it conveys itself as an impasto, independent structure. This results in a surprising ambivalence of realism and non-representationalism, of semblance and reality, which in Richter’s work have become interchangeable categories.’ (Hubertus Butin, Gerhard Richter Editionen, loc. cit., p.90f.)*



## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

19 GRAU

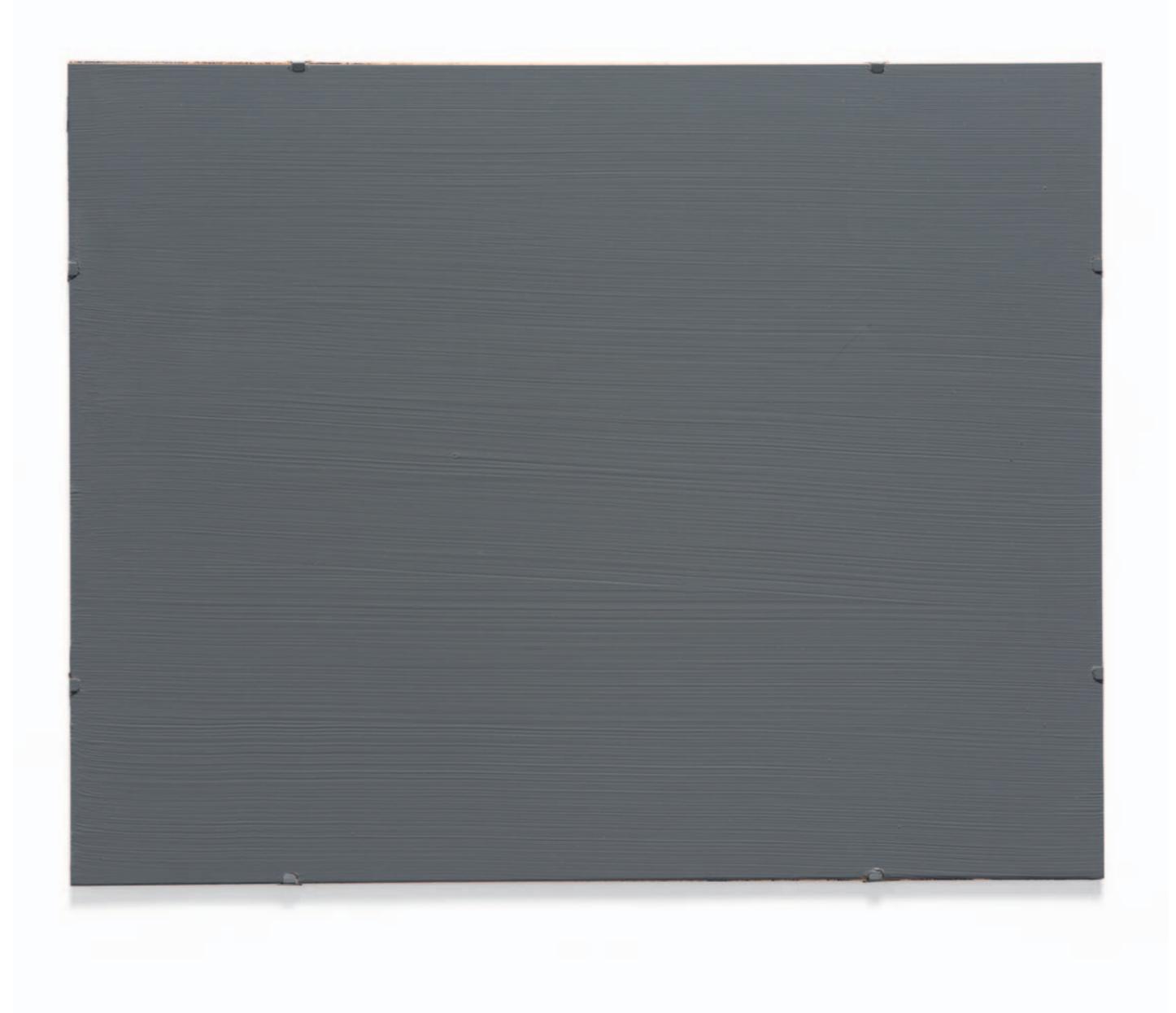
1974

Öl auf dem Glas eines rahmenlosen Wechselrahmens. 40 x 50 cm. Rückseitig auf dem Wechselrahmen signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 26/60 (+20). Edition Museumsverein Mönchengladbach (Jahresgabe). – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

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

*Oil on glass of a frameless clip frame. 40 x 50 cm. Signed, dated and numbered on clip frame verso. Proof 26/60 (+20). Edition Museumsverein Mönchengladbach (annual edition). – Traces of studio and minor traces of age.*

€ 20 000 – 30 000,-



**ANDREAS SCHULZE**

Hannover 1955

20 **OHNE TITEL**

1982

Dispersion auf Nessel, 2-teilig.  
200 x 400 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Dispersion on muslin (2 parts).*  
200 x 400 cm. – *Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions  
Santa Cruz de Tenerife/Teneriffa 1998  
(Kunsthalle Santa Cruz), Collection  
Dobermann, Nr.12 (mit rückseitigem  
Aufkleber)

€ 25 000 – 35 000,-



## ANDREAS SCHULZE

Hannover 1955

### 21 OHNE TITEL

1985

Acryl auf Nessel, 2-teilig. 200 x 400 cm.  
Rückseitig auf der Nessel signiert und datiert 'A. Schulze 85'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Acrylic on muslin (2 parts). 200 x 400 cm.  
Signed and dated 'A. Schulze 85' on muslin verso. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galerie Monika Sprüth, Köln;  
Privatsammlung, Italien

Ausstellungen Exhibitions  
Trevi 1994/1995 (Flash Art Museum of Contemporary Art), verso una grande collezione internazionale n.1

€ 30 000 – 40 000,-



## LOUISE NEVELSON

Kiew 1899 – 1988 New York

### N°22 MAQUETTE FOR SUN DISC/MOON SHADOW V 1976/1979

Stahl, farbig gefasst. 86,4 x 61 x 67,3 cm.  
Auf der Unterseite geritzt signiert und  
nummeriert. Exemplar 5/6. – Mit Atelier-  
und geringfügigen Altersspuren.

*Steel, painted. 86.4 x 61 x 67.3 cm.  
Scratched signature and number to  
underside. Cast 5/6. – Traces of studio  
and minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Pace Gallery, New York; Christie's,  
New York, 16.05.2019, Lot 766;  
Privatsammlung, USA

Ausstellungen Exhibitions

Genf 2018 (Pace Gallery), LeWitt,  
Nevelson, Pendleton Part II  
Paris 1996 (Galerie Marwan Hoss),  
Louise Nevelson, Sculpture and Works  
on Paper (anderes Exemplar)  
New York 1980 (Pace Gallery), Louise  
Nevelson, Maquettes for Monumental  
Sculpture/Wood Sculpture and  
Collages (anderes Exemplar)

Literatur Literature

Louise Nevelson, Maquettes for  
monumental sculpture, Ausst.Kat.  
The Pace Gallery, New York 1980, auf  
dem Vorsatzblatt mit Farbbabb. (anderes  
Exemplar)

€ 40 000 – 60 000,–

Louise Nevelson ist eine der wichtigsten Bildhauerinnen des 20. Jahr-  
hunderts. 1959 werden die Holzarbeiten der ukrainischstämmigen  
Künstlerin erstmals in der Ausstellung „Sixteen Americans“ im Museum  
of Modern Art gezeigt. 1962 bespielt die Künstlerin den amerikanischen  
Pavillon der Biennale in Venedig, 2022 wird ihr ebendort eine umfang-  
reiche Retrospektive gewidmet.

Der Kubismus, aber auch die Werke Marcel Duchamps und der afrika-  
nischen und präkolumbianischen Kunst zählen zu ihren wichtigsten  
Inspirationsquellen. Sie arbeitet zunächst mit Keramik, wechselt dann  
aber zum Werkstoff Holz, mit dem sie bekannt wird. In den 1970er  
Jahren verlegt sich Nevelson auch auf Materialien wie Aluminium, Stahl  
und Plexiglas. Für ihre unverwechselbaren, abstrakten Assemblagen  
und Reliefs kombiniert sie alltägliche Fundstücke und selbst geschaffene  
Elemente und überzieht sie mit einer monochromen Farbfassung in  
Schwarz, Weiß oder Gold. Diese Fassung bewirkt eine optische Verein-  
heitlichung der disparaten Einzelelemente und verleiht den Plastiken  
eine sakral-entrückte Ausstrahlung. Das Universum und die Himmels-  
erscheinungen faszinieren Nevelson in besonderem Maße, ebenso der  
Schatten. So thematisiert auch die Auflagenarbeit „Maquette for Sun  
Disc/Moon Shadow V“ die vielfältigen, komplexen Licht- und Schatten-  
wirkungen der Himmelskörper Sonne und Mond. Die Maquette liegt der  
großen Einzelausführung „Sun Disc/Moon Shadow V“ von 1976 zugrunde,  
die sich heute im Middelheim Museum, Antwerpen, befindet.

*Louise Nevelson is one of the most significant sculptors of the 20th century.  
In 1959, the works in wood by the Ukrainian artist were shown for the first  
time in the exhibition „Sixteen Americans“ at the Museum of Modern Art. In  
1962, the artist was featured in the American pavilion at the Venice Biennale,  
and in 2022 an extensive retrospective was dedicated to her there.  
Cubism, the works of Marcel Duchamps, as well as African and Pre-Colum-  
bian art pertained to her most important sources of inspiration. Initially,  
she worked with ceramics but then switched to the material of wood for  
which she became well-known. During the 1970s Nevelson also resorted to  
materials such as aluminium, steel, and plexiglass. In her distinctive, abstract  
assemblages, she combined everyday objets trouvés with self-created ele-  
ments and covered them in a monochrome layer of black, white, or gold paint.  
This layer gives a visual unification to the disparate individual elements and  
lends the sculptures a sacral and eccentric aura. Nevelson was particularly  
fascinated by the universe and celestial phenomena and by shadow. Thus, the  
edition work „Maquette for Sun Disc/Moon Shadow V“ also thematizes the di-  
verse, complex light and shadow effects of the celestial bodies sun and moon.  
The maquette is based on the large single version „Sun Disc/Moon Shadow V“  
of 1976, which is now in the Middelheim Museum, Antwerp.*



## GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

### 23 OHNE TITEL

1968

Kissenbild: Öl auf Perlon auf Synthetikwatte auf Leinwand. 100 x 100 x 8 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Goth. Graubner 1968'. – Mit Atelier Spuren und fachmännisch restauriert.

*Cushion picture: Oil on perlon on synthetic wadding on canvas. 100 x 100 x 8 cm. Framed under plexiglass. Signed and dated 'Goth. Graubner 1968' to canvas verso. – Traces of studio and professionally restored.*

Provenienz Provenance

Galerie Löhrl, Mönchengladbach;  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 70 000 – 90 000,–

„Graubners Kissenbilder, darunter auch solche, die den Eindruck der Schwere akzentuieren, ihn mit Immaterialität kontrastieren, haben mit dem um 1959 proklamierten Ausstieg aus dem Bild der Zero-Gruppe, nichts zu tun. Das malerische Objekt im Sinne des Künstlers, ordnet sich allein unter die optische Dimension, selbst wenn es als Kissen selbst zum Tastobjekt wird. Es geht nicht um die Brechung realen Lichts an dingliche Oberflächen, wie etwa bei Ueckers (z.T. auch bemalten) Nagelreliefs, sondern um den Lichtwert einer betont materiell verkörperten Farbe. Graubner brachte seine Intention damals auf eine eindringliche Formel. Farbe = Verdichtung zum Organismus = Malerei. Das darin formulierte künstlerische Ziel verfolgt er fortan konsequent. Die Farbigkeit erscheint wie mit Erde beschwert, in aller Diffusion, auch Spiritualität, zu der Graubners Malerei fähig ist, die Fühlung mit Gewicht und Körper geht niemals verloren.“ (Gottfried Boehm, Die Sonne hinter der Leinwand, Gotthard Graubner, der Maler, in: Gotthard Graubner, Malerei, Ausst. Kat. Galerie Karsten Greve, Köln 1995, S.10-11).

*“Graubner’s cushion pictures, including those that accentuate the impression of weight, that contrast with immateriality, do not have anything to do with the 1959 proclaimed Ausstieg aus dem Bild (Exit from the Picture) of the Zero Group. The painterly object, in terms of the artist ‘categorises itself under the optical dimension, even when, as a cushion, it becomes a sensory object. It is not about the refraction of real light on material surfaces, such as with Uecker’s (partly also painted) nail reliefs, but the light value of a deliberately materially embodied colour. Graubner captured his intention in a powerful formula: Colour = densification to an organism = painting. He continues to consistently pursue the artistic goal formulated in this. The colouring appears as if weighted by earth, in all its diffusion, as well as spirituality, of which Graubner’s painting is capable of, the contact with weight and body never gets lost.” (Gottfried Boehm, Die Sonne hinter der Leinwand, Gotthard Graubner, der Maler, in: Gotthard Graubner, Malerei, exhib.cat. Galerie Karsten Greve, Cologne 1995, p.10-11).*



## OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

### 24 CURRENTS

1983/1984

Öl auf Rastersieb auf Leinwand.  
100 x 100 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'OPiene' (ligiert) '83/84 „Currents“' sowie auf dem Keilrahmen mit Richtungspfeil. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on grid on canvas. 100 x 100 cm. Framed. Signed, dated and titled 'OPiene' (ligated) '83/84 "Currents"' to canvas verso and with direction arrow to stretcher. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galerie Löhr, Mönchengladbach (1984);  
Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen Exhibitions  
Bonn 1986 (Rheinisches Landesmuseum und Wissenschaftszentrum),  
1936 verbotene Bilder, 1986 Vielfalt der Bilder, 34. jährliche Ausstellung, Ausst. Kat., S.62 mit Abb. (mit rückseitigem Speditionsaufkleber)

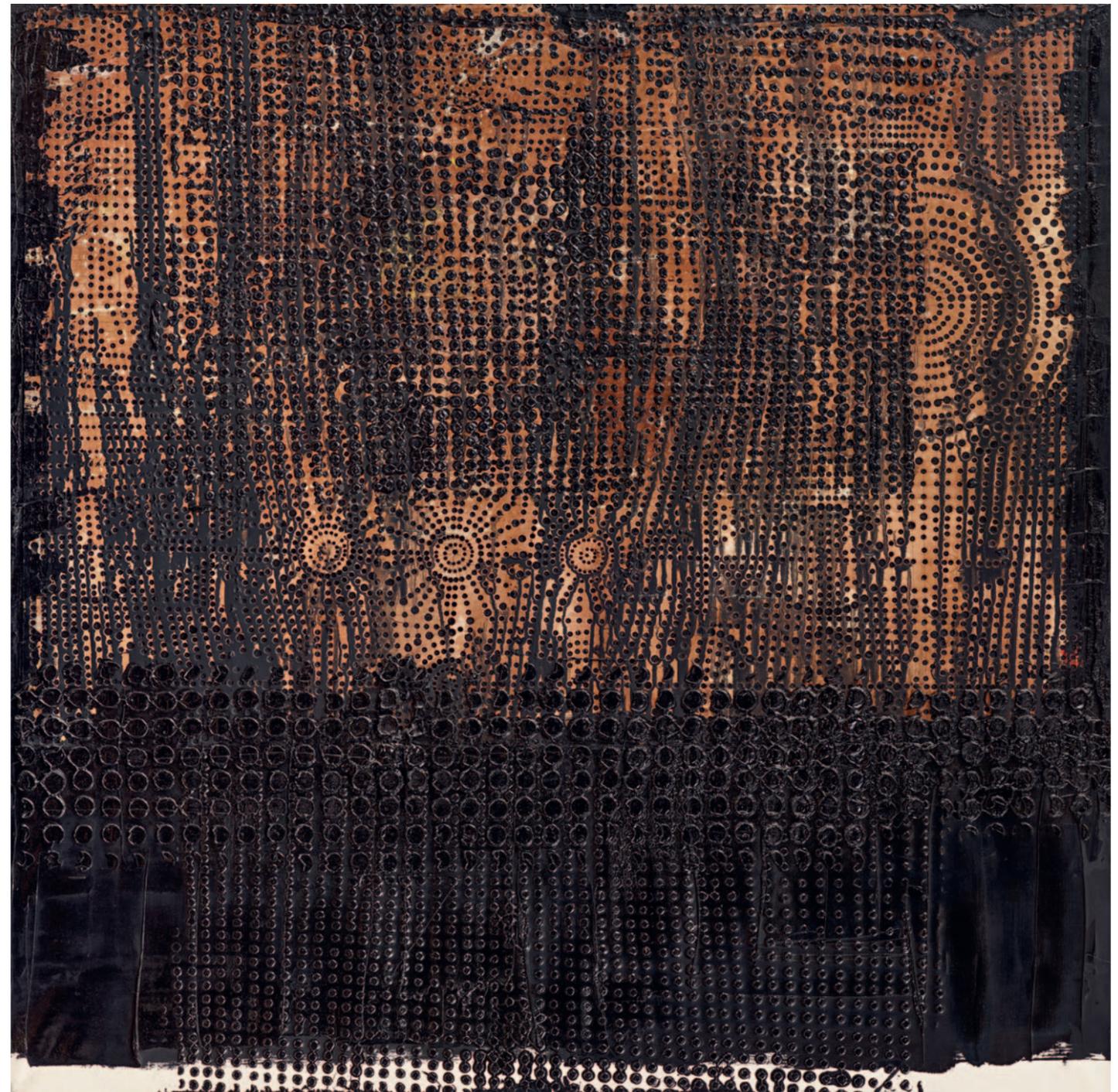
€ 80 000 – 120 000,-

Die ersten Rasterbilder Otto Pienes entstehen 1957, dem Gründungsjahr der Künstlergruppe ZERO. Entsprechend der von ZERO propagierten Objektivität des Künstlers gegenüber seinem Werk entindividualisieren sie den Farbauftrag deutlich. Piene fertigt die Rastersiebe mit einem Locheisen selbst, sie fungieren ähnlich wie die Schablonen eines Siebdruckes, durch die die Farbe auf den Bildträger gepresst wird. In einem halbmechanischen Prozess entstehen unterschiedlichste, durch das verwendete Sieb vorbestimmte Sequenzen von Rasterpunkten. Diese erhaben auf der Bildfläche stehenden Farbpunkte reflektieren das Licht individuell, je nach Beleuchtungssituation und binden damit das Licht als bestimmendes Element in die Bildwirkung ein.

Den Begriff der Ströme (engl. currents) thematisiert Piene in einer Äußerung über seine frühen Rasterarbeiten: „Jetzt sind die Bilder nicht mehr Verliese, die den Geist und den Körper fesseln, sondern Spiegel, von denen Kräfte auf den Menschen übergreifen, Ströme, die sich frei im Raum entfalten.“ (zit. nach: Otto Piene, Alchemist und Himmelsstürmer, Ausst. Kat. Arp Museum Bahnhof Rolandseck 2019/2020, S.43). Die Besonderheit des vorliegenden, als „Currents“ betitelten Werkes liegt in seiner Vielschichtigkeit. Piene verwendet mehrere Siebe und kombiniert damit verschieden große Rasterpunkte in variierender Farbdichte. Zudem ist ein Rastersieb aus Karton selbst in die Arbeit integriert. Mit seinem hellen Goldbraun hinterfängt es die dunkle Farbe, was eine faszinierende dreidimensionale Wirkung hervorruft. Die eingepprägten Kreis- und Strahlenformen dynamisieren die Bildfläche und spielen erneut auf die Lichtthematik an, die im Oeuvre Pienes allgegenwärtig ist.

*The first grid paintings by Otto Piene were created in 1957, the founding year of the ZERO artist group. According to the objectivity of the artist towards his work as propagated by ZERO, he significantly de-individualised the application of paint. Piene fabricated the grid sieves himself using a punch iron; these function similarly to the stencils of a screen print, through which the ink is pressed onto the picture carrier. In a semi-mechanical process, a wide variety of sequences of screen dots are created that are predetermined by the screen used. These colour dots, which stand raised on the picture surface, reflect the light individually, depending on the lighting situation, and thus incorporate the light as a determining element in the picture effect.*

*Piene thematises the term current in a statement on his early grid works, 'Now the images are no longer dungeons that imprison the mind and body, but mirrors from which forces spill over to the human being, currents that unfold freely in space.' (Otto Piene, Alchemist und Himmelsstürmer, exhib. cat. Arp Museum Bahnhof Rolandseck 2019/2020, p.43). The distinctive feature of the present work, entitled Currents, lies in its complexity. Piene used several sieves and in doing so combined different grid points of varying colour density. In addition, a cardboard screen is itself integrated into the work. With its light golden-brown, it backdrops the dark colour, creating a fascinating three-dimensional effect. The embossed circular and ray shapes lend the picture surface a dynamic and again allude to the theme of light, which is omnipresent in Piene's oeuvre.*



## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 25 LICHTRELIEF 1959/1960

Aluminium auf Hartfaser. 48 x 48 cm.  
Rückseitig auf der Hartfaser signiert  
und datiert 'mack 59/60' sowie mit  
Richtungspfeil. – Mit leichten Alters-  
spuren.

Dieter Honisch, Mack, Skulpturen  
1953-1986, Düsseldorf/Wien 1986,  
WVZ-Nr.516

*Aluminium on fibreboard. 48 x 48 cm.  
Signed and dated 'mack 59/60' to fibre-  
board verso and with direction arrow. –  
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Direkt vom Künstler erworben (1960er  
Jahre); Sammlung Heinz Möller,  
Düsseldorf

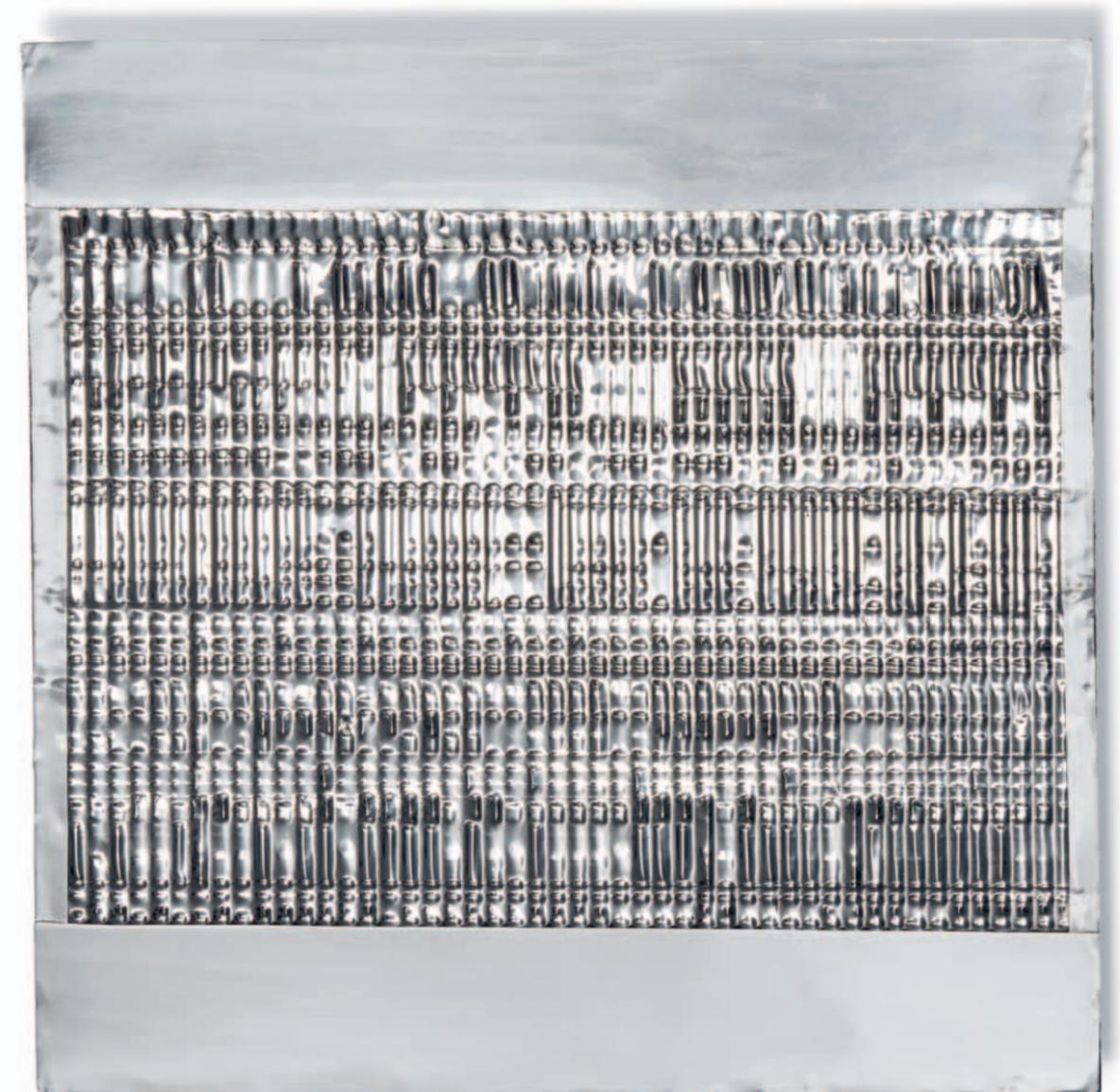
Ausstellungen Exhibitions  
Düsseldorf 1972 (Städtische Kunst-  
halle), Objekte, Aktionen, Projekte,  
Ausst.Kat., S.54 mit Abb.  
Berlin 1960 (Galerie Diogenes), Mack  
Zürich 1960 (Kunstgewerbemuseum),  
Kinetische Kunst

Literatur Literature  
Karin Thomas, Heinz Mack, Reckling-  
hausen 1975, S.35 mit Abb.

€ 30 000 – 40 000, –

Bereits in seinen „Dynamischen Strukturen“ Ende der 1950er Jahre gibt Heinz Mack eine individuell gegliederte Komposition auf zugunsten einer die ganze Bildfläche überziehenden Struktur aus seriell ausgeführten Formelementen. Diese Reduktion und Objektivierung lässt die persönliche Handschrift des Künstlers zurücktreten, das Licht beginnt auf den kleinen Unregelmäßigkeiten der Maloberfläche ein Eigenleben zu führen. Eine stringente Weiterentwicklung dieser Strukturen sind die „Lichtreliefs“, die als eine Art Frottage auf Metall das Licht vollends zum bestimmenden Element erheben. „Eine unerwartete Möglichkeit, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne Metallfolie trat, die auf einem Sisalteppich lag. Als ich die Folie aufhob, hatte das Licht Gelegenheit zu vibrieren [...] Meine Metallreliefs, die ich lieber Lichtreliefs nennen möchte, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben [...] Die mögliche Schönheit dieser Gebilde wäre ein reiner Ausdruck der Schönheit des Lichtes.“ (Heinz Mack, zit. nach: Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack, Ausst.Kat. Galerie Neher, Essen 1989, S.80)..

*In “Dynamischen Strukturen” from the late 1950s, Heinz Mack had already abandoned an individually structured composition in favour of a structure of serially executed formal elements covering the entire surface of the painting. This reduction and objectification allowed the artist’s personal handwriting to recede and, on the small irregularities of the painting surface, light began to take on a life of its own. A stringent further development of these structures are the “light reliefs”, which, as a kind of frottage on metal, fully elevate light to the determining element. ‘An unexpected possibility to make aesthetic movement visible ensued when I accidentally stepped on a thin metal foil lying on a sisal carpet. When I picked up the foil, the light had the opportunity to vibrate [...] My metal reliefs, which I prefer to call light reliefs, need light instead of colours in order to live [...] The possible beauty of these structures would be a pure expression of the beauty of light.’ (Heinz Mack, cited in: Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack, exhib. cat. Galerie Neher, Essen 1989, p.80).*



## GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930

### 26 DIAGONALE STRUKTUR III (AUS: PARALLELSTRUKTUREN) 1965-1975

Nägel und Graphit auf Leinwand auf Holz. 40 x 40 x 8,5 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'III Diagonale Struktur Uecker Serie paralelstrukturen' [sic] '1965-1975' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren. Professionell gereinigt.

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, WVZ-Nr.876 (Werkverzeichnis von Marion Haedeke)

*Nails and graphite on canvas on wood. 40 x 40 x 8.5 cm. Signed, dated and titled 'III Diagonale Struktur Uecker Serie paralelstrukturen' [sic] '1965-1975' to wood verso and with direction arrow and information. – Minor traces of age. Professionally cleaned.*

Provenienz Provenance  
Galerie Löhr, Mönchengladbach;  
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 80 000,-



**GÜNTHER UECKER**  
Wendorf/Mecklenburg 1930

27 DRUCKWERK  
1974



Nägel, gegossene Bleisatz-Zeilen, Papier, Holz und Stein. Ca. 32 x 189 x 27 cm. Auf dem Holz signiert und datiert 'Uecker 74'. Unikat. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Dorothea und Martin van der Koelen (Hrsg.), Günther Uecker, *Opus Liber*, Verzeichnis der Bibliophilen Bücher und Werke 1960–2005, Mainz 2007, WVZ-Nr. L7403

*Nails, cast lead typesetting lines, paper, wood and stone. Approx. 32 x 189 x 27 cm. Signed and dated 'Uecker 74' to wood. Unique work. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Germann, Zürich, 23.05.2011, Lot 57; Privatsammlung, Basel; Lempertz, Köln, 02.06.2018, Lot 621; Privatsammlung, Berlin; Ketterer, München, 07.12.2019, Lot 241; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1983 (Städtische Kunsthal-  
le), Esslingen 1984 (Galerie der Stadt,  
Villa Merkel), Uecker, *Bibliophile Werke*,  
Ausst.Kat.Nr.6, o.S. mit Abb.

Literatur Literature

Britta Julia Dombrowe, *Redepflicht und  
Schweigefluss, Zur Gestalt, Bedeutung  
und Funktion von Günther Ueckers  
bibliophilen Werken*, Mainz 2006, Kat.  
Nr.18, S.183 mit Abb.

€ 25 000 – 35 000,–

## GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

### 28 OHNE TITEL

1973/1974

Kissenbild: Öl auf Perlon auf Schaumstoff auf Leinwand. 131 x 102 x 8 cm. Rückseitig signiert und datiert 'Graubner 1973/1974' sowie mit Richtungs-pfeil. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

*Cushion picture: Oil on perlon on foam on canvas. 131 x 102 x 8 cm. Signed and dated 'Graubner 1973/1974' verso and with direction arrow. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Defet, Nürnberg (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Hessen

€ 100 000 – 150 000,–

Seit 1971 arbeitet Gotthard Graubner an der von ihm entwickelten Gattung der Farbraumkörper. Dafür durchtränkt er Rohlinge aus Leinwand, Füllwatte und Textilbespannung in zahlreichen Durchgängen mit Farbe, die in die kissenartige Substanz einsickert. Farbe und Bildträger gehen eine Einheit ein. Quasi autonom entstehen so sehr individuelle Farbausprägungen in vielfältigsten Nuancierungen – was zunächst monochrom erscheint, enthüllt bei näherer Betrachtung eine Fülle von Farbschattierungen. Über den Entstehungshintergrund seiner Werke schreibt Caroline Sommer: „Seine Bilder sind für ihn nicht abstrakt im Sinne von gegenstandslos. Jedes Bild sei vielmehr Projektion von etwas real Erfahrenen in das Medium Malerei, erklärt Graubner. Dies kann etwa die Natur in ihren tausendfachen Prozessen oder ein Gefühl sein, das der Maler mit den Mitteln der Farbe zum Ausdruck bringt. [...] Mehr als auf das Verstehen eines Vorgangs verlässt sich der Künstler auf das Erleben. In ständiger Reflexion darüber entsteht seine Malerei.“ (in: Gotthard Graubner, *Farblicht*, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 2003, S.29). Der hier angebotene frühe Farbraumkörper changiert in feinen Graustufungen. Schwebende, körperlos erscheinende Partien gehen zu den Rändern hin über in Bereiche, in denen die schwere, farbgesättigte Materialität des Objektes sichtbar wird. Das Werk stammt ehemals aus dem Bestand der Galerie Defet, die über Jahrzehnte als bedeutender Förderer für zeitgenössische Kunst in Nürnberg wirkte.

*Gotthard Graubner has been developing and perfecting his genre of Farbraumkörper since 1977. In repeated work processes, he saturated the untreated carriers of canvas, fibrefill and textile covers with paint that seeped into the cushion-like substance. Paint and carrier form a unit. Highly individual colour imprints thus develop virtually autonomously in multiple nuances – what appears monochrome at first, reveals an abundance of shades of colour upon closer inspection.*

*Caroline Sommer writes the following on the background of the creation of his works, 'For him, his images are not abstract in the sense of being non-objective. Each image is rather the projection of a real experience into the medium of painting,' explains Graubner. 'This can be, for example, nature in its thousandfold processes or a feeling that the painter expresses by means of colour. [...] The artist relies on experience rather than on the understanding of a process. In constant reflection of this, his painting is created.' (Gotthard Graubner, *Farblicht*, exhib.cat. Kestner-Gesellschaft Hanover 2003, p.29). The early colour-space object on offer here shimmers in fine shades of grey. Toward the edges, floating, seemingly disembodied sections merge into areas where the heavy, colour-saturated materiality of the object becomes visible. The work originates from the collection of Galerie Defet, which acted as a major promoter of contemporary art in Nuremberg for many decades.*



## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 29 TARASQUE

1954

Keramikkrug. Weißer Scherben mit rot-brauner, schwarzer und grauer Engobe, partiell weiß glasiert. Unter dem Bauch mit schwarzem Pinsel mit der Exemplarnummer und dem Editionsvermerk versehen. Exemplar 50/50. Édition Picasso. – Tadelloser Zustand.

Ramié 247

*Ceramic jug. White clay with red brown, black and grey engobe painting, partly glazed white. Copy number and edition note in black brush under the belly. Numbered 50/50. Édition Picasso. – In excellent condition.*

Provenienz *Provenance*

Seit Ende der 1960er Jahre in nord-deutschem Privatbesitz

€ 80 000 – 90 000,-

Keramik – ein Material, mit dem Picasso durch Zufall 1946 während eines Aufenthalts in Vallauris an der Côte d'Azur in Berührung kommt. Dieser Werkstoff eröffnet dem Künstler neue Möglichkeiten in der Verbindung von plastischer und malerischer Gestaltung. Suzanne und Georges Ramié, in deren Töpferei Madoura Picasso fortan ein umfangreiches keramisches Werk schaffen soll, stellen dem Künstler zuerst traditionelle Töpferware zur Verfügung, der bald schon eigene und eigenwillige Kreationen folgen.

1954 entsteht unser Keramikkrug „Tarasque“ in einer kleinen Auflage von nur 50 Exemplaren – heute kaum mehr auf dem Markt.

Während die malerische Gestaltung an maurische Architekturdetails erinnert, ist die plastische Ausarbeitung ungewöhnlich und lässt an präkolumbianische, zoomorphe Gefäßformen denken. Einerseits Vogelkörper, ergibt die Form auf den vier kurzen Füßen andererseits einen Sinn durch die malerische Gestaltung der Rückseite. So zeigt sich hier ein Gesicht mit einer breiten Zahnreihe und Fledermausohren. „Tarasque“ ist der Legende aus dem 13. Jahrhundert nach ein Drache, welcher sein Unwesen in einem oberhalb von Arles gelegenen Dorf – später Tarascon – treibt, bis er durch den Gesang der Hl. Martha besänftigt und von ihr gezähmt wird.

*Ceramics – a material Picasso encountered by chance in 1946, during a stay in the town of Vallauris in the French Riviera. This medium presented the artist with new possibilities for combining three-dimensional and painterly compositions. Picasso would go on to create an extensive ceramic oeuvre in the Madoura pottery workshop of Suzanne and Georges Ramié: they initially provided the artist with traditional pottery, but this was soon followed by his own unconventional creations.*

*Our ceramic jug “Tarasque” was created in 1954 in a small edition of only 50, and it is scarcely to be found on the market today.*

*While the painted design is reminiscent of Moorish architectural details, the unusual development of its sculptural form calls to mind the zoomorphic forms of pre-Columbian containers. An avian body on the one hand – on the other, the logic of the form on four short feet becomes clarified through the painted design of the rear side. A face with a wide row of teeth and bat ears presents itself here.*

*According to a 13th-century legend, “Tarasque” was a dragon who pursued his evil ways in a village – later Tarascon – upstream from Arles until he was pacified by St Martha’s singing and tamed by her.*



**PABLO PICASSO**

Málaga 1881 – 1973 Mougins

**30 CHAR ET PERSONNAGES**

1967

Tuschpinsel- und Federzeichnung auf Velin mit Wasserzeichen „GUARRO“. 49,5 x 65 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links signiert und datiert '8.3.67. II Picasso'.

The Picasso Project 67-103; Zervos Vol. 27, 479 mit Abb. S. 183

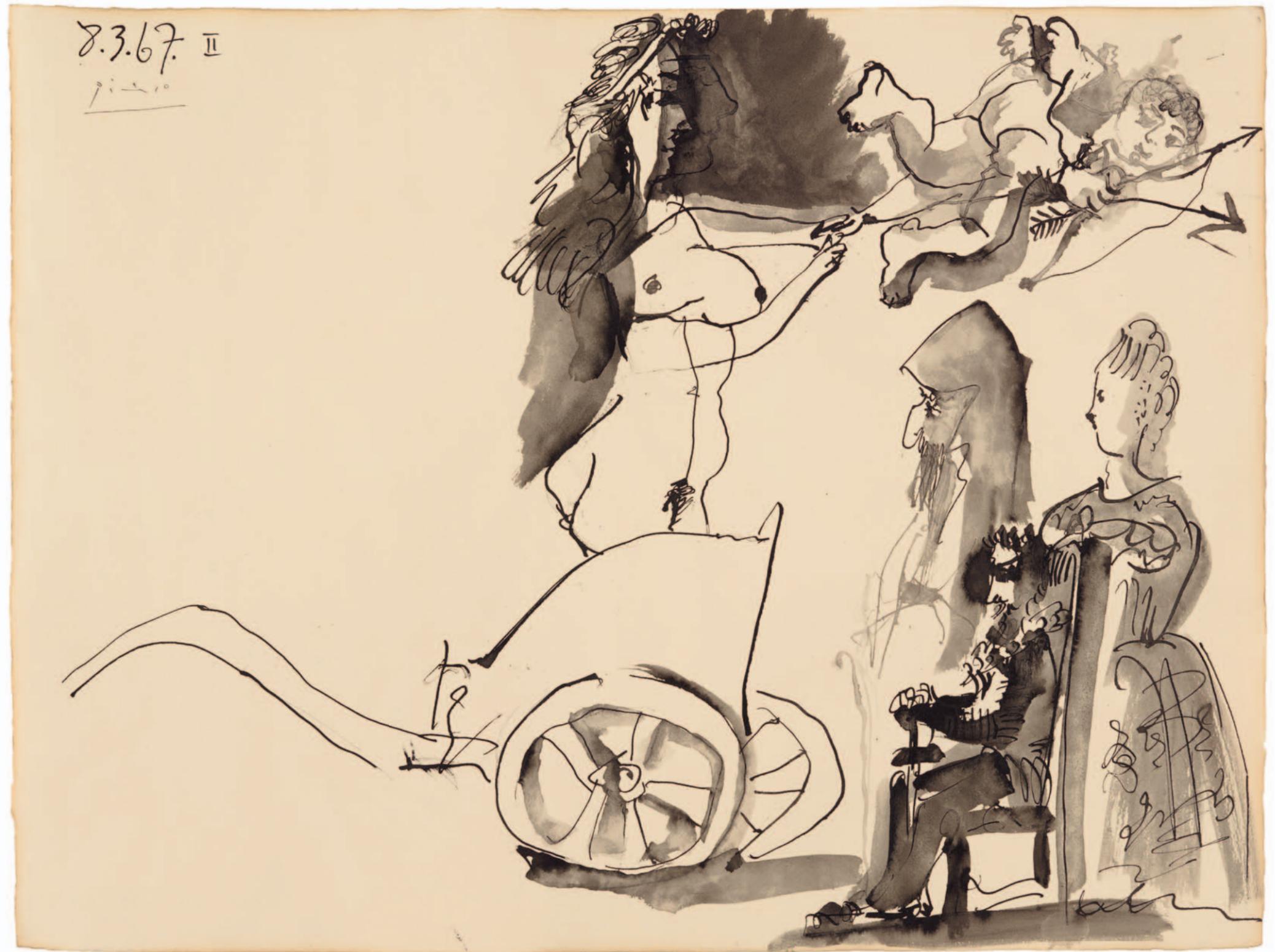
*Brush and India ink and pen drawing on wove paper with watermark "GUARRO". 49.5 x 65 cm. Framed under glass. Signed and dated '8.3.67. II Picasso' upper left.*

*The Picasso Project 67-103; Zervos Vol. 27, 479 with ill. p. 183*

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris (mit Rahmentikett), vom Vorbesitzer bei Daniel-Henry Kahnweiler erworben; seitdem in Familienbesitz Norddeutschland (ca. 1968)

€ 250 000 – 300 000,-



Der Liebe widmet sich Pablo Picasso stets – in seinem Leben wie in seinem Werk, und greift auch häufig das Thema des ungleichen Paares auf. Die Antithese von Alt-Jung, Hässlich-Schön wird vor allem in den späteren Jahren oft thematisiert.

Zum Entstehungszeitpunkt unserer meisterhaften, großformatigen Tuschpinselzeichnung ist Picasso 86-jährig mit seiner siebten Lebensgefährtin Jacqueline Roque verheiratet. Die junge Frau – nicht halb so alt wie er selbst – hatte er 1952 in Vallauris bei den Ramiés kennengelernt, wo sie in der Keramikwerkstatt im Verkauf tätig war.

„Omnia vincit Amor“ – mit hintergründigem Humor mag Picasso in der vorliegenden Zeichnung auch auf die eigene Situation und den großen Altersunterschied anspielen. Die alles besiegende Liebe sucht sich hier allerdings noch ihren Weg. Denn der mit zwei Pfeilen bewaffnete Amor ist bereits über sein Ziel hinausgeschossen, resp. über das ungleiche Paar des sitzenden Alten und der hinter ihm stehenden jungen Dame hinweggeflogen, während er von seiner Mutter Venus, stehend im Streitwagen, zurückgehalten wird. Die Szene entbehrt nicht einer feinsinnigen Situationskomik.

Zugleich zeigt sie Picassos Interesse an klassischen Bildthemen bekannter Malerkollegen wie hier etwa an Diego Velázquez. Auf dessen ikonisches Werk „Las Meninas“ von 1656 (siehe Vergleichsabb.) rekurrierend, steht die kleine Infantin nicht mehr im Mittelpunkt, sondern als erwachsene junge Frau hinter dem nun etwas gebrechlichen sitzenden Maler – beide in der zeittypischen Kleidung des spanischen Hofes. Technisch brillant, zielsicher gezeichnet und plastisch mit Pinsel modelliert, ist mit der vorliegenden marktfrischen Papierarbeit dem Betrachter genügend Freiraum gelassen – seiner Phantasie werden nicht die Flügel gestutzt.



Diego Velázquez,  
Las Meninas, Detail  
(Museo del Prado, Madrid),  
Abb. aus: Ausst. Kat. MOMA  
New York 1989/1990, S. 21

*Picasso was constantly devoted to love – in his life as well as his work – and he often dealt with the theme of the ill-matched pair. He thematised the antitheses of old vs young and ugly vs beautiful particularly often in his later years.*

*At the time our masterful, large-format pen-and-brush drawing was created, Picasso was 86 and married to Jacqueline Roque, his seventh romantic companion. He had met this young woman, who was less than half his age, in Vallauris in 1952 – at the Ramiés' pottery workshop, where she worked as a shop assistant.*

*“Omnia vincit Amor”: Picasso's drawing may also present a subtly humorous allusion to his own situation and this extreme age difference. At any rate, all-conquering Love is still trying to find a way to achieve her goal here. Amor, who is armed with two arrows, has already shot past the intended target – that is, he has flown beyond the ill-matched pair of the seated old man and the young lady standing behind him – while his mother Venus, standing in a chariot, holds him back. The scene does not lack a fine sense for situational comedy.*

*At the same time, it reveals Picasso's interest in classic motifs by other famous painters, such as Diego Velázquez in this case. Referring back to his iconic “Las Meninas” of 1656 (see comparative ill.), the little infanta is to be found standing not in the centre of the picture but behind the now somewhat decrepit, seated painter and is now a grown young woman – both are dressed in the period clothing of the Spanish court. Technically brilliant, drawn with assurance and modelled in relief with the brush, this market-fresh work on paper leaves viewers enough latitude- their flights of fantasy are not cut short.*

## AMEDEO MODIGLIANI

Livorno 1884 – 1920 Paris

### 31 PORTRAIT D' ELENA: HÉLÈNE POVOLOZKY 1917

Kreide und Graphitstift auf bräunlichem Papier, auf Karton (20,7 x 13,8 cm) montiert. 17,7 x 11 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'modigliani', links datiert und und betitelt 'Le [sic] ELENA 4 Janvier. 1917.' – Das Papier mit schmalem Lichtrand.

Parisot III, 136/17

Mit einer Expertise von Marc Restellini, Institut Restellini, Paris, vom 30. September 2015 (Rapport No. 2015/DE/s52028). Die Zeichnung wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen werden.

*Chalk and graphite pen on brownish paper, mounted to card (20.7 x 13.8 cm). 17.7 x 11 cm. Framed under glass. Signed 'modigliani' in pencil lower right, dated and titled 'Le [sic] ELENA 4 Janvier. 1917.' left. – The paper with narrow light-stain.*

*With an expert report by Marc Restellini, Institut Restellini, Paris, dated 30 September 2015 (Rapport No. 2015/DE/s52028). The drawing will be included in the forthcoming catalogue raisonné.*

Provenienz Provenance

Carolyn Lloyd, Los Angeles; A. Estelle Lloyd, Los Angeles; Christie's New York, Auktion 5143, 20.5.1982, Lot 121; Ahlers Collection, Herford; Privatsammlung Norddeutschland; Karl und Faber, Auktion Moderne Kunst 10.6.2016; Privatsammlung Süddeutschland

€ 30 000 – 50 000,-

Modiglianis Zeichnung verbindet 'in nuce' die individuelle Ähnlichkeit der Dargestellten mit seinem eigenen typischen stilistischen Vokabular zu dieser formal äußerst ausgewogenen Komposition.

Die dargestellte Héléne Povolozky war von Reims nach Paris gezogen, wo sie fortan als Künstlerin mit den Vertretern der Avantgarde von Malern und Schriftstellern befreundet ist. Sie heiratet den aus Kiev gebürtigen Jacques Povolozky 1911, der im selben Jahr ein Verlagshaus, eine Zeitschrift und die Galerie „La Cible“ gründet. Dort werden von dem Ehepaar Povolozky u.a. die Maler Picabia, Lhote und Gleize vertreten. Modigliani malt Héléne, auch Elena genannt, mehrfach – ein Bildnis ist heute in der Philipps Collection in Washington (Inv. Nr. 1369).

*Modigliani's drawing combines "in nuce" the individual likeness of the sitter with his own characteristic stylistic vocabulary to create this formally extremely balanced composition.*

*Héléne Povolozky, who is depicted here, had moved from Reims to Paris, where, as an artist, she immediately became friends with the protagonists of the avant-garde of painters and writers. In 1911 she married Jacques Povolozky, who was born in Kyiv and who founded a publishing house, a journal and the gallery "La Cible" during this year. The artists represented by the Povolozkys included the painters Picabia, Lhote and Gleize. Modigliani painted Héléne, also known as Elena, multiple times – one likeness is now in the Phillips Collection in Washington DC (inv. no. 1369).*



## GEORGES SEURAT

1859 Paris 1891

### 32 DANS LA RUE

1882/1883

Öl auf Holz. 15,6 x 24,7 cm. Gerahmt.  
Unbezeichnet. Rückseitig mit Bleistift  
bezeichnet „Dans la rue“ und „No 51  
Collection Mirbeau, dispersé du Du-  
rand-Ruel en Février 1919“ sowie auf  
einem Etikett bezeichnet „NO. 56860  
PICTURE“. – In guter, farbfrischer  
Erhaltung.

Dorra/Rewald 59

*Oil on wooden panel. 15.6 x 24.7 cm.  
Framed. Unsigned. Inscribed "Dans la rue"  
and "No 51 Collection Mirbeau, dispersé  
du Durand-Ruel en Février 1919" in  
pencil verso, and inscribed "NO. 56860  
PICTURE" on a label. – Very good condi-  
tion with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Studio des Künstlers (Nachlass-Ver-  
zeichnis Nr. 26); Léon Appert (Schwager  
des Künstlers), Paris (bis 1900); Octave  
Mirbeau, Paris; Galerie Durand-Ruel,  
Paris, Vente Mirbeau, 24. Februar 1919,  
Lot 51; John Quinn, New York (bis 1926);  
Madame Nicol, Paris; Alfred Daber,  
Paris; William Weinberg, Scarsdale;  
Sotheby's London, Weinberg Sale,  
10. Juli 1957, Lot 40; T.P. Grange, London;  
Sammlung Georges Page, Feldbach;  
Salis & Vertes (2003), Salzburg; Samm-  
lung Corboud, Dauerleihgabe im  
Wallraf-Richartz-Museum – Fondation  
Corboud, Köln

€ 150 000 – 200 000,-



Vergrößerte Abbildung

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1900 (La Revue Blanche), Georges Seurat, Kat. Nr. 19; Chicago/ New York 1958 (Art Institute of Chicago/Museum of Modern Art), Seurat, Kat. Nr. 60 (rückseitig mit einem Klebezettel „Museum of Modern Art, Loan, 58.252 Grange“); Paris 1967 (Musée de l'Orangerie), Meisterwerke der Schweizer Sammlungen von Manet bis Picasso, Kat. Nr. 59, mit Abb.; Salzburg 2003 (Salis & Vertes), Bouquet d'Art. Festspielausstellung 2003, Kat. Nr. 1

Literatur *Literature*

Georges Coquiott, Georges Seurat, Paris 1924, S. 247; John Quinn Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Katalog, New York 1926, S. 15 (?); César M. Hauke, Seurat et son oeuvre, 2 Bde., Paris 1961, Bd. 1, Nr. 69, Abb. S. 41; Pierre Courthion, Georges Seurat, Paris/New York 1969, S. 84; Michael Zimmermann, Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Weinheim 1991, S. 126, Farbabb. 234; Die Impressionisten und ihre Nachfolger. Die Bilder der Fondation Corboud (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Bildhefte zur Sammlung), bearb. von Barbara Schaefer, Köln 2006, S. 32, 123, Farbabb. 22.

Die farblich reizvolle Studie „Dans la rue“ ist eine der wenigen reinen Stadtlandschaften von Georges Seurat. Das bei den Impressionisten so beliebte Sujet machte das elegante Bürgertum in der von Georges-Eugène Haussmann modernisierten Stadt Paris zum alleinigen Bildthema. Von einem leicht erhöhten Standort, vielleicht aus dem Atelier am belebten Boulevard de Clichy, nahm Seurat die über die Straße flanierenden Passanten in den Blick. Mit dem berühmten Stadtbild „Regen in Paris“ (1877) von dem französischen Stadtmaler Gustave Caillebotte vergleichbar, entwarf auch Seurat zwei voneinander differenzierte Bildräume, links ein breites Trottoir mit sechs teils kühn angeschnittenen Passanten und rechts das Erdgeschoss eines Geschäfts mit großem Schaufenster. Im Schatten einer langen Markise steht lässig ein Mann in langem Mantel und Hut. Für die Figuren griff Seurat auf seine zahlreichen Bleistiftskizzen männlicher und weiblicher Flaneure zurück, die er von 1882 bis 1884 meist nur als Silhouetten anlegte. Farblich bewegt sich die Studie in einer Skala von Blau- und hellen Brauntönen. Gekonnt markierte Seurat einen Hemdsärmel mit vier Pinselzügen reinen Deckweißes.

Georges Seurat gilt als der eigentliche Erfinder der pointillistischen Maltechnik, bei der die reine Farbe in meist winzigen Punkten aufgetragen wird und sich erst auf Entfernung im Auge des Betrachters mischt. Bei den kleinformatischen Ölstudien wie dieser, auch „Croquetons“ genannt, war diese Technik noch nicht ausgereift. Vielmehr dienten ihm diese Studien zur Erprobung des kleinteiligen Farbauftrags und zur Vorbereitung für so ambitionierte Werke wie „Un dimanche après-midi à la Grande Jatte“ von 1884-1886.

*The study “Dans la rue” displays a captivating use of colour and is one of Georges Seurat’s few pure cityscapes. This subject, which was so popular among the impressionists, made the elegant bourgeoisie in Georges-Eugène Haussmann’s modernised Paris, the sole motif of the picture. From a slightly elevated vantage point – perhaps from his studio in the bustling Boulevard de Clichy – Seurat has fixed his gaze on the flâneurs strolling along the street. In a manner comparable to the famous urban image “Paris Street; Rainy Day” (1877) by the French painter of the city Gustave Caillebotte, Seurat has also composed two distinct pictorial spaces. To the left there is a broad pavement with six passers-by, some of whom are seen in boldly cropped views, and to the right we see the ground floor of a shop with a large display window. A man in a long coat and hat casually stands in the shadow of a long awning. For the figures, Seurat made use of the numerous pencil sketches he had made of male and female flâneurs between 1882 and 1884, mostly only in the form of silhouettes. In terms of colour, the study ranges along a scale of blue and light-brown tones. Seurat has expertly indicated a shirt sleeve with four brush strokes of pure opaque white.*

*Georges Seurat is considered the actual inventor of the pointillist painting technique, in which pure colours are applied in usually tiny dots and become mixed only at a distance and in the eye of the viewer. In small-format oil studies like this, also known as “croquetons”, this technique was not yet fully developed. Instead, these studies served him as a way to experiment with the application of paint through minute brushwork and to prepare for works as ambitious as “Un dimanche après-midi à la Grande Jatte”, from 1884–1886.*



Detail aus Lot 32

## PAUL CEZANNE

1839 – Aix-en-Provence – 1906

### 33 ENTRÉE DE MAISON ET ARBRES 1895-1900

Aquarell und Graphitstift auf Velin.  
31,4 x 25/27,2 cm. Unter Glas gerahmt.  
Unbezeichnet. Rückseitig undeutlich  
mit Bleistift bezeichnet „no. 164 Gerard“.

FWN 1539

Wir danken Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, David Nash und Fabienne Ruppen für freundliche bestätigende und ergänzende Informationen.

*Watercolour and graphite on wove paper.  
31.4 x 25/27.2 cm. Framed under glass.  
Unsigned. Inscribed indistinctly "no. 164  
Gerard" in pencil verso.*

*We would like to thank Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, David Nash and Fabienne Ruppen for kind confirmatory and additional information.*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Rheinland;  
seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*

Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash, The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné ([www.cezannecatalogue.com](http://www.cezannecatalogue.com)), Nr. FWN 1539 (mit Farbabb.)

€ 130 000 – 150 000,–



Paul Cezanne dürfte in den ländlichen Gegenden der Île de France oder schon in seiner Wahlheimat Provence gewesen sein, als dieses zauberhafte Landschaftsaquarell entstand. Bis ins hohe Alter liebte er es, die in der Nähe von Aix liegenden Landschaften zu durchwandern und scheinbar zufällige Ausschnitte festzuhalten. Zart gesetzte Bleistiftlinien bilden hier das Gerüst, an dem meist parallel gesetzte Aquarellflecken in Blau, Grau und Grün ansetzen. In dieser reduzierten Farbskala vermitteln sie die Vorstellung einer langgezogenen Hausmauer mit einer dunkel schattierten Tür, hinter der sich teils hochgewachsene Bäume und die Umrisse eines Gebäudes erheben. Dies entspricht seiner Neigung, den Blick auf weite Landschaftsräume durch architektonische Elemente einzuschränken, um Nahes mit Fernem zu verbinden. Kompositorisch geschickt führte er hierfür diagonal laufende Elemente ein, in diesem Fall die ausgreifenden Äste, die unseren Blick in die Tiefe ziehen. Thematisch gehört das Aquarell zu einer Werkgruppe von Papierarbeiten, die bewaldete Landschaften mit ausgewählten Architekturelementen verbinden und so rechtwinklige mit vegetabilen Formen in Einklang bringen.

Die Aquarellmalerei nimmt in Cezannes Gesamtschaffen einen bedeutenden Raum ein. Seit etwa 1885 hatte sie einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf seine Ölmalerei, und umgekehrt übertrug er die Technik des Aquarellierens vor allem auf seine Landschaftsbilder. Nachdem er anfangs meist Nass in Nass malte, ging er später zu einer Malweise mit übereinandergelegten Farben und wechselseitiger Überblendung über. Mit der Zeit ließ er auch das Grundweiß des Papiers stehen, um es bewusst in die Komposition einzubeziehen.

Den Autoren des Werkverzeichnisses zufolge handelt es sich bei dem Aquarell nicht um ein Fragment, sondern um ein reguläres und von Cezanne häufig verwendetes Zeichenpapierformat (31 x 24 cm). Wie auch im Falle des Aquarells „Pistachier dans la cour de Château Noir I“ von 1900 (Nr. 1449) wird angenommen, dass er noch während des Malprozesses einen schmalen Streifen ergänzte, um die Mauer und den Grünstreifen weiterführen zu können. Das Aquarell verliert dadurch nichts von seinem Zauber – im Gegenteil, es gewinnt an Authentizität. Dementsprechend wurde die lange im Privatbesitz befindliche Arbeit erst jüngst in das Verzeichnis aufgenommen. Aquarelle von Cezanne sind im deutschen Kunsthandel äußerst selten.

*When Paul Cezanne created this enchanting watercolour landscape, he was probably in the countryside of the Île-de-France or already in his adopted homeland of Provence. Even at an advanced age he loved to hike through the landscapes around Aix-en-Provence to capture seemingly accidental views of them. Here, lines delicately drawn in pencil form a framework to which the watercolours have been attached in mostly parallel patches of blue, grey and green. Within this reduced range of colours, these convey the idea of a house's elongated wall, which contains a door in dark shadows and trees – some of them tall – as well as the outline of a building behind it. This is consistent with Cezanne's tendency to use architectonic elements to restrict our view of an expansive landscape space and to link the nearby with the distant. His deft composition introduces diagonal elements for this purpose: here the extending branches draw our gaze into the distance. In terms of subject matter, the watercolour belongs to a group of works on paper which link wooded landscapes with selected architectural elements, thus harmonising right-angled and vegetable forms.*

*Watercolours occupy an important place in Cezanne's oeuvre. From around 1885 their influence on his oil painting is not to be underestimated and, on the other hand, he especially transferred his use of the watercolour technique to the creation of landscape images. After initially painting mostly wet in wet, he later transitioned to painting with superimposed colours featuring mutually overlapping areas. Over time he also began to allow the white ground of the paper to remain so that he could deliberately incorporate it into his compositions.*

*According to the authors of Cezanne's catalogue raisonné, this watercolour sheet represents not a fragment but a standard format of drawing paper (31 x 24 cm) often used by Cezanne. As in the case of the 1900 watercolour "Pistachier dans la cour de Château Noir I" (no. 1449), it is assumed that he supplemented the sheet with a small strip of paper during the painting process to enable himself to extend the wall and strip of greenery. The watercolour loses none of its magic on account of this – on the contrary, this lends it greater authenticity. Accordingly this work, which has long been in private hands, was just recently added to his catalogue raisonné. Watercolours by Cezanne are extremely rare on the German art market.*

## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 34 VISAGE AU NEZ NOIR

1969

Keramikkrug. Weißer Scherben mit grauer und blauer Engobe, teils farbig und weiß glasiert, mit Ritzdekor. Höhe 33,3 cm. Mit eingeritztem Datum seitlich an der Wölbung „9.1.69“. Unter der Standfläche mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „ÉDITION PICASSO“ sowie eingeritzt mit dem Editionsvermerk und der Exemplar- nummer versehen. Ex. 90/200. Édition Picasso. – In sehr gutem Erhaltungs- zustand.

Ramié 609

*Ceramic jug. White clay with grey and blue engobe painting, partly coloured and glazed white, with scratched decor. Height 33.3 cm. Scratched date "9.1.69" to the side of curvature. Underside with embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "ÉDITION PICASSO" and scratched edition note and copy number. Numbered 90/200. Édition Picasso. – Very good condition.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen (seit den 1970er Jahren)

€ 20 000 – 30 000,-



## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 35 FEMMES FLEURS

1948

Keramikkrug. Weißer Scherben mit rosafarbenem, blauen, grünen, braunen und schwarzen Dekor, glasiert. Teils oxidiert und mit Relief. Der Hals inwändig bemalt und glasiert. Höhe 35,2 cm. Unter der Standfläche mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „ÉDITION PICASSO“ sowie eingeritzt mit dem Editionsvermerk und der Exemplarnummer versehen. Ex. 6/175. – Tadelloser Zustand.

Ramié 50

*Ceramic jug. White clay with rose-coloured, blue, green, brown and black decor, glazed. Partly oxidised and with relief. Inside of the neck painted and glazed. Height 35.2 cm. Underside with embossed stamps "MADOURA PLEIN FEU" and "ÉDITION PICASSO" and scratched with edition note and copy number. Numbered 6/175. – Excellent condition.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen (seit den 1970er Jahren)

€ 20 000 – 30 000,-



## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 36 BOUQUET DE FLEURS

1946

Farbkreidezeichnung auf cremefarbenem Velin d'Arches. 64,2 x 48,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert 'Picasso' und am Oberrand mit der Widmung 'Louis Fort' sowie am Unterrand mit dem Datum '25 aout 1946' versehen. – Zu den Rändern minimal gebräunt und am Unterrand teils oberflächlich leicht berieben.

Mit einer Foto-Expertise von Claude Picasso, Paris, vom 30. April 2018

*Colour chalk drawing on cream-coloured Velin d'Arches. 64.2 x 48.4 cm. Framed under glass. Signed 'Picasso' lower right, dedication 'Louis Fort' upper margin, datation '25 aout 1946' lower margin. – Minimally browned towards the margins, partial slight surface rubbing to lower margin.*

*Photo-certificate by Claude Picasso, Paris, dated 30 April 2018*

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an Louis Fort, Juan les Pins, 1946; Privatsammlung Frankreich

€ 150 000 – 160 000,-

Die überaus poetisch anmutende Zeichnung „Bouquet de fleurs“ erschließt sich bei eingehenderer Betrachtung als farbenprächtiger Strauß langstieliger Blumen – mit einem kleinen Exkurs in die Vogelwelt; sie wird auch „Thématique florale“ genannt.

Zickzacklinien und Dreieckformen eröffnen eine Räumlichkeit, die durch die in der Wechselwirkung der starken Farben miteinander entstehende Plastizität verstärkt ist. Der Bildraum ist demzufolge formal und farblich erschlossen. Das Blattformat in V-förmigen Bildaufbau beinahe gänzlich füllend, explodieren die nach oben strebenden Blüten gleichsam und werden von dem Namen „Louis Fort“ gekrönt.

Louis Fort ist Picassos Drucker einiger seiner wichtigsten Graphiken und sein Freund seit langen Jahren. Picasso, den es nach dem II. Weltkrieg nach Südfrankreich zieht, wohnt bei Louis Fort in seinem Haus in Juan les Pins, Vallauris. Dort wird Picasso mit dem Ehepaar Ramié zusammentreffen, woraus sich eine jahrzehntelange Zusammenarbeit in der Keramikwerkstatt Madoura ergibt.

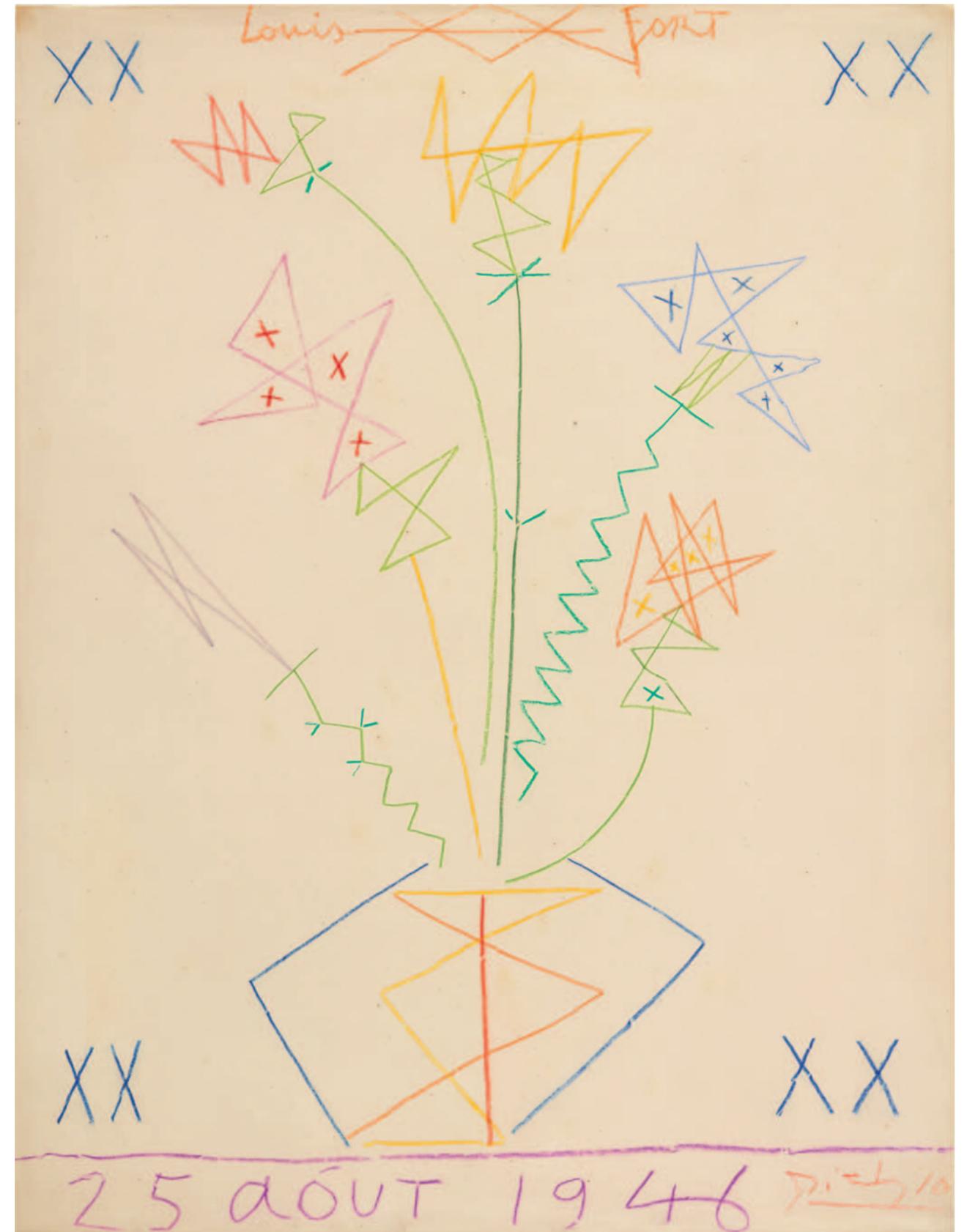
Die Farbenpracht der großformatigen Zeichnung Picassos ist Ausdruck seiner Rückkehr aus der Depression eines kriegsbesetzten Paris zu einem heiteren lichtdurchfluteten Dasein an der Côte d'Azur, wo er seine weiteren Lebensjahre verbringen wird.

*The drawing "Bouquet de fleurs", which conveys a thoroughly poetic effect, reveals itself upon closer inspection to be a splendidly colourful bouquet of long-stemmed flowers – with a small excursion into the world of birds; it is also referred to as "Thématique florale".*

*Zigzagging lines and triangular forms open up a sense of space enhanced through the sense of volume which emerges in the mutual interplay of the bold colours. The pictorial space is developed accordingly through form and colour. Almost completely filling the sheet in their V-shaped composition, the flowers practically explode in their upward surge and are crowned by the name "Louis Fort".*

*Louis Fort was the printer of several of Picasso's most important graphic works and had been his friend for many years. Picasso, who was drawn to the south of France after World War II, lived with Louis Fort in his house in Juan les Pins, Vallauris. That is where Picasso would meet the Ramiés, leading to decades of collaboration in the Madoura pottery workshop.*

*The colourful splendour of Picasso's large-format drawing gives expression to his return from the depression of occupied, wartime Paris to a cheerful and light-filled existence in the French Riviera, where he would spend the remaining years of his life.*



## ARISTIDE MAILLOL

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

### 37 POMONE À LA TUNIQUE 1921

Bronze. Höhe 89,5 cm. Rechts an der Plinthe mit der Signatur 'A. MAILLOL' und der Exemplarnummer, rückseitig an der Plinthe mit dem Gießervermerk „Alexis Rudier. Fondateur Paris.“. Exemplar 1/6. Guss 50er Jahre. – Mit grünlicher, stellenweise goldbrauner Patina.

Wir danken Olivier Lorquin, Paris, und Ursel Berger, Berlin, für ergänzende Informationen.

*Bronze. Height 89.5 cm. Signature 'A. MAILLOL' and numbered on right side of plinth, foundry notation "Alexis Rudier. Fondateur Paris." on back side of plinth. Number 1/6. Posthumous cast. – Greenish, partially golden-brown patina.*

*We would like to thank Olivier Lorquin, Paris, and Ursel Berger, Berlin, for additional information.*

#### Provenienz Provenance

Christie's New York, Auktion 8. November 2000, Lot 46; Privatbesitz; Christie's New York, Impressionist And Modern Art Day Sale, 7. November 2007, Lot 335; Kunsthaus Bühler, Stuttgart, dort 2011 erworben; Privatsammlung Baden-Württemberg; seitdem in Familienbesitz

#### Ausstellungen Exhibitions

Vgl. Baden-Baden 1978 (Staatliche Kunsthalle), Maillol, Kat.Nr. 62 mit Abb. o.S.

€ 100 000 – 120 000,–

Die Statue der „Pomona“, der römischen Göttin der Baumfrüchte und des Erntesegens, war eine der ersten aufrechtstehenden Figuren des französischen Bildhauers Aristide Maillol. Um 1908/09 entstanden, ist die anfangs unbekleidete „Pomona“ durch ihre weich modellierten, fülligen Formen und die dargebotenen Äpfel die unmittelbare Verkörperung von Fruchtbarkeit und Reife. Inspiriert von griechischen Statuen, die Maillol auf seiner Reise 1908 mit seinem Mäzen Harry Graf Kessler nach Athen, Delphi und Olympia gesehen hatte, konzipierte er die „Pomona“ im klassischen Kontrapost. Ein Blütenkranz auf dem Haupt ergänzt ihre herrschaftliche Erscheinung.

Die Entstehung der „Pomona“ ist eng verknüpft mit dem ersten renommierten Auftrag Maillols, der Ausstattung des neo-klassischen Musiksalons des berühmten russischen Sammlers Iwan Abramowitsch Morosow. Dieser ließ sich von Maillols Malerfreund Maurice Denis einen Gemäldezyklus mit der Geschichte der Psyche malen und wünschte sich von dem aufstrebenden Bildhauer in Ergänzung dazu die vier Statuen der „Pomona“ und „Flora“ sowie des „Frühlings“ und „Sommers“. Maillol stellte die „Pomona“ aber auch als Einzelfigur aus, etwa 1910 auf dem Pariser Salon d'Automne, wo sie begeisterte Aufnahme fand und seine Karriere zu einem der führenden Bildhauer Frankreichs einleitete.

Zu Beginn der 1920er Jahre nahm Maillol das Modell der „Pomona“ wieder auf und variierte es. Er interpretierte sie entweder mit gesenkten Armen oder in eine weichfallende Tunika gekleidet, wie es bei der vorliegenden Fassung der Fall ist. Ungeachtet ihrer Attribute schuf Maillol mit der „Pomona“ eine im Hinblick auf ihre Proportionen ausgesprochen ausgewogene, harmonische Statue von zeitloser Schönheit.

*This statue of "Pomona", the Roman goddess of orchard fruit and the bountiful harvest, was one of the first standing figures by the French sculptor Aristide Maillol. Created around 1908/09, the initially nude "Pomona" is made a direct embodiment of fertility and ripeness through her softly modelled, ample forms and the apples she offers. Inspired by Greek statues Maillol had seen during his 1908 journey to Athens, Delphi and Olympia with his patron Harry Graf Kessler, he envisioned his "Pomona" in a classical contrapposto. A crown of flowers on her head completes her majestic appearance.*

*The creation of "Pomona" is closely connected with Maillol's first prestigious commission: the decoration of the famous Russian collector Ivan Abramovich Morozov's neo-classical music salon. Morozov had the painter Maurice Denis, a friend of Maillol's, create a cycle of paintings featuring the story of Psyche. To complement them, he asked the up-and-coming sculptor for the four statues: "Pomona" and "Flora" as well as "Spring" and "Summer". However, Maillol also exhibited the "Pomona" as an individual figure, for example, at Paris's 1910 Salon d'Automne, where it received an enthusiastic reception and launched his career as one of France's leading sculptors.*

*In the early 1920s Maillol returned to the model of "Pomona" to create variations on it. He interpreted it either with lowered arms or dressed in the gentle folds of a tunic, as in the case of the present version. Whatever her attributes, with his "Pomona", Maillol has created a statue of timeless beauty that is exceptionally balanced and harmonious with regard to its proportions.*



## ALBERTO GIACOMETTI

Stampa/Bergell 1901 – 1966 Chur

### 38 PROJET POUR UN MONUMENT POUR GABRIEL PÉRI. PROJET POUR UNE PLACE 1946

Zwei Bronzeplastiken. 39,2 x 10,9 x 18,6 cm und 18,5 x 9,2 x 12,7 cm. Jeweils auf der linken Seitenfläche des Sockels signiert 'A. Giacometti' sowie jeweils auf der rückseitigen Seitenfläche nummeriert und mit dem Gießerstempel „C.VALSUANI CIRE PERDUE“ versehen. Jeweils Exemplar 1/8. Gegossen 1993/1994 in einer Auflage von 8 Exemplaren. – Mit schöner, grünlich-brauner Patina. – In sehr guter Erhaltung.

Alberto Giacometti Database (AGD) 3901 und 4060

Jeweils mit einer Foto-Expertise von Hubert Lacroix, Catherine Grenier und Christian Klemm, Comité Giacometti, Paris, vom März bzw. November 2018.

Aktuell setzt sich das Comité Giacometti aus folgenden Personen zusammen: Catherine Grenier, Hubert Lacroix und Casimiro Di Crescenzo.

*Two bronze sculptures. 39.2 x 10.9 x 18.6 cm and 18.5 x 9.2 x 12.7 cm. Each signed 'A. Giacometti' on the left side of the base as well as numbered and with foundry mark "C.VALSUANI CIRE PERDUE" on the back side. Each numbered 1/8. Cast 1993/1994 an edition of 8. – Fine greenish-brown patina. – In very good condition.*

*Each with a photo-certificate from Hubert Lacroix, Catherine Grenier and Christian Klemm, Comité Giacometti, Paris, dated March resp. November 2018.*

*Currently, the Comité Giacometti consists of the following persons: Catherine Grenier, Hubert Lacroix and Casimiro Di Crescenzo.*

#### Provenienz *Provenance*

Aus dem Freundeskreis des Künstlers; Privatsammlung

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Heilbronn/Künzelsau 1996 (Städtische Museen/Museum Würth), Plätze und Platzzeichen: der Platz – ein Thema der Kleinplastik seit Giacometti, Kat. Nr. 51 und 52; Frankfurt am Main 1998/1999 (Schirn Kunsthalle), Alberto Giacometti. Werke und Schriften, Kat. Nr. 18 und 20, mit Abb. S. 43 und 45; Mailand/Mannheim 2000 (Fondazione Antonio Mazzotta/Städtische Kunsthalle), I Giacometti. La valle, il mondo/Die Familie Giacometti. Das Tal, die Welt, mit Abb. S. 100

#### Literatur *Literature*

Casimiro Di Crescenzo, Giacometti – Künstler und Revolutionär, in: Ausst. Kat. Alberto Giacometti, Kunsthalle Wien/Edinburgh 1996, Stuttgart 1996, S. 48-50, vgl. Kat. Nr. 117-119; Casimiro Di Crescenzo, Giacometti, Artist and Revolutionary, in: Ausst. Kat. Alberto Giacometti, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10.10.2004 – 20.2.2005, Mailand 2004, S. 55 ff.

€ 1 800 000 – 2 200 000,-





Der Denkmalsentwurf „Projet pour un monument pour Gabriel Péri“ ist ein bedeutender Meilenstein im Oeuvre Alberto Giacomettis. Erstmals führt er hier das bedeutende Motiv des schreitenden Mannes aus, das sein weiteres Schaffen maßgeblich dominiert und letztendlich in seinem berühmtesten Werk kulminiert, dem lebensgroßen „L'homme qui marche“ von 1960.

Unmittelbar nach dem Ende des II. Weltkrieges wurden in Frankreich vielfach bildnerische Projekte angeregt, um die Opfer und Helden der Résistance zu ehren. Auch Alberto Giacometti beteiligte sich, wohl auf Anregung von Louis Aragon, mehrfach an der Konzeption solcher Denkmäler. 1946 schrieb die Zeitung „L'Humanité“ einen Wettbewerb zu Ehren des Journalisten und Abgeordneten der Kommunistischen Partei Gabriel Péri (1902-1941) aus, der von den deutschen Besatzern nach einer öffentlichen Rede in der Nationalversammlung in Paris verhaftet und umgebracht worden war. Casimiro Di Crescenzo, Giacometti-Forscher und Mitglied des Comité Giacometti, hat sich intensiv mit der Geschichte dieses Denkmalentwurfs auseinandergesetzt: „Man plante für Gabriel Péri ein Denkmal, das vor dem Bahnhof von Saint Lazare (jetzt Place Gabriel Péri) platziert werden sollte. Die Wahl war auf diesen Ort gefallen, weil sich dort die Endstation der Zugverbindung nach Argenteuil befand, jener Stadt, die Gabriel Péri als Abgeordneter vertreten hatte. Dieser Wettbewerb sollte nie entschieden werden, weil die Kommunistische Partei 1947 aus der Regierung schied und damit auch die Idee des Denkmals fallengelassen werden musste.“ (Casimiro Di Crescenzo, Giacometti – Künstler und Revolutionär, in: Ausst. Kat. Alberto Giacometti, Kunsthalle Wien/Edinburgh 1996, Stuttgart 1996, S. 49; ders., Giacometti, Artist and Revolutionary, in: Ausst. Kat. Alberto Giacometti, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10.10.2004 – 20.2.2005, Mailand 2004, S. 56).

Giacometti entwarf das in monumentalen Größenmaßstäben konzipierte Mahnmal teils in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Architekten Paul Nelson, der den Sockel gestalten sollte. Nachdem die Realisation verworfen worden war, verblieb die ursprüngliche Konzeption des „Projet pour un monument pour Gabriel Péri“, die Alberto Giacometti noch ohne die Beteiligung Nelsons erstellt hatte, als Gipsentwurf in seinem Atelier. Er ging später an seinen Bruder Diego über, ebenso wie das gleichfalls in diesem Zusammenhang entstandene Modell „Projet pour une place“. 1993/94 wurden von diesen beiden bedeutenden Gipsen Bronzegüsse in einer Auflage von je 8 Exemplaren angefertigt.

„Projet pour un monument pour Gabriel Péri“ markiert eine Zäsur im künstlerischen Werk Alberto Giacomettis, denn erstmals realisiert er hier die Darstellung eines schreitenden Mannes. Die Plastik kombiniert die archaische Form einer aufrechten Stele mit der für das Oeuvre Giacomettis so charakteristischen menschlichen Figur. Die schmale, stark gelängte Silhouette des schreitenden Mannes zeigt die bedeutende Wandlung zu seinem reifen Stil, nachdem die früheren surrealistischen Abstraktionen bereits Mitte der 1930er Jahre von realistischen Porträt Darstellungen abgelöst worden waren.

„Hatte der Künstler für das Grabmal des Vaters 1934 und für dasjenige von Gerda Taro 1937-1938 eine der frühchristlichen und ägyptischen Kunst entlehnte Symbolsprache benutzt, um die Vorstellung der Unsterblichkeit



zum Ausdruck zu bringen, so begann er in „Projet pour un monument pour Gabriel Péri“ eine persönlichere Symbolik zu entwickeln. Die Komposition besteht aus einer schreitenden männlichen Figur neben einer Stele [...]. Das Flammenmotiv ist eine Anspielung auf die Flamme der Erinnerung auf dem Grab des Unbekannten Soldaten unter dem Arc de Triomphe. Erstmals gelangt in Giacomettis plastischer Arbeit die Figur des schreitenden Mannes zur Ausführung, sicherlich mit Bezug auf die Kunst des alten Ägyptens, wo dieses Motiv den Zugang in das Totenreich mit dem ewigen Leben in Einklang bringt. Bedenkt man, dass die Plastik als Denkmal konzipiert war, kann das Auftauchen der schreitenden männlichen Figur nicht über Wahrnehmungstheorien erklärt werden. Einsichtig erscheint es, wenn man [...] eine mythische Dimension im Werk des Künstlers erkennt. Vor der Entstehung dieser Plastik standen weibliche schreitende Figuren als Metapher für die Ganzheit des Lebens: beispielsweise in der Zeichnung 'Danseuse des corde', 1943, oder in der Gipsplastik 'La nuit', 1946-1947 – eine schreitende weibliche Figur auf einer sarkophagähnlichen Basis, die als Denkmal für den französischen Widerstand konzipiert war. Später, 1950, mit 'Figurine dans une boîte entre deux maisons' und 'Le chariot', das als Monument für einen öffentlichen Pariser Platz gedacht war, wird die Frau nur noch unbewegt stehend dargestellt. Dagegen vermehren sich die Plastiken von schreitenden Männern, wie 'Homme qui marche sous la pluie', 1948, und 'Trois hommes qui marchent', 1948. Wenn die Arbeiten für die besagten Wettbewerbe aus je unterschiedlichen Gründen auch nie über das Projektstadium hinausgelangten, kamen sie jedoch Giacomettis Kunstwollen entgegen, Kompositionen mit Figuren zur Ausführung zu bringen.“ (Di Crescenzo, a.a.O.).

„Projet pour une place“ steht in direktem Entstehungskontext zu dem Denkmal von Gabriel Péri, wie Fotoaufnahmen aus Diego Giacomettis Atelier, vor allem aber Entwurfsskizzen aus dem Notizbuch Alberto Giacomettis aus dem Jahr 1946 belegen (s. Vergleichsabb.)

Von besonderem Interesse ist hier der Bezug zu einer gleichnamigen surrealistischen Arbeit von 1932. Dieser frühe Entwurf, der auf einer rechteckigen Plinthe verschiedene abstrakte Formen verselbständigt hat und räumlich zueinander arrangiert, zeigt schon zentral die senkrecht ragende und oben abgerundete Stele, die in dem vorliegenden Entwurf von 1946 wieder als bedeutungsvolles Mahnmal aufgerichtet wird.

„Der Platz wäre demnach mit der späteren Place de Gabriel Pétri vor dem Bahnhof Saint Lazare identisch. Das Denkmal symbolisiert Leben und Tod in Form eines wachsenden und eines gefällten Baumes. [...] Entstehungsgeschichtlich liegt ‚Projet pour une place‘ zwei bis drei Jahre vor ähnlichen Plastiken wie ‚Place‘ und ‚Trois hommes qui marchent‘.“ (Di Crescenzo, a.a.O.)

Die beiden Werke zusammen stehen für die bahnbrechende Wende in der künstlerischen Entwicklung Alberto Giacomettis, indem sie wichtige Schlüsselsymbole, den Baum und die Stele, mit dem innovativen Motiv des schreitenden Mannes zu hochverdichteten Ensembles vereinen – eine Essenz von Giacomettis künstlerischer und intellektueller Vision im Jahr 1946.





Entwurfsskizzen aus dem Notizbuch  
Alberto Giacomettis, 1946

The monument design “Projet pour un monument pour Gabriel Péri” represents an important milestone in Alberto Giacometti’s oeuvre. It was the first time he realised the important motif of the walking man, which would decisively dominate the rest of his oeuvre and ultimately culminate in his most famous work, the life-size “L’homme qui marche” of 1960.

Directly after the end of World War II, numerous artistic projects were initiated in France to honour the victims and heroes of the Résistance. Alberto Giacometti also participated by developing concepts for a number of these monuments, presumably at the suggestion of Louis Aragon. In 1946 the newspaper “L’Humanité” announced a competition to honour the journalist and Communist MP Gabriel Péri (1902–1941), who had been arrested and killed by the occupying Germans after a public speech in the national assembly. Casimiro Di Crescenzo, Giacometti researcher and member of the Comité Giacometti, has intensively studied the history of this monument design: “The plan was to build a monument to Gabriel Péri that would be installed in front of the station of Saint-Lazare (today Place Gabriel Péri). The location was chosen because this station was the terminus for the trains that served Argenteuil, the town for which Gabriel Péri was deputy. The competition was never concluded since the French Communist Party was ousted from the government in 1947 and the idea of the monument consequently abandoned” (Casimiro Di Crescenzo, *Giacometti – Künstler und Revolutionär*, in: exh. cat. Alberto Giacometti, Kunsthalle Wien/Edinburgh 1996, Stuttgart 1996, p. 49; idem, *Giacometti, Artist and Revolutionary*, in: Exh. cat. Alberto Giacometti, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10.10.2004 – 20.2.2005, Milan 2004, p. 56).

Giacometti designed the monumentally dimensioned memorial concept partially in cooperation with the American architect Paul Nelson, who was to design its base. After its realisation had been abandoned, the original concept for the “Projet pour un monument pour Gabriel Péri”, which Alberto Giacometti had still produced without the involvement of Nelson, remained in his studio as a plaster model. It later went to his brother Diego – as did the model “Projet pour une place”, which was also created in this context. In 1993/94 bronze versions were made of these two important plaster pieces, each in an edition of eight casts.

“Projet pour un monument pour Gabriel Péri” marks a decisive point in Alberto Giacometti’s oeuvre, because it was the first time he realised a depiction of a man walking. The sculpture combines the archaic form of an upright stela with the human figure so characteristic of Giacometti’s oeuvre. The slender, thoroughly elongated silhouette of the walking man presents the important shift to his mature style – after his earlier surrealist abstractions had already been replaced by realistic portrait images in the mid 1930s.

“While the artist had used a symbolic idiom borrowed from Early Christian and Egyptian art for the tombstone of his father in 1934 and that of Gerda



Entwurfsskizzen aus dem Notizbuch  
Alberto Giacomettis, 1946

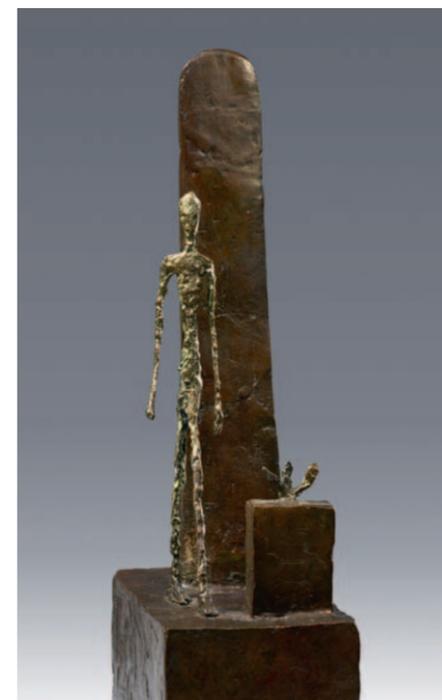
Taro in 1937–1938 in order to give expression to the idea of immortality, he began to develop a more personal symbolism in ‘Projet pour un monument pour Gabriel Péri’. The composition consists of a walking male figure next to a stela [...]. The flame motif is an allusion to the memorial flame at the Tomb of the Unknown Soldier beneath the Arc de Triomphe. For the first time in his post-war sculpture, Giacometti introduced the figure of the man walking, but now in relation to ancient Egyptian art in which this theme links entry into the kingdom of the dead with eternal survival. Considering that the sculpture was conceived as a monument, the emergence of the walking male figure cannot be explained by way of theories of perception. It seems persuasive, if [...] a mythological dimension is recognised in the artist’s work. Prior to the creation of this sculpture, female walking figures had served as a metaphor for the totality of life, for example, in the drawing ‘Danseuse des corde’, 1943, or the plaster sculpture ‘La nuit’, 1946–1947 – a walking female figure on a sarcophagus-like base, which was conceived as a monument for the French Resistance. Later, in 1950, with ‘Figurine dans une boîte entre deux maisons’ and ‘Le chariot’, which was intended as a monument for a public square in Paris, women would only be depicted as standing motionlessly. By contrast, the number of sculptures of walking men increases, including ‘Homme qui marche sous la pluie’, 1948, and ‘Trois hommes qui marchent’, 1948. Even if the works for the competitions mentioned here never advanced beyond a preliminary phase – each for its own different reasons – they nonetheless corresponded to Giacometti’s artistic will to carry out compositions with figures” (Di Crescenzo, *op. cit.*).

The creation of “Projet pour une place” was directly connected with the Gabriel Péri monument, as is demonstrated by photographs from Diego Giacometti’s studio and, even more so, by design sketches from Alberto Giacometti’s notebook from 1946 (see comparative ill.).

The link with a surrealist work of the same name from 1932 is of particular interest here. In this early design, various abstract forms have taken on a life of their own on a rectangular plinth and are arranged in relation to one another in space while the vertical surge of the rounded stela, which is erected once again in our design from 1946 as a semantically charged monument, is centrally displayed.

“Accordingly, the square would have been identical to the future Place de Gabriel Péri in front of the Gare Saint-Lazare. The monument symbolises life and death in the form of one growing and one felled tree. [...] In terms of the history of its creation, ‘Projet pour une place’ came two to three years before similar sculptures, such as ‘Place’ and ‘Trois hommes qui marchent’” (Di Crescenzo, *op. cit.*).

Together, the two works stand for the seminal shift in Alberto Giacometti’s development as an artist by uniting two important key symbols, the tree and the stela, with the innovative motif of the walking man to form a highly concentrated ensemble – the essence of Giacometti’s artistic and intellectual vision in 1946.



## JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

### N°39 BECHER (BEAKER)

1929

Sandgestrahltes Überfangglas.  
29 x 37 cm. Gerahmt. Rückseitig auf  
der Rahmenrückwand auf einem  
Papieraufkleber monogrammiert und  
gewidmet 'Für Eugen Gomringer JA'. –  
Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in The Anni  
and Josef Albers Foundation, Bethany,  
Connecticut, registriert. Wir danken  
Jeannette Redensek für weiterführenden  
Informationen.

*Sandblasted opaque flashed glass.  
29 x 37 cm. Framed. Monogrammed and  
with dedication 'Für Eugen Gomringer JA'  
on paper adhesive label on back of frame  
verso. – Minor traces of age.*

*The present artwork is registered in  
The Josef Albers Foundation, Bethany,  
Connecticut. We would like to thank  
Jeannette Redensek for further information.*

Provenienz Provenance  
Eugen Gomringer (Geschenk des  
Künstler, ca. 1955-1960); Privatsammlung,  
Schweiz (ca. 1960)

€ 300 000 – 400 000,-



Ausstellungen Exhibitions

Le Cateau-Cambrésis 2008 (Musée Matisse), Josef Albers, Vitraux, Dessins, Gravures, Typographies, Meubles, Ausst.Kat.Nr.30, S.149 mit Farbabb.

London 2006 (Tate Modern), Bielefeld (Kunsthalle), New York (Whitney Museum of American Art), Albers and Moholy-Nagy, From the Bauhaus to the New World, Ausst.Kat., S.42 mit Abb.53

New York 1994 (Solomon R. Guggenheim Museum), Josef Albers, Glass, Color, and Light, Ausst.Kat.Nr.32, o.S. mit Farbabb.

Amsterdam 1961 (Stedelijk Museum), Josef Albers

Hagen 1957 (Karl-Ernst-Osthaus-Museum), Josef Albers, Ausst.Kat.Nr.19

Basel 1929 (Kunstgewerbemuseum), Dresden (Kunstgenossenschaft), Breslau (Sonderabteilung der Werkbundausstellung), Dessau 1929/1930 (Bauhaus), Essen 1930 (Folkwang Museum), Mannheim (Städtische Kunsthalle), Zürich (Kunsthalle und Kunstgewerbemuseum), Bauhaus Dessau, 10 Jahre Bauhaus

Literatur Literature

Irving Leonard Finkelstein, The Life and Art of Josef Albers, Ann Arbor 1979

Will Grohmann, Josef Albers, in: Museum Journal, Otterlo 1961, Nr. 9-10, S.212 ff., S.232f.



Blick in das Wohnzimmer von Josef und Anni Albers im Meisterhaus Dessau mit Gläsern und Möbeln, die von Albers und Marcel Breuer entworfen wurden. Ganz rechts, Becher ca. 1930, Gelatinesilberdruck © The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Das Medium Glas begleitet Josef Albers Zeit seines Lebens und steht im Zentrum seines künstlerischen Schaffens bis zu seiner Emigration in die USA. Seiner Ansicht nach wirkt in der Glasmalerei die Farbe als direktes Licht. Bereits während seiner Kindheit in einem streng katholischen Elternhaus ist er fasziniert von der Lichtfülle farbiger Kirchenfenster. Von seinem Vater, einem vielseitig tätigen Malermeister, erlernt er als Jugendlicher die technische Fertigkeit, Glas zu ätzen und zu bemalen. Diese Grundlagen bringt Albers mit, als er 1920 Student des Bauhauses wird; beide Aspekte – die visuelle Qualität von Farbe und Licht und die Wertschätzung handwerklicher Prozesse – werden bestimmend für sein künstlerisches Schaffen. Am Bauhaus befasst er sich mit dem Medium Glas im Eigenstudium. Noch als Geselle wird er Werkmeister in der Glasmalereiwerkstatt, 1923 Lehrer für den obligatorischen Vorkurs und 1926 von Walter Gropius zum Meister berufen.

Albers strebt stets danach, eine universale, von subjektiven und emotionalen Gehalten befreite Bildsprache zu nutzen, um zu einer höheren geistigen Aussagekraft zu gelangen. Klarheit und Leuchtkraft sollen die Kunst beherrschen. Seine sandgestrahlten Glasarbeiten, die ab 1925 in der Dessauer Bauhaus-Zeit entstehen, entsprechen diesen Anforderungen vollkommen. Mit dieser innovativen, selbstentwickelten Technik schafft der Künstler einen völlig neuen Typus von Glasbildern.

Bei der Umsetzung greift Albers auf das Können der Meisterhandwerker der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff, Berlin-Rixdorf, zurück. Genutzt wird dabei ein Sandstrahlgerät als Werkzeug, um die durch Schablonen vorbereitete Darstellung in opakes farbiges Überfangglas einzugravieren. Durch die unterschiedliche Dauer und Intensität der Sandbestrahlung wird der glänzende farbige Glasüberfang entweder vollständig entfernt, so dass das darunterliegende weiße Milchglas zum Vorschein kommt, oder die Oberfläche nur leicht mattiert. „Durch die Verwendung von opakem Glas und nur einer Scheibe habe ich die Beweglichkeit eines kleinen Staffeleibildes erreicht, das man an eine Wand hängen oder als festen Bestandteil der Architektur in eine Wand, im Innen- wie im Außenraum, einbauen kann. [...] Doch die ungewöhnliche Farbintensität, das reinste Weiß und tiefste Schwarz, und die erforderliche Präzision und die Flächigkeit der Gestaltungselemente bieten eine ungewöhnliche und besondere Material- und Formwirkung“, so erläutert Josef Albers selbst (zit. nach: Josef Albers, Interaction, Ausst.Kat. Villa Hügel, Essen 2018, S.88).

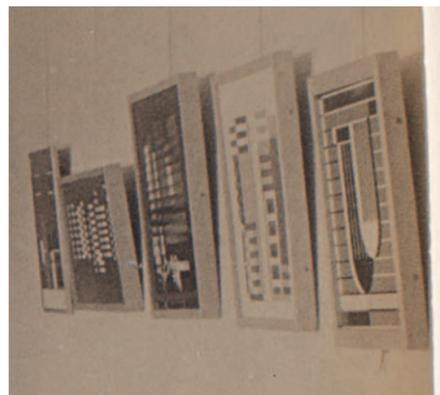
Aus den zumeist von Gitterstrukturen bestimmten Sandstrahlarbeiten der späten 1920er Jahre, die oft zusätzlich mit Glasmalfarbe mehrfarbig gestaltet sind, tritt das hier angebotene „Becher (Beaker)“ durch seine puristische und harmonische Farb- und Formgebung hervor. Der kühle Farbkontrast aus Blau und Weiß erzeugt eine außergewöhnliche Leuchtkraft und Frische und bringt die Rundungen der stilisiert dargestellten Becherwandungen prägnant zur Geltung.

Das eindrucksvolle Glasbild wird von Josef Albers in Deutschland zurückgelassen, als er gemeinsam mit seiner Frau 1933 in die USA emigriert, und zunächst bei Trunck & Co. in Berlin, der Möbelwerkstatt von Siegfried Fleischmann, dem Vater von Anni Albers, eingelagert. Vor Siegfried Fleischmanns eigener Emigration wird es zusammen mit anderen eingelagerten Werke 1936-37 von Berlin in das Bottroper Haus von Lorenz Albers, dem Vater von Josef Albers, gebracht. Nach dessen Tod im Jahr 1944 gelangen die Werke in das Bottroper Haus von Elisabeth und Rudolf Marx, Albers' Schwester und Schwager. Der Künstler übereignet es später dem Schriftsteller Eugen Gomringer, mit dem er seit Mitte der 1950er Jahre befreundet ist und der 1968 die umfangreiche Monographie „Josef Albers, Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert“ veröffentlicht.

„Becher“ ist das einzige erhaltene Werk mit farbigem Überfangglas in der Sandstrahl-Technik, die Albers in der Zeit zwischen 1929 und 1931 ansonsten nur für Glasarbeiten in Schwarz, Weiß und Grau verwendete.

*The medium of glass accompanied Josef Albers throughout his life and was the focus of his artistic oeuvre until his emigration to the USA. According to Albers, in glass staining, colour functions as direct light. Even during his childhood in a strict Catholic parental home, he was fascinated by the abundance of light in stained glass church windows. His father, a versatile master painter, taught him the technical skill of etching and staining glass as a youth. He took this foundation with him when he started studying at the Bauhaus in 1920; both aspects, the visual quality of colour and light and the appreciation of processes of craftsmanship, became determinant for his artistic work. At Bauhaus, he studied the medium of glass, teaching himself. While still an apprentice, he became a foreman in the stained-glass workshop, in 1923 he became a teacher for the compulsory preliminary course, and in 1926, he was appointed master by Walter Gropius. Albers constantly strived to use a universal pictorial language free of subjective and emotional content in order to attain a superior cognitive expressiveness. Clarity and luminosity should dominate the art. The sandblasted glass works that he created in his Bauhaus period in Dessau from 1925 onwards met these requirements perfectly. With this innovative technique of his own devising, the artist created an entirely new type of glass staining. For the realisation, he engages the skills of the master craftsmen of the Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff, Berlin-Rixdorf. A sandblasting tool was used to engrave the image prepared by stencils into opaque coloured cameo glass. By varying the duration and intensity of the sandblasting, the shiny coloured cameo glass was either entirely removed, bringing out the white frosted glass underneath, or the surface was only slightly tarnished.*

*‘By using opaque glass and only one pane, I have achieved the mobility of a small easel painting that can be hung on a wall or incorporated into a wall as a permanent architectural feature, indoors or out. [...] However, the unusual colour intensity, the purest white and deepest black, and the required pre-*



Detail Blick in das Wohnzimmer von Josef und Anni Albers im Meisterhaus Dessau mit Gläsern und Möbeln, die von Albers und Marcel Breuer entworfen wurden. Ganz rechts, Becher ca. 1930, Gelatinesilberdruck © The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

*cision and flatness of the design elements present an unusual and special material and form effect’, explains Josef Albers himself (Josef Albers, Interaction, exhib.cat. Villa Hügel, Essen 2018, p.88).*

*Of the sandblasting works from the late 1920’s that were defined mostly by grid structures and often additionally designed with stained multicoloured glass, the sandblasting work “Beaker” on offer here stands out due to its purist and harmonious colour and design. The cool blue and white colour contrast creates an extraordinary luminosity and crispness and brings out the curves of the stylized cup walls succinctly.*

*Josef Albers left this impressive stained-glass work behind in Germany when he and his wife emigrated to the USA in 1933. It was initially stored at Trunck & Co. in Berlin, the furniture workshop of Siegfried Fleischmann, Anni Albers’ father. Prior to Siegfried Fleischmann’s own emigration, it was moved in 1936-37 from Berlin to the Bottrop home of Lorenz Albers, the father of Josef Albers, together with other stored works. Following his death in 1944, the works were transferred to the Bottrop home of Elisabeth and Rudolf Marx, Albers’ sister and brother-in-law. The artist later transferred ownership to the writer Eugen Gomringer, with whom he had been friends since the mid-1950s and who, in 1968, published the extensive monograph „Josef Albers, Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert“.*

*“Beaker” is the only preserved work with coloured cameo glass in the sandblasting technique that Albers otherwise only used during the period between 1929 and 1931 for works in glass in black, white, and grey.*



## T. LUX FEININGER

Berlin 1910 – 2011 Cambridge/MA

### N40 DIE AUSLAUFENDE FLOTTE – THE OUTWARD BOUND FLEET

1932

Öl auf Leinwand. 45 x 85 cm. Gerahmt.  
Unten links weiß signiert 'LUX'. Auf dem Keilrahmen von fremder Hand bezeichnet „Th. Lux: Outward Bound“. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Wenige minimale Randretuschen.

Schäfer/Witteveen Werkverzeichnis,  
Kunst-Archive.net; Luckhardt 58

*Oil on canvas. 45 x 85 cm. Framed. Signed 'LUX' in white lower left. Inscribed "Th. Lux: Outward Bound" to stretcher, from an unknown hand. – In very good condition with fresh colours. Few minimal margin retouchings.*

Provenienz *Provenance*

Carnegie Art Museum, Pittsburgh (1933); vom Vorbesitzer dort erworben, seit drei Generationen in Familienbesitz USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Pittsburgh 1933 (Carnegie Art Museum), Thirty-First Carnegie International Exhibition of Paintings (Price list of paintings Nr. 344 – sold); Toledo/Ohio 1934 (Museum of Art), European Section of the Thirty-First Carnegie International Exhibition of Paintings

Literatur *Literature*

Paul Reißert, Ein Maler des Meeres, in: Deutsche Arbeit, 35. Jahr, Heft 5, Mai 1935, als Tiefdruckbeilage; Theodor Lux Feininger, Zwei Welten. Mein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Amerika, Halle/Saale 2011, S. 119

€ 25 000 – 35 000,–

Diese Ansicht mächtiger, unter vollen Segeln stehender Segelschiffe offenbart die Leidenschaft, mit der sich der passionierte Schiffsmaler T. Lux Feininger seinen Sujets widmete. Im extremen Querformat schuf er ein Panorama, das die Weite des Meeres widerspiegelt und die räumliche Tiefe der gestaffelten Schiffsformation eindrucksvoll zur Geltung bringt. Mit den prachtvollen Großseglern erwies er einer vergangenen Epoche der Seefahrt die Ehre, deren letzte Vertreter er Anfang der 1930er Jahre noch vereinzelt erleben konnte. So beschrieb er in seinen Lebenserinnerungen einen Aufenthalt im bretonischen Quimper 1931: „Ich habe mit eigenen Augen einige der letzten im Einsatz befindlichen Handels-Rahsegelschiffe gesehen, Marssegel-Schooner nach bretonischer Bauart, bis zu drei davon sahen wir am Kai von Douarnenez, wo sie Bauholz entluden.“ (zit. nach: T. Lux Feininger, Zwei Welten, a.a.O., S. 116).

Dieses im pommerischen Deep 1932 entstandene Werk besaß für den Künstler eine besondere Bedeutung, denn es führte noch vor seiner Übersiedlung in die USA zu einem ersten Erfolg dort. „Ich malte bis zur letzten Minute unseres Aufenthalts, und eines der Gemälde dieser Periode, die „Outward Bound Fleet (Auslaufende Flotte)“, erwies sich als Eintrittskarte für die „Internationale Carnegie-Ausstellung“ von 1932.“ (a.a.O., S. 119). Letztendlich wurde es nicht 1932, sondern im folgenden Jahr in der Carnegie International gezeigt und hing prominent neben Gemälden u.a. von Hermann Max Pechstein, Georg Schrimpf und Erich Heckel.

*This view of massive sailing ships in full sail reveals the passion with which the fervent ship painter T. Lux Feininger dedicated himself to his subject matter. Using an extreme horizontal format, he has created a panorama that reflects the breadth of the sea and impressively brings out the spatial depth of the ranked formation of ships.*

*With these magnificent tall ships he paid homage to a bygone maritime epoch, whose last representatives could still occasionally be seen in the early 1930s. Thus, in his memoirs, he describes a stay in the town of Quimper in Brittany in 1931: "I saw with my own eyes a few of the last commercial square-rig ships still in use, topsail schooners built in the Breton manner; we saw as many as three of them on the quay of Douarnenez, where they were unloading timber." (cited in: T. Lux Feininger, Zwei Welten, op. cit., p. 116).*

*This work, which was created in the Pomeranian village of Mrzeżyno in 1932, was of special significance for the artist, because it led to his first success in the US, before he had even moved there. "I painted until the final minute of our stay, and one of the paintings from this period, the "Outward Bound Fleet (Auslaufende Flotte)", proved to be my entry ticket for the "International Carnegie Exhibition" of 1932." (op. cit., p. 119). Ultimately, it was shown not in 1932, but at the Carnegie International of the following year, where it was hung prominently next to paintings by artists such as Hermann Max Pechstein, Georg Schrimpf and Erich Heckel.*



## GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

41 OHNE TITEL  
2000

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

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

*Acrylic on canvas. 146 x 121 cm. Signed 'Förg'. Signed and dated 'Förg 2000' on canvas verso and inscribed with number '7'. – Minor traces of age.*

*We would like to thank Michael Neff from the Estate Günther Förg for confirming the authenticity of the present artwork.*

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

€ 80 000 – 100 000,–

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

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



## GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

### 42 OHNE TITEL

2002

Acryl auf Leinwand. 220 x 220 cm.  
Signiert und datiert 'Förg 02': – Mit geringfügigen Altersspuren.

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

*Acrylic on canvas. 220 x 220 cm. Signed and dated 'Förg 02': – Minor traces of age.*

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

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 80 000 – 100 000,–

Im Zuge seiner umfassenden, gattungsübergreifenden Auseinandersetzung mit der modernen Architektur verwendet Günther Förg vielfach architektonische Versatzstücke mit graphischem Charakter – Gitter, Treppen oder Fenster- in seinen Gemälden und Zeichnungen. Ein besonders eindrucksvolles, großformatiges Gemälde aus der seit 1985 entstehenden Werkgruppe der Fensterbilder kann in dieser Auktion angeboten werden. Obgleich als Motiv eines Fensters identifizierbar, stellt Förg dessen abstrakte Qualität in den Vordergrund. Das architektonische Element wird hier zu einer reinen Komposition geometrischer Formen in der Fläche. Der malerische Duktus ist dabei in die Linien und Flächen eingeschrieben, die An- und Absatzpunkte und freien Schwungbewegungen des Pinsels bleiben sichtbar und machen die malerische Ausführung nachvollziehbar, mehr als handwerklichen Akt denn als individuelle Äußerung. „Die Hand des Künstlers lastet nicht, sie zögert nicht, sie scheint kaum etwas zu fühlen; dennoch bleibt sie beweglich, mitteilnehmend, spontan und sinnlich. Sie folgt zweifellos einem Plan. Sie bedient sich zu seiner Ausführung einfacher Elemente, die wie Bruchstücke aus Drahtzäunen, Mauern, Rosten etc. aussehen. Wenn der Maler einmal ein solches Element gewählt hat, bedarf es keiner weiteren ikonographischen oder inhaltlichen Überlegungen wie in der traditionellen Moderne. [...] Der Betrachter sucht mittels der Malerspuren in gewohnter Weise vielleicht noch das Maler-Ich; aber es hat sich weitmöglichst vom Gestus des Malers als Ausdruck der Seele zurückgezogen. Es deutet sich an, aber es gibt nichts von sich preis.“ (Siegfried Gohr, Günther Förg, make it new, Recklinghausen 2004, S.54)

*In the course of his comprehensive, genre-spanning study of modern architecture, Günther Förg often uses architectural elements of graphic character – grids, stairs or windows – in his paintings and drawings. A particularly impressive, large-format painting from the work group of window pictures originating as from 1985 is on offer in the current auction. Although identifiable as the motif of a window, Förg emphasises its abstract quality. The architectural element is transformed into a pure composition of geometrical shapes on the surface. The painterly style is thereby inscribed in the lines and surfaces, the points of contact and retraction and the free sweeping movements of the brush remain visible and make the painterly execution comprehensible, more as an act of craftsmanship than as an individual expression. 'The hand of the of the artist has no weight, it does not hesitate, it hardly seems to feel anything; yet it remains agile, communicative, spontaneous, and sensual. It undoubtedly follows a plan. It makes use of simple elements for its execution, which look like fragments of wire fences, walls, grids, and so on. Once the painter has chosen such an element, there is no need for further iconographic or content considerations as in traditional modernism. [...] The viewer perhaps still seeks the painter's imprint by means of the traces of painting in the customary manner; it has, however, withdrawn as far as possible from the gesture of the painter as an expression of the soul. It hints at itself, but it reveals nothing of itself.' (Siegfried Gohr, Günther Förg, make it new, Recklinghausen 2004, p.54)*



## MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

### N43 PAYSAGE DE NEIGE

Um 1910

Öl auf Leinwand. 73,4 x 92,7 cm.  
Gerahmt. Unten rechts dunkelblau  
signiert 'Vlaminck'.

Mit einer Foto-Expertise von Maithe  
Vallès-Bled, Wildenstein Institute,  
Paris, vom 9. Dezember 2014. Das  
Gemälde wird in das Werkverzeichnis  
aufgenommen.

*Oil on canvas. 73.4 x 92.7 cm. Framed.  
Signed 'Vlaminck' in dark blue lower  
right.*

*With a photo-certificate from Maithe  
Vallès-Bled, Wildenstein Institute, Paris,  
dated 9 December 2014. The painting  
will be included in the catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*  
Sammlung Georges Daelemans,  
Brüssel (1950/1952 erworben); seit-  
dem in Familienbesitz; Privatsammlung  
Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*  
Paris 1959 (Musée National d'Art  
Moderne), L'École de Paris dans les  
collections Belges, Kat. Nr. 167  
„Paysage“ (Transportetikett auf dem  
Keilrahmen)

€ 80 000 – 100 000, –

„Paysage de neige“ präsentiert sich für ein Schnee-  
bild in einer ungewöhnlichen Farb-  
bigkeit. Der vorherrschende Eindruck wird nicht in erster  
Linie von den bläulich-weißen Schneeflächen bestimmt, sondern viel-  
mehr von kräftigen Orange- und Rottönen. Teils in strahlender Leucht-  
kraft eingesetzt, teils mit Weiß abgemischt, binden sie die Bildelemente  
– Bäume, Häuser, Zäune und den wolkenverhangenen Himmel – anein-  
ander. Als Lichtreflektionen der tief stehenden Sonne gesehen, reichen  
sie in ihrer Intensität über das Lokalkolorit hinaus. Diese farblich freie  
Auffassung geht einher mit einer temperamentvollen malerischen  
Ausführung in breiten, schräg gesetzten Pinselstrichen. Vlaminck ist in  
dieser Zeit deutlich vom Stil Cézannes beeinflusst, diese Werkphase  
steht als Bindeglied zwischen seiner farbintensiven fauvistischen  
Periode und den späteren, sehr dunkeltonigen Arbeiten.

Nachdem in seinem fauvistischen Frühwerk nur ein einziges Schnee-  
bild zu verzeichnen ist, entwickelte Vlaminck ab 1907 ein ausgeprägtes Inter-  
esse für dieses Sujet und die damit einhergehende koloristische Situation.  
„Je revois le pont de Chatou couvert de neige avec les voitures des  
maraîchers et le pas lourd des charretiers, la plaine de Nanterre étouffée  
dans le blanc et le gris“, schrieb der Künstler 1929 in seinen Lebenser-  
innerungen (zit. nach: Maithé Vallès-Bled, Vlaminck. Catalogue critique des  
peintures et céramiques de la période fauve, Paris 2008, S. 444).

*For a snow-filled landscape, „Paysage de neige“ presents itself in an  
unusual tonality. The prevailing impression is primarily defined not by the  
bluish-white areas of snow but by the bold tones of orange and red.  
Sometimes inserted with a radiant luminosity and sometimes mixed  
with white, they bind together the elements of the picture: trees, houses,  
fences and an overcast sky. Seen as reflections of the low sun's light, their  
intensity goes beyond local colour. This free conception in terms of colour  
is accompanied by a spirited application of the paint in broad and oblique  
slashes of the brush. Vlaminck was clearly influenced by Cézanne's style  
during this period: this phase of his work thus represents a link between  
his intensely colourful Fauvist period and his later works in very dark  
tones.*

*After his Fauvist early work had included only a single snow-filled land-  
scape, from 1907 Vlaminck developed a marked interest in this subject and  
the colouristic situation it involved. „Je revois le pont de Chatou couvert de  
neige avec les voitures des maraîchers et le pas lourd des charretiers, la  
plaine de Nanterre étouffée dans le blanc et le gris“, wrote the artist in his  
memoirs in 1929 (cited in: Maithé Vallès-Bled, Vlaminck. Catalogue critique  
des peintures et céramiques de la période fauve, Paris 2008, p. 444).*



## CUNO AMIET

Solothurn 1868 – 1961 Oschwandt/Kanton Bern

### 44 GARTENTOR (GARTENTHOR) 1931

Öl auf Leinwand. 85,5 x 66,3 cm. Gerahmt.  
Unten rechts grün monogrammiert und  
datiert 'CA 31'. Rückseitig auf der Leinwand  
die Bezeichnung 'O.29.' und oben auf dem  
Keilrahmen 'Gartenthor 1931, Biel, Loeb'. –  
Ausgezeichnete, farbfrische Erhaltung.  
Am linken Bildrand minimale Bereibungen.

SIK-ISEA Nr. 80654

Wir danken Franz Müller, Schweizerisches  
Institut für Kunstwissenschaft, Zürich,  
für freundliche Informationen. Das Werk  
wird in den elektronischen Werkkatalog  
aufgenommen.

*Oil on canvas. 85.5 x 66.3 cm. Framed.  
Monogrammed and dated 'CA 31' in green  
lower right. Inscriptions 'O.29.' verso on  
canvas and 'Gartenthor 1931, Biel, Loeb' on  
upper stretcher bar. – In excellent condition  
with fresh colours. Minimal rubbing to left  
edge.*

*We would like to thank Franz Müller,  
Schweizerisches Institut für Kunstwissen-  
schaft, Zurich, for kind information.  
The work will be included in the electronic  
works catalogue.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Eugen Loeb, Muri/Bern  
(wohl beim Künstler erworben);  
Sammlung Victor und Anne-Marie  
Loeb-Haymann, Muri/Bern; Privatbesitz  
Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Thun 1968 (Kunstsammlung der Stadt  
Thun), Cuno Amiet (1868 – 1961). Werke  
seit 1918, Kat. Nr. 59 (mit rückseitigem  
Etikett); Biel 2001 (CentrePasquArt),  
Collection Loeb, Kat. Nr. 18

€ 80 000 – 100 000,–

„Soll der Baum nun in die Mitte kommen? Oder lieber etwas seitwärts?  
Soll er [...] wenig Platz dem Himmel lassen oder ist es just das Himmelsblau,  
das meinem Baum die richtige Folie gibt?“ (Cuno Amiet, *Über Kunst und  
Künstler*, Bern 1948, S. 86) Als der Schweizer Maler Cuno Amiet mit diesen  
Worten seine anfänglichen Überlegungen zu einem seiner Landschaftsbilder  
beschrieb, könnte er das Gemälde „Gartentor“ gemeint haben. Dargestellt  
ist ein von Bäumen und hohen Sträuchern gesäumter Weg, der auf ein  
verschlossenes Gartentor zuläuft und den Blick auf eine von Wiesen und  
Bergen bestimmte Landschaft freigibt. Darüber wölbt sich ein von wenigen  
Wolken verdeckter, strahlender Sommerhimmel. Für sein Gartenbild wählte  
Amiet eine leuchtend-helle Farbpalette mit Grün, Orange und Violett sowie  
dunklem Tannengrün als Akzent.

Bei dem dargestellten Landschaftsausschnitt dürfte es sich um die Gegend  
bei Oschwand bei Herzogenbuchsee östlich von Bern handeln, wo Amiet  
nach seiner Hochzeit mit Anna Luder die erste gemeinsame Wohnung bezog.  
Nach einsetzendem Erfolg ließ er sich dort vom Reformarchitekten Otto  
Ingold 1908 ein Haus mit Atelier bauen und legte einen angrenzenden  
Nutz- und Ziergarten an. Ab 1910 machte Amiet den nun in ganzer Fülle  
erblühten Garten zum Hauptmotiv seines Schaffens.

Amiet gehört zu den Wegbereitern der modernen Malerei in der Schweiz. Unter  
dem Eindruck des französischen Postimpressionismus, auch den Tendenzen  
der Schule von Pont-Aven, löste er sich als einer der ersten Schweizer Maler  
von den Traditionen des 19. Jahrhunderts. In der Zeitspanne von 1906 – 1913  
war Amiet Mitglied der Künstlergruppe „Die Brücke“, die ihn darin bestärkte,  
mit reinen Farben zu arbeiten. Zurück in der Schweiz schuf er gemeinsam mit  
seinem Freund Giovanni Giacometti einen farbenfrohen Kolorismus Schweizer  
Prägung. Oschwand machte er zum Zentrum seines künstlerischen Schaffens  
und in den späten Jahren zum Treffpunkt vieler Künstler.

*“Should the tree go in the middle now? Or better somewhat to the side? Should  
it [...] leave little room for the sky, or is sky blue just the thing to provide my  
tree with the right background?” (Cuno Amiet, *Über Kunst und Künstler*, Bern  
1948, S. 86) When the Swiss painter Cuno Amiet used these words to describe  
his initial considerations regarding one of his landscape paintings, he could  
have been referring to the picture “Gartentor”. A path lined with trees and high  
bushes leads to a closed garden gate, revealing a view of a landscape defined  
by meadows and mountains. Above them we find the vault of a radiant summer  
sky covered by a few clouds. For his garden painting, Amiet has  
selected a luminous and light palette featuring green, orange and violet as well  
as accents in a dark fir green.*

*The depicted landscape is probably from the area around Oschwand – near  
Herzogenbuchsee, to the east of Bern – where Amiet and Anna Luder moved  
into their first home together following their wedding. In 1908, after he had  
begun to have success, he commissioned the reformist architect Otto In-  
gold to build a house with a studio for him there, and he set up a kitchen and  
decorative garden next to it. From 1910 Amiet made this garden, which was in  
completely full flower by then, the central motif of his work.*

*Amiet was among the renewers of Swiss art around 1900. Influenced by  
French post-impressionism as well as tendencies from the School of  
Pont-Aven, he broke with the traditions of the 19th century and, together with  
his friend Giovanni Giacometti, he developed a characteristically Swiss and  
vividly bright, colouristic painting.*



## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### N45 AKT AUF ROTEM SOFA

1942

Öl auf Leinwand. 48 x 63 cm. Gerahmt.  
Unbezeichnet (unten rechts Reste einer  
Signatur). – In guter Erhaltung.

Lenz/Billeter 1942/21

*Oil on canvas. 48 x 63 cm. Framed.  
Unsigned (remains of a signature lower  
right). – Very good condition.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung H.M.; Privatbesitz Schweiz

€ 35 000 – 40 000,–

Seit seiner Studienzeit in München und später in Paris – dort vor allem unter dem Eindruck von Henri Matisse – malte Hans Purrmann immer wieder weibliche Akte. Seinem bekannten „Liegenden Akt“ von 1940 verwandt, ruht die dunkelhaarige Dame mit gesenktem Blick auf einem roten Sofa. Der Hintergrund, durch einen gemusterten Vorhang akzentuiert, ist in einem dunklen Blau gehalten, so dass sich der entblößte Körper mit seinem hellen Inkarnat leuchtend abhebt. Ein kleinteiliger, aus vielen Farben bestehender Pinselstrich spürt allen Feinheiten der Oberfläche, aber auch den Brechungen des Lichts nach. Dort wo der Körper das Sofa berührt, nimmt das Inkarnat die Farbe auf und schimmert in zarten Rottönen. Die Verbindung der nackten Haut mit dem roten Samt des Sofas dient der Steigerung der sinnlichen Darstellung. Dazu trägt auch das transparente Tuch bei, das nach Auskunft des ehemaligen Besitzers von Purrmann 1946/1947 nachträglich hinzugefügt wurde. Insgesamt drei Zeichnungen aus den Jahren 1936 bis 1940 dokumentieren die intensive Auseinandersetzung mit der Darstellung (Billeter/Dornacher ZA-1935-43/046 – ZA-1935-43/048).

Als Hans Purrmann den „Akt auf rotem Sofa“ malte, lebte er schon seit sieben Jahren in Florenz. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten war er erleichtert, dass er im Auftrag des Deutschen Künstlerbundes die ehrenamtliche Leitung der Villa Romana übernehmen konnte.

*Ever since he had been a student in Munich and then in Paris – where he was particularly influenced by Henri Matisse – Hans Purrmann had repeatedly painted female nudes. Related to his well-known “Liegender Akt” of 1940, this dark-haired woman with lowered eyes rests on a red sofa. A patterned curtain sets an accent in the background, which has primarily been painted in dark blue, so that the bared figure with its light flesh tones stands out luminously. The finely articulated brushwork made up of many colours traces every nuance of surface, but also the modulation of the light. Where the body touches the sofa, the flesh tone incorporates its colour and shimmers in delicate tones of red. The bare skin’s connection with the red velvet of the sofa serves to intensify the sensuality of the image. This effect is also enhanced by the transparent fabric which, according to the former owner, was added to the previously completed work in 1946/1947. A total of three drawings from the period 1936 to 1940 document Purrmann’s intensive occupation with this image (Billeter/Dornacher ZA-1935-43/046 – ZA-1935-43/048).*

*Purrmann had already been living in Florence for seven years when he painted “Akt auf rotem Sofa”. After the Nazis took power, he was relieved to be able to take over the volunteer directorship of the Villa Romana on behalf of the Deutscher Künstlerbund.*



## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### 46 BLUMENSTILLEBEN MIT BIEDERMEIERVASE

1946

Öl auf Leinwand. 87,8 x 62,3 cm. Gerahmt. Unten rechts orange signiert 'H. Purrmann'. – Insgesamt in guter Erhaltung, mit kleineren Bereibungen an den Rändern.

Nicht bei Lenz/Billeter

Wir danken Felix Billeter, München, für bestätigende Hinweise. Das Werk wird mit der Nr. 1393 im Purrmann-Archiv geführt und wird in einer Neuauflage des Werkverzeichnisses berücksichtigt werden.

*Oil on canvas. 87.8 x 62.3 cm. Framed. Signed 'H. Purrmann' in orange lower right. – Overall in very good condition, with minor marginal rubbing.*

*Not recorded by Lenz/Billeter*

*We would like to thank Felix Billeter, Munich, for confirmatory information. The work is recorded in the Purrmann-Archive under no. 1393 and will be included in a new edition of the catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schwarzer, Düsseldorf (2012); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen.

€ 60 000 – 80 000,–

Das großformatige Blumenstilleben von Hans Purrmann trägt im Titel den Zusatz „Montagnola“ – jene beschauliche Kleinstadt auf der Collina d'Oro oberhalb von Lugano in der italienischen Schweiz. Dieser Ort wurde für Purrmann inmitten des Zweiten Weltkriegs 1943 zum Zufluchtsort, als er und seine Malerkollegen Rudolf Levy und Friedrich Kriegbaum als Deutsche in Florenz zunehmenden Repressalien ausgesetzt waren. Im Frühjahr 1944 bezog Purrmann Wohnung und Atelier in der Casa Camuzzi, dem ehemaligen Wohnhaus von Hermann Hesse. Mit Abstechern nach Nizza, Vence und Sorrent sollte Purrmann bis zu seinem Tod 1966 in Montagnola leben. Die traumhafte Gegend oberhalb des Luganer Sees inspirierte Purrmann zu zahlreichen farbintensiven Landschaften. In den Schweizer Jahren entstanden aber auch bedeutende Porträts und viele Blumenstilleben mit Versatzstücken wie antiken Reliefs und Statuetten. Bei dem vorliegenden Blumenstück stehen zwei Zweige orangefarbener Lilien in einer hohen, blumenverzierten Vase mit angedeuteten Henkeln. Die buntfarbige Vase und die Blüten stehen vor einer zwar geblühten, aber grauen Tapete. Im Unterschied zu vielen anderen Blumenstilleben aus dieser Zeit nimmt der Hintergrund sich durch die graue Farbigkeit zurück, auch wenn er anhand der Motive den zentralen Bildgegenstand wiederholt und betont. Dementsprechend setzen sich die Vase und die weitgeöffneten Blüten von dem Hintergrund ab und erfahren durch die leicht diagonale Anordnung und die Lichtführung eine greifbare Plastizität.

*The title of this large-format floral still life by Hans Purrmann includes "Montagnola" – the name of a serene little town located on the Collina d'Oro, above Lugano in the Swiss canton of Ticino. In 1943 this town became a place of refuge for Purrmann in the midst of the Second World War, when he and fellow painters Rudolf Levy and Friedrich Kriegbaum found themselves exposed to increasing reprisals as Germans in Florence. In the spring of 1944 he moved into a flat and studio in Casa Camuzzi, the house where Hermann Hesse had previously lived. With excursions to Nice, Vence and Sorrento, Purrmann would continue to live in Montagnola until his death in 1966. This dreamlike area above Lake Lugano inspired Purrmann to create numerous intensely colourful landscape pictures. However, during his Swiss period, he also created important portraits and many floral still lifes with recurring elements like antique reliefs and statuettes. In the present floral piece, two stems bearing orange-coloured lilies stand in a tall vase that features floral decoration and the suggestion of handles. The colourful vase and the flowers have been placed in front of wallpaper that bears a floral pattern, but is grey. In contrast to many other floral still lifes from this period, the background's grey tone causes it to recede, even if it repeats and underscores the painting's central subject through its motif. The vase and the wide-open flowers accordingly stand out against this ground and are invested with a palpable sense of three-dimensional form through their slightly diagonal arrangement and the directional light.*



## MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

### 47 HAUS IN GODDRAMSTEIN – WOLFGANG MIT ZIEGE 1909

Öl auf Leinwand. 75,6 x 62,1 cm.  
Gerahmt. Unten rechts schwarz bezeichnet 'Godramstein 1909'. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung. Geringfügige Abreibungen an den Bildrändern.

Imiela 1968, S. 393 Anm. 13

Das Gemälde wird in der handschriftlichen Bilderliste des Künstlers mit der Nummer 240 geführt.  
Wir danken Karoline Feulner, Max Slevogt-Forschungszentrum, GDKE, Landesmuseum Mainz für ergänzende Informationen.

*Oil on canvas. 75.6 x 62.1 cm. Framed. Inscribed 'Godramstein 1909' in black lower right. – In very fine condition with fresh colours. Minor marginal rubbing.*

*The painting is registered in the artist's handwritten picture list under no. 240. We would like to thank Karoline Feulner, Max Slevogt-Forschungszentrum, GDKE, Landesmuseum Mainz for supplementary information.*

Provenienz *Provenance*

Bis 1932 im Besitz des Künstlers; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 528, Köln, 25.11.1972, Lot 822; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1928 (Preußische Akademie der Künste), Max Slevogt – Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen – zu seinem 60. Geburtstag, Kat. Nr. 78 mit Abb.

€ 60 000 – 80 000,–

Literatur *Literature*

Die Kunst XXVII, 1926, Abb. S. 331; Kunst und Künstler XXVII, 1929, Abb. S. 9; Berthold Roland, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, S. 96, mit Abb.

Bei strahlendem Sonnenschein stehen wir mit dem Maler Max Slevogt auf der Einfahrt zum klassizistischen Landhaus seiner Schwiegereltern im pfälzischen Godramstein. Links wird das prächtige Anwesen, das sogenannte „Schlössl“, sichtbar, das Slevogts Schwiegervater Peter Finkler, ein Unternehmer aus der Zigarren- und Tabakindustrie, hatte bauen lassen. Das herrschaftliche Gebäude ist von der Seite erfasst, so dass der von Pfeilern getragene Balkon und der über drei Stufen zu erreichende Haupteingang sichtbar werden. Als Blickpunkt auf der Einfahrt diente Slevogt sein 1908 geborener Sohn Wolfgang in einem Handkarren und begleitet von einer Ziege. Mit kürzeren und längeren Strichen, mit Tupfen und teils pastosen Flecken in hellem Rosé, golden schimmerndem Beige und allen Nuancen von Grün ist hier ein herrlicher Sommertag in Slevogts Wahlheimat der Pfalz wiedergegeben. Von 1909 bis 1913 verbrachte Slevogt die Sommermonate regelmäßig in Godramstein, der Heimat seiner Frau Antonie. In erster Linie nutzte Slevogt die pfälzische Sommerfrische zur Entwicklung seiner Landschaftsmalerei, die in Bildern der Umgebung des Hauses, des Parks und der angrenzenden Orte ihren Niederschlag fand. Erst in dieser Zeitspanne um 1909/1910 löste er sich endgültig von der erlernten, dunkeltonigen Farbigkeit und entwickelte, eine farbintensive und expressive Landschaftskunst.

*We stand in radiant sunlight with the painter Max Slevogt on the driveway to the neoclassicist country house of his parents-in-law in the Palatinate village of Godramstein. To the left we see the magnificent home, the so-called "Little Palace", which had been commissioned by Slevogt's father-in-law Peter Finkler, a businessman from the cigar and tobacco industry. The manorial building is depicted from the side, revealing a balcony resting on pillars and the main entrance reached by way of three steps. Slevogt's son Wolfgang, who was born in 1908, provides a focal point in the driveway, where we find him seated in a handcart and accompanied by a goat. Here shorter and longer strokes, dabs and, in some places, impasto patches of light pink, gold-shimmering beige and every nuance of green have been used to depict a magnificent summer day in Slevogt's adoptive homeland of the Palatinate.*

*From 1909 to 1913 Slevogt regularly spent the summer months in Godramstein, the home town of his wife Antonie. Slevogt primarily used his summer holidays in the Palatinate to develop his landscape painting, which manifested itself in pictures of the area around the house, the park and nearby locations. It was not until this period around 1909/1910 that he definitively distanced himself from the dark-toned coloration he had originally learned and then developed his intensely colourful and expressive landscapes.*



## ADOLF DIETRICH

1877 Berlingen 1957

### 48 BLICK AUF DEN UNTERSEE 1953

Öl auf Hartfaserplatte. 39 x 47 cm.  
Gerahmt. Unten links schwarz signiert  
und datiert 'Ad. Dietrich 1953'. – In  
guter, farbfrischer Erhaltung. Winzige  
Farbverluste am oberen Bildrand.

Ammann/Vögele 53.22

*Oil on fibreboard. 39 x 47 cm. Framed.  
Signed and dated 'Ad. Dietrich 1953' in  
black lower left. – In fine condition with  
fresh colours. Few minute losses of  
colour to upper edge.*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Baden-Würt-  
temberg; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Singen/Offenburg 1953 (Ekkehard-  
schule/Europahaus), Malerei im Hegau  
und am Untersee mit Plastik + Graphik,  
Kat. Nr. 32; Singen/Bregenz 1978 (Rat-  
haus/Künstlerpalais Thurn und Taxis),  
Kunst um den Bodensee 1940 – 1960,  
Kat. Nr. 49 mit Farbabb. auf Titelblatt

€ 30 000 – 40 000,-

Die schöne Landschaft „Blick auf den Untersee“ des Schweizer Malers Adolf Dietrich zeigt von einem erhöhten Standpunkt aus den kleinen, ganz im Westen liegenden Teil des Bodensees. Der sogenannte Untersee wurde für den spät berufenen, naturverbundenen Maler zum wichtigsten landschaftlichen Bezugspunkt. Ausgehend von präzisen Bleistiftzeichnungen – später häufig von Schwarz-Weiß-Fotografien – nahm er den See als Panorama in den Blick. Im Unterschied zur scheinbar unbegrenzten Weite des Wassers, erfasste er das baumbestandene Ufer vorn in Nahaussicht. Das spannungsvolle und detailgetreue Nebeneinander von Nah und Fern, von Geschlossenheit und Weite, ist charakteristisch für das gesamte Schaffen von Dietrich. Zur Verbindung beider Bildebenen dienen ihm hier die zwei kargen, blätterlosen Baumstämme, die das Bild einmal vertikal durchziehen. Ihren Reiz gewinnt die Landschaft durch ihre Farbgebung – ein Zweiklang aus hellem Grün und kräftigem Blau, das zum Horizont heller wird. Die Landschaft ist seltsam ausgestorben, keine Boote, keine Fischer und auch keine Bauern oder spielenden Kinder auf der Wiese. In der Verlassenheit und Leere seines Spätwerks sehen die Autoren des Werkverzeichnisses Dietrichs eigene Lebenssituation gespiegelt: eine zunehmende Isolierung und Vereinsamung des unverheiratet gebliebenen Malers. Die Verankerung im Kontext der Naiven Kunst setzte sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs fort, und heute gilt Dietrich als der bedeutendste Schweizer Naive. Die steigende Nachfrage nach seinen Werken und Teilnahme an Ausstellungen in London und New York war aber auch seiner künstlerischen Entwicklung geschuldet, die sich an Tendenzen der Neuen Sachlichkeit orientierte.

*The beautiful landscape painting "Blick auf den Untersee" by Swiss painter Adolf Dietrich depicts the small, far-western part of Lake Constance from an elevated vantage point. The so-called Lower Lake became the most important scenic point of reference for the landscapes of this late-blooming painter who felt a close bond with nature. Working from precise pencil drawings – and, later, often black-and-white photographs – he took in the lake as a panorama. In contrast to the water's seemingly unlimited expanse of water, the shore and trees of the foreground are depicted in a close-up view. The stimulating and precisely detailed juxtaposition of near and far, closed and expansive, is characteristic of Dietrich's entire oeuvre. Here two bare, leafless tree trunks run vertically all the way across the picture, serving to link these two levels of the image. The landscape derives its charm from its colour scheme – a two-part harmony made up of light green and a bold blue that becomes paler towards the horizon. The landscape is strangely lifeless: there are no boats, no fishermen, no farmers and no children playing in the meadow. The authors of Dietrich's catalogue raisonné see the desertion and emptiness of his late work as a reflection of the circumstances in his own life: the increasing isolation and loneliness of the unmarried painter.*

*This anchoring within the context of naive art continued after the end of the Second World War, and today Dietrich is considered the most important Swiss naive artist. However, the increasing demand for his work and his participation in exhibitions in London and New York was also due to his artistic development based on tendencies from the New Objectivity.*



## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 49 BLÜHENDES KORNFELD

1928

Öl auf Leinwand. 53,3 x 63,5 cm.  
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert  
und datiert 'HMPechstein 1928'. Rück-  
seitig signiert, betitelt und mit Adresse  
versehen 'Blühendes Korn/ HMPech-  
stein/ Berlin W.62./ Kurfürstenstr. 126'.  
– In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Soika 1928/12 (s/w-Abb., Standort  
unbekannt)

*Oil on canvas. 53.3 x 63.5 cm. Framed.  
Signed and dated 'HMPechstein 1928'  
in black lower right. Verso titled, signed  
and with address 'Blühendes Korn/  
HMPechstein/ Berlin W.62./ Kurfürs-  
tenstr. 126'. – In very fine condition with  
fresh colours.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Baden-Württemberg;  
Math. Lempertz'sche Kunstversteige-  
rung 491, Köln, 8./9.12.1966, Lot 542;  
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 70 000 – 90 000,–

Das Gemälde „Blühendes Kornfeld“ gehört zu einer Serie später Land-  
schaftsbilder, die der Brücke-Maler Max Pechstein in den 1920er Jahren  
während seiner Sommeraufenthalte in Pommern schuf. Nachdem er aus  
politischen Gründen nicht mehr ins geliebte Nidden fahren konnte, fand  
er anfangs in Leba und später in Rowe am Garder See im Kreis Stolp  
eine neue und ruhige Umgebung, die nicht, wie er schrieb, „von Malern,  
Touristen und Badegästen überlaufen“ war (zit. nach Soika 2011, S. 72).  
In den Jahren von 1921 bis etwa 1933 wurden diese ursprünglichen Orte  
zu Pechsteins zweitem Zuhause und inspirierten ihn zu einer Vielzahl  
von Landschaften, Seestücken und Bildern von Menschen bei ihren ein-  
fachen Tätigkeiten.

Als Pechstein 1928 plante, zum Malen erneut nach Rowe zu gehen, lud er  
seinen Freund, den Maler Alexander Gerbig, dorthin ein und schwärmte:  
„Es ist ein ganz abgelegenes Nest, aber herrliche Landschaft und vor  
Allem kann man da herumlaufen, wie es einem Spaß macht, ganz un-  
geniert.“ (ebenda, S. 79) In diesem Sommer schuf er auch zwei Bilder von  
blühenden Kornfeldern. Pechstein dürfte seine Leinwand unmittelbar vor  
dem Feld aufgestellt haben, denn die hochgewachsenen Halme verstell-  
ten den Blick und lassen nur einen schmalen Himmelsstreifen erkennen.  
Mit sicheren Pinselzügen skizzierte er die saftig grünen Kornähren, die  
zum Horizont hin zu einem Meer von reifen Blüten verschwimmen.

*The painting "Blühendes Kornfeld" belongs to a series of later landscape  
paintings created by the Brücke painter Max Pechstein during the summer  
holidays he spent in Pomerania in the 1920s. After becoming unable to  
travel to his beloved Nida for political reasons, he initially found new and  
peaceful surroundings in Leba and then later in Rowy on Lake Gardno in  
the district of Stupsk – both of which were not, as he wrote, "overrun with  
painters, tourists and bathers" (cited in Soika 2011, p. 72). From 1921 until  
around 1933 these pristine places became a home away from home for  
Pechstein and inspired him to create numerous landscapes, seascapes and  
pictures of people working at their simple occupations.*

*In 1928, when Pechstein was planning to once again go to Rowy to paint,  
he invited friend and fellow painter Alexander Gerbig to come there,  
enthusiastically raving: "It is an entirely secluded backwater, but a mag-  
nificent landscape and, above all, you can walk around there however you  
please, without any inhibitions" (ibid., p. 79). That summer he also created  
two pictures of flowering wheat fields. Pechstein presumably set up his  
canvas directly in front of the field, because the high stalks block our view  
and permit us to see only a narrow strip of sky. With confident brush-  
strokes, he has sketched the lushly green ears of wheat, which merge into  
a sea of ripe flowers stretching back towards the horizon.*



## ALBERT DUBOIS-PILLET

Paris 1846 – 1890 Le Puy-en-Velay

### 50 CHAMPS EN ILE-DE-FRANCE 1889/90

Öl auf Leinwand. 31,6 x 40,7 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'dUBois PillEt'. – Schöne, farbfrische Erhaltung. Am oberen Bildrand und an der rechten oberen Ecke winzige Farbverluste.

*Oil on canvas. 31.6 x 40.7 cm. Framed. Signed 'dUBois PillEt' in black lower right. – In fine condition with fresh colours. Few minute losses of colour to upper edge and upper right corner.*

#### Provenienz *Provenance*

1926 – 1938 Kunstsalon Hermann Abels, Köln (rückseitig auf der Leinwand mit Etikett); Sammlung Corboud, Dauerleihgabe im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 2001 (Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud), *Miracle de la couleur*. Die Fondation Corboud, außer Katalog

#### Literatur *Literature*

Barbara Schaefer, *Die Impressionisten und ihre Nachfolger*. Die Bilder der Fondation Corboud, erschienen in der Reihe: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Bildhefte zur Sammlung, Köln 2006, S. 53, 105, Abb. 45

€ 40 000 – 50 000,–

Seit etwa 1885 schuf der aus Paris stammende Maler Albert Dubois-Pillet zahlreiche Landschaften, Stadtansichten und Seestücke in pointillistischer Technik. Angeregt von Georges Seurat, dem Begründer des Pointillismus, hatte er sich vom Impressionismus kommend den divisionistischen Farbauftrag erarbeitet und wandte diese Technik als Erster auch auf Porträts an. Sein Interesse galt schon früh der Kunst, so dass er sich ab Mitte der 1870er Jahre autodidaktisch und unter Anleitung seiner Künstlerfreunde Seurat und Signac ausbildete. Nachdem ihm die Teilnahme am Salon verweigert wurde, gründete Dubois-Pillet 1884 die unabhängige Künstlervereinigung „Société des Artistes Indépendants“.

Die zum Aufruf kommende Landschaft „Champs en Ile-de-France“ stammt aus der exzellenten Impressionisten-Sammlung Corboud. Für das im Vordergrund liegende Feld wählte Dubois-Pillet eine Vielzahl von roten und gelben Farbpunkten. Den Wald am Horizont setzte er mit einer kühnen Mischung aus violetten und dunkelgrünen Tönen um. Der Himmel darüber erscheint in hellem Gelb und changiert zum oberen Bildrand in verschiedenen Nuancen. Drei hochgewachsene Bäume mit rot-braunem Laub verbinden die Bildebenen miteinander. Setzte Dubois-Pillet die Punkte in der unteren Bildhälfte noch dazu ein, die einzelnen Blumen, Halme und Blätter zu beschreiben, zog er die Farben zum Horizont hin mehr zu Farbflächen zusammen. Die Datierung von 1889/1890 weist dieses lebendige, stimmungsvolle Landschaftsbild als eines seiner letzten Werke aus.

*From around 1885, the painter Albert Dubois-Pillet from Paris created numerous landscapes, cityscapes and seascapes in a pointillist technique. Inspired by Georges Seurat, the founder of pointillism, he developed a divisionist style of brushwork during his transition from impressionism, and he was also the first to apply this technique to portraits.*

*He became interested in art early on, and he trained from the mid 1870s as an autodidact and under the direction of the artists Seurat and Signac, with whom he was friends. In 1884, after being denied permission to participate in the Salon, Dubois-Pillet founded the artists association “Société des Artistes Indépendants”, writing its statutes and serving as its organiser. The landscape “Champs en Ile-de-France”, which is on auction here, is from Corboud’s excellent collection of impressionists. For the field lying in the foreground, Dubois-Pillet has selected little dabs of green, red and yellow paint. The forest that closes the scene off at the back has been painted with a bold mix of violet and dark green tones. The sky behind it appears in light yellow, becoming darker towards the upper edge of the picture. Three trees with red and brown leaves rise up to link all the picture’s planes together. While Dubois-Pillet has still used the dots in the lower half of the picture to describe individual flowers, stalks and leaves, the paint increasingly gathers into coloured shapes towards the horizon. On the whole he has created a vibrant landscape painting full of blooming cornflowers. Its dating to 1889/1890 makes it one of his final pictures.*



## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 51 DORFENDE UND WANDERDÜNE IN NIDDEN.

Verso: FRANK IM LUPINENFELD MIT SCHMETTERLINGEN

Um 1920

Öl auf Leinwand, doppelseitig bemalt.  
79 x 100 cm bzw. 100 x 79 cm. Gerahmt.  
Auf der Vorderseite mittig rechts unten  
dunkelgrün signiert 'HMPechstein'  
(ligiert).

Soika 1920/4; Verso Soika 1920/33

*Oil on canvas, painted on both sides.  
79 x 100 cm resp. 100 x 79 cm. Signed  
'HMPechstein' (joined) in dark green on  
front side centre lower right.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Baden-Württemberg  
(Anfang 1950er Jahre bis 1997); 746.  
Math. Lempert'sche Kunstversteige-  
rung Moderne Kunst, Köln, 7. Juni 1997,  
Lot 1471; seitdem Privatsammlung  
Baden-Württemberg

€ 160 000 – 180 000,–

„Eine Freude, dieses Nidden, eingerahmt auf der Abendseite von der Ostsee, und auf der Morgenseite ist das Haff und schöne Kiefern, Dünen ziehen sich lang.“ (Hermann Max Pechstein an Friedrich Plietzsch, 23. Juni 1911, zit. nach: Ausst. Kat. Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, Kunsthalle Kiel 2010, S 101).

Insgesamt sechs Mal reist Max Pechstein seit 1909 nach Nidden an der Kurischen Nehrung. Am Fuße der Wanderdüne verbringt er produktive Sommermonate zwischen Ostsee und Haff. Das Jahr 1920 sollte für den Maler die vorerst letzte Chance zum Besuch des für ihn magischen Ortes sein, der nach dem Versailler Vertrag noch im selben Jahr unter alliierte Verwaltung fällt.

Pechsteins unbedingten Willen zum Malen dokumentiert das vorliegende Bild nicht zuletzt in seiner Doppelansichtigkeit mit der ikonischen Haff-Landschaft einerseits und dem sehr persönlichen Porträt seines heranwachsenden Sohnes Frank andererseits. Aus formaler Hinsicht vermittelt sich in den flächigen Kompositionen mit breitem Pinselstrich und kräftigem Kolorit eindrucksvoll Pechsteins zunehmend geklärte expressionistische Malerei der anbrechenden 1920er Jahre. Es sind Werke, die von einer elementaren wie souveränen Naturerfahrung künden und von der zeitgenössischen Kritik überaus positiv aufgenommen wurden. So schreibt etwa Paul Fechter 1920: „Die starke Wirkung, die von den neuen Arbeiten Pechsteins ausgeht, beruht wohl darauf, daß heute in ihm die Energie des Erlebens und des Gestaltens sich an Intensität entsprechen und die Waage halten. Es gibt frühere Werke von ihm, in denen bald die eine, bald die andere überwiegt. Heute hat er den sicheren Ausgleich gefunden. Die Farbe ist bei aller Reinheit sichtbar, dafür in sich reicher, die Bildform, die kaum begrifflich, abstrakt faßbar, sondern nur dem Instinkt aus der farbigen Gliederung fühlbar wird, ist fester, notwendiger geworden.“ (Paul Fechter, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, XXXV. Jahrgang 1920, S. 224).



*"A joy, this Nida: framed by the Baltic on its evening side, on its morning side is the lagoon and the charming pines, elongated dunes" (Hermann Max Pechstein to Friedrich Plietzsch, 23 June 1911, cited in: exh. cat. Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, Kunsthalle Kiel 2010, p. 101).*

*Beginning in 1909 Max Pechstein travelled to Nida, a town on the Curonian Spit, a total of six times. At the foot of the shifting dunes, he spent productive summer months between the Baltic Sea and the lagoon. The year 1920 would be the painter's last chance for some time to visit what he experienced as a magical location: according to the Treaty of Versailles, it was to be placed under allied administration that same year.*

*The present canvas testifies to Pechstein's unconditional will to paint not least through the fact that it contains works on both sides – with the iconic lagoon landscape on one side and his very personal portrait of his young son Frank on the other. From a formal point of view, the two-dimensional compositions featuring broad brushstrokes and bold colours strikingly convey Pechstein's increasingly simplified Expressionist painting of the early 1920s. These works bear witness to an elemental and commanding experience of nature, and they enjoyed a thoroughly positive response from contemporary critics. For example, in 1920, Paul Fechter wrote: "The powerful effect radiating from Pechstein's new works is surely founded on the fact that, today, the energy of the experience and the act of composing are of corresponding intensity and balance one another. There are earlier works by him in which sometimes one and sometimes the other dominates. Today he has found an assured equilibrium. With all its purity, the colour is visible, but all the richer in itself; the visual form, which can scarcely be grasped conceptually or abstractly, only becomes perceptible to the instinct through the chromatic composition and has become more solid, more necessary." (Paul Fechter, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, volume XXXV, 1920, p. 224).*



## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

### 52 KOKOTTEN BEI NACHT

1914/1915

Original-Radierung auf Kupferdruckpapier. 25,3/26 x 20,1 cm (48,9/49,4 x 31,8/32,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und von fremder Hand bezeichnet „184“. Rückseitig mit dem Stempel „Unverkäuflich E L Kirchner“ und mit dem violetten Nachlassstempel „NACHLASS E.L. KIRCHNER“ (Lugt 1570b), dieser mit der handschriftlichen Nummer „R 184“. Sehr rar, eines von nur 3 bislang bekannten Exemplaren. – Schöner, gratiger Druck. – Leichte Randmängel.

Gercken 659; Dube R. 187; Schiefler R. 184

*Etching on copperplate printing paper. 25.3/26 x 20.1 cm (48.9/49.4 x 31.8/32.5 cm). Framed under glass. Signed and inscribed “184” by an unknown hand. Verso with stamp “Unverkäuflich E L Kirchner” and violet estate stamp “NACHLASS E.L. KIRCHNER” (Lugt 1570b) with handwritten number “R 184”. Very rare, one of only 3 proofs known so far. – Fine impression with strong burr. – Minor marginal defects.*

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie R. N. Ketterer, Campione d'Italia (1963); Galerie Theo Hill, Köln (mit rückseitigem Etikett); Privatsammlung Rheinland

€ 40 000 – 60 000,–

Mit dem Themenkomplex der Berliner Straßenszenen aus den Jahren 1914/1915 erreichte Ernst Ludwig Kirchner den Höhepunkt seiner Ausdrucksfähigkeit, der in der berühmten Gemäldefolge seiner Großstadt-szenen kulminierte. „Er abstrahiert das Getriebensein der Masse, die Hektik des Verkehrs und die sich anbietenden Kokotten zu einem sinnlichen Erlebnis und verwandelt alles in eine vibrierende Sprache von eigener Schönheit. In seinen 'Straßenszenen' schlägt der Rhythmus der Großstadt Berlin.“ (Magdalena M. Moeller, Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913-1915, München 1993, S. 25 f).

Zwischen dem Skizzieren des pulsierenden Nachtlebens und deren malerischer Ausführung steht vielfach die Druckgraphik, die den Künstler zur Klärung der Formen zwang. Die Zeichnungen, aber auch die Radierungen wie das äußerst rare Blatt „Kokotten bei Nacht“, sind gekennzeichnet durch Schnelligkeit und Spontaneität. Getrieben durch die eigene Nervosität und die ihn umgebende Geschwindigkeit fing Kirchner das für ihn Essentielle ein, die flüchtigen Sinneseindrücke der Menschenmengen, des Verkehrs und der Lichter. Kantige, nervöse, sich überlagernde Striche bestimmen den Bildeindruck. Die Üppigkeit der großen Federhüte und Federkragen, mit denen die „Kokotten bei Nacht“ auf sich aufmerksam machen, steht im Kontrast zu der ansonsten von spitzen Winkeln bestimmten Szenerie. Die beiden Prostituierten, die als Dreiviertelfiguren im Vordergrund angelegt sind, werden voneinander separiert durch die Straßenecke, die sich als scharfkantiger Keil zwischen sie zu schieben scheint. Die Radierung besticht durch die formale Stringenz und die differenzierte Gratigkeit des Abzugs.

*With the thematic complex of the Berlin street scenes from 1914/1915, Ernst Ludwig Kirchner reaches the pinnacle of his expressive powers, culminating in his famous series of scenes from the metropolis. “He abstracts the compulsion of the masses, the hectic quality of the traffic and the coquettes proffering themselves into a sensory experience and transforms everything into a resonant language possessing its own distinctive beauty. The rhythm of the metropolis Berlin pulsates in his ‘Straßenszenen’” (Magdalena M. Moeller, Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913-1915, Munich 1993, pp. 25 f.). Between his sketches of the pulsating nightlife and their realisation in the form of paintings, we often find the medium of printmaking, which forced the artist to clarify their forms. The drawings, but also the etchings – such as the extremely rare sheet “Kokotten bei Nacht” – are characterised by speed and spontaneity. Driven by his own nervous anxiety and the speed all round him, Kirchner captured what was, for him, essential: the fleeting sensory impressions of the crowds of people, the traffic and the lights. Angular, agitated, overlapping strokes define the impression conveyed by the picture. The luxuriance of the big feathered hats and feather boas, with which the “coquettes at night” of the title draw attention to themselves, stand in contrast to a scene otherwise defined by sharp angles. The two prostitutes are depicted as three-quarter figures in the foreground and are separated from one another by the street corner, which seems to thrust itself between them in the form of a sharp-edged wedge. The etching captivates its viewers through its formal rigour and the nuances among the sharp-edged lines of the impression.*



## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 53 MAMMY 1981

Farbserigraphie mit Diamantstaub auf Lenox Museum Board. 96,5 x 96,5 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 111/200 (+30 A.P., +5 P.P., +5 E.P., +4 H.C., +30 T.P.). Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York. Aus der 10-teiligen Folge: Myths. – Das Blatt fest auf die Unterlage montiert.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.262

*Colour screenprint with diamond dust on Lenox Museum Board. 96.5 x 96.5 cm. Framed under plexiglass. Signed and numbered. Proof 111/200 (+30 A.P., +5 P.P., +5 E.P., +4 H.C., +30 T.P.). Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York. From the ten part series: Myths. – The sheet fixed to the backing.*

Provenienz Provenance  
Martin + Lawrence Galleries, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

€ 35 000 – 45 000,-

Andy Warhol beginnt 1979 im Auftrag seines Galeristen Ron Feldman mit der Arbeit an der Folge „Myths“, die 1981 als zehnteiliges Portfolio herausgegeben wird. Sein Thema sind die modernen amerikanischen Mythen – populäre Darstellungen, die aus dem Alltag der USA zu dieser Zeit nicht wegzudenken sind. Mit Motiven wie Superman, Mickey Mouse und der Hexe aus dem Film „The Wizard of Oz“ wählt Warhol Figuren, die über Comics, Kino oder Fernsehen, den neuen Medien des 20. Jahrhunderts, sehr beliebt und bekannt geworden sind. Daneben finden sich Stereotype aus der amerikanischen Kulturgeschichte, die über die Werbung fest im Alltagsleben der USA verankert sind: Santa Claus, Uncle Sam und Mammy. Letztere ist eine Darstellung, die ihre Wurzeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat. Die schwarze Frau, als herzlicher, mütterlicher Typus ihren Arbeitgebern selbstlos ergeben, gilt über lange Zeit als Ideal einer Hausangestellten, die als Kindermädchen oder Köchin der bürgerlichen Gesellschaft dient. Dieser Stereotyp wird sehr populär durch den Film „Gone with the Wind“ und als allgegenwärtige Werbefigur für diverse Küchenprodukte. Heutzutage wird sie kritisiert als rassistische, die historischen Lebensbedingungen schwarzer Frauen idealisierende Darstellung.

Auch Warhol ist sich dieser Problematik sehr bewusst, ihn interessiert gerade der Widerspruch zwischen der Herkunft des Stereotyps und seiner Verwendung als hochkommerzielles Markenbild. Er ändert die übliche Darstellung der Mammy maßgeblich – weg von der älteren, schlichten Hausangestellten, hin zu einer jüngeren, attraktiven Frau mit selbstbewusster Ausstrahlung. Make-up und Schmuck verleihen ihr eine glamouröse Präsenz, die der Künstler noch steigert durch die edlen Schwarz-, Rot- und Goldtöne seiner Farbvarianten. Fotomodell für die Siebdruckvorlage ist die New Yorker Club-Sängerin Sylvia Williams, sie nimmt begeistert Warhols Angebot an, das fragwürdige Rollenmodell zu unterlaufen.

In dieser Auktion können gleich zwei Exemplare dieses Siebdruckes angeboten werden. Die schwarze Variante zeigt das Gesicht in mysteriöser Verfremdung; vor dem monochromen, tiefschwarzen Farbgrund erhalten die farbigen Darstellungselemente eine intensive Signalwirkung. Bei der orangegelben Variante handelt es sich um ein Unikat. In dieser besonders kontrastreichen Zusammenstellung hinterfängt der warme Goldton das Porträt, der optische Fokus liegt auf dem verführerisch pink-rot geschminkten Mund.



## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 54 MAMMY 1981

Farbserigraphie mit Diamantstaub auf Lenox Museum Board. 96,5 x 96,5 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar TP 5/30 (+200, +30 A.P., +5 P.P., +5 E.P., +4 H.C.). Unikat einer Serie von 30 unterschiedlichen Farbvarianten. Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York. Aus der 10-teiligen Folge: Myths. – Das Blatt fest auf die Unterlage montiert.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.262

Colour screenprint with diamond dust on Lenox Museum Board. 96.5 x 96.5 cm. Framed under plexiglass. Signed and numbered. Proof TP 5/30 (+200, +30 A.P., +5 P.P., +5 E.P., +4 H.C.). Unique proof from a series of 30 differing colour variations. Edition Ronald Feldman Fine Arts, New York. From the ten part series: Myths. – The sheet mounted firmly to the backing.

Provenienz Provenance  
Martin + Lawrence Galleries, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Bayern

€ 60 000 – 80 000,–

*In 1979, Andy Warhol commenced the commission work for his gallerist Ron Feldman with the series "Myths" which was published as a ten-piece portfolio in 1981. His theme was modern American myths – popular illustrations which were an integral part of everyday life in the USA at that time. By using motifs such as Superman, Mickey Mouse and the witch from the movie "The Wizard of Oz," Warhol chose figures that achieved great popularity and fame through comics, cinema, or television – the new 20th century media. In addition, there were stereotypes from American cultural history that were firmly anchored in American daily life: Santa Claus, Uncle Sam, and Mammy. The latter is a depiction that has its roots in the first half of the 19th century. The black woman, a warm, maternal type, selflessly devoted to her employers, has long been regarded as the ideal of a domestic servant, serving bourgeois society as a nanny or cook. This stereotype became very popular through the movie „Gone with the Wind“ and as an omnipresent advertising figure for various kitchen products. Today the depiction is criticised as being racist as well as idealising the historical living conditions of black women.*

*Warhol was well aware of this issue; however, it was the contradiction between the origin of the stereotype and its implementation as a highly commercial brand image that interested him in particular. He altered the standard image of the Mammy significantly – away from the older, plain domestic servant, to a younger, attractive woman with self-confident charisma. Make-up and jewellery lent her a glamorous presence which the artist increased even further by the classy black, red, and gold tones of its colour variants. The New York club singer Sylvia Williams was the model for the silkscreen template who enthusiastically accepted Warhol's offer to subvert the questionable role model.*

*There are not one but two versions of the silkscreen on offer in this auction. The black variant shows the face in mysterious alienation; in front of the monochrome, deep black background the coloured illustrative elements acquire an intensive signal effect. The orange yellow variant is a unique piece. In this particularly high-contrast composition, the warm golden tone backdrops the portrait; the optical focus is on the seductive pink-red lipstick of the mouth.*



## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 55 QUEEN BEATRIX (AUS: REIGNING QUEENS) 1985

Farbserigraphie auf Lenox Museum Board. 100 x 80 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und nummeriert. Rückseitig mit dem Copyrightstempel des Künstlers. Exemplar 9/40 (+5 A.P., +2 P.P., +2 H.C.). Edition George C.P. Mulder, Amsterdam. Blatt 8 der gleichnamigen Folge. – Mit leichten Altersspuren.

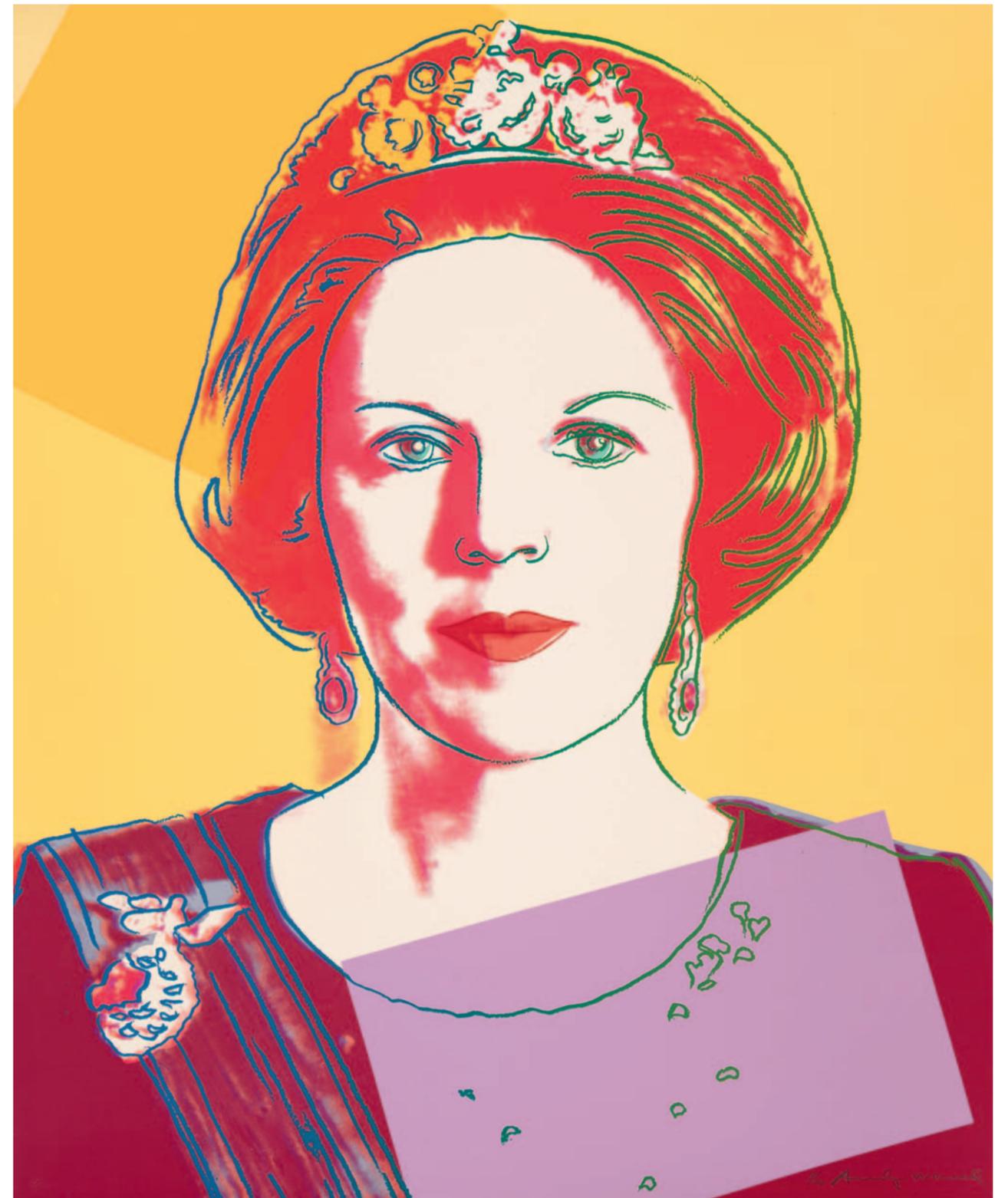
Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.341

*Colour screenprint on Lenox Museum Board. 100 x 80 cm. Framed under plexiglass. Signed and numbered. Copyright stamp of the artist verso. Proof 9/40 (+5 A.P., +2 P.P., +2 H.C.). Edition George C.P. Mulder, Amsterdam. Sheet 8 of the eponymous series. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Martin + Lawrence Galleries, New York (1989); Privatsammlung, Niederlande

€ 25 000 – 35 000,-



## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 56 MARILYN MONROE (MARILYN) 1967

Farbserigraphie auf Karton.  
90,8 x 90,8 cm. Rückseitig signiert und  
stempelnummeriert. Exemplar 103/250  
(+26 A.P.). Aus der gleichnamigen  
10-teiligen Folge. Edition Factory  
Additions, New York. – Das Blatt gering-  
fügig beschnitten.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann,  
Claudia Defendi, Andy Warhol Prints,  
A Catalogue Raisonné 1962-1987, New  
York 2003, WVZ-Nr.II.24

*Colour screenprint on card.  
90.8 x 90.8 cm. Signed and stamped  
number verso. Proof 103/250 (+26 A.P.).  
From the eponymous ten part series.  
Edition Factory Additions, New York. –  
The sheet minimally trimmed.*

Provenienz Provenance  
Pesch-intermöbel, Köln; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 80 000,–

Marilyn Monroe, die Ikone der Filmindustrie, zählt neben der Campbell Soup, zu Andy Warhols bekanntesten und meist ausgeführten Motiven. Ausgangsbild für die Darstellung ist das Pressefoto des Filmproduzenten Gene Korman, das 1953 während der Dreharbeiten zum Film „Niagara“ entsteht. Warhol erwirbt die Photographie kurz nach dem Tod der Filmschauspielerin und noch im selben Jahr (1962) entstehen seine ersten „Marilyns“.

1967 gründet Warhol die Factory Additions und beginnt eine Reihe von Siebdruck-Portfolios herauszugeben. Der vorliegende Siebdruck mit dem Bildnis von Marilyn Monroe gehört zu dem ersten und zugleich bedeutendsten Portfolio, dass in seiner Factory entsteht. „For the earliest of these, Warhol chose one of his most famous paintings, his portrait of Marilyn Monroe. The production of the ten screenprints of Marilyn in 1967 was overseen by David Whitney, who selected most of the colors and submitted them to Warhols approval. [...] Although the Marilyn paintings had been realized in an array of colors, these went further: a palette of fiery reds, hot and pale pinks, and other saturated hues transforms Marilyn's face into even more of a fiction than the carefully crafted publicity still from which it was originally derived“ (Donna de Salvo, God is in the details, the prints of Andy Warhol, S.21).

*Marilyn Monroe, the icon of the movie industry, pertains to Andy Warhol's best-known and most executed motifs apart from the Campbell's Soup can. The press photograph by the movie producer Gene Korman, taken during the shooting of the movie Niagara, is the depiction's original image. Warhol acquires the photograph shortly after the death of the actress and his 'Marilyns' are created in the same year.*

*In 1967, Warhol founds the Factory Additions and begins to publish a series of screen-print portfolios. The present screen-print with the portrait of Marilyn Monroe pertains to the first and at the same time, most significant portfolio produced in his factory. 'For the earliest of these, Warhol chose one of his most famous paintings, his portrait of Marilyn Monroe. The production of the ten screenprints of Marilyn in 1967 was overseen by David Whitney, who selected most of the colors and submitted them to Warhol's approval. [...] Although the Marilyn paintings had been realized in an array of colors, these went further: a palette of fiery reds, hot and pale pinks, and other saturated hues transforms Marilyn's face into even more of a fiction than the carefully crafted publicity still from which it was originally derived“ (Donna de Salvo, God is in the details, the prints of Andy Warhol, p.21).*



## KONRAD KLAPHECK

Düsseldorf 1935

### 57 DER BOXRING I 2000

Acryl auf Leinwand. 153,5 x 122 cm.  
Gerahmt. Signiert 'Klapheck'.

*Acrylic on canvas. 153.5 x 122 cm.  
Framed. Signed 'Klapheck'.*

Provenienz Provenance  
Galerie Lelong, Paris (mit rückseitigem  
Aufkleber); Privatsammlung, Spanien

Ausstellungen Exhibitions  
Düsseldorf 2013 (Museum Kunst-  
palast), Klapheck, Bilder und Texte,  
Ausst.Kat., S.78 mit Farbabb.

Literatur Literature  
Arturo Schwarz, Klapheck, Mailand  
2002, S.179 mit Farbabb.

€ 80 000 – 120 000,-

Die figurative Ästhetik von Konrad Klapheck's Bildern basiert auf Erinnerungen und Ereignissen aus der Vergangenheit und bringt sein Interesse an psychologisch dichten Erfahrungen zum Vorschein. Seine hyperrealistische Darstellung von unbelebten Alltagsgegenständen ist gekennzeichnet durch glatte Oberflächen, präzise Linienführung und ein raffiniertes Lichtspiel. Die Objektmalerei, die Klapheck im Kontrast zu dem damals vorherrschenden Informel verfolgt, weicht in den Jahren ab 2000 zunehmend figürlichen Kompositionen. In diesen Serien zeigt er die Subjekte häufig auf 'Bühnen' erhebt, aus Fensterrahmen herausschauend, oder integriert sie in einem häuslichen Kontext. In dem vorliegenden Gemälde von 2000 stellt Konrad Klapheck eine Szene in einem Boxring dar, die durch einen interessanten Aufbau besticht. Die strenge Perspektive wird durch vier Downlights im Hintergrund konterkariert. Sowohl die Seile als auch das spärlich bekleidete Nummernmädchen lenken den Blick des Betrachters von dem eigentlichen Kämpfer und seinem Team ab. Nachdem Klapheck schon früh den Weg für den Hyperrealismus der 1970er Jahre geebnet hat, scheint er vor 20 Jahren auch wieder Vorreiter einer neuen figurativen Erkundung gewesen zu sein, die sich in den letzten Jahren bei vielen zeitgenössischen Künstlern manifestiert.

*The figurative aesthetic of Konrad Klapheck's paintings is based on memories and events from the past that reveal his interest in psychologically dense experiences. His hyper-realistic depiction of inanimate everyday objects is characterised by smooth surfaces, precise line control and subtle accents of light. Object painting, which Klapheck pursued in contrast to the Informel that was predominant at the time, increasingly gave way to figurative compositions in the years from 2000 onwards. In these series, he often showed the subjects elevated on 'stages,' gazing out of window frames, or integrated them in a domestic context. In this painting from 2000, Konrad Klapheck depicted a scene in a boxing ring that captivates with an interesting composition. The austere perspective is counteracted by four downlights in the background. Both the ropes and the scantily clad number girl distract the viewer's gaze from the actual fighter and his team. Her gaze is directed into the distance, almost rigid. Having paved the way early on for the hyperrealism of the 1970s, it seems that, 20 years ago, Klapheck also pioneered a new figurative exploration that has manifested itself among many contemporary artists in recent years.*



## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### 58 ANSICHT VON AVIGNON. Verso: MUTTER MIT KIND

Wohl um 1940

Öl auf Leinwand. 72 x 80 cm bzw. 80 x 72 cm (Sichtmaß). 89,4 x 78,4 cm (Gesamtmaß Leinwand). Beidansichtig gerahmt in Klapprahmen. Unten links blau signiert 'Muter'. Rückseitig unten links grau signiert 'Muter'. – In farbfri-scher Erhaltung. Kleine Farbverluste in den Randbereichen.

Die rückseitige Ansicht ist im Foto-archiv der Galerie Bagera, Köln, dokumentiert.

*Oil on canvas. 72 x 80 cm resp. 80 x 72 cm (visible dimensions). 89.4 x 78.4 cm (total canvas dimensions). Framed. Signed 'Muter' in blue lower left. Signed 'Muter' in grey lower left verso. – In fine condi-tion with fresh colours. Small losses of paint in margin areas.*

*The verso view is documented in the Photographic Archive of Galeria Bagera, Cologne.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Bagera, Köln; Privatsammlung Rheinland

€ 80 000 – 100 000,-

In diesem doppelansichtigen Gemälde vereinen sich die beiden Meister-disziplinen Mela Muters: die Landschaft und das Bildnis.

1940 floh Mela Muter vor dem Krieg aus Paris nach Südfrankreich und lebte teils in Avignon, wo sie eindrucksvolle Ansichten der Stadt schuf. Dieses prachtvolle Panorama erfasst die räumliche Situation von einem erhöhten Standpunkt aus und zeigt die geschichtsträchtige Stadt in einer warmen, lichtdurchfluteten Atmosphäre. Olivenbäume und ein-fache Wohngebäude im Vordergrund leiten über zu den beiden Fluss-armen der Rhône. Rechts im Mittelgrund ragt am diesseitigen Ufer die Silhouette des Tour Philippe-le-Bel auf, der einst die Grenze zwischen dem Königreich Frankreich und dem päpstlichen Territorium von Avignon kennzeichnete. Über dem zweiten Flussarm ist die Ruine der Pont Saint-Bénézet zu erkennen, dahinter erstreckt sich der mittelalterliche Stadtkern von Avignon, gekrönt von den monumentalen Mauern und Türmen des Papstpalastes. Muter beherrschte die Schilderung dieser komplexen, vielfach gestaffelten Landschaft meisterhaft, organische Naturformen und kubische Gebäudeumrisse gehen eine harmonische Einheit ein. Charakteristisch für ihre südfranzösischen Ansichten ist die Verwendung von warmen Weiß- und Ockertönen, die die Sonne zu reflek-tieren scheinen, akzentuiert von frischem Blau und Rot.

Die emotionale Verbundenheit der Künstlerin mit dem Thema der Mutterschaft wird in dem umseitigen Doppelporträt deutlich. Darstel-lungen von Frauen mit ihren Kindern, oft aus einfachsten Gesellschafts-schichten, gehören zu ihren häufigsten Sujets. Die sitzende Mutter bildet eine bildnerische Einheit mit dem Kleinkind auf ihrem Schoß, das kühle, vielfältig nuancierte Inkarnat und die Blautöne der Kleidung unterstrei-chen diese Verbundenheit noch. Das nach unten abgewandte Gesicht der Mutter und der ernste Blick ihres Kindes schließen jegliche Senti-mentalität aus, darstellerische Details wie die Tupfen auf der Bluse und das durch die weißen Gardinen schimmernde Fensterkreuz verorten die Szenerie mitten im Leben.



*This double-sided painting unites two disciplines mastered by Mela Muter: landscape and portrait.*

*In 1940 the war drove Mela Muter to flee from Paris to southern France, where she lived in Avignon part of the time and created striking views of the city. This magnificent panorama captures its spatial context from an elevated vantage point and shows the historic city in a warm atmosphere flooded with light. The olive trees and simple residential buildings in the foreground lead us to the two arms of the Rhône. To the right in the middle ground, on the near riverbank, rises the silhouette of the Tour Philippe-le-Bel, which once marked the border between the Kingdom of France and the Papal Territory of Avignon. The ruin of the Pont Saint-Bénézet can be recognised above the second arm of the river; the town's medieval core stretches out behind it, crowned by the monumental walls and towers of the papal palace. Muter mastered the depiction of this complex, many-layered landscape; organic natural forms and the cubic contours of buildings merge into a harmonious unity. The use of warm tones of white and ochre that seem to reflect the sun as well as the accents in fresh blue and red are characteristic of her views from southern France.*

*The artist's emotional connection with the theme of motherhood becomes clear in the double portrait on the other side. Depictions of women with their children, often from the most modest social classes, are among her most common subjects. The seated mother forms a single compositional unit with the small child on her lap, and the cool, nuanced variety of flesh tones as well as the blue tones of the clothing further underscore this bond. The mother's downturned face and the earnest gaze of her child exclude any kind of sentimentality; representational details like the dots on the blouse and the cross window shimmering through the white curtains situate the scene in the midst of life.*



Verso

Mela Muter war eine meisterhafte Porträtmalerin, deren Talent bei ihren Pariser Zeitgenossen nach Ende des I. Weltkrieges sehr gefragt war. Sie porträtierte unzählige berühmte Persönlichkeiten, unter anderem den Galeristen Ambroise Vollard und den Politiker Georges Clemenceau, ihr Interesse galt aber auch Menschen einfachster Herkunft. Die Intensität, mit der Muter jedes ihrer Modelle ins Bild zu setzen vermochte, ist unverwechselbar. Meist in ernsthafter und nachdenklicher Stimmung erfasst, sind sie ganz bei sich. Sie präsentieren sich nicht, teils scheinen sie sich der Präsenz der Malerin nicht einmal bewusst zu sein.

Dies gilt auch für die beiden in dieser Auktion zum Aufruf kommenden männlichen Porträts. Die Männer, deren Identitäten nicht überliefert sind, repräsentieren sehr unterschiedliche Personentypen und sind auch malerisch differenziert aufgefasst. Doch zeugen sie gleichermaßen von Muters Einfühlungsvermögen. Dabei verwahrte sich die Künstlerin stets davor, als psychologische Instanz gesehen zu werden. „Nein, ich mache keine psychologischen Porträts. Ich weiß nicht einmal, was man tun muss, um ein psychologisches Porträt zu malen. Ist die Person, die ich male, gut, großzügig, unecht oder intelligent? Diese Frage stelle ich mir nicht einmal. Ich versuche einfach, mich dieser Person zu bemächtigen, wie ich es mit einer Blume, einer Frucht oder einem Baum tue. Ich dringe in sie hinein – wenn es mir gelingt – und drücke mich durch sie aus. (Zweifelloos liegen mir gewisse Melancholien, gewisse Schmerzen und eine gewisse Schwermut näher als Eleganz und Fröhlichkeit).“ (zit. nach: Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Köln 1967, o.S.).

## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### N<sup>59</sup> PORTRAIT EINES LITERATEN Um 1920er Jahre

Öl auf Leinwand. 91 x 73 cm. Gerahmt.  
Oben links braun signiert 'Muter'. – Im Bereich der Frisur mit winzigen unauffälligen Farbausbrüchen. Auf neuem Keilrahmen.

*Oil on canvas. 91 x 73 cm. Framed.  
Signed 'Muter' in brown upper left. –  
Tiny unobtrusive losses of colour around  
the hair. On a new stretcher.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Bagera, Köln; Privatsammlung  
Schweiz

€ 50 000 – 60 000,–



*Mela Muter was a masterful portrait painter, and her talents were in great demand among her Parisian contemporaries after the end of World War I. She portrayed countless famous public figures, including the gallerist Ambroise Vollard and the politician Georges Clemenceau, but she also had an interest in people from the simplest of backgrounds. Muter was able to depict every one of her models with an unmistakable intensity. Usually captured in a serious and contemplative mood, they are completely mindful and alert. They do not present a pose, and sometimes they do not even seem to be aware of the painter's presence.*

*This also applies to both of the male portraits up for sale at this auction. The men, whose identities are now unknown, represent very different types of people and have also been approached differently on a painterly level. They are, however, equally effective in displaying Muter's capacity for empathy. Still, the artist always emphatically resisted being seen as a psychological authority. "No, I don't make psychological portraits. I don't even know how one would go about painting a psychological portrait. Is the person that I'm painting good, generous, inauthentic or intelligent? I don't even ask myself this question. I simply try to get a grasp on this person, like I do with a flower or a piece of fruit or a tree. I penetrate them – if I succeed – and express myself through them. (Without a doubt, a certain melancholia, certain pains and a certain despondency come more naturally to me than elegance and cheerfulness.)"* (cited in: *Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Cologne 1967, n.p.*)

## **MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)**

Warschau 1876 – 1967 Paris

### **N°60 PORTRAIT EINES JUNGEN MALERS** 1939

Öl auf Holz. 92,3 x 72 cm. Gerahmt.  
Unbezeichnet. – Rückseitig von fremder Hand betitelt „art peintre Aron, Avignon“ und mit dem Etikett der Galerie Barger, Köln, versehen. Darauf mit Künstler, Titel und Jahr sowie der Nr. „23“ versehen.

*Oil on wooden panel. 92.3 x 72 cm.  
Framed. Unsigned. – Titled “art peintre Aron, Avignon” by an unknown hand verso and with the label of Galerie Barger, Cologne, thereon inscribed with artist, title, year and no. „23“.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Barger, Köln; Privatsammlung  
Schweiz

€ 30 000 – 40 000,–



## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 61 ZWEI KÄMPFENDE

1910

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen. 62,5 x 36,6/37 cm. Gerahmt. Im unteren Bildrand mit Bleistift datiert und bezeichnet 'Dem tapferen Krieger August Okt. 1910'. – Insgesamt in guter Erhaltung. Vereinzelt winzige Farbverluste.

Heiderich 258 (dort als „Ölfarbe auf Karton“)

Mit einer Foto-Expertise von Wolfgang Macke, Bonn, vom 15. Juli 1960 (in Kopie)

*Oil on canvas, mounted to card. 62.5 x 36.6/37 cm. Framed. Dated and inscribed 'Dem tapferen Krieger August Okt. 1910' in pencil to lower picture margin. – Overall in good condition. Isolated tiny paint losses.*

*With a photo-certificate from Wolfgang Macke, Bonn, from 15 July 1960 (copy)*

Provenienz Provenance

Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 463, Köln, 3. Dezember 1960, Lot 271, mit Abb. Tafel 18; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

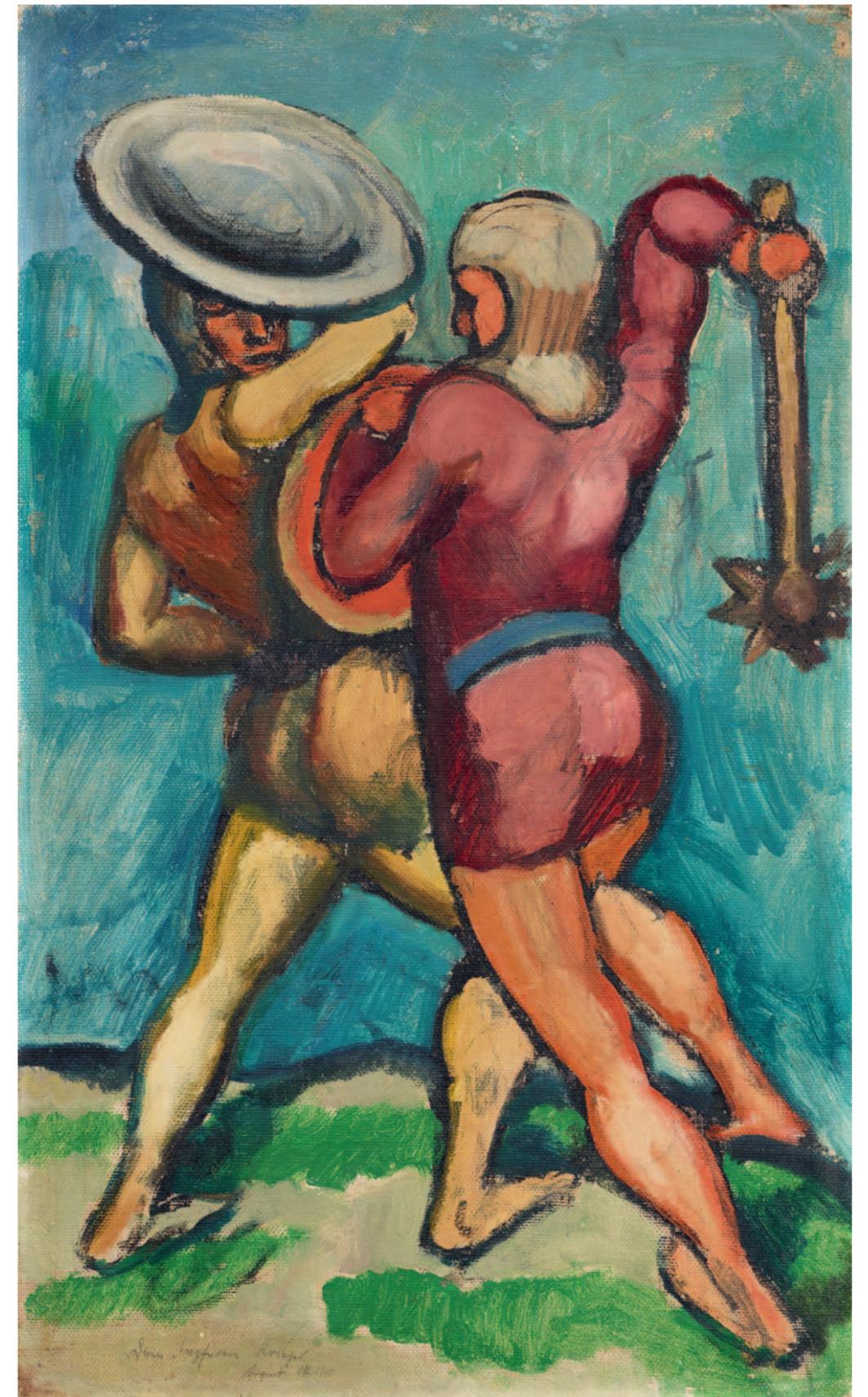
€ 60 000 – 80 000,–

Während seines Aufenthaltes am Tegernsee 1910 setzte sich August Macke – angeregt durch Ferdinand Hodlers Gemälde „Die Schlacht bei Näfels“ von 1896/97 (Kunsthalle Basel) und die Lektüre des 1668 erschienenen Abenteuerromans „Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch“ von Hans Jacob Grimmelshausen – in seinem Skizzenbuch sowie in mehreren Tuschezeichnungen mit der Motive kämpfender Soldaten in historischem Kontext auseinander.

Auf dieser Grundlage arbeitete er das hier angebotene Gemälde aus, das in einer zugleich kraftvollen wie ornamental anmutenden Komposition das vielfigurige Schlachtengetümmel der vorausgegangenen Zeichnungen (vgl. Heiderich Zeichnungen 482-485) auf zwei Kämpfer reduziert. Diagonale Linien dominieren die Darstellung und vermitteln einen intensiven Eindruck von Kraft und Vorwärtstreben. Die Überlagerung der Körper und die verschränkte Beinsetzung verbindet die Kämpfer zu einer Einheit. Diese wird durch die schwarzen Umrisslinien und die Kolorierung der Figuren noch gesteigert, die Farbgebung in Violett-, Orange- und Gelbtönen steht in Kontrast zum Blau und Grün des Hinter- und Untergrundes.

*While staying at Tegernsee in 1910, August Macke was inspired by Ferdinand Hodler's painting "Die Schlacht bei Näfels" (1896/97; Kunsthalle Basel) and his own reading of Hans Jacob Grimmelshausen's "Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch" (1668) to use his sketchbook as well as a number of ink drawings to explore motives related to fighting soldiers within a historical context.*

*These drawings provided the basis for his development of the painting offered here, which reduces the prior works' chaotic battle scenes containing many figures (see Heiderich Drawings 482-485) to two combatants in a composition which appears simultaneously forceful and ornamental. Diagonal lines dominate the image and convey an intense impression of force and forward momentum. The bodies' superimposition and their legs' interlocked position combine the combatants into a single unit. This effect is further intensified through the figures' black contour lines and coloration: their realisation in tones of violet, orange and yellow stands in contrast to the blue and green of the background and the ground beneath them.*



## LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

### 62 DAME IM SCHNEE

1922

Pastell auf Malkarton. 51,5 x 37,2/36,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links weiß signiert 'L. Ury'. Rückseitig eine Bleistift-Kohle-Zeichnung eines Mannes. – Minimale Bereibungen am unteren Bildrand, ansonsten schöne, farbfrische Erhaltung.

*Pastel on artist's board. 51.5 x 37.2/36.7 cm. Framed under glass. Signed 'L. Ury' in white lower left. Verso pencil and charcoal drawing of man. – Minimal rubbing to lower margin, otherwise in fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Lefeuve, Saint-Maur-des-Fossés; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 482, Köln, 21.5.1965, Lot 871; Privatsammlung Rheinland

€ 40 000 – 50 000,-

Der überwiegend in Berlin tätige Maler Lesser Ury ist vor allem durch seine nächtlichen Großstadtszenen mit kleinen, meist anonymen Passanten bekannt geworden. Das Pastell „Dame im Schnee“ ist vor diesem Hintergrund etwas Besonderes: Als Bildthema wählte Ury hier eine einzelne junge Frau, die er großfigurig, nahezu bildfüllend in Szene setzte, und der er ein individuelles Aussehen verlieh.

In einen hochgeschlossenen, schwarzen Mantel und Wollmütze gekleidet, schaut die junge Frau uns freundlich lächelnd an. Wie bei einem nah aufgenommenen Foto rückte Ury sie unmittelbar an den unteren Bildrand und setzte sie vor einen diffus gehaltenen Hintergrund, der – in diesem Fall charakteristisch für Ury – eine Berliner Straßenflucht mit einer Pferdekutsche und eilenden Menschen zeigt. Ury war seit Beginn seines Schaffens fasziniert von den visuellen Phänomenen des nächtlichen Berlins: den Fußgängern und Droschken auf regennassen Straßen, von den verschiedenen modernen Lichtquellen, den Gaslaternen und Leuchtreklamen, und nicht zuletzt auch von den unterschiedlichen Wetterstimmungen wie Regen, Nebel und Schneefall. So überzog er die gesamte Szene mit kleineren oder größeren Schneeflocken, die vor dem schwarzen Mantel einen reizvollen Kontrast bilden.

*The painter Lesser Ury primarily worked in Berlin and became known, above all, for his nocturnal street scenes featuring anonymous passers-by. The pastel "Dame im Schnee" is the precise opposite of the pictures of Berlin as a metropolis: Ury has depicted a solitary young woman, provided her with an individual appearance and presented her in the form of a large figure that nearly fills the image.*

*Dressed in a high-necked black coat and wool hat, the young woman looks at us with a friendly smile. In the manner of a close-up photograph, Ury has pushed her directly against the lower edge of the picture and placed her before a diffusely depicted background which shows – in this case, characteristically for Ury's work – the vista of a Berlin street with a horse-drawn carriage and people hurrying along. From the beginning of his career Ury was fascinated by the visual phenomena of Berlin at night: the pedestrians and carriages on streets wet with rain, the various modern light sources like gas lanterns and electric signs, and – not least – the different atmospheres deriving from the weather, such as rain, fog and snow. He has accordingly covered the entire scene here with smaller and larger snowflakes, which form a charming contrast against the black coat.*



## PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 – 1919 Cagnes-sur-Mer bei Nizza

### 63 LE CHAPEAU ÉPINGLÉ, 2E PLANCHE

Um 1898

Original-Farblithographie auf Bütten mit Wasserzeichen „MBM“. 60,4 x 49,5 cm (90,5 x 62,8 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts im Stein signiert 'Renoir'. – Im breiten Rand unter dem Passepartout gebräunt.

Stella 30; Delteil 30

*Colour lithograph on wove paper with watermark "MBM". 60.4 x 49.5 cm (90.5 x 62.8 cm). Framed under glass. Signed 'Renoir' in the stone lower right. – Browned in the wide margins under mat.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Deutschland

€ 30 000 – 40 000,-

Die prachtvolle, großformatige Farblithographie „Le chapeau épinglé“ gehört zu den herausragendsten druckgraphischen Arbeiten Renoirs. Sie besitzt eine ungemein malerische Wirkung, die weiche Farbigkeit und Frische der Gemälde Renoirs wurde gekonnt in das drucktechnische Medium umgesetzt – eine meisterhafte Leistung des Künstlers und seines Druckers, Auguste Clot. Auch motivisch ist das Blatt typisch für das Oeuvre Renoirs: in der anekdotischen Szene steckt ein Mädchen, die Tochter von Berthe Morisot, ihrer Cousine Blüten an deren Sommerhut. Obwohl vom Künstler sorgsam komponiert, scheint die Szene wie spontan eingefangen. Wie schon der Titel des Werkes andeutet, liegt auf dem farbenprächtigen geschmückten Hut tatsächlich der Fokus der Komposition.

Der berühmte Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard, der „Le chapeau épinglé“ herausgegeben hat, erwähnt das Werk in seinen Memoiren: „Ich habe schon immer Graphik ganz besonders geliebt, und kaum war ich in der Rue Laffitte eingerichtet, so hegte ich den Wunsch, ein Werk mit Graphiken zu veröffentlichen, aber nur mit Arbeiten von lebenden Malern. [...] Renoir, der mir immer das größte Wohlwollen bezeigt hatte, schuf ebenfalls mehrere Lithos für mich, darunter das bekannte Blatt Chapeau épinglé, das er schwarz und farbig ausführte, indem er für die eine Platte Tusche, für die andere Bleistift verwandte.“ (zit. nach: Ambroise Vollard, *Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Zürich 1980, S. 263 f.).

*The magnificent, large-scale colour lithograph "Le chapeau épinglé" is among Renoir's most outstanding prints. It has an exceptionally painterly effect: the soft tonality and freshness of Renoir's paintings have been expertly transposed into the medium of the printing technique – a masterful achievement by the artist and his printer, Auguste Clot. The sheet's motif is also typical of Renoir's oeuvre: in this anecdotal scene, a girl – Berthe Morisot's daughter – is sticking flowers into the summer hat of her cousin. Although carefully composed by the artist, the scene seems as though it were captured spontaneously. As the work's title already suggests, the hat decorated in splendid colours really is the focus of the composition.*

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



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 64 FRAUENPORTRÄT

Um 1907

Tuschpinsel und Aquarell auf Zeichenkarton. 46 x 35,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tusche signiert 'Nolde'. – In schöner, farbfrischer Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Martin Urban, Seebüll, vom 5. März 1976

*Brush and India ink and watercolour on drawing card. 46 x 35.2 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in India ink lower right. – In fine condition with fresh colours.*

*With a photo-certificate from Martin Urban, Seebüll, dated 5 March 1976.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie J.H. Bauer, Hannover, dort 1976 erworben (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Privatbesitz Sachsen-Anhalt

€ 80 000 – 120 000,–

Dieses frühe, ausdrucksstarke Frauenporträt entstand zunächst als Tuschezeichnung. In skizzenhaft lockeren, gleichsam ausfedernden Pinselstrichen erfasste Nolde die Physiognomie der Dargestellten und kolorierte die Zeichnung erst nachträglich in der für ihn typischen Aquarelltechnik. Die fließenden Farbverläufe und die differenzierte Dichte der Aquarellfarbe verleihen dem Bildnis seine besondere Lebendigkeit. Obgleich die Violett-Töne von Bluse und Hintergrund das Kolorit des Werkes dominieren, liegt der malerische Fokus auf dem nuanciert ausgearbeiteten Gesicht. Interessante Effekte ergeben sich auch durch die materialbedingte Wechselwirkung zwischen Aquarell und Tusche, insbesondere im Haar der Porträtierten.

Der Entstehungszeitpunkt des Werkes um 1907 fällt in eine bewegte Zeit, in der Nolde in engen Kontakt zu den Malern der Brücke kam und unter anderem die Bekanntschaft von so wichtigen Förderern und künstlerischen Impulsgebern wie Karl Ernst Osthaus, Gustav Schiefler und Edvard Munch machte. In den Jahren um 1907 herum stellten sich die maßgeblichen Weichen für seine künstlerische Entwicklung – die Farbe wurde zu seinem höchsten Ausdrucksmittel, er fand jetzt zu eben der charakteristischen Aquarellmaltechnik, die sein weiteres Schaffen maßgeblich bestimmen sollte.

*Nolde initially realised this early, highly expressive portrait of a woman in the form of an ink drawing. He first captured the sitter's physiognomy in sketchily loose, feathery brushstrokes and only afterwards did he use his characteristic watercolour technique to add colour to the drawing. The flowing swathes of colour and varying density of the watercolours furnish this likeness with its exceptional vitality. Although the violet tones of the blouse and background dominate the work's colour scheme, the painter's focus is on the nuanced development of the face. Interesting effects also result from the interplay between the materials of watercolour and ink, particularly in the sitter's hair.*

*The work's creation around 1907 places it in a dynamic period in which Nolde came into close contact with the Brücke painters and became acquainted with patrons and sources of artistic inspiration as important as Karl Ernst Osthaus, Gustav Schiefler and Edvard Munch, among others. It was in those years around 1907 that the defining lines of his artistic development were laid down: colour became his own extremely distinctive means of expression, and this is when he discovered that characteristic watercolour technique which would decisively shape his subsequent oeuvre.*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 65 MARSCHLANDSCHAFT MIT SEE UND ABENDWOLKEN

Um 1925/1930

Aquarell und schwarze Tusche auf Zeichenpapier. 35,8 x 48,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Tinte signiert 'Nolde.' – Etwas geblichen. Kleine Randmängel, sonst in guter Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 22. März 2022. Die Arbeit ist mit der Nr. „Nolde A – 238/2022“ in seinem Archiv verzeichnet.

*Watercolour and black India ink on drawing paper. 35.8 x 48.9 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in black ink lower right. – Slightly faded. Minor marginal defects, otherwise in good condition.*

*With a photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, dated 22 March 2022. The work is registered with the number "Nolde A – 238/2022" in his archive.*

Provenienz *Provenance*  
Familienbesitz Frankfurt am Main  
(wohl 1960er Jahre)

€ 50 000 – 60 000,–

Über einer langgezogenen Bucht türmen sich bedrohlich-dunkle Wolken. Das aufgepeitschte Wasser wird in großen Wellen an das menschenleere Ufer getrieben. Das mit „Marschlandschaft“ betitelte Aquarell dürfte in Utenwarf, unweit von Noldes heimatlichem Tondern in Westschleswig entstanden sein. Dort hatten Ada und Emil Nolde 1913 ein Anwesen gekauft, das sie nach Umbau und Renovierung 1916 beziehen konnten. Bevor Noldes sich längerfristig in Utenwarf niederließen, verbrachten sie die Sommermonate häufig auf der idyllischen Insel Alsen an der anderen, östlich von Dänemark gelegenen Seite. Es war von Nolde eine bewusste Entscheidung, endgültig an die deutlich rauere Nordseeküste in Friesland zurückzukehren: „Alsen ist sehr schön, uns nur war es des Milden, des Lieblichen und Idyllischen zu viel. Mich sehnte nach hoher, freier Luft, nach herber, starker Schönheit, wo wie die Westküste mit ihrer weiten Himmelsspannung und den Wolken über Marschland und Wasser besonders in den rauen Jahreszeiten sie so verschwenderisch gibt.“ (Zit. nach: Martin Urban (Hg.), Emil Nolde. Mein Leben, Köln 1976, S. 312). Diese Landschaft war für die Kunst Noldes existentiell; sie inspirierte und forderte ihn zu immer neuen Ölgemälden und Aquarellen heraus.

*Threateningly dark clouds tower above a wide bay. The wind-whipped water is driven on to the deserted shore in large waves. This watercolour entitled "Marschlandschaft" was probably painted in Utenwarf, not far from Nolde's home town of Tondern (now Tønder) in western Schleswig. That is where Ada and Emil Nolde had purchased a farmhouse in 1913, which they were able to move into in 1916, following its conversion and renovation. Before the Noldes settled more permanently in Utenwarf, they had often spent the summer months on the idyllic island of Als on the other side of the peninsula, east of Denmark. Nolde made a conscious decision to definitively return to the substantially more rugged North Sea coast in Frisia: "Als is very pretty, but it was just too mild, charming and idyllic for us. I was yearning for lofty and free air, for an austere and strong beauty, like that which the western coast, with its broad expanse of sky and the clouds above the marshes and water, provides with particular extravagance in the harsh seasons" (cited in: Martin Urban (ed.), Emil Nolde. Mein Leben, Köln 1976, p. 312). This landscape was of existential importance for Nolde's art; it inspired and challenged him to continuously create new oil paintings and watercolours.*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 66 FRAUENPROFIL

Um 1918/1920

Aquarell und Tuschkpinsel auf bräunlichem Zeichenkarton. 24 x 16,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert 'Nolde'. – Die Kartoneränder minimal unfrisch.

Mit einer von Manfred Reuther am 20. Dezember 2010 bestätigten Foto-Expertise von Martin Urban, Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll, vom 19. November 1973. Das Aquarell ist in der Stiftung registriert.

*Watercolour and brush and India ink on brownish drawing card. 24 x 16.3 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in pencil lower left. – The card edges minimally unfrish.*

*With a photo-certificate from Martin Urban, Foundation Ada and Emil Nolde, Seebüll, from 19 November 1973, confirmed by Manfred Reuther on 20 December 2010. The watercolour is registered in the Foundation.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Niedersachsen

€ 50 000 – 60 000,-

Emil Nolde und seine Frau Ada ziehen nach dem I. Weltkrieg auf das Land, nach Utenwarf.

Auf dem einige Jahre zuvor dort erworbenen Hof verbringen sie die wirtschaftlich schwierige Nachkriegszeit. Zwar verarbeitet der Maler noch die während seiner Expedition in die Südsee gewonnenen Eindrücke in exotischen Motiven, doch vermischen sich diese zunehmend mit denen des bäuerlichen Umfelds. Teils werden sie auch überblendet. So scheint auch die kurze Charakterisierung unseres weiblichen, wohl eher bäuerlichen Kopfes im Profil denen der indigenen Urvölker in Deutsch-Neuguinea zu folgen: mit schnellen Pinselduktus ist die Physiognomie aus dem hellen Grund herausgearbeitet, so ist der Papierton motivkonstituierend eingesetzt. Das Charakteristische stellt sich reduziert mit starkfarbigen Akzenten dar.

*After World War I, Emil Nolde and his wife Ada moved to the country, to Utenwarf.*

*They spent the economically difficult period after the war there, at the farmstead they had purchased a few years before. While the painter was still processing the impressions he had gathered during his expedition to the South Pacific in the form of exotic motifs, they increasingly became mixed with motifs from his rural surroundings. Sometimes the two are also superimposed. Thus the brief characterisation of our head of a presumably rustic European woman depicted in profile appears to conform to those of the primitive indigenous peoples of German New Guinea: rapid brushstrokes have been used to develop her physiognomy out of the light ground, and the image's background is constitutive of the motif. The characteristic element presents itself in reduced form with boldly colourful accents.*



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 67 GELBE CALLAS

Aquarell auf weißem Japanpapier.  
47,3 x 34,2 cm. Unter Glas gerahmt.  
Unten links mit brauner Tinte signiert  
'Nolde'.

*Watercolour on white Japan paper.  
47.3 x 34.2 cm. Framed under glass.  
Signed 'Nolde' in brown ink lower left.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Hamburg; Math. Lem-  
pertz'sche Kunstversteigerung 482,  
Köln, 21.5.1965, Lot 687;  
Privatsammlung Rheinland

€ 70 000 – 90 000,-



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 68 MEDITATION: PFINGSTEN

1935

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Karton aufgezogen. 17,2 x 12,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links rot monogrammiert 'A.J.' und rechts datiert '35'. Rückseitig wohl von Lisa Kümmel bezeichnet „A. Jawlensky/ VII 1935/ N. 37“ und wohl von Clemens Weiler bezeichnet „Kleine Meditation/ „Pfingsten““. Auf der Rahmenpappe von Andreas Jawlensky bezeichnet „A. Jawlensky/Kl. Meditation Nr.37/ VII 1935/ „Pfingsten“/ 17,3 x 12,7/ Öl a. Malpapier/u.l.m.u.r.d.“ – In tadelloser Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi Bd. III, Nr. 1708  
mit Abb. S. 147

*Oil on linen textured paper, mounted on card. 17.2 x 12.7 cm. Framed under glass. Monogrammed in red 'A.J.' lower left and dated '35' lower right. Verso inscribed 'A. Jawlensky/VII 1935/N. 37', probably by Lisa Kümmel, and inscribed "Kleine Meditation/ "Pfingsten"", probably by Clemens Weiler. Inscribed "A. Jawlensky/ Kl. Meditation Nr.37/VII 1935/ "Pfingsten"/ 17,3 x 12,7/ Öl a. Malpapier/ u.l.m.u.r.d" on the frame card by Andreas Jawlensky. – In excellent condition.*

*M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi vol. III, no. 1708  
with ill. p. 147*

#### Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Aenne Abels, Köln (1970); Privatsammlung Rheinland

#### Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1956 (Kleemann Galleries), Nr. 30

#### Literatur *Literature*

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat. Nr. 411

€ 40 000 – 50 000,–



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 69 BLUMEN IM KRUG

1914

Öl über Bleistift auf leinenstrukturier-tem Papier, auf Leinwand aufgezogen. 52,3 x 35 cm (53 x 36 cm). Gerahmt. Oben links blau signiert und datiert 'A. Jawlensky 14'. – In gutem farbfri-schen Zustand, mit wenigen winzigen Retuschen.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi Bd. II, Nr. 651  
mit Abb. S. 56

*Oil over pencil on linen textured paper,  
mounted on canvas. 52.3 x 35 cm  
(53 x 36 cm). Framed. Signed and dated  
'A. Jawlensky 14' in blue upper left. –  
In very good condition with fresh  
colours, few tiny retouchings.*

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi vol. II, no. 651  
with ill. p. 56

#### Provenienz Provenance

Selected Artists Galleries (SAG), New York (mit Etikett auf dem Keilrahmen, dort als „Verschiedene Blumen 1915“ bezeichnet); Studio Ellen Forest, Roskin, Amsterdam; Willem van Leusden, Amsterdam; Mrs. Selma van Cornewal, Maarssen; Christie's London, Auktion 9. Juli 1965, Lot 93; Privatsammlung New York; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 497, Köln, 1967, Lot 378; Math. Lempertz'sche Kunstversteige-rung 460, Köln, 24. Nov.1972, Lot 460; Privatsammlung Rheinland

€ 180 000 – 220 000,–

Jawlensky hat während seiner gesamten Schaffenszeit immer wieder Stillleben gemalt. Anfangs angeregt von Paul Cezanne, später in Ori-entierung an Henri Matisse, fand er um 1911/1912 farblich und komposito-risch zu seinem eigenen Stil. Meist waren es Früchte, Krüge, Statuetten und immer wieder Blumen, die er vor stark gemusterten Wandbehängen arrangierte und mit leuchtenden, von schwarzen Konturen eingefassten Farben malte. Bei den vorliegenden „Blumen im Krug“ verzichtete er auf die Umrisslinien und trug die Farben – seinen „Variationen“ vergleichbar – dünnflüssig und mit breitem Pinsel flockig und weich auf. Die Farben Rot, Violett, Gelb, Blau und Grün umschreiben nur summarisch die Blüten und die bauchige Vase. Zur Bedeutung der Blumenstillleben sind Jawlenskys Lebenserinnerungen hilfreich, in denen er gegen Ende seines Schaffens schrieb: „Als ich etwas Erleichterung in meinen Händen fühlte, malte ich gleich große Bilder, nur Stillleben, meistens Blumen. Sie sind sehr schön in den Farben und haben großen Erfolg bei den Menschen.“ (zit. nach: Ausst. Kat. München/Baden-Baden 1983, S. 332).

Die heiteren Farben des Blumenstilllebens lassen auf eine friedlich-ruhige Zeit im Leben Jawlenskys schließen. Doch das täuscht – gemein-sam mit Helene Nesnakomoff, der Mutter seines inzwischen zwölf Jahre alten Sohnes, und Marianne von Werefkin musste er nach Ausbruch des I. Weltkriegs 1914 als russischer Staatsbürger Deutschland binnen 48 Stunden verlassen.

*Jawlensky repeatedly painted still lifes throughout his entire career. Initial-ly inspired by Paul Cezanne and later seeking orientation in Henri Matisse, he arrived at his own chromatic and compositional style around 1911/1912. He primarily arranged fruit, jugs, statuettes and – repeatedly – flowers in front of boldly patterned wall hangings to paint them in luminous colours outlined with black contours. In the "Blumen im Krug" here, he has done without the contour lines and used a broad brush to apply the thinned-down colours in a feathery and soft manner comparable to that of his "Variations". The colours red, violet, yellow, blue and green only summarily describe the flowers and the broad-bellied vase. In Jawlensky's memoirs, which are a helpful source regarding the significance of his floral still lifes, he writes: "When I felt some relief in my hands, I immediately painted large pictures, only still lifes, mostly flowers. They are very beautiful in their colours and were a big success with people" (cited in: exh. cat. München/Baden-Baden 1983, p. 332).*

*The cheerful colours of this floral still life lead us to infer that this was a peaceful and calm period in Jawlensky's life. However, this is misleading: as a Russian citizen, the outbreak of the First World War in 1914 meant that he had to leave Germany within 48 hours – together with Marianne von Werefkin and Helene Nesnakomoff, the mother of his then 12-year-old son.*



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 70 MYSTISCHER KOPF: KOPF IN LILA UND BLAU

1917

Öl auf Karton, auf Holz aufgezogen.  
40 x 30,9 cm. Unter Glas gerahmt. Un-  
bezeichnet. Rückseitig vom Sohn des  
Künstlers in Blau signiert, datiert und  
bezeichnet 'A. Jawlensky, Kopf in Lila  
und Blau, 1917, K 40 x 30,7, M.K. No. 40'.  
– In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.  
Winzige Farbverluste in der rechten und  
linken unteren Ecke.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi Bd. II, Nr. 898 mit  
Abb. S. 203.

Im Cahier Noir des Künstlers als  
„Die Schöne“ bezeichnet.

*Oil on card, mounted on wood.  
40 x 30.9 cm. Framed under glass.  
Unsigned. Verso signed, dated and  
inscribed 'A. Jawlensky, Kopf in Lila und  
Blau, 1917, K 40 x 30,7, M.K. No. 40' in  
blue by the artist's son. – In very good  
condition with fresh colours. Tiny losses  
of colour in the lower right and left  
corner.*

*M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi vol. II, no. 898  
with ill. p. 203.  
Inscribed „Die Schöne“ in the artist's  
Cahier Noir.*

#### Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Dalzell  
Hatfield Galleries, Los Angeles (1967)  
(Etikett auf der Rückseite); Feingarten  
Galleries, Los Angeles (Etikett auf der  
Rückseite); Hauswedell & Nolte, Ham-  
burg, Auktion 206, Juni 1975, Lot 788;  
Privatsammlung Rheinland

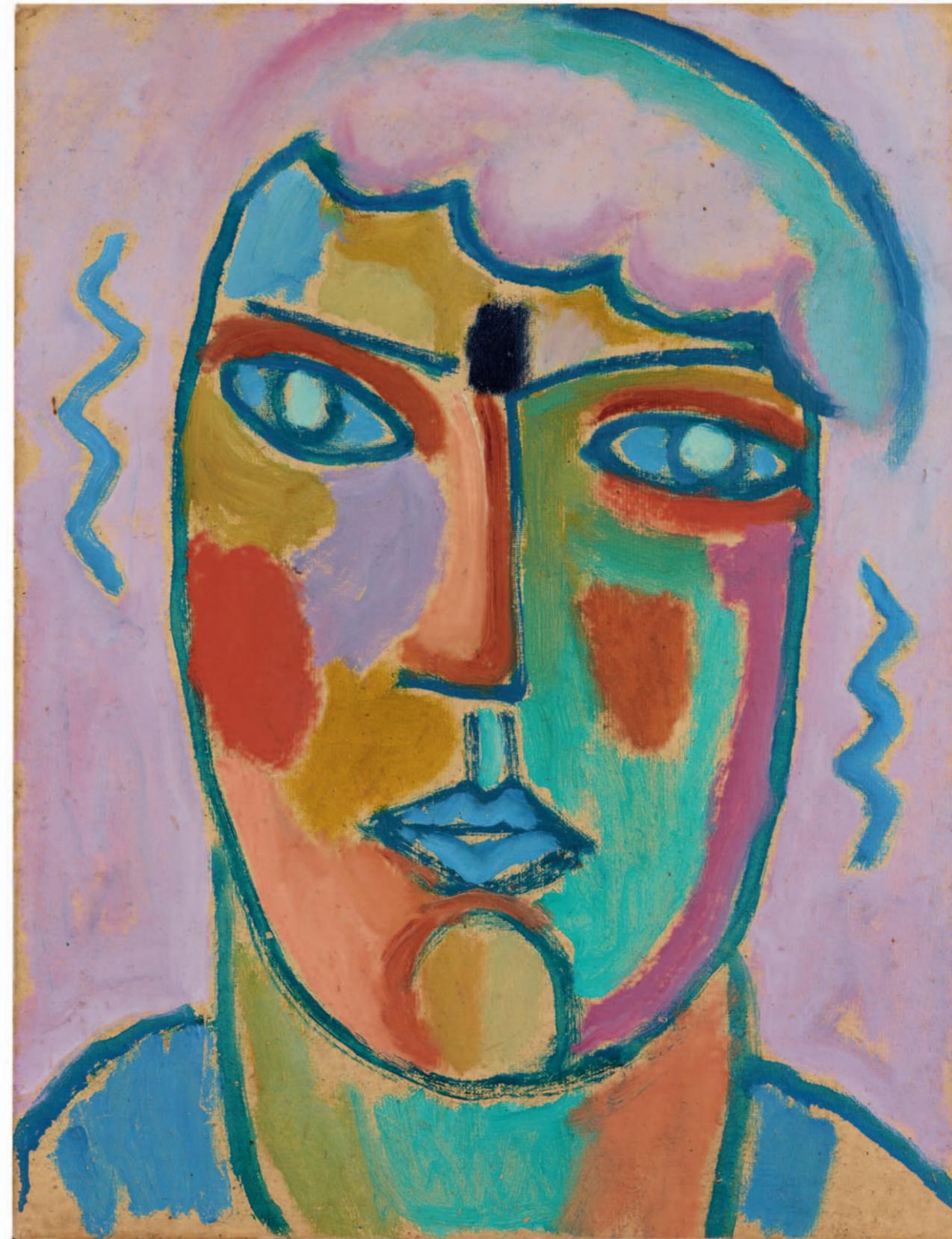
#### Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1958 (Galerie Aenne Abels),  
Kat. Nr. 20; Bonn 1958 (Städtische  
Kunstsammlungen), Alexej Jawlensky –  
Adolf Hölzel, Kat. Nr. 17; Berlin 1958  
(Haus am Waldsee), Kat. Nr. 47; Mün-  
chen 1959 (Städtische Galerie im  
Lenbachhaus), Alexej Jawlensky und  
Marianne von Werefkin, Kat. Nr. 27;  
Nürnberg 1959 (Fränkische Galerie),  
Alexej Jawlensky und Marianne von  
Werefkin, Kat. Nr. 21; Genf 1963 (Galerie  
Krugier), Nr. 34

#### Literatur *Literature*

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky,  
Köln 1959, Kat. Nr. 214 (dort betitelt  
„Lila und Blau“)

€ 300 000 – 400 000,–



Der „Kopf in Lila und Blau“ gehört zu Jawlenskys Serie der „Mystischen Köpfe“, die während seines Aufenthalts in Zürich und später in Ascona entstanden. Nach den vorausgegangenen „Mädchenköpfen“, zu denen auch die Fassung von 1913 (lot 71) zählt, zeichnen sich die „Mystischen Köpfe“ durch eine weitere Abstrahierung aus – Haupt, Haare, Augen und Mund wurden nur noch mit wenigen waagerechten, senkrechten oder geschwungenen Linien umrissen und die so entstehenden Flächen mit starken Farben koloriert. Um 1917 strebte Jawlensky eine zunehmend schematisierte Form des Antlitzes an, die kaum noch individuelle Merkmale aufweist. Das in die Stirn fallende Haar und die schön geschwungenen Lippen sind die letzten Reminiszenzen einer individuellen Ausprägung. Wie es im Katalog der großen Jawlensky-Ausstellung 1983 in München zusammenfassend heißt, wurden die „Mystischen Köpfe“ nunmehr zu „Sinnbildern einer inneren Schau, die die Wirklichkeit in ihrer physischen Präsenz zunehmend bedeutungslos machte“. (zit. nach: Alexej Jawlensky, Ausst. Kat. München 1983, S. 246). Jawlensky selbst schreibt in diesem Sinne an Pater Verkade: „Ich saß in meinem Atelier und malte und mir war die Natur als Souffleur nicht notwendig. Mir war genug, wenn ich mich selbst vertiefte, betete und meine Seele vorbereitete in einen religiösen Zustand.“ (a.a.O.)

Die Zeit in Zürich und Ascona war für Jawlensky ein wichtiger, wenn auch schmerzlicher Lebensabschnitt. Künstlerisch arbeitete er an zwei Serien gleichzeitig – an den „Mystischen Köpfen“ und an den „Variationen“. Privat trennte er sich endgültig von seiner langjährigen Gefährtin Marianne von Werefkin. Die Jahre um 1917/1918 waren aber auch von vielen interessanten Kontakten geprägt. So sah er seinen alten Freund, den Tänzer Alexander Sacharoff, und seine Frau Clotilde von Derp wieder, begegnete aber auch Wilhelm Lehmbruck, Marie Laurencin und Paul Cassirer.

*The “Kopf in Lila und Blau” belongs to Jawlensky’s “Mystische Köpfe” series, which he created during his stay in Zurich and then later in Ascona. Following his previous “Mädchenköpfe”, which include the version from 1913 (lot 71), the “Mystische Köpfe” are characterised by further abstraction: head, hair, eyes and mouth are now indicated by just a few horizontal, vertical or curved lines, and the resulting shapes are filled in with bold colours. Around 1917 Jawlensky was striving to create an increasingly schematic form of the face that displays hardly any individual features. The hair falling on to the forehead and the pleasantly curving lips are the last reminiscences of an individual characterisation. As summarised in the catalogue of the major Jawlensky exhibition shown in Munich in 1983, from that time on, the “Mystische Köpfe” became “symbols of an inner gaze which rendered reality, in its physical presence, increasingly insignificant” (cited in: Alexej Jawlensky, exh. cat. München 1983, p. 246). Jawlensky himself wrote along these lines to Father Verkade: “I sat in my studio and painted, and I had no need for nature as a prompter. It was enough for me when I concentrated, prayed and prepared my soul in a religious state” (op. cit.).*

*The period in Zurich and Ascona was an important, though painful part of Jawlensky’s life. Artistically, he was working on two series at the same time: the “Mystische Köpfe” and the “Variationen”. Privately, he definitively separated from Marianne von Werefkin, his romantic partner of many years. However, the period around 1917/1918 was also defined by many interesting personal contacts. For example, he saw his old friend the dancer Alexander Sacharoff and his wife Clotilde von Derp again, and he also met with Wilhelm Lehmbruck, Marie Laurencin and Paul Cassirer.*

## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 71 KOPF

Um 1913

Öl auf Leinwand. 38,5 x 30,5 cm.  
Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'A.J.'. Rückseitig auf dem Keilrahmen links oben auf einem Etikett bezeichnet „Nr. 99, Jawlensky, 'Frauenportrait'“. – An den Bildrändern und im Bereich des Hintergrunds leicht berieben, sonst in guter Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi Bd. I, Nr. 596 mit  
Abb. S. 461

*Oil on canvas. 38.5 x 30.5 cm. Framed. Monogrammed 'A.J.' in black lower left. Verso inscribed on label on stretcher to upper left "Nr. 99, Jawlensky, 'Frauenportrait'". – Slightly rubbed to the margins and in the background area, otherwise in very good condition.*

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/  
A. Jawlensky Bianconi vol. I, no. 596 with  
ill. p. 461

Provenienz Provenance  
Hauswedell & Nolte, Auktion 235,  
5. Juni 1980, Lot 588; Privatsammlung  
Rheinland

Ausstellungen Exhibitions  
Köln 1955/1956 (Galerie Dr. Werner  
Rusche), Alexej von Jawlensky – Bilder  
der Jahre 1905-1913, Kat. Nr. 3

Literatur Literature  
Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln  
1959, Nr. 72 (dort datiert 1910)

€ 300 000 – 400 000,-

Im Jahr 1913, im Jahr der Entstehung unseres „Kopfes“, war die stilistische Entwicklung Jawlenskys so weit vorangeschritten, dass er alles Überflüssige und Dekorative wegließ, um mittels klarer Formen und kontrastierender Farben nur das Wesentliche auszudrücken. In seinen Lebenserinnerungen berichtet er von dieser Schaffenszeit: „Dies war eine Wendung in meiner Kunst. Und bis 1914, gerade vor dem Krieg, habe ich in diesen Jahren meine stärksten Arbeiten [...] gemalt.“ (zit. nach: Angelica Jawlensky, Der Weg zur Abstraktion, in: Ausst. Kat. Locarno 1989, S. 100). Jawlensky war sich der Bedeutung seiner Köpfe aus dieser Zeit offenbar bewusst. Unser weiblicher „Kopf“ beinhaltet alle Merkmale dieser Jahre: Die Formen des schmalen Gesichts und des Oberkörpers werden durch breite, schwarze Konturen zusammengehalten, und die Farben Rot, Grün und ein ins Blau tendierendes Schwarz steigern sich gegenseitig. Die übergroßen Augen mit den schwarzen Pupillen nehmen zwar nichts in den Blick, ziehen uns aber magisch in ihren Bann. Im Unterschied zu den späteren, noch weiter abstrahierten Köpfen war Jawlensky hier aber noch um die Ausarbeitung plastischer Details bemüht, etwa bei der Schattenbildung am Hals und um die Augen.

*In 1913, the year our "Kopf" was created, Jawlensky's stylistic development had advanced to the point that he was leaving out everything superfluous or decorative in order to express solely the essential by means of clear forms and contrasting colours. In his memoirs he says of this period in his oeuvre: "This was a turning point in my art. And until 1914, just before the war, I painted my strongest works in these years [...]" (cited in: Angelica Jawlensky, Der Weg zur Abstraktion, in: exh. cat. Locarno 1989, p. 100). Jawlensky was evidently aware of the significance of his heads from this period. Our female "Kopf" contains all the characteristic features of these years: the forms of the narrow face and the upper body are held together through broad, black contour lines, and the colours red, green and a black leaning towards blue reciprocally intensify one another. While the oversized eyes with their black pupils gaze at nothing, they magically draw our own eyes under their spell. Here, however – in contrast to the later, even more abstracted heads – Jawlensky has still made an effort to develop details of three-dimensional form, such as creating the shadows on the throat and around the eyes.*



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

### 72 MEDITATION. VERGESSE MICH NICHT

1935

Öl auf Karton, auf Unterlagekarton aufgezogen. 19 x 12,2 cm (Unterlagekarton 32,5 x 24,9 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links rot monogrammiert 'A.J.', unten rechts rot datiert '35'. Rückseitig auf dem Unterlagekarton signiert, datiert und bezeichnet 'A. Jawlensky, 1935.VI, N15., J' sowie mit der Widmung 'Vergesse mich nicht'. - Sehr gute, farbfrische Erhaltung.

Nicht bei M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky Bianconi.

Das Gemälde wird im Jawlensky-Archiv des Städtischen Museums Wiesbaden unter A.J.A.- M - 35/005 geführt.

*Oil on card, mounted to card support. 19 x 12.2 cm (card support 32.5 x 24.9 cm). Framed under glass. Monogrammed 'A.J.' in red lower left, dated '35' in red lower right. Verso signed, dated and inscribed 'A. Jawlensky, 1935.VI, N15., J' on card support as well as dedicated 'Vergesse mich nicht'. - Very good condition with fresh colours.*

*The painting is listed in the Jawlensky Archive of the Städtisches Museum Wiesbaden under A.J.A.- M - 35/005.*

Provenienz Provenance

Staatliches Museum Wiesbaden, Jawlensky-Archiv, A.J.A., M - 35/005 (mit rückseitigem Etikett); Sammlung Herbert und Elfriede Messerschmidt, Landau; seitdem Familienbesitz, Pirmasens; Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 395, 10. Juni 2006, Lot 1305; Kunsthandel Thomas Schneider, München; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen.

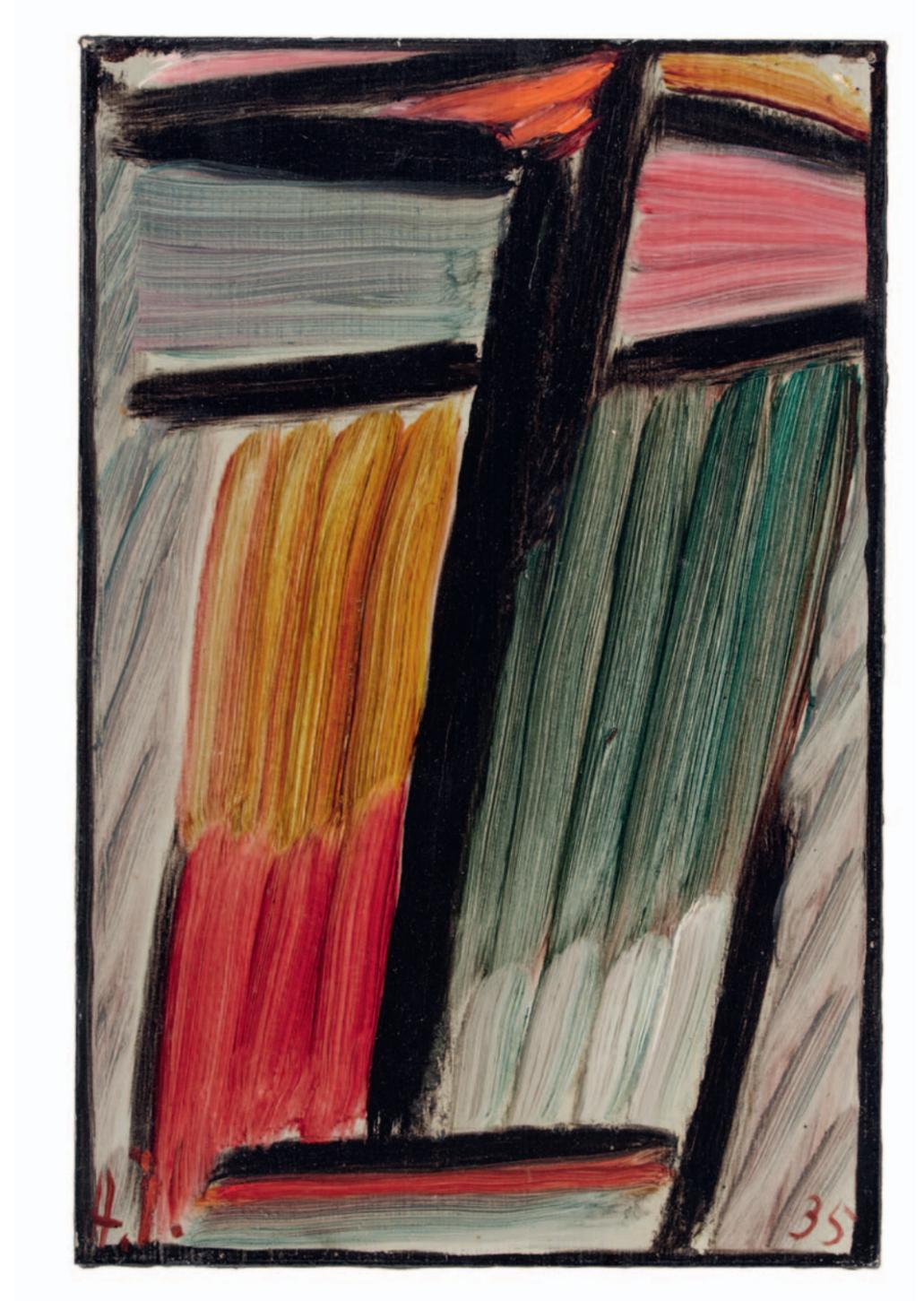
€ 40 000 – 60 000,-

Rot, Orange, Gelb und Grün sind die dominierenden Farben der kleinen Komposition „Meditation. Vergesse mich nicht“ von 1935. Es ist die Zeit, in der Jawlensky mit großer Intensität an seiner letzten Werkgruppe arbeitet, während Europa auf einen unheilvollen Krieg zusteuert, er kaum noch ausstellen kann und schwer an einer schnell fortschreitenden Arthritis erkrankt. „Das Berührende an ihnen ist“, schreibt Roman Zieglgänsberger, „dass sie direkt mit seinem Lebensende in Zusammenhang stehen und uns seine tiefgreifende Lebenserfahrung vor Augen führen.“ (Ders., Alexej Jawlensky, Köln 2016, S. 88 – 89). Mit dem Ende seines Schaffens vor Augen, wird der Untertitel zum traurigen Appell – „Vergesse mich nicht“.

Dass sich der Mensch am Ende auflöst und im Dunkel der Nacht zu verschwinden scheint, deutet Jawlensky auch in einem seiner letzten Briefe an seine Freundin Galka Scheyer an: „Ich arbeite sehr viel und so intensiv [...]. Ich habe aber keine Erlebnisse und darum male ich nur das, was in meiner Seele ist, was tief in mir liegt, wie eine Meditation. [...] Die Bilder sind meist dunkel, aber das ist mir sehr lieb. Die Farben sind so geheimnisvoll, so tief; aber es gibt auch sehr farbig leuchtende, brennende, aber immer irgendwo aus einer anderen Welt.“ (zit. nach op. cit., S. 91).

*Red, orange, yellow and green are the dominant colours in the little composition “Meditation: Vergesse mich nicht”, of 1935. This is the period in which Jawlensky was working with great intensity on his final group of works – as Europe steered towards a disastrous war, it had become nearly impossible for him to exhibit his work and he was suffering from rapidly worsening arthritis, making painting more and more difficult for him. “What is moving about them”, writes Zieglgänsberger, “is that they are directly connected with the end of his life and place his profound experience of life right before our eyes” (Roman Zieglgänsberger, Alexej Jawlensky, Cologne 2016, pp. 88–89). With the end of his oeuvre in mind, the subtitle becomes a sorrowful appeal: “Vergesse mich nicht” – forget me not.*

*He suggests that the human individual vanishes in the end, seemingly disappearing into the darkness of the night, in one of his last letters to his friend Galka Scheyer: “I am working a great deal and so intensely [...]. However, my experiences involve nothing noteworthy, and so I only paint what is in my soul, what lies deep within me, like a meditation. [...] The pictures are mostly dark, but that pleases me. The colours are so mysterious, so deep; however, the colours of some of them are also very luminous, burning, but always somewhere from another world” (cited in Zieglgänsberger, p. 91).*



## GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

### 73 SITZENDE MIT STROHHUT 1924

Aquarell und TusCHFeder über Bleistift auf Papier. 35,5 x 24,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Grosz'. Rückseitig mit verblasstem Nachlass-Stempel, darin mit Tinte nummeriert „1 29 8.“. Mit Bleistift von fremder Hand datiert und betitelt „1924 'Sitzende mit Strohhut'“. – Das Papier leicht gebräunt, die Farben teils etwas verblasst.

*Watercolour and pen and ink over pencil on paper. 35.5 x 24.2 cm. Framed under glass. Signed 'Grosz' in pencil lower right. Faded estate stamp verso, therein numbered "1 29 8." in ink. Dated and titled "1924 'Sitzende mit Strohhut'" in pencil by an unknown hand. – Paper minimally browned, colours partly somewhat faded.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Nierendorf, Berlin; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung 497, Köln, 30.11.1967, Lot 291 (Sitzende Dame in blauem Kleid und Strohhut); Rheinische Privatsammlung

€ 30 000 – 40 000,-



## ANTON RÄDERSCHIEDT

1892 – Köln – 1970

### 74 LA LETTERA

1923

Öl auf Holz. 50 x 39,7 cm. Gerahmt.  
Unten links schwarz signiert 'Anton  
Räderscheidt'. – In guter, farbfrischer  
Erhaltung. Spuren einer späteren Res-  
taurierung und im Bereich des Schmet-  
terlings leichtes Craquelé.

Im Kasimir Hagen-Archiv wurde das  
Bild mit der Nummer KH1356 geführt.

*Oil on wooden panel. 50 x 39.7 cm.  
Framed. Signed 'Anton Räderscheidt' in  
black lower left. – In very fine condition  
with fresh colours. Traces of a later res-  
toration, minor craquelure in the area of  
the butterfly.*

*The painting was registered in the  
Kasimir Hagen-Archiv under no. KH1356.*

#### Provenienz Provenance

Richmod-Galerie Casimir Hagen, Köln  
(mit Etikett auf der Rückseite);  
Privatsammlung Köln

#### Ausstellungen Exhibitions

Bielefeld 1990/91 (Kunsthalle Biele-  
feld), Neue Sachlichkeit – Magischer  
Realismus, Kat. Nr. 120; Köln 1993  
(Josef-Haubrich-Kunsthalle), Anton  
Räderscheidt 1892 – 1970. Retrospek-  
tive, S. 62; Heilbronn 2012 (Städtische  
Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogel-  
mann), Aufbruch Realismus. Die neue  
Wirklichkeit im Bild nach '68, S. 38

#### Literatur Literature

Werner Schäfke, Michael Euler-  
Schmidt (Hg.), Anton Räderscheidt, Köln  
1993, Kat. Nr. 11 mit Farbabb. S. 62

€ 80 000 – 100 000,-



Um 1920 setzte im Schaffen des Kölner Malers Anton Räderscheidt die Stillebenmalerei ein – das zweite wichtige Bildthema neben Porträts, beziehungsweise Bildern von Paaren. Das zum Aufruf kommende Stilleben „La Lettera“, „der Brief“, gehört zu den frühesten Werken einer mehrteiligen Serie von Tulpenstilleben aus den frühen 1920er Jahren. Das der Neuen Sachlichkeit zugehörige Bild gewinnt seinen Reiz durch eine edle, zurückhaltende Farbgebung und eine ausgewogene Komposition.

Vor braunem, im oberen Drittel schwarzem Hintergrund trug Räderscheidt die drei Bildmotive, die Vase, das Blatt Papier und den Schmetterling, behutsam, beinahe schwebend auf. Während die schlichte Glasvase mit zwei weißen Tulpen die rechte Bildhälfte einnimmt, liegt links ein weißes Stück Papier, auf das sich ein gelblich schimmernder Schmetterling niedergelassen hat. Im Sinne der Neuen Sachlichkeit sind alle Motive mit höchster Präzision wiedergegeben. Ebenso durchdacht ist die Farbgebung: So finden sich auf dem Stilleben nicht nur drei verschiedene Nuancen von Grün, sondern auch eine erstaunliche Bandbreite an Weißtönen, das ins Grüliche tendierende Weiß der Tulpen, das harte Weiß des Papiers und die zart weiß-gelbe Färbung der Schmetterlingsflügel. Kompositorisch lassen sich verschiedene Diagonalen ausmachen, die alle nur das eine Ziel haben – die Betonung des Hauptmotivs. Bei aller Präzision der Darstellung bleibt es nicht bei einer vordergründigen Präsentation zweier Tulpen: Das Stück Papier dürfte im Sinne des Bildtitels „La Lettera“ vielleicht als Liebesbrief zu interpretieren sein und der Schmetterling, seit alters her ein Symbol vergänglicher Schönheit und Unsterblichkeit, als Zeichen der jungen Ehe Räderscheidts mit der Künstlerin Marta Hegemann.

Das Gemälde stammt aus der renommierten Kölner Sammlung von Kasimir Hagen (1887 – 1967). Hagen leitete seit 1926 die in der gleichnamigen Straße gelegene Richmod-Galerie, in der er vor allem die jungen rheinischen Künstler förderte. Ein besonders enges künstlerisches Verhältnis verband ihn mit Räderscheidt, von dessen Hand er über 50 Werke, den größten privaten Bestand, besaß. Zum Dank fertigte Räderscheidt 1954 ein Porträt seines Galeristen und Sammlers an (s. Vergleichsabb.).



Anton Räderscheidt: Bildnis Kasimir Hagen, 1954, Öl/Lw 85 x 65 cm, Sammlung Kasimir Hagen, Stadt Köln. Abb. aus: Anton Räderscheidt. Retrospektive, Ausst. Kat. Köln 1993, S. 76, Nr. 82

*Around 1920 still life paintings begin to appear in the oeuvre of Cologne painter Anton Räderscheidt's – the second important subject of his pictures in addition to portraits or, alternatively, pictures of couples. The still life up for auction – "La Lettera", the letter – is among the earliest images from a series of tulip still lifes from the early 1920s. This painting belongs to the New Objectivity and derives its charm from a regal, reserved use of colour and a balanced composition.*

*Räderscheidt has placed the picture's three motifs – the vase, the sheet of paper and the butterfly – carefully before the brown and (in the upper third) black background, so that they almost float. While the simple glass vase with two white tulips occupies the right half of the canvas, a sheet of white paper, on which a yellow-shimmering butterfly has landed, lies to the left. In keeping with the New Objectivity, every motif is depicted with the greatest precision. The colour scheme has been thought out with equal care: thus we find not just three different nuances of green in the still life but also an astounding range of white tones – the tulips' white with tending towards grey, the hard white of the paper and the delicate, whitish-yellow coloration of the butterfly wings. In terms of the composition, various diagonals can be recognised, and all of them pursue the same aim – emphasising the main motif. Despite all the image's precision, it does not remain a superficial presentation of two tulips: perhaps it is permissible to interpret the piece of paper in the sense of the picture's title, "La Lettera", as a love letter and the butterfly, which has always been a symbol of ephemeral beauty and immortality, as a sign representing Räderscheidt's recent marriage with the artist Marta Hegemann.*

*This painting is from the renowned Cologne collection of Kasimir Hagen (1887–1967). From 1926 Hagen headed the Richmod-Galerie, which was located in the street of the same name and primarily promoted young artists from the Rhineland. A particularly close artistic relationship bound Hagen with Räderscheidt, and he owned over 50 works by him – the largest private collection. In gratitude Räderscheidt created a portrait of his gallerist and collector in 1954 (see comparative ill.).*

## HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

### 75 ARBEITER

1931

Öl auf Leinwand. 81 x 66,5 cm. Gerahmt.  
In der Darstellung am rechten Rand  
oben monogrammiert 'h'. Rückseitig  
signiert, datiert und betitelt 'hoerle  
1931/3 arbeiter'.

Die Arbeit wird in das neue Werkver-  
zeichnis Backes/Hanstein aufge-  
nommen; Backes 85 (dort betitelt:  
„Der Arbeiter“)

*Oil on canvas. 81 x 66.5 cm. Framed.  
Monogrammed 'h' within depiction to  
upper right margin. Verso signed, dated  
and titled 'hoerle 1931/3 arbeiter'.*

*The work will be included in the new  
Cat. Rais. Backes/Hanstein; Backes 85  
(titled „Der Arbeiter“)*

#### Provenienz Provenance

Sammlung August Sander; Sigrid  
Sander Biow; Gerd Sander; Privat-  
sammlung Köln

#### Ausstellungen Exhibitions

Köln 1931 (Kölnischer Kunstverein),  
Ausstellung Kölner Künstler; Köln 1932  
(Kölnischer Kunstverein), Sammelaus-  
stellung; Köln/Kiel 2000 (Josef-Hau-  
brich-Kunsthalle/Kunsthalle zu Kiel),  
Zeitgenossen: August Sander und die  
Kunstszene der 20er Jahre im Rhein-  
land, Kat. Nr. 387 mit Farbabb. S. 18;  
Köln 2008 (Museum Ludwig), Köln  
Progressiv 1920-1933. Seiwert-Hoerle-  
Arntz, S. 33 mit Farbabb.

€ 200 000 – 300 000,-



Die Kölner Dada-Bewegung hinter sich lassend, wenden sich die Künstlerfreunde Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert und Anton Räderscheidt zunehmend sozialen Inhalten und einer einfachen Bildsprache zu – Kunst steht im Dienst sozialkritischer Inhalte und soll allen verständlich sein, so die „Kölner Progressiven“.

Ende 1919 schreibt Seiwert: „Wir wollen jenseits von aller schwatzhaften Geistigkeit einfache Arbeit tun (...) Wir gebrauchen das Bild, um die Tatsachen außen im Bild Tatsache werden zu lassen: Profitmaschinen, Arbeitssklaven, Ausbeuter, Ausgebeutete. Unsere Bilder stehen im Dienste der Ausgebeuteten, zu denen wir gehören und mit denen wir uns solidarisch fühlen, deshalb lehnen wir die zur Ergötzung des Bürgers vollführte, angeblich antibürgerliche, dadaistische Harlekinade ab, weil wir nicht den Bankrott des Bürgertums, sondern den Schaffenswillen der Masse sichtbar zu machen haben.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Heinrich Hoerle, Leben und Werk, Köln 1981, S. 30).

Der Maler als Arbeiter: Das Gemälde „Arbeiter“ ist ein Selbstporträt, ein Statement, welches Heinrich Hoerle in den frühen 1930er Jahren in seinen Gemälden und Zeichnungen variiert. Wie der französische Maler Fernand Léger zuvor zu einem mechanistischen Bildvokabular während seiner kriegsbedingten Kameradschaft mit Bergleuten, Holzfällern und Metallarbeitern kommt, findet auch Hoerle in der Auseinandersetzung mit sozialen Themen zu seiner auf das Wesentliche reduzierten Bildsprache (vgl. Ausst. Kat. Köln 1981, op.cit., S. 38 f.).

Formatfüllend ist die männliche Figur frontal gegeben und hat den Blick auf den Betrachter gerichtet, die kleine weibliche Figur ist hingegen in der Rückenansicht dem Betrachter abgewandt. Ebenso antithetisch verhalten sich die Bäume zu den rauchenden Schornsteinen, formelhaft im Bildhintergrund zu sehen. Die Antithesen von Maschine – Natur, Fabrik – Künstler, Frau – Mann, Verso – Recto, Hell – Dunkel lösen sich auf in der Figur, die Fabrikarbeit und Kunst im eigenen Porträt versöhnt.

Raffiniert sind die einzelnen Bildelemente in haptischem Auftrag monochrom in Primär- und Komplementärfarben zueinander gesetzt und loten das Raumkontinuum ebenso aus wie die differenzierten Größenverhältnisse von Bildpersonal und Staffage. Körperliche Plastizität ist zudem durch den Wechsel von Hell und Dunkel evoziert. Einzelne Elemente sind mithin wie Maschinenteile zueinander gefügt, um den bildimmanenten Ablauf zu gewährleisten.

Das marktfrische Gemälde „Arbeiter“ ist eines der letzten Ölgemälde Hoerles, da sich der Maler ab 1932 der Wachsstifttechnik auf Papier zuwendet. Das ähnliche, ebenfalls 1931 entstandene, Werk „Arbeiter (Selbstbildnis vor Bäumen und Schornsteinen)“ befindet sich heute in der Sammlung des Busch-Reisinger Museums der Harvard University (vgl. Backes 83). Man darf unser großformatiges, prominentes Gemälde von musealer Qualität zu den wichtigsten in Heinrich Hoerles Schaffen zählen.

*Leaving Cologne's Dada movement behind them, the friends and fellow artists Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert and Anton Räderscheidt increasingly turned to social content and a simple visual idiom – according to the “Cologne Progressives”, art was to be created in the service of social criticism and it was to be comprehensible to everyone.*

*At the end of 1919 Seiwert wrote: “We want to do simple work beyond any chattering spirituality [...] We use the picture to allow the facts out there become a fact in the picture: profit machines, labour slaves, exploiters and the exploited. Our pictures serve the exploited, of whom we are a part and with whom we feel solidarity; therefore, we reject the supposedly anti-bourgeois, Dadaist harlequinade performed to the delight of the bourgeoisie, because it is not the bankruptcy of the bourgeoisie but the creative will of the masses that we must render visible” (cited in: exh. cat. Heinrich Hoerle, Leben und Werk, Köln 1981, p. 30).*

*The painter as worker: the painting “Arbeiter” is a self-portrait, a statement on which Heinrich Hoerle created variations in his painting and drawings of the early 1930s. Like the French painter Fernand Léger, who had previously arrived at a mechanistic visual vocabulary during his comradeship with miners, lumberjacks and metalworkers due to the war, it was also Hoerle's engagement with social themes that led him to his visual idiom reduced to the essential (see exh. cat. Köln 1981, op. cit., pp. 38 f.).*

*The male figure is depicted frontally and fills the canvas, with his gaze directed at the viewers; the small female figure, on the other hand, is seen from behind and is turned away from the viewers. The relationship between the trees and the smoking chimneys depicted formulaically in the background is no less antithetical. The antitheses of machine – nature, factory – artist, woman – man, verso – recto and light – dark become resolved in the figure, who reconciles factory labour and art in his own portrait.*

*Relationships between the individual elements of the picture have been ingeniously established through monochrome primary and complementary colours applied in a haptic manner. Just like the differentiated proportions of the picture's figures and objects, these plumb the spatial continuum. Three-dimensional form is additionally evoked through the alternation of light and dark. The individual elements accordingly fit together like machine parts to guarantee the functioning of the immanent process at work within the picture.*

*The market-fresh painting “Arbeiter” is among Hoerle's last oil paintings, because the painter turned to the technique of wax crayon on paper from 1932. A similar work “Arbeiter (Selbstbildnis vor Bäumen und Schornsteinen)”, which was also created in 1931, is now in the collection of Harvard University's Busch-Reisinger Museum (see Backes 83). Our large-format, prominent painting in museum quality can be counted among the most important in Heinrich Hoerle's oeuvre.*

## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 76 ÉTUDE POUR LA CHÈVRE

1950

Bleistift auf Papier. 26,9 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Unten mittig innerhalb der Darstellung datiert '20.3.50'. – Guter Zustand.

The Picasso Project 50-009 (a)

Mit einer Foto-Expertise des Comité Picasso, Paris, vom 16.10.1986

*Pencil on paper. 26.9 x 21 cm. Framed under glass. Unsigned. Dated '20.3.50' lower centre within depiction. – Very good condition.*

The Picasso Project 50-009 (a)

*Photo-certificate from Comité Picasso, dated 16 Oct. 1986*

Provenienz *Provenance*  
Sotheby's London, Auktion 29.6.1994, Lot 402i; Villa Grisebach Berlin, Auktion 44, 27.5.1995, Lot 336; Privatsammlung Hessen

€ 30 000 – 40 000,-

Im Jahr 1950 beschäftigte sich Pablo Picasso intensiv mit dem Motiv der Ziege. Abgesehen von dem ambitionierten Bild einer liegenden Ziege, einem Leinwandgemälde von über zwei Metern Breite, fertigte er auch eine freistehende, ebenfalls recht große Plastik einer Ziege an, die er als eine der ersten Arbeiten aus gefundenen Objekten phantasievoll zusammensetzte. Picassos damalige Frau Françoise Gilot schilderte anschaulich, wie Picasso bei dieser Skulptur vorging: „Ein Palmblatt diente als Rückgrat, ein alter Korb aus Weidengeflecht als Bauch, Eisenstücke und Holz als Beine, zwei Keramikkrüge als Euter, eine Konservenbüchse als Brustbein und Weinstöcke als Hörner und Bart: das Tier wurde allmählich aus Gips geformt, der alle diese bunt zusammengewürfelten Teile umschließt und zusammenhält [...]“ (zit. nach: Picasso-Museum Paris, München 1985, S. 145.) Diese Plastik wurde in Gips und später auch in Bronze ausgeführt.

In diesem Zusammenhang dürfte auch die zum Aufruf kommende, weit ausgeführte und weich modellierte Bleistiftzeichnung „Étude pour la chèvre“ einzuordnen sein. Mit schnellen, sicheren Bleistiftzügen skizzierte Picasso den Rumpf der Ziege, ihren langen Hals und den erhobenen Kopf mit geöffnetem Maul. Mit gezielten Verwischungen suggerierte er ihr struppiges Fell und verlieh dem Körper Plastizität. Das Reizvolle an diesem Blatt ist die zweite Zeichnung in der unteren rechten Ecke, wo er mit der Darstellung des Ziegenkopfes von vorn experimentierte.

*In 1950 Pablo Picasso occupied himself intensively with the motif of the goat. In addition to his ambitious picture of a reclining goat, a painting on canvas measuring over two metres in width, he also created a free-standing and likewise quite large sculpture of a goat, which was one of the first pieces he assembled out of found objects. Picasso's wife at that time, Françoise Gilot, has vividly described how he proceeded with this sculpture: "A palm leaf served as the spine, an old willow-wicker basket as the belly, pieces of iron and wood as legs, two ceramic jugs as udders, a tin can as breastbone and grapevines as horns and beard: the animal was formed gradually in plaster, which enclosed this whole motley assortment of parts and held them together [...]" (cited in: Picasso-Museum Paris, München 1985, p. 145.). The sculpture was realised in plaster and later in bronze as well. The extensively elaborated and softly modelled pencil drawing "Étude pour la chèvre" is presumably also to be placed within this context. With rapid, confident strokes of the pencil, Picasso has sketched the goat's trunk, its long neck and its raised head with an open mouth. He has used deliberate smudging to suggest its shaggy fur and provide the body with a three-dimensional form. A delightful aspect of this sheet is the second drawing in the lower right corner, where he has experimented with the depiction of the goat's head as seen from the front.*



## SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Figueras – 1989

### 77 ESPLANADE DES INVALIDES 1963

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

Wir danken Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, für freundliche Auskünfte. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „d1344\_1963“ registriert und dokumentiert.

*India ink and gouache on firm paper with blindstamp "Veritable Papier D'Arches Satiné". 56 x 75 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Dalí 1963' in black India ink lower centre, verso upper left titled "Esplanade des Invalides" in pencil.*

*We would like to thank Nicolas Descharnes, Azay-le-Rideau, for kind information. The work is registered and documented in his archive under no. „d1344\_1963“.*

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

€ 60 000 – 80 000,–

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

Auch unsere beeindruckende Zeichnung erinnert entfernt an ein Bühnenbild – ein fluchtend angelegtes tableau, das der Künstler ähnlich einem Regisseur inszeniert. Die Beete der „Esplanade des Invalides“ werden von präzise gereihten Bäumchen gesäumt, die an diesem Ort nicht von ungefähr Assoziationen an kleine Soldaten wecken. Ganz im Kontrast hierzu stehen die mit größter Freiheit gesetzten Tintenkleckse, in die die Komposition nach rechts hin ausgeht. Das großformatige Aquarell belegt Dalís virtuosos Gespür für Proportion, Volumen und Raum – Themen, mit denen sich der Künstler im Rahmen seines facettenreichen Werks intensiv auseinandersetzte.

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

*Our striking drawing is also vaguely reminiscent of a theatrical set – a tableau which the artist has laid out in receding lines and staged much like a director. The beds of the "Esplanade des Invalides" are surrounded by precise rows of little trees, whose stirring of associations with little soldiers is not coincidental at this site. The blots of ink which have been applied with extreme freedom and which form the right edge of the composition stand in stark contrast to this. The large-format watercolour demonstrates Dalí's standing as a virtuoso of proportion, volumes and space – themes with which the artist intensively occupied himself in the context of his multifaceted work.*



## SALVADOR DALÌ Y DOMENECH

1904 – Figueras – 1989

### 78 INDUSTRIAL LIFE – PRÉMONITION DE LA GUERRE CIVIL 1937

Kohle, Tusche, Gouache mit Deckweiß auf chamoisfarbenem Büttenpapier mit Wasserzeichen „MBM Made in France ChPC“ (mit drei Blüten). 62,2 x 47,8 cm. Unter Glas gerahmt. Zweifach in der Darstellung unten links (mit Pinsel und Tuschfeder) signiert und datiert 'Dali 1937'.

Mit einer Foto-Expertise von Robert P. Descharnes, Paris, vom 4.3.1996 (Réf. d'archive: D-510/1133)

*Charcoal, India ink, gouache and white bodycolour on chamois coloured laid paper watermarked "MBM Made in France ChPC" (with three flowers). 62.2 x 47.8 cm. Framed under glass. Signed and dated twice 'Dali 1937' (in brush and pen and ink) lower left within the depiction.*

*With a photo-certificate by Robert P. Descharnes, Paris, dated 4 March 1996 (archive nr. D-510/1133)*

Provenienz *Provenance*

Galerie Jan Krugier, Genf (1978) (mit 2 rückseitigen Aufklebern "Predizione di guerra civile"); Jerald Melberg Gallery Inc., Charlotte, North Carolina (rückseitiger Aufkleber); Nachlass William H. van Every, Jr.; Privatsammlung Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

London 1978 (Hayward Gallery), Dada & Surrealism Reviewed, Nr. 1243 mit Abb. (mit rückseitigem Aufkleber des Arts Council of Great Britain); Venedig 1979 (Palazzo Grassi), La Pittura Metafisica, Nr. 124 (mit rückseitigem Aufkleber); Bologna 1983 (Galleria Marescalchi), I Surrealismi, S. 48 mit Abb.; Barcelona/Madrid/St. Petersburg, Florida/Rotterdam 2004/2005 (Caixa Forum/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Salvador Dali Museum/Museum Boijmans Van Beuningen), It's all Dali, Film, Fashion, Photography, Design, Advertising, Painting, mit Farbabb. S. 337

Literatur *Literature*

The American Weekly, New York, 16th January, 1938 (mit Abb. auf dem Titel) – vgl. Felix Fanés, Advertising and printend matter, in: Ausst. Kat. It's all Dali, op. cit. 2004/2005, S. 316 mit Farbabb. S. 336/337; Ausst. Kat. Surrealismo, I Evi Arte Moderna, Milano 1974, Nr. 48 mit Abb.

€ 120 000 – 140 000,–



Das vorliegende Motiv erschien in einer Farbfassung auf dem Titel der Sonntagsbeilage „American Weekly“ vom 16. Januar 1938. Dali arbeitete seit 1934 für diese von W.R. Hearst herausgegebenen Zeitschrift. Seine künstlerische Beteiligung sicherte ihm nicht nur eine auflagenstarke Verbreitung seiner surrealistischen Bildwelt, sondern auch seiner Ideen und politischen Ideale in dieser Zeit: „Évidemment il est urgent pour le surréalisme d'adapter une attitude d'extrême rigueur idéologique, il n'y a pas alors une question de qualité ou de quantité, il s'agit d'une question d'authenticité. On doit être de rigueur colossale vis-à-vis de l'authenticité des documents qui nous doivent servir d'exemple et d'illustration de nos idées. Par contre je suis certain qu'il faut faire des concessions pour atteindre des facilités de diffusion et propagande, car sans cela notre attitude sera mystique, il faut à tout prix agir et influencer matériellement dans notre époque [...]“ (Dali in einem Brief an Paul Éluard 1934, zit. nach: Ausst. Kat. Salvador Dali, Rétrospective, Paris 1979/1980, S. 300).

Dalis Kritik an dem Zynismus zivilisatorischer Prozesse und politischer Entwicklungen ist in der wichtigen, bildmässig angelegten Zeichnung, die der Interpretation auch aktuell vielfältigen Ansatz bietet, evident. Der Untertitel nimmt direkten Bezug auf eines der Hauptwerke des Künstlers, auf das 1936 entstandene Gemälde „Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen, Vorahnung des Bürgerkriegs“ (Philadelphia Museum of Art). Bezüge gibt es ferner zu seiner zeitgleichen, 1937 entstandenen Malerei („Kannibalismus im Herbst“, „Brennende Giraffe“, „Das Rätsel Hitlers“ oder „Die Erfindung der Ungeheuer“). Manches formal-abstrakte Element der Komposition ist den „Anatomies“ im surrealistischen Werk Pablo Picassos aus den frühen 1930er Jahren verwandt.

*The subject was presented in a colour version on the cover of the Sunday magazine “American Weekly” on 16 January 1938. Dalí had worked for the “American Weekly”, published by W.R. Hearst, since 1934. His artistic contributions enabled him to reach a large readership with his surrealist imagery, but also to propagate his ideas and political ideals at that time: “It is evidently a matter of urgency for Surrealism to adopt an attitude of extreme ideological rigour; in fact, this is not a matter of quality or quantity, but of authenticity. We must be highly rigorous concerning the authenticity of the documents that must serve us to exemplify and illustrate our ideas. On the other hand, I am certain that we must make certain concessions in order to obtain opportunities for dissemination and propaganda, because otherwise our attitude will remain mystical; we need to act at all cost and be materially influential in our time [...]“ (Dalí in a letter to Paul Éluard in 1934, quoted from: Salvador Dalí, Rétrospective, exhib. cat. Paris 1979/1980, p. 300).*

*Dalí's critique of the cynicism that underlies civilisational processes and political developments is obvious in this important drawing of pictorial composition which allows a range of different interpretations, even today. The subtitle is a direct reference to one of the artist's main works, his painting “Construction molle avec haricots bouillis – Prémonition de la guerre civile” of 1936 (Philadelphia Museum of Art). But there are also references to other paintings created in 1937 (“Cannibalisme d'automne”, “Girafe en feu”, “L'Énigme d'Hitler”, and “L'Invention des monstres”). Many formally abstract compositional elements display a kinship with Pablo Picasso's “Anatomies”; surrealist works created in the early 1930s.*

## BERNARD BUFFET

Paris 1928 – 1999 Tourtour/Südfrankreich

### 79 LA PLAGÉ

1955

Öl auf Leinwand. 50 x 65 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert und  
datiert 'Bernard Buffet 55'. – In guter  
Erhaltung.

*Oil on canvas. 50 x 65 cm. Framed.  
Signed and dated 'Bernard Buffet 55' in  
black lower right. – Very good condition.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland; Math. Lem-  
pertz'sche Kunstversteigerung 482,  
Köln, 20.5.1965, Lot 125; Privatsamm-  
lung Rheinland

€ 50 000 – 70 000,–

Seit 1945 sind die maritimen Motive der Bretagne im Werk Bernard Buffets präsent. In Stillleben mit Meerestieren, Porträts von Fischern und Frauen in traditioneller Tracht sowie Ansichten von Hafenstädtchen und Stränden hielt er das Lebens- und Urlaubsgefühl dieser durch und durch vom Meer geprägten Region fest. Sie war dem Künstler seit seiner Kindheit als Urlaubsort vertraut, er übertrug die unbeschwertten Erinnerungen und die Erlebnisse seiner aktuellen Reisen in seine unverwechselbare, graphische Bildsprache.

Der Strand des hier angebotenen Werkes zeigt sich menschenleer bei verhangenem Himmel, ein einsames Segelboot kreuzt über die stille Wasserfläche. Einzig die Badezelte und Holzkabinen zeugen von dem Sommervergnügen, das sich hier abgespielt haben mag. Dieser spezielle Strandabschnitt, der seinen besonderen bildnerischen Reiz durch die charakteristische Steilküste rechts und die eiserne Pier links erhält, findet sich im Werk Buffets immer wieder, etwa in zwei Radierungen, die er im Rahmen seiner 1952 erschienenen Illustrationen für „Les Chants de Maldoror“ schuf (vgl. Gerhard F. Reinz, Bernard Buffet. Gravures 1948-1967, Köln 1968, S. 25f.).

*Maritime motifs from Brittany can be found in Bernard Buffet's work from 1945 onwards. In still lifes featuring sea animals, portraits of fishermen and women dressed in traditional costume as well as views of harbour towns and beaches, he captures the feeling of living or holiday-making in this region, which is defined through and through by the sea. The artist had been familiar with it as a holiday destination since his childhood, and he has transposed his carefree memories and the experiences of his current travels into his unmistakable, graphic visual idiom.*

*The beach in the work offered here is shown uninhabited under an overcast sky; a lonely sailing boat crosses the still surface of the water. Only the beach tents and wooden booths testify to the summertime pleasures that may have played out here. This specific stretch of beach, which derives its particular artistic charm from the characteristic coastal cliffs to the right and the iron pier to the left, can be found repeatedly in Buffet's work, for example, in two etchings created in the context of his illustrations for "Les Chants de Maldoror", which he published in 1952 (see Gerhard F. Reinz, Bernard Buffet. Gravures 1948-1967, Cologne 1968, pp. 25f.).*



## JEAN PAUL RIOPELLE

Montreal/Kanada 1923 – 2002 Ile-aux-Grues/Quebec

### 80 AUTOMNE II-SYMPHONIE 1954

Öl auf Leinwand. 60 x 73 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert  
und datiert 'Riopelle Riopelle 54'. –  
Mit leichten Altersspuren.

Yseult Riopelle (Hg.), Jean Paul Riopelle,  
Catalogue Raisonné, Bd.2, 1954-1959,  
Montréal 2004, WVZ-Nr.1954.056H.1954  
(mit irrtümlichen Maßangaben)

*Oil on canvas. 60 x 73 cm. Framed.  
Signed and dated 'Riopelle Riopelle 54'  
on canvas verso. – Minor traces of age.*

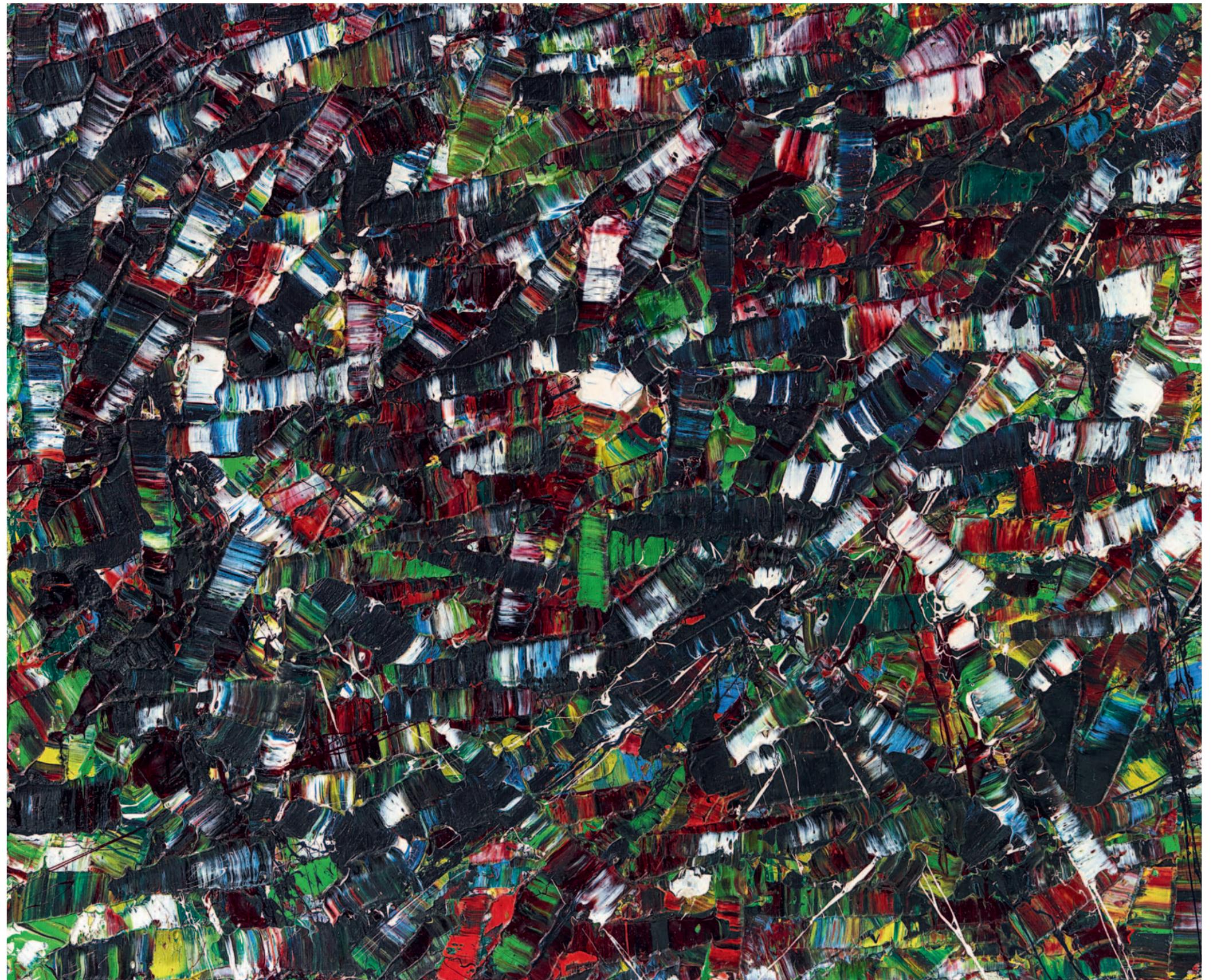
Provenienz Provenance

Galerie Jacques Dubourg, Paris; Galerie  
Anne Abels, Köln (1967); Privatsamm-  
lung, Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Köln 1959 (Galerie Anne Abels), Jean  
Paul Riopelle, Ausst.Kat.Nr.4, o.S. mit  
Abb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 600 000 – 700 000,-



„Automne II - Symphonie“ entsteht in einer Hochphase von Jean Paul Riopelles künstlerischer Entwicklung. Das strahlende, mosaikartige Farbreief ist Ausweis von der sicheren, individuellen Handschrift und dem koloristischen Talent des noch jungen Künstlers. Der Kanadier Riopelle wird schon 1945 an seinem Studienort Montreal Mitglied der vom Action painting beeinflussten Künstlergruppe „Les Automatistes“, 1947 zieht er in die Kunstmetropole Paris. In Auseinandersetzung mit den Werken der dort arbeitenden Künstlerkollegen des Surrealismus, Tachismus und Informel, wie Pierre Soulages, Wols und Georges Mathieu, findet Riopelle seine charakteristische Ausdrucksweise und wird bald als einer der wichtigsten Vertreter der „École de Paris“ angesehen. Bereits 1949 wird seine erste Einzelausstellung in der Galerie Nina Dausset ausgerichtet, die berühmten Pariser Galeristen Pierre Loeb und Jacques Dubourg stellen ihn in den 1950er Jahren aus. Inspiriert von den „all-over-paintings“ Jackson Pollocks bedient sich Riopelle seit 1950 einer energiegeladen automatisierten und dennoch geführten Technik, deren „Naturgewalt“ Werner Schmalenbach beschreibt: „Das ist nicht mehr Malen, wie es früher galt. Die Malwerkzeuge werden wie Waffen geführt. Das Malen wird zum Fechten. In kraftvollen Hieben reißt der Spachtel scharfe Bahnen in die über die Leinwand geschleuderte Farbe. Ist die Farbe schon von vornherein pastos aufgetragen, so pflügt der Spachtel sie zu Tälern und Graten auf. Die Fläche wird zum bewegten Relief“ (in: Ausst.Kat. Jean Paul Riopelle, Kestner-Gesellschaft Hannover 1958/1959, S.9f).

Die latenten Naturbezüge von Riopelles Gemälden sind teils bereits über die gewählten Titel ersichtlich. „Automne II - Symphonie“ evoziert, ähnlich wie Gemälde aus dem gleichen Jahr, etwa „Gelée des bois“ oder „Sous le bois“, Assoziationen an ein Walddickicht, an Kühle und Feuchtigkeit und an Lichtreflexe zwischen vielfarbigem Laub. Jedoch geht der Maler nicht von einem Naturerlebnis aus, das er abstrahiert. Vielmehr nutzt er die abstrakte, gestische Farbbehandlung, um das Wesen der Natur, ihre Erscheinungsformen und organischen Vorgänge zu verstehen und ihrer Essenz gleichsam entgegenzukommen.

In der Einführung zu der Einzelausstellung, die die Galerie Anne Abels für Riopelle 1959 ausrichtet und in der auch das hier angebotene Werk gezeigt wird, schreibt Eduard Trier: „Kostbar und strahlend erschienen diese spontan gemalten Bilder als ein Fest für die Augen, als eine zeitgenössische Wiederbelebung der impressionistischen Farbigkeit, ohne den Vorwand des Gegenständlichen. Als dichte Gewebe von pastos aufgesetzten, leuchtenden Farben wirkten diese Kompositionen zugleich stofflich und immateriell; sie waren dicht und dennoch von transparenter Räumlichkeit. Das malerische Detail interessierte ebenso wie die gesamte Fläche, die durch die Farbe zur atmenden Haut verlebendigt wurde und die, obwohl sich nirgendwo eine akzentuierte Form als ‚Bildmitte‘ oder Brennpunkt des malerischen Geschehens durchsetzte, kein dekoratives Muster war.“ (in: Ausst. Kat. Jean Paul Riopelle, Galerie Anne Abels, Köln 1959, o.S.).

*“Automne II – Symphonie” was created during a peak phase of Jean Paul Riopelle’s creative development. The radiant, mosaic-like colour relief is evidence of the confident, individual handwriting and colouristic talent of the then young artist. Back in 1945 in Montréal, where he studied, the Canadian Riopelle became a member of the artist group “Les Automatistes” who were influenced by action painting. In 1947, he moved to the art metropolis Paris. Here, in his encounter with the works of fellow Surrealists, artists working in the Tachist and Informal styles such as Pierre Soulages, Wols and Georges Mathieu, Riopelle found his characteristic mode of expression. After 1950, inspired by the “all-over-paintings” of Jackson Pollock, he implemented an energetically automated and yet controlled technique whose “natural force” Werner Schmalenbach described as follows: ‘This is no longer painting as it used to be. The painting tools are wielded like weapons. Painting becomes fencing. In powerful blows, the palette knife tears sharp paths in the paint flung across the canvas. If the paint has already been applied impasto, the palette knife ploughs it up into valleys and ridges. The surface becomes a turbulent relief.’ (Exhib.cat. Jean Paul Riopelle, Kestner-Gesellschaft Hanover 1958/1959, p.9f.). The latent nature references of Riopelle’s paintings are partially already apparent through the chosen titles. “Automne II – Symphonie” evokes, similarly to paintings of the same year, such as “Gelée de bois” or “Sous le bois”, associations of forest undergrowth, of cool atmosphere and humidity, and of reflections between multicoloured foliage. However, the painter does not begin with an experience of nature, which he abstracts. He rather uses the abstract, gestural processing of the paint in order to understand the essence of nature, its manifestations, and organic processes and to meet this essence, as it were.*

*In his introduction to the solo exhibition, which the Anne Abels gallery organised for Riopelle in 1959 and in which the work on offer here was also featured, Eduard Trier wrote, ‘Precious and radiant, these spontaneously painted images appeared as a feast for the eyes, a contemporary revival of Impressionist chromaticity, without the pretence of the representational. As a dense fabric of luminous colours that were applied impasto, these compositions seemed at once material and immaterial; they were dense and yet of transparent spatiality. The painterly detail was just as interesting as the entire surface, which was brought to life by the paint to form a breathing skin, and, although no accentuated form asserted itself anywhere as the “centre of the picture” or as the focal point of the painterly action, it was not a decorative pattern.’ (Exhib. cat. Jean Paul Riopelle, Galerie Anne Abels, Cologne 1959, not pag.).*

# ON KAWARA

Aichi (Japan) 1933 – 2014 New York

## 81 I GOT UP 1978

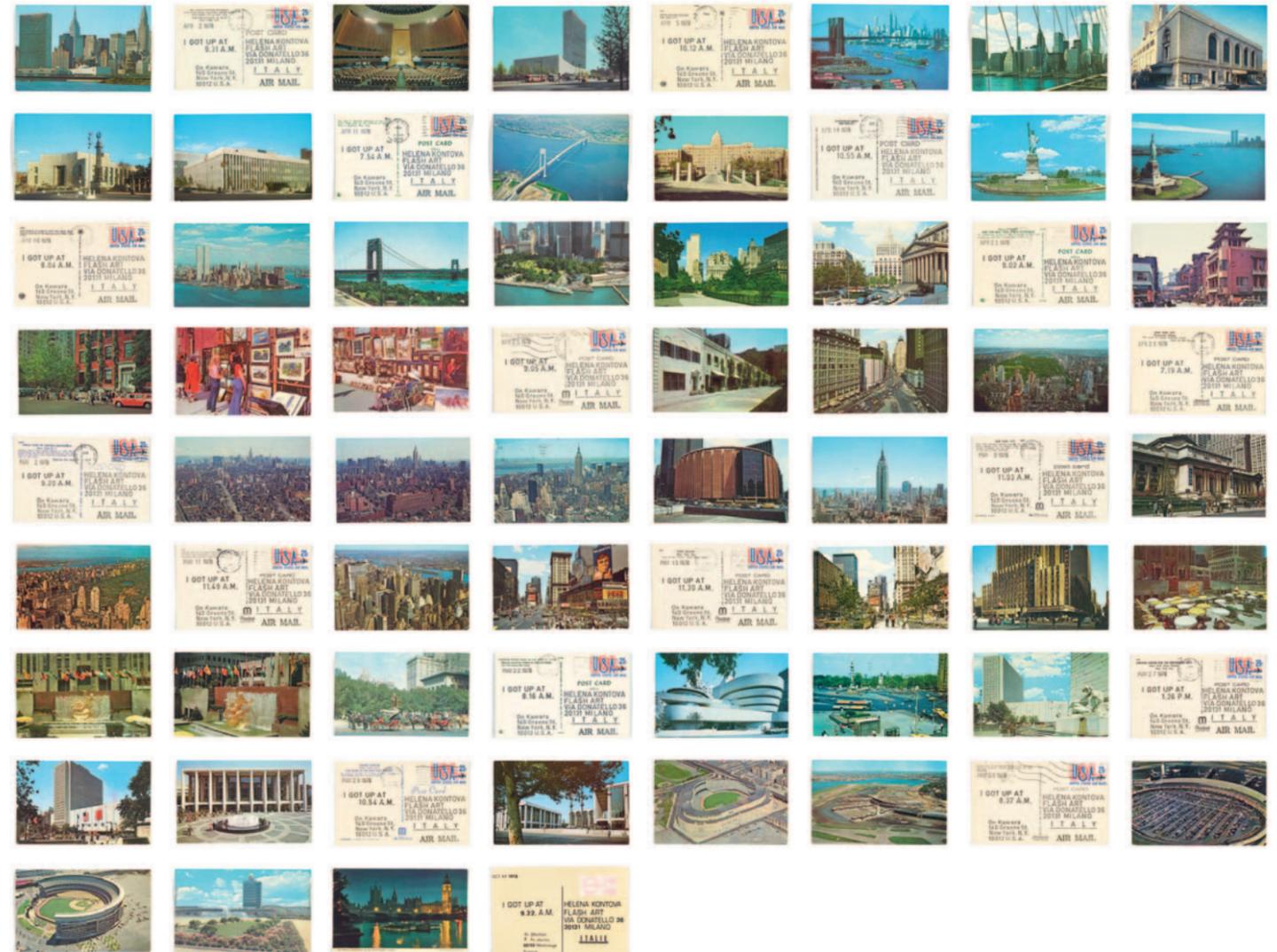
66 Postkarten aus New York. Je Tinte auf gestempelter frankierter Postkarte. Jeweils gestempelt mit dem Namen und Adresse des Künstlers, dem Titel, Datum und Uhrzeit der Ausführung sowie dem Empfänger Helena Kontova Flash Art. Die Karten wurden ausgeführt im Zeitraum vom 31. März 1978, 1.-30. April 1978, 1.-31. Mai 1978, 1.-4. Juni 1978. 66 Postkarten jeweils 9 x 14 cm. DAZU eine Postkarte mit Ansicht Londons 10,5 x 15 cm, eine Karte 12 x 20,8 cm. – Mit leichten Altersspuren.

66 postcards of New York. Each in ink on stamped and franked postcard. Each stamped with the name and address of the artist, title, date and time of execution and the receiver Helena Kontova Flash Art. The cards were executed in the period from 31 March 1978, 1-30 April 1978, 1-31 March 1978, 1-4 June 1978. 66 postcards, each 9 x 14 cm. TOGETHER with a postcard with a view of London 10.5 x 15 cm, one card 12 x 20.8 cm. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Italien

Ausstellungen Exhibitions  
New York 2015 (The Solomon R. Guggenheim Foundation), On Kawara, Silence

€ 70 000 – 90 000,–



## KARL HARTUNG

Hamburg 1908 – 1967 Berlin

### 82 KOPF

Um 1953

Bronze mit dunkelbrauner Patina. Höhe 29,5 cm. Unten rechts bezeichnet '47 Hartung' sowie mit kreisrundem Gießerstempel versehen (unleserlich). An der Standfläche mit dem Signaturstempel 'HARTUNG' sowie der Nachlassbezeichnung 'N' versehen. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren und einem Künstler- bzw. Nachlassexemplar. Posthumer Guss.

Krause 503

*Bronze with dark brown patina. Height 29.5 cm. Inscribed '47 Hartung' and with circular foundry mark (illegible) lower right. Signature stamp 'HARTUNG' and estate inscription 'N' to underside. Edition of 6 casts and one artist's resp. estate cast. Posthumous cast.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Vgl. Berlin 1988 (Galerie Pels Leusden), Karl Hartung 1908 – 1967. Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, Kat. Nr. 56 mit Abb. S. 48

€ 30 000 – 40 000,-



## MAGDALENA JETELOVÁ

Semil/Tschechien 1946

### 83 TISCHGESPRÄCH 1985

Eichenholz und Drahtseile.  
Ca. 165 x 250 x 230 cm. – Mit Atelier-  
spuren. Professionell gereinigt.

*Oak and wire cable. Approx.  
165 x 250 x 230 cm. – Traces of studio.  
Professionally cleaned.*

Provenienz Provenance  
Galerie Walter Storms, München;  
Privatsammlung, Österreich

Ausstellungen Exhibitions  
Baden-Baden 1986 (Staatliche Kunst-  
halle), Magdalena Jetelová, Ausst.Kat.  
Nr.12, o.S. mit Farbabb.

Literatur Literature  
Art, Das Kunstmagazin, Nr.9, Septem-  
ber 1988, S.44, S.42 mit Farbabb.  
Das Kunstwerk, Zeitschrift für Moderne  
Kunst, Dezember 1987, mit Farbabb.  
auf dem Titel

€ 30 000 – 40 000,–



Magdalena Jetelová wird in den 1980er Jahren international bekannt mit ihren monumentalen Holzskulpturen. 1983 zeigt Walter Storms erstmals ihre Arbeiten in einer Gruppenschau, 1987 ist sie auf der documenta 8 vertreten. Die menschliche Behausung und ihre Möblierung sind eines ihrer Kernthemen – Treppen, Stühle oder Tische, die weit über das menschliche Maß hinausgehen und die, ihrer eigentlichen Funktion beraubt, ein Eigenleben zu führen scheinen. Sie bestehen aus sehr grob bearbeiteten Holzelementen, was sie stark abstrahiert. So auch das „Tischgespräch“, ein mächtiger auf der Platte liegender Tisch. Die aus der Tischmitte entspringende Reihung von Holzlatten lässt die Skulptur in den Raum ausgreifen.

Ziel der Künstlerin ist die Reduktion auf das Wesentliche, nicht die ironische Verfremdung. Dennoch beinhalten ihre Werke stets ein absurdes Element. „[...]“, ein Tisch, der zum „Tischgespräch“ (so der Titel einer Skulptur von 1985) auf dem Rücken liegt und alle viere von sich streckt – das ist schon unbestreitbar absurd. [...]“ (Martin Tschechne, in: art, 1988, a.a.O., S.44f).

Mit dem „Tischgespräch“ kann hier eine Großskulptur der Künstlerin auf dem Auktionsmarkt angeboten werden.

*Magdalena Jetelová attained international recognition with her monumental wooden sculptures during the 1980s. In 1983, Walter Storms showed her works for the first time in a group exhibition. In 1987 she was represented at documenta 8. The human dwelling and its furnishings were one of her key topics – stairs, chairs or tables that far exceed the human scale and that, divested of their actual function, seem to develop a life of their own. They consist of very roughly processed wooden elements, which makes them highly abstract. This is also the case with “Tischgespräch” [table talk] (the title of a sculpture from 1985), a massive table lying upside down. The row of wooden slats springing from the centre of the table allows the sculpture to reach out into the room.*

*The artist’s goal is the reduction to the essential, not the ironic alienation. Nonetheless, her works always contain an element of absurdity. ‘[...]’, a table lying on its back with its legs in the air for a “Tischgespräch” (the title of a sculpture from 1985) – this is really undeniably absurd. [...]’ (Martin Tschechne: art, 1988, loc. cit., p.44f)*

*With “Tischgespräch”, a large-format sculpture by this artist is on offer here for auction.*

Die Skulptur ist abgebaut und  
in Köln eingelagert.  
Für weitere Informationen:  
Tel +49 221 925729-32

*The sculpture is dismantled and  
stored in Cologne.  
For further information:  
Tel +49 221 925729-32*



## OTTO HERBERT HAJEK

Kaltenbach/Tschechien 1927 – 2005 Stuttgart

### 84 DYNAMISCHES RAUMZEICHEN II 1988/1990

Stahl, farbig gefasst. 550 x 290 x 220 cm.  
Am Sockel signiert und datiert 'O.H.  
Hajek 1990'. – Mit Alters- und Witte-  
rungsspuren.

Eugen Gomringer u.a. (Hg.), O.H. Hajek,  
Eine Welt der Zeichen, Köln 2000,  
WVZ-Nr. P 593, Tafel 107 mit Abb.  
(Werkverzeichnis von Anuschka Kross)

*Steel, painted. 550 x 290 x 220 cm.  
Signed and dated 'O.H. Hajek 1990'. –  
Traces of age and traces of weathering.*

Ausstellungen Exhibitions  
Berlin 1990 (Akademie der Künste),  
38. Jahresausstellung, Ausst.Kat., S.13  
mit Skizze  
Marl 1996 (Skulpturenmuseum Glas-  
kasten), Ausgestellt, Vorgestellt II,  
O.H. Hajek für Christoph Platz, Ausst.  
Kat., o.S. mit Abb.

Literatur Literature  
Eugen Gomringer (Hg.), O.H. Hajek,  
Zeichen setzen, Zeichen für Menschen,  
Münster 1997, S.14 mit Abb.  
Eugen Gomringer (Hg.), Kunst stiftet  
Gemeinschaft, O.H. Hajek, Das Werk  
und seine Wirkung Stuttgart 1993, S.21  
mit Abb.

€ 180 000 – 220 000,-



Die Skulptur ist in Potsdam zu besichtigen.  
Für weitere Informationen:  
Tel +49 221 925729-86

*The sculpture can be viewed in Potsdam.  
For further information:  
Tel +49 221 925729-86*



## RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

N<sup>o</sup>85 808/89  
1989

Acryl auf Leinwand auf Hartfaser.  
130 x 130 cm. Rückseitig auf der Hartfaser signiert, datiert und mit Werknummer 'Geiger 808/89' sowie mit verworfener Werknummer und Maßangaben. – Mit Atelierspuren und den für Rupprecht Geiger typischen Fröhschwundrissen.

Rupprecht Geiger-Gesellschaft,  
Städtische Galerie im Lenbachhaus,  
München (Hg.), Rupprecht Geiger, Werkverzeichnis 1942-2002, München 2003, WVZ-Nr.792 (Werkverzeichnis von Pia Dornacher und Julia Geiger)

*Acrylic on canvas on fibreboard.  
130 x 130 cm. Signed, dated and with work number 'Geiger 808/89' verso on fibreboard and with rejected work number and dimensions. – Traces of studio and early shrinkage cracks typical for Rupprecht Geiger.*

Provenienz Provenance  
Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart; Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions  
Paris 1992 (Hôtel des Arts), Rupprecht Geiger, La couleur est élément, oeuvre depuis 1945

€ 50 000 – 60 000,–

„Farbe hat wie Licht Anspruch in die Reihe der Elemente eingestuft zu werden/ Feuer Wasser Luft Farbe Licht und Erde“ notiert Rupprecht Geiger 1975 (Rupprecht Geiger, in: Ders., Farbe ist Element, Düsseldorf 1975, o.S.) und bringt damit auf den Punkt, welche essenzielle Bedeutung Farbe für ihn besitzt. Die Farbe ist das einzige Motiv in Geigers Oeuvre, sie kann in ihrer reinen Erscheinungsform ihre Wirkung entfalten, ohne als Vehikel für eine Darstellung dienen zu müssen. Und mehr noch, der Künstler arbeitet gezielt daran, die Farbe zu isolieren, um sie sinnlich erlebbar zu machen. Dabei wählt er oftmals Farben in ihrer eindringlichsten Form – Rot, Pink oder Orange als übernatürlich strahlende Leuchtfarben von solcher Intensität, dass sie eine Signal- oder Schockwirkung hervorrufen, den Betrachter also mittels einer körperlichen Reaktion vereinnahmen. Die Werke, die ab etwa 1970 entstehen, sind durch den Einsatz einer Spritzpistole zum Farbauftrag befreit von einer individuellen künstlerischen Handschrift. Um 1990 kehrt Geiger jedoch wieder zu einem manuellen Auftrag zurück, wodurch die Bildfläche eine starke haptische Qualität erhält. Zudem wird die monochrome Bildfläche durch leichte Helligkeitsabstufungen in der Farbe modelliert. Das großformatige „808/89“ erlangt seine überwältigende physische Präsenz durch den Kontrast der spröden, unregelmäßigen Malfläche mit dem intensiv leuchtenden orangen Farbpigment. Der fast unmerkliche Übergang von dunkleren zu helleren Nuancen des gleichen Farbtones erzeugt eine subtile, durch den Lichteinfall beeinflusste Bewegung.

*“"Colour, like light, stakes a claim to be classified in the series of elements/ fire water air colour light and earth" notes Rupprecht Geiger in 1975 (Rupprecht Geiger, in: Ders., Farbe ist Element, Dusseldorf 1975, n.p.) and thus gets to the heart of what essential significance colour has for him. Colour is the only motif in Geiger's oeuvre; it can unfold its effect in its pure manifestation without having to serve as a vehicle for representation. And what is more, the artist works specifically to isolate colour in order to make it a sensual experience. In doing so, he often chooses colours in their most forceful form – red, pink or orange as supernaturally radiant luminous colours of such intensity that they evoke a signal or shock effect, thus taking over the viewer by means of a physical reaction. The works, which were created from around 1970 onwards, were liberated from an individual artistic signature using a spray gun to apply the paint. Around 1990, however, Geiger returned to manual application, giving the picture surface a strong haptic quality. In addition, the monochrome picture surface is modelled by slight gradations of brightness in the paint. The large format "808/89" attains its overwhelming physical presence through the contrast of the brittle, irregular painting surface with the intensely luminous orange pigment. The almost imperceptible transition from darker to lighter shades of the same colour creates a subtle movement influenced by the incidence of light.*



**PAUL THEK**

Brooklyn 1933 – 1988 New York

86 SPINNING TOP (BRUMMKREISEL)  
1969



Kreisel, Blech und Kunststoff, mit Lack bemalt. Höhe ca. 25 cm. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Spinning top, sheet metal and plastic, painted with varnish. Height approx. 25 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Alexander and Bonin, New York (mit Aufkleber auf der Transportbox); Janos Gat Gallery, New York (mit handschriftlichem Vermerk auf der Transportbox); Sammlung Edwin Klein, Amsterdam; Privatsammlung, Ungarn

€ 30 000 – 40 000,–

**PAUL THEK**

Brooklyn 1933 – 1988 New York

87 OHNE TITEL (SELFPORTRAIT, PONZA, OCT. 1970)  
1970



Aquarell und Bleistift auf Karton.  
26,8 x 36,8 cm. Unter Glas gerahmt.

*Watercolour and pencil on card.  
26.8 x 36.8 cm. Framed under glass.*

Provenienz Provenance

Sammlung Edwin Klein, Amsterdam;  
Privatsammlung, Ungarn

Ausstellungen Exhibitions

Karlsruhe 2008 (ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie), Hamburg (Sammlung Falckenberg), Madrid 2009 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Paul Thek, In the Context of Today's Contemporary Art, Ausst. Kat., S.490 mit Farbabb.

€ 25 000 – 30 000,–

**PAUL THEK**

Brooklyn 1933 – 1988 New York

88 OHNE TITEL (CITYSCAPE)  
1987

Gouache, Aquarell und Bleistift auf  
Karton. Ca. 61 x 47,5 cm. Unter Glas  
gerahmt. Signiert und datiert 'Thek 87'.  
– Mit Atelierspuren.

*Gouache, watercolour and pencil on card.  
Approx. 61 x 47.5 cm. Framed under  
glass. Signed and dated 'Thek 87'. –  
Traces of studio.*

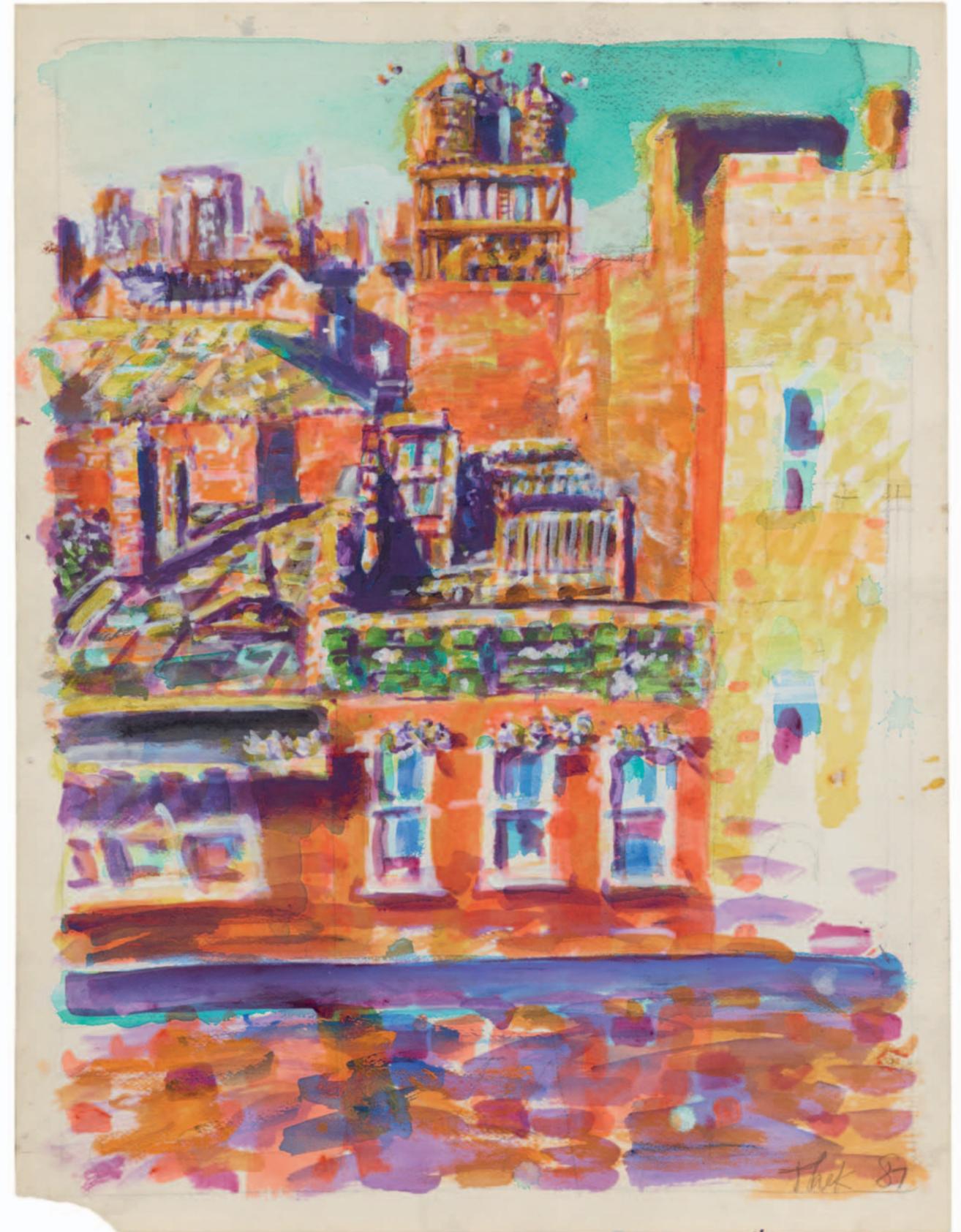
Provenienz Provenance

Alexander and Bonin, New York;  
Mai 36 Galerie, Zürich (jeweils mit rück-  
seitigem Aufkleber); Privatsammlung,  
Ungarn

Ausstellungen Exhibitions

New York 2010 (Alexander and Bonin),  
Paul Thek, Cityscapes and other ideas

€ 40 000 – 50 000,-



**PAUL THEK**

Brooklyn 1933 – 1988 New York

89 OHNE TITEL (CELL)

1984

Acryl auf Leinwand auf Karton.  
45,5 x 61 cm. Gerahmt.

*Acrylic on canvas on card. 45.5 x 61 cm.  
Framed.*

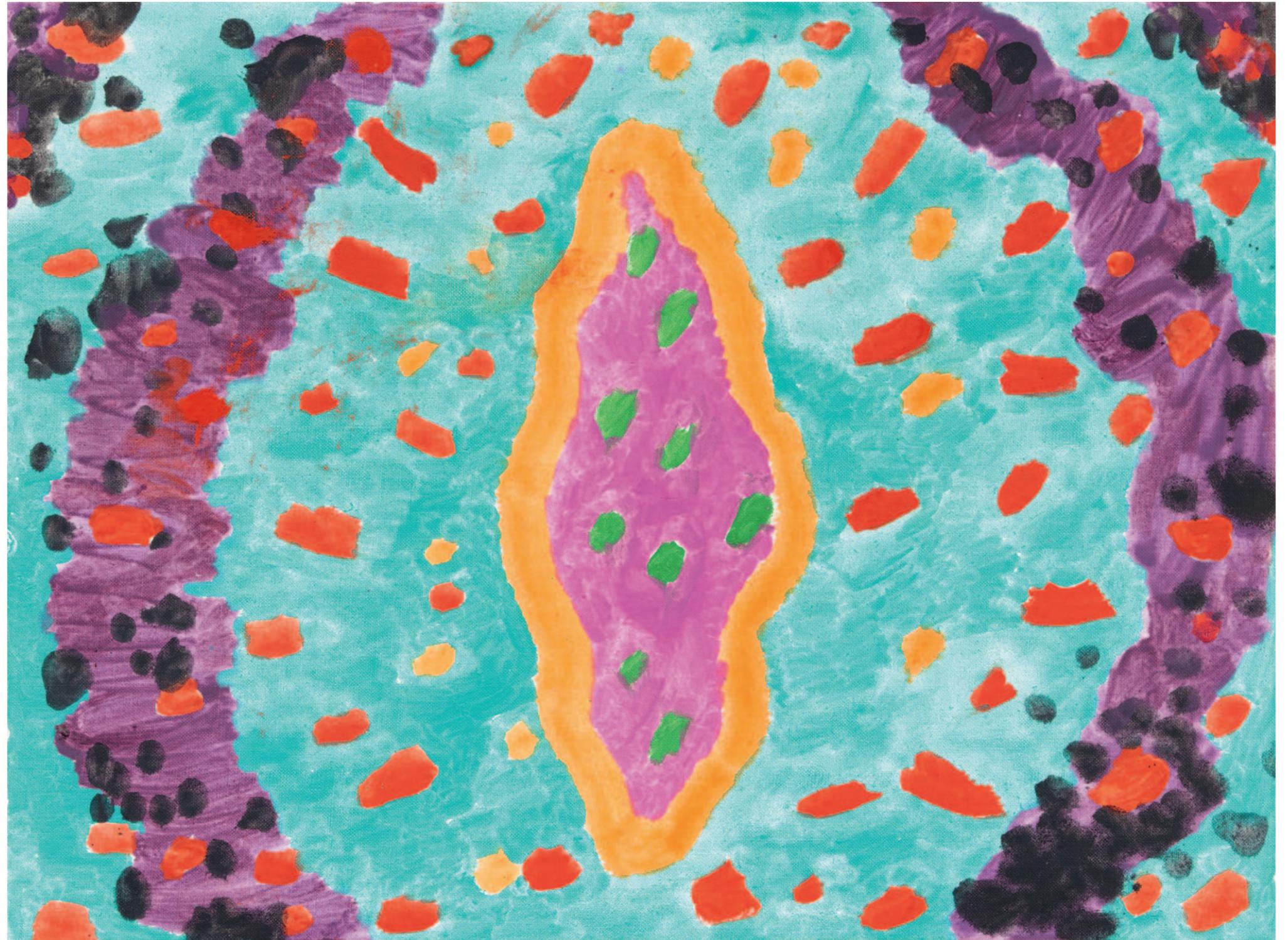
Provenienz Provenance

Alexander and Bonin, New York (mit  
rückseitigem Aufkleber); Galerie Mai 36,  
Zürich; Privatsammlung, Ungarn

Ausstellungen Exhibitions

Karlsruhe 2008 (ZKM Zentrum für  
Kunst und Medientechnologie), Ham-  
burg (Sammlung Falckenberg), Madrid  
2009 (Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofia), Paul Thek, In the Context  
of Today's Contemporary Art, Ausst.  
Kat., S.573 mit Farbabb. (mit rückseiti-  
gem Aufkleber)

€ 50 000 – 60 000,-



# MARTIN KIPPENBERGER

Dortmund 1953 – 1997 Wien

90 OHNE TITEL  
1974

Sammlung von ca. 25 eigenhändigen Briefen (84 Blatt, teils beidseitig beschrieben), 22 Umschlägen und 4 Postkarten, mit Illustrationen, kleineren Skizzen und (Foto-)Collagen. Meist in blauem, rotem und schwarzem Fineliner oder Kugelschreiber. Blattgrößen ca. 20,5 x 15 bis 29,5 x 21 cm, überwiegend auf liniertem bzw. kariertem Ringbuchpapier, eine Skizze auf Seidenpapier, ein Brief auf einem Mitropa-Wäschebestands-Nachweis, ein weiterer verso einer Fotokopie mit Kippenbergers Gesicht.

Dazu ca. 35 Fotos bzw. Kopien von Fotos – fast ausschließlich Porträts des Künstlers – teils beschrieben und auf DIN-A4-Blätter geklebt. Alle Dokumente in 124 Klarsichthüllen geordnet bzw. montiert und in Leitz-Ordner abgeheftet. Alle Blätter und Briefumschläge gelocht (Briefe teils mit Buchstabenverlust). – Mit Gebrauchsspuren.

A collection of approx. 25 handwritten letters (84 sheets, some inscribed on both sides), 22 envelopes and 4 postcards, with illustrations, small sketches and (photo) collages. Majority in blue, red and black fineliner of ballpoint pen. Sheet size approx. 20.5 x 15 to 29.5 x 21 cm, mostly in blue, red and black fineliner or biros. Sheet sizes approx. 20.5 x 15 to 29.5 x 21 cm, mostly on lined or squared ring binder paper, one sketch on tissue paper, one letter on a Mitropa laundry stock certificate, another on the verso of a photocopy of Kippenberger's face.

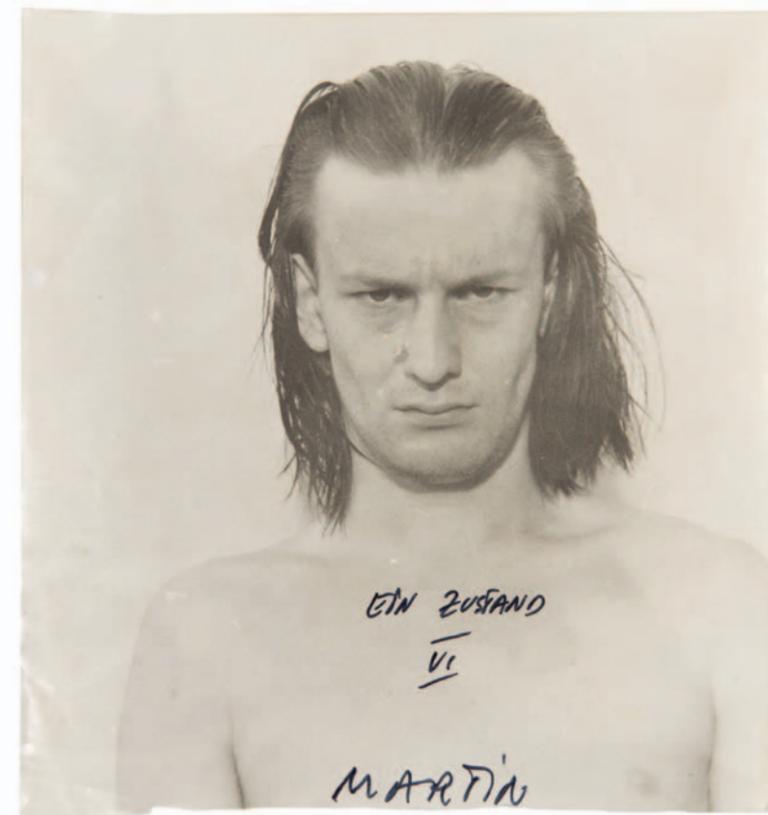
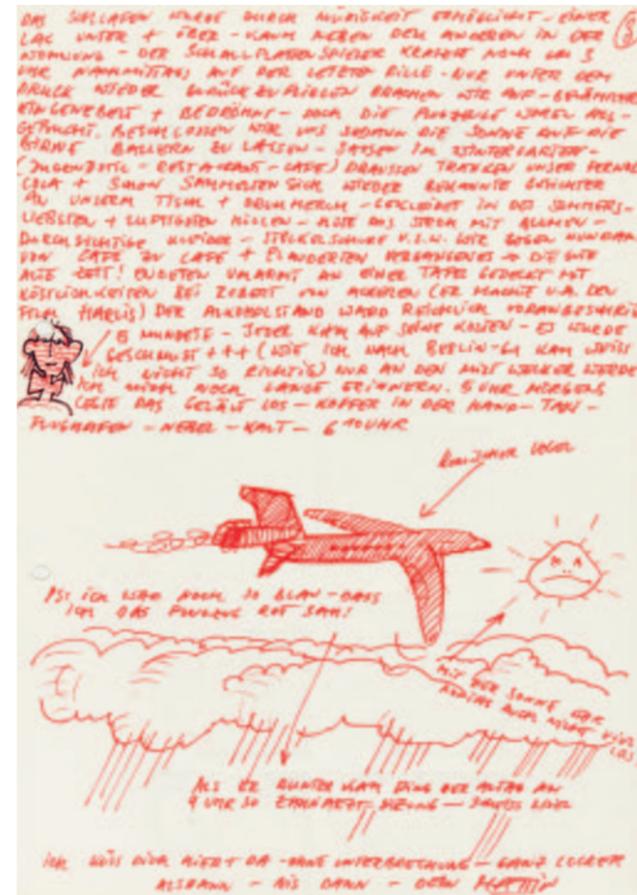
Provenienz Provenance  
Privatbesitz, Rheinland-Pfalz

€ 40 000 – 50 000,-

In addition, approx. 35 photos or copies of photos – almost exclusively portraits of the artist – partly annotated and glued to A4 sheets. All documents arranged or mounted in 124 transparent pockets and filed in Leitz folders. All sheets and envelopes punched (some loss of lettering to letters). – Traces of use.

Comprehensive documentation of a very early, hitherto hardly known phase in the life of Kippenberger, who studied until the mid-1970s at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, before he moved to Florence. The style of the letters is mostly brief, associative and at times disjointed – similar to diary entries. Alongside his work, Kippenberger is primarily engaged with himself, his environment, friendships and love affairs. In the course of this, he tries to define his relationship with Cornelia (an art educator thirteen years his elder), whom he met at a family celebration: "You are the knot in the handkerchief that reminds me of something ...". Several passages deal with his dental and jaw surgeries which play a role in his later work. The sketches and drawings mostly in the form of cartoons, with irony, wordplay, and references to his living conditions.

Kippenberger's own handwritten artist's letters are of great rarity – such a comprehensive group of letters by the artist has not yet been seen on the market. An exact dating is largely not possible. All writings are said to date from 1974.



**SEO**

Kwang-Ju/Südkorea 1977

92 MEETING IN MIAMI

2016

Acryl und Papiercollage auf Leinwand.  
150 x 180 cm. Rückseitig auf der  
Leinwand signiert, datiert und betitelt  
"Meeting in Miami" 20.07.2016 SEO'  
sowie mit Maßangaben. – Mit gering-  
fügigen Altersspuren.

*Acrylic and paper collage on canvas.  
150 x 180 cm. Signed, dated and titled  
"Meeting in Miami" 20.07.2016 SEO' to  
canvas verso and with dimensions. –  
Minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galerie Michael Schultz, Berlin (2019);  
Privatsammlung, Sachsen

€ 20 000 – 25 000,-



## JIŘÍ GEORG DOKOUPIL

Bruntál 1954

R93 LEOPARD

2010

Kerzenruß auf Leinwand. 81 x 100 cm.  
Gerahmt. Auf der umgeschlagenen  
Leinwand signiert, betitelt und be-  
schriftet 'dokoupil LEOPARD RIO  
MADRID PRAG LAS PALMAS' sowie  
mit Maßangaben. – Mit geringfügigen  
Altersspuren.

*Candle smoke on canvas. 81 x 100 cm.  
Framed. Signed, titled and inscribed  
'dokoupil LEOPARD RIO MADRID PRAG  
LAS PALMAS' to canvas overlap and with  
dimensions. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Karl Pfefferle, München (mit  
rückseitigem Aufkleber); Privatsamm-  
lung, Bayern

€ 20 000 – 30 000,-



## STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957

№94 OHNE TITEL  
2008

Wawa-Holz, teils farbig gefasst.  
168 x 34 x 24,5 cm. – Mit Atelier- und  
leichten Altersspuren.

*Wawa wood, partly painted.*  
168 x 34 x 24.5 cm. – *Traces of studio  
and minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Galleria Valentina Bonomo, Rom;  
Privatsammlung, Schweiz

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

€ 25 000 – 35 000,–

Stephan Balkenhol hat sich mit viel Hingabe zu dem Material Holz und der Darstellung der menschlichen Figur den Weg zu einem der erfolgreichsten Künstler Deutschlands gebahnt. 1957 im hessischen Fritzlar geboren, hat er sich durch die Nähe zu den Kasseler documenta schon früh mit Kunst befasst. Balkenhol's „Menschen aus Holz“ wirken auf den Betrachter unergründlich, sie enthalten weder politische Botschaften, noch soll zusätzlicher Sinngelalt in der Titelgebung mitgeliefert werden. Das Material selbst wirkt wie ein Symbol für Natur, es steht für Verwurzelung und Standfestigkeit. Die Gestalten sind manchmal in einen Tanz verwickelt oder wenden den Blick in eine Ecke, mit dem Rücken zu dem Betrachter, meist mit geschlossenem Mund. Keine überbordende Gesten, kein Stimulus zu viel in Gestik oder Mimik. Genau wie die hier angebotene weibliche Figur, welche durch die hellen blonden Haare und einer zurückhaltenden Körperhaltung besticht. Sie blickt sanft in den Raum, denselben Raum, den auch der Betrachter einnimmt. Die durch den imposanten Sockel auf Augenhöhe liegende Begegnung mit der Skulptur regt zur Introspektion an und lädt zu einem Moment der Ruhe ein.

*With much dedication to the material of wood and the depiction of the human figure, Stephan Balkenhol has paved his way to becoming one of Germany's most successful artists. Born in the Hessian town of Fritzlar in 1957, he came into contact with art early on due to the proximity to the documenta in Kassel. Balkenhol's "Menschen aus Holz" [people made of wood] seem unfathomable to the viewer. Neither do they comprise any political statements nor do the titles offer any additional semantic content. The material itself acts as a symbol of nature, it stands for rootedness and stability. The figures are sometimes engaged in a dance or are gazing into a corner with their backs to the viewer, mostly with their mouths closed. No exuberant gestures, no excessive stimulus in gestures or facial expressions. Such is the case of the female figure offered here, so captivating with her light blond hair and restrained posture. She directs her mild gaze into the room, the same room that is occupied by the viewer. The encounter with the sculpture, which is at eye level due to the imposing pedestal, encourages introspection and prompts a moment of tranquillity.*



## ISSHAQ ISMAIL

Accra/Ghana 1989

95 HOPEFUL 1  
2020

Acryl auf Leinwand. 153 x 127 cm.  
Signiert 'Isshaq'.

Mit beiliegendem signierten Photo-  
zertifikat des Künstlers.

*Acrylic on canvas. 153 x 127 cm.  
Signed 'Isshaq'.*

*With accompanying signed photo  
certificate by the artist.*

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler erworben; Privat-  
sammlung, Österreich

€ 40 000 – 60 000,-

Die Gemälde von Isshaq Ismail strahlen eine einzigartige Energie aus. Die großen Augen, der kühne Zusammenprall der Farben und der pastose Farbauftrag führen zu einer Explosion von Tönen und Gefühlen. Aufgewachsen in Accra, der Hauptstadt Ghanas, spiegeln Ismails Porträts die Menschen wider, denen er auf seinen Trips durch die geschäftige Stadt begegnet. Der 1989 geborene Künstler, der von 2009 bis 2012 am renommierten Ghanatta College of Art and Design studierte, hat seine Werke sowohl in Ghana als auch international ausgestellt, darunter in New York, Miami, London, Kapstadt und Dubai. In den Jahren 2015 und 2016 stand er auf der Shortlist für den Kuenyehia Prize for Contemporary Art und 2019 auf der Shortlist für den GUBA USA Influential Artist Award.

*There is a distinct energy which emanates from Isshaq Ismail's paintings. The large eyes, the bold clash of colours and pastose paint application led to an explosion of colour and feelings. Having grown up in Accra, the capital of Ghana, Ismail's portraits are very much a resonance of the people he encountered on his journeys through the busy city. Born in 1989 and having studies at the acclaimed Ghanatta College of Art and Design from 2009-2012, his works have been exhibited in both Ghana and internationally, including in New York, Miami, London, Cape Town, and Dubai. In 2015 and 2016, he was shortlisted for the Kuenyehia Prize for Contemporary Art; and in 2019, he was shortlisted for the GUBA USA Influential Artist Award.*



## EUGÈNE LEROY

Tourcoing 1910 – 2000 Wasquehal

### 96 DANS LE PETIT BOIS 1999

Öl auf Leinwand. 66 x 55 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert,  
datiert und betitelt '1999 Dans le petit  
Bois E. Leroy' sowie beschriftet '9' und  
mit Maßangaben.

*Oil on canvas. 66 x 55 cm. Framed.  
Signed, dated and titled '1999 Dans le  
petit Bois E. Leroy' to canvas verso and  
inscribed '9' and with dimensions.*

Provenienz Provenance  
Galerie de France, Paris; Galerie Mi-  
chael Werner, Köln; Galerie Nathalie  
Obadia, Brüssel (jeweils mit rückseiti-  
gem Aufkleber)

€ 30 000 – 40 000,-

“Es wird offensichtlich, dass Leroy sich um die ideologische Trennung von Figuration und Abstraktion nicht kümmert. Seine Motive lösen sich weder in vollkommener Ungegenständlichkeit auf, noch sind sie konkret erkennbar. Das Gemalte ist nur eine Resonanz des Außerbildlichen. Doch gerade deshalb kommen diese Werke der Wirklichkeit vielleicht näher als die frühen, greifbaren Arbeiten Leroy's. Seine Akte, Porträts, Landschaften oder der Mann am Kreuz stehen nicht isoliert für sich, sondern sind in ihre Umgebung direkt eingebunden. So lösen sich beispielsweise die Körperkonturen der Frauen, die tatsächlich während der Arbeit vor ihm stehen, auf der Leinwand nahezu auf. Gleich einer durchlässigen Membran ist die Trennung zwischen Figur und Umraum aufgehoben. Die Haut des Menschen scheint ihre Funktion als Schutz einzubüßen, die Zartheit und Verletzbarkeit des menschlichen Körpers findet so ihre Entsprechung. Es gibt keinen Vorder- und Hintergrund und alles wirkt auf uns wie untrennbar miteinander vereint. Mit Hilfe der pastosen Malerei entsteht ein materielles Kontinuum, in dem das Motiv zwischen Luft, Licht und Umraum transzendiert.“ (Janna Oltmanns, in: Eugène Leroy, das Spätwerk, Ausst.Kat. Galerie Michael Haas, Berlin 2014, S.3).

*“It is apparent that Leroy is not concerned with the ideological separation of figuration and abstraction. His motives are neither resolved by absolute unrepresentationalism nor are they specifically recognisable. The painted is only a resonance of the extra-pictorial. But precisely because of this, these works perhaps move closer to reality than Leroy's early tangible works. His nudes, portraits, landscapes or the man on the cross do not stand isolated for him, but are directly connected in their surroundings. For example the body contours of the women who actually stand before him while he is working are virtually embodied on the canvas. At the same time a diaphanous membrane appears as the separation between figure and the surrounding space. Human skin seems to lose its function as protection, the softness and vulnerability of the human body therefore finds its equivalent. There is no foreground or background and everything appears to us to be inseparably united. With the help of the paste-like painting, a material continuum arises in which the motive between air, light and the surrounding space is transcended.” (Janna Oltmanns, in: Eugène Leroy, das Spätwerk, exhib.cat. Galerie Michael Haas, Berlin, p.3).*



## EBERHARD HAVEKOST

Dresden 1967 – 2019 Berlin

### 97 ELEKTROKASTEN B 11

Acryl auf Leinwand. 150 x 100 cm.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert  
und betitelt 'Havekost B 11 ELEKTRO-  
KASTEN'. – Mit geringfügigen Alters-  
spuren.

*Acrylic on canvas. 150 x 100 cm. Signed  
and titled 'Havekost B 11 ELEKTRO-  
KASTEN' to canvas verso. – Minor traces  
of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (mit  
rückseitigem Stempel); Privatsamm-  
lung, Sachsen

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart 2011 (Abtart), Halleuhwah,  
Hommage à Can (mit rückseitigem  
Aufkleber)

€ 20 000 – 30 000,-



## NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

### 98 L'ANGE VASE

1993

Polyester-Harz, Lack und Keramik, farbig gefasst, auf Metallplinthe.  
Gesamthöhe ca. 100 cm. Auf Metallplakette mit Signaturstempel „Niki de Saint Phalle“ und nummeriert. Exemplar 24/50. Diese Skulptur wurde in drei Farbvarianten in einer Auflage von jeweils 50 Exemplaren plus 10 Künstlerexemplaren herausgegeben. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit leichten Altersspuren.

*Polyester resin, lacquer and ceramic, coloured. On metal plinth. Total height approx. 100 cm. Signature stamp "Niki de Saint Phalle" and numbered on metal plate. Numbered 24/50. This sculpture was produced in three colour ways each in an edition of 50 (+10 A.P.). Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Rose (with embossed stamp). – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Fischerplatz Galerie, Ulm; Privatbesitz, Bayern

Ausstellungen Exhibitions

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

€ 40 000 – 60 000,-



**NIKI DE SAINT PHALLE**  
Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

99 VASE CHIEN  
1992



Polyester-Harz, Eisen, farbig gefasst und emailiertes Steingut. 48 x 72 x 20 cm. Auf Metallplakette mit Signaturstempel „Niki de Saint Phalle“ und nummeriert. Exemplar 26/50. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit leichten Altersspuren.

*Polyester resin, iron, painted, and enameled stoneware. 48 x 72 x 20 cm. Signature stamp “Niki de Saint Phalle” and numbered on metal plate. Cast 26/50. Edition Gérard Haligon, Mandres-les-Rose (with embossed stamp). – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Rheinland

€ 15 000 – 20 000,–

**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.  
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 M.A.



Prof. Henrik R. Hanstein

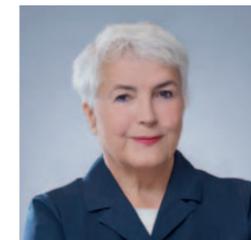


Dr. Takuro Ito

**Katalogbearbeitung Catalogue**



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



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



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



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



Dr. Nicole Hartje-Grave

## 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 Beschaffensvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

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 Sorgfaltpflichten 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 ausge-

schöpft, 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 € 600.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).** Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). 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. 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. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 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 € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während und unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzülich 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 statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

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

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

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

## 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 € 600,000 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 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 600,000 (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. 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. For payments which amount to € 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 € 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

## Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s’il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d’erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l’élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l’état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d’occasion. Tous les objets étant vendus dans l’état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d’anéantir ou de réduire d’une manière non négligeable la valeur ou la validité d’un objet et qui sont exposés d’une manière fondée en l’espace d’un an suivant la remise de l’objet, Lempertz s’engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l’encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d’une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne rembourseur à l’acquéreur que la totalité du prix d’achat payé. En outre, Lempertz s’engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d’inauthenticité établie.

Les biens d’occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l’enchérisseur/l’acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s’appliquent pas, conformément à l’article 474 § 1, deuxième phrase, du BGB.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d’un vice, d’une perte ou d’un endommagement de l’objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d’une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclues dans la mesure où Lempertz n’ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l’alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d’admission dans une de ses vente. En particulier lorsque l’identification du candidat acheteur ne peut pas etre suffisamment bien établie en vertu de l’article 3 para. 1 GWG. **Enchères en présence de l’enchérisseur** : L’enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d’enchérisseur sur présentation de sa carte d’identé. Si l’enchérisseur n’est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l’absence de l’enchérisseur** : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d’Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L’objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d’ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d’ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l’objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s’appliquent pas ici. **Enchères par téléphone** : l’établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l’enchérisseur accepte que le déroulement de l’enchère puisse être enregistré. **Placement d’une enchère par le biais d’Internet** : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l’enchérisseur s’est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L’adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l’adjudication ou la refuser s’il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l’article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d’autre ne place d’enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l’enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l’objet adjugé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l’enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l’adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par

Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d’autres enchères. Si, malgré le placement d’enchères, aucune adjudication n’a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu’en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l’adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L’adjudication engage l’enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l’enchérisseur est lié à son enchère jusqu’à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d’enchères par écrit, s’il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

**9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 26 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 600.000; pour tout montant supérieur à € 600.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).**

**Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l’importation seront calculés.**

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 26% (pour tout montant supérieur à € 600.000 la commission sera diminuée à 20%)est prelevé sur le prix d’adjudication ce prix facture net (prix d’adjudication agio) est majeure de la T.V.A. legale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pieces de collection, et de 19 % pour les arts decoratifs appliques (imposition reguliere). Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendu et livrée a un pays membre de l’UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays. Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A: leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d’exportation et d’acheteur. Pour des oeuvres originales dont l’auteur est decede lorsque le décès de l’artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément a § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l’indemnisation a percevoir sur le droit de suite s’eleve a 1,8% du prix adjuge. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d’argent de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d’adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l’adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous acceptons le paiement en cryptomonnaie. Tout demande de réécriture d’une facture, par. ex. à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d’une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d’une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moïn. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l’exécution du contrat d’achat ou, après fixation d’un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d’un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l’acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l’agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n’est responsable des objets vendus qu’en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu’après réception du paiement intégral. L’expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l’adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l’adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d’adjudication sera facturé par an pour les frais d’assurance et d’entreposage.

13. Le lieu d’exécution et le domicile de compétence – s’il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l’une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, commissaire-priseurs

# LEMPERTZ

1845

## Aufträge für die Auktionen 1211/1212

Moderne/Zeitgenössische Kunst, 2./3. Dez.. 2022

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

## Absentee Bid Form auctions 1211/1212

Modern/Contemporary Art, 2/3 Dec. 2022

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

1211/1212

1212/1211

Kunsthaus Lempertz KG  
Neumarkt 3 D-50667 Köln T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6  
info@lempertz.com www.lempertz.com  
modern@lempertz.com contemporary@lempertz.com

## Versand

Der Versand der erstiegerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Nadine Imhof  
Tel +49.221.925729-19 [shipping@lempertz.com](mailto:shipping@lempertz.com)

- Fedex / Post (mit Versicherung)
- Spedition  mit Versicherung
- ohne Versicherung  Abholung persönlich

---

Datum und Unterschrift

## Shipment

*Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.*

*You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.*

*Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.*

*For information: Linda Kieven, Nadine Imhof  
Tel +49.221.925729-19 [shipping@lempertz.com](mailto:shipping@lempertz.com)*

- Fedex / Post (with insurance)
- Shippers / Carriers  With insurance
- Without insurance  Personal collection

---

*Date and signature*

## Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 42; (2) 22, 43; (3) 8, 9, 10, 47, 52, 58, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 79, 80, 82, 98; (4) 65; (5) 12; (6) 20; (7) 61; (8) 27; (9) 38; (10) 31; (11) 76; (12) 74, 75; (13) 59, 60; (14) 4; (15) 78; (16) 14; (17) 85; (18) 86, 87, 88, 89; (19) 84; (20) 28; (21) 33; (22) 44; (23) 1; (24) 66; (25) 21, 81; (26) 83; (27) 41; (28) 57; (29) 17; (30) 24; (31) 11; (32) 16; (33) 93; (34) 77; (35) 32, 50; (36) 51; (37) 48; (38) 2; (39) 64; (40) 94; (41) 23, 26; (42) 13; (43) 37; (44) 15, 45; (45) 53, 54; (46) 40; (47) 63; (48) 29, 30; (49) 99; (50) 6, 7; (51) 18; (52) 49; (53) 39; (54) 36; (55) 19; (56) 56; (57) 55; (58) 25; (59) 46, 72; (60) 95; (61) 3; (62) 5, 96; (63) 92, 97; (64) 90; (65) 34, 35

**Mehrwertsteuer VAT** Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:  
DE 279 519 593, VAT No.

Amtsgericht Köln HRA 1263.

## Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

*Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.*

*Exports to non-EU countries:*

*Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*
- *photographs more than 15,000 euros*

*Export within the EU:*

*As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*
- *photographs more than 50,000 euros*

*Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days. If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

*Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.*

## Symbole *Symbols*

<sup>N</sup> Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

<sup>R</sup> Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

<sup>N</sup> *Margin scheme plus additional import tax.*

<sup>R</sup> *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

## Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

*are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.*

## Erhaltungszustand *Condition*

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

*Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.*

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

*The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).*

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des **Art Loss Registers** überprüft.

*All works of art of more than € 2,500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.*

**Photographie *Photography***

SaSa Fuis Photographie, Köln

**Bildbearbeitung *Image editing***

Kopp Druck und Medienservice, Köln

**Übersetzung *Translation***

Lisa Goost, Michael Wetzels, Anna Taylor

**Druck *Print***

Kopp Druck und Medienservice

## Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken. [www.lempertz.com/de/academy.html](http://www.lempertz.com/de/academy.html)

„Und Simson sprach: Mit eines Esels Kinnbacken hab ich sie geschunden; mit eines Esels Kinnbacken hab ich tausend Mann erschlagen.“



# AUKTION KUNSTGEWERBE SKULPTUREN 17. NOV. 2022

310

## Pietro und Gian Lorenzo Bernini Simson mit einem Philister

Weißer, grau geädert Marmor. Bedeutende zweifigurige Skulpturengruppe auf einer fast quadratischen flachen Plinthe mit etwas abgeschragten Ecken. Der ehemals erhobene Arm verloren, kleinere Abbrüche an den Zehen. Restaurierungen an den Nasen, den Lippen und den auf dem Rücken verschränkten Händen. H 151, Plinthe B 57, T 52 cm.

Rom, Pietro Bernini und Gian Lorenzo Bernini, um 1616–1618.

### Gutachten

Alessandro Angelini und Michele Maccherini, *Sansone e il filisteo di Gian Lorenzo e Pietro Bernini*, 2003 (wird veröffentlicht).

### Provinienz

Albrecht Neuhaus, Würzburg.  
Europäische Privatsammlung.

### Literatur

Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere G. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, et pittore*, Florenz 1682.

Ursula Schlegel, *Zum Oeuvre des jungen Gian Lorenzo Bernini*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 9/1967, S. 274–294.

Charles Avery, *Bernini Genius of the Baroque*, London 1997.

Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998.

Andrea Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro Bernini a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in: *Bernardini/ Fagiolo Del'Arci (Hg), Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco, catalogue of the exhibition*, Milan 1999,

Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562–1629)*, München 2005.

Irving Lavin, *Visible Spirit: The Art of Gianlorenzo Bernini*, 2 Bde., London 2007 und 2009.

Andrea Bacchi/Anna Coliva (Hg), *Bernini*, Rom 2018.

€ 200 000 – 300 000



Die geschickt genutzte Struktur des grau geäderten Marmors, schräg von links unten nach rechts oben gemasert, unterstützt die Dynamik der Komposition.

Die traditionelle Zuschreibung dieser Skulpturengruppe erfolgte an den großen Architekten, Bronzegießer und Bildhauer Pietro Tacca (1577–1640). Pietro Bernini wurde 1562 in Sesto Fiorentino geboren, eine Stadt in der unmittelbaren Nachbarschaft von Florenz, wo er auch seine erste bildhauerische Ausbildung genoss. Die „toskanische Matrix“ hat sich in seinem Werk erhalten und findet auch hier ihren Ausdruck in dem stark gekrümmten Körper des unterlegenen Mannes.

In der Skulpturensammlung Staatliche Museen Berlin, Bode Museum, befindet sich ein weiterer Brunnen mit der Figurengruppe Satyr mit Panther, der Pietro Bernini zugeschrieben wird (Inv. 292). Auf den ersten Blick auffällig ist die Verwendung des identisch gemaserten Marmors mit seinen pyrit- und magnetithaltigen Adern, die in Berlin in ähnlicher Weise in die Komposition miteinbezogen werden. Auch die Körperhaltung des Fauns mit dem nach links oben gerichteten Gesicht und den erhobenen Armen, ebenso wie sein feingliedriger Torso lassen unmittelbare Parallelen zu dem hier vorliegenden Werk erkennen. Bacchi zitiert die Konferenz 1999, auf der der legendäre amerikanische Kunsthistoriker Irving Lavin anhand eines Dokumentes die Skulptur von dem bisher vermuteten Jahr 1615 auf 1595–98 vordatiert und die Produktion in das florentiner Atelier Pietro Berninis lokalisiert. Zu diesem Zeitpunkt war Gian Lorenzo noch nicht oder gerade geboren. Bacchi stellt die Vordatierung weiterhin zur Diskussion. Dennoch bleiben die gemeinsamen Merkmale beider Skulpturengruppen, die trotz der stärker verwitterten Oberfläche des Samson erkennbar sind.

Die traditionelle Zuschreibung dieser Skulpturengruppe erfolgte an den großen Architekten, Bronzegießer und Bildhauer Pietro Tacca (1577–1640). Pietro Bernini wurde 1562 in Sesto Fiorentino geboren, eine Stadt in der unmittelbaren Nachbarschaft von Florenz, wo er auch seine erste bildhauerische Ausbildung genoss. Die „toskanische Matrix“ hat sich in seinem Werk erhalten und findet auch hier ihren Ausdruck in dem stark gekrümmten Körper des unterlegenen Mannes.



Pietro Bernini „Satyr mit Panther“  
Satyr, Fruchtbarkeitsdämon in der griechischen Mythologie, um 1615  
Marmor, H 138 cm. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.



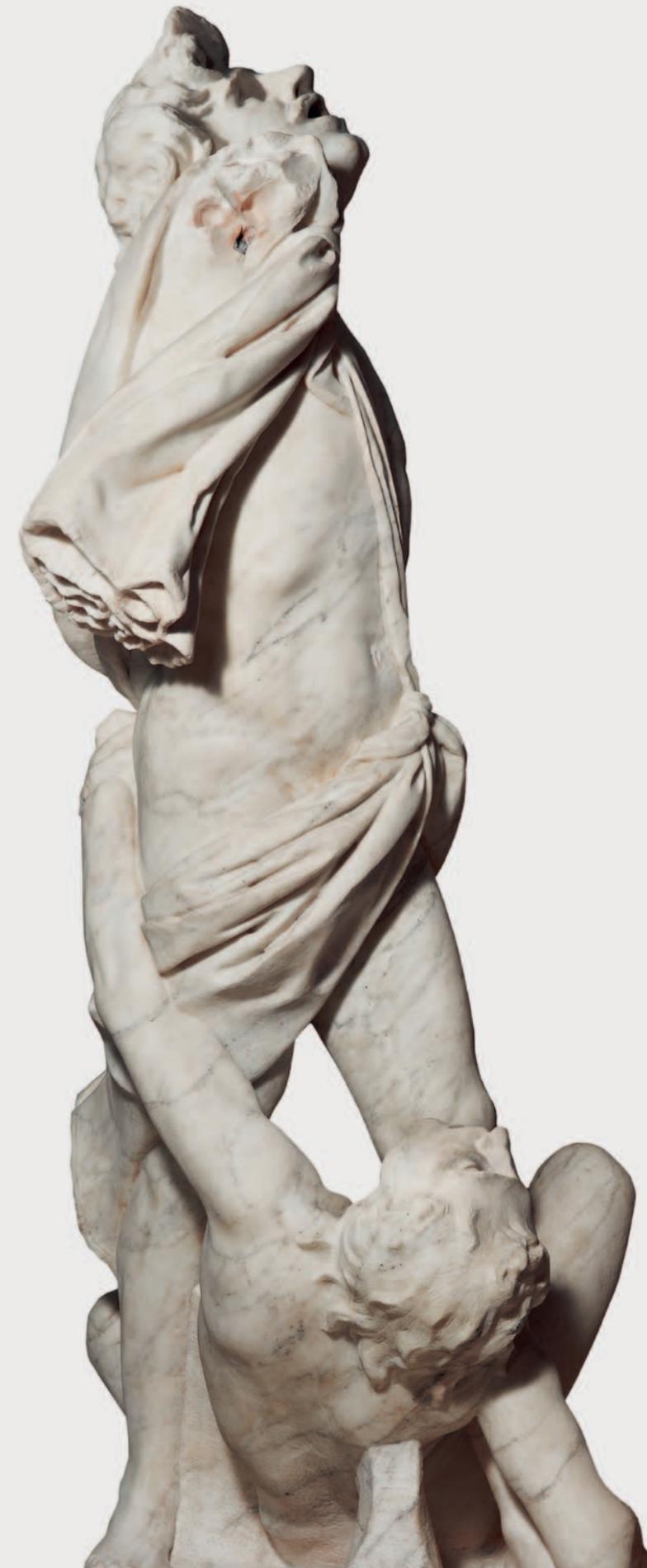
Im Gutachten zum Samson vergleichen Professor Angelini und Professor Maccherini diese Gruppe mit anderen frühen Werken Gian Lorenzos wie z.B. dem „Jungen mit Drachen“, ebenfalls eine Zusammenarbeit mit dem Vater, aus dem J. Paul Getty Museum (87.SA.42), der Gruppe „Bacchanal: Faun mit Kindern“ in der Sammlung The Metropolitan Museum of Art (1976.92) und dem Hl. Laurentius/San Lorenzo von 1617 aus den Uffizien (Inv. Contini Bonacossi 36). Auch bei diesen Skulpturen sind stiltypische Merkmale Gian Lorenzos festzustellen wie etwa die ähnliche Verwendung der Gradine, die eigentlich ungewöhnlich in der toskanischen Tradition ist, eine „radiale Struktur“ der Haare und, unübersehbar, eine ähnliche Fußform mit dem leicht abgestreckten dicken Zeh.

In der Vergangenheit wurde der Zusammenarbeit zwischen Pietro und Gian Lorenzo nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt. Die frühen Werke von Gian Lorenzo wurden vernachlässigt, selbst von zeitgenössischen Biographen wie Baldinucci. Gian Lorenzo arbeitete aktiv daran, den Mythos von sich selbst als enfant prodige zu schaffen und seine frühe Tätigkeit hinter der Werkstatt des Vaters zu verstecken. Deswegen sind eindeutige Zuschreibungen, wie groß der Anteil des jungen Gian Lorenzo an einem Oeuvre aus dem Atelier des Vaters ist, seit Jahrzehnten eine Quelle für kunsthistorische Diskussionen. Andrea Bacchi setzte sich im Katalog der Ausstellung „Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco“ im Palazzo Venezia in Rom 1999 mit genau diesem Thema auseinander und griff es erneut für den Katalog der Ausstellung in der Villa Borghese 2018 auf (a.a.O., S. 22 ff.) Ohne Zweifel hat Gian Lorenzo im Alter von 17 Jahren bereits Außerordentliches geschaffen, dennoch sind seine Wurzeln im Werk des Vaters erkennbar.

Für die beeindruckende hier vorgestellte Gruppe aus Simson und dem Philister ist die Präzisierung auf einen Schöpfer noch offen, wenn auch Alessandro Angelini und Michele Maccherini den Anteil des großen Gian Lorenzo als maßgeblich bezeichnen.



Der Petersplatz in Rom, in den 1650er Jahren von Gian Lorenzo Bernini gestaltet.



# Geschichte zum Anfassen – von der Antike bis heute



Kurfürst Maximilian erkannte die Zeichen der Zeit und umgab München während des 30jährigen Kriegs mit einem Gürtel von Verteidigungsanlagen. Diese „Neubefestigung“ der Stadt ist auf dem seltenen Goldstück zu 5 Dukaten aus dem Jahr 1640 abgebildet. Auf der Münze erkennt man die charakteristische Stadtansicht der bayerischen Landeshauptstadt mit Frauenkirche und Rathaus.

Wenn Sie eine Wertermittlung für Münzen, Medaillen, Orden oder Anlagegold benötigen oder den Verkauf solcher Objekte erwägen, beraten wir Sie gerne.

# ARTCURIAL



Alfred SISLEY (1839-1899), *Printemps au bord du Loing* - ca. 1881  
Öl auf Leinwand, unten rechts signiert «Sisley», 54 × 73 cm

## MODERNE & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:  
Dienstag 6. & Mittwoch 7.  
Dezember 2022

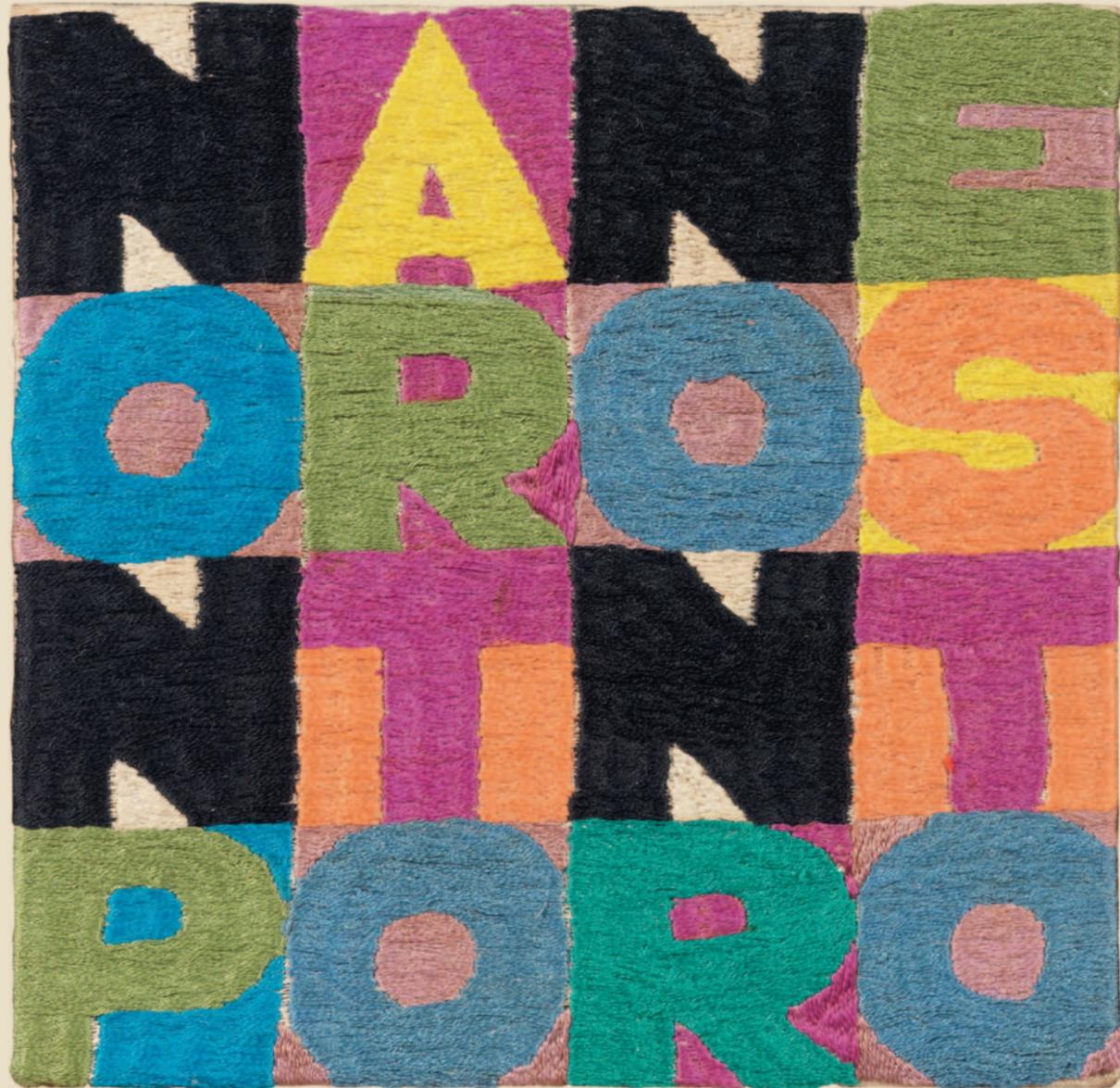
7 Rond-Point  
des Champs-Élysées Marcel Dassalut  
75008 Paris

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

artcurial.com

MODERN AND CONTEMPORARY ART

PRATO, 2 - 3 DECEMBER 2022



Alighiero Boetti, *Non parto non resto*, 1978, embroidery on canvas mounted on board, cm 17x17

VIEWING

MILAN: 17 - 23 NOVEMBER (SELECTION) | PRATO: 26 NOVEMBER - 3 DECEMBER

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

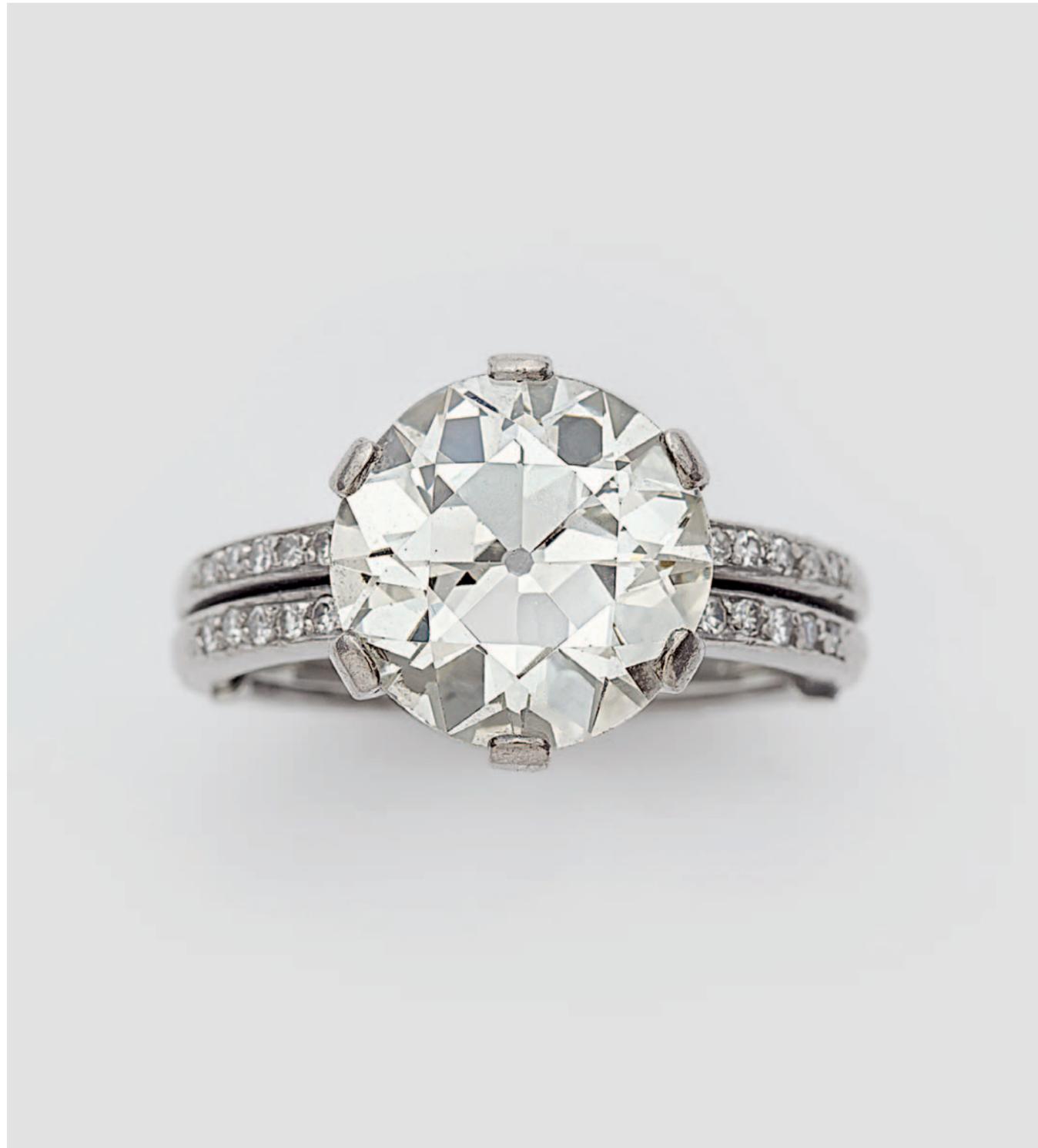
VIEWING

MILAN: 17 - 23 NOVEMBER (SELECTION) | PRATO: 26 NOVEMBER - 3 DECEMBER

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

# SCHMUCK UND UHREN 17. NOV. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 16. NOV., KÖLN



RING MIT DIAMANTSOLITÄR 6,54 CT  
1930er Jahre. Platin. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-

# SCHMUCK UND UHREN 17. NOV. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 16. NOV., KÖLN



FREDERIQUE CONSTANT HEART BEAT MANUFACTURE LIMITED EDITION 059/188  
18 kt Gelbgold. Ref. FC915x4H9, Kal. FC910, Gehäuse Nr. 59. Ø 40 mm, L 24,5 cm, Gewicht 89,75 g. Genf, Schweiz, um 2005. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 3.000 – 5.000,-

KUNSTGEWERBE  
SILBER PORZELLAN GLAS  
18. NOV. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 16. NOV., KÖLN



AUS DEM DRESDENER HOF SILBER: PAAR TAFELLEUCHTER FÜR KURFÜRST FRIEDRICH AUGUST II. VON SACHSEN  
Christian Heinrich Ingermann, Dresden, um 1745, H 23 cm, Gewicht 1.857 g. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 40.000 – 60.000,-

KUNSTGEWERBE  
SILBER PORZELLAN GLAS  
18. NOV. 2022, KÖLN

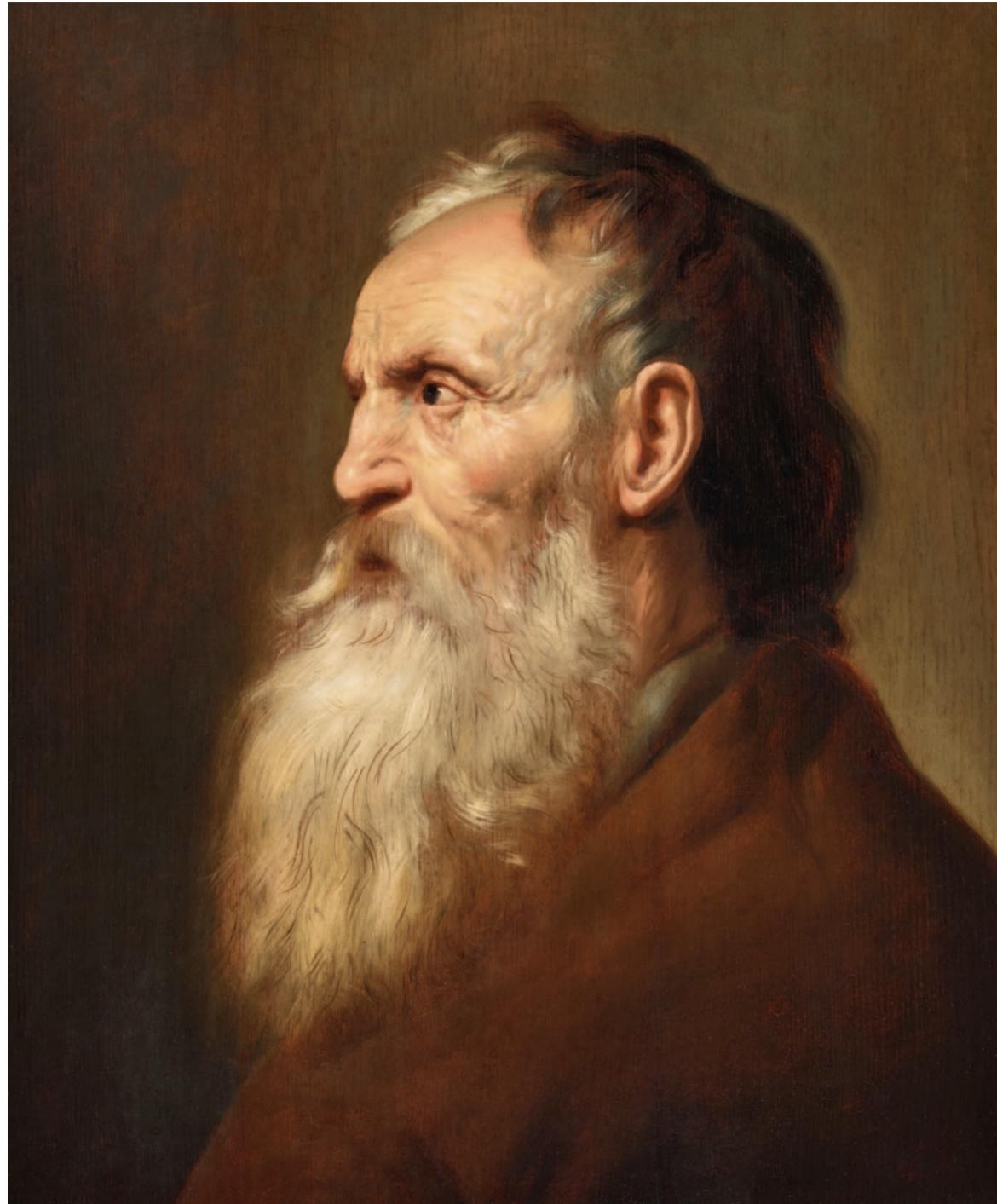
VORBESICHTIGUNG: 12. – 16. NOV., KÖLN



SEHR SELTENE AUGUSTUS-REX VASE MIT GELBFOND UND KONTURIERTEN CHINOISERIEN  
Meissen, um 1735, der Dekor Adam Friedrich von Löwenfinck, zugeschrieben. H 46,5, oberer D 24,5 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 65.000 – 70.000,-

GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN  
SKULPTUREN 14. – 19. JH.  
19. NOV. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 18. NOV., KÖLN



JAN LIEVENS (1607–1674) Bildnis eines bärtigen Mannes  
Öl auf Holz, 56 x 46 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 500.000 – 600.000,-

PHOTOGRAPHIE  
2. DEZ. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 11./12. NOV., BERLIN 26. NOV. – 1. DEZ., KÖLN



ALBERT RENGER-PATZSCH Das Bäumchen, 1929  
Vintage, Gelatinesilberabzug auf Kodak-Royal-Papier, 53,3 x 38 cm (56,5 x 40,6 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 70.000,-

ASIATISCHE KUNST  
9. DEZ. 2022, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 3. – 8. DEZ., KÖLN



**GROSSER UND BEDEUTENDER BUDDHA MUCHALINA**

Khmer-Reich, Angkor-Wat-Stil, H 76 cm. Ausgestellt und publiziert in "Buddha – 108 Begegnungen", Museum für angewandte Kunst, Frankfurt, 2015  
SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-

ARTS OF AFRICA, THE PACIFIC  
AND THE AMERICAS  
INCLUDING SELECTIONS  
FROM THE SEYMOUR AND  
ALYCE LAZAR COLLECTION  
25 JANUARY 2023 IN BRUSSELS

PREVIEW: 19 – 24 JANUARY, BRUSSELS



**KUBA MASK**

Democratic Republic of the Congo. H 30 cm  
Prov.: Nadya Levy, Antwerp  
ESTIMATE/SCHÄTZPREIS: € 20,000

# Venator & Hanstein

*Buch- und Graphikauktionen*

## FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2023

24. MÄRZ BÜCHER MANUSKRIPTE AUTOGRAPHEN ALTE GRAPHIK

25. MÄRZ MODERNE GRAPHIK ZEITGENÖSSISCHE GRAPHIK

Einlieferungen sind bis Ende Januar willkommen



Genius. Zeitschrift für alte und werdende Kunst. 3 Bände. 1919-21. Aus der Bibliothek Hans L. Merkle. Ergebnis 3900 €

