



LEMPERTZ

1845

MODERN / CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
6 JUNE 2023





Lot 42 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Lot 61

LEMPERTZ
1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale

6. Juni 2023 Köln
Lempertz Auktion 1223

La
banana
e' buona







Versteigerung Sale

Köln *Cologne*

Dienstag 6. Juni 2023 *Tuesday 6 June*

18 Uhr *6 pm* Lot 1 – 97

Vorbesichtigung Preview

Köln *Cologne*

Donnerstag/Freitag 1./2. Juni 10 – 17.30 Uhr

Samstag 3. Juni 10 – 16 Uhr

Sonntag 4. Juni 11 – 16 Uhr

Montag 5. Juni 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Mittwoch 31. Mai 18 Uhr

In Auswahl *A selection*

Berlin, Poststr. 22

Dienstag 23. Mai 10 – 21 Uhr

Mittwoch 24. Mai 10 – 17 Uhr

Vernissage

Dienstag 23. Mai 18 Uhr

Wir laden Sie auch ein zur virtuellen Vorbesichtigung unter www.lempertz.com.

Oder scannen Sie einfach den QR Code.

We also invite you to a virtual preview at www.lempertz.com.

Or just scan the QR code.



Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.

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

Umschlag vorne *Front cover*
Lot 43 Hermann Max Pechstein
Umschlag hinten *Back cover*
Lot 39 Norbert Kricke

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

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

1 BOOTE AM STRANDE I

1923

Tuschfederzeichnung mit Pastellkreide und Aquarell auf faserhaltigem Bütten. 27,9 x 37,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mit Tusche signiert, betitelt und datiert 'Feininger Boote am Strande. I 13 VI 23'. – In guter Erhaltung. Insgesamt leicht gebräunt.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1829-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Pen and India ink drawing with chalk pastel and watercolour on fibrous laid paper. 27.9 x 37.6 cm. Framed under glass. Signed, titled and dated 'Feininger Boote am Strande. I 13 VI 23' below in ink. – In very good condition. Slight overall browning.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1829-02-10-23. Certificate enclosed.

Provenienz Provenance

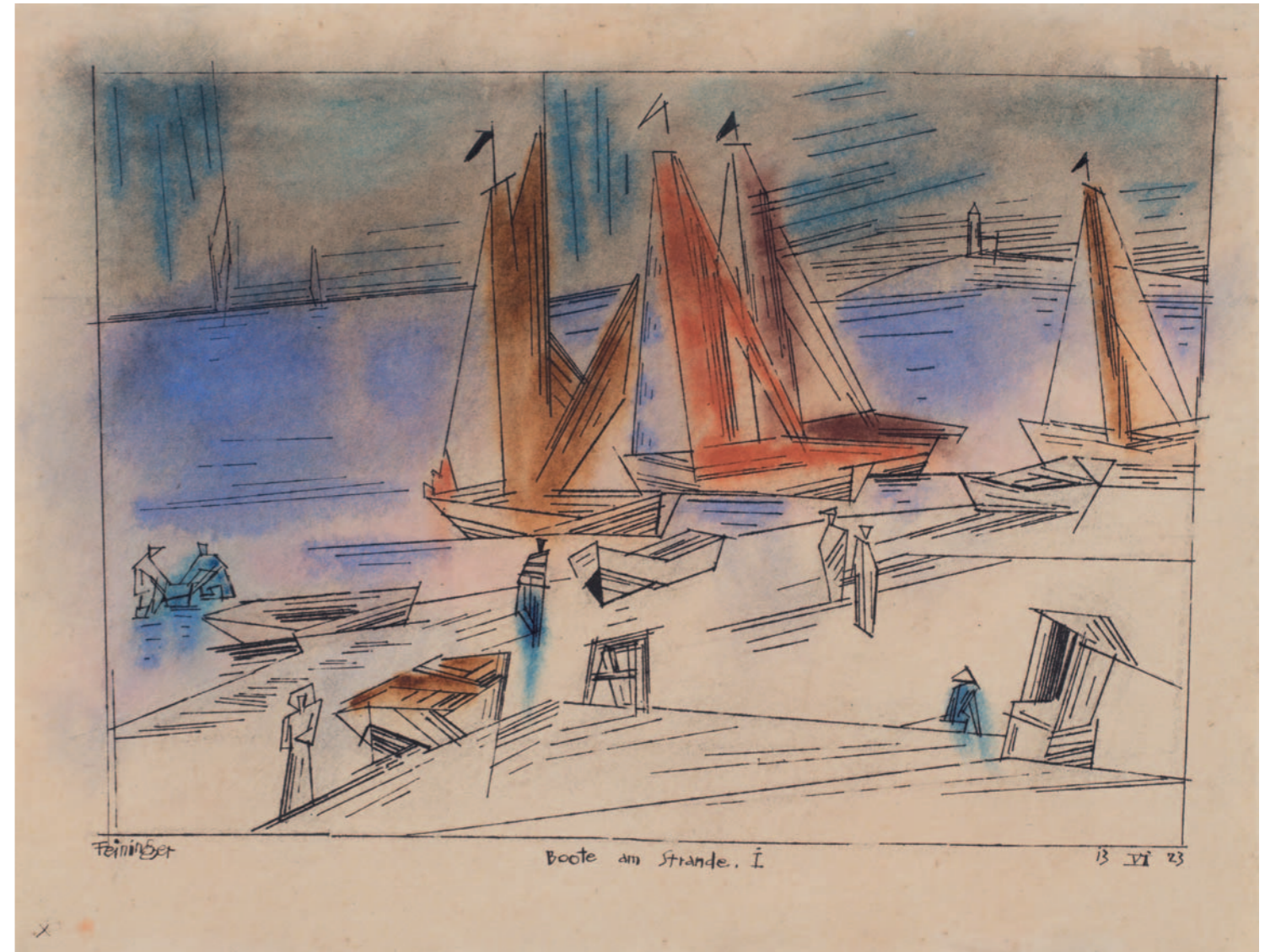
Nachlass Julia Feininger, New York; Galerie Thomas, München, 1992; Galerie Gmurzynska, Köln, 1994; Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

Ausstellungen Exhibitions

New York 1964 (Willard Gallery), Feininger: Oils and Watercolors 1908-1955; Berlin 1964 (Amerika Haus, U. S. Cultural Center Berlin), Lyonel Feininger. Werke aus dem Nachlass, Kat. Nr. 28 mit Abb.; Pasadena 1966 (Pasadena Art Museum), Lyonel Feininger 1871 – 1956, Kat. Nr. 85; München 1992 (Galerie Thomas), Lyonel Feininger. Gemälde, Aquarelle, Graphiken, Nr. 21, mit Farbabb.; Köln 1994 (Galerie Gmurzynska), Lyonel Feininger. Marine, Mellingen, Manhattan, S. 16f., mit Farbabb.; Wolgast 1999 (Museum der Stadt Wolgast), Im Hafen von Peppermint: Die Schiffe Lyonel Feiningers, Kat. Nr. 16, mit Farb-Abb.

€ 20 000 – 25 000,–

DIE MARINEBILDER LYONEL FEININGERS AUS DER SAMMLUNG DES ARCHITEKTEN WALTER BRUNE



Lyonel Feininger kannte sie alle mit Namen, die Schoner, Sloops, Rad-dampfer, Galeonen, Fischkutter und Dreimaster, die mit vollen Segeln oder qualmenden Schloten auf dem East River oder später auf der Ostsee verkehrten. Feininger liebte es am Ufer zu stehen, um sich wie gebannt dem Schauspiel der vorbeiziehenden Schiffe hinzugeben. Kaum ein anderes Thema hat den deutsch-amerikanischen Maler mehr fasziniert als Segelschiffe und Küstenlandschaften. Wie Werner Timm im Katalog der großen Feininger-Retrospektive 1998 in Berlin schreibt, schuf „Feininger einige der künstlerisch bedeutendsten Schiffsbilder des 20. Jahrhunderts, obschon er im traditionellen Sinn kein Schiffsbild-maler war – eher ein Poet, der sich mit einer Metapher befasste.“ (Ausst. Kat. Berlin/München 1998, S. 308).

Aus der Sammlung des weit über Deutschland hinaus bekannten Düsseldorfer Architekten und Städteplaners Walter Brune (1926-2021) kommen nun sieben hochkarätige Aquarelle mit maritimen Motiven zum Aufruf, darunter zwei Entwürfe für die Ausstattung des „Marine Transportation Buildings“ in New York. Das früheste Blatt des Konvoluts „Stadt“ von 1921 ist noch vor Feiningers Aufenthalt in Deep an der Ostsee entstanden. Vor einer Kulisse mit hochaufragenden Häusern und Kirchtürmen kommt ein rot gehaltenes Segelboot direkt auf den Betrachter zugefahren. Zwei kleinere, farblich neutral gehaltene Schiffe bereichern das Flussufer. Im Unterschied zu späteren Seebildern steht das Schiff zwar im Zentrum der Komposition, aber Feiningers Haupt-interesse galt den verschiedenen Architekturen im Hintergrund.

Die bedeutendste Zeit von Feiningers Marinemalerei waren die zwölf Jahre von 1923 bis 1935 in Deep, einem Badeort direkt an der Mündung der Rega bei Köslin in Pommern. In dieser Gegend stieß Feininger auf einen langen, urwüchsigen Küstenabschnitt, der seiner Gestaltung des Meeres nur förderlich sein konnte. Ein scheinbar endloser Strand, die hügelige Dünenlandschaft und weiter westlich die schroffe Steilküste waren die idealen Voraussetzungen für seine gewandelte Auffassung von Strand und Meer. In Deep entstanden zunächst reine Strand- und Wolkenbilder, noch ohne Schiffe und nur gelegentlich mit einzelnen Figuren, vor allem aber zahlreiche Gemälde und Aquarelle mit stattlichen Seglern und Fischerbooten. Zwei fabelhafte Beispiele der frühen Jahre in Deep sind die beiden Aquarelle „Die kleine Schoner-Barke“ und „Boote am Strande I“. Bei dem kalkulierten Bildaufbau der „Kleinen Schoner-Barke“ setzte er das stolze Schiff in die Bildmitte. Langsam am Betrachter vorbeisegelnd, antworten ihr links und rechts weitere, aber deutlich kleinere Schiffe. Himmel und Meer nehmen nahezu gleichgroße Räume ein, die Feininger mit parallelen, meist lavierten Linien markierte. Das wichtigste künstlerische Mittel sind hier die präzisen Federstriche und die subtile Farbgebung aus Blau, Schwarz und Grau mit Orange als Akzent. Beim zweiten Blatt „Boote am Strande I“ wurde die Szene mit nahezu mathematischer Überlegung komponiert: Den bildbeherrschenden vier Segelbooten am Ufer antworten kleine Ruderboote, Figuren und ein Strandkorb. „Das Netz der Federstriche“, schreibt Gunda Luyken im Feininger-Katalog von 2016, „gleicht schwingenden Kraftlinien, die, selbst wenn sie mit dem Lineal gezogen sind, nie mechanisch wirken.“

(Ausst. Kat. Düsseldorf 2016, S. 19). Charakteristisch für alle Blätter ist, dass Feininger seine abgeschlossenen Arbeiten meist mit einer Umrandung einfasste, die auf die innerbildlichen Linien Bezug nimmt.

Nach der Rückkehr in die Vereinigten Staaten schuf Feininger 1943 das Aquarell „Dreimaster und Segelboote vor der Küste“. Im Unterschied zu den vorausgegangenen, an der Ostsee entstandenen Marinebildern scheinen die drei Segelschiffe 'entmaterialisiert' über das Wasser zu schweben. Ohne die gewohnte Linearität, sieht man vom Flußufer und der Hügelkette ab, sind es die durchsichtig-zarten Farben, die Fliedertöne und die verschiedenen Grauwerte, mit denen Feininger das Aquarell aufbaute. Die an Regentropfen erinnernden Farbflecke verstärken Stille und Verklärung des späten Marinebildes. Auch wenn Feininger bis in die 1950er Jahre hinein Marinebilder schuf, schreibt er 1953 an seinen Sohn, wie sehr er die Pommersche Küste als Inspiration vermisst: „Was ich wirklich misse, ist nach der Natur zeichnen und 'Notizen' machen, wie an der Ostsee, in Deep [...]. Irgendwie genügen mir die Motive hier nicht, sie enthalten zu wenig von meinen inneren Wünschen [...].“ (zit. nach Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 162).



Lyonel und T. Lux Feininger, New York, 1951, Foto: Andreas Feininger.

Lyonel Feininger knew all of them by name – the schooners, sloops, paddle steamers, galleons, fishing cutters, and three-masted barques travelling along the East River or, later, on the Baltic Sea with full sails or smoking chimneys. Feininger loved to stand on the shore and become absorbed in the spectacle of the passing ships as though mesmerised. There is scarcely a motif that fascinated the German-American painter more than sailing ships and coastal landscapes. As Werner Timm writes in the catalogue of the major Feininger retrospective shown in Berlin in 1998: “Feininger [created] several of the 20th century’s most artistically important images of ships, although he was no painter of ship pictures in the traditional sense – more a poet occupying himself with a metaphor” (exh. cat. Berlin/München 1998, p. 308).

The collection of the Düsseldorf architect and town planner Walter Brune (1926–2021), whose fame extends well beyond the borders of Germany, is the source of the seven exquisite watercolours featuring maritime motifs that are now up for auction, including two design sketches for the decoration of the “Marine Transportation Building” in New York. The earliest sheet from this group of works, “Stadt” (1921), was created before Feininger’s first stay in Dźwirzyno (then Deep) by the Baltic Sea. Before a backdrop featuring tall buildings and church towers, a sailing boat in red travels directly towards the viewer. Two smaller ships, which remain neutral in colour, embellish the riverbank. In contrast to the later sea-scapes, while the ship may be in the centre of the composition, Feininger is primarily interested in the various architectural structures behind it.

The most important period for marine paintings by Feininger were the twelve years from 1923 to 1935 in Dźwirzyno, a little bathing resort directly on the mouth of the Rega, near Koszalin (then Köslin) in Pomerania. In this area, Feininger encountered a long and pristine stretch of coast that could only benefit his maritime compositions. A seemingly endless beach, the hilly landscape of the dunes and the rugged, steep coast further to the west provided ideal conditions for transforming his approach to the beach and sea. In Dźwirzyno he initially created pictures focused purely on the beach and clouds, still lacking ships and only occasionally featuring isolated figures; however, what he primarily composed there were his numerous paintings and watercolours with stately sailing ships and fishing boats. The watercolours “Die kleine Schoner-Barke” and “Boote am Strande I” provide two fabulous examples from his early years in Dźwirzyno. Within the calculated composition of “Die Kleine Schoner-Barke”, he has placed the proud ship in the middle of the image. As it slowly sails past the viewer, two other ships respond to it on the left and right, but these are substantially smaller. The sky and sea occupy nearly equal amounts of space and Feininger has indicated them by means of parallel, mostly washed lines.

The most important artistic devices here are the precise strokes of the pen and the subtle palette of blue, black and grey, with accents in orange. In the second sheet, “Boote am Strande I”, the scene has been arranged with nearly mathematical deliberation: the four sailing boats along the water’s edge which dominate the picture find a response in the little rowing boats, figures and hooded beach chair on the shore. “The network of pen strokes”, writes Gunda Luyken in a Feininger catalogue from 2016, “resembles oscillating lines of force which, even if they have been drawn using a ruler, never seem mechanical” (exh. cat. Düsseldorf 2016, p. 19). All of the sheets are characterised by the border that Feininger usually drew around his finished works and which relates back to the lines within the image.

The watercolour “Dreimaster und Segelboote vor der Küste” was also created in the United States, in 1943. In contrast to the marine paintings created previously by the Baltic Sea, the three sailing ships here seem “dematerialised” and appear to hover above the water. Without the accustomed linearity – aside from the riverbank and the hills – Feininger has used transparently delicate colours, shades of lilac and various grey tones, to compose his watercolour. The flecks of colour reminiscent of raindrops reinforce the stillness and idealised character of this late marine picture. Although Feininger continued to create marine pictures into the 1950s, he wrote to his son in 1953 about how much he missed the Pomeranian coast as a source of inspiration: “What I really miss is drawing after nature and making ‘notes’, for instance by the Baltic Sea, in Deep [...]. Somehow the motifs in this place do not suffice; they contain too few of my inner wishes [...]” (cited in Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, p. 162).

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

2 DIE KLEINE SCHONER-BARKE 1923

Tuschfeder, Pastellkreide, Aquarell und Kohle auf faserhaltigem Bütten. 27,8 x 37,6 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Bildrand mit Tusche signiert, betitelt und datiert 'Feininger Die kleine Schoner = Barke 11.VI.23'. – Insgesamt leicht gebräunt und an den Rändern mit atelierbedingten Heftzweckspuren.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1828-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zudem mit einer Fotoexpertise von Charles B. Feininger, Enkel des Künstlers, vom 26.1.1999 und einer Fotoexpertise von Ulrich Luckhardt, Hamburg, vom 20.2.1999.

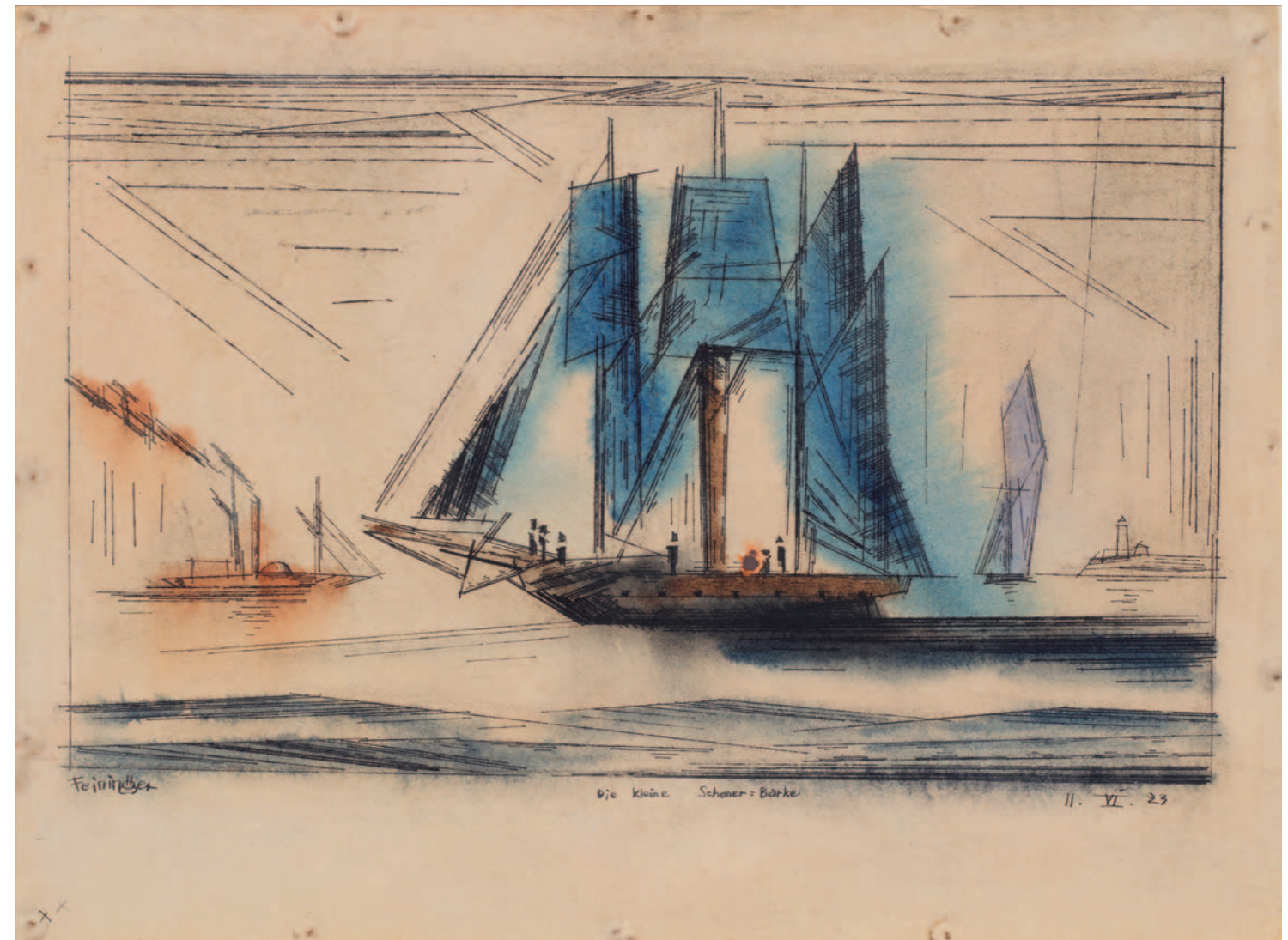
Pen and India ink, chalk pastel, water-colour and charcoal on fibrous laid paper. 27.8 x 37.6 cm. Framed under glass. Signed, titled and dated 'Feininger Die kleine Schoner = Barke 11.VI.23' in ink on the lower edge. – Slight overall browning and with studio-related pin holes in the corners from the studio.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1828-02-10-23. Certificate enclosed. With a photo expertise by Charles B. Feininger, the artist's grandson, dated 26.1.1999 and a photo-certificate by Ulrich Luckhardt, Hamburg, dated 20.2.1999.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Charles Feininger, 1999; Galerie Gmurzynska, Köln, 2000 (mit dem Galerie-Etikett auf dem rückseitigen Schutzkarton); Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

€ 25 000 – 30 000,-



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

3 DESIGN FOR MARINE TRANSPORTATION BUILDING, NEW YORK WORLD'S FAIR 1938

Aquarell, Kohle und Tuschkfeder auf elfenbeinfarbenem Bütten mit Wasserzeichen „Canson & Montgolfier France“. 23,8 x 62,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Feininger 1938' und am Unterrand schwarz bezeichnet 'design for „Marine Transportation“ New York World's Fair, 1939'. Unten rechts nummeriert '3'. Rückseitig mit dem ovalen Nachlassstempel „Feininger Estate“ versehen (nicht bei Lugt) und mit Bleistift „110“ nummeriert. – Im Rand schwach gebräunt und mit Spuren einer ehemaligen Befestigung, fachmännisch geschlossen, sowie vereinzelte, minimale Einrisse.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1832-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

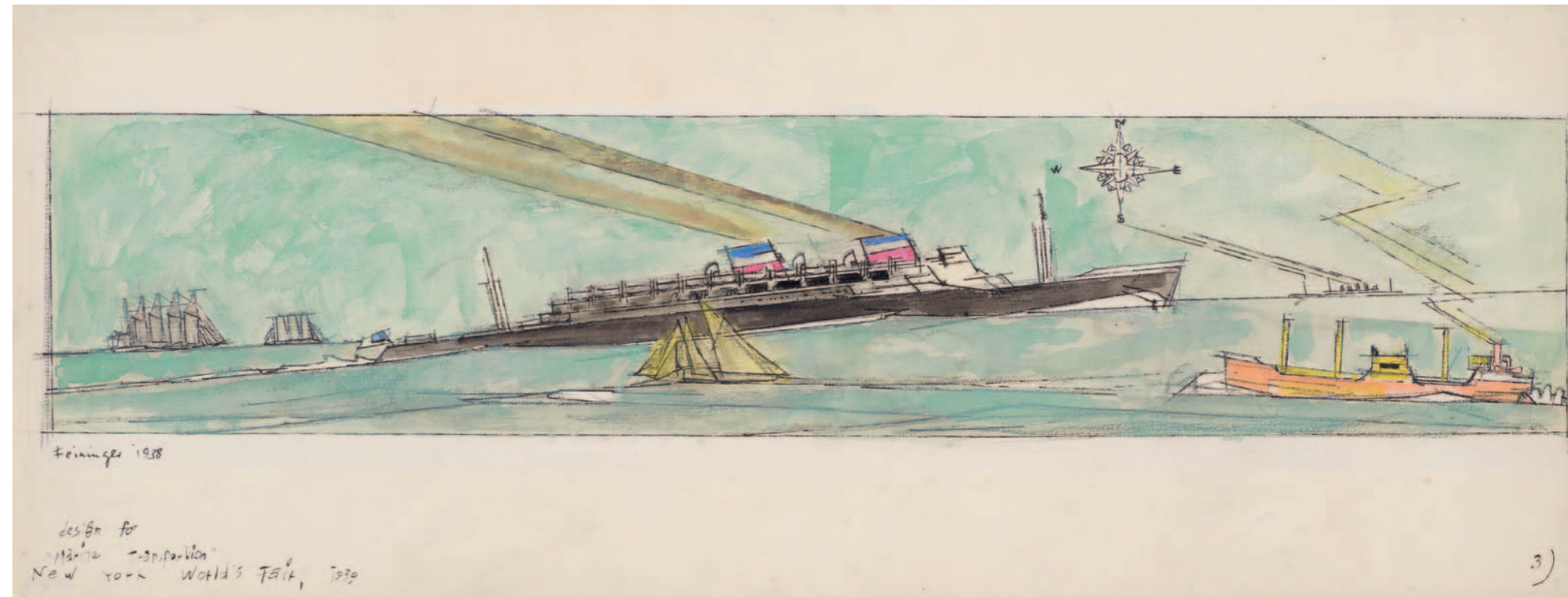
Watercolour, charcoal and pen and India ink on ivory-coloured paper with watermark "Canson & Montgolfier France". 23.8 x 62.7 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 1938' in black lower left and inscribed 'design for "Marine Transportation" – New York World's Fair, 1939'. Numbered '3' lower right. With oval estate stamp "Feininger Estate" verso (not in Lugt) and inscribed "110" in pencil. – Slightly browned in the margins and with traces of former mounting, professionally closed, as well as some minor isolated tears.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1832-02-10-23. Certificate enclosed.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Lyonel Feininger, New York; Marlborough Fine Art, London, 1996 (mit Etikett auf rückseitigem Schutzkarton); Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

€ 40 000 – 50 000,-



Im Juni 1937 kehrte Lyonel Feininger mit seiner Frau Julia nach über 50 Jahren in Europa zurück nach New York. Die massiven Einschränkungen seiner künstlerischen Arbeit und auch die jüdische Herkunft seiner Frau hatten zu dieser Entscheidung geführt. Für Feininger war es in jeder Hinsicht ein Neubeginn. Abgesehen davon, dass ihm seine Heimatstadt fremd geworden war, war er anfangs auch als Künstler in den USA nahezu unbekannt und musste sich auf eine andere Käuferschicht sowie gewandelte Interessen seitens der Museen einstellen. Um die erste Zeit finanziell zu überbrücken, konnte er im Sommer 1937 am kalifornischen Mills College unterrichten und sich auf die Kontakte seiner deutsch-amerikanischen Agentin Emmy (Galka) Scheyer verlassen, die einige seiner Gemälde verkaufen konnte. Zum entscheidenden Einstieg in sein neues Lebensumfeld verhalf ihm aber der Kunsthistoriker William R. Valentiner, den er aus Berlin kannte und der nun der Direktor des Detroit Museums of Art war. Er vermittelte Feininger 1938 den Auftrag für ein Wandbild an der Fassade des „Marine Transportation Building“, das im Zusammenhang mit der Weltausstellung 1939 erbaut und künstlerisch gestaltet werden sollte. Auch die Ausführung dreier weiterer Bilder für das „Masterpieces of Art Building“ ging auf die Vermittlung von Valentiner zurück.

Die genannten Bauten und deren künstlerische Gestaltung waren Maßnahmen der amerikanischen Regierung im Rahmen des „New Deal“, um die Arbeitslosigkeit zu verringern und den Künstlern inmitten der Wirtschaftskrise das Überleben zu ermöglichen. Das Ziel des „Federal Art Project[s]“ war auch die Eröffnung eines Dialogs zwischen Kunst und breiter Öffentlichkeit. Aus diesem Grund wurden für die Wandgemälde bestimmte Themen und eine narrative, realistische Darstellung bevorzugt.

Nachdem Feininger im ersten Jahr seiner amerikanischen Zeit kaum gemalt hatte, nahm er den Auftrag für die Wandbilder hochofreut an. Auch im Hinblick auf die gewünschten maritimen Themen kam ihm das Projekt entgegen. Für die flachen, aber breit gelagerten Gebäude entwarf er die betont querformatigen Aquarelle eines „Dreimasters auf See“ und eines „Passagierdampfers mit Windrose“. In beiden Panoramen brachte Feininger sein Repertoire an Schiffsmodellen auf ein besonderes Format. Die Studie des Dreimasters zeigt auf dunkelschimmernder See ein mächtiges Segelschiff, das von einer Welle getragen hoch aufragt und von leuchtsignalartigen, roten Lichtstreifen vorangetrieben wird. Die vielen diagonal geführten Tuschfederlinien dienen ihm dazu, den dominierenden horizontalen Flächen etwas entgegenzusetzen. Auf dem zweiten Aquarell steht ein Passagierdampfer im Mittelpunkt, gerahmt von Fischkuttern und kleineren Segelschiffen. Eine leichte Schrägstellung des Rumpfes und der diagonal geführte Qualm des Dampfers dynamisieren das in verschiedenen Blautönen gehaltene Aquarell. Da die Pavillons nach Ende der Weltausstellung entweder abgetragen wurden oder verfielen und seine größten Werke bis auf die Entwurfszeichnungen daher nicht erhalten sind, sind die beiden Aquarelle für Feininger-Liebhaber besonders wertvoll.

In June 1937, after more than 50 years in Europe, Lyonel Feininger returned back to New York with his wife Julia. The massive limitations on his work as an artist and also the Jewish ancestry of his wife had led to this decision. In every respect it was a new beginning for Feininger. Besides the fact that his hometown had become foreign to him, he was also initially almost unknown as an artist in the US and had to adjust to a different class of customers as well as altered interests on the part of museums. He got by during this initial period through teaching at California's Mills College in the summer of 1937 and relying on the contacts of his German-American agent Emmy (Galka) Scheyer, who was able to sell several of his paintings. However, it was William R. Valentiner who provided him with his decisive start in his new surroundings: this art historian, whom he knew from Berlin, was now the director of the Detroit Museum of Art. In 1938 he arranged for Feininger to receive the commission to create a mural on the facade of the "Marine Transportation Building", which was to be built and artistically decorated in connection with the 1939 World's Fair. Feininger's creation of three other pictures for the "Masterpieces of Art Building" was also organised by Valentiner.

These buildings and their artistic decoration represented measures taken by the American government as part of the "New Deal" to reduce unemployment and enable artists to survive in the midst of the Great Depression. The goal of the "Federal Art Project" was also to initiate a dialogue between art and the general public. For this reason, specific themes and a narrative, realistic depiction were favoured for the murals.

After barely painting during the first year of his American period, Feininger was overjoyed to accept the commission for these murals. The project also suited him well with respect to the desire for maritime motifs. He designed the emphatically horizontal watercolours "Dreimaster auf See" and "Passagierdampfer mit Windrose" for the low, but broad building. In both panoramas, Feininger has adapted his repertoire of ship models to an unusual format. The study of the three-masted barque shows a massive sailing ship surging up on a wave above a darkly shimmering sea and driven forward by signal-like streaks of red light. The many diagonal lines drawn in pen and ink serve to counter the dominant horizontal shapes. The second watercolour is centred around a steam-powered passenger ship, which is framed by fishing cutters and smaller sailing ships. The slightly oblique positioning of the hull and the diagonal lines of smoke coming from the steamer dynamise the watercolour done in various shades of blue. The pavilions were either torn down or fell into disrepair after the World's Fair ended, with the result that the artist's largest works became lost except for their design sketches; thus, these two watercolours hold a special value for lovers of Feininger's work.

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

4 SKETCH FOR MURAL (MARINE TRANSPORTATION BUILDING, NEW YORK WORLD'S FAIR) 1938

Aquarell, Kohle und Tuschkfeder auf elfenbeinfarbenem Bütten mit Wasserzeichen „Canson & Montgolfier France“ (angeschnitten). 18,3 x 62,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Feininger 1938'. Darunter vom fremder Hand mit Bleistift bezeichnet „Sketch for Mural“. Rückseitig mit dem ovalen Nachlassstempel „Feininger Estate“ versehen (nicht bei Lugt) und mit Bleistift „119“ nummeriert sowie bezeichnet „M39“. – Am Rand schwach gebräunt, sonst in guter Erhaltung.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1833-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Watercolour, charcoal and pen and India ink on ivory-coloured laid paper with watermark "Canson & Montgolfier France" (cropped). 18.3 x 62.7 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 1938' in black lower left. Inscribed below in pencil by an unknown hand "Sketch for Mural". With oval estate stamp "Feininger Estate" verso (not in Lugt), numbered in pencil "119" and inscribed "M39". – Slightly browned in the margins, otherwise in very good condition.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1833-02-10-23. Certificate enclosed.

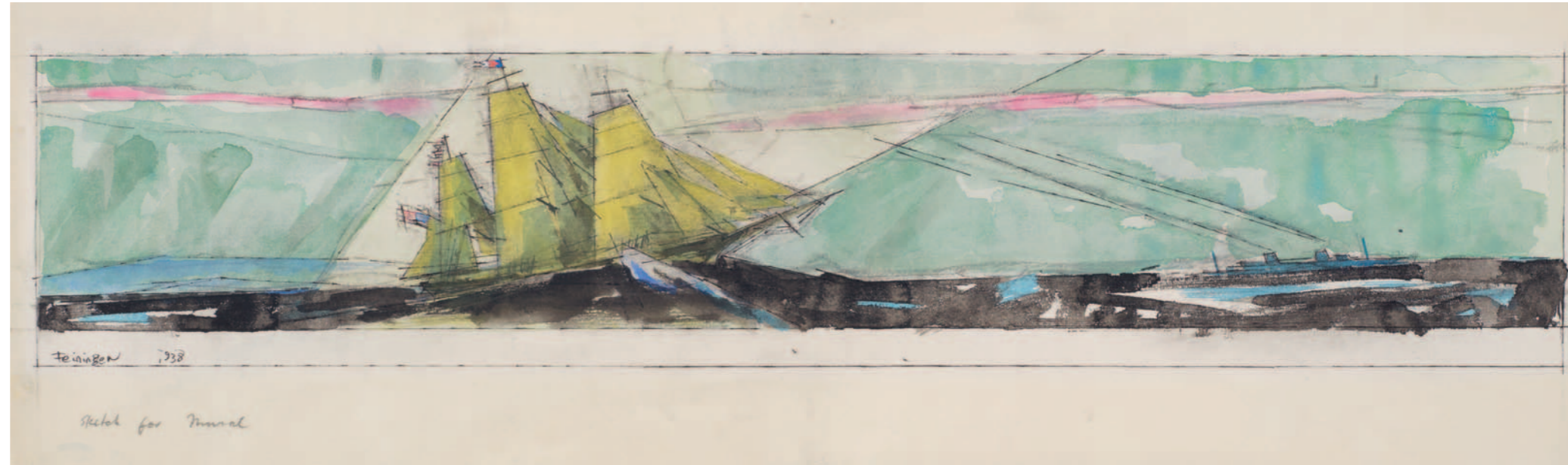
Provenienz Provenance

Marlborough Fine Art, London, 1996 (mit Etikett auf dem rückseitigen Schutzkarton); Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

Entwurf für eines der Wandgemälde für das "Marine Transportation Building" im Rahmen der Weltausstellung 1939 in New York.

Design for one of the murals for the "Marine Transportation Building" at the 1939 World's Fair in New York.

€ 40 000 – 50 000,-



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

5 DREIMASTER UND SEGELBOOTE VOR DER KÜSTE 1943

Tuschfeder, Aquarell und Kohle auf
Bütten mit Wasserzeichen „Ingres 1862“.
27,8 x 46,8 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten links mit Tusche signiert und
rechts datiert 'Feininger 30.8.43.' – Mit
schwachem Lichtrand, sonst in sehr
guter Erhaltung.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel
Feininger Project LLC, New York –
Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes,
das im Archiv des Lyonel Feininger
Project unter der Nummer 158-12-07-05
registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat
liegt der Arbeit bei.

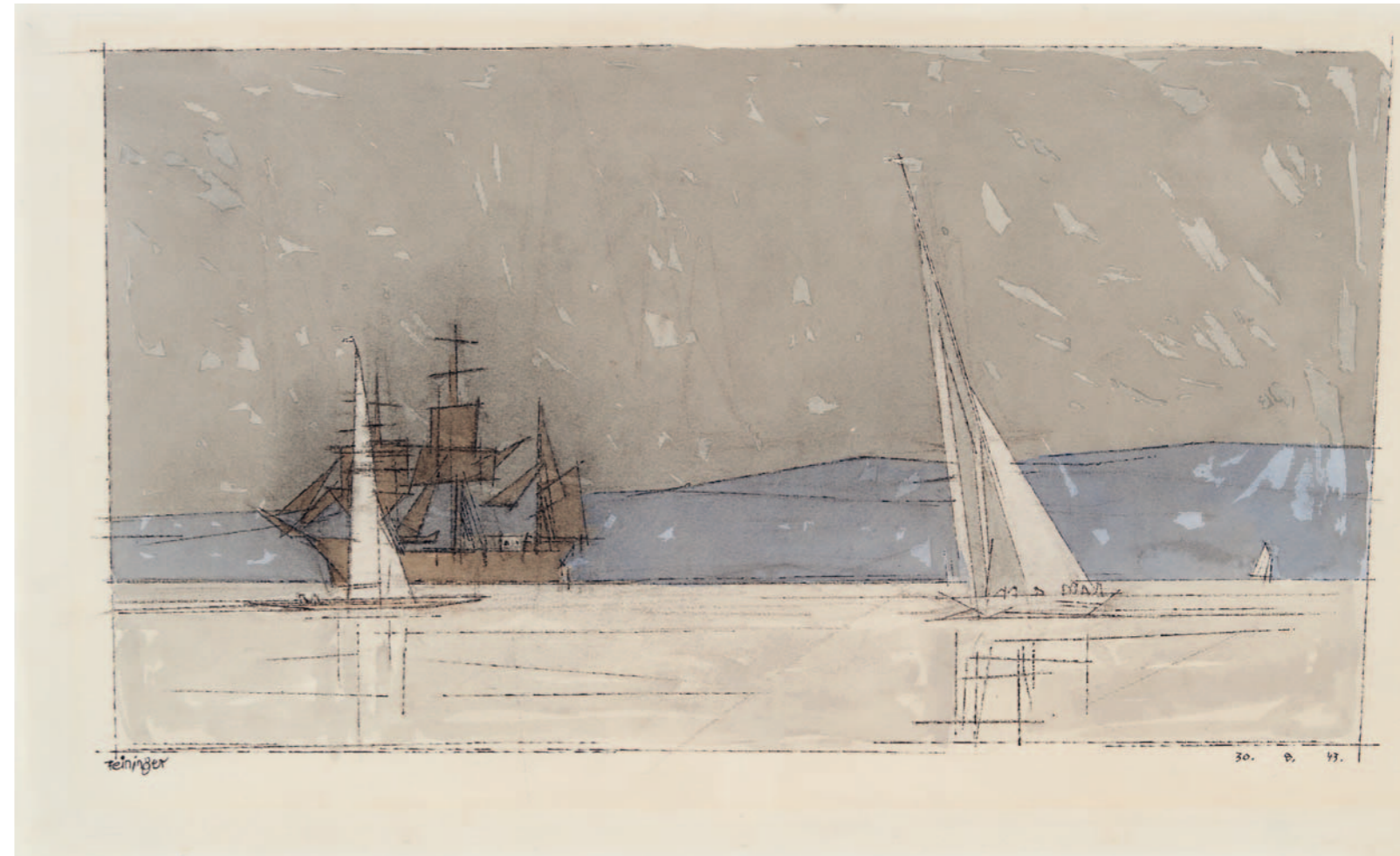
*Pen and India ink, watercolour and
charcoal on laid paper with watermark
"Ingres 1862". 27.8 x 46.8 cm. Framed
under glass. Signed and dated in ink
lower left and dated lower right
'Feininger 30.8.43.' – With pale light-
stain, otherwise in very fine condition.*

*Achim Moeller, director of the Lyonel
Feininger Project LLC, New York – Berlin,
has confirmed the authenticity of this
work, which is registered with the
Lyonel Feininger Project under the no.
158-12-07-05. Certificate enclosed.*

Provenienz *Provenance*

Arthur Tooth & Sons, London;
Privatsammlung 1962-1965; Christie's
London, Auktion 9.2.2006, Lot 639;
Galerie Schwarzer, Düsseldorf, 2006;
Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

€ 20 000 – 30 000,-



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

6 STADT

1921

Aquarell und Tuschfeder auf hellgrauem Bütten. 24 x 32,4 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Bildrand mit Tusche signiert, betitelt und datiert 'Feininger Stadt Freit. d. 15.IV.1921'. – Leicht gebräunt und mit atelierbedingten Heftzweckspuren an den Bildrändern.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 11-04-92-76 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Watercolour and pen and India ink on pale grey laid paper. 24 x 32.4 cm. Framed under glass. Signed, titled and dated 'Feininger Stadt Freit. d. 15.IV.1921' in ink on the lower edge. – Slightly browned and with studio-related pin holes in the edges.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 11-04-92-76. Certificate enclosed.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Lyonel Feininger; Galerie Schwarzer, Düsseldorf, 1994; Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

€ 25 000 – 30 000,-



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

7 GELBE STRASSE

1908

Tuschfeder, Aquarell und Kohle auf elfenbeinfarbenem Bütten. 26,8 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Oben links mit Tusche signiert und datiert 'Feininger 08', unten mittig betitelt 'Gelbe Strasse'. Unten links mit Bleistift bezeichnet „X L.F.“. Rückseitig mit dem ovalen Nachlass-Stempel „Feininger Estate“ versehen (nicht bei Lugt), mit Bleistift von fremder Hand bezeichnet „Gelbe Strasse“ und „A 23“. – In guter, farbfri-scher Erhaltung. Mit schmalem, sehr schwachem Lichtrand.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Pro-ject unter der Nummer 1826-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Pen and India ink, watercolour and charcoal on ivory-coloured paper. 26.8 x 21 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Feininger 08' in pen and ink upper left, titled 'Gelbe Strasse' lower centre. Inscribed „X L.F.“ lower left in pencil. With oval estate stamp „Feininger Estate“ verso (not in Lugt), inscribed „Gelbe Strasse“ and „A 23“ in pencil by an unknown hand. – In very good condition with fresh colours. With thin, very pale light-stain.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1826-02-10-23. Certificate enclosed.

€ 30 000 – 40 000,-

Provenienz *Provenance*

Nachlass Lyonel Feininger, New York; Marlborough Fine Art, London; Galerie Gmurzynska, Köln, 1994; Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1994 (Galerie Gmurzynska), Lyonel Feininger. Marine, Mellingen, Manhattan, S. 30 f., mit Farbabb. (auf der Rahmenrückseite mit dem Galerie-Etikett)

Die frühe Tuschfeder-Zeichnung „Gelbe Straße“ entstand während einem der inspirierenden Aufenthalte Feiningers in Paris. Fasziniert von der pulsierenden Metropole, von der teils mittelalterlichen, teils modernen Architektur und nicht zuletzt von den extravagant gekleideten Damen, schuf der deutsch-amerikanische Maler während seiner wiederholten Studienreisen nach Paris eine Fülle von Zeichnungen und Skizzen – oft täglich und in schneller Frequenz.

Thema des ausgezeichneten Blattes ist die gepflasterte und auf einen kleinen Platz mündende Straße. Im Vordergrund befinden sich – teils kühn angeschnitten – zwei elegante Damen mit großen Hüten, ein Mann im eleganten Gehrock und eine ältere, untersetzte Frau. Untereinander nehmen die Figuren keinerlei Beziehung zueinander auf. Als Mitarbeiter an verschiedenen Berliner Zeitungen und der „Chicago Sunday Times“ beherrschte Feininger den karikierenden, schnellen Strich und war ein Meister darin, seine Zeitgenossen mit ihren Eigenheiten und Schwächen zu erfassen. Die „Gelbe Straße“ ist ein gutes Beispiel dafür, dass Feiningers Interesse in Paris nicht den Hauptsehenswürdigkeiten, galt, sondern dem Anekdotisch-Atmosphärischen der Großstadt im Viertel Montmartre oder auf der Rive-Gauche. Sein besonderer Fokus lag auf dem vielfältigen, meist eleganten Mikrokosmos der Stadt.

“Gelbe Straße” is an early pen and India ink drawing created during one of Feininger’s inspiring stays in Paris. Fascinated by the pulsating metropolis, by its partly medieval and partly modern architecture and not least by its extravagantly dressed women, the German-American painter created an abundance of drawings and sketches – often on a daily basis and in rapid succession – during his repeated educational journeys to Paris. The subject of this unique sheet is a cobblestone street opening on to a small square. The foreground contains a number of figures, some of them boldly cropped by the picture’s edges: two elegant ladies wearing large hats, a man in an elegant frock coat and an older, stocky woman walking along the street supported by a cane. The figures do not concern themselves with one another. As a contributor to various Berlin newspapers and the “Chicago Sunday Times”, Feininger was a master of the caricaturist’s rapid stroke and was expert at capturing his contemporaries with all their idiosyncrasies and weaknesses. The “Gelbe Straße” exemplifies the fact that Feininger’s fascination with Paris was not about its main points of interest, but the anecdotal and atmospheric quality of the city in the neighbourhoods of Montmartre or the Rive-Gauche. He focused particularly on the diverse and mostly elegant microcosm of the city.



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

8 STRANDBILD

1922

Tuschfeder, Aquarell und Bleistift auf Bütten mit Wasserzeichen. 28,2 x 21,6 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Rand mit Tusche betitelt, gewidmet und datiert 'Strandbild, Mit innigem Danke von PApileo 14, Sept. 1922'. – In sehr guter Erhaltung.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1827-02-10-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei. Zudem mit einer Fotobestätigung von Jochen Burchard (Sohn von Manon Gropius, der Schwester des Architekten) vom 14.6.1989.

Pen and India ink, watercolour and pencil on laid paper with watermark. 28.2 x 21.6 cm. Framed under glass. Titled, inscribed and dated 'Strandbild, Mit innigem Danke von PApileo 14, Sept. 1922' on the lower edge. – In very fine condition.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1827-02-10-23. Certificate enclosed. With a photo confirmation by Jochen Burchard (son of Manon Gropius, sister of the architect) dated 14 June 1989.

Provenienz *Provenance*

Manon Burchard, geb. Gropius (aus dem Gästebuch der Schwester des Architekten Walter Gropius); Galerie Gmurzynska, Köln, 1991 (mit rückseitigem Etikett); Sammlung Walter Brune, Düsseldorf

Ausstellungen *Exhibitions*

Wolgast 1999 (Museum der Stadt Wolgast), Im Hafen von Peppermint: Die Schiffe Lyonel Feiningers, Kat. Nr. 15, mit Farbabb.

€ 30 000 – 35 000,-



LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

9 POSSENDORF I

1920

Tuschfeder und Aquarell auf faserhaltigem Papier. 28,5 x 31,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten schwarz signiert, betitelt und datiert 'Feininger', 'Possendorf' und 'Sonnab. d. 1. Mai 1920'. – Mit schwachem Lichtrand und insgesamt leicht gebräunt.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1844-03-30-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Pen and India ink and watercolour on fibrous paper. 28.5 x 31.5 cm. Framed under glass. Signed, titled and dated 'Feininger', 'Possendorf' and 'Sonnab. d. 1. Mai 1920' in black below. – With light-stain and slightly browned.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered with the Lyonel Feininger Project under the no. 1844-03-30-23. Certificate enclosed.

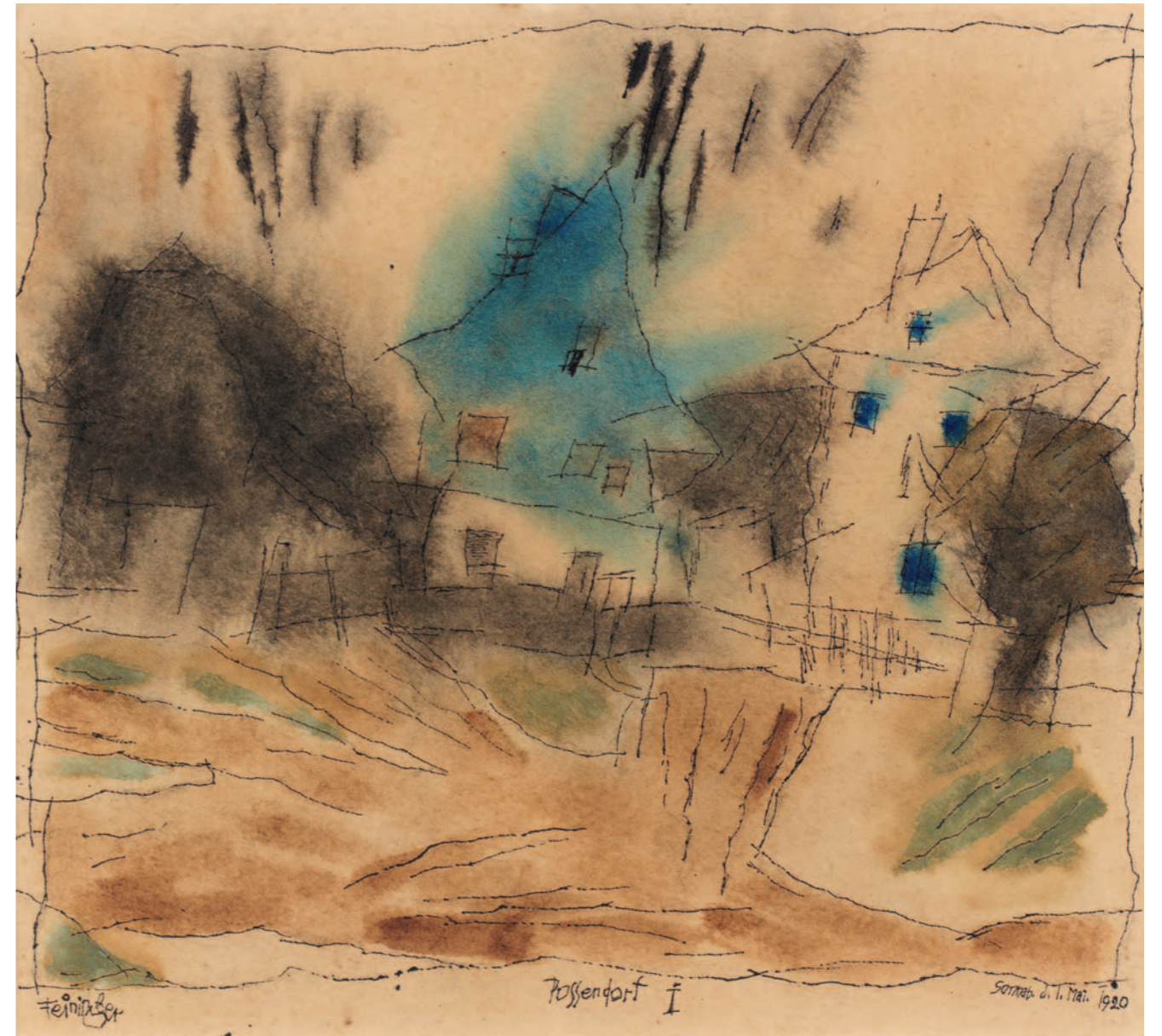
Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 25 000 – 30 000,-

Als Feininger im Frühjahr 1919 mit seiner Familie nach Weimar zog, um dort die Leitung der druckgrafischen Werkstätten im Staatlichen Bauhaus zu übernehmen, erfuhr er erstmalig die lang erhoffte, künstlerische Anerkennung. Die neue Lehrtätigkeit machte ihm Freude und ermöglichte ihm zugleich, sich zeichnerisch mit seinen bevorzugten Motiven des Weimarer Landes auseinanderzusetzen: den einfachen Dorfkirchen in den Ortschaften Gelmeroda, Vollersroda und Possendorf. In diesem Sinne hatte er schon im Juni 1913 an den befreundeten Künstler Alfred Kubin geschrieben: „Die Dörfer, wohl über Hundert, in der Umgebung sind prachttvoll! Es gibt [sic] Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mir das Mystischste sind, was ich von sogenannten Kulturmenschen kenne!“ (Brief vom 15. Juni 1913, Feininger-Archiv, Moeller Fine Art Projects). Im südlich von Weimar gelegenen Ort Possendorf entstand im Sommer 1919 eine umfangreiche und für Feininger charakteristische Serie von Naturskizzen mit der Darstellung der kleinen Häuser und der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kirche. Im Jahr darauf nahm er die Fahrten ins nahe gelegene Possendorf wieder auf, verwendete aber anstatt des Bleistifts jetzt Tuschfeder und Aquarell, um die pittoresken Häuser des Dorfes festzuhalten. Für das angebotene Blatt „Possendorf I“ griff er kompositorisch auf eine der im Jahr zuvor entstandenen Bleistiftskizzen zurück, namentlich auf die Zeichnung „Possendorf“ in den Harvard Art Museums (Busch-Reisinger Museum, Gift of Julia Feininger). Gegenüber der kleinformatigen Bleistiftarbeit, die die Häuser mit ihren eigentümlich windschiefen Dächern, kleinen Fenstern und Zäunen getreu wiedergibt, ist die Tuschfederzeichnung deutlich abstrahiert.

When Feininger moved to Weimar with his family in the spring of 1919 – to take charge of the printmaking workshops at the Staatliches Bauhaus – he experienced the long hoped-for artistic recognition for the first time. The new teaching position gave him pleasure and at the same time enabled him to transform his favourite motifs of the Weimar region into drawings: the simple village churches in the towns of Gelmeroda, Vollersroda and Possendorf. In this spirit, he had already written to his artist friend Alfred Kubin in June 1913: „The villages, probably over a hundred, in the surrounding area are magnificent! There are [sic] church towers in godforsaken nests that are the most mystical thing I know of so-called cultural people!“ (Letter of 15 June 1913, Feininger Archive, Moeller Fine Art Projects).

In the summer of 1919, in the village of Possendorf, south of Weimar, Feininger produced an extensive and characteristic series of nature sketches depicting the small houses and the 13th-century church. The following year he resumed his trips to nearby Possendorf, but now used ink pen and watercolour instead of pencil to capture the picturesque houses of the village. For the offered sheet „Possendorf I“ he compositionally reverted to one of the pencil sketches he had made the year before, namely the drawing „Possendorf“ in the Harvard Art Museums (Busch-Reisinger Museum, Gift of Julia Feininger). Compared to the small-format pencil work, which faithfully reproduces the houses with their peculiarly warped roofs, small windows and fences, the ink pen drawing is clearly abstracted.



AUKTION 19. JAHRHUNDERT

20. MAI 2023, KÖLN

IWAN KONSTANTINO- WITSCH AIVAZOVSKY

1817 Feodosija – 1900 Feodosija

ISTANBUL: DAS GOLDENE HORN IM MONDSCHNEIN

Signiert und datiert unten rechts:
Aivazovsky (übermalt) 1868

Öl auf Leinwand. 63,3 x 76,4 cm

ISTANBUL: THE GOLDEN HORN BY MOONLIGHT

Signed and dated lower right:
Aivazovsky (retouched) 1868

Oil on canvas. 63.3 x 76.4 cm

Gutachten *Certificate*

Ivan Samarine, London, Februar 2023.

Provenienz *Provenance*
Deutscher Privatbesitz.

€ 300 000 – 500 000

Diese Darstellung des Goldenen Horn in Istanbul bei Mondschein von Ivan Aivazovsky, seit langem in deutschem Privatbesitz und von Ivan Samarine als eigenhändiges Werk bestätigt, stellt eine wichtige Ergänzung zum Œuvre des Künstlers dar. Seine Stellung als offizieller Marinemaler des Zaren brachte es mit sich, dass Aivazovsky immer wieder Hafenstädte aufsuchte und an Expeditionen sowie politischen Missionen teilnahm. So führte ihn eine Expedition im Jahr 1845 zum ersten Mal nach Istanbul – erst 1845, ist man geneigt hinzuzufügen, hatte Aivazovsky doch während seiner Ausbildungsjahre bereits alle wichtigen Länder Europas bereist und sich – mal länger, mal kürzer – in den europäischen Kunstzentren aufgehalten. Istanbul war für den bedeutenden Marinemaler ein naheliegendes Ziel und Motiv, und die Metropole mit ihren Gewässern beeindruckte Aivazovsky sofort; bereits im Jahr des ersten Aufenthalts malte er eine Reihe von Ansichten von Istanbul.

Istanbul bot mit ihren Halbinseln, Stadtansichten und Gewässern ideale natürliche Gegebenheiten, die die Qualitäten der Malerei Aivazovskys zur Geltung brachten. Die vorliegende Ansicht des Goldenen Horns im Mondschein, 1868 anlässlich eines weiteren Aufenthalts in Istanbul entstanden, offenbart, was ihn so begeisterte: Die Halbinseln und Gewässer des Bosphorus staffeln sich derart, dass eine immense Tiefe und Weite entsteht, die er nirgendwo sonst vorfand. In diesem Nachtbild stellt der Mond die einzige Lichtquelle dar, Land, Wasser und Himmel sind allein durch feine Nuancen von Blautönen wiedergeben. Die Spiegelungen des Mondlichts sind im Vordergrund mit schnellen sicheren Pinselstrichen hingetupft, sie werden nach hinten hin immer blasser und weiter und machen die Tiefe der Bucht ebenfalls sichtbar. Zeit seines Lebens ist Aivazovsky nach Istanbul zurückgekehrt und hat die Metropole mit ihren Gewässern in Bildern festgehalten, die die Stimmungen der unterschiedlichen Tageszeiten und Lichtverhältnisse einfangen.

Das Gutachten von Ivan Samarine findet sich im englischen Original sowie in deutscher Übersetzung im Online-Katalog der Auktion.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

10 SEGLER AUF STÜRMISCHER SEE

1946

Aquarell auf Japanpapier. 22,5 x 27,3 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links
schwarz signiert 'Nolde'. – In guter,
farbfrischer Erhaltung. Die Ränder
umlaufend mit Japan unterlegt.

Mit einer Foto-Expertise von Martin
Urban, Seebüll, vom 13. August 1991
(in Kopie). Das Werk ist in der Nolde
Stiftung Seebüll unter der Nummer
1497 registriert und dokumentiert.

*Watercolour on Japan paper.
22.5 x 27.3 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in black lower left. –
In fine condition with fresh colours.
The edges backed with Japan paper.*

*With a photo-certificate by Martin
Urban, Seebüll, dated 13 August 1991
(copy). The work is registered and
documented in the Nolde Foundation
Seebüll under the number 1497.*

Provenienz *Provenance*
Sotheby's Berlin, Auktion Deutsche
Kunst des 20. Jahrhunderts, 28.11.1991,
Lot 48; Privatsammlung Nordrhein-
Westfalen

€ 120 000 – 150 000,-

Die Meeresquarelle, die 1946 im nordfriesischen St. Peter entstanden, sind in ihrer abstrakten Qualität und der freien, rauschhaften Farbbehandlung singular im Werk Emil Noldes. Der begnadete Aquarellmaler fing die atmosphärischen Stimmungen des Meeres, das sich stetig wandelnde Zusammenspiel von Wetter- und Lichtverhältnissen in dramatischen, nahezu ungegenständlichen Farbräumen ein und ließ nur vereinzelte motivische Verweise an die reale Welt stehen. Vorbild war William Turner, dessen Kunst Nolde in der Tate Gallery studiert hatte. Beide Künstler verfolgten den Ansatz, die Natureindrücke ganz frei in ihrer subjektiv wahrgenommenen Qualität umzusetzen. Wie ein geisterhafter Schemen scheint ein Segelschiff inmitten der Elemente zu schweben. Meer und Himmel fließen Übergangslos ineinander und verbinden sich zu einer Einheit aus farblichen Nuancen. Noch ist die Wasserfläche still, das Schiff gleitet ruhig dahin. Doch es braut sich ein Unwetter zusammen, die Wolken ballen sich in drohendem Schwarzgrau über der Szenerie, das letzte, diffuse Abendlicht wirft Lichtreflexe auf das dunkle Wasser. Die Entfesselung der Elemente scheint unmittelbar bevorzustehen. Durch die Umsetzung der natürlichen Gegebenheit in die pure, körperlose Farbwirkung der nassen Aquarelltechnik schuf Nolde einen Eindruck spannungsvoller Intensität, die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm.

The abstract quality and free, ecstatic handling of colour in the watercolour seascapes Emil Nolde created in the North Frisian town of St. Peter in 1946 make them singular within his oeuvre. The gifted watercolour painter has captured the atmospheric moods of the sea and the constantly shifting interplay between weather and lighting in his dramatic, nearly non-objective realms of colour, permitting only isolated motifs to remain as allusions to the real world. His role model was William Turner, whose art Nolde had studied in the Tate Gallery. Both artists pursued an approach based on realising natural impressions entirely freely, in their subjectively perceived quality. Like a ghostly schema, a sailing ship seems to hover in the midst of the elements. Sea and sky merge together seamlessly, combining into a unity made up of chromatic nuances. The surface of the water is still calm, and the ship glides along peacefully. However, a storm is brewing: the clouds are gathering together into a threatening blackish grey above the scene and we see the last, diffuse reflections of the evening light shining in the dark water. An unleashing of the elements seems imminent. By realising the natural circumstances in the pure, immaterial chromatic effect of the fluid watercolour technique, Nolde has created an impression of charged intensity, the proverbial calm before the storm.



PAUL SIGNAC

1863 – Paris – 1935

11 LA ROCHELLE, LE PHARE 1926

Aquarell und schwarze Kreide auf Büttenpapier. 28,8 x 44,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit schwarzer Kreide signiert, datiert und betitelt 'P. Signac La Rochelle 1926'. – Äußerst farbfrisch, das Papier sehr leicht gebräunt mit schmalem Licht- und Bräunungsrand. Die Ober- und Unterränder minimal beschnitten, der Papierbogen auf hellen Karton montiert.

Mit einer Bestätigung von Françoise Chibret, Galerie de la Présidence, Paris. Mit einem bestätigenden Brief von Françoise Cachin, Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint de Paul Signac, Paris, vom 16. Dezember 1991.

Watercolour and black chalk on laid paper. 28.8 x 44.6 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled 'P. Signac La Rochelle 1926' in black chalk lower left. – With very fresh colours, the paper very slightly browned and with a narrow light-stain. The upper and lower edges very slightly trimmed, sheet mounted on light card.

With a confirmation by Françoise Chibret, Galerie de la Présidence, Paris. With a confirming letter from Françoise Cachin, Catalogue Raisonné de l'oeuvre peint de Paul Signac, Paris, dated 16 December 1991.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Gaston Lévy, Paris; Galerie Vildrac, Paris (mit altem Etikett auf dem Rahmenkarton); Galerie de la Présidence, Paris; Privatsammlung Bayern

€ 30 000 – 40 000,-



PAUL SIGNAC

1863 – Paris – 1935

12 SAINT-MALO. GOÉLETTES À QUAI 1928

Aquarell und schwarze Kreide auf Büttenpapier. 27,8 x 45 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Kreide signiert, datiert und betitelt 'P. Signac St. Malo 28' sowie im unteren Bereich mit Farbangaben versehen. – Die Farben frisch erhalten, das Papier mit schmalem Lichtrand. Der Papierbogen auf leichten Karton montiert.

Mit einer Expertise von Marina Ferretti, Paris, vom 11. April 2023.

Watercolour and black chalk on laid paper. 27.8 x 45 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled lower right in black chalk 'P. Signac St. Malo 28' and with colour annotations in the lower section. – Fresh colours, the paper with narrow light-stain. The sheet mounted on thin card.

With an expert report by Marina Ferretti, Paris, dated 11 April 2023.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Bayern

€ 30 000 – 40 000,-

Paul Signac war ein leidenschaftlicher Segler und besaß selbst gleich mehrere Segelboote, die im Hafen von Saint-Tropez vor Anker lagen. Diese Passion und das gleißende Licht an den französischen Küsten waren für ihn Inspiration und Ausgangspunkt für eine ganze Serie leuchtender Hafen- und Küstenbilder. Wie zuvor schon für Claude Monet begann auch für Signac die malerische Reise in der Normandie, der Wiege des Impressionismus. Nicht weit davon entfernt liegt Saint-Malo in der Bretagne, wohin es viele Maler aus Paris zog, seit es eine direkte Bahnverbindung gab. Die außergewöhnlichen Lichtverhältnisse auf der Halbinsel, gepaart mit der Exotik der Region, begeisterte auch Signac, der für das angebotene Aquarell „Saint-Malo“ zwei imposante Dreimaster im Hafen in den Blick nahm. Mit wenigen, aber sicheren Pinselzügen in Blau, Gelb, Rot und Violett entwarf er eine heitere maritime Szene, bei der er das linke Schiff so positionierte, dass es unseren Blick geschickt in die Tiefe lenkt. Anhand der wellenförmigen Linien zur Andeutung der vorbeiziehenden Wolken vermochte er auch den aufziehenden Wind zu vermitteln. Seit den 1920er Jahren verbrachte Signac seine Sommer auch gern an der Atlantikküste in La Rochelle an der Biskaya, die noch heute als Stadt der Segler gilt. Der mittelalterliche Hafen mit seinen Befestigungsanlagen und dem alten Leuchtturm finden sich im zweiten Aquarell „La Rochelle. Le phare“ als Motive wieder. Mit einmaligem Farbgefühl und tausenden Pinseltupfern sowie kurzen Strichen in intensivem Grün und Blau zauberte Signac diese maritime Szene aufs Papier.

Paul Signac was a passionate sailor and owned several sailing boats, which were anchored in the harbour of Saint-Tropez. This passion and the glistening light on the French coasts were his inspiration and starting point for a whole series of luminous harbour and coastal paintings. Like Claude Monet before him, Signac's painterly journey began in Normandy, the cradle of Impressionism. Not far from there is Saint-Malo in Brittany, to which many painters from Paris were drawn since there was a direct railway connection. The extraordinary light conditions on the peninsula, coupled with the exoticism of the region, also inspired Signac, who focused on two imposing three-masters in the harbour for the offered watercolour „Saint-Malo“. With a few but sure brushstrokes in blue, yellow, red and violet, he sketched a serene maritime scene, positioning the left-hand ship so that it skilfully directs our gaze into the depths. Using the wavy lines to suggest the passing clouds, he was also able to convey the gathering wind. From the 1920s onwards, Signac also liked to spend his summers on the Atlantic coast in La Rochelle on the Bay of Biscay, which is still considered the city of sailors today. The medieval harbour with its fortifications and the old lighthouse can be found as motifs in the second watercolour „La Rochelle. Le phare“ as motifs. Signac conjured up this maritime scene on paper with a unique feeling for colour and thousands of brush strokes as well as short strokes in intense green and blue.



ARISTIDE MAILLOL

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

13 BAIGNEUSE SE COIFFANT (FEMME LES DEUX MAINS AUX CHEVEUX)

1905

Bronze. Höhe 37,7 cm. Rückseitig am Sockel unten monogrammiert 'M'. – Mit ebenmäßiger schwarzer Patina, punktuell an wenigen Stellen bronzefarben berieben.

Mit einer Expertise von Ursel Berger, Berlin, vom 22.10.2017.

Bronze. Height 37.7 cm. Monogrammed 'M' on the lower back of the plinth. – With even black patina, few areas with bronze-coloured rubbing.

With an expert report by Ursel Berger, Berlin, dated 22 October 2017.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Bayern

Literatur *Literature*

Vgl. u.a. Hans Albert Peters (Hg.), Maillol, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1978, Nr. 34 mit Abb.; Stuttgart 1980 (Galerie Valentien), Aristide Maillol. Bronze-skulpturen, S. 17 mit Abb.; Ursel Berger/ Jörg Zutter (Hg.), Aristide Maillol, München 1996 (Ausst. Kat. Georg Kolbe-Museum Berlin/ Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne/ Gerhard Marcks-Haus Bremen/ Städtische Kunsthalle Mannheim 1996/97), Nr. 55 mit Abb., S. 94; Dina Vierny (Hg.), Aristide Maillol, Ausst. Kat. Palais des Congrès Perpignan, Paris 2000, Kat. Nr. 41 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-

Der Guss und auch der Verkauf des schönen Maillol-Aktes „Frau, ihr Haar kämmend“ sind aufs Engste mit dem renommierten Kunsthändler Ambroise Vollard (1866 – 1939) verknüpft. Vermittelt von Edouard Vuillard, wurde Vollard 1902 auf die plastischen Arbeiten des Malers und später hauptsächlich als Bildhauer tätigen Künstlers Aristide Maillol aufmerksam. Im selben Jahr richtete er ihm in seiner Galerie eine erste wichtige Ausstellung aus. Fortan wurde Vollard zum frühen Mentor und Freund des Bildhauers. Wie Ursel Berger in ihrem Gutachten schreibt, gehörte die angebotene Statuette zu den Plastiken, die Maillol um 1905 an Vollard verkaufte. In dem 1905 geschlossenen Vertrag zwischen dem Bildhauer und seinem Kunsthändler ist sie – mit größter Wahrscheinlichkeit – als 'femme les deux mains aux cheveux' aufgeführt und mit dem Editionsrecht 'avec le droit d'édition et de reproduction' versehen. Aus den zu großen Teilen erhaltenen Geschäftspapieren der Galerie Vollard, den „Fonds Vollard“, geht hervor, dass er seine Bronzen im Zeitraum von 1909 bis in die 1930er Jahre in der renommierten Pariser Gießerei von Florentin Godard hat gießen lassen (Expertise Ursel Berger, Berlin 22.10.2017).

Die „Baigneuse se coiffant“ aus der Edition von Vollard gehört zu einer Folge früher Kleinplastiken Maillols, die bei seinen zeitgenössischen Sammlern sehr gefragt waren.

The cast and sale of the beautiful Maillol nude “Frau, ihr Haar ordnend” are intimately linked with the renowned art dealer Ambroise Vollard (1866–1939). In 1902 Edouard Vuillard drew Vollard’s attention to the sculptural works of the painter Aristide Maillol, who later primarily worked as a sculptor. That same year, Vollard organised an initial important exhibition for him in his gallery. From that moment, Vollard became the sculptor’s early mentor and friend. As Ursel Berger writes in her expert report, the statuette offered here was among the sculptures Maillol sold to Vollard around 1905. In the contract between the sculptor and art dealer signed in 1905, it is – with the greatest likelihood – listed as “femme les deux mains aux cheveux” and – as with the other statues – the right to produce editions is also transferred: “avec le droit d’édition et de reproduction”. The largely preserved commercial papers of the Galerie Vollard, the “Fonds Vollard”, indicate that he had his bronzes cast in the renowned Parisian foundry of Florentin Godard during the period from 1909 until into the 1930s (Expert report of Ursel Berger, Berlin, 22 October 2017). The “Baigneuse se coiffant” from the edition of Vollard is part of a series of early statuettes by Maillol which were in great demand among his contemporary collectors.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

14 OHNE TITEL (NEUER RAUM) 2000

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

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

Provenienz Provenance
Galerie Winter, Wiesbaden (2000);
Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen Exhibitions
Wiesbaden 2000 (Galerie Winter),
A.R. Penck, Neue Bilder (Farbabb. auf
dem Ausstellungsplakat)

€ 70 000 – 90 000,-

„Neuer Raum“ thematisiert eine Umbruchsituation, ein physischer wie mentaler Wechsel, der sich für den gemalten Protagonisten in diesem Augenblick tiefgreifend zu vollziehen scheint. Die Darstellung teilt sich vertikal in zwei Hälften – eilig und mit ausgreifenden Bewegungen verlässt der Mann den weißen Flächenraum; mit dem Betreten des roten Flächenraumes wechselt sein eigenes Kolorit von Weiß zu Schwarz. Er strebt der im Hintergrund stehenden Figur mit vier Armen und vier Beinen entgegen, die nicht nur mit ihm, sondern auch mit den sie umgebenden Gegenständen lebhaft interagiert. Ein Einblick in das Gehirn des Protagonisten enthüllt dessen auch gedankliche Verbindung mit dem roten Raum, durch eine am rechten Arm hängende quaderförmige Arretierung scheint er noch im weißen Raum gebunden zu sein. A.R. Penck setzt sich in seinen vordergründig simplen, tatsächlich aber hochkomplexen, auf der Basis von philosophischen und kunsthistorischen Forschungen entwickelten Piktogrammen mit sozialen und politischen Themen auseinander. „Ohne Bindung an konkrete Ereignisse geht es um Problemsituationen und Entscheidungskonflikte in der gesellschaftlichen Realität des einzelnen Menschen.“ (Karin Thomas, *Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm, Freundesbild und Selbstporträt*, in: Eckhart Gillen (Hg.), *Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land*, Köln 1997, S.550).

*“Neuer Raum“ [new room] addresses a situation of upheaval, a physical as well as mental change that seems to be taking place in a profound way for the painted protagonist at this very moment. The depiction is divided vertically into two parts – hastily and with outstretched movements, the man leaves the white area; when entering the red area, his own colouring changes from white to black. He is striving towards the figure with four arms and four legs standing in the background, which is not only vividly interacting with him but also with the other objects surrounding it. An insight into the brain of the protagonist also reveals his mental connection with the red space; however, by a cuboid locking device hanging from his right arm, he seems to be captured in the white space. A.R. Penck deals with social and political issues in his ostensibly simple but in fact highly complex pictograms developed on the basis of philosophical and art-historical research. “Without being tied to concrete events, it is about problem situations and decision conflicts in the social reality of the individual person.” (Karin Thomas, *Krise und Ich-Findung im künstlerischen Psychogramm, Freundesbild und Selbstporträt*, in: Eckhart Gillen (ed.), *Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land*, Cologne 1997, p.550).*



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

15 NRMN
1986

Bronze mit braun-grüner Patina.
136 x 12 x 12 cm. Auf Holzsockel
15,5 x 20 x 20 cm. Auf der Plinthe mit
dem Signaturstempel „ar penck“, dem
Gießerstempel „SCHMÄKE DÜSSEL-
DORF“, dem Galeriestempel „GMW“ und
der Nummerierung. Exemplar 5/6.

Städtische Museen Heilbronn (Hg.),
A.R. Penck, Erinnerung, Modell, Denk-
mal, Heidelberg 1999, WVZ-Nr.PB 86/1
(RPP 51)

*Bronze with brown green patina.
136 x 12 x 12 cm. On wooden plinth
15.5 x 20 x 20 cm. Signature stamp
“ar penck”, foundry stamp “SCHMÄKE
DÜSSELDORF”, gallery stamp “GMW”
and numbered on the plinth. Cast 5/6.*

Provenienz *Provenance*

Michael Werner Kunsthandel, Köln
(2017); Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

€ 40 000 – 60 000,-

Mit ihrem vereinfachten, zeitlos erscheinenden Formenkanon erinnern die seit 1984 entstehenden plastischen Arbeiten Pencks an prähistorische oder afrikanisch-ozeanische Kultobjekte – eine Inspirationsquelle für zahlreiche moderne und zeitgenössische Künstler. Nach eigener Aussage interessieren Penck diese sogenannten primitiven Kulturen allerdings kaum, er benennt die abstrakt-organischen Plastiken von Künstlern wie Constantin Brancusi, Henry Moore und Hans Arp als Vorbilder.

Seit Ende der 1960er Jahre verwendet Penck in seinem malerischen Werk ein Vokabular von Bildzeichen und -kürzeln, das er „Standart“ nennt und das seine zugrunde liegenden Aussagen allgemein verständlich und zeitgemäß umsetzen soll. Dieses Prinzip findet sich auch in der reduzierten Formensprache seiner plastischen Arbeiten. Den Bronzeguss nutzt er zusätzlich als Mittel der Vereinheitlichung und Objektivierung seiner ursprünglich aus Holz, Kork, Styropor, Pappe oder Fundstücken zusammengesetzten Werke. Zugrunde liegt sowohl seinen plastischen als auch seinen malerischen Werken eine intensive persönliche und intellektuelle Auseinandersetzung mit politisch-sozialen Zusammenhängen. „Zum bildhauerischen Konzept Pencks gehört es, eine Plastik nicht nur unter rein bildnerischen Gesichtspunkten, in ihrer Dreidimensionalität und ihrer Abhängigkeit vom umgebenden Raum zu betrachten. Ihn interessiert es zu untersuchen, welche plastische Problematik politische, gesellschaftliche oder biographische Themen und konzeptionelle Ideen haben können.“ (Christine Lutz, in: A.R. Penck – Erinnerung, Modell, Denkmal, Heilbronn 1999, S.14f.)

With their simplified, seemingly timeless canon of forms, the sculptural works by Penck that were created since 1984 are reminiscent of prehistoric or African-Oceanic cult objects – a source of inspiration for numerous modern and contemporary artists. By his own admission, however, Penck was not particularly interested in these so-called primitive cultures; he named the abstract-organic sculptures of artists such as Constantin Brancusi, Henry Moore, and Hans Arp as models.

Since the late 1960s, Penck used a vocabulary of pictorial signs and abbreviations in his painterly work, which he calls “Standart” and which was intended to transpose his underlying statements in a generally understandable and contemporary way. This principle can also be found in the reduced formal language of his sculptural works. He used bronze casting as an additional means of unifying and objectifying his works, which were originally composed of wood, cork, polystyrene, cardboard, or objets trouvés. An intense personal and intellectual engagement with political-social contexts underlies both his sculptural and painterly works. “Part of Penck’s sculptural concept is to consider a sculpture not only from a purely pictorial point of view, in its three-dimensionality and its dependence on the surrounding space. He is interested in investigating which sculptural problems can arise from political, social, or biographical themes and conceptual ideas.” (Christine Lutz, in: A.R. Penck – Erinnerung, Modell, Denkmal, Heilbronn 1999, p.14f.)



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

16 DAZWISCHEN 2002

Acryl auf Leinwand. 80 x 60 cm.
Gerahmt. Signiert 'ar.penck'.

*Acrylic on canvas. 80 x 60 cm. Framed.
Signed 'ar.penck'.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Terminus, München (2006)
(mit rückseitigem Aufkleber und
Stempel); Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

€ 35 000 – 40 000,-

Ein offenbar nächtliches Szenario vereint in diesem Werk archaische Wesen und Symbole: Raubkatze und Adler, Sonne und Mond, Menschen bei der Jagd oder bei rituellem Tanz. Die Erforschung und Verbildlichung uralter und zeitgenössischer, natürlicher und politisch-soziologischer Zusammenhänge steht seit den 1960er Jahren im Fokus des künstlerischen Schaffens von A.R. Penck. Der als Ralf Winkler geborene Künstler legt sich dieses Pseudonym 1968 zu, inspiriert durch die empirischen Forschungsarbeiten eines deutschen Geographen und Eiszeitforschers. „Analog zu dem Naturwissenschaftler Albrecht Penck, der in den Gesteinsschichten und Sedimentablagerungen Informationen zur Erdgeschichte und eine Chronologie der Eiszeit suchte [...], arbeitete sich Ralf Winkler durch viele Schichten von Informationen, durch die gesamte Kunstgeschichte. Als kultureller Eiszeitforscher wollte er, ausgehend vom marxistischen Denken, gesellschaftliche Kräfte und Strukturen analysieren. 'Was mir vorschwebt ist so eine Art Physik der menschlichen Gesellschaft.'" (Eckhart Gillen, Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit, Heidelberg 2002, S.386).

An apparently nocturnal scenario unites archaic beings and symbols in this work: predatory cat and eagle, sun and moon, people hunting or performing ritual dances. The exploration and visualisation of ancient and contemporary, natural and political-sociological contexts has been the focus of A.R. Penck's artistic creation since the 1960s. The artist, born as Ralf Winkler, adopted this pseudonym in 1968, inspired by the empiric research of a German Geographer and Ice Age researcher. "In the same way as the natural scientist Albrecht Penck, who searched for information on the history of the earth and a chronology of the Ice Age in the rock layers and sediment deposits [...], Ralf Winkler worked his way through many layers of information, through the entire history of art. As a cultural Ice Age researcher and based on Marxist thinking, he aimed to analyse social forces and structures. 'What I have in mind is a sort of physics of human society.'" (Eckhart Gillen, Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit, Heidelberg 2002, p.386).



GEORG BASELITZ
Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

17 **OHNE TITEL**
1979

Graphit auf Papier. 86 x 61 cm. Unter Glas gerahmt. Monogrammiert und datiert 'GB. III. 79'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Graphite on paper. 86 x 61 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'GB. III. 79'. – With studio traces and minor traces of age.

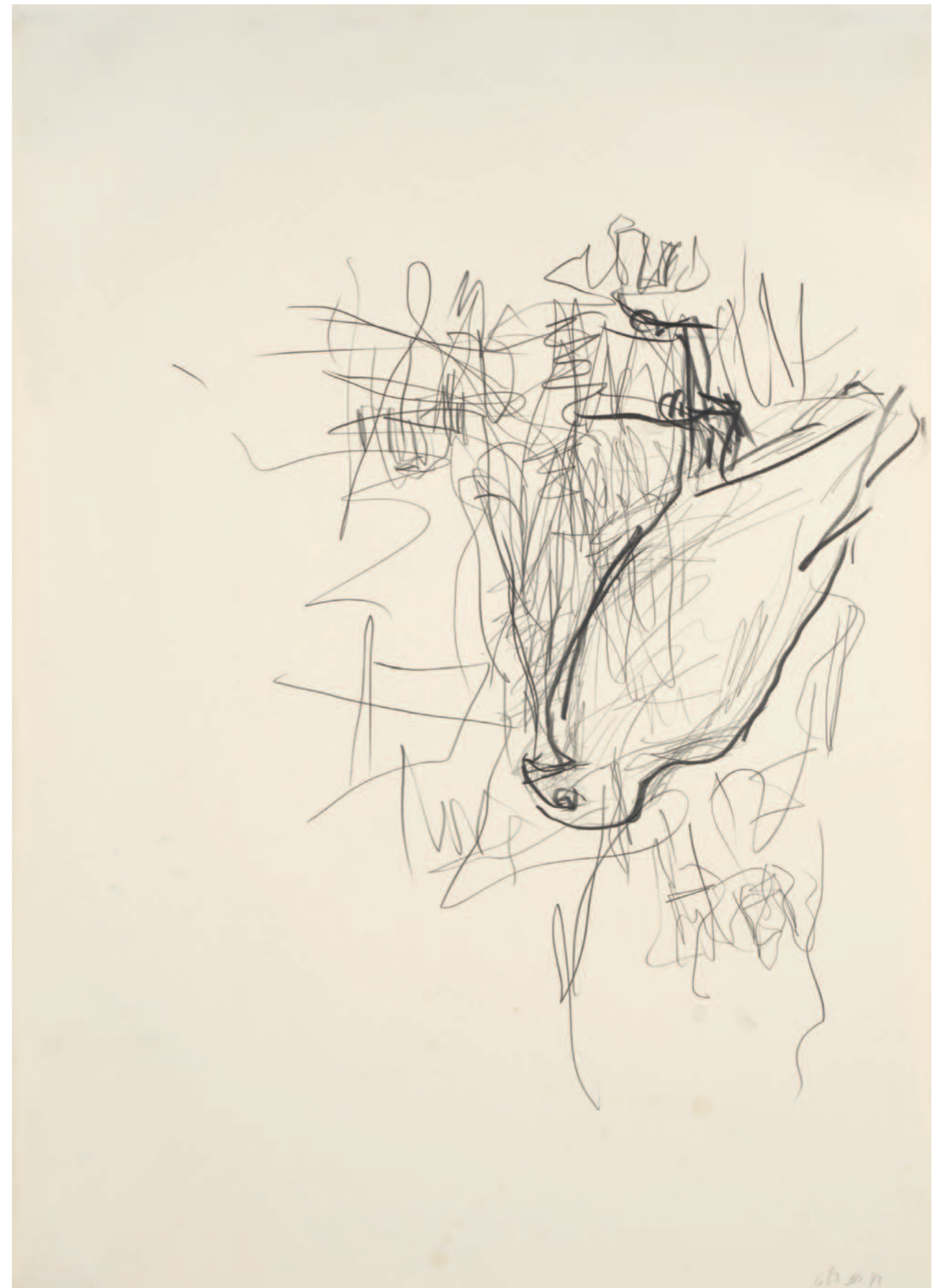
Provenienz *Provenance*
Hirschl & Adler Modern, New York;
Lempertz, Köln, 03.12.1993, Lot 563;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Basel 1987 (Galerie Buchmann), Frankfurt/M. (Galerie Neuendorf), Georg Baselitz, Adler, Ausst.Kat.Nr.14, S.43 mit Abb.

€ 20 000 – 30 000,-

„Das Adler-Motiv durchzieht das Werk von Georg Baselitz wie ein Grundakkord. Der Adler erscheint in den 'Pandämonischen Zeichnungen' von 1962 zum erstenmal, indem er sich mit mächtigen Schwingen über die kleine Ansicht des Dorfes Deutschbaselitz erhebt. Danach werden bis heute auf allen Stufen des sich in Brüchen entwickelnden Werkes am Adler-Motiv neue malerische und zeichnerische Möglichkeiten erprobt. [...] Nach den freien Zeichnungen und übermalten Graphiken im Zusammenhang mit der Adler-Mappe von 1974 und einer Gruppe von Adler-Zeichnungen in Ölfarben auf Papier von 1975 aus New York erreicht die Beschäftigung mit diesem Motiv ihre intensivste Konzentration in der Serie der großformatigen Blätter aus der Zeit von November 1978 bis April 1979. [...] Das Adler-Motiv läßt sich in allen Materialien gestalten, aber es verändert sich in seiner Wirkung, da diese primär durch die Stofflichkeit der Zeichenmittel bestimmt wird. [...] Während der Adler-Körper in den Gouachen in kompakter Stofflichkeit erscheint, wird er in den Strichzeichnungen mit weichen Umrißlinien entmaterialisiert oder durch heftige Strichlagen auf ein durchsichtiges Gerüst reduziert.“ (Günther Gercken, *Der geopferte Adler*, in: Georg Baselitz, *Adler*, Ausst. Kat., Galerie Buchmann, Basel und Galerie Neuendorf, Frankfurt/M., Stuttgart 1988, S.5, S.7)

*“The motif of the eagle goes through the work of Georg Baselitz like a keynote. It appears for the first time in the 'Pandemonic Drawings' of 1962, as the bird rises with powerful, beating wings above the little view of the village of Deutschbaselitz. Since then the eagle motif has been used consistently to try out new possibilities in painting and drawing in all the individual development stages of Baselitz's work. [...] After the free drawings and coloured graphics produced in connection with the Eagle-Portfolio of 1974 and a group of Eagle Drawings in oil paint on paper made in New York in 1975, the preoccupation with this motif reaches its most intense concentration in the series of large sheets made from November 1978 to April 1979. [...] The eagle motif can be used in any material, but its effect changes since it depends primarily on the nature of the technique. [...] While the body of the eagle appears in the gouaches in compact material quality, it is dematerialised in the line drawings with their soft outlines, or reduced to a transparent scaffold with violent structures of strokes.” (Günther Gercken, *Der geopferte Adler*, in: Georg Baselitz, *Adler*, exhib.cat., Galerie Buchmann, Basel und Galerie Neuendorf, Frankfurt/M., Stuttgart 1988, p.10, p.12)*



MARIE-JO LAFONTAINE

Antwerpen 1950

18 MONOCHROMES ROUGES

2012/2013

Öl auf MDF, 9-teilig, 180 x 240 cm.
Gerahmt.

Wir danken Marie-Jo Lafontaine,
Brüssel, für hilfreiche Auskünfte.

*Oil on MDF, 9-parts. 180 x 240 cm.
Framed.*

*We would like to thank Marie-Jo
Lafontaine, Brussels, for helpful
information.*

Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin erworben;
Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 2021 (Belgian Gallery), Marie-Jo
Lafontaine, Tout Ange est Terrible!

Knokke-Zoute 2015 (Galerie Guy
Pieters), Lüttich 2015/2016 (Galerie
Quai 4), Marie-Jo Lafontaine, Be-side-
me MMXV, Installation, Photographique

€ 30 000 – 35 000,-



ZDENĚK SÝKORA

1920 – Louny/Böhmen – 2011

19 LINIEN NR. 235 2005

Acryl auf Leinwand. 170 x 170 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sýkora 2005'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'ZDENĚK SÝKORA: LINIE č. 235, 2005' sowie mit Material- und Maßangaben. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

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

Acrylic on canvas. 170 x 170 cm. Signed and dated 'Sýkora 2005' verso on canvas. Signed, dated and titled 'ZDENĚK SÝKORA: LINIE č. 235, 2005' and with information on material and dimensions on the stretcher. – With studio traces and minor traces of age.

The present work is registered in the Archiv Lenka Sýkorová und Zdeněk Sýkora, Louny.

Provenienz *Provenance*

Art Affairs Gallery, Amsterdam;
Privatsammlung, Bayern/Dauerleihgabe Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (2008-2023)

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 2006 (Art Affairs, Art Cologne),
Zdeněk Sýkora, Ausstellungsbroschüre mit Abb. des Ateliers des Künstlers, das Werk 2. von links

Literatur *Literature*

Lenka Sýkorová (Hg.), Zdeněk Sýkora,
Interviews, Prag 2009, S.251 mit Farbabb. des Interieurs der Wohnung des Künstlers, das Werk links

€ 150 000 – 200 000,-

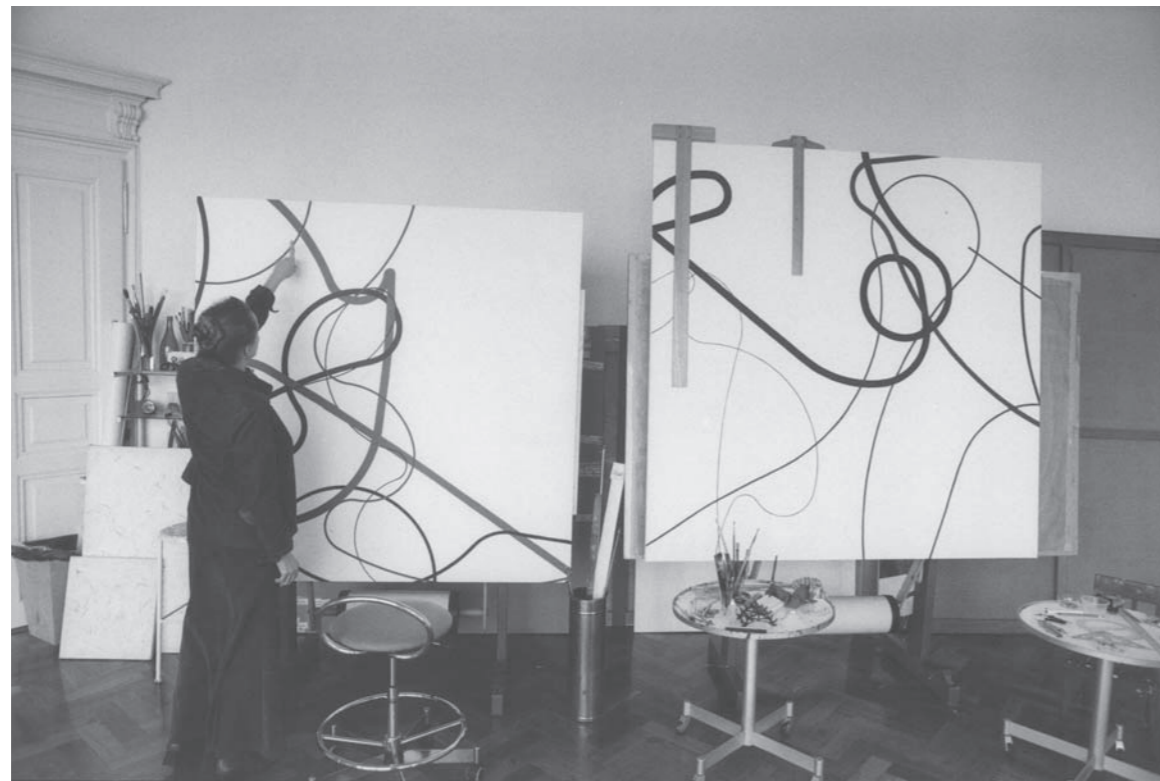


Wie wohl kein anderer Vertreter der Konkreten Kunst vermag es Zdeněk Sýkora, seinen Gemälden, die mit einer innovativen computergestützten und zufallsbasierten Technik entstehen, Individualität und Poesie einzuhauchen. Ab 2004 reduziert der Künstler in einer Reihe von Werken die Präsenz der Linien und deren Farbigkeit auf ein Minimum. Wie unter dem Vergrößerungsglas gesehene Schreib- oder Schwungübungen erscheinen die „Linien Nr. 235“, die sich in verschiedenen Strichstärken grazil über die Bildfläche bewegen und lockere Schlaufen bilden. Bei einem ersten flüchtigen Betrachten wirken sie schwarz, eine genauere Betrachtung enthüllt jedoch die Verwendung von Grüntönen und einem sehr dunklen Braun. Trotz seiner Größe besitzt das Werk einen intimen Charakter und entfaltet eine kontemplative Wirkung, unwillkürlich folgt der Blick dem sanften Auf und Ab der einzelnen Linienverläufe.

„Sýkoras Linien wirken [...] auf den ersten Blick elegant und leicht, ihr Untergrund ist eine makellos saubere weiße Fläche, scheinbar ohne Widerstand bereit, die Linie aufzunehmen. Diesen Linien ist die harte, aber intellektuelle Arbeit, die in ihrer differenzierten Systematik begründet ist, nicht anzusehen. Der kalkulierte Verlauf der Linien steht geradezu im Kontrast zur Freiheit ihrer Wirkung“, konstatiert Rouven Lotz (in: Zdeněk Sýkora, System und Kraft der Linie, Ausst.Kat. Emil Schumacher Museum Hagen 2015/16, S.23). „Linien Nr. 235“ besaß für den Künstler offenbar eine besondere Bedeutung. Das Werk hing in seinem privaten Wohnraum im tschechischen Louny (s. Abb.).

Like probably no other representative of Concrete Art, Zdeněk Sýkora managed to breathe individuality and poetry into his paintings, which were created using an innovative computer-assisted and random-based technique. From 2004 onwards, the artist reduced the presence of lines and their colours to a minimum in many of his works. Like hand-writing exercises seen under a magnifying glass, „Linien Nr. 235“ appears to sweep gracefully across the picture surface in various stroke widths forming waves and loops. At a first brief glance they appear black, closer inspection, however, reveals the use of greens and a very dark brown. Despite its size, the work has an intimate character and develops a contemplative effect. Involuntarily, the gaze follows the gentle ups and downs of the individual lines.

“Sýkora’s lines appear [...] elegant and light at first sight, their background is an unsullied white surface, seemingly prepared to receive the line without resistance. However, these lines do not reveal the hard, yet intellectual work that is rooted in their differentiated systematics. The calculated course of the lines is in stark contrast to the freedom of its effect,” Rouven Lotz states (in: Zdeněk Sýkora, System und Kraft der Linie, exhib.cat. Emil Schumacher Museum Hagen 2015/16, p.23). “Linien Nr. 235“ was obviously of particular significance for the artist as the painting hung in his private home in the Czech town of Louny (see illus.).



Atelier des Künstlers
Foto © Jaroslav Brabec, 2006



Wohnraum des Künstlers
Foto © Edmund Čučka, 2006

ELLA BERGMANN-MICHEL

Paderborn/Westfalen 1896 – 1971 Vockenhausen/Taunus

20 OHNE TITEL (SPÄTER „LA RUE ABSTRAIT“)

1931

Tusche, Bleistift und Deckweiß auf Hammerpapier, auf Dämmplatte montiert. 48 x 49,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tusche monogrammiert und datiert 'EB 31' und rückseitig vermutlich von Robert Michel mit schwarzer und roter Tusche beschriftet „Ella Bergmann : 1931. „La rue abstraite“. KOH-I-NOOR und TUSCHE auf Hammerpapier. Hö 48,0 x Br 49,5, in cm inclusive Dämmplatten-Montage.“

India ink, pencil drawing and opaque white on Hammer paper, mounted on insulation board. 48 x 49.5 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'EB 31' in India ink lower left and inscribed on verso, presumably by Robert Michel in black and red ink „Ella Bergmann : 1931. „La rue abstraite“. KOH-I-NOOR und TUSCHE auf Hammerpapier. Hö 48,0 x Br 49,5, in cm inclusive Dämmplatten-Montage.“

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Deposit im Sprengel-Museum, Hannover, von 1988 bis 2021 (rückseitiges Etikett); Privatbesitz Frankreich

Ausstellungen Exhibitions

Köln 1988 (Galerie Stolz), Ella Bergmann-Michel, Kat. Nr. 7 (rückseitiges Etikett); Düsseldorf (Galerie Mühlenbusch) (rückseitiges Etikett)

Bei diesem Werk entfällt das Folgerecht.

Droit de suite does not apply to this work.

€ 18 000 – 20 000,-

Ella Bergmann und Robert Michel lernen sich 1917 auf der Kunsthochschule in Weimar kennen, die 1919 fusioniert und als Bauhaus in die Kunstgeschichte eingehen wird. Das Bauhaus verlassen die beiden Künstler nach einem kurzen Gastspiel, dessen Regeln ihnen als zu verschult erscheinen und lassen sich im Taunus in dem Michelschen Familienbetrieb der Farbenfabrikation Schmelzmühle mit ihren Ateliers nieder. Die „Schmelz“ wird schnell zum Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde; Kurt Schwitters, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Willi Baumeister u.a. sind gerngesehene Gäste.

Stehen bei Ella Bergmann-Michel in den 1920er Jahren optische Phänomene, z.B. in der Lichtbrechung im Vordergrund ihres künstlerischen Interesses, ähneln sich die Arbeiten der 1930er Jahren einander in den bildnerischen Mitteln und Motiven. Während ihr Mann mechanische Funktionsweisen verarbeitet, wendet sich Ella offensichtlich weiter naturwissenschaftlichen Phänomenen zu. Angesichts der von ihr in diesen Jahren gefundenen organoiden Formen lässt sich unwillkürlich an den Blick durch ein Mikroskop denken; der Blick, der dem Auge auch die kleinsten lebenden Organismen – ob Plasma oder Plankton – offenbart. Unsere Papierarbeit steht am Anfang dieser Werkphase. Sie zeichnet sich durch ein äußerst harmonisches Verhältnis von 'weichen' und 'harten' Formen aus, die trotz ihrer Flächigkeit auch eine tiefenräumliche Lesbarkeit erlauben.

Ella Bergmann and Robert Michel met in 1917 at the art school in Weimar, which would merge in 1919 and go down in history as the Bauhaus. After a brief guest appearance, both artists left the Bauhaus, whose rules seemed too stifling for them; they moved to the Taunus area, where they set up their studios in the former smeltpool that was part of the Michel family's paint manufacturing business. The "Schmelz" soon became a meeting place for avant-garde artists: they welcomed guests including Kurt Schwitters, El Lissitzky, Moholy-Nagy and Willi Baumeister, among others.

Whereas, in the 1920s, Ella Bergmann-Michel was artistically primarily interested in optical phenomena, such as the refraction of light, her works of the 1930s resemble one another in their formal techniques and motifs. While her husband dealt with mechanical forms of functionality, Ella apparently continued to focus her attention on phenomena from the natural sciences. Looking at the organ-like forms she arrived at during this period, we automatically think of the view through a microscope: the view that also reveals the smallest living organisms – be it plasma or plankton – to our eye.

Our work on paper stands at the beginning of this phase in her oeuvre. It is characterised by an extremely harmonious relationship between "soft" and "hard" forms which, in spite of their planar quality, also permit a three-dimensional reading.



ROBERT MICHEL

Vockenhausen/Taunus 1897 – 1983 Neustadt/Schwarzwald

21 3 PFEILBILD

1968

Gouache, Tempera, schwarze und farbige Tuschen, Foto überzeichnet, teils mit Alufarbe gesprüht und collagiert, auf blauem Karton „Elanta“ und Hanfplatte montiert. 45,8 x 40 cm. In vom Künstler gefertigten Rahmen, vorder- und rückseitig mit schwarzem Stoffklebeband verklebt. Am Unterrand links in Weiß mit dem Künstlersignum 'RM' versehen, betitelt und datiert 'Foco-oz : 68 „3 Pfeilbild“'. Rückseitig mit schwarzer und roter Tinte signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'R. Michel 1968 GERMANY WEST 3 Pfeilbild Trotzdem i Collage in foco-OZ-Technik und im ALU-Sprühverfahren hergestellt sowie auf „Elanta“ + Hanf-Platte montiert', mit den Maßangaben und dem Stempel „Heimtmuseum of Modern Art SCHMELZ near 6239 GERMANY“ versehen.

Gouache, tempera, black and coloured India ink, photo, drawn over and partially sprayed with aluminium paint and collaged, mounted on blue „Elanta“ card and hemp board. 45.8 x 40 cm. In artist's frame, with black fabric tape on the back and front. With the artist's signum 'RM' in white at the lower left margin, titled and dated 'Foco-oz : 68 „3 Pfeilbild“'. Signed, dated, titled and inscribed verso in black and red ink 'R. Michel 1968 GERMANY WEST 3 Pfeilbild Trotzdem i Collage in foco-OZ-Technik und im ALU-Sprühverfahren hergestellt sowie auf „Elanta“ + Hanf-Platte montiert“; with the dimensions and the stamp „Heimtmuseum of Modern Art SCHMELZ near 6239 GERMANY“.

Bei diesem Werk entfällt das Folgerecht.

Droit de suite does not apply to this work.

€ 25 000 – 30 000,-

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Deposit im Sprengel-Museum, Inv. Nr. D1528 (rückseitiges Etikett), Hannover, von 1988 bis 2021; Privatbesitz Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover/Karlsruhe/Frankfurt a.M. 1989 (Sprengel-Museum/Badischer Kunstverein/Kunstverein), Robert Michel 1897-1983, Kat. S. 104, ohne Abb.

Mit wissenschaftlicher Präzision werden die verwendeten Materialien meist rückseitig vermerkt – was sich ähnlich kompliziert liest, wie das Protokoll einer Versuchsanordnung oder wie eine Bauanleitung. So bilden Vorder- und Rückseite zusammen mit dem selbstgebauten Rahmen wie in unserem Fall ein Gesamtkunstwerk. Gleich Rädchen eines Uhrwerks laufen einzelne Teile miteinander ineinander und setzen die Maschinerie in Gang. Dieses Motiv entwickelt Robert Michel in der Verarbeitung seiner Erlebnisse im I. Weltkrieg, den er als Flieger verletzt überlebt. „Michel ist von dem Phänomen der Dynamik besessen, die in 'echten' Maschinen oder Motoren stecken, und die er in abstrakte Rhythmen zu übersetzen sucht. In sie baut er auch bereits konkrete Materialien ein, die den Bildern einen irrealen Wirklichkeitsgehalt verleihen.“ (Herta Wescher, in: Ausst. Kat. Galerie Bagera, Köln 1974, o. S.). Diesen Bildtypus behält der Künstler in den folgenden Jahrzehnten bei.

The materials used are usually noted on the back of the work with a scientific precision characterized by a complexity resembling the protocol of an experimental set-up or assembly instructions. Thus, as is also the case here, the front and reverse sides – together with the frame made by the artist himself – form a total work of art.

Like the gears of a clockwork mechanism, the individual parts interlock and move together to set the machinery in motion. Robert Michel developed this motif while dealing with his experiences as a pilot during World War I, which he survived after being wounded. “Michel is obsessed with the phenomenon of the dynamism to be found within 'genuine' machines or motors, which he seeks to translate into abstract rhythms. He also incorporates materials into them which are already concrete in themselves, and these invest his pictures with an unreal substance of reality” (Herta Wescher, in: exh. cat. Galerie Bagera, Cologne 1974, n. pag.). The artist continued with this type of picture in the decades that followed.



HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

22 BÄUME

1931

Wachskreide auf festem Papier.
30,5 x 22,8 cm. Unter Glas gerahmt.
Am rechten Seitenrand mittig monogrammiert und datiert 'h 1931'. – Am unteren rechten Seitenrand leichte oberflächliche Bereibungen.

Von Dirk Backes, Aachen, mündlich bestätigt. Die Arbeit wird in die Neufassung des Werkverzeichnisses Backes/Hanstein aufgenommen.

Wax crayon on firm paper. 30.5 x 22.8 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'h 1931' on the right edge. – Minor surface abrasions to the lower right edge.

With oral confirmation of authenticity by Dirk Backes, Aachen. The work will be included in the new edition of the catalogue raisonné by Backes/Hanstein.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland; Lempertz Köln, Auktion 788, Moderne Kunst, 6./7. Juni 2000, Lot 205; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-

Nach künstlerischen Anfängen im Sinne der Neuen Sachlichkeit gelangte Hoerle zu einem Stil, der konstruktivistische mit realistischen Elementen verband. Diese Verbindung lässt sich auch an der angebotenen Wachskreidezeichnung „Bäume“ ablesen, bei der die wie Schornsteine aussehenden, stark abstrahierten Bäume mit einer roten Scheune in Verbindung gebracht wurden. Die Zeichnung entstand 1931 an einem Wendepunkt in Hoerles Schaffen: Abgesehen davon, dass Hoerle eine Reihe namhafter Erfolge zu verzeichnen hatte, traf er auch in maltechnischer Hinsicht eine wegweisende Entscheidung. So beschloss er in jenem Jahr, die Ölmalerei aufzugeben und stattdessen ausschließlich mit Wachsstiften zu malen. „Er verwendete die Wachsstifte vornehmlich kalt. Durch Aufreiben geben sie ein wenig Farbe ab. Die Arbeit ist mühsam und gibt keinen schnellen Effekt, zumal wenn mehrere Schichten übereinandergelegt werden sollen, damit die andere durchschimmere. [...] Hoerle brachte durch intensive Mühen die in dem Medium schlummernden Möglichkeiten aber zu unerhörten Wirkungen.“ (Hans Schmitt-Rost, Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, S. 20.). Wenn der Biograf von „unerhörten Wirkungen“ schreibt, dann lässt sich dies auch an der Arbeit „Bäume“ nachvollziehen. Mit höchster Präzision, feinsten Linienführung und einem ausgeprägten Sinn für Farben schuf er teils flache, teils tiefenräumliche Motive und verband diese zu einer harmonischen Einheit.

After his art originally began in the sense of the New Objectivity, Hoerle arrived at a style which combined constructive elements with realistic ones. This combination can also be identified in the wax-crayon drawing “Bäume” offered here, where the strongly abstracted trees, which resemble chimneys, have been linked with a red barn. This drawing was created in 1931, at a turning point in Hoerle’s oeuvre: besides achieving a series of notable successes, he also made a seminal decision with regard to his painting technique. That was the year he resolved to give up oil painting to focus exclusively on working with wax crayons. “He primarily used the wax crayons cold. They leave behind a little colour when rubbed on a surface. The work is laborious and does not produce any rapid results, particularly when multiple layers were to be laid on top of each other, so that the others would shine through. [...] However, by means of his intense efforts, Hoerle produced unheard-of effects through the medium’s otherwise dormant possibilities” (Hans Schmitt-Rost, Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, p. 20). The “unheard-of effects” mentioned by Hoerle’s biographer can also be grasped in the work “Bäume”. With the greatest precision, finest lineation and a pronounced sensibility for colours, he created motifs that appear partly two-dimensional and partly three-dimensional and are combined into a harmonious whole.



HEINRICH HOERLE

1895 – Köln – 1936

23 BLUMEN 1933

Wachskreide auf festem Papier, teils geschabt. 48,7 x 35,8 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts hellblau monogrammiert, datiert und nummeriert '19 h 33 14'. Rückseitig mit Tinte signiert, datiert, betitelt und bezeichnet 'heinrich hoerle 1933/14 blumen spanien mallorka cala ratjada son moll'. – Am rechten Rand mit kleiner schwacher Griffspur und leichter Bereibung.

Von Dirk Backes, Aachen, mündlich bestätigt. Die Arbeit wird in die Neufassung des Werkverzeichnisses Backes/Hanstein aufgenommen.

Wax crayon on firm paper, partially scraped. 48.7 x 35.8 cm. Framed under glass. Monogrammed, dated and numbered '19 h 33 14' in pale blue upper right. Signed, dated, titled and inscribed 'heinrich hoerle 1933/14 blumen spanien mallorka cala ratjada son moll' in ink verso. – Minor faint handling trace and slight abrasion on the right edge.

Oral confirmation of authenticity by Dirk Backes, Aachen. The work will be included in the new edition of the catalogue raisonné by Backes/Hanstein.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland; Lempertz Köln, Auktion 788, Moderne Kunst, 6./7. Juni 2000, Lot 206; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1952 (Kölnischer Kunstverein), Hoerle und Seiwert

€ 20 000 – 25 000,-



LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostprien) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

24 ZINNIEN

1924

Öl auf Leinwand. 70 x 65,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
'Lovis Corinth 1924'. – In guter, farbfrischer
Erhaltung. Mit kleinen Retuschen.

Berend-Corinth 944 mit Abb. S. 860

*Oil on canvas. 70 x 65.5 cm. Framed.
Signed and dated 'Lovis Corinth 1924' in
black lower right. – In very good condition
with fresh colours. With minor retouches.*

Berend-Corinth 944 illus. p. 860

Provenienz *Provenance*

Galerie Schlichtenmaier, Grafenau;
Privatsammlung Süddeutschland;
Nagel Auktionen, Auktion 684, Moderne
Kunst, 27. Juni 2012, Lot 1000; Privat-
besitz Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Wolfsburg 1956 (Volkswagenwerk, in
der Mittelschule), Deutsche Malerei.
Ausgewählte Meister seit Caspar David
Friedrich Nr. 33, mit ganzseitiger Abb. 44;
Wolfsburg 1958 (Volkswagenwerk, in der
Stadthalle), Lovis Corinth, Gedächtnis-
ausstellung. Zur Feier des hundertsten
Geburtsjahres, Kat. Nr. 221; München
1958 (Städtische Galerie), Lovis Corinth.
Zur Feier seines hundertsten Geburtsta-
ges. Gemälde, Kat. Nr. 161; Grafenau 1996
(Galerie Schlichtenmaier), Aus tausend
grünen Spiegeln. Pflanzen und Blumen
in der Kunst des 20. Jahrhunderts, mit
Farbabb. auf dem Titel und ganzseitiger
Farbabb. S. 43; München/Berlin/Saint
Louis/London 1996/97 (Haus der Kunst/
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
Berlin/The Saint Louis Art Museum/
Tate Gallery), Lovis Corinth, Kat. Nr. 169,
mit Farbabb. S. 292

€ 300 000 – 400 000,-



Lovis Corinth erreichte in seinen letzten Lebensjahren, seiner wichtigsten künstlerischen Phase, einen vollkommen eigenständigen malerischen Ausdruck – einen von Temperament und Leidenschaft geprägten Expressionismus, in dem er wie befreit in den Farben der Natur schwelgte.

In seinem Berliner Atelier und in seinem Refugium am Walchensee, wo die Familie Corinth 1919 ein Sommerhaus gebaut hatte, arbeitete der Maler bis kurz vor seinem Tod mit unbändiger Schaffenskraft. In diesen Jahren entstanden die berühmten Walchenseebilder und zahlreiche Blumenstillleben, die in ihrer motivischen und malerischen Opulenz die impulsive Persönlichkeit Corinths widerspiegeln. Die Vergänglichkeit des Sujets schwingt bei aller Pracht im Hintergrund immer mit. „Auch in diesen Stillleben wird die emotional-sinnliche Anmutung vor allen Dingen durch die unregelmäßigen [Farb]Flecken bestimmt, die Dynamik schaffen, während schmutzige Töne sinnlich-restriktiv die Farbenfülle und -reinheit brechen und den Prozess des Verfalls andeuten; Leben und Tod verbinden sich.“ (Friedrich Gross, in: Lovis Corinth 1858-1925, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1985/1986, S. 51).

Diese Ansicht eines üppigen Straußes vielfarbiger Zinnien schuf er im Jahr vor seinem Tod. Aus den anderen Stillleben, in denen er die Farben der Jahreszeiten festhielt, ragt dieses durch den besonderen Reichtum der Blumen heraus. Hier kulminiert seine malerische Meisterschaft in einer innigen Auseinandersetzung mit der verschwenderischen, aber vergänglichen Naturfülle. Corinth wählte eine leichte Aufsicht auf sein Sujet und führt den Betrachter so nah wie möglich an die Blüten heran. Dieser wird unmittelbar zum Zeugen ihrer Schönheit und Farbenpracht, die den begrenzten Bildraum zu sprengen scheint. Impulsiv gesetzte Farbtupfer und kurze, breite Strichlagen fügen sich zu den charakteristischen Blütenformen der Zinnien, bleiben dabei jedoch malerisch ganz frei.

In the final years of his life, the most important phase of his art, Lovis Corinth achieved a form of painterly expression that was entirely his own – an expressionism defined by temperament and passion, in which he revels in the colours of nature as if he had achieved liberation.

In his Berlin studio and his hideaway at Walchensee, where the Corinth family had built a summer home in 1919, the painter worked with irrepressible creative energy until shortly before his death. Those were the years when he created the famous Walchensee paintings and numerous floral still lifes, which reflect Corinth's impulsive personality in the opulence of their motifs and painting. The ephemerality of his subject matter always resonates in the background despite all the splendour. "In his still lifes, as well, the emotional and sensual sense is defined above all else through the irregular dabs [of paint], which create dynamism, while dirty tones temper the abundance and purity of the colours in a manner that restricts this sensualism and suggests the process of decay; life and death are united" (Friedrich Gross, in: Lovis Corinth 1858-1925, exh. cat. Museum Folkwang Essen/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung Munich 1985/1986, p. 51).

He created this view of a luxuriant bouquet of zinnias in various colours during the year before his death. The still life stands out among others in which he has captured the colours of the seasons through the flowers' exceptional richness. Here his mastery of painting has culminated in a deeply personal engagement with the lavish but ephemeral abundance of nature. Corinth has selected a slightly upward view of his subject and brings viewers up as close to the flowers as possible. These viewers become direct witnesses to the flowers' beauty and magnificent colours, which seem to burst beyond the limits of the picture plane. Impulsively placed dabs of colour and short, broad brushstrokes combine together into the characteristic forms of zinnia flowers while nonetheless remaining entirely free in terms of painting.

AUKTION ALTE KUNST

20. MAI 2023, KÖLN

GUIDO RENI

1575 Calvenzano – 1642 Bologna

HEILIGE MAGDALENA

Öl auf Leinwand (doubliert). 70 x 56 cm

SAINT MARY MAGDALENE

Oil on canvas (relined). 70 x 56 cm

Provenienz Provenance

1709 als Geschenk an den Kardinal von San Cesareo. Im Erbgang an die Familie Spinola, Genua bis ca. 1800. – Marchese Edilio Raggio, Genua bis ca. 1940. – Marco Grassi, New York. – Privatsammlung Schweiz. – Matteo Grassi, Grassi Studio, New York. – Deutsche Privatsammlung.

Ausstellungen Exhibitions

In celebration: Works of art from the collections of Princeton alumni and friends of the Art Museum, Princeton University, 1997 (als Leihgabe von Mr and Mrs Grassi).

Literatur Literature

Carlo Giuseppe Ratti: Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, 1780, S. 328. – L'opera complete di Guido Reni, Classici dell'Arte Rizzoli, 1971, S. 102, unter Inv. Nr. 116. – D. S. Pepper: Guido Reni: additions to the catalogue. Atti e Memorie of the Accademia Clementina. 28-29, S. 84-85, fig. 19. – Miriam Di Penta: Giovan Battista Spinola, cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio, Gangemi, 2007, S. 62-63, 104. – Fototeca Zeri, inv. N 116264 (als Guido Reni).

€ 350 000 – 400 000

Im Rahmen einer Ausstellung der Princeton University 1997 wurde dieses bis dahin nicht publizierte Bild von Guido Reni erstmals öffentlich gezeigt. Dabei konnte es mit einer Darstellung der Heiligen Magdalena identifiziert werden, das 1709 in die Sammlung Spinola als ein diplomatisches Geschenk der Stadt Bologna an Kardinal San Cesareo gelangte. 1790 beschrieb Antonio Ratti das sich im Palazzo Spinola in der Via Luccoli in Genua befindende Gemälde als "una mezza figura della Maddalena di Guido: pittura di bellezza soprendevole e rara" (eine Halbfigur der Magdalena von Guido: Malerei von einnehmender und seltener Schönheit). Das Bild kann auch mit einer "Una Santa Maria Maddalena in mezza figura in tela da testa, la quale stà contemplando il Chricifissi con una stesta di morto a canto con cornice a tre ordini d'intagli et attaccaglio di fogliame dorato. Di Guido" (Eine Heilige Maria Magdalena in halber Figur, Leinwandbild, die das Kreuz anblickt mit einem Totenschädel... von Guido) identifiziert werden, die im Archiv der Familie Spinola erwähnt wird (f. 985). Interessant ist hier auch die Beschreibung des Rahmens, die genau dem unseres Bildes entspricht. Renis Heilige Magdalena wurde später irrtümlicherweise mit einem anderen Gemälde aus der Sammlung Spinola mit demselben Thema verwechselt, welches Miriam Di Penta 2007 allerdings als ein Werk von P. F. Mola erkannte.

1601 war der 26jährige Guido Reni nach Rom gezogen. Dort hatte die dramatische und sinnliche Malerei Caravaggios die Kunstszene derart aufgewirbelt, dass weder der junge Rubens noch der aus Bologna zugezogene Reni davon unberührt bleiben konnten. In kaum mehr als einer handvoll Werke Guido Renis ist die Wirkung Caravaggios zu spüren, darunter in seinem „David mit dem Haupt des Holofernes“ (Musée du Louvre), in seiner „Heiligen Katharina“ (Museo del Prado) oder in der berühmten „Kreuzigung des Heiligen Petrus“ (Vatikanische Museen). Allerdings interpretiert Reni den großen Meister - und Rivalen - auf seine Weise. Er nahm dessen „chiaroscuro“ seine Schärfe und modelliert das Inkarnat weicher und flüssiger, sein Stil ist geschmeidiger, seine Figuren „himmlischer“ – daher das Adjektiv „divino“, das seinem Namen häufig hinzugefügt wird. Die ikonographischen Freiheiten, die realistische Darstellung sowie auch das Kolorit der vorliegenden Magdalena sind als Reaktion auf die Malerei Caravaggios zu verstehen. Gleichzeitig legen sie eine Entstehung in die früheren römischen Jahre Guido Renis nahe.



JONAS BURGERT

Berlin 1969

26 BERGUNG II 2006

Öl auf Leinwand. 240 x 210 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert 'JONAS BURGERT' und signiert, datiert und betitelt '- Bergung II - 2006 Jonas Burgert'.

Daniel Schreiber (Hg.), Jonas Burgert, Lebendversuch, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen u.a., Köln 2011, WVZ-Nr.28

Oil on canvas. 240 x 210 cm. Signed 'JONAS BURGERT' and signed, dated and titled '- Bergung II - 2006 Jonas Burgert' on canvas verso.

Provenienz Provenance

Produzentengalerie, Hamburg (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Haas & Fuchs, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber); Sotheby's, London, 04.10.2019, Lot 167; Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Denver 2008 (University of Denver, Victoria H. Myhren Gallery), Jonas Burgert, Enigmatic Narrative

€ 120 000 – 150 000,-

Das großformatige zweite Gemälde der Werkgruppe „Bergung“, deren erster Teil ebenfalls in dieser Auktion als Lot 27 angeboten wird, bietet mit seinem reichen Personal und den vielschichtigen Raumsituationen eine bühnenhafte Szenerie, die kennzeichnend ist für das Oeuvre von Jonas Burgert.

„Burgerts charakteristische figurative Bildsprache erscheint in der Tradition eines großen Welttheaters, wobei der ‚Spielleiter‘ Burgert als malender Demiurg die Tragödie der Komödie vorzuziehen scheint. Unentwegt geht sein in verzerrten Dimensionen agierendes Personal einer sinnentleerten, ritualisiert scheinenden Tätigkeit nach, ziehen sich manch nachdenkliche Protagonisten, vielleicht aus Lethargie, bereits auf den Status des Beobachters zurück. Eine träge Gelassenheit dominiert dabei die Szenerie, eine Atmosphäre der Kühle und gedämpften Aggressivität zugleich liegt in der Luft. [...] Mit der Schaffung unbekannter Räume im Bildraum, die quasi als schwarze Löcher in eine vierte Dimension verweisen, führen Wege in den Abgrund des Nichts. [...] Bloß welches Ziel die stoisch-orientierungslosen Akteure verfolgen, welche Geschichte hier erzählt werden soll, bleibt im Ungewissen. Man fühlt sich entführt in eine surreale Fantasiewelt, glaubt sich als Betrachter in einem schwebenden Traumzustand, indem ein Gefühl verlorener Idylle alles übertüncht.“ (Hans-Peter Wiplinger, Das gemalte Welttheater des Jonas Burgert, in: Jonas Burgert. Lebendversuch, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle Krems 2010/2011, S.77 f.)

With its rich personnel and multi-layered spatial situation, the large-format second painting from the 'Bergung' work group – the first of which is also offered in this auction as lot 27 – offers a stage like scenery that is characteristic of Jonas Burgert's oeuvre.

"Burgert's characteristic figurative pictorial language appears in the tradition of great world theater, whereby the 'director', Burgert, seems to prefer tragedy over comedy in his role as the painting demiurge. His actors, who operate in distorted dimensions, undeviatingly pursue an apparently ritualized activity that is devoid of meaning; one or the other pensive protagonist, perhaps for reason of lethargy, retreats to the status of the observer. An indolent placidness dominates the setting; an atmosphere of coolness and at the same time subdued aggressions hangs in the air. [...] With the creation of unknown spaces in pictorial space, which point almost like black holes toward a fourth dimension, paths lead into the abyss of nothing. [...] Yet the goal the stoic, drifting actors are pursuing, the story that is supposed to be being told here, remains uncertain. One feels one has been abducted into a surreal fantasy world, believes oneself to be in a floating, dream-like state in which everything is engulfed in a feeling of lost utopia." (Hans-Peter Wiplinger, Das gemalte Welttheater des Jonas Burgert, in: Jonas Burgert. Lebendversuch, exhib.cat. Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle Krems 2010/2011, p.77 f.)



JONAS BURGERT

Berlin 1969

27 BERGUNG 2006

Öl auf Leinwand. 160 x 140 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'JONAS BURGERT -Bergung- Burgert 2006'.

Daniel Schreiber (Hg.), Jonas Burgert, Lebendversuch, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen u.a., Köln 2011, WVZ-Nr.27

Oil on canvas. 160 x 140 cm. Signed, dated and titled 'JONAS BURGERT -Bergung- Burgert 2006' on canvas verso.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler; Benefizauktion der Jungen Freunde der Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 17.02.2006; Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 2006 (Produzentengalerie), Jonas Burgert, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb. (mit abweichenden Maßangaben)

€ 50 000 – 70 000,-

Das versatzstückhafte Nebeneinander von Menschen in unterschiedlichen Größenmaßstäben, das sich hier beobachten lässt, ist ebenso kennzeichnend für Burgerts Malerei wie der Kontrast starker Farben mit verhaltenen Grautönen. Er ist berühmt für traumartige Sequenzen, die nur scheinbar narrativ sind; perspektivisch verunklärte dystopische Schauplätze werden bevölkert von rätselhaften Figuren, die in ihren grellen Verkleidungen oft Assoziationen an Zirkusszenen heraufbeschwören.

„Anders als Tiere hadern Menschen mit ihrer Existenz, ihrer Definition. Diesem Phänomen gilt mein Interesse. Wenn man einen Affen sieht, sieht er aus wie ein Affe, oder ein Hund sieht aus wie ein Hund. Doch ein Mensch sieht nicht aus wie ein Mensch, er ist verkleidet und trägt die Insignien seiner jeweiligen Kultur. Dieses Phänomen interessiert mich in der gesamten Menschheitsgeschichte, weshalb ich auch sehr archaische Figuren benutze. [...] Ich hoffe, mit meinen Figuren ein Symbol für den Menschen zu malen.“ (Jonas Burgert, zit.nach: Ausst.Kat. Jonas Burgert, Schutt und Futter, Kestner Gesellschaft, Hannover 2013, S.22).

The misaligned juxtaposition of persons in varying scales, that can be observed here, is just as characteristic of Burgert's painting as is the contrast of intense colours and restrained shades of grey. He is renowned for dreamlike sequences that only seem to be of a narrative nature; dystopian settings distorted by perspective are populated by enigmatic figures who, in their garish costumes, often conjure up associations with circus scenes. "Unlike animals, humans struggle with their existence, their definition. This is a phenomenon that interests me. When you see a monkey, it looks like a monkey, or a dog looks like a dog. But a human being does not look like a human being, he is dressed up and bears the insignia of his respective culture. This phenomenon interests me throughout human history, which is why I also use very archaic figures. [...] I hope to depict a symbol of humanity with my figures." (Jonas Burgert, quoted from: exhib.cat. Jonas Burgert, Schutt und Futter, Kestner Gesellschaft, Hanover 2013, p.22).



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

28 PARADIS

1959

Öl auf Leinwand. 72 x 100 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'cply 59'. Rückseitig
auf der Leinwand signiert, datiert und
betitelt 'PARADIS cply 59'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

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

*Oil on canvas. 72 x 100 cm. Framed.
Signed and dated 'cply 59'. Signed,
dated and titled 'PARADIS cply 59' on
canvas verso. – With studio traces and
minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*

Sammlung Richard Hamilton, London
(1972); Privatbesitz, Norddeutschland

€ 100 000 – 150 000,–



William Copleys fröhlicher Stil ist von einer scheinbar kindlichen Naivität geprägt, seine Figuren sind häufig mit einer entwaffnenden Unmittelbarkeit gemalt. Copleys Themen sind auf den ersten Blick nicht immer evident, denn er bettet seine Kritik an der US-Amerikanischen Politik oder Wohlstandsgesellschaft häufig in ironische und humorvolle Szenarien ein. In dem vorliegenden Werk beispielsweise tummeln sich über 150 unbedeckte weibliche und männliche Figuren bei den verschiedensten Freizeitaktivitäten. Die vor einem grünen, marmorierten Hintergrund dargestellten Sportarten reichen von Bogenschießen, Gymnastik und Gewichtheben bis zu Volleyball und Tischtennis. In der unteren Bildhälfte räkelt sich eine Blondine auf einem gestreiften Handtuch. Mit dem treffenden Titel „Paradis“ begegnen sich hier viele kleine Adams und Evas in völliger Ausgelassenheit, und auffällig sind die vielen roten Äpfel, die immer wieder auftauchen, sei es als Volleyball oder als Gewicht bei der Langhantel. Der Betrachter mag sich an Hieronymus Boschs „Garten der Lüste“ erinnert fühlen und mutmaßen, ob die dargestellte Szene eine Persiflage des Körperkultes der Nachkriegszeit darstellen soll, und ob die Figuren sich trotz des allgegenwärtigen Apfels (der Versuchung) des Sündenfalls bewusst sind.

William Copley's light-hearted style is characterised by a seemingly childlike naivety, his figures often painted with a disarming immediacy. At first sight, Copley's themes are not always obvious as he often embedded his criticism of US politics or affluent society in ironic and humorous scenarios. In the present work, for example, over 150 unclothed female and male figures are bustling in a wide variety of leisure activities. The sports, which are depicted against a green marbled background, range from archery, gymnastics, and weightlifting to volleyball and ping pong. In the lower half of the picture a blonde is lounging on a striped towel. The title "Paradis" aptly describes how many little Adams and Eves come together here in utter exuberance. Striking are the many red apples that appear again and again, whether as a volleyball or as a weight on the barbell. The viewer may be reminded of Hieronymus Bosch's "Garden of Earthly Delights" and speculate whether the depicted scene is meant to satirise the post-war body-cult, and whether the figures are aware of the Fall from Grace despite the omnipresent apple (of temptation).



ALBERT BIRKLE

Berlin 1900 – 1986 Salzburg

29 IRRSINN

1925

Öl auf Leinwand. 63,5 x 57,5 cm.
Gerahmt. Unten links schwarz signiert
'A. Birkle'. Auf dem Keilrahmen signiert
und betitelt 'A. Birkle „Irrsinn“' sowie
bezeichnet 'Akademie Ausstellung 1925'
und 'Preis 1200' [ausgestrichen]. –
In guter Erhaltung.

Wir danken Roswita und Viktor Pontzen,
Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle,
Salzburg, für die wissenschaftliche
Beratung. Die Arbeit ist im internen
Werkkatalog unter der Nummer 803
verzeichnet.

*Oil on canvas. 63.5 x 57.5 cm. Framed.
Signed 'A. Birkle' in black lower left.
Signed and titled on the stretcher
'A. Birkle „Irrsinn“' and inscribed
'Akademie Ausstellung 1925' and 'Preis
1200' [crossed out]. – In very good
condition.*

*We would like to thank Roswita and
Viktor Pontzen, Archiv und Werk-
betreuung Albert Birkle, Salzburg, for
their kind support. The work is listed in
the internal catalogue of works under
number 803.*

Provenienz *Provenance*

Bis 1977 im Besitz des Künstlers;
Neue Münchner Galerie Dr. Hiepe, in
Kommission; Privatbesitz München
(1978); seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1925 (Preußische Akademie
der Künste), Frühjahrsausstellung,
Kat. Nr. 9 („Wahnsinn“); Berlin 1927
(Johannes Hinrichsen, Künstlerhaus in
der Bellevuestraße), Albert Birkle, Kat.
Nr. 10; Ulm 1929 (Städtisches Museum),
Kollektivausstellung Albert Birkle,
handschriftl. Ausstellungsliste Nr. 7

Literatur *Literature*

Albin Rohrmoser, Albert Birkle, Ölmalerei
und Pastell, Ausst. Kat. Museums-
pavillon im Mirabellgarten, Salzburg
1980, Abb. 7 (nicht in der Ausstellung
gezeigt); Silvia Kraker, Albert Birkle,
Phil.Diss., Innsbruck 1992, Kat. Nr. 394

€ 40 000 – 60 000,-



Mit seinen charakteristischen, überspitzt dargestellten Physiognomien und seiner altmeisterlich präzisen malerischen Ausführung nahm Albert Birkle eine einzigartige künstlerische Position ein. Surreale Bildgegenstände und eine neusachliche Ästhetik verbinden sich in seinem Oeuvre zu einem magischen Realismus der besonderen Art.

„Irrsinn“ aus dem Jahr 1925 thematisiert die Abgründe der menschlichen Psyche und die nur allzu realistische Furcht eines Menschen vor dem Tod. Gemeinsam mit dem im gleichen Jahr entstandenen Gemälde „Der letzte Kavalier“ (Salzburg Museum) schuf Birkle mit diesem Werk seinen eigenen, an spätmittelalterlichen Vorbildern orientierten Totentanz. Diese Darstellungen mit drastischen Personifikationen des Todes, etwa im Totentanzfries in der Lübecker Marienkirche (um 1460) oder der Holzschnittfolge von Hans Holbein d. J. (um 1530), dienten als Memento mori, um die Lebenden an die Unausweichlichkeit der eigenen Sterblichkeit zu erinnern.

In Birkles Version erhält das Thema eine besonders dramatische Dynamik. Der Tod als grünlich schimmerndes Skelett, das Spuren der Verwesung zeigt, überfällt sein Opfer mit einem Sprung von hinten und umgreift seine Kehle. Überdeutlich zeigt sich die Todesangst, die den Mann in seinem Wahn ergreift, in den panisch aufgerissenen Augen und den verkrampft an die Schläfen gepressten Fingern. Der rote Hintergrund, der auch „Den letzten Kavalier“ begleitet, hält die Szene in einem albtraumhaften Nirgendwo fest. Wie Silvia Kraker in ihrer Dissertation vermutet, könnten die Kriegserfahrungen Birkles, eine mögliche eigene schwere Erkrankung oder die von ihm bevorzugte Literatur Baudelaires zu diesen außergewöhnlichen Auseinandersetzungen mit dem Tod geführt haben.

With his characteristic, overstated depictions of physiognomies and his old-master-like precision in executing his paintings, Albert Birkle occupied a unique artistic position. In his oeuvre, surreal motifs and an aesthetic based on the New Objectivity combine to form an exceptional sort of magical realism.

“Irrsinn”, from 1925, thematises the dark depths of the human psyche and human beings’ all-too-realistic fear of death. With this work – alongside the painting “Der letzte Kavalier” (Salzburg Museum), which was created the same year – Birkle produced a Dance of Death of his own, based on late medieval models. These images featuring drastic personifications of Death, such as the Dance of Death frieze in St Mary’s Church in Lübeck (c. 1460) or the woodcut series by Hans Holbein the Younger (c.1530), served as memento mori reminding the living of their inevitable mortality.

In Birkle’s version, the theme is imbued with a particularly dramatic dynamism. Death, as a skeleton shimmering with a greenish light and displaying traces of decomposition, leaps up to ambush his victim from behind, grasping his throat. The deathly terror gripping this man in the midst of his delusion is depicted with the utmost clarity: the eyes bulging in panic and the rigid fingers pressed against his temples. The red background, which also accompanies “Der letzte Kavalier”, keeps the scene set within a nightmarish void. As Silvia Kraker conjectures in her doctoral thesis, Birkle’s wartime experiences, a possible severe illness of his own or the literature of Baudelaire, for whom he had a special predilection, could have led to these extraordinary explorations of death.

ALBERT BIRKLE

Berlin 1900 – 1986 Salzburg

30 MERLIN

1921

Tempera auf leinenstrukturiertem Karton. 91 x 60,5 cm. Unter Glas gerahmt. – Auf Holz kaschiert. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Wenige Retuschen.

Wir danken Roswita und Viktor Pontzen, Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle, Salzburg, für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im internen Werkkatalog unter der Nummer 101 verzeichnet.

Tempera on card with linen texture. 91 x 60.5 cm. Framed under glass. – Laid down on panel. – In very good condition with fresh colours. Minor retouches.

We would like to thank Roswita and Viktor Pontzen, Archiv und Werkbetreuung Albert Birkle, Salzburg, for their kind support. The work is listed in the internal catalogue of works under number 101.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Berlin, 1920er Jahre; Galerie Ambiente, Freiburg, 1995; Galerie Dr. Sternat, Wien, 1996/97; Galerie Weiling, Salzburg, 1999; Privatsammlung Österreich, bis 2008; im Kinsky, Wien, Auktion 70, 14. Oktober 2008, Lot 379; Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1922 (Verein Berliner Künstler im Berliner Künstlerhaus in der Bellevuestraße), Frühjahrsausstellung 1922; London 2019 (Tate Modern), Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-33, mit Abb. S. 86 („Der Eremit“)

€ 30 000 – 40 000,-

Literatur *Literature*

Vgl. Silvia Kraker, Albert Birkle, Phil.Diss., Innsbruck 1992, Kat. Nr. 722 (Kohlezeichnung mit demselben Motiv und denselben Maßen, betitelt „Merlin II“)

In den frühen 1920er Jahren schuf Albert Birkle mehrere Kreuzigungs-szenen, die in einer übersteigerten, surrealen Darstellungsweise das Grauen schlechthin verbildlichen. Überlängte, ausgemergelte Körper, fratzenhafte Gesichter und ein grelles Kolorit lassen in diesen biblischen Szenen das Vorbild des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald überdeutlich werden.

Einer ähnlich manieristischen Bildsprache bediente sich Birkle in der vorliegenden mysteriösen Szenerie. Merlin als alter Mann ist nackt und kniend inmitten eines dichten Waldes dargestellt, der von einem schnell dahinströmenden Bachlauf durchschnitten wird, ein Hirsch legt sein Haupt zutraulich in seinen Schoß. Trotz der farblichen und formalen Verwandtschaft zu den Kreuzigungen fehlt hier jedoch der morbide, gequälte Effekt, vielmehr prägen eine gewisse Harmonie und Ruhe die Szene. Der Mann und die ihn umgebende Natur formen eine Einheit, die überlangen, mageren Gliedmaßen von Mensch und Tier korrespondieren mit dem knorrigen Geäst. Ein magisches, fahl-grünes Licht, das von dem Bachlauf auszugehen scheint, erleuchtet den Wald, die daraus resultierende, unterkühlte gelbgrüne und graublau Farbigekeit wird von vereinzelten rotbraunen Flächen abgemildert und gleichsam erwärmt. Albert Birkle zeigt in diesem frühen Werk nicht nur seine Affinität zu rätselhaft-surrealen Sujets, sondern auch seine außerordentliche Ausdruckskraft und Intensität, die sein gesamtes weiteres Oeuvre prägt.

In the early 1920s Albert Birkle created a number of crucifixion scenes which, through the extreme and surreal manner in which they are depicted, visualise images of pure horror. The elongated and emaciated bodies, grotesque faces and lurid palette of these Biblical scenes make it vividly apparent that Matthias Grünewald's Isenheim Altarpiece served as a model. Birkle has made use of a similarly manneristic visual idiom in the mysterious scene found here. Merlin is depicted as an old man, kneeling naked in the middle of a dense forest divided by a rapidly flowing brook. A deer has trustingly laid its head on his lap. In spite of the colouristic and formal resemblance to the crucifixions, the morbid and tormented effect is absent here, and the scene is instead defined by a certain harmony and calm. The man and his natural surroundings form a unity: the elongated, gaunt limbs of the man and animal correspond to the gnarled branches. The forest is illuminated by a magical, pale-green light that seems to radiate from the brook; the chilly yellowish-green and greyish-blue coloration that results is moderated and, to a certain extent, warmed by the occasional passages of reddish brown. In this early work, Albert Birkle not only displays his affinity for enigmatically surreal subjects, but also the extraordinary power of expression and intensity that would define the entirety of his subsequent oeuvre.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

31 ZWEI FRAUEN

1912

Pastell und Kohle auf bräunlichem Papier. 43,5 x 33,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert und datiert 'E L Kirchner 12'. Rückseitig datiert, betitelt und bezeichnet „Zwei Frauen 1912 Pastell“. – Rückseitig mit der Bleistiftskizze eines Männerkopfes. – In guter Erhaltung.

Pastel and charcoal on brownish paper. 43.5 x 33.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'E L Kirchner 12' in pencil lower left. Dated, titled and inscribed "Zwei Frauen 1912 Pastell" verso. – With a pencil sketch of a man's head on the reverse. – In very good condition.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Max Sauerlandt, Hamburg; Grisebach Berlin, Auktion 24, 29. Mai 1992, Lot 23; Lempertz Köln, Auktion 746, 7. Juni 1997, Lot 1280; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner: Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder, München/New York 1998, S. 73 f. mit Farbabb.; Magdalena M. Moeller, Von Dresden nach Davos. Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, München 2004, S. 123, mit Abb. 36

€ 300 000 – 350 000,-

Mit „Zwei Frauen“ kann eine bedeutende Porträtdarstellung aus einer der interessantesten Schaffensphasen Ernst Ludwig Kirchners angeboten werden.

Die in entschieden gesetzten Strichlagen weit ausgearbeitete Pastellzeichnung entstand 1912, einer Umbruchsituation im Leben und Werk Kirchners. 1911 war er aus Dresden in die pulsierende Metropole Berlin umgesiedelt und hatte eine Atelierwohnung in einem Haus bezogen, in dem auch Max Pechstein wohnte. Das Leben in der Großstadt, das von Geschwindigkeit, Anonymität und einem ausschweifenden Nachtleben geprägt war, nahm großen Einfluss auf Kirchners künstlerischen Ausdruck; in einer persönlichen, empfindungsreichen Bildsprache fing er die neuen Eindrücke ein.

Die beiden Dargestellten sind Gerda und Erna Schilling, zwei Schwestern, die der Künstler kurz nach seinem Umzug kennengelernt hatte. Sie beeinflussten sein Privatleben nachhaltig – zunächst war er kurzzeitig mit Gerda liiert, zu einer dauerhaften Lebensgefährtin aber wurde Erna, die bis zu seinem Tod 1938 an seiner Seite blieb. Vor allem wurden sie jedoch seine wichtigsten Modelle und bewirkten eine maßgebliche Veränderung des Frauentypus' seiner Darstellungen. Von den gerundeten Linien der Dresdner Zeit kam Kirchner nun zu schlanken, gestreckten Formen, die den eleganten, selbstständigen Typ der modernen Großstädterin repräsentierten. „Die schönen architektonisch aufgebauten, strengförmigen Körper dieser beiden Mädchen lösten die weichen sächsischen Körper ab. In Tausenden von Zeichnungen, Graphiken und Bildern formten diese Körper mein Schönheitsempfinden zur Gestaltung der körperlich schönen Frau unserer Zeit“, schrieb Kirchner selbst im Rückblick (zit. nach: Magdalene Schlösser, Erna und Gerda Schilling, in: Ernst Ludwig Kirchner in Berlin, Ausst. Kat. Brücke Museum Berlin 2008/09, S. 74). Das neue Schönheitsideal mündete schließlich in den Kokotten seiner berühmten Berliner Straßenszenen von 1913/14.

Hier manifestiert es sich in den scharfkantigen Profillinien, den überlängten Halsen und schmalen Taillen der Frauen, hervorgehoben noch durch die schmeichelnden Linien ihrer eleganten Garderobe. Auffallend ist die Frische und Unmittelbarkeit der Zeichnung, die die Schwestern, links Gerda, rechts Erna, in vertrauter Zwiesprache zeigt. Kirchner nahm die Komposition zum Vorbild für das 1913 ausgeführte Gemälde „Zwei Frauen mit Waschbecken“ (Gordon 295, Städel Museum Frankfurt), welches jedoch statischer aufgebaut ist und die Frauen in einer distanzierenden Weise hintereinander platziert.

Nicht nur die außerordentliche Qualität, auch die Provenienz der Zeichnung ist bemerkenswert, sie entstammt der bedeutenden privaten Sammlung von Max Sauerlandt (1880 – 1934), Kunsthistoriker und Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (s. Vergleichsabb.).





„Zwei Frauen mit Waschbecken; Die Schwestern“, 1913, Städel Museum, Frankfurt am Main, Eigentum Städelscher Museums-Verein, Foto: Weilheim, Artothek /Blauel / Gnamm

With “Zwei Frauen” we are able to offer an important portrait image from one of the most interesting phases in Ernst Ludwig Kirchner’s oeuvre.

Utilising decisive hatching, Kirchner created this substantially detailed pastel drawing in 1912, a time when his situation in his life and work were characterised by upheaval. In 1911 he had moved from Dresden to the pulsating metropolis of Berlin, where he lived in a combination flat and studio in the same building as Max Pechstein. Life in the big city – defined by speed, anonymity and an extravagant nightlife – exercised a major influence on Kirchner’s artistic expression, and he captured his new impressions in a personal pictorial idiom rich in sensations.

The two women depicted are Gerda and Erna Schilling, two sisters whom the artist met shortly after moving in. They had a lasting influence on his private life – he was initially briefly involved with Gerda, but Erna would become his partner in a lasting relationship and remain at his side until his death in 1938. Above all, however, they became his most important models and brought about a decisive change in the feminine type depicted in his pictures. Moving away from the rounded lines of his Dresden period, Kirchner now arrived at slender, elongated forms representing the elegant, independent type of the modern urban woman. Looking back, Kirchner himself later wrote: “The beautiful, architecturally structured, austere bodies of these two girls displaced the soft Saxon bodies. In thousands of drawings, prints and pictures, these bodies shaped my sense of beauty into the form of the physically beautiful woman of our time” (cited in: Magdalene Schlösser, *Erna und Gerda Schilling*, in: *Ernst Ludwig Kirchner in Berlin*, exh. cat. *Brücke Museum Berlin 2008/09*, p. 74). This new ideal of beauty ultimately culminated in the coquettes of his famous Berlin street scenes of 1913/14.

Here it manifests itself in the sharply angular lines of the women’s profiles, their elongated necks and slender waists, which are further accentuated through the flattering lines of their elegant attire. A striking freshness and immediacy are displayed by the drawing, which shows the sisters – Gerda on the left, Erna on the right – in the midst of an intimate conversation. Kirchner used this composition as a source image for his 1913 painting “Zwei Frauen mit Waschbecken” (Gordon 295, Städel Museum Frankfurt), although that work is more static in structure and places the women in front of one another in a way that creates distance.

This drawing is remarkable not just for its extraordinary quality but also for its provenance: it is from the important private collection of Max Sauerlandt (1880–1934), art historian and director of the *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (see comparative ill.).



Blick in das Arbeitszimmer Max Sauerlandts, Hamburg. Unbekannte Aufnahme um 1930. Foto: Nachlass Sauerlandt

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

32 JUNGES PAAR

1913

Original-Farblithographie auf feinem Japanpapier. 61 x 50,3 cm (71 x 57,3/59,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, betitelt und bezeichnet „von 2 Dr dieser Fassung Nr. 2“. Nach Schiefler existieren insgesamt 112 Exemplare in 68 Farbvariationen. – In farbschöner Erhaltung.

Schiefler/Mosel L 52

Colour lithograph on fine Japan paper. 61 x 50,3 cm (71 x 57,3/59,2 cm). Framed under glass. Signed, titled and inscribed „von 2 Dr dieser Fassung Nr. 2“. According to Schiefler, 112 proofs of this work are known to exist in 68 colour variants. – In fine condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 100 000 – 120 000,–

Die bedeutende Farblithografie „Junges Paar“ gehört zu den großformatigsten Blättern, die Emil Nolde geschaffen hat. Sie entstand vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1913. Der Lebensmittelpunkt Noldes und seiner Frau Ada war bis dahin die Metropole Berlin, wo in jenem Jahr eine Serie von Gemälden, Aquarellen und Grafiken entstand, die das schillernde Großstadtleben in den Cafés und auf den Straßen zum Thema hat. Wie sehr Nolde sich von den Auswüchsen der Großstadt angezogen fühlte, schilderte er in seinem autobiografischen Text „Jahre der Kämpfe“: „Allabendlich um elf zog ich meine dunkle Hose an und auch den schwarzen St. Galler Frack, der nun bald historisch war. Meine Ada ebenfalls zog ihr bestes Kleid an, und wir gingen auf Maskenbälle, in die Kabarets, in den Eispalast. Und dann ging es in öffentliche Lokale, wo fahl wie Puder und Leichengeruch impotente Asphaltlöwen und hektische Halbwelttdamen in ihren elegant verwegenen Roben saßen. [...] Ich zeichnete diese Kehrseite des Lebens mit seiner Schminke, mit seinem glitschigen Schmutz und dem Verderb.“ (zit. nach: Emil Nolde, Jahre der Kämpfe 1902 – 1914, Flensburg 1958, S. 139 f.) Nolde hatte sich offenbar intensiv mit dieser herausragenden Lithografie beschäftigt, denn sie existiert in vielen unterschiedlichen Farbstellungen, die jeweils in nur wenigen Exemplaren gedruckt wurden.

The important colour lithograph “Junges Paar” is one of the largest-format sheets that Emil Nolde created during his entire career. It was made in 1913, before the outbreak of World War I. That year was defined by Nolde’s preparations for his voyage to the South Pacific and his purchase of the farmhouse in Tønder. Until that time, Nolde and his wife Ada’s lives had been centred around the metropolis of Berlin where, that year, he created a series of paintings, watercolours and graphic works whose theme is the ambivalent nature of the urban life of the cafes and on the streets. Nolde describes the extent to which he felt drawn to the excesses of the big city in his autobiographical “Jahre der Kämpfe”: “Every evening at eleven, I put on my dark trousers as well as my black dress coat from St Gallen, which had soon become a historical piece. My Ada likewise put on her best dress, and we went to masked balls, to the cabarets, to the Ice Palace. And then it was on to the pubs where, pale as powder and with a corpse-like smell, impotent asphalt lions and hectic ladies of the demi-monde sat in their elegantly audacious gowns. [...] I drew this flip side of life, with its make-up, its slippery filth and decay” (cited from: Emil Nolde, Jahre der Kämpfe 1902 – 1914, Flensburg 1958, pp. 139f.).

Nolde evidently occupied himself intensively with this outstanding lithograph, because it exists in many different colorations, with only a few impressions printed of each.



WILHELM LEHMBRUCK

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

33 MÄDCHEN MIT AUFGESTÜTZTEM BEIN

1910

Bronze. Höhe 64 cm. Rückseitig und links unten signiert 'W LEHMBRUCK PARIS'. Posthumer Guss.

Schubert 54 B.b.3.

Bronze. Height 64 cm. Signed 'W LEHMBRUCK PARIS' both verso and lower left. Posthumous cast.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Josef Haubrich, Köln (1925 erworben), seitdem Familienbesitz Argentinien; Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung, Köln, Auktion 626, Kunst des XX. Jahrhunderts, 28. November 1987, Lot 557; Privatsammlung Rheinland/Bayern

Literatur *Literature*

Wilhelm Lehmbruck, Ausst. Kat. Gerhard Marcks-Stiftung Bremen, Bremen 2000, Kat. Nr. 6; Katharina Lepper, Mädchen mit aufgestütztem Bein, in: Wilhelm Lehmbruck 1881-1919. Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken, Ausst. Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Köln 2005, S. 122f.

€ 30 000 – 40 000,-

In den Jahren nach dem Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf von 1901 bis 1906 suchte Wilhelm Lehmbruck nach neuen und zeitgemäßen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Plastiken. Die entscheidenden Anregungen fand er bei Hans von Marées und Adolf von Hildebrand, aber vor allem bei den französischen oder belgischen Bildhauern Constantin Meunier, Auguste Rodin und Georges Minne. Ab 1906 weilte Lehmbruck daher regelmäßig in Paris, wo er seit 1910 dauerhaft lebte und arbeitete. In der französischen Metropole nahm er persönlichen Kontakt mit Rodin auf, lernte Aristide Maillol kennen und leitete mit der „Großen Stehenden“ 1910/11 seinen endgültigen strengen Stil ein.

Noch deutlicher ausgeprägt ist aber der Bezug zum französischen Bildhauer Jean-Baptiste Carpeaux, der für seine bewegten Skulpturen an der Pariser Oper berühmt wurde. Alle diese Einflüsse aufnehmend, schuf Lehmbruck einen seiner seltenen, sinnlich-verspielten Akte, dessen in sich gekehrter Blick schon auf die späteren Arbeiten – wie die der „Großen Sinnenden“ (1913) – vorausweist. Mit einer Herkunft aus der renommierten Kölner Sammlung Haubrich hat die Plastik eine ausgezeichnete Provenienz.

In the years following his studies at the Düsseldorf academy of art from 1901 to 1906, Wilhelm Lehmbruck was seeking new and appropriately modern expressive possibilities for his sculptures. He found decisive sources of inspiration in Hans von Marées and Adolf von Hildebrand but, above all, in the French and Belgian sculptors Constantin Meunier, Auguste Rodin and Georges Minne. Thus, from 1906, Lehmbruck regularly spent time in Paris, before making it the permanent centre of his life and work in 1910. In the French metropolis he established personal contact with Rodin, met Aristide Maillol and introduced his definitive, austere style with his "Große Stehende" of 1910/11.

However, there is an even more pronounced link with the French sculptor Jean-Baptiste Carpeaux, who became famous for his dynamic sculptures at the Paris Opera. Taking in all of these influences, Lehmbruck has created one of his rare, sensually playful nudes whose introverted gaze already points ahead to later works like the "Große Sinnende" (1913). Coming from Cologne's renowned Haubrich collection, the sculpture possesses a superb provenance.



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

34 SITZENDER AKT II

1912

Aquarell und Gouache auf weißem Transparentpapier. 32 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig unten rechts mit verblasstem Nachlass-Stempel versehen sowie mit Bleistift datiert und betitelt „Sitzender Akt“. – In guter, farbfreischer Erhaltung.

Heiderich 158; Vriesen (1957) 176

Watercolour and gouache on white transparent paper. 32 x 27 cm. Framed under glass. Faded estate stamp verso lower right and dated and titled „Sitzender Akt“ in pencil. – In very good condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Kunstsalon Änne Abels, Köln (rückseitig mit dem Etikett); Privatbesitz München, seit 1957; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 1059, Moderne Kunst, 27. November 2015, Lot 304; Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1935 (Kestner-Gesellschaft), August Macke, Kat. Nr. 73 ?; Bielefeld 1957 (Städtisches Kunsthaus), Macke. Aquarell-Ausstellung, Kat. Nr. 176, Abb. S. 26; Arnsberg 2019 (Sauerland-Museum), August Macke ganz nah, ganzseitige Farbabb. S. 83

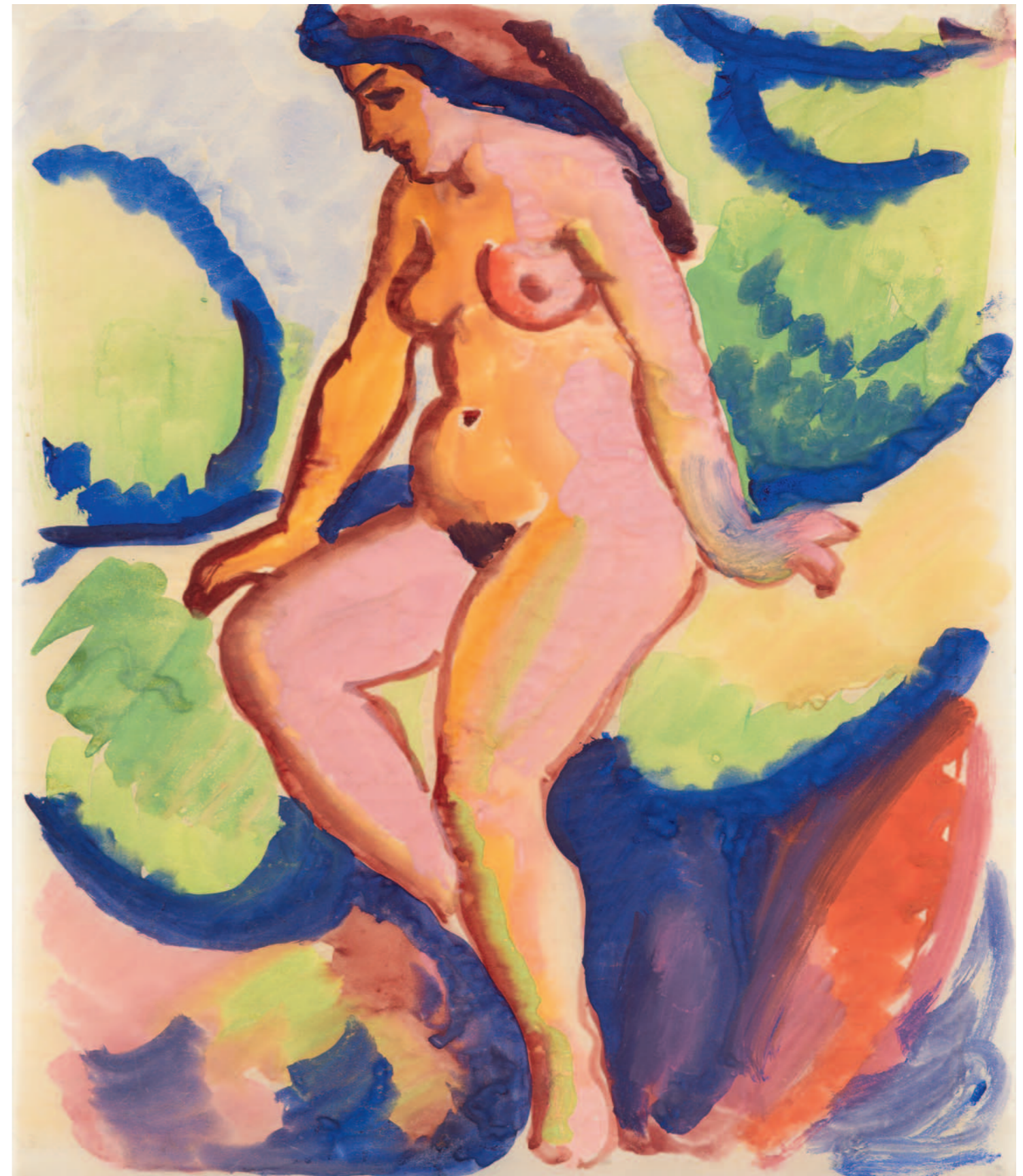
€ 70 000 – 90 000,-

1912 setzte sich August Macke aquarellierend und zeichnend vielfach mit dem Sujet des weiblichen Aktes auseinander. Der „Sitzender Akt II“, der durch seine Leuchtkraft besticht, wurde von ihm rein aus der Farbe entwickelt. Die Figur ist in rotbraunen Umrissen ausgeführt, das Inkarnat geht in den verschatteten Bereichen über in einen Orangeton, Lichter werden durch einzelne Details in Hellgrün gesetzt. Dasselbe Hellgrün sowie Dunkelblau sind die bestimmenden Farben des Umraums, der im unteren Bereich auch das Kolorit des Aktes wieder aufnimmt. Durch die sich so ergebenden Komplementärkontraste erfährt die Figur eine besondere Betonung und wird optisch weiter in den Vordergrund gezogen, wohingegen der Umraum zurücktritt.

Macke war beeindruckt von den Raumwirkungen, die Robert Delaunay durch die Verwendung von Farbe in seinem Werk entwickelt hatte. Im Jahr 1912 intensivierte sich der Kontakt zwischen beiden Künstlern und inspirierte Macke zu ähnlichen Farbexperimenten. „Delaunay arbeitet ohne Helldunkel die farbigen Kontrastgruppen so zusammen (oder vielleicht besser gesagt: er arbeitet sie so auseinander, aber zu einer Einheit), dass in seinen Bildern eine heftige Vor- und Rückwärtsbewegung entsteht.“ (August Macke, zit. nach: August Macke und die frühe Moderne in Europa, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Kunstmuseum Bonn 2001/2002, S. 20).

In 1912 August Macke repeatedly used watercolours and drawings to explore the subject of the female nude. „Sitzender Akt II“ captivates us with its luminosity, and the artist has developed it purely out of colour. The figure is realised in reddish-brown contours, the flesh tones transition into a shade of orange in the shadows, and highlights are inserted by way of individual details in light green. This same light green as well as a dark blue provide the defining colours of the surrounding space, which also incorporates the tonality of the nude again in the lower part of the picture. The resulting complementary contrasts give special emphasis to the figure and pull it further into the foreground, whereas the surrounding space retreats.

Macke was impressed by the spatial effects that Robert Delaunay had developed through the use of colour in his works. In 1912 the contact between the two artists intensified, and Macke was inspired to conduct similar experiments with colour. „Without contrasts of light and dark, Delaunay intertwines the contrasting groups of colours (or perhaps it would be better to say that he unravels them, but into a unified whole) in a way that produces an intensely projecting and receding movement in his pictures“ (August Macke, cited in: August Macke und die frühe Moderne in Europa, exh. cat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Kunstmuseum Bonn 2001/2002, p. 20).



NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

35 FONTAINE AUX QUATRE NANAS 1974/1991

Brunnenplastik: Polyester-Harz und Lack, farbig gefasst, mit integriertem Wasserleitsystem. Ca. 80 x 236 x 236 cm. Seitlich am Beckenrand gestempelt signiert „Niki de Saint Phalle“ und nummeriert. Exemplar 1/3 (+2 A.P.). – Mit leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat des Archives de Niki de Saint Phalle, San Diego.

Die vorliegende Arbeit ist im Archives de Niki de Saint Phalle, San Diego, registriert.

Fountain sculpture: Polyester resin and lacquer, coloured, with integrated water conduction system. Approx. 80 x 236 x 236 cm. Stamped signed "Niki de Saint Phalle" and numbered to side of the pool. Numbered 1/3 (+2 A.P.). – With minor traces of age.

With accomponaying photo certificate by Archives de Niki de Saint Phalle, San Diego.

The present work is registered at Archives de Niki de Saint Phalle, San Diego.

€ 350 000 – 400 000,-



Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin erworben;
Sammlung Linda und Guy Pieters,
Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Atlanta/Georgia 2006 (Atlanta Botanical Garden), Niki in the garden, The extraordinary sculptures of Niki de Saint Phalle, Ausst.Kat., S.72 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Nizza 2002 (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain), Niki de Saint Phalle, La Donation, Ausst.Kat., S.239 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Santiago 1997 (Sala de Exposiciones Edificio CTC), Niki de Saint Phalle, Ausst.Kat., S.18 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Luxembourg 1995 (Stadtzentrum), Niki de Saint Phalle, Un univers à découvrir, exposition en plein air Luxembourg-ville, Ausst.Kat., S.34 mit Abb. (anderes Exemplar)

Mexico City 1995 (Fundacion Olga y Rufino Tamayo), Niki de Saint Phalle, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Bonn 1992 (Kunst- und Ausstellungshalle), Glasgow 1993 (McLellan Galleries), Paris (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Niki de Saint Phalle, Ausst.Kat., S.245 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Santiago 1997 (Sala de Exposiciones Edificio CTC), Niki de Saint Phalle, Ausst. Kat., S.18 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Die berühmten „Nanas“ bevölkern seit 1965 das Oeuvre Niki de Saint Phalles. Angeregt durch die Schwangerschaft einer Freundin gestaltet die Künstlerin die üppigen Frauenfiguren mit ihren betont weiblichen Kurven, zunächst aus Drahtgestellen, Stoff und Pappmaché, später aus bemaltem Polyesterharz. In den „Nanas“ vereint Saint Phalle diverse weibliche Rollenbilder zu einer einzigen Figur, als Allegorie für die Frau schlechthin. Sie stehen für pure Lebensfreude, sind bunt, wild und fröhlich. Sie zelebrieren ihre Weiblichkeit unbefangen und selbstbewusst – und repräsentieren damit den Gegenentwurf zu dem konservativ gesitteten Frauenbild, das Niki de Saint-Phalle von ihrer Familie vorgelebt wird und gegen das sie sich seit frühester Jugend auflehnt. „Für Dich musste alles versteckt sein. Ich wollte zeigen. Ich wollte alles zeigen. Mein Herz, meine Gefühle. Grün. Rot. Gelb. Blau. Violett. Hass, Liebe, Lachen, Angst, Zärtlichkeit“, schreibt Saint Phalle in einem fiktiven Brief an ihre Mutter (zit. nach: Niki de Saint Phalle, Ausst.Kat. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1992, S.186).

„Fontaine aux quatre Nana“ ist ein phantastisches Brunnenobjekt, in dem vier individuell gestaltete „Nanas“ in entspannter Lebenslust ein gemeinsames Bad nehmen. Über feine Düsen spritzen Wasserstrahlen aus ihren Händen, Mündern und den bunt gemusterten Brüsten. Immer wieder stellt Saint Phalle die „Nanas“ mit dem sinnlich erlebbaren Element Wasser in Zusammenhang. 1967 fertigt sie ihren ersten „Nana“-Brunnen anlässlich ihrer Retrospektive im Stedelijk Museum Amsterdam. Eine der „Fontaine aux quatre Nana“ sehr ähnliche Brunnenanlage gestaltet die Künstlerin auch in ihrem berühmten „Tarot-Garten“ in der Toskana, den sie ab 1979 als ihr Lebenswerk verwirklicht.



Foto: Laurent Condominas

The famous 'Nanas' have populated Niki de Saint Phalle's oeuvre since 1965. Prompted by her friend's pregnancy, the artist creates voluptuous female figures with accentuated feminine curves, at first made from wire frames, fabric and papier maché, and later from painted polyester resin. The Nanas unites diverse female role models into a single figure, as an allegory for woman per se. They celebrate their femininity in an uninhibited and self-confident manner – thus representing the antithesis of the conservative, orderly image of women as modeled by Niki de Saint Phalle's family and against which she has rebelled since early adolescence. "Everything had to be hidden for you. I wanted to show. I wanted to show everything. My heart, my feelings. Green. Red. Yellow. Blue. Violet. Hate, love, laughter, fear, tenderness", wrote Saint Phalle in a fictitious letter to her mother (quoted in: Niki de Saint Phalle, exhib.cat. Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1992, p.186).

'Fontaine aux quatre Nana' is a fantastic fountain object in which four individually designed "Nanas" take a bath together in a relaxed state of joie de vivre. Jets of water spray out of their hands, mouths and colourfully patterned breasts through fine nozzles. Time and again, Saint Phalle correlates the "Nanas" to the sensually perceptible element of water. Her first "Nana" fountain was made in 1967 for her retrospective in Stedelijk Museum in Amsterdam and she also designed a fountain feature very similar to the 'Fontaine aux quatre Nana' for her famous 'Tarot Garden' in Tuscany, which she executed as her life's work from 1979 onwards.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

36 LICHT UND DUNKEL

1953

Öl auf Leinwand. 100 x 110,5 cm.
Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Nay.53.'. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'NAY – „Licht und Dunkel“ – 1953 –'; rückseitig auf der Leinwand nummeriert '2'. – In farbfrischer Erhaltung. Mit kleinen Retuschen, partiell minimales Craquelé.

Scheibler 689 (mit irrtümlichen Maßangaben 100 x 120 cm)

Oil on canvas. 100 x 110.5 cm. Framed. Signed and dated 'Nay.53.' in black lower left. Signed, dated and titled 'NAY – „Licht und Dunkel“ – 1953 –' verso on the stretcher and numbered '2' verso on canvas. – In fine condition with fresh colours. With minor retouches and some minor craquelure.

Scheibler 689 (with erroneous dimensions 100 x 120 cm)

Provenienz *Provenance*

Galerie Springer, Berlin; Privatbesitz Berlin; Villa Grisebach, Berlin, Auktion 15, Ausgewählte Kunstwerke, 23. November 1990, Lot 84, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1954 (Galerie Springer), E.W. Nay, Kat.Nr. 2

€ 250 000 – 300 000,–

„Im Rhythmus erleben wir die Realisation der Bildgestalt. Er erhebt das bildnerische Tun aus der Interpretation, der idealisierenden, subjektiven Empfindungswelt heraus. In ihm formt sich das Universale. In den Rhythmen sowie in den Farben treten Gegensätzlichkeiten auf, die zu Spannung und Bewegung führen. Sie bestimmen den dynamischen Charakter des Bildes“, schrieb Ernst Wilhelm Nay 1955 in seiner Abhandlung „Vom Gestaltwert der Farbe – Fläche, Zahl und Rhythmus“ (zit. nach: E.W. Nay. Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften, Köln 2002, S. 124).

Die Werkserie der Rhythmischen Bilder, die ab 1952 nach dem Umzug des Künstlers aus dem Taunus in die Großstadt Köln entstand, ist geprägt von Bewegung und Dynamik; der Rhythmus der Musik, die der Künstler intensiv rezipierte, die lebhafteste Großstadt und seine Arbeit an einer Holzschnittfolge waren die maßgeblichen Inspirationsquellen Nays in den frühen 1950er Jahren. Er übertrug sie direkt in eine abstrakte, spielerisch anmutende Bildsprache, in welcher zackenförmige, aus dem Holzschnitt übernommene Linien mit locker gesetzten Farbflächen kombiniert sind.

„Licht und Dunkel“ von 1953 steht mit seinem schwerelosen, ausgewogenen Farbspiel beispielhaft für diese vom Aufbruch gekennzeichnete Schaffenszeit. Die Linien, die in zeitgleich entstandenen Gemälden ein festigendes Gerüst bilden, sind in diesem Werk bis auf zarte Fragmente zurückgedrängt und bereiten den vor hellem Grund schwebenden Farbakkorden die Bühne.

“We experience the realisation of the picture’s form in rhythm. It elevates the artistic activity above interpretation, the idealising and subjective world of impressions. The universal takes shape in it. Oppositions appearing in the rhythms and in the colours lead to tension and movement. They define the dynamic character of the picture,” writes Ernst Wilhelm Nay in his 1955 treatise “Vom Gestaltwert der Farbe – Fläche, Zahl und Rhythmus” (cited from: E.W. Nay. Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften, Cologne 2002, p. 124).

The artist began creating his Rhythmic Pictures in 1952, after moving from the Taunus mountains to the city of Cologne, and this series is defined by movement and dynamism – the rhythm of the music intensively consumed by the artist, the bustling city and his work on a series of woodcuts provided Nay’s prevailing sources of inspiration in the early 1950s. He directly transposed these into an abstract and seemingly playful visual idiom in which zigzagging lines borrowed from woodcuts are combined with loosely defined areas of colour. With its weightless, balanced play of colours, the 1953 work “Licht und Dunkel” exemplifies this ground-breaking period of his oeuvre. The lines, which form a consolidating framework in paintings created at the same time, have been reduced down to faint fragments in this work and set the stage for the colour harmonies hovering before the light ground.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

37 MIT WEISSER SPINDEL 1967

Öl auf Leinwand. 160 x 150 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'NAY – 'Mit weißer Spindel' 1967' sowie mit einem Richtungspfeil versehen. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Mit schwachem Craquelé.

Scheibler 1244

Oil on canvas. 160 x 150 cm. Framed. Signed, dated and titled 'NAY – 'Mit weißer Spindel' 1967' and with an arrow to show hanging direction verso on the stretcher. – In fine condition with fresh colours. With minor craquelure.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz; Galerie Thomas, München (auf dem Keilrahmen mit dem Galerie-Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 400 000 – 500 000,-

Die malerische Entwicklung Ernst Wilhelm Nays kulminierte in den reduzierten, bewusst flächig angelegten Werken der zweiten Hälfte der 1960er Jahre. Mit unverminderter, ja sogar neu entfachtter Schaffenskraft und gestalterischer Energie fand der Künstler in diesen letzten Jahren noch einmal eine ganz neue Ausdrucksweise.

Das prachtvolle, groß angelegte Gemälde „Mit weißer Spindel“, welches er im Jahr vor seinem Tod schuf, bringt die Ausprägungen dieser Werkphase hervorragend zur Geltung. Die Zweidimensionalität, mittels derer sich Nay nun auf die pure Aussagekraft von Farbe und Formen konzentrierte, erreichte jetzt ihren Höhepunkt. Ein anthropomorph erscheinendes Formenvokabular nimmt in unhierarchischer Flächigkeit den gesamten Bildgrund ein. Durch die zumeist vertikale Ausrichtung wird der Eindruck hervorgerufen, als handele es sich um einen Ausschnitt eines im Fluss befindlichen großen Ganzen. Die auf wenige Töne begrenzte Farbpalette der späten Werke wird in dem vorliegenden Gemälde auf die Spitze getrieben; einzig die Grundfarben Rot, Gelb und Blau umfließen kühl und strahlend in sanft ausschwingenden Rundungen die titelgebende weiße Spindelform.

„Es ist ein Leben wert, soweit vorzudringen, dass das reale Farbbild entstehen kann und die Farbe dabei so klingt, dass ohne besondere Absicht des Künstlers Menschliches anschaulich wird, Menschliches und Kreatürliches in neuer, unbekannter Formulierung“, schrieb Nay im Oktober 1967 (zit. nach: E.W. Nay. Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften, Köln 2002, S. 297).

Ernst Wilhelm Nay's development as a painter culminated in his reductive, deliberately two-dimensionally conceived works from the second half of the 1960s. With undiminished – actually, rekindled – creative power and artistic energy, Nay once again found an entirely new form of expression in these final years.

The magnificent, expansive painting "Mit weißer Spindel", which he created the year before his death, superbly illustrates the characteristic features of this phase of his work. The two-dimensionality which Nay was then using to concentrate on the pure communicative power of colour and forms reached its climax at that time. A suggestively anthropomorphic vocabulary of forms has filled the entire picture plane with its nonhierarchical, planar quality. The mostly vertical orientation evokes the impression that we are looking at a detail from a larger, flowing whole. The late works' restriction of the palette to just a few tones is pushed to its extreme in the present painting; only the primary colours of red, yellow and blue flow – cool and radiant – in curves extending out gently around the white spindle-shaped form of the title.

"It is worth a life to push so far ahead that the real colour image can emerge and, in doing so, the colour resonates in such a way that, without any particular intention on the part of the artist, something human becomes visible, human and animal in a new, unknown formulation," wrote Nay in October 1967 (cited from: E.W. Nay. Lesebuch. Selbstzeugnisse und Schriften, Cologne 2002, p. 297).



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

38 FIGURALE – PHYLLIS

1950

Öl auf Leinwand. 70 x 101 cm. Gerahmt. Unten links braun signiert und datiert 'Nay.50.'. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'NAY – FIGURALE – Phyllis – 1950'. – In guter Erhaltung. Partiiell minimales Craquelé, eine winzige Retusche unten rechts.

Scheibler 495

Oil on canvas. 70 x 101 cm. Framed. Signed and dated 'Nay.50.' in brown lower left. Signed, dated and titled 'NAY – FIGURALE – Phyllis – 1950' verso on the stretcher. – In very good condition. Some isolated minute craquelure, a tiny retouch to the lower right.

Provenienz *Provenance*

Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 259, 6.-8. Juni 1985, Lot 1153; Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Galerie Heimeshoff, Essen 1990; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1950 (Haus der Kunst), Neue Rheinische Secession Düsseldorf, Kat. Nr. 147; Essen 1989/1990 (Galerie Heimeshoff), 25 Künstler auf den Spuren von Zen 49, Kat. Nr. 69 mit Farbabb. („Figurale“); Frankfurt am Main/Leipzig 1994 (Städtische Galerie im Städel/Museum der bildenden Künste), Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre, Kat. Nr. 50 mit Farbabb. S. 122

Literatur *Literature*

Karl Ruhrberg, Die Malerei unseres Jahrhunderts, Düsseldorf/Wien/New York 1987, Abb. S. 293

€ 200 000 – 250 000,-

„Figurale – Phyllis“ gehört zu der Gruppe der sogenannten Fugalen Bilder, die einen Neubeginn in seinem künstlerischen Oeuvre markierten. Als Ausgangspunkt ist ein Aufenthalt in Worpswede zu sehen, wo Nay auf Einladung des Bremer Galeristen Michael Hertz an einer Folge von zehn Farblithographien arbeitete. Für diese Drucktechnik musste der Künstler seine Kompositionen in Einzelformen separieren und in Farbgruppen zusammenfassen, um sie im Druckvorgang von mehreren Lithosteinen wieder zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Diese Art der formalen Durcharbeitung setzte Nay auch in seinen malerischen Werken fort. Obgleich die Fugalen Bilder gegenstandslos erscheinen, gehen sie von Menschendarstellungen aus. Nay abstrahierte das figurative Vorbild weitestgehend und übersetzte es bildfüllend in schmale ausschwingende Bänder, Dreieck- und Bogenformen – inspiriert von den Wiederholungen und Umkehrungen einer musikalischen Fuge, die der Werkgruppe ihren Namen gab. Damit entwickelt er ein eigenständiges Amalgam zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Die durch unterschiedliche Helligkeitswerte scharf gegeneinandergesetzten Elemente der „Figurale – Phyllis“ werden dominiert von einem kräftigen, kühlen Grün, das auf seinen Komplementärkontrast Violett trifft. Spitze Winkel und sanfte Bögen halten sich die Waage und gehen eine ungemein spannungsreiche, aber harmonische Einheit ein.

“Figurale – Phyllis” belongs to the group known as the Fugal Pictures, which mark a new beginning in the artist’s oeuvre. Nay’s stay at Worpswede can be seen as the point of departure for all this: that is where he worked on a series of ten colour lithographs at the invitation of Bremen gallerist Michael Hertz. This printing technique required the artist to separate his compositions into individual forms and to group them by colour on multiple lithographic stones and then combine them back into a complete picture during the printing process. Nay also continued to process form in this manner in his painted works. Although the Fugal Pictures appear non-objective, they are based on images of people. Nay has almost entirely abstracted from his figurative model, translating it into narrow bands as well as triangular and arched shapes curving out to fill the picture – inspired by the repetitions and reversals of the musical fugues that gave this group of works its name. In this way he developed his own independent amalgamation between representationalism and abstraction.

Differences in brightness are used to establish stark contrasts between the elements of the “Figurale – Phyllis”, which are dominated by a strong, cool green paired with its complementary contrast, violet. Sharp angles and gentle curves balance one another out and combine into an exceptionally charged, but harmonious whole.



NORBERT KRICKE

1922 – Düsseldorf – 1984

39 GROSSE FLÄCHENBAHN 1964

Edelstahl. Ca. 138 x 520 x 2 cm. Auf Metallplinthe 1 x 45 x 62 cm. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Sabine Kricke-Güse, Berlin, aufgenommen.

Stainless steel. Approx. 138 x 520 x 2 cm. On metal plinth 1 x 45 x 62 cm. – With minor traces of age.

The present work will be included in the forthcoming catalogue raisonné compiled by Sabine Kricke-Güse, Berlin.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster 1980 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Westfälischer Kunstverein), Zürich (Kunsthaus), Reliefs, Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.Kat., S.214 mit Abb. und Zitat Norbert Kricke

Bonn 1969 (Bonner Kunstverein im Rheinischen Landesmuseum), Studio Rheinland, Norbert Kricke und seine Schüler, Ausst.Kat.Nr.2, S.34

Avignon 1969 (Palais des Papes), L'Oeil Ecoute, Exposition Internationale d'art contemporain

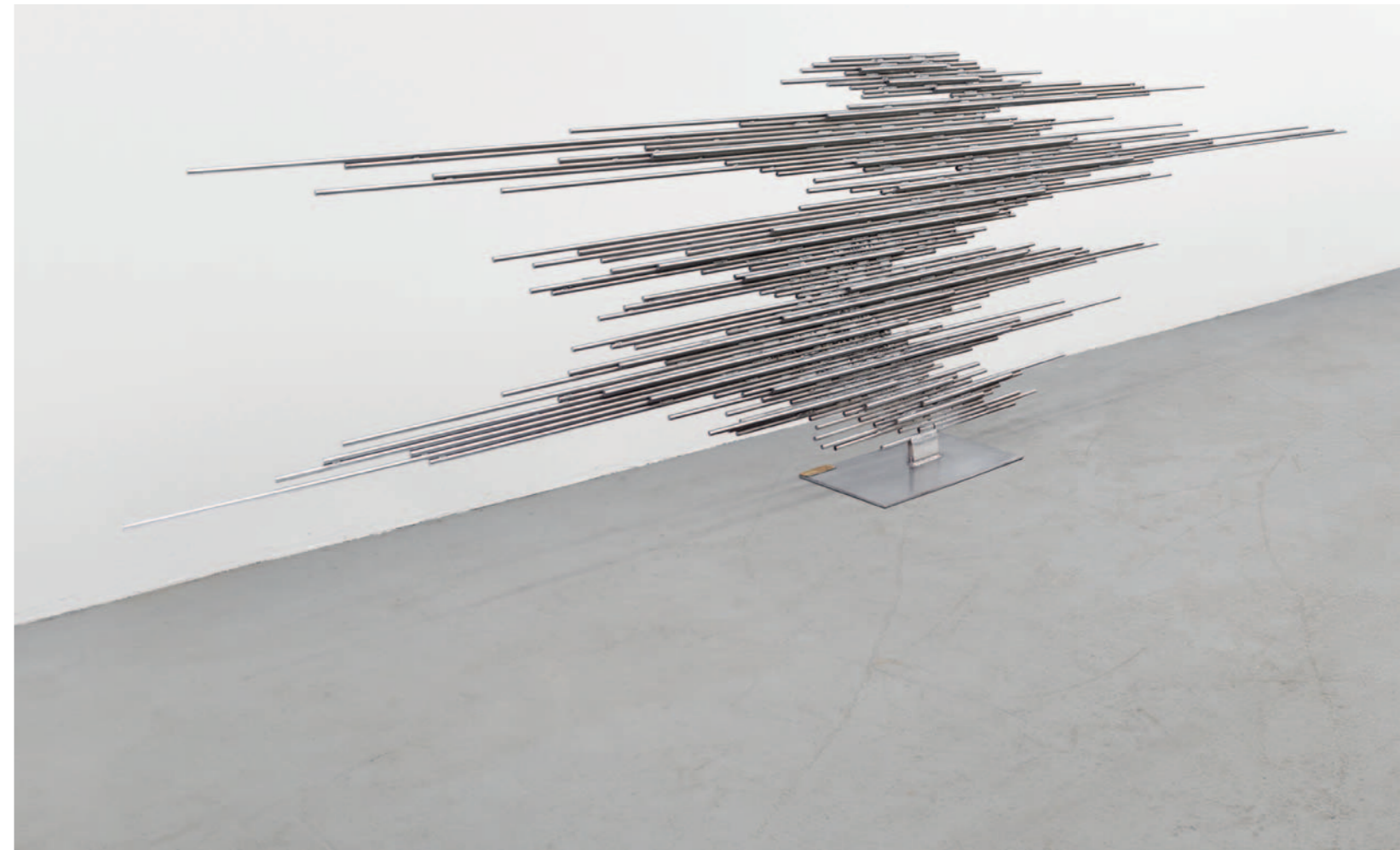
Kassel 1964 (Orangerie), Documenta III

Sonsbeek 1966 (Stadtzentrum), Internationale Beeldentoonstelling, Ausst.Kat.Nr.127, o.S. mit Abb.

Literatur *Literature*

Jürgen Morschel, Norbert Kricke, Stuttgart 1976, S.68 mit Abb.

€ 400 000 – 500 000,-



Flächenbahn

Linie – Form der Bewegung,
Bewegung Form von Zeit,
Fläche suggerierend,
ohne Begrenzung,
nach beiden Seiten in den Raum stossend,
von beiden Seiten ihn aufnehmend.

Relief – weg von der Wand,
frei in den Raum,
Relief in sich,
beidseitig.

Norbert Kricke (1980)

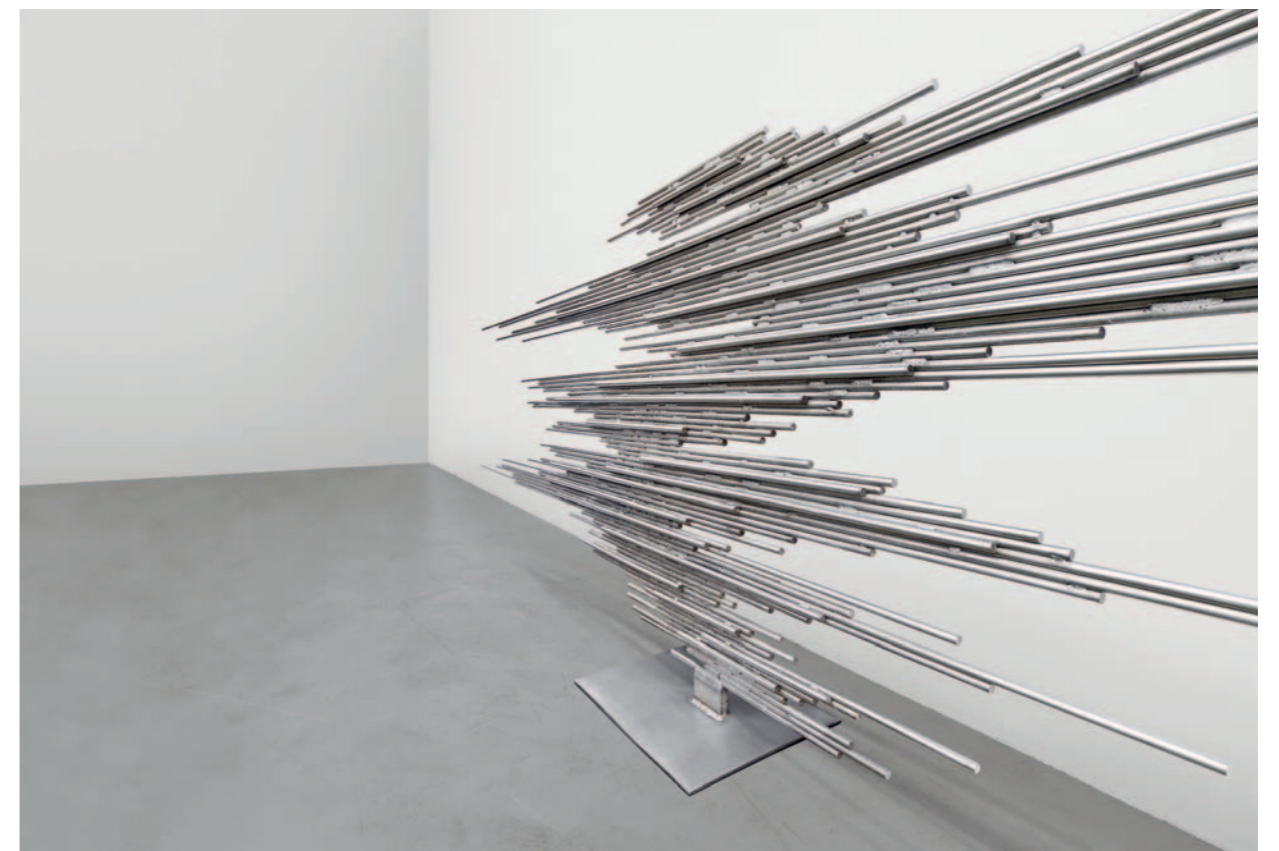


Der Bildhauer und Zeichner Norbert Kricke ist ein Individualist, dessen Werk sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht, seine Plastiken lassen sich weder dem Informel noch der Minimal Art zuschreiben. Er stellt mit minimalistischen und vollkommen eigenständigen Mitteln Bewegung im Raum dar und findet für diese Aufgabenstellung radikale, schwerelos erscheinende Lösungen, die gleichermaßen klar und poetisch sind. Nach den farbig gefassten minimalistischen „Raumplastiken“ mit einfacher, geschlossener Linienführung vom Anfang der 1950er Jahre kommt er zu den „Bündelungen“, bei denen Knäuel aus gebogenen Stahldrähten von einem Zentrum aus in verschiedene Richtungen ausstrahlen. Parallel dazu entsteht ab 1955/56 die Werkgruppe der „Flächenbahnen“. In ihnen werden die Bündel von Stahlstäben systematisiert. In der Längsausrichtung gegeneinander verschoben, sind sie als geschlossene Fläche nebeneinander ausgerichtet. Mit der gleichen formalen Konsequenz, die schon seine dreidimensionalen, offenen Raumplastiken auszeichnet, kanalisiert Kricke also nun die Bewegungsenergie in einer zweidimensionalen, hermetischen Wand. In ihrer materiellen Dominanz ruft sie eine ganz andere, gesteigerte Wirkung hervor. Statt einer explosionsartigen Bewegung aus dem Zentrum der „Bündelungen“ findet die Dynamik in den „Flächenbahnen“ auf einer einheitlichen, jedoch ins Unendliche weisenden Bahn statt: „Die Bewegung auf breiter Bahn und in der hohen Geschwindigkeit der Geraden wirkt sozusagen wie ein volltönender, euphorischer Impuls. Der Blick trifft auf die durch dielichtsammelnden Schmelzspuren der Verlötnungsstellen der Stäbe gebildeten Kernzone und wird nach links und rechts in den Raum bewegt; und diese Bewegung auf vielen gleichgerichteten Linien hat eine ganz andere Wucht als eine Bewegung, die nur in einer Linie ausstrahlt. Man könnte die ‚Flächenbahn‘ auch als Wand ansehen, bei der die Stabilität durch den horizontalen Bewegungszug aufgehoben wird.“ (Jürgen Morschel, Norbert Kricke, Stuttgart 1976, S.68). Die Zahl der entstandenen Flächenbahnen ist sehr begrenzt. Sie umfasst, wie auch in anderen Werkgruppen Krickes üblich, verschiedenste Größendimensionen. Die hier angebotene „Große Flächenbahn“ wird in ihrem Entstehungsjahr 1964 gemeinsam mit Krickes berühmter Raumplastik „Große Mannesmann“ auf der documenta III ausgestellt. Sie ist in ihrer Größe und Wirkung exzeptionell und wird nur von der „Großen Flächenbahn in zwei Ebenen“ (1957/59) an der Fassade des Kleinen Hauses des Musiktheaters im Revier, Gelsenkirchen, übertroffen.

The sculptor and painter Norbert Kricke is an individualist whose oeuvre defies clear classification. His sculptures can be attributed neither to Informel nor to Minimal Art. He depicts movement in space with minimalist and completely independent means and finds radical, seemingly weightless solutions for this exercise that are as clear as they are poetic. Following the coloured minimalist "Raumplastiken" with simple, continuous lines from the early 1950s, he moves on to the "Bündelungen", in which clusters of bent steel wires radiate out from a central point into different directions. At the same time, from 1955/56 onwards, he created the group of works entitled "Flächenbahnen". These systematise the bundles of steel rods. Staggered lengthwise in rows, they are aligned next to each

other as a closed surface. Applying the same formal consistency that already characterises his three-dimensional, open spatial sculptures, Kricke now channels the kinetic energy into a two-dimensional, hermetic wall. In its material dominance, it evokes a completely different, heightened effect. Instead of an explosive movement from the centre of the "Bündelungen", the dynamics in the "Flächenbahnen" take place in a uniform direction that nevertheless points towards infinity: "The movement on a broad track and with the high speed of the straight lines has the effect of a full-sounding, euphoric impulse. The gaze meets the core zone formed by the light-collecting melt traces of the soldering points of the rods and is moved left and right within the space. This movement, taking place on many lines of the same direction, has a completely different momentum compared to a movement radiating out in only one line. One could also regard the 'Flächenbahn' as a wall in which the stability is cancelled out by the horizontal pull of movement." (Jürgen Morschel, Norbert Kricke, Stuttgart 1976, p.68).

The number of "Flächenbahn" sculptures created is very limited. As is typical for other groups of Kricke's works, they cover a wide range of dimensions. The "Große Flächenbahn" on offer here was exhibited at documenta III in 1964, the year it was created, together with Kricke's famous spatial sculpture "Große Mannesmann". It is exceptional in its size and effect and is only surpassed by "Große Flächenbahn in zwei Ebenen" (1957/59) that can be seen on the façade of the Kleines Haus of the Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

40 KEIME IM SAND

1965

Öl auf Leinwand. 110 x 100 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und
datiert 'Nay.65.' Rückseitig auf dem
Keilrahmen signiert, datiert und betitelt
'NAY – „Keime im Sand“ – 1965' sowie
mit einem Richtungspfeil versehen.

Scheibler 1172

*Oil on canvas. 110 x 100 cm. Framed.
Signed and dated 'Nay.65.' in black lower
right. Signed, dated and titled 'NAY –
„Keime im Sand“ – 1965' and with an
arrow to show hanging direction verso
on the stretcher.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Orangerie-Reinz, Köln; Privat-
sammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1965 (Galerie Günther
Franke), E.W. Nay, Kat. Nr. 12; Oslo 1965
(Holst Halvorsens Kunsthandel), Ernst
Wilhelm Nay, Malerier – Akvareller, Kat.
Nr. 12; Köln 1966 (Galerie Der Spiegel),
E.W. Nay – Bilder und Grau-Aquarelle
1965/66, Kat. Nr. 3; Köln 1975 (Galerie
Orangerie Reinz), Ernst Wilhelm Nay.
Gemälde, Gouachen, Zeichnungen,
Graphiken, Kat. Nr. 26 mit Farbabb.;
Köln 1981 (Galerie Orangerie-Reinz),
Ernst Wilhelm Nay 1902-1968, mit Farb-
abb.

Literatur *Literature*

Weltkunst, 56. Jg., Heft 21, München,
1.11.1986, mit Farbabb. S. 3313

€ 90 000 – 120 000,-



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

41 ROTER MOHN

Um 1935/1940

Aquarell auf feinem Japanbütten.
35,6 x 47,2 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'Nolde'.
– Farbfrisch erhalten.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 12. Februar 2023. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A – 264/2023“ registriert und dokumentiert.

*Watercolour on fine Japan laid paper.
35.6 x 47.2 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in black lower right.
– In fine condition with fresh colours.*

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, from 12 February 2023. The work is registered and documented in his archive under the number „Nolde A – 264/2023“.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Bayern

€ 80 000 – 120 000,–

Als Emil Nolde 1916 in das kurz zuvor erworbene Bauernhaus Utenwarf zog, löste dies in seinem Schaffen eine Vielzahl von Landschaftsbildern aus. Seit dieser Zeit entstanden aber auch zahlreiche Blumenquarelle, die ihren Ursprung im selbst angelegten Garten hatten. Mit viel Liebe zum Detail hatten Emil und Ada Nolde den Garten mit Klatschmohn, Sonnenblumen, Dahlien, Iris, Calla und Lilien bepflanzt. Im Laufe eines Jahres fanden sich immer wieder Blumen, die in voller Blüte standen und Eingang in seine Aquarelle fanden.

Im Unterschied zu Karl Schmidt-Rottluff oder Gabriele Münter, die ihre Blumen meist in einer Vase malten, scheint Nolde sie direkt in seinem Garten festgehalten zu haben. Wie dies auch für das Aquarell „Roter Mohn“ gilt, malte er sie in starker Nahaufnahme und so, wie er sie im Blumenbeet – vielleicht auf einem Hocker sitzend – vorfand. Dabei interessierte Nolde sich nicht für das Vergehen einer Blüte und das damit verbundene Thema der Vergänglichkeit, sondern wählte grundsätzlich Blumen in voller Blüte. Mit dem farbgetränkten Aquarellpinsel zog er die einzelnen leuchtend-roten Blütenblätter nach, deutete die dunkle Tiefe der Kelche an und nahm dabei bewusst in Kauf, dass Unschärfen entstanden. Vielmehr nutzte er die dünnflüssige Konsistenz der Aquarellfarben, um auch die Transparenz einiger Blütenblätter anzudeuten. Wie Nils Ohlsen schreibt, stand Nolde bei der Entdeckung seines Gartens einmal mehr seinem norwegischen Kollegen Edvard Munch nahe, der 1916 eine Gärtnerei bei Oslo bezog (vgl. Ausst. Kat. Nolde Stiftung Seebüll 2018, S. 29).

In 1916, when Emil Nolde moved into his recently purchased farmhouse Utenwarf, it prompted the creation of a great number of landscape pictures. At that same time, however, he also began to create numerous watercolours, whose origin lies in the garden he personally laid out. With a great love of detail, Emil and Ada Nolde planted their garden with red poppies, sunflowers, dahlias, irises, arum lilies and lilies. Over the course of a year, flowers were repeatedly to be found in full bloom, and these then found their way into his watercolours. In contrast to Karl Schmidt-Rottluff or Gabriele Münter, who usually painted their flowers in a vase, Nolde seems to have captured them directly in his garden. Like the watercolour “Roter Mohn”, he painted them in an extreme close-up as he found them in the flower bed – perhaps while sitting on a stool. What interested Nolde here is not the withering of a flower and the associated theme of transience: as a rule he selected flowers in full bloom. Using a watercolour brush soaked with colour he has traced the individual, luminously red petals of the flower, suggesting the dark depth of its receptacle and consciously accepting that the colours and close-up would lead to blurring. Indeed, he has used the thin consistency of the watercolours to also suggest the transparency of a few petals. As Nils Ohlsen has written, in discovering his garden, Nolde once again displayed a resemblance to his Norwegian colleague Edvard Munch, who moved into a plant nursery near Oslo in 1916 (exh. cat. Nolde Stiftung Seebüll 2018, p. 29).



HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

42 EIDECHSE

Um 1919

Hinterglasbild. 25 x 30 cm. Gerahmt.
Unbezeichnet. – Am linken Bildrand
winzige Farbverluste, sonst in tadel-
loser Erhaltung.

Geiger/Bretz 12; Firmenich 860

*Reverse glass painting. 25 x 30 cm.
Framed. Unsigned. – Minor losses of
pigment on the left edge, otherwise in
excellent condition.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Prof. Stefan Waetzoldt, Ber-
lin (bis 1961); Sammlung Gerd Rosen,
Berlin; Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1961 (Nationalgalerie in der Oran-
gerie des Schlosses Charlottenburg),
Der Sturm. Herwarth Walden und die
Europäische Avantgarde Berlin 1912-
1932, Kat. Nr. 38

€ 40 000 – 60 000,-



In den Wintermonaten der Jahre 1911/1912 lernte Heinrich Campendonk bei den Vertretern der Künstlervereinigung „Der Blaue Reiter“ die Kunst der Hinterglasmalerei kennen. Es war Gabriele Münter, die während ihrer Aufenthalte im bayerischen Murnau die volkstümlichen Hinterglasbilder entdeckte und sich beim Murnauer Meister Heinrich Rambold (1872 – 1953) in dieser Technik unterweisen ließ. Abgesehen von Münter und Campendonk schuf auch Franz Marc erste Hinterglasbilder. Sie alle waren von der Arbeit mit den unvermischten, leuchtenden Farben fasziniert, die in umgekehrter Reihenfolge auf die transparente Bildoberfläche aufgetragen werden mussten. Gleichsam neu waren die strikt flächige Behandlung der Motive und die 'naive' Vernachlässigung von Perspektive und Proportion.

Nach Ende des Ersten Weltkriegs und nach dem Tod von Campendonks Vorbild und Mentor Franz Marc nahm er die Hinterglasmalerei unter veränderten und gereiften Vorzeichen wieder auf. Wie sich herausstellte, war die zwischenzeitliche, intensive Arbeit mit Holzschnitten von entscheidender Bedeutung gewesen. So schuf Campendonk auch für die angebotene „Eidechse“ zunächst eine Bleistiftzeichnung à la Marc und arbeitete anschließend mit einer grafischen Vorlage, die er unter das Glas legte, und deren Konturen er mit feinem Pinsel nachzog. Die so entstandenen Binnenflächen füllte er mit opaken, leicht marmorierten Farben aus, darunter verschiedene Rottöne und ein schimmerndes Türkis, das er mit kleinen goldenen Schuppen noch veredelte. In dem feinen, aber überschaubaren Frühwerk seiner Glasbilder ist die farbenprächtige „Eidechse“ eine der wenigen Arbeiten mit dem alleinigen Motiv eines Tieres.

During the winter months of 1911/1912, Heinrich Campendonk was familiarised with reverse-glass painting through the members of the artists association “Der Blaue Reiter”. It was Gabriele Münter who had discovered the folk art of reverse paintings on glass during her stays in the Bavarian town of Murnau, where she had master Heinrich Rambold (1872 – 1953) instruct her in the technique. Besides Münter and Campendonk, Franz Marc also created his first reverse-glass paintings. All of them were fascinated by this way of working with unmixed, luminous colours that had to be applied to the transparent surface of the picture in reverse order. The strictly two-dimensional treatment of the motifs and “naive” disregard for perspective and proportion were equally new.

After the end of the First World War and the death of Campendonk's role model and mentor Franz Marc, he returned to reverse painting on glass in a different – and, especially, more developed – vein. His intense work with woodcuts during the interim would prove to be of decisive significance. For the “Eidechse” offered here, for example, Campendonk first created a pencil drawing in the manner of Marc and then worked with a graphic template, laying it under the glass and tracing its contours with a fine brush. He then filled the interiors of the resulting shapes with opaque, slightly marbled colours, including different shades of red and a shimmering turquoise, which he further embellished with little golden scales. Among his fine, but limited early work in reverse-glass painting, the colourful “Eidechse” is one of the few images exclusively featuring an animal motif.





HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

43 SELBSTBILDNIS, LIEGEND 1909

Öl auf Leinwand. 73,5 x 98,5 cm. Gerahmt. Oben links braun monogrammiert 'HMP' (ligiert). – In guter, farbfrischer Erhaltung. Partiiell schwaches Craquelé.

Soika 1909/55

Oil on canvas. 73.5 x 98.5 cm. Framed. Monogrammed 'HMP' (joined) in brown upper left. – In fine condition with fresh colours. Some faint craquelure.

Provenienz *Provenance*

Dr. med. W. Blank, Köln; Rheinische Privatsammlung in dritter Generation

€ 1 500 000 – 2 000 000,-

Ausstellungen *Exhibitions*

Königsberg 1914; Berlin 1959 (Hochschule für bildende Künste in Gemeinschaft mit der Nationalgalerie der Ehemals Staatlichen Museen), Der junge Pechstein. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 57 mit Farbabb.; Bonn 1965 (Rheinisches Landesmuseum), Expressionismus aus rheinischem Privatbesitz, Kat. Nr. 36, mit ganzseitiger Farbabb. S. 41; Frankfurt am Main/Hamburg 1966 (Frankfurter Kunstverein/Kunstverein in Hamburg), Vom Impressionismus zum Bauhaus. Meisterwerke aus deutschem Privatbesitz, Kat. Nr. 65, mit Abb.; Paris/München 1966 (Musée National d'Art Moderne/Haus der Kunst), Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionisme allemand/Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus, Kat. Nr. 258, mit Abb. S. 342 (auf dem Keilrahmen zweifach mit Ausstellungs-Etikett); Düsseldorf 1967 (Kunsthalle), Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz. Malerei, Plastik, Handzeichnung, Kat. Nr. 278 mit Abb. 32; Schaffhausen/Bonn 1972 (Museum zu Allerheiligen/Rheinisches Landesmuseum), Die Künstler der „Brücke“, Kat. Nr. 153, mit Farbabb. Tafel 17; Braunschweig/Kaiserslautern 1982 (Kunstverein/Pfalzgalerie), Max Pechstein, Farbabb. S. 51; Berlin/Tübingen/Kiel 1996/97 (Brückemuseum/Kunsthalle Tübingen/Kunsthalle zu Kiel), Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Kat. Nr. 35 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Robert Breuer, Max Pechstein – Berlin, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 29, Oktober 1911 – März 1912, Heft 6, S. 423-431, mit Abb. S. 429; Walther Heymann, Max Pechstein, München 1916, mit Abb. S. 7; Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, S. 168; Jean Leymarie/Ewald Rathke, L'expressionismo e il fauvismo. Parte seconda, volumi 8 (L'Arte Moderna), Mailand 1967, Farbabb. S. 129; Diether Schmidt, Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin (Ost) 1968, S. 270, Farbabb. Tafel 9; Ewald Rathke, L'Espressionismo, Mailand 1970, S. 55 mit Abb.; Braunschweiger Zeitung, 20.3.1982, Ausstellungsbesprechung, mit Abb.; Andreas Andermatten, Max Pechstein, in: Pan, 1985, Heft 6, S. 4-21, mit Farbabb. auf dem Umschlag; Ewald Rathke, Expressionismus von Paul Gauguin bis Oskar Kokoschka, Herrsching 1988, mit Farbabb. 29; Andreas Hüneke, Zweierlei Augen – Ein Deutungsvorschlag, in: Magdalena Moeller (Hg.), Schmidt-Rottluff. Druckgraphik, München 2001, mit Abb. S. 44; Roman Zieglängsberger, „Es war immer dieselbe Pfeife“. Max Pechstein in seinen Selbstbildnissen, in: Max Pechstein. Künstler der Moderne, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S. 167-170



*Das bedeutendste Selbstbildnis von H. M. Pechstein aus seiner besten Zeit.
Ein Höhepunkt des deutschen Expressionismus.*



Erich Heckel, Der schlafende Pechstein, 1910
 Öl auf Leinwand, 100 x 74 cm
 Bernried, Buchheim Museum
 © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Das mit leuchtenden Farben energisch gemalte „Selbstbildnis, liegend“ von 1909 ist das früheste und wohl qualitativste Selbstporträt von Max Pechstein. Lediglich in zwei kleinen Holzschnitten privaten Charakters hatte sich der Künstler bis dahin selbst dargestellt. Hier hingegen präsentiert er sich selbstbewusst in ganzer Figur und das gesamte Bildformat füllend, in einer gänzlich unkonventionellen Weise. Auf einem grünen Untergrund liegend, stützt er sich auf einem Ellbogen auf, während der andere ausgestreckte Arm den Pinsel hält, um auf der gerade noch ins Bild ragenden Leinwand zu malen.

Das außergewöhnliche Selbstbildnis von musealer Qualität besticht durch die Wahl der komplementären Farbkontraste Rot-Grün und Blau-Gelb, mit denen Pechstein maximale Leuchtkraft und eine selbstbewusste Präsenz erreicht. Mit den starken Farben geht der direkte, geradezu herausfordernde Blick des Malers einher. Pechstein, der sich 1909 auf der Schwelle zum künstlerischen Durchbruch befand, blickt selbstgewiss in die eigene Zukunft.

Das Jahr 1909 war eine von richtungsweisenden Veränderungen geprägte Zeit für den Künstler. Der junge Maler war zum Entstehungszeitpunkt 28 Jahre alt, seit Mitte 1908 in Berlin ansässig und zunächst noch weitgehend mittellos. Zu einem Meilenstein wurde für ihn daher die Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession, bei der er mit drei Gemälden vertreten war und zwei davon verkaufen konnte. „Das Eis war gebrochen, und meine Kunst, später von Kunsthistorikern als ‚Expressionismus‘ bezeichnet, hatte sich den Anfang des Weges errungen“, schrieb er rückblickend (zit. nach Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1, München 2011, S. 13). Der Verkaufserlös ermöglichte Pechstein erstmals einen Sommeraufenthalt an der Ostsee im Fischerdorf Nidden an der Kurischen Nehrung, wo er von Ende Juni bis Anfang September fern der Großstadt in der freien Natur arbeitete. Das „Selbstbildnis, liegend“ entstand sehr wahrscheinlich im Spätsommer, im Anschluss an diesen Nidden-Aufenthalt. Ein Kennzeichen ist dafür u.a. der ungewöhnliche, den Fischern abgeschauten Backenbart, den der Maler kurzzeitig trug, und mit dem er auch auf der Lithographie „Zwei Köpfe“ aus diesem Jahr zu sehen ist (Krüger L 57). Während seiner Aufenthalte in Nidden umgab er sich gern mit den dortigen Fischern, denen auch die unkonventionelle Kleidung mit einfachem Seemannshemd, kurzen Hosen und Gamaschen auf dem Selbstbildnis geschuldet ist.

Nachdem Pechstein noch zu Beginn des Jahres 1909 sowohl mit pointillistischen Maltechniken als auch mit pastosem Farbauftrag à la Vincent van Gogh experimentiert hatte, entstand mit dem „Selbstbildnis, liegend“ erstmals ein Gemälde, in dem er mit großen Flächen einheitlicher, leuchtender Farbgebung arbeitete. Diese künstlerische Errungenschaft dürfte in Zusammenhang mit der Matisse-Ausstellung stehen, die die Galerie Paul Cassirer in Berlin ausrichtete und die Pechstein gemeinsam mit Kirchner und Schmidt-Rottluff im Januar 1909 besuchte. Die dort ausgestellten liegenden Akte und Bilder von Tanzenden hinterließen bei Pechstein – mehr als bei den anderen „Brücke“-Künstlern – einen nachhaltigen Eindruck. Dass die Werke von Matisse ihre Wirkung bei Pechstein nicht verfehlten, dokumentieren auch die im gleichen Zeitraum entstandenen Werke „Bildnis in Rot“ und „Sitzender Mann“ (Soika 1909/56 und 1909/57).



Max Pechstein, Doppelbildnis, 1910
 Öl auf Leinwand, 89,5 x 89,5 cm
 Signiert und datiert unten links „Pechstein 1910“
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
 (Soika 1910/67)
 bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders
 2023 © Pechstein, Hamburg/Berlin

Auf dem von Pechstein im Frühjahr 1909 gestalteten offiziellen Plakat der „Brücke“-Ausstellung bei Emil Richter in Dresden stellte er die Konterfeis der vier „Brücke“-Mitglieder dar, unten links sich selbst (Krüger H 85). Möglicherweise weckte dieses erste für die Öffentlichkeit konzipierte Gruppenbildnis bei dem Maler das Bedürfnis nach einer bewussten, individuellen Selbstdarstellung seiner Person. Das Ergebnis dieser Intention steht uns hier vor Augen – nicht nur höchst individuell, sondern auch mit einer außerordentlich durchdachten Bildaussage. Wie Roman Zieglgänsberger in seinen Ausführungen zu dem „Selbstbildnis, liegend“ betont, entwarf der Künstler ein „Programm bild“, ein darstellerisches Konzept, in dem er nicht nur „der Ausführende, sondern gleichzeitig der Bildgegenstand ist [...]“. Entscheidend ist für die thematische Aussage des Gemäldes, dass sich ganz links am Rand die Palette befindet und ihr gegenüber am entferntesten Punkt im Bild rechts die angeschnittene Leinwand. Auf dieser entsteht soeben sein Selbstbildnis, das wir letztendlich vor Augen haben. Raffiniert ist zudem, dass sich das eigentliche Gemälde exakt aus den Farben zusammensetzt, die auf seiner Palette in chiastischer Anordnung anzutreffen sind. [...] Die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die Mischfarbe Grün auf seiner Palette müssen vom Künstler, der nur im Selbstbildnis sichtbar im Zentrum steht, zur Kunst auf der Leinwand 'übersetzt' werden. Liest man das Bild in abendländischer Leserichtung von links nach rechts, sehen wir durch Pechstein, wie Kunst entsteht“ (Roman Zieglgänsberger, „Es war immer dieselbe Pfeife“. Max Pechstein in seinen Selbstbildnissen, in: Max Pechstein. Künstler der Moderne, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S. 167-170).

Das Jahr 1909 bedeutete jedoch nicht nur in beruflicher Hinsicht einen Wendepunkt für Pechstein. Auch im Privatleben des Malers steht das Jahr für einen Neubeginn: Auf der Suche nach Anregungen für seine Aktbilder begegnete er Anfang des Jahres der damals sechzehnjährigen Charlotte Kaprolat (1893 – 1965), die ihm fortan für zahlreiche Gemälde und Aquarelle Modell stand und zu seiner Lebensgefährtin und späteren Ehefrau wurde. In dem ausdrucksstarken „Doppelbildnis“ (Soika 1910/67) von 1910 in der Nationalgalerie Berlin verwandelte er Lotte in eine Südsee-Insulanerin, während er selbst – hier in bürgerlichem Anzug und Krawatte – die Hauptperson ist. Dem „Selbstbildnis, liegend“ vergleichbar, präsentierte sich Pechstein hier höchst selbstbewusst. Auch das ist kein Zufall, denn im Mai 1910 war er zum Präsidenten der „Neuen Secession“ gewählt worden und fungierte als deren wortmächtiges Sprachrohr. Nachdem Pechstein sich erfolgreich für weitere Ausstellungsbeteiligungen der „Brücke“-Künstler eingesetzt hatte, bezeichnete Franz Marc ihn zu Recht als den „kleine[n] Napoleon der Berliner Künstlerschaft“. (zit. nach Aya Soika, in: Moderne Zeiten, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin/Kunsthalle Würth, Künzelsau 2014, S. 188.) In beiden Selbstbildnissen machte Pechstein unmissverständlich klar, dass er als Künstler und als Wortführer der progressiven Künstlervereinigung „Brücke“ die Richtung vorgeben wird.

Wie kein anderes Gemälde aus diesem Jahr präsentiert das „Selbstbildnis, liegend“ erstmals Pechsteins voll ausgereiften „Brücke“-Stil und steht programmatisch für seine künstlerische Entwicklung.



Max Pechstein, Zwei Köpfe, 1909
Lithografie, 45 x 43 cm
Unten rechts signiert „M. Pechstein“
2023 © Pechstein, Hamburg/Berlin

“Self-portrait, reclining” (1909), energetically painted with bright colours, is Max Pechstein’s earliest and probably most accomplished self-portrait. Previously the artist had only depicted himself in two small woodcuts of a private character. Here, by contrast, he has self-confidently presented himself as a full-length figure filling the entire image in a wholly unconventional manner. Reclining on a green surface, he leans on one elbow as he extends the other arm, which holds the brush he is using to paint the canvas that reaches just into the image.

This extraordinary, museum-quality self-portrait captivates us with its complementary contrasts of red-green and blue-yellow, which Pechstein has selected in order to establish the greatest possible luminosity and a self-confident presence. Its bold colours coincide with the painter’s direct and almost defiant gaze. Pechstein, who found himself on the threshold of his artistic breakthrough in 1909, looks to his future with self-assurance.

The year 1909 was a period defined by seminal changes for the artist. The young painter was 28 when he created this work; he had been living in Berlin since mid-1908 and had initially still been largely penniless. Thus the spring exhibition of the Berlin Secession marked a milestone for him: he was represented by three paintings there and was able to sell two of them. Looking back, he would write: “The ice was broken, and my art, which art scholars later called ‘Expressionism’, had successfully begun to take its course” (cited in Aya Soika, *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*, vol. 1, Munich 2011, p. 13). The proceeds from these purchases are what first enabled Pechstein to spend his summer by the Baltic Sea, in the fishing village of Nida on the Curonian Spit, where he worked from the end of June to the beginning of September, in the open countryside and far from the big city. “Self-portrait, reclining” was very probably created in late summer, directly following his stay in Nida. One indication of this is, for example, the unusual sideburns which the painter briefly wore after adopting them from the fishermen: Pechstein can also be seen with them in the lithograph “Zwei Köpfe” (Krüger L 57) from the same year. During his stays in Nida, he enjoyed dressing like the local fishermen, who were also the source of his unconventional clothing in the self-portrait, where he wears a simple seaman’s shirt, short trousers and gaiters.

While, at the beginning of 1909, Pechstein had still been experimenting with pointillist painting techniques as well as an impasto in the manner of van Gogh, with “Self-portrait, reclining” he created his first painting based on working with large areas of unified, luminous colours. This artistic achievement was probably connected with the Matisse exhibition organised at the Paul Cassirer gallery in Berlin, which Pechstein visited together with Kirchner and Schmidt-Rottluff in January 1909. The reclining nudes and pictures of dancers shown there made a lasting impression on Pechstein – more so than on the other “Brücke” artists. The fact that Matisse’s works did not fail to have an effect on Pechstein is also documented by the pictures “Bildnis in Rot” and “Sitzender Mann” (Soika 1909/56 and 1909/57), which were created during the same period.

On the official poster which Pechstein created in the spring of 1909 for the “Brücke” exhibition presented by Emil Richter in Dresden, he depicted the four members of the “Brücke”, including himself at the lower left (Krüger H 85). Perhaps this first group portrait conceived for public display kindled a desire in the painter to create a deliberate, individual representation of himself. The result of this intention stands here before our eyes: not only is it highly individual, it also features an extraordinarily well-considered visual message. As Roman Zieglgänsberger emphasises in his discussion of “Self-portrait, reclining”, the artist has composed a “programmatische picture”, a performative concept in which he is not just “the creator but simultaneously also the subject of the picture [...]”. It is decisive for the painting’s thematic message that the palette is found at the edge, all the way to the left, and the depicted portion of the canvas is opposite it, at the furthest possible point to the right. This is where the self-portrait that we ultimately have before our eyes is being created. Another ingenious aspect is that the actual painting combines exactly the same colours as are to be found arranged in inverted order on the palette. [...] The primary colours red, yellow and blue as well as the secondary colour green on the palette have to be ‘translated’ into the art on the canvas by the artist who, visible only in the self-portrait, forms its centre. Reading the picture from left to right, in the direction of Western writing, we see – through Pechstein – how art is created” (Roman Zieglgänsberger, “Es war immer dieselbe Pfeife”. Max Pechstein in seinen Selbstbildnissen, in: *Max Pechstein. Künstler der Moderne*, exh. cat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, pp. 167-170).

However, 1909 did not just mark a turning point for Pechstein professionally. It also stood for a new beginning in the painter’s private life: early that year, seeking sources of inspiration for his nudes, he met Charlotte Kaprolat (1893–1965), who was 16 years old at the time. From then on she would pose as his model for numerous paintings and watercolours and become his partner and later his wife. In the Nationalgalerie in Berlin’s highly expressive “Doppelbildnis” (Soika 1910/67), from 1910, he has transformed Lotte into an islander of the South Pacific while he himself – here in the suit and tie of a respectable citizen – forms the main figure. Here, in a manner comparable to “Self-portrait, reclining”, Pechstein has presented himself as extremely self-confident. And this is no coincidence, since he had been elected president of the “Neue Secession” in May 1910 and functioned as its eloquent public voice. After Pechstein had successfully advocated for the “Brücke” artists’ inclusion in further exhibitions, Franz Marc justifiably referred to him as the “little Napoleon among Berlin’s artists” (cited in Aya Soika, in: *Moderne Zeiten*, exh. cat. Nationalgalerie Berlin/Kunsthalle Würth, Künzelsau 2014, p. 188.). In both self-portraits Pechstein has made it unmistakably clear that, as an artist and as the spokesman of the progressive artists association “Brücke”, he would be defining the direction that was to be taken.

Like no other painting from that year, “Self-portrait, reclining” presents Pechstein’s fully developed “Brücke” style for the first time and programmatically stands for his artistic development.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

44 SONNENBLUMEN UND FUCHSSCHWANZ

Um 1940

Aquarell auf Japanpapier. 47,3 x 36,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Tinte signiert 'Nolde'. – Farbfrisch er-
halten, die oberen Ecken mit schwach
durchdrückenden Montierungsspuren.
Rückseitig farblich von Nolde überarbei-
tet.

Das Aquarell ist im Archiv der Stiftung
Ada und Emil Nolde, Seebüll, unter der
Nr. Fr.A.1642 verzeichnet.

Manfred Reuther, Klockries, ist gerne
bereit, auf Anfrage eine Expertise aus-
zustellen.

*Watercolour on Japan paper.
47.3 x 36.5 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in ink lower right. – In fine
condition with fresh colours, the upper
corners with mounting traces showing
through slightly on recto. The colours on
the reverse reworked by Nolde.*

*This watercolour is listed in the archives
of the Ada and Emil Nolde Foundation,
Seebüll, under no. Fr.A.1642.*

*Manfred Reuther, Klockries, is happy to
provide an expert report upon request.*

Provenienz Provenance
Stuttgarter Kunstkabinett, 36. Auktion
Moderner Kunst I. Teil, 3./4. Mai 1961,
Lot 375; Privatsammlung Nordrhein-
Westfalen

€ 70 000 – 80 000,-



CARLO MENSE

Rheine 1886 – 1965 Königswinter

45 KREUZABNAHME

1914/1915

Auf- und Hinterglasbemalung.
62,6 x 47 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. – In guter, farbfrischer Erhaltung. Ein Sprung oben 2012 fachmännisch restauriert, die Glasecke unten rechts ersetzt.

Drenker-Nagels 238

Das Hinterglasgemälde war 2017/18 Teil des Forschungsprojekts der Volkswagenstiftung „Hinterglasmalerei als Technik der Klassischen Moderne 1905-1955“, Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, Penzberg.

*Glass and reverse glass painting.
62.6 x 47 cm. Framed. Unsigned. – In good condition with fresh colours. A crack in the top professionally restored in 2012, the lower right corner of the glass replaced.*

Provenienz *Provenance*

Max Nienhaus, Köln (Mense-Nachlass); seitdem in Familienbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bonn 1920 (Städtisches Museum Villa Obernier), Christliches Motiv und künstlerisches Zeitgewand, Kat. Nr. 8; Düsseldorf 2012 (Museum Kunstpalast), El Greco und die Moderne, S. 305, mit Farbabb.; Penzberg 2017 (Museum Penzberg – Sammlung Campendonk), Tiefenlicht. Malerei hinter Glas von August Macke bis Gerhard Richter, S. 11, 71, mit Farbabb.

€ 40 000 – 60 000,-

Literatur *Literature*

U.a. Klara Drenker-Nagels, Carlo Mense. Sein Leben und sein Werk von 1909 bis 1939, Köln 1993, S. 46 f.; Klara Drenker-Nagels, Carlo Mense: Kunstentwicklung zwischen 1915 und 1919, Ausst. Kat. Carlo Mense. Der Fluss des Lebens, August Macke Haus Bonn 2000, S. 92 f., mit Abb.

In der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg erlebten sakrale Themen vor allem bei Künstlern im mehrheitlich katholischen Rheinland eine Renaissance. Maler wie Heinrich M. Davringhausen und Heinrich Nauen suchten nach dem Ursprünglichen und knüpften dabei an alte Traditionen an, indem sie den Holzschnitt und die Hinterglasmalerei wiederbelebten. Auch Carlo Mense blieb von dieser Entwicklung nicht unberührt. Nach Ausbildungsjahren an der Düsseldorfer Kunstakademie und im Atelier von Lovis Corinth in Berlin malte er ab 1913 auch christliche Themen. Vor dem Ersten Weltkrieg entdeckte er die Hinterglasmalerei für sich, die er auch für die eindrucksvolle „Kreuzabnahme“ als Technik wählte. Im Unterschied zur üblichen Verfahrensweise hatte Mense nicht nur die Rückseite der Glasscheibe bemalt, sondern auch die Vorderseite, wodurch eine besondere Plastizität und faszinierende Wirkung erzielt wird. 2012 war Menses „Kreuzabnahme“ als Leihgabe in der großangelegten Ausstellung „El Greco und die Moderne“ in Düsseldorf zu sehen. Vergleicht man die „Kreuzabnahme“ mit den Kompositionen aus El Grecos Spätzeit, etwa „Christus am Kreuz“ von 1613 oder „Kreuzigung“, wird offensichtlich, wie er sich abgesehen von den überstreckten Figuren des biblischen Personals auch bei der Farbwahl und der Lichtregie bei dem spanischen Meister orientierte.

During the period before and after the First World War, sacred themes experienced a Renaissance, particularly among artists in the predominantly Catholic Rhineland. Painters like Heinrich M. Davringhausen and Heinrich Nauen were seeking the primitive and, in doing so, drawing on old traditions by reviving the woodcut and reverse painting on glass.

Carlo Mense did not remain untouched by this development either. After training at the Düsseldorf academy of art and in Lovis Corinth's studio in Berlin, he also began painting Christian themes in 1913. He discovered reverse painting on glass before the First World War, and he also selected this technique for the impressive "Kreuzabnahme". In contrast to standard practice, Mense has painted not just on the reverse side but also on the front of the glass, resulting in an unusual three-dimensionality and a fascinating effect.

In 2012 Mense's "Kreuzabnahme" could be seen on loan in the major exhibition "El Greco and Modernism". Comparing this "Kreuzabnahme" with the compositions of El Greco's late period, such as his "Christ on the Cross" of 1613 or his "Crucifixion", it becomes obvious how – in addition to the elongated figures and Biblical personages – the Spanish master has also provided Mense with orientation in terms of his choice of colours and use of light.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

46 AMARYLLIS MIT MADONNENFIGUR

Um 1935/1940

Aquarell auf leichtem Japanpapier.
45,7 x 33 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'Nolde'.
– Schwach geblichen. Im oberen Drittel
rechts leichte Knickspuren.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 13. Februar
2023. Das Werk ist in seinem Archiv un-
ter der Nummer „Nolde A – 266/2023“
registriert und dokumentiert.

*Watercolour on fine Japan paper. 45.7
x 33 cm. Framed under glass. Signed
'Nolde' in black ink lower right. – Slightly
faded, minor creases in the upper third
on the right.*

*With a photo-certificate by Manfred
Reuther, Klockries, dated 13 February
2023. The work is registered and docu-
mented in his archive under the number
„Nolde A – 266/2023“.*

Provenienz Provenance

Dauerleihgabe aus Privatbesitz
im Sprengel Museum Hannover
(1999-2022), ehem. Inv.-Nr. D4435
(mit rückwärtigem Etikett auf dem
Schutzkarton); Privatsammlung Nord-
rhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Murnau 2018 (Schloßmuseum Murnau),
Mit Dank für die Blumen! Eine Floriade
zum 25-jährigen Jubiläum des Schloß-
museums Murnau, S. 59 mit Farbabb.

€ 40 000 – 60 000,-

Emil Nolde beschäftigte sich in seiner Malerei seit 1911 mit außer-
europäischen Artefakten. Meist vereinte er sie mit den herkömmlichen
Sujets von Stilleben, etwa mit Blumen, Früchten oder Gefäßen. Die
Stücke der stetig wachsenden, eigenen Sammlung an afrikanischen
Kultobjekten, ägyptischen Relikten und koreanischen Figuren kombi-
nierte er ungezwungen und offen, zuweilen liebevoll und mit Humor mit
scheinbar konträren Gegenständen zu spannungsreichen Kompositio-
nen. In diesem Sinne schrieb Nolde im Mai 1930 an den Kunsthistoriker
Max Sauerlandt: „In der Darstellung der 'Exotischen Figuren' habe ich
mich gar nicht bemüht, irgendwie in die exotische Kunst einzudringen;
sie waren mir nur Gegenstände wie ein Topf oder eine Blume es auch ge-
wesen wären. Nur lag mir damals etwas daran, interessantere Objekte zu
malen, als die üblichen Äpfel auf dem weißen Tuch“ (zit. nach: Ausst. Kat.
Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Hamburg 2013, S. 8).
Bei dem Aquarell „Amaryllis mit Figur“ kombinierte er zwar kein exotisches
Objekt, so doch eine kleine hölzerne Barockmadonna mit zwei weißen
Amaryllisblüten. Da Amaryllis um die Weihnachtszeit blühen, lässt sich bei
diesem Aquarell mit Maria und dem Jesuskind auch inhaltlich ein Bezug
herstellen.

*From 1911 Emil Nolde occupied himself with non-European artefacts in his
painting. He usually united these with typical objects from still lifes, such
as flowers, fruits or vessels. Casually and freely – and at times with affec-
tion and humour – he combined pieces from his own constantly growing
collection of African cult objects, Egyptian relics and Korean figures with
seemingly incongruent objects to form stimulating compositions. In May
1930 Nolde wrote in this sense to the art historian Max Sauerlandt: “In
depicting the 'Exotic Figures' I made no effort at all to somehow penetrate
into the exotic art; for me, they were just objects like a pot or a flower
would have been. It's simply that, at the time, I wished to paint more in-
teresting objects than the typical apples on a white cloth [...]” (quoted in:
exh. cat. Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, Hamburg 2013, p. 8).
He has not combined an exotic object with the two amaryllises in the wa-
tercolour, but he has paired them with a small wooden Baroque Madonna.
Because amaryllises flower around Christmas time, a thematic link can
also be established in this watercolour featuring the Madonna and Child.*



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

N⁴⁷ MUTTER MIT KINDERN 1911

Öl auf Leinwand. 128 x 97 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'Muter'. –
In sehr schönem originalen Zustand.
Vereinzelt winzige Farbausbrüche in
den pastosen Partien. Auf neuerem
Keilrahmen. Rückseitig mit teils weiß
überstrichener Figurenkomposition.

Ein Foto des Gemäldes ist im Foto-
Archiv der Galerie Bagera dokumen-
tiert.

*Oil on canvas. 128 x 97 cm. Framed.
Signed 'Muter' in black lower left. –
In very fine, original condition. Isolated
minute losses of paint in the pastose
areas. On a newer stretcher. With a
figural composition, partially overpainted
in white, on the reverse.*

*A photograph of the painting is doc-
umented in the photo archive of the
Galerie Bagera.*

Provenienz *Provenance*
Nachlass der Künstlerin; Galerie
Bagera (rückseitige Etiketten auf dem
Keilrahmen); Privatsammlung Schweiz

€ 100 000 – 120 000,-

Eigentlich sind es ihre ausdrucksstarken Porträts, für die Mela Muter bekannt und berühmt geworden ist. Einer wohlhabenden jüdisch-polnischen Kaufmannsfamilie entstammend, fasst sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts rasch in der Pariser Gesellschaft Fuß und schließt Freundschaft mit wichtigen Avantgarde-Künstlern. Selbst hatte sie in Warschau und den Pariser Akademien Grande Chaumière und Colarossi studiert. Alsbald porträtiert sie Menschen öffentlichen Interesses – aus Kunsthandel, Literatur, Politik und den gehobenen Kreisen.

Gleichzeitig hat sie jedoch auch ein ungemein einfühlsames Interesse für die ärmere Bevölkerung. Mit psychologischer Neugier, aber nie distanzlos, werden Benachteiligte der Gesellschaft teils auch in prominenten Bildformaten festgehalten; Kinder in spärlich-poverer Ausstattung ebenso wie Straßenmusikanten oder Familien in häuslichem Ambiente.

So zeigt unser großformatiges Gemälde eine junge Frau mit ihren Kindern bei einer Mahlzeit. Das Zimmer ist lichtdurchflutet, durch das geöffnete Fenster bewegt ein lauer Wind sanft die Gardine. Der Ausblick auf Berge und Fluss verankert die häusliche Szene in einer ländlichen Natur und verweist auch auf Mela Muters Interesse an der Landschaftsmalerei. Lichtflecken und eine vom unteren Bildrand sich rasant entwickelnde Perspektive beleben die figürliche Szenerie ebenso wie die sommerlichen starken Farben, in der Kleider und Gerätschaften gegeben sind. Pyramidaler Aufbau und Lichtregie weisen die Mutter hier als Ursprung allen Lebens, mithin als Sinnbild der Maternité aus, dem eine Aura heiliger Ruhe innewohnt. Im Individuellen sucht Muter immer auch das Charakteristische, das Überzeitliche.

Dieses Gemälde bedeutete der Malerin so viel, dass sie es bis zu ihrem Lebensende behielt und offenbar einem Sammlerwunsch entsprechend späterhin lieber eine kleinere Fassung malte, als es aus den Händen zu geben (Kleinere Fassung siehe: Magda Michalska, Mela Muter – Accomplished Portraitist and devoted Mother, in: Daily Art Magazine, 27. Jan. 2023, S. 2; Ausst. Kat. Paris 1966 (Galerie Jean-Claude Bellier), Mela Muter, Kat. Nr. 29 mit Abb.; Ausst. Kat. New York 1967 (Hammer Galleries), Mela Muter, Kat. Nr. 17 mit Abb.).





Mela Muter in Ihrem Atelier mit dem Bild
„Mutter mit Kindern“

Mela Muter actually became known and renowned for her highly expressive portraits. Born into a wealthy Jewish-Polish family engaged in the retail business, she quickly found her footing in Parisian society at the start of the 20th century and became friends with important avant-garde artists. She had studied in Warsaw as well as the Grande Chaumière and Colarossi academies in Paris. Shortly thereafter, she was creating portraits of public figures: from the art market, literary world, politics and upper-class circles.

At the same time, however, she had an exceptionally empathetic interest in poorer members of the populace. With psychological curiosity, but never lacking distance, society's disadvantaged are depicted in sometimes prominently proportioned formats: children attired in a meagre and impoverished manner as well as street musicians or families in a domestic atmosphere.

Our large-format painting depicts a young woman having a meal with her children. The room is filled with light, and a mild breeze gently passes through the open window to stir the curtains. The view of mountains and a river anchors the domestic scene in a rural natural setting and also points to Mela Muter's interest in landscape painting. Points of light and the perspective unfolding rapidly from the lower edge of the painting invigorate the figural scene, and this is further enhanced by the summery boldness of the colours found in the dresses and utensils. The pyramidal structure and use of light here present the mother as the origin of all life and thus as an allegory of Maternité, possessing an innate aura of sacred calm. Muter always also seeks the characteristic, the timeless, in the individual.

This picture meant so much to the painter that she kept it until the end of her life and, evidently responding to the wish of a collector, she later preferred to paint a smaller version than to give it up (for the smaller version, see: Magda Michalska, Mela Muter – Accomplished Portraitist and devoted Mother, in: Daily Art Magazine, 27 Jan. 2023, p. 2; exh. cat. Paris 1966 (Galerie Jean-Claude Bellier), Mela Muter, cat. no. 29 with ill.; exh. cat. New York 1967 (Hammer Galleries), Mela Muter, cat. no. 17 with ill.).

MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

48 GESCHWISTERPAAR. Rückseitig: DAMENPORTRÄT Um 1930/1940er Jahre

Öl auf Leinwand. 80,5 x 65 cm (Rahmenausschnitt). Doppelansichtig gerahmt. Jeweils oben rechts rot bzw. schwarz signiert 'Muter'. – In gutem Zustand. Mit einzelnen unauffälligen Farbausbrüchen im Inkarnat des Damenporträts.

Oil on canvas. 80.5 x 65 cm (frame opening). In a double-sided frame. Each signed 'Muter' in red / black upper right. – In very good condition. With some inconspicuous isolated losses of paint in the flesh tones of the lady's portrait.

Provenienz *Provenance*

Hôtel Drouot, Paris (Ende der 1980er Jahre erworben); seitdem Privatbesitz Österreich

€ 60 000 – 70 000,-



verso



FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

49 VOR ROT

1961

Öl auf Leinwand. 131 x 97 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'FWinter 61'. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Vor Rot FWinter 61'. – In guter Erhaltung.

Lohberg 2383 mit ganzseitiger Abb. Nr. 126

Oil on canvas. 131 x 97 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'FWinter 61' in black lower right. Signed, dated and titled 'Vor Rot FWinter 61' on the back of the canvas. – In very good condition.

Lohberg 2383 with full-page illus. no. 126

Provenienz Provenance

Stiftung des Künstlers, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Inv.Nr. HST:1204, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett), übertragen in die Fritz-Winter-Stiftung, München (Inv. Nr. 121, auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Bezeichnung); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 40 000,-

Die Werkphase Fritz Winters Anfang der 1960er Jahre ist geprägt von einer außergewöhnlichen Leichtigkeit und Offenheit. Vor hellem Bildgrund überlagern sich hier locker gesetzte Bereiche, die sich strukturell voneinander abheben – teils weich und dünnflüssig aufgetragene Farbbahnen, teils mit trockenem Pinsel kantig gesetzte kurze Schraffuren.

Die Natur war von Anfang an die wichtigste Inspirationsquelle Fritz Winters. Die Welt im Kleinsten und im Größten, Elemente des Mikro- und des Makrokosmos liegen seinen abstrakten Kompositionen zugrunde. Sein Anspruch galt im Laufe seiner Schaffenszeit nicht weniger als der Sichtbarmachung und Ordnung von universell geltenden Prinzipien. Die Ausdrucksmittel, die er dafür fand, veränderten sich über die Jahrzehnte hinweg. „Eines ist sicher, ich bin wie ein Bauer, der jedes Jahr seinen Acker neu pflügt, und immer wieder fallen die Schollen anders, aber der Boden bleibt derselbe. Eines ist gewiß [...], wir kreisen zwar um die Erde, aber ihr selbst sind wir noch nicht nähergekommen“, schrieb Winter 1967 an den Galeristen Günther Franke (zit. nach: Fritz Winter. Vom Bauhaus zur documenta, Ausst. Kat. Galerie Utermann 2018, S. 28).

Das großformatige „Vor Rot“ fasziniert durch die skripturalen Strukturen, die eine Entschlüsselung herausfordern, und die spannungsvollen Farbakkorde von erdig-sanften Nuancen bis zu kräftigem Magenta.

The phase in Fritz Winter's work from the early 1960s is defined by an unusual lightness and openness. On a light background we find overlapping, loosely painted passages whose textures distinguish them from one another: some consist of streaks of colour applied with soft and watery paint and others of angular short hatching applied with a dry brush.

From the very beginning, nature was Fritz Winter's most important source of inspiration. The world at its smallest and largest, elements of the micro- and macrocosm, provide the foundation of his abstract compositions. Over the course of his career, he aspired to nothing less than the revelation and arrangement of universally valid principles. The means of expression he found for this purpose changed over the decades. "One thing is certain: I am like a farmer who ploughs his field anew each year, and the clods keep on falling differently, but the soil remains the same. One thing is sure [...], we may be circling round the Earth, but we still haven't got any closer to the Earth itself," wrote Winter to his gallerist Günther Franke in the winter of 1967 (cited in: Fritz Winter. Vom Bauhaus zur documenta, exh. cat. Galerie Utermann 2018, p. 28).

The large-format painting "Vor Rot" fascinates us with its scriptural textures, which challenge us to decipher them, and its charged combinations of colours, ranging from earthy-soft nuances to a bold magenta.



GASTON CHAISSAC

Avallon 1910 – 1964 La Roche-sur-Yon

50 OHNE TITEL

1955

Öl auf Holz und Metall (vermutlich Deckel eines metallenen Waschkessels). Ca. 109 x 43 cm. Signiert (geritzt) 'CHAISSAC'. Rückseitig auf dem Holz bezeichnet. – Mit leichten Altersspuren.

Oil on panel on metal (presumably the lid of a metal washing kettle). Approx. 109 x 43 cm. Signed (scratched) 'CHAISSAC'. Designated on panel verso. – With minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Nathan, Zürich (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 2000 (Galerie nationale du Jeu de Paume), Gaston Chaissac, Ausst.Kat., S.276 mit Farbabb.
Linz 1996 (Neue Galerie der Stadt), Tübingen (Kunsthalle), Wuppertal 1996/1997 (Von-der-Heydt-Museum), Frankfurt/M. 1997 (Schirn Kunsthalle), Gaston Chaissac 1910-1964, Ausst.Kat. Nr.77, S.126 mit Farbabb.
Zürich 1987/1988 (Galerie Nathan), Chaissac 1910-1964, Ausst.Kat.Nr.36, o.S. mit Abb.

€ 40 000 – 60 000,–

Das zentrale künstlerische Anliegen des französischen Malers und Bildhauers Gaston Chaissac war die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Antlitz. Obwohl er im Laufe seines Schaffens auch mit abstrakten Ausdrucksformen experimentierte, blieb er einer gegenständlich-figürlichen Darstellungsweise verpflichtet. Seine fantasievollen Geschöpfe sind jedoch weit entfernt von einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe.

In beinahe allen Werken verbirgt sich irgendwo ein Augenpaar, das entweder scheu und neugierig oder auch entsetzt-leidvoll den Kontakt mit dem Betrachter sucht. Den Werken des Künstlerkollegen Jean Dubuffet verwandt, haben die Figuren Chaissacs die Eigenschaft, dass sie keinem Geschlecht zuzuordnen sind – in ihrer Erscheinungsweise schwanken sie zwischen Mensch und Tier mit Gesichtern zwischen Maske und Fratze. Seit 1949 übertrug Chaissac diese Prinzipien auch auf gefundene Materialien, etwa auf Hölzer, Ziegel, Weidenkörbe und Metallplatten, die er in seiner charakteristisch konturierten Formensprache bemalte und damit einer völlig neuen Bestimmung zuführte. Zu der Serie bemalter Objekte gehört auch die zum Aufruf kommende „Figur“ von 1955, bei der Chaissac sowohl für den Kopf als auch für den Rumpf bemalte Metallobjekte auf eine Holzlatte schraubte. Chaissac vertrat damit aber keine provokativ gesellschaftskritische Haltung, sondern nutzte diese zur Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Mit seinen Erfahrungen eines Lebens am Rande der Gesellschaft entwickelte er einen geschärften Sinn für alle anderen Existenzformen an der Peripherie und oftmals glaubt man den Künstler selbst in diesen Gesichtern wiederzufinden.

The central artistic focus of the French painter and sculptor Gaston Chaissac was the study of the human face. Although he also experimented with abstract forms of expression in the course of his work, he remained committed to a representational-figurative mode of depiction. His imaginative creatures, however, are far from a true-to-life rendering. In almost all works a pair of eyes is hidden somewhere, either shy and curious or horrified and distressed, seeking contact with the viewer. Similar to the works of fellow artist Jean Dubuffet, Chaissac's figures share the characteristic that they cannot be assigned to any gender – in their appearance they oscillate between human and animal with faces between mask and grimace. From 1949 onwards, Chaissac also transferred these principles to objets trouvés, such as wood, bricks, wicker baskets, and metal plates, which he painted in his characteristically contoured formal language, thus giving them a completely new designation. The series of painted objects also includes the "Figure" from 1955 that is being offered for sale, for which Chaissac screwed painted metal objects onto a wooden slat for both the head and the torso. Chaissac did not, however, take a provocatively socio-critical stance, but used them to come to terms with his own identity. With his experience of life on the fringes of society, he developed a sharpened sense for all other forms of existence on the periphery and often one believes to identify the artist himself in these faces.



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

51 OHNE TITEL
1982

Gouache auf Papier. 100 x 70 cm. Signiert und datiert 'S.Polke 28 82' – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Gouache on paper. 100 x 70 cm. Signed and dated 'S.Polke 28 82'. – With studio traces and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Marie-Louise Wirth, Zürich (mit rückseitigem Aufkleber); Hauswedell & Nolte, Hamburg, 06.06.1996, Lot 346; Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 60 000 – 80 000,-

„Polkes Zeichenstil ist für mich ein ewiges Wunder und Rätsel. Man hat nicht genug darüber gesagt, was für ein völlig außergewöhnlicher Zeichner er war. Eine der wichtigsten Fragen, die er gestellt hatte, lautete: Wie gewöhnt man sich das kunstfertige Zeichnen ab und zeichnet dennoch? [...] Man kann an Comics, an Motive aus den Medien und Karikaturen denken, aber nichts davon herrscht vor. Das ist das, was die Zeichnungen so gut macht“, urteilt Benjamin Buchloh über die zeichnerischen Arbeiten Sigmar Polkes (in: *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln 2015, S.211).

Ab Anfang der 1980er Jahre gewinnt die figurative Kunst in Deutschland mehr und mehr an Bedeutung, Polke bewegt sich zu dieser Zeit gegenläufig dazu – hin zu einer verstärkten Abstraktion. Seine Zeichnungen, die in dieser Zeit entstehen, vereinen beide Pole miteinander. Starkfarbige, gestisch gesetzte Pinselstriche überlagern sich mit einem unerschöpflich reichen, figürlichen Repertoire, das sich aus der Bilderflut der modernen Lebenswelt speist. Motive aus der Werbung, aus Illustrierten, Comics und Buchillustrationen verbinden sich auf großformatigen Papierbögen zu phantasievollen, vielfach auch satirisch-humoristischen Bildcollagen. Die hier angebotene herausragende Zeichnung wird akzentuiert von lebendigen, horizontalen Strichlagen. Stillebenhafte Naturmotive gehen zusammen mit den Darstellungen einer Porträtphotographie und einer antiken Büste ein augenscheinlich der Kunstgeschichte verpflichtetes Arrangement ein.

*„For me, Polke's drawing style is a perpetual miracle and mystery. Not nearly enough has been said about what an extraordinary painter he was. One of the most important questions that he asked was: how can you break the habit of skilful drawing and still be able to draw? [...] One can think of comics, motifs from the media and caricatures, but none of these prevail. That is what makes the drawings so good,“ Benjamin Buchloh's opinion of Sigmar Polke's graphic works (in: *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, exhib.cat. Museum Ludwig, Cologne 2015, p.211).*

As from the beginning of the 1980s, figurative art had been gaining more and more importance in Germany. At this time, Polke was moving in the opposite direction – towards increased abstraction. The drawings he created during this period unite both extremes. Strongly coloured, gestural brushstrokes overlapped with an inexhaustibly rich figurative repertoire, which was fed by a flood of images from the modern environment. Motifs from advertising, magazines, comics, and book illustrations were combined on large-format sheets of paper to create imaginative, often satirical and humorous picture collages.

The outstanding drawing offered here is accentuated by vivid horizontal layers of brushstrokes. Still-life-like nature motifs unite with the depictions of a portrait photograph and an antique bust in an arrangement that is obviously committed to art history.



ELLSWORTH KELLY

Newburgh/New York 1923 – 2015 Spencertown/New York

52 SERIES OF TEN LITHOGRAPHS 1970

10 Farblithographien auf Karton in unterschiedlichen Formaten. Von 58,7 x 48 cm bis 107,5 x 75,5 cm. Jeweils signiert und nummeriert. Exemplar 48/75 (+9 A.P. +T.P. +R.T.P. +P.P.II +3 G.E.L.,C). Edition Gemini G.E.L., Los Angeles (mit Prägestempel, rückseitigem Stempel und Registrier-nummer). – Mit leichten Altersspuren.

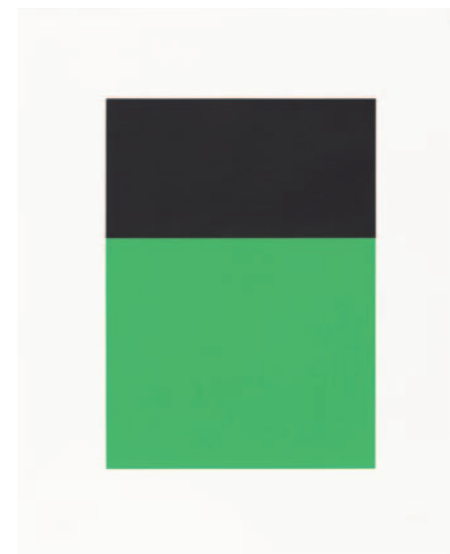
Richard H. Axsom, The Prints of Ellsworth Kelly, A Catalogue Raisonné, Bd.I, Portland 2012, WVZ-Nr.61-70

10 colour lithographs on card in varying formats. From 58.7 x 48 cm to 107.5 x 75.5 cm. Each signed and numbered. Proof 48/75 (+9 A.P. +T.P. +R.T.P. +P.P.II +3 G.E.L.,C). Edition Gemini G.E.L., Los Angeles (with embossed stamp, stamp and registration number verso). – With minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Westfalen-Blatt Vereinigte Zeitungsverlage GmbH & Co. KG, Bielefeld

€ 40 000 – 60 000,-



ED RUSCHA
Omaha/Nebraska 1937

53 **HOLLYWOOD**
1968

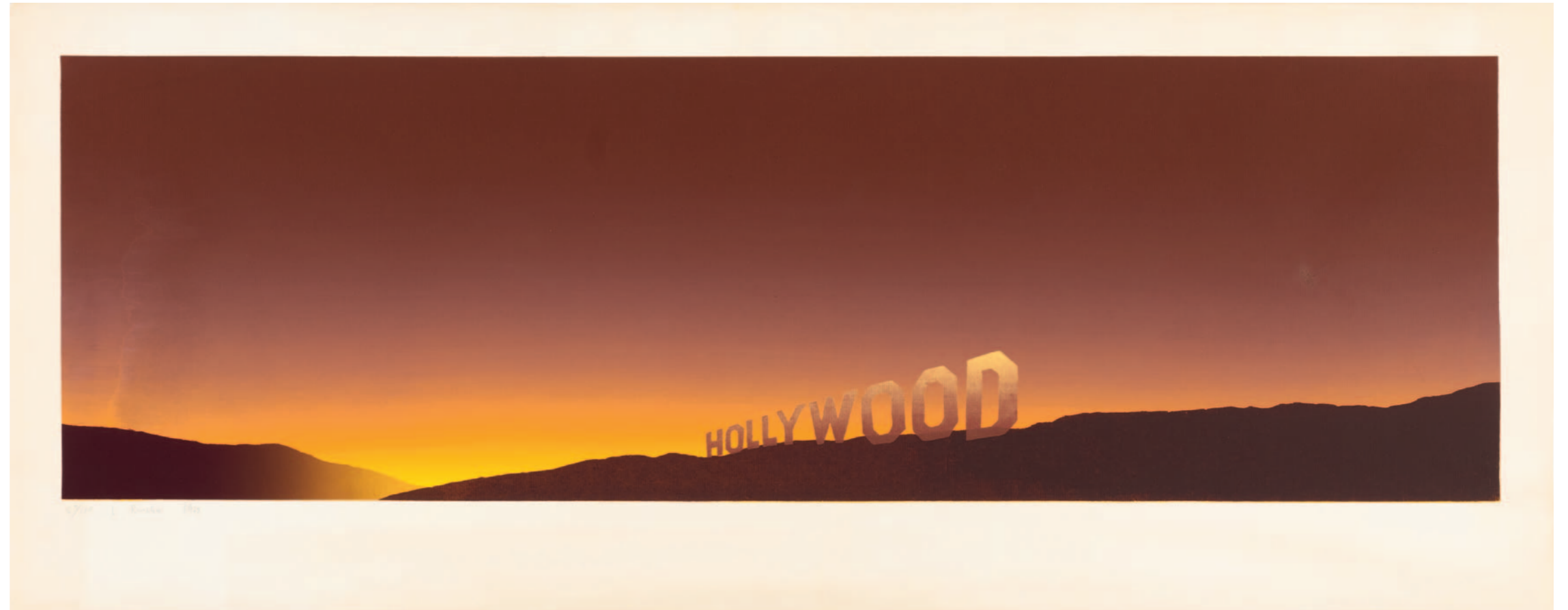
Farbserigraphie auf Karton. 44 x 111,7 cm.
Signiert, datiert und nummeriert.
Exemplar 63/100 (+18). Edition Ed
Ruscha, Los Angeles. – Das Blatt gering-
fügig beschnitten und fachmännisch
restauriert.

Walker Art Center (Hg.), Edward Ruscha
Editions 1959-1999, Catalogue raisonné,
Minneapolis, 1999, WVZ-Nr.7

*Colour screenprint on card. 44 x 111.7 cm.
Signed, dated and numbered. Proof
63/100 (+18). Edition Ed Ruscha,
Los Angeles. – Print minimally trimmed
and professionally restored.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Hamburg

€ 30 000 – 40 000,-



OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

54 CITY ARMOR 1983

Öl und perforierter Karton auf Leinwand. 100 x 130 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt „City Armor“ O'Piene' (ligiert) '83'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil and perforated card on canvas.
100 x 130 cm. Framed. Signed, dated
and titled "City Armor" O'Piene' (ligated)
'83' verso on canvas. – With studio
traces and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Grisebach, Berlin, 27.05.2000, Lot 355;
Privatsammlung, Saarland

€ 30 000 – 40 000,-



OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

55 **OHNE TITEL**

1975

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

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

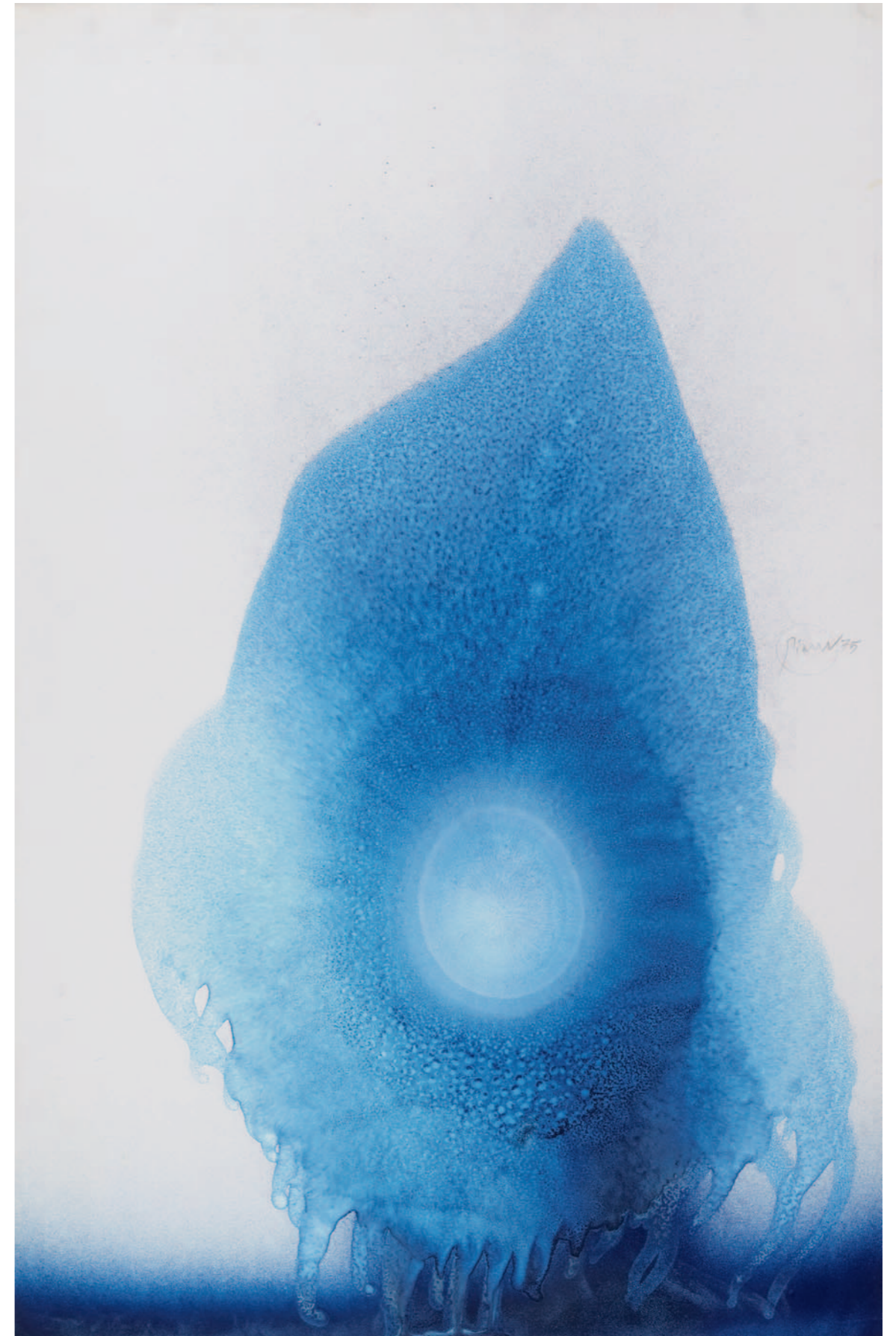
Provenienz *Provenance*

Christie's, Amsterdam, 12.04.2017,
Lot 199; Privatsammlung, Schweiz;
Lempertz, Köln, 17.06.2021, Lot 18;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

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

€ 25 000 – 30 000,-



GEORGE RICKEY

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

56 THREE LINES UP STAGGERED 1990

Kinetische Edelstahlskulptur aus 3 beweglichen Klingen. Höhe der Aufhängung mit Plinthe ca. 120 cm. Klingenlänge jeweils 64 cm. Auf der Plinthe geritzt signiert, datiert und nummeriert 'Rickey 1990'. Exemplar 2/3. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im The George Rickey Estate, East Chatham registriert.

Kinetic steel sculpture with 3 moving blades. Height of the hanging with plinth approx. 120 cm. Blade length each 64 cm. Signed, dated and numbered 'Rickey 1990' on the plinth (scratched). Numbered 2/3. – With minor traces of age.

The present work is registered in the George Rickey Estate, East Chatham.

Provenienz *Provenance*

Maxwell Davidson Gallery, New York (1990); Privatsammlung, Bayern

€ 30 000 – 40 000,-



George Rickey war ein genauer Beobachter der Natur. Die Struktur eines jungen Baumes, seine Verzweigungen und die leisen Bewegungen seiner Äste durch den Wind waren seit Beginn der 1960er Jahre für den Sohn eines Ingenieurs Inspiration und Ausgangspunkt seiner frühen kinetischen Metallskulpturen. Anhand der so gewonnenen Erkenntnisse entwarf Rickey Grundformen und Grundstrukturen von Linien und Flächen, die er den Gesetzen der Gravitation folgend zu scheinbar einfachen, in Wirklichkeit hoch komplexen, beweglichen Konstruktionen montierte. „Auch für den kinetischen Künstler“, schrieb Rickey 1970, „ist die Natur allgegenwärtig und berührt ihn ständig. [...] Die Natur hat dem Auge des Künstlers die Landschaft, Figur und Stilleben – als auch Geometrie, Licht und vermittelnden Raum – dargeboten [...]. Nicht in der Imitation der Erscheinung bedient sich die kinetische Kunst der 'Natur', sondern im Erkennen der Gesetzmäßigkeiten, im Bewusstwerden von Analogien und in der Entsprechung zum umfassenden Repertoire von Bewegung im Raum.“ (zit. nach Eberhard Roters, George Rickey, ein Porträt, in: Wieland Schmied, George Rickey, St. Gallen 1976, S. 11).

Die angebotene Skulptur „Three Lines up Staggered“ gehört zur Gruppe der seit 1961 entstandenen „Lines and Blades“, bei denen Rickey ein, zwei oder drei bewegliche Nadeln miteinander kombinierte und ins Gleichgewicht brachte. Wie kaum eine andere Werkgruppe verkörpert sie die Idee eines beweglichen Koordinatensystems, dessen Linien ständig neue Konstellationen bilden. Vor unseren Augen entstehen so kontinuierlich wechselnde Bilder.

George Rickey was a close observer of nature. The structure of a young tree, its branches and its quiet movements in the wind have been the inspiration and starting point for the son of an engineer's early kinetic metal sculptures since the beginning of the 1960s. With the resulting knowledge, Rickey designed basic shapes and structures of lines and areas which he assembled, following the laws of gravity, into seemingly simple, in reality highly complex, mobile constructions. "For the kinetic artist also," Rickey wrote in 1970, "nature is omnipresent and touches him constantly. [...] Nature has presented the landscape, the figure, and still life – as well as geometry, light, and mediating space – to the artist's eye [...]. It is not in the imitation of appearance that kinetic art makes use of 'nature', but in the recognition of regularities, in the awareness of analogies, and in the correspondence to the comprehensive repertoire of movement in space." (Quoted from Eberhard Roters, George Rickey, ein Porträt, in: Wieland Schmied, George Rickey, St. Gallen 1976, p. 11). The sculpture on offer "Three Lines up Staggered" pertains to the group of works "Lines and Blades" created from 1961 onwards, in which Rickey combined one, two, or three needles with one another, and balances them out. Like hardly any other group of works, it embodies the idea of a moving coordinate system whose lines constantly form new constellations. Continuously changing images are thus created in front of our eyes.



HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

57 P1960-203
1960

Pastell und Kohle auf Karton.
72 x 48,5 cm. Unter Glas gerahmt.
Signiert und datiert 'Hartung 60'. Rückseitig bezeichnet „P1960-203“ sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren.

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

*Pastel and charcoal on card.
72 x 48.5 cm. Framed under glass.
Signed and dated 'Hartung 60'.
Inscribed "P1960-203" and with hanging instructions verso. – With minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Paris 1960 (Galerie de France), Hans Hartung, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,-

In den 1950er und 1960er Jahren gilt Hans Hartung als einer der wichtigsten Vertreter des internationalen Informel. 1904 in Leipzig geboren, an der dortigen Kunstakademie und in Dresden ausgebildet, zieht er 1935 nach Frankreich und lebt in Paris im Zentrum der damaligen künstlerischen Avantgarde. Nach dem Krieg wird er schnell zum gefeierten Protagonisten der „École de Paris“, deren informelle Bildsprache er mitentwickelt und deren Erfolg zeitweise das Schaffen des Universal-künstlers Picasso überstrahlt. Hartungs entscheidender Beitrag dazu sind die Linien, die er mit Pinsel oder Stiften, aber auch mit Reisigbesen, Rechen und Palmwedeln auf die Leinwand oder das Papier aufträgt. Wirklich kühn und avantgardistisch wird Hartungs Schaffen ab 1960, als er auf der Biennale in Venedig ausgezeichnet wird, und er die angebotene Pastell- und Kreidezeichnung „P 1960-203“ schafft. Auf großem Format setzt er braune, schwarze, blaue und grün-gelbe Linienbündel schwebend auf hellen Grund. Während die Farbgebung eine frische, ruhige Wirkung ausstrahlen, vermitteln die Striche Dynamik und jugendliche Kraft – besonders die Linien, die wieder in die Materialität hineingekratzt werden und die Komposition nochmals energetisch aufladen.

In the 1950s and 1960s, Hans Hartung was classed as one of the most important representatives of international Informel. Born in Leipzig in 1904, he trained at the art academy there and in Dresden, before moving to France in 1935 where he lived in Paris at the centre of the artistic avant-garde of that time. After the war, he quickly became a celebrated protagonist of the 'École de Paris' whose informal visual language he helped develop and whose success temporarily outshone the work of Picasso, the universal artist. Hartung's decisive contribution were the lines which he applied to the canvas or paper with brushes or pens, but also with besoms, rakes and palm fronds. From 1960, Hartung's work became truly bold and avant-garde, when he was awarded a prize at the Venice Biennale and created the present pastel and chalk drawing 'P 1960-203'. On a large format, he floats brown, black, blue and green-yellow bundles of lines over a light background. Whilst the colour scheme emits a fresh, calm effect, the strokes convey a dynamism and youthful vigour – especially the lines that are scratched back into the materiality, once again energising the composition.



GÜNTER HAESE

Kiel 1924 – 2016 Hemmingen/Hannover

N⁵⁸ MINERVA

1978

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

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

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

Provenienz *Provenance*
Galerie Lopes, Zürich (1979);
Privatbesitz, Schweiz

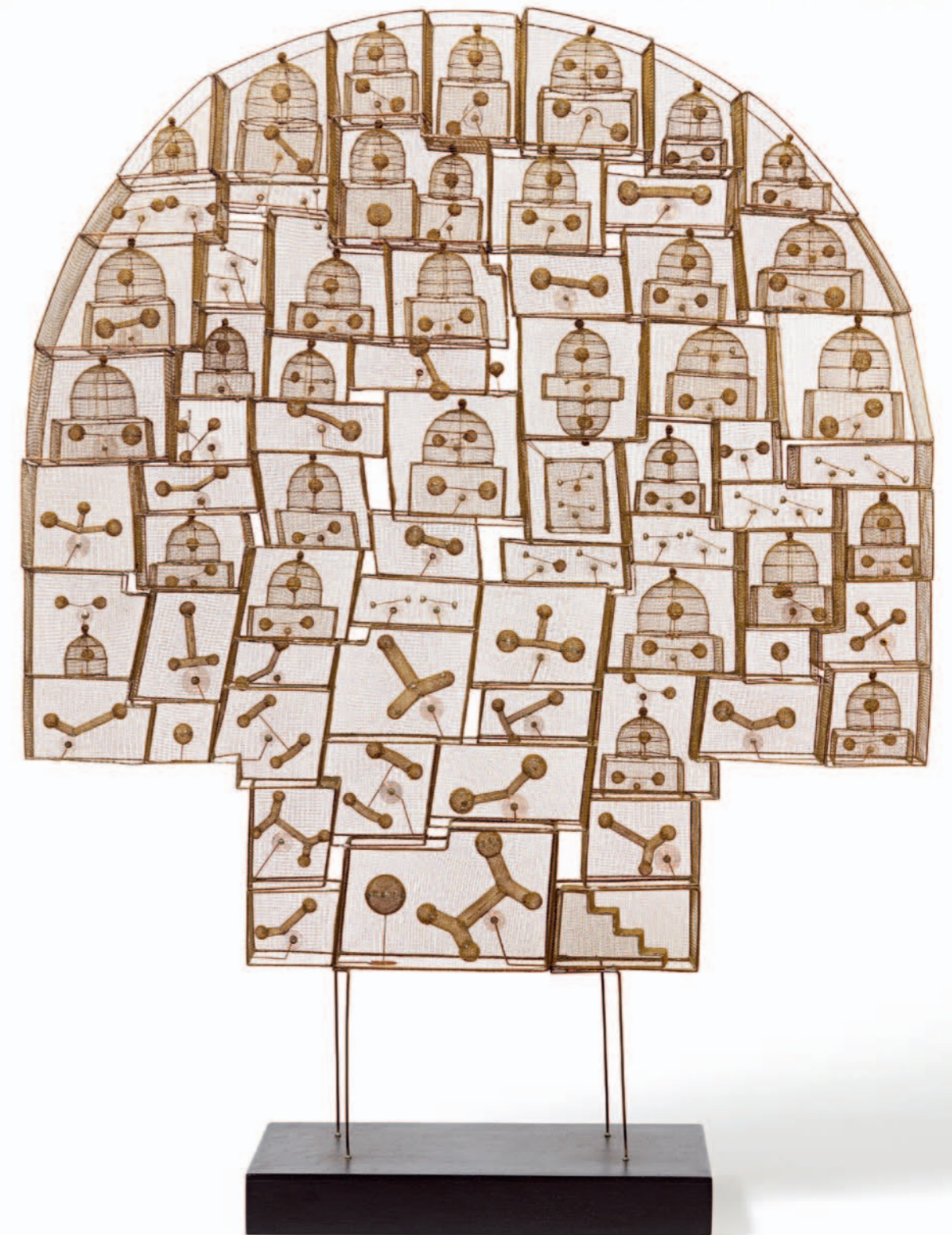
Ausstellungen *Exhibitions*
Nürnberg 1979 (Albrecht-Dürer-Gesell-
schaft im Germanischen National-
museum), Günter Haese Raumgrafiken,
Ausst.Kat.Nr.16, o.S. mit Abb.

Zürich 1978 (Galerie Lopez), Lübeck
(Overbeck Gesellschaft), Linz 1978/1979
(Neue Galerie der Stadt Linz), Mann-
heim 1979 (Kunstverein), Esslingen
(Kunstverein), Günter Haese, Ausst.Kat.
Nr.16 (bzw. Ausst.Kat.Nr.17 im Katalog II),
jeweils mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,-

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

“For Haese, there is a wide field of possibilities for variation within the chosen limits. The scope of formal instruments between open, organ-like forms and sophisticated, crystalline symmetry opens up wide perspectives, especially when one considers Günter Haese’s diligent but entirely unvirtuous working method, his critical self-control during the different stages of the creation process. In his workshop, raw materials and semi-finished products for his works are spread out on many small surfaces, between which stand the workpieces that are created in small steps and out of which the future components literally grow gradually out the materials that surround them. More than in the past, the contours of bizarre inventions recede as opposed to calmly condensed basic forms such as circle, arc, and rectangle. In these, the fragile, mobile interior is also densely arranged in small-scale and in a compact, rhythmically animated manner. Entire arsenals of embedded elements unfold an existence that at first glance appears to be identical, but by closer consideration is varying, yet socialised. A particular area of expression is developed by the metal mesh which is transformed into spatial structures and becomes apparent as a carrier of manifold, sculptural values.” (Hans von den Grinten (ed.), Ewald Matare und seine Schüler, exhib.cat. i.a. Kestner Gesellschaft Hanover, Berlin 1979, p.123)



YAYOI KUSAMA

Matsumoto/Japan 1929

59 FISH

1988

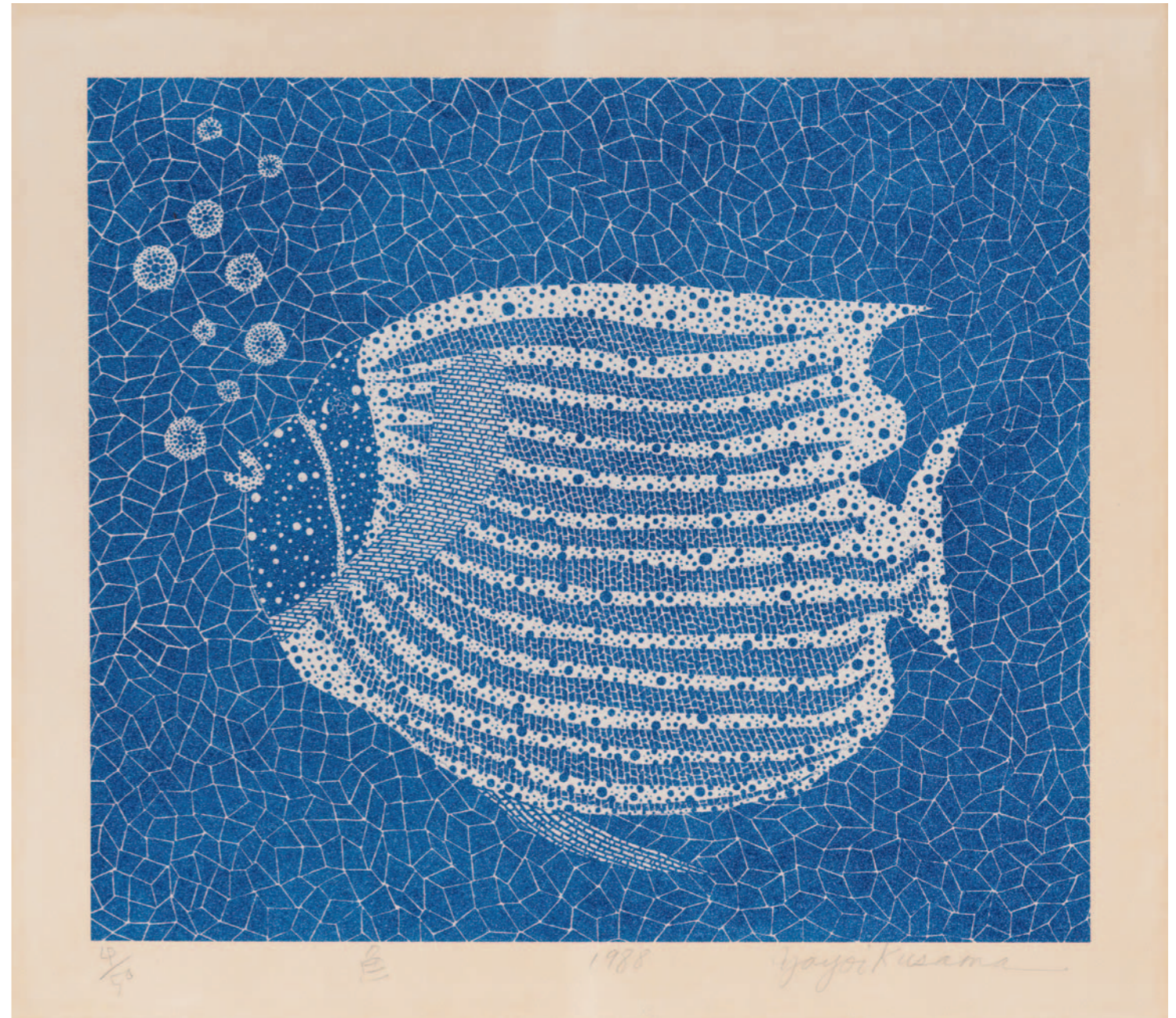
Serigraphie und Lamé auf Karton.
53,5 x 63,3 cm. Unter Glas gerahmt.
Signiert, datiert und nummeriert sowie
auf Japanisch betitelt. Exemplar 4/50.
Laut Werkverzeichnis wurden von den
50 geplanten Exemplaren nur 10 aus-
geführt. – Mit leichten Altersspuren.

Abe Shuichi, Yayoi Kusama Prints 1979-
2017, Tokio 2021, WVZ-Nr.103

*Screenprint and lamé on card.
53.5 x 63.3 cm. Framed under glass.
Signed, dated, numbered and titled
in Japanese. Proof 4/50. According to
the catalogue raisonné, only 10 of the
planned edition of 50 were ever pro-
duced. – With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz, Norddeutschland

€ 25 000 – 35 000,-



JULIAN SCHNABEL

New York 1951

60 OHNE TITEL (LA BANANA È BUONA) 1988

Öl, Stoff, Papier und Radierung,
collagiert, auf Leinwand. 188 x 138 cm
(Rahmenmaß 222 x 173 cm). In Künstler-
rahmen. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

*Oil, fabric, paper and etching, collaged,
on canvas. 188 x 138 cm (frame size
222 x 173 cm). In artist's frame. – With
studio traces and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Waddington Galleries, London;
Sotheby's, New York, 15.05.2008,
Lot 569; Privatsammlung, Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Monterrey/Mexiko 1994/1995 (Museo
de Monterrey), Museo Rufino Tamayo
(Mexiko City), Julian Schnabel, Retro-
spectiva, Ausst.Kat., S.78/79 mit Abb.

London 1988 (Waddington Galleries),
Julian Schnabel, Ausst.Kat.Nr.13, S.29
mit Farbabb. und auf dem Titel

€ 100 000 – 150 000,-



Die zur Versteigerung kommende Arbeit gehört zu einer Ende der 1980er Jahren entstandenen Werkserie 'La Banana è buona'. In dieser Serie bedient sich Julian Schnabel eines zentralen Motives – meist einer Darstellung eines aus europäischen Publikationen entnommenen Kupferstichs – welches er mit starken Farbaufträgen und Schriftzügen übermalt bzw. ergänzt. Allen Werken gemeinsam ist ein zentral platziertes Bild, die stoffliche Umrandung entlang der vier Bildkanten, der kraftvolle Farbauftrag mit dem bereits erwähnten Schriftzug und der Künstlerrahmen. Dabei kreiert er eine theatralisch scheinende Bühne für seine Aussage 'La banana è buona'. Im Zentrum des hier angebotenen Werkes steht ein Porträt von Papst Pius IX., der als großer Reformator der katholischen Kirche gilt. Der ironische Unterton, der durch die Banalität der Aussage hervorgerufen wird, ist charakteristisch für Schnabel, der sich historischer Einflüsse bedient, aber auch pluralistische Inspirationsquellen nutzt.

The work to be auctioned here belongs to a series of works created at the end of the 1980s entitled 'La Banana è buona'. In this series, Julian Schnabel uses a central motif – usually a depiction of a copperplate engraving taken from European publications – which he paints over or supplements with strong colour streaks and lettering. Common to all the works is a centrally placed image, the fabric border along the four edges of the picture, the powerful application of paint with the aforementioned lettering and the artist's frame. In doing so, he creates a seemingly theatrical stage for his statement 'La banana è buona'. At the centre of the work offered here is a portrait of Pope Pius IX, considered a great reformer of the Catholic Church. The ironic undertone evoked by the banality of the statement is characteristic of Schnabel, who draws on historical influences but also uses pluralistic sources of inspiration.



PAUL KLEE

Münchenbuchsee bei Bern 1879 – 1940 Muralto-Locarno

61 TAGESSPUK AUF DEM HAUPTPLATZ 1929

Aquarell und Tuschfederzeichnung auf Bütten, auf Karton aufgezo-gen. Aquarell 30,7/31,5 x 22,2/22,8 cm, Karton 38,2 x 27,6 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts in der Darstellung signiert 'Klee', auf dem Karton unten links datiert 'IV 1929.6' und rechts betitelt 'Tagesspuk auf dem Hauptplatz'. – In guter Erhaltung. Minimal gebräunt.

Cat. Rais. Paul Klee 4762

Watercolour and pen and India ink on laid paper, laid down on card. Water-colour 30.7/31.5 x 22.2/22.8 cm, card 38.2 x 27.6 cm. Framed under glass. Signed 'Klee' in the upper right in the depiction, dated 'IV 1929.6' lower left on the card and titled 'Tagesspuk auf dem Hauptplatz' right. – In very good condition. Slightly browned.

Provenienz Provenance

Heinrich Stinnes, Köln, bis 1932; Nachlass Heinrich Stinnes, Köln, 1932-1938; Gutekunst und Klipstein, Bern, Auktion 20.-22. Juni 1938, Lot 537; Daniel-Henry Kahnweiler, Paris, ab 1938; Sammlung Joseph Heymann, London; seitdem in Familienbesitz

Literatur Literature

Christina Kröll, Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Dissertation, Bonn 1968, S. 76; Christian Rümelin, Paul Klee und August Macke im Spiegel zeitgenös-sischer Sammlungen, in: Die Ordnung der Farbe. Paul Klee, August Macke und ihre Malerfreunde, Ausst. Kat. Kunst-museum Bonn/Kunstmuseum Bern 2000/2001, S. 56, Anm. 29

€ 170 000 – 200 000,–



In anekdotischer Heiterkeit präsentiert sich der „Tagesspuk auf dem Hauptplatz“ – ein Beweis für die Leichtigkeit und die sichere Hand, mit der Paul Klee phantastisch-poetische Szenerien zu entwerfen vermochte.

Maßgebliche Bedeutung besaß für den Künstler die „Zwischenwelt“ als Ort zwischen Realität und Phantasie. „Die künstlerische Szenerie, die formale Regie, die Ironie, der Witz sind Mittel zu offenbaren und zugleich zu verstecken, die Dinge in Rätsel zu verwandeln, die aufgelöst werden müssen. Klee hat von seinen eigenen menschlichen Beobachtungen ausgehend psychisch angelegte Zwischenwelten gefunden: es sind jene Erlebnisbereiche, die wie Kindheit oder Traum, Erinnerungen oder Hoffnungen, zwischen dem Glauben an eine einheitliche Schöpfungssubstanz und den lebendigen, alltäglichen menschlichen Beziehungen und Unsicherheiten vermitteln.“ (Tilman Osterwold, Paul Klee. Die Ordnung der Dinge, Stuttgart 1975, S. 14f.).

Wie in einem kleinen Bühnenbild wird ein Schauplatz angedeutet, ein Stuhl und die geschweiften Linien einer Markise verorten ihn vor einem Café. Der freundliche Spuk, der diesen Ort heimsucht, manifestiert sich in den konzentrischen Kreisformen, von denen die größte über der Szene zu schweben scheint. Die Details sind mit filigranen Federstrichen skizziert, die Hauptrolle nimmt jedoch das zarte Kolorit ein. Es dominiert ein helles Grau, das von lasierenden Blautönen, Ocker und Rot begleitet wird. So ergibt sich die Illusion eines vorüberziehenden Sommerregens, nach dem die Lokalfarben umso frischer zu leuchten beginnen.

Das bezaubernde Blatt stammt aus der bedeutenden Graphiksammlung von Heinrich Stinnes (1867 – 1932). Der Bruder des Großindustriellen Hugo Stinnes hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der umfassendsten und qualitativsten Sammlungen zeitgenössischer Arbeiten auf Papier aufgebaut. Nach der Auflösung von Stinnes' Sammlung auf verschiedenen Auktionen gelangte das Werk in den Besitz des Kölner Unternehmers Joseph Heymann (1887 – 1954), der in den 1920er/1930er Jahren ein wichtiger Förderer und Sammler moderner Kunst war. Es gelang ihm, seine Kunstsammlung mitzunehmen, als er 1937 verfolgt nach London auswanderte.

“Tagesspuk auf dem Hauptplatz” presents itself with an anecdotal cheerfulness – proof of the lightness and sure hand with which Paul Klee was able to compose his fantastic and poetic scenes.

As a place between reality and fantasy, the “intermediate world” was of decisive significance for the artist. “The artistic scenery, formal direction, irony and wit are means to reveal and simultaneously conceal, to transform things into riddles that have to be solved. Setting out from his own human observations, Klee discovered psychologically founded intermediate worlds: those realms of experience which – like childhood or dreams, memories or hopes – mediate between a belief in a unified substance of creation and vivid, ordinary human relationships and uncertainties” (Tilman Osterwold, Paul Klee. Die Ordnung der Dinge, Stuttgart 1975, pp. 14f.).

Like in a little stage set, a scene is suggested: a chair and the curved lines of an awning place it in front of a cafe. The friendly apparition haunting this place manifests itself in the forms made up of concentric circles, the largest of which seems to hover above the scene. The details are sketched with delicate strokes of the pen, but the leading role is played by the subtle colour scheme. A light grey dominates, accompanied by washes in shades of blue as well as ochre and red. This results in the illusion of a passing summer rain, after which the local colours appear all the fresher and begin to shine.

This enchanting sheet is from Heinrich Stinnes's (1867 – 1932) important collection of prints and drawings. The brother of the major industrialist Hugo Stinnes, he built up one of the most extensive and highest-quality collections of contemporary works on paper at the beginning of the 20th century. After Stinnes's collection was dispersed at various auctions, this work entered the possession of Cologne businessman Joseph Heymann (1887 – 1954), who was an important patron and collector of modern art in the 1920s and 1930s. He succeeded in taking his art collection with him when he emigrated to London in 1937 due to persecution.

GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

62 BLICK AUFS GEBIRGE MIT GELBER WOLKE

1934

Öl auf Leinwand. 38,5 x 55,3 cm.
Gerahmt. Unten links grau signiert
'Münter' und rückseitig auf dem
Keilrahmen mit blauer Wachskreide
signiert, betitelt und datiert 'Gabriele
Münter Blick aufs Gebirge mit gelber
Wolke 1934' sowie mit der Werknummer
'101b / 34' (im Kreis) versehen. – Mit
Retuschen vornehmlich an den
Gebirgslinien. Die Leinwand an den
Keilrahmenrändern punktuell etwas
berieben.

Mit einer Bestätigung von Isabelle
Jansen, Gabriele Münter- und Johan-
nes Eichner-Stiftung, München, vom
24. März 2023. Das Gemälde wird in das
von der Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung herausgegebene
Werkverzeichnis der Gemälde von
Gabriele Münter aufgenommen. Das
Bild ist im Arbeitsheft der Künstlerin
von 1934 unter der Nr. 101b verzeichnet.

*Oil on canvas. 38.5 x 55.3 cm. Framed.
Signed 'Münter' in grey lower left.
Signed, titled and dated 'Gabriele
Münter Blick aufs Gebirge mit gelber
Wolke 1934' verso on stretcher with
blue crayon and marked with the work
number '101b / 34' (in a circle). – With
retouches, primarily to the mountain
lines. With some localised abrasions to
the canvas along the stretcher edges.*

*With a confirmation from Isabelle
Jansen, Gabriele Münter- und Johannes
Eichner-Stiftung, Munich, dated 24
March 2023. The painting will be includ-
ed in the catalogue raisonné of Gabriele
Münter's paintings published by the
Gabriele Münter- und Johannes Eich-
ner-Stiftung. The painting is listed in the
artist's workbook of 1934 under no. 101b.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Franken; Math.
Lempertz'sche Kunstversteigerung,
Köln, Auktion 515, Kunst des XX. Jahr-
hunderts, 29. April 1971, Lot 779;
Privatsammlung Bayern

€ 250 000 – 300 000,-



Im Sommer 1909 erwarb die Malerin Gabriele Münter im oberbayerischen Murnau ein mehrstöckiges und von Gärten umgebenes Haus. Die Einheimischen nannten es „Russenhaus“, weil abgesehen von Münters Lebensgefährten Wassily Kandinsky auch Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky regelmäßig dort verkehrten. Die durch die besondere klimatische Situation als „blaues Land“ bezeichnete Gegend wurde mit ihren Bergen, den Seen und dem Moor zu Münters liebstem Motiv. In Murnau entwickelte sie ihren persönlichen Stil und erlebte eine höchst produktive Schaffenszeit.

Nach dem Ersten Weltkrieg und der Trennung von Kandinsky kehrte sie immer wieder an ihren Ruhepol nach Murnau zurück. 1931 ließ sie sich mit ihrem neuen Lebensgefährten Johannes Eichner dann endgültig hier nieder. In Rückbesinnung auf die Motive und ihren Stil der Vorkriegsjahre entstand das 1934 datierte Gemälde „Blick aufs Gebirge mit gelber Wolke“. Von einem erhöhten Standpunkt aus gesehen, zeigt es die Sicht auf das Wettersteingebirge mit dem dreieckigen Eschenloher Kögl. In den Vordergrund schieben sich von rechts fünf hohe Bäume, deren rostbraunes Laub darauf schließen lässt, dass Münter das Gemälde in den Herbstmonaten schuf. Mit den Bildmitteln der Vorkriegsjahre, den schwarz konturierten Bildflächen und den kräftigen Farben, wurden die Hauptelemente umrissen, so dass sie „zum Fühlen eines Inhalts“, wie Münter schrieb, „zum Abstrahieren und Geben eines Extrakts“ gelangte (zit. nach: Der Blaue Reiter, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 122). Zusammen mit dem motivisch verwandten „Blick aufs Gebirge“ (Lenbachhaus, München) aus demselben Jahr 1934 ist die hier angebotene Murnauer Landschaft ein Hauptwerk dieser Schaffenszeit.

In the summer of 1909 the painter Gabriele Münter purchased a multiple-storey house surrounded by a garden in the Upper Bavarian town of Murnau. The locals called it the “Russian House” because, in addition to Münter’s romantic partner Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin and Alexei Jawlensky were also regular visitors there. With the surrounding mountains, lakes and fen, this area – referred to as the “blue country”, due to its special climatic situation – became Münter’s favourite motif. In Murnau she developed her personal style and experienced a highly productive period in her oeuvre.

After the First World War and her separation from Kandinsky, she repeatedly returned to Murnau, which provided her with a place of tranquillity, and in 1931 she moved there permanently with her new romantic partner Johannes Eichner. Harking back to her motifs and style from the years before the war, she created the painting “Blick aufs Gebirge mit gelber Wolke”, which is dated to 1934. Seen from an elevated vantage point, it shows a view of the Wetterstein mountains with the triangular Eschenloher Kögl before them. In the foreground, five tall trees press into the picture from the right: their rusty brown leaves lead us to conclude that Münter created this painting in the autumn. The main elements have been delineated using her pictorial techniques from the years before the war – painted shapes are surrounded by black contours and feature bold colours – so that Münter, as she writes, succeeds in achieving “the feeling of a subject matter” and “abstracting and providing an extract” (cited in: Der Blaue Reiter, exh. cat. Kunsthalle Bremen, Cologne 2000, p. 122). Together with “Blick aufs Gebirge” (Lenbachhaus), which features a related motif and is also from 1934, the landscape up for auction here is a central work from this period of her oeuvre.

JÖRG IMMENDORFF

Bleckede 1945 – 2007 Düsseldorf

63 WIR KÖNNTEN... WIR WERDEN... 1975

Acryl auf Leinwand, 2-teilig.
Je 80 x 99,5 cm. Gesamtmaß
80 x 200 cm. Gerahmt. Signiert und
datiert 'Immendorff 75'. – Mit leichten
Altersspuren.

*Acrylic on canvas, 2-parts.
Each 80 x 99.5 cm. Overall dimensions
80 x 200 cm. Framed. Signed and
dated 'Immendorff 75'. – With minor
traces of age.*

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;
Lempertz, Köln, 21.11.1989, Lot 953;
Privatsammlung, Hessen; Lempertz,
Köln, 03.12.2010, Lot 52; Privatsamm-
lung, Rheinland-Pfalz

€ 40 000 – 60 000,-



Jörg Immendorff ist ein eminent politischer Künstler, der provoziert, kommentiert, sich einmischt und das Bewusstsein für gesellschaftliche und zeitgeschichtliche Zusammenhänge schärfen will. „Seine Bilder sind politische Botschaften und dienen der Aufdeckung vertuschter Schwächen von Menschen und Politikern. Wie Beuys immer auf der Suche nach Gleichgesinnten, ein Anführer, der Verantwortung für andere übernimmt und Veränderung will: Bild ist Parole, und Parole ist Bild. Die getrennten Geltungsbereiche von Text und Bild sind aufgehoben. [...] Es ist eine aggressive Kunst, die Diskussion provoziert. Der Künstler nutzt sein Privileg zur Erfüllung seiner gesellschaftlichen Verantwortung. Immendorff schafft einen neuen 'Typus des Historienbildes' expressiv, plakativ, comichaft, ironisierend. Seine künstlerischen Ahnen sind hier Kirchner, Dix und Beckmann. Das Bild hat als autonomes Kunstwerk ausgedient. Es wird Flugblatt, Plakat, Lehrtafel. Dem entspricht die enge Verbindung von Schrift und Bild bei Immendorff.“ (Heinz Althöfer, in: Die Moral der Malkunst, in: Jörg Immendorff, Bilder, Ausst.Kat. Museum am Ostwall, Dortmund 2000, S.40).

Jörg Immendorff is an eminent political artist who provokes, comments, interferes, and who aims to raise awareness of social and contemporary historical contexts. "His pictures are political messages and serve to expose the hushed-up weaknesses of people and politicians. Like Beuys, he is always searching for congenial persons, a leader who takes responsibility for others and strives for change: image is slogan, and slogan is image. The separate areas of validity for text and image are eliminated. [...] It is aggressive art that provokes discussion. The artist uses his privilege to fulfil his social responsibility. Immendorff creates a new 'type of history painting': expressive, bold, comic-like, ironic. His artistic forebears here are Kirchner, Dix, and Beckmann. The image as an autonomous work of art is extinct. It transmutes into a leaflet, a poster, a teaching board. This corresponds to the close connection between writing and image in Immendorff's work." (Heinz Althöfer, in: Die Moral der Malkunst, in: Jörg Immendorff, Bilder, exhib.cat. Museum am Ostwall, Dortmund 2000, p.40).

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

64 WOLKEN ÜBER DER MARSCH

Um 1920

Aquarell auf Japanbütten. 37 x 44,2 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert 'Nolde'.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 11. Februar
2023. Das Werk ist in seinem Archiv un-
ter der Nummer „Nolde A – 263/2023“
registriert und dokumentiert.

*Watercolour on Japan laid paper.
37 x 44.2 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in black lower right.*

*With a photo-certificate by Manfred
Reuther, Klockries, from 11 February
2023. The work is registered and docu-
mented in his archive under the number
„Nolde A – 263/2023“.*

Provenienz Provenance
Privatsammlung Bayern

€ 70 000 – 90 000,-

1916 zog es Emil und Ada Nolde von der idyllischen Insel Alsen nach Tondern in Westschleswig, wo sie einige Jahre zuvor das Bauernhaus Utenwarf erworben hatten. Wie sich herausstellen sollte, waren die sprödere Landschaft und das raue Wetter für Nolde künstlerisch weitaus interessanter: „Mich sehnte nach hoher freier Luft, nach herber, starker Schönheit, so wie die Westküste mit ihrer weiten Himmelsspannung und den Wolken über Marschland und Wasser besonders in den rauen Jahreszeiten so verschwenderisch gibt.“ (Emil Nolde, *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913 – 1918*, verfasst 1936, hrsg. Köln 2002, S. 147). Die umgebende flache und in weiten Teilen urwüchsige Landschaft mit Flüssen, Dünen und geduckten Bauernhäusern führte in den nächsten Jahren zu einer Vielzahl von Gemälden und Aquarellen mit landschaftlichen Themen.

Auch das vorliegende Aquarell „Wolken über der Marsch“ entstand in Westschleswig, genau gesagt an der Wiedau-Niederung am Ruttebüller See unweit von Utenwarf. Im Zentrum des Bildes steht eine einfache Holzbrücke, die sich über einen der Flussarme spannt. Rechts und links von ihr liegen Felder und Wiesen. Der Reiz des Blattes ist aber weniger das Motiv als vielmehr die ungewöhnliche Farbgebung aus einem Akkord aus intensivem Grün und changierenden Violetttönen. Für die fliehenden Wolken am Himmel wählte Nolde ein durchscheinendes Gelb. In seinen Landschaftsaquarellen akzentuierte er die Motive häufig mit schwarzen Konturen. Wie im Fall der „Wolken über der Marsch“ geben sie den fließenden Farben Halt und lenken den Blick in die Bildtiefe – in Richtung des offenen Meeres.

*In 1916 Emil and Ada Nolde moved from the idyllic island of Als to the town of Tondern (now Tønder) in western Schleswig, where they had purchased the Utenwarf farmhouse a few years before. It would become apparent that the more rugged landscape and the rougher weather were far more interesting for Nolde artistically: “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” (Emil Nolde, *Welt und Heimat. Die Südseereise. 1913 – 1918*, written 1936, ed. Cologne 2002, p. 147). The flat surrounding landscape with its rivers, dunes and squat farmhouses led to a great number of paintings and watercolours featuring landscape motifs during the years that followed.*

The present watercolour “Wolken über den Marsch” was probably created in western Schleswig. A simple wooden bridge spanning an arm of the river stands in the centre of the picture. Fields and meadows lie to its right and left. However, the sheet’s appeal derives less from its motif than from the unconventional colour scheme establishing a harmony by combining an intense green with varying shades of violet. Nolde has chosen to show yellow shining through the sky’s fleeting clouds. In his landscape watercolours, he often uses black contours to accentuate his motifs. As in the case of “Wolken über der Marsch”, these provide stability to his flowing colours and draw our gaze into the distance – in the direction of the open sea.



GEORG TAPPERT

1880 – Berlin – 1957

65 PORTRÄT KARL JAKOB HIRSCH

Um 1917

Öl auf Leinwand (doubliert).
76,4 x 59,2 cm. Gerahmt. Unten rechts
signiert 'Tappert'. – Rahmenbedingte
Bereibungen an den Bildrändern, sonst
in tadelloser, farbfrischer Erhaltung.

Wietek 180

*Oil on canvas (relined). 76.4 x 59.2 cm.
Framed. Signed 'Tappert' lower right.
– Frame-related rubbing to the edges,
otherwise in excellent condition with
fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Annalise Tappert, Berlin (bis 1967);
Privatbesitz Schweiz; Privatsammlung
Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1918 (Galerie Buchkunst Axel
Juncker), Georg Tappert. Gemälde und
Graphik; Kassel 1959 (Kunstverein),
Georg Tappert Gedächtnisausstellung,
Kat. Nr. 25; Berlin 1961 (Akademie der
Künste), Georg Tappert 1880-1957, Kat.
Nr. 41; Hagen 1967 (Karl Ernst Osthaus-
Museum), Zur Erinnerung – 10 Maler
des Expressionismus, Kat. Nr. 87;
Berlin 1980/81 (Berlinische Galerie),
Georg Tappert. Ein Berliner Expressio-
nist 1880-1957, Kat. Nr. 22 (mit rück-
wärtigem Etikett); Schleswig/Nürnberg
2005 (Schleswig-Holsteinisches Lan-
desmuseum/Germanisches National-
museum), Georg Tappert. Deutscher
Expressionist, Kat. Nr. 46

Literatur *Literature*

Gerhard Wietek, Georg Tappert 1880-
1957. Ein Wegbereiter der Deutschen
Moderne, München 1980, S. 44

€ 40 000 – 50 000,-

Das eindringliche Porträt Georg Tapperts zeigt den Maler und Schrift-
steller Karl Jakob Hirsch (1892 – 1952). In Hannover in eine gutbürger-
liche und den Künsten aufgeschlossene Familie geboren, strebte Hirsch
zunächst eine Laufbahn als Pianist an, bevor er sich in Richtung Malerei
und Schriftstellerei orientieren musste. In diesem Sinne besuchte er die
Hannoversche Kunstgewerbeschule und studierte anschließend Malerei
in München und Berlin. Dort freundete sich Hirsch mit Franz Pfemfert
an, für dessen sozialistische Zeitschrift „Die Aktion“ er Druckgraphiken
und Texte beisteuerte. Seit 1918 arbeitete er als „künstlerischer Beirat“
für die Berliner Volksbühne und entwarf Bühnenbilder und Kostüme. In
dieser Zeit lernte er auch Georg Tappert kennen, der ihn im Zeichnen
unterrichtete, und mit dem er während des Ersten Weltkriegs in der
Fliegertruppe in Adlershof seinen Dienst versah.

Die beiden Künstler hatten ein freundschaftliches Verhältnis zueinander.
Tappert zeigte seinen Schüler und Freund in einem feuerroten Sessel vor
leuchtend gelbem Hintergrund, vor dem sich die in einen dunklen Anzug
gekleidete Figur plastisch abhebt. Mit Blick auf die Intellektualität und die
vielseitigen Begabungen des Malers und Autors interpretierte er ihn mit
einem auffallend großen Kopf, starker Brille und einem wie zum Sprechen
geöffneten Mund. Gleichzeitig betonte er die feingliedrigen Hände des
verhinderten Pianisten.

1925 wechselte Hirsch von der bildenden Kunst zur Literatur, schrieb
Musik-, Kunst- und Literaturkritiken sowie 1931 den Roman „Kaiserwetter“,
der im S. Fischer Verlag erschien und ihm großen Erfolg bescherte.
Schon früh erkannte er die Gefahr des Nationalsozialismus, so dass er
1934 über die Schweiz in die Vereinigten Staaten emigrierte.

*This emphatic portrait by Georg Tappert depicts the painter and writer
Karl Jakob Hirsch (1892 – 1952). Born in Hanover into an upper-class family
receptive to the arts, Hirsch initially intended to pursue a career as a pia-
nist before having to reorient himself in the direction of painting and writ-
ing. He accordingly attended Hannover's school of applied arts and then
studied painting in Munich and Berlin. There Hirsch became friends with
Franz Pfemfert and contributed prints and texts to his socialist magazine
"Die Aktion". From 1918 he worked as "artistic adviser" for the Berliner
Volksbühne and designed stage sets as well as costumes. This is also the
period when he met Georg Tappert, who instructed him in drawing and
served with him in the air force, in Adlershof, during the First World War.
The two artists were close friends. Tappert presents his student and
friend in a flaming-red armchair placed before a luminously yellow back-
ground; the figure dressed in a dark suit stands out in relief before it. With
a view to the painter and author's intellectualism and diverse talents,
Tappert has interpreted him with a strikingly large head, thick glasses and
his mouth opened as if he were about to speak. At the same time, he has
emphasised the slender hands of the thwarted pianist.*

*In 1925 Hirsch switched from visual art to writing, composing reviews of
music, art and literature as well as the 1931 novel "Kaiserwetter", which
was published by S. Fischer Verlag and was a great success. He had
already recognised the danger of Nazism early on and emigrated to the
United States by way of Switzerland in 1934.*



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

66 PORTRAIT EINER JUNGEN FRAU (MIT OHRRINGEN) 1921

Aquarell auf feinem Japanbütten.
47,4 x 34,5 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten links mit Bleistift signiert 'Nolde'.
– In guter Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 11. Februar
2023. Das Werk ist in seinem Archiv
unter der Nummer „Nolde A –
262/2023“ registriert und dokumen-
tiert.

*Watercolour on fine Japan laid paper.
47.4 x 34.5 cm. Framed under glass.
Signed 'Nolde' in pencil lower left. –
In very good condition.*

*With a photo-certificate by Manfred
Reuther, Klockries, dated 11 February
2023. The work is registered and docu-
mented in his archive under the number
„Nolde A – 262/2023“.*

Provenienz Provenance

Seit drei Generationen in Familienbe-
sitz Israel

€ 80 000 – 100 000,-

Eine ausgedehnte Reise, begonnen im Februar 1921, führte das Ehepaar Nolde zunächst nach Südfrankreich, dann weiter über Barcelona und Malaga zum Hauptziel Granada ganz im Süden der iberischen Halbinsel, wo sie sich einen Monat aufhielten.

Nolde war beeindruckt von den prachtvollen jahrhundertealten Bauwerken Granadas, in besonderem Maße fesselten ihn aber die „gitanos“, eine Volksgruppe, die seit dem 16. Jahrhundert außerhalb der Stadt im Viertel Sacromonte in Wohnhöhlen lebte. Deren Temperament, die fröhliche Ungezwungenheit, die der Maler bei diesen Menschen wahrnahm, und die Farbigkeit ihrer Kleidung reizten ihn, die überbordenden Eindrücke in zahlreichen Aquarellen festzuhalten – eine Technik, die ihm ein schnelles, spontanes Arbeiten ermöglichte.

Das hier dargestellte junge Mädchen ist durch die goldenen Creolen gekennzeichnet, die unter dem dichten schwarzen Haar hervorschauen. Mit zurückhaltendem Ernst blickt sie dem Betrachter entgegen. Die Meisterschaft Emil Noldes, mit wenigen Pinselstrichen sein Gegenüber charakterisieren zu können, wird in diesem Bildnis einmal mehr deutlich. Sicher gesetzte, nur angedeutete Konturen formen die anmutigen Linien von Hals und Kinn, die vollen Lippen und den Nasenrücken, die summarisch wiedergegebenen dunklen Augen sind von besonderer Ausdruckskraft. Seitlich einfallendes Licht verleiht dem Bildnis eine außerordentlich lebensnahe Präsenz.

An extended voyage, begun in February 1921, led the Noldes first to southern France and then, by way of Barcelona and Malaga, to their primary destination of Granada, in the far south of the Iberian peninsula, where they stayed for a month.

Nolde was impressed by the magnificent, centuries-old buildings of Granada, but he was particularly captivated by the “gitanos”, a people that have been living outside the city in cave dwellings in the Sacromonte neighbourhood since the 16th century. Their temperament, the cheerful sense of ease the painter perceived in these people and the colourfulness of their clothing stimulated him to record these exuberant impressions in numerous watercolours – a technique that enabled him to work rapidly and spontaneously. The young girl depicted here is characterised through the golden hoop earrings which peek out beneath her thick, black hair. Reserved and serious, she looks out at the viewer. Emil Nolde’s masterful ability to characterise the person before him with just a few brushstrokes is revealed once more by this likeness. The contours are merely suggested and have been placed with assurance, forming the graceful lines of the neck and chin, the full lips and bridge of the nose; the summarily depicted dark eyes are particularly powerfully expressive. The light striking the face from the side lends the image an extraordinarily lifelike presence.



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

67 ALCINA II

1934

Bronzeplastik. Höhe 106,3 cm. Rechts am Rocksäum das Künstlersignum und hinten unten der Gießerstempel „H.NOACK BERLIN“. – Mit schöner dunkelbrauner, teils grünlicher Patina.

Rudloff 291; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze 139

Bronze. Height 106.3 cm. With artist's signum on the hem of the dress on the right and foundry mark „H.NOACK BERLIN“ on the lower back. – With fine dark brown, partially greenish, patina.

Rudloff 291; Gerhard Marcks works diary plaster/bronze 139

Provenienz *Provenance*
Galerie Hoffmann, Hamburg;
Privatsammlung Niedersachsen

Literatur *Literature*

Walter Passarge, Gerhard Marcks, in: Der Standpunkt, 1947. Heft 6/7, S. 25; Adolf Rieth, Gerhard Marcks, Recklinghausen 1959, S. 13; Othmar Metzger, Zu den Bildwerken von Gerhard Marcks, in: Gerhard Marcks, Ausst. Kat. Wallraf Richartz-Museum, Köln 1964, S. 12 f.; Günter Busch, Der Bildhauer Gerhard Marcks, in: Universitas, 1965, Jg. 20, Abb. S. 831; Gerhard Marcks und die Antike, mit Texten von Rudolf Blaum, Martina Rudloff u. a., Bremen 1993, S. 62

€ 35 000 – 40 000,–

Die im Kunsthandel äußerst seltene Plastik „Alcina II“ von Gerhard Marcks entstand 1934 in zwei leicht variierten Fassungen. Während die Figur in der ersten Version die Haare zusammengebunden und ein gerade fallendes Kleid trägt, zeigt „Alcina II“ offenes Haar und ein Kleid mit durchmodelliertem und faltenreichem Rock. Im Hinblick auf die Konzeption der Figur mit Stand- und Spielbein, aufrechter Haltung und zurückgenommenem Ausdruck dokumentiert sie die Auseinandersetzung mit der griechischen Plastik. Dies ist kein Zufall, denn Marcks war zeitlebens fasziniert von der griechischen Kultur und reiste erstmals 1928 mit dem Archäologen Herbert Koch (1880-1960) nach Griechenland. Die dort gesammelten Eindrücke lieferten ihm lange Zeit maßgebliche Impulse für sein figürliches Schaffen. Auch „Alcina II“ zeugt durch ihren strengen Stil vom Einfluss durch die klassisch-griechische Figurenauffassung.

Für den Kopf der Figur stand Marcks die Künstlerin Trude Jalowetz (1910-1976) Modell. Sie war Schülerin der Webklasse an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, an der Marcks als stellvertretender Direktor tätig war. Als sie und ihr Mann aufgrund ihrer jüdischen Herkunft emigrieren mussten, besuchte Marcks sie 1934 im holländischen Putten. Dort dürfte auch die vorbereitende, 1934 datierte Modellstudie (Hessisches Landesmuseum Darmstadt) entstanden sein.

Gerhard Marck's sculpture "Alcina II", which was created in 1934 in two slightly varied versions, is extremely rare on the art market. While the hair of the first version's figure is bound together and her dress falls in straight lines, "Alcina II" has her hair open and the skirt of her dress is modelled in detail, including numerous folds. With regard to the figural conception featuring a supporting and a free leg, erect posture and reserved expression, it documents the artist's engagement with Greek sculpture. This is no coincidence, since Marcks was fascinated with Greek culture throughout his life and had travelled to Greece for the first time in 1928, with the archaeologist Herbert Koch (1880-1960). The impressions he gathered there provided decisive impulses for his figural work for a long time. With its austere style, "Alcina II" also testifies to his influence through the classical Greek approach to the figure.

The artist Trude Jalowetz (1910-1976) served as Marck's model for the figure's head. She was a student in the weaving class at the Burg Giebichenstein school of applied arts, where Marck worked as deputy director. After she and her husband had to emigrate due to their Jewish ancestry, Marck visited them in the Dutch town of Putten in 1934. That is probably also where the preparatory model study (Hessisches Landesmuseum Darmstadt), dated 25 February 1934, was created.



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

68 ALBERTUS MAGNUS (MODELL II)

1955/1970

Bronzeplastik. Höhe 87 cm. Auf dem Sitz links signiert mit dem Künstlersignum und nummeriert 'IV'. Rückseitig auf der Kante des Sockels der Gießerstempel „Schmäke Düsseldorf“. Vorne auf der Plinthe bezeichnet und nummeriert 'ALBERTUS MAGNUS IV'. Exemplar IV. neben den zwei bei Rudloff genannten Güssen. – Mit goldbrauner Patina. – Sehr guter Zustand.

Rudloff 628 b; Gerhard Marcks Werk-tagebuch Gips/Bronze 422/721

Bronze. Height 87 cm. Signed with artist's signum and numbered 'IV' on the seat on the left. With foundry mark „Schmäke Düsseldorf“ verso on the edge of the base and titled and numbered 'ALBERTUS MAGNUS IV' on the front. Cast IV. beside the two casts mentioned by Rudloff. – With golden brown patina. – In very fine condition.

Rudloff 628 b; Gerhard Marcks works diary plaster/bronze 422/721

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Bayern

Literatur *Literature*

A. Rieth, Gerhard Marcks, Recklinghausen 1959, S. 20; Heinz Ladendorf, Gerhard Marcks. Albertus Magnus, Stuttgart 1962; Gerhard Marcks. Bronze Sculpture, Ausst. Kat. Leonard Hutton Galleries, New York 1967, Nr. 15 mit Abb.; Gerhard Marks. Werke der Kölner Jahre 1950 bis 1969, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1969, S. 8f.; Martina Rudloff, Gerhard Marcks. Das plastische Werk, Frankfurt/Berlin/Wien (2. Aufl.) 1977, S. 68f.; Gerhard Marcks. Dem Grossen Bildhauer zum Gedächtnis, Ausst. Kat. Galerie Nierendorf, Berlin, Nr. 64A mit Abb.; Gerhard Marcks. Der Bildhauer denkt!, Ausst. Kat. Käthe Kollwitz-Museum Köln, Köln 2018, S. 13

€ 60 000 – 80 000,–



Gerhard Marcks war bereits ein anerkannter Bildhauer, als der Kölner Rechtsanwalt, Kunstsammler und stellvertretender Bürgermeister Josef Haubrich ihn 1955 im Namen der Stadt damit beauftragte, für das Hauptgebäude der Universität ein Denkmal zu Ehren des mittelalterlichen Gelehrten Albertus Magnus zu schaffen. Noch im selben Jahr zeichnete Marcks fünf Skizzen eines sitzenden Mannes mit erhobener Linken. Diese dürften die wichtigsten Vorarbeiten für zwei leicht voneinander abweichende Bronzemodelle der Albertus Magnus-Figur gewesen sein. Die zweite Fassung hat Marcks für den überlebensgroßen Guß überarbeitet, der am Kölner Albertus-Magnus-Platz schließlich aufgestellt wurde. Bei unserer Plastik handelt es sich um das sogenannte „Modell II“ mit dem Stempel der renommierten Gießerei Schmäke, Düsseldorf.

Auf einem einfachen Hocker sitzend, interpretierte Marcks den Dominikanermönch und Universalgelehrten als eine nach Außen gewandte Person, die sich dozierend an ein imaginäres Publikum wendet. Der Geistliche trägt ein schlichtes Untergewand und einen weiten, um die Schultern gelegten Mantel; auf den Knien liegt aufgeschlagen ein großes Buch. Das vergeistigte Haupt auf dem vorgestreckten Hals ist leicht nach rechts gewandt, und seine erhobene Hand scheint die Rede gestisch zu unterstützen. Die Komposition im Kontrapost verleiht der Figur eine gewisse Spannung.

Albertus Magnus, eigentlich Albert Graf von Bollstaedt (1193 – 1286), trat als junger Mann in den Dominikanerorden ein, wurde 1244/45 in Paris zum Magister der Theologie promoviert und bereiste mit unterschiedlichen Aufträgen das gesamte damalige Reichsgebiet. Auch in Köln ist seine Tätigkeit nachgewiesen. Als Mitglied des hiesigen Dominikanerordens gelang es ihm, durch Schiedssprüche den Streit zwischen dem Kölner Erzbischof und der Stadt beizulegen. Wie es in der Beschreibung der Fassung im Museum Ludwig heißt, gilt Magnus den Kölnern als großer Bürger des Mittelalters und geistiger Vater der 1388 gegründeten Universität. Sein Grab befindet sich in der Krypta der Dominikanerkirche St. Andreas, Köln.

Gerhard Marcks was already an established sculptor in 1955, when the Cologne lawyer, art collector and deputy mayor Josef Haubrich commissioned him on behalf of the city to create a monument paying tribute to the medieval scholar Albertus Magnus for the main building of the university. Honoured by this public commission, Marcks drew his pencil sketch of a seated man with raised left hand before the end of the year. This is probably the most important preparatory work for the two slightly diverging bronze models of the Albertus Magnus figure, the second of which was reworked for the larger-than-life-size cast. Our cast is the so-called "Modell II" with the stamp of the renowned Schmäke foundry in Düsseldorf.

Marcks has interpreted the Dominican monk and universal scholar as a person attuned to the world around him, addressing the imaginary audience he teaches while seated on a simple stool. The friar is wearing a plain robe with a broad mantle laid round his shoulders; a large book lies open on his knees. The spiritualised head is stretched forward above the neck and is turned slightly to the right, while his raised left hand seems to be reinforcing his speech through its gesture. The contrapposto composition provides the figure with a certain degree of tension.

Albertus Magnus, actually Count Albert of Bollstaedt (1193 – 1286), joined the Dominican Order as a young man, received his master of theology in Paris in 1244/45 and travelled on various assignments throughout the territory then comprising the Holy Roman Empire. His activity in Cologne is also documented. As a member of the Dominican order there, he successfully settled the conflict between the archbishop of Cologne and the city through the mediation of arbitrators. Albertus Magnus left behind numerous texts reflecting his universal erudition. As stated in the description of the version at the Museum Ludwig, the people of Cologne consider Magnus a great citizen of the Middle Ages and the spiritual father of the university founded in 1388. His grave is located in the crypt of the Dominican Church St. Andreas, Cologne.

KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

69 MÄDCHEN AM FENSTER

1942

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

Wohlert 1584

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 70 000 – 90 000,-

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

Interessant ist die differenzierte Farbbehandlung innerhalb der Komposition – das Schwarz der Fensteröffnung, der Vorhang und der Ansatz des Rockes sind flächig-deckend gemalt, das Inkarnat und die Wandflächen wurden dagegen in einem sehr lockeren, durchlässigen Duktus gesetzt. Resultat ist ein leicht spröder Charakter, der der Farbe eine Eigenwertigkeit jenseits ihrer darstellenden Funktion zugesteht.

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

The differentiated handling of the paint within the composition is interesting – the black of the window's opening, the curtain and the top of the skirt are painted in a broad and opaque manner, by contrast, the flesh tones and the surfaces of the wall have been applied through loose and semi-transparent brushwork. The result is a slightly aloof character that grants the paint an independent value beyond its representational function.



JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

70 TRIAS 1970

Bronze mit braun-schwarzer Patina.
Ca. 39 x 34 x 33 cm. Mit punzierter
Signatur 'AVRAMIDIS' und nummeriert.
Exemplar 1/4 (+2). – Mit geringfügigen
Altersspuren.

*Bronze with brown-black patina.
Approx. 39 x 34 x 33 cm. With punched
signature 'AVRAMIDIS' and numbered.
Cast 1/4 (+2). – With minor traces of age.*

Ausstellungen Exhibitions

Wien 2017 (Leopold Museum), Joannis
Avramidis, Ausst.Kat., S.154/155 mit
Abb. (anderes Exemplar)

Wien 2012 (Galerie bei der Albertina
Zetter), Joannis Avramidis, Hommage
zum 90. Geburtstag, Ausst.Kat.Nr.19,
S.46/47 mit Farbabb. (anderes Exem-
plar)

Berlin 1989 (Galerie Brusberg), Joannis
Avramidis, Agora, Ausst.Kat., S.12 mit
Farbabb. (anderes Exemplar)

Graz 1974 (Neue Galerie am Landes-
museum Joanneum), Trigonpersonale
5, Joannis Avramidis, Plastik, Grafik,
Ausst.Kat.Nr.73 (anderes Exemplar)

Literatur Literature

Michael Semff, Joannis Avramidis,
Skulpturen und Zeichnungen,
München 2005, S. 275 mit Abb.183
(anderes Exemplar)

€ 35 000 – 45 000,-

Joannis Avramidis entwickelt nach dem intensiven Studium des menschlichen Körpers und der antiken klassischen Statuen das mathematisch konstruierte, perfekt ausgewogene Schema der menschlichen Figur. Allansichtig, in sich geschlossen und entindividualisiert wird sie zu einem zeitlosen, ewig gültigen humanen Zeichen, das er in verschiedensten Variationen umsetzt.

Doch nicht nur den einzelnen Menschen, sondern auch die menschliche Gemeinschaft nach der Idee der antiken Polis thematisiert der Bildhauer. Das Konzept der gleichberechtigten, selbstständigen Einheit von Individuen verbildlicht er in Gruppen von eng beieinanderstehenden, gleichhohen Figuren, die in einer Einheit verbunden sind.

„Trias“ reduziert die Figurenfindung auf den Bereich von Kopf und Hals. Der Entwurf entsteht anlässlich der Planung eines nie zur Ausführung kommenden öffentlichen Platzes nach dem Vorbild der altgriechischen Agora. „Im Zentrum des Platzes plant Avramidis eine monumentale Kopfdarstellung. Das kleine Modell der „Trias 1970/71“ ist die eine vorgesehene Variante. Die drei ineinandergeschobenen Kopfformen sind logische Weiterentwicklungen der Kopfzone der vollsymmetrischen Rundplastik [...] zu einer dreifachen Einheit. Die Trias der Köpfe als Symbol menschlicher Gemeinschaft soll den Platz beherrschen und in einer Höhe von acht Metern aufragen.“ (Wilfried Skreiner, in: Trigonpersonale 5, Joannis Avramidis, Ausst.Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1974, o.S.). Auch im kleinen Maßstab transportiert die „Trias“ in ihrer Verdichtung und Allansichtigkeit den humanistischen Grundgedanken eindrucksvoll in den sie umgebenden Raum hinein.

Following the intensive study of the human body and ancient classical statues, Joannis Avramidis develops the mathematically constructed, perfectly balanced formula of the human figure. All-visible, self-contained and de-individualised, it becomes a timeless, eternally valid human symbol, which he realises in the most diverse variations. However, the sculptor does not focus only on the individual human, but also the human community in accordance with the idea of the ancient polis state. He visualises the concept of the equal, independent unity of individuals in groups of closely placed figures of the same height, bound in a single unit.

'Trias' reduces the figural focus to the area of the head and neck. The design was created on the occasion of the planning of a public square that will never be executed, modelled on the ancient Greek agora.

"Avramidis plans a monumental depiction of a head at the centre of the square. The small model of 'Trias 1970/71' is the one planned variation. The three interlocking head forms are logical developments of the head zone of the fully symmetrical sculpture [...] into a triple unit. The triad of heads as a symbol of human community should dominate the square and rise to a height of eight meters." (Wilfried Skreiner, in: Trigonpersonale 5, Joannis Avramidis, exhib.cat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1974, n.p.). Even on a small scale, 'Trias' impressively transports the fundamental human idea into the surrounding space in its consolidation and universal view.



JEWELS OF MY CAREER: WORKS BY
MARWAN KASSAB-BACHI

FROM THE COLLECTION
OF BARJEEL ART FOUNDATION

EXHIBITION
JUNE 2023

Lempertz Berlin
Poststr. 21-22
10178 Berlin



Marwan Kassab-Bachi. Head. 1975

Egg tempera on canvas. 97 x 146 cm. Collection of Barjeel Art Foundation, Sharjah

berlin@lempertz.com
Tel. +49 30 2787 6080

MARCEL BROODTHAERS

Brüssel 1924 – 1976 Köln

71 SÉRIE DE NEUF TABLEAUX EN LANGUE ALLEMANDE, DIE WELT 1973

9-teilige Arbeit: je typographisch bedruckte Leinwand. Je 80 x 100 cm. Einzel unter Glas gerahmt. Unikat einer Serie von 5 Ensembles, die sich in Schriftfarbe und Anordnung der Leinwände unterscheiden. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Zertifikat von Marcel Broodthaers vom 28.10.1973.

9-part work: each typographically printed canvas. Each 80 x 100 cm. Individually framed under glass. Unique set of a series of 5 ensembles, differing in colour and arrangement of canvases. – With minor traces of age.

With accompanying signed certificate by Marcel Broodthaers, dated 28.10.1973.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Sammlung André Goeminne, Nazareth/Belgien; Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2017 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Eine Retrospektive, Ausst.Kat., S.279 mit Farbabb. (anderes Ensemble)
Paris 2012 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), La collection Michael Werner, Ausst.Kat., S.436/437 mit Abb. (anderes Ensemble)
Paris 1991/1992 (Galerie Nationale du Jeu de Paume), Madrid 1992 (Centro de Arte Reina Sofia), Marcel Broodthaers, Rétrospective, Ausst.Kat., S.176 mit Abb. (anderes Ensemble)

€ 300 000 – 400 000,-

Literatur *Literature*

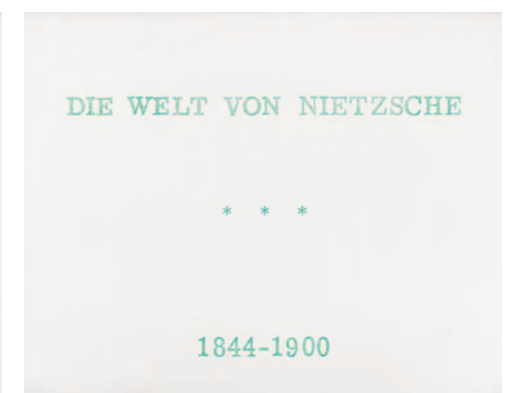
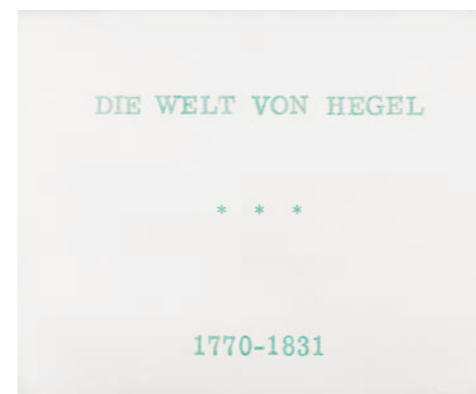
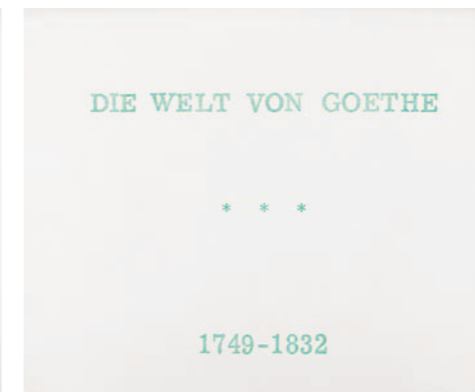
Marie-Puck Broodthaers (Hg.), Livre d'image, Bilderbuch, Köln 2013, S.192/193 mit Farbabb. (dort betitelt "Série de neuf peintures en langue allemande, Die Welt") (anderes Ensemble)
Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers, die Bilder, die Worte, die Dinge, Köln 1997, S.144 (anderes Ensemble)
Museum Ludwig, Köln (Hg.), Marcel Broodthaers, Köln 1980, S.95 (anderes Ensemble)

Die vorliegende Arbeit ist der deutschsprachige Teil der Werkserie „Peintures littéraires“, die Marcel Broodthaers ab 1972 in verschiedenen Sprachen schafft und jeweils in multimedial ausgerichteten Ausstellungen präsentiert.

„Die ‚Peintures littéraires‘ setzen die Reihe von Fragen fort, die sich Broodthaers vor fast einem Jahrzehnt gestellt hatte, als er sich fragte: ‚was ist Malerei? Also, sie ist Literatur. Was ist dann Literatur? Also, sie ist Malerei.‘ Durch die ‚Peintures littéraires‘ werden Schriftsteller und Künstler zu Themen der Gemälde, die lediglich aus gedrucktem Text bestehen. Broodthaers' Entscheidung zugunsten des Hochdrucks, der bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts die Standarddrucktechnik für Bücher war, vereint den Akt des Schreibens mit dem des Malens.“ (Kim Conaty, in: Marcel Broodthaers, Eine Retrospektive, Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York u.a. 2016/2017, S.271).

The present work is the German-language part of the work series 'Peintures littéraires' which Marcel Broodthaers created from 1972 in various languages, each of which was presented in multimedia exhibitions.

“The 'Peintures littéraires' continue the series of questions which Broodthaers posed almost a decade ago when he asked himself; “what is painting? Well, it is literature. Then what is literature? Well, it is painting.” Through the 'Peintures littéraires', writers and artists become subjects of the paintings, which consist only of printed text. Broodthaers' decision in favour of letterpress printing, which was the standard printing technique for books until the second half of the 20th century, unites the act of writing with that of painting.” (Kim Conaty, in: Marcel Broodthaers, Eine Retrospektive, exhib. cat. The Museum of Modern Art, New York et.al. 2016/2017, p.271).



MARCEL BROODTHAERS

Brüssel 1924 – 1976 Köln

72 LA LETTRE D. 1967

5 typographische Arbeiten, 1 Blatt collagiert, auf Papier und 1 bedruckte Original-Kartonmappe mit collagierten Innen- und Außenseiten. 5 Arbeiten je 56 x 76 cm. Kartonmappe 58 x 78 cm. 5 typographische Arbeiten einzeln unter Glas gerahmt. Rückseitig auf der Kartonmappe monogrammiert und datiert '4 février 67 M. B.' Unikat. – Mit leichten Altersspuren.

5 typographic works, 1 sheet collaged, on paper and 1 original card portfolio with collaged elements on the interior and exterior. 5 works each 56 x 76 cm. Card portfolio 58 x 78 cm. 5 works individually framed under glass. Monogrammed and dated '4 février 67 M. B.' verso on card portfolio. Unique piece. – With minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Jamar, Antwerpen; Privatsammlung, Belgien; Christie's, Amsterdam, 02.11.2016, Lot 107; Privatsammlung, Belgien

€ 150 000 – 200 000,-

LE CORBEAU ET LE RENARD. LE CORBEAU SONNE. LE PEINTRE EST ABSENT. LE RENARD SONNE. L'ARCHITECTE EST ABSENT. MÊME JEU. LE CORBEAU ET LE RENARD SONT ABSENTS. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. J'AI OUBLIÉ LES PATTES ET LES MAINS, LES JEUX ET LES COSTUMES, LES VOIX ET LES CRIS, LA FOURBERIE ET LA VANITÉ. LE PEINTRE ÉTAIT TOUT COULEURS. L'ARCHITECTE ÉTAIT EN PIERRE. LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRES IMPRIMÉS. LE SYSTÈME D. IL Y AVAIT DU CHIEN JUSQUE DANS LA FOULE. IL PLEUVAIT SUR L'AGORA. L'AGORA ÉTAIT BONDÉE. IL Y AVAIT UN CHIEN VERT, UN CHIEN ROUGE, UN CHIEN BLANC, UN CHIEN NOIR ET BLEU, DE CARACTÈRE IMPRIMÉ. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. LE RENARD SONNE. LE CORBEAU SONNE.

LE CORBEAU ET LE RENARD. LE CORBEAU SONNE. LE PEINTRE EST ABSENT. LE RENARD SONNE. L'ARCHITECTE EST ABSENT. MÊME JEU. LE CORBEAU ET LE RENARD SONT ABSENTS. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. J'AI OUBLIÉ LES PATTES ET LES MAINS, LES JEUX ET LES COSTUMES, LES VOIX ET LES CRIS, LA FOURBERIE ET LA VANITÉ. LE PEINTRE ÉTAIT TOUT COULEURS. L'ARCHITECTE ÉTAIT EN PIERRE. LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRES IMPRIMÉS. LE SYSTÈME D. IL Y AVAIT DU CHIEN JUSQUE DANS LA FOULE. IL PLEUVAIT SUR L'AGORA. L'AGORA ÉTAIT BONDÉE. IL Y AVAIT UN CHIEN VERT, UN CHIEN ROUGE, UN CHIEN BLANC, UN CHIEN NOIR ET BLEU, DE CARACTÈRE IMPRIMÉ. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. LE RENARD SONNE. LE CORBEAU SONNE.

LE D EST PLUS GRAND QUE LE T. TOUS LES D DOIVENT AVOIR LA MÊME LONGUEUR. LE JAMBAGE ET L'OVALE ONT LA MÊME PENTE COMME DANS A. MODÈLES: LE CHIEN. LE RENARD. KOEKELBERG. LES CRIS. LES MAINS. L'ORCHIDÉE. L'ARCHITECTE. LES PATTES. LES MAINS. PARIS. LA FOURBERIE. LES VOIX. LES CRIS. LE CARACTÈRE. L'IMPRIMÉ. L'IMPRIMEUR. L'AGORA. LE BLEU. LE ROUGE. LE



LE D EST PLUS GRAND QUE LE T. TOUS LES D DOIVENT AVOIR LA MÊME LONGUEUR. LE JAMBAGE ET L'OVALE ONT LA MÊME PENTE COMME DANS A. MODÈLES: LE CHIEN. LE RENARD. KOEKELBERG. LES CRIS. LES MAINS. L'ORCHIDÉE. L'ARCHITECTE. LES PATTES. LES MAINS. PARIS. LA FOURBERIE. LES VOIX. LES CRIS. LE CARACTÈRE. L'IMPRIMÉ. L'IMPRIMEUR. L'AGORA. LE BLEU. LE ROUGE. LE

LE D EST PLUS GRAND QUE LE T. TOUS LES D DOIVENT AVOIR LA MÊME LONGUEUR. LE JAMBAGE ET L'OVALE ONT LA MÊME PENTE COMME DANS A. MODÈLES: LE CHIEN. LE RENARD. KOEKELBERG. LES CRIS. LES MAINS. L'ORCHIDÉE. L'ARCHITECTE. LES PATTES. LES MAINS. PARIS. LA FOURBERIE. LES VOIX. LES CRIS. LE CARACTÈRE. L'IMPRIMÉ. L'IMPRIMEUR. L'AGORA. LE BLEU. LE ROUGE. LE

LE CORBEAU ET LE RENARD. LE CORBEAU SONNE. LE PEINTRE EST ABSENT. LE RENARD SONNE. L'ARCHITECTE EST ABSENT. MÊME JEU. LE CORBEAU ET LE RENARD SONT ABSENTS. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. J'AI OUBLIÉ LES PATTES ET LES MAINS, LES JEUX ET LES COSTUMES, LES VOIX ET LES CRIS, LA FOURBERIE ET LA VANITÉ. LE PEINTRE ÉTAIT TOUT COULEURS. L'ARCHITECTE ÉTAIT EN PIERRE. LE CORBEAU ET LE RENARD ÉTAIENT DE CARACTÈRES IMPRIMÉS. LE SYSTÈME D. IL Y AVAIT DU CHIEN JUSQUE DANS LA FOULE. IL PLEUVAIT SUR L'AGORA. L'AGORA ÉTAIT BONDÉE. IL Y AVAIT UN CHIEN VERT, UN CHIEN ROUGE, UN CHIEN BLANC, UN CHIEN NOIR ET BLEU, DE CARACTÈRE IMPRIMÉ. JE ME SOUVIENS D'EUX, MAIS À PEINE. LE RENARD SONNE. LE CORBEAU SONNE.



THOMAS DEMAND

München 1964

73 FOTOECKE/PHOTOBOOTH 2009

C-Print auf Aludibond unter Plexiglas (Diasec). 179,5 x 197,7 cm. Rückseitig mit Galerieetikett, dort mit maschinenschriftlichen Werkangaben. Exemplar 5/6 (+ 2 A.P.).

Chromogenic print on aluminium composite panel, face-mounted to plexiglass. 179.5 x 197.7 cm. Typewritten notes about the work on a gallery label affixed to the reverse of the mount. Print 5 from an edition of 6 (+ 2 A.P.).

Literatur Literature

Udo Kittelmann (Hg.), Thomas Demand. Nationalgalerie, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie, Göttingen 2009, o. S. mit Abb.; Hans Ulrich Obrist (Hg.), Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Köln 2009, S. 103 mit Abb.; Thomas Demand, Ausst.kat. PKM Trinity Gallery, Seoul, New York 2011, o.S. mit Abb.; Christy Lange (Hg.), Thomas Demand. The Complete Papers, London 2018, S. 279, 297 mit Abb.; Douglas Fogle (Hg.), Thomas Demand. The Stutter of History, Ausst.kat. UCCA Edge Shanghai u.a., London 2022, S. 71 mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,-

Ein perfekt ausgeleuchteter Raum mit einer verhängten Kamera, einem einfachen Stuhl vor weißer Wand, dahinter ein Vorhang: Thomas Demands Photographien bilden Architekturen ab, die realen Bilderwelten entlehnt sind und sich auf politische und gesellschaftliche Ereignisse beziehen, die der Künstler als relevant erachtet. Demand baut seine Räume als raumgreifende Skulpturen aus Papier und Pappe nach und fotografiert sie im Anschluss mittels Großbildkamera. Er überträgt das ephemäre, dreidimensionale Gebilde in die Zweidimensionalität und sichert es so visuell, bevor er es zerstört. Seine Anregungen bezieht Demand aus verschiedenen Quellen der Medienlandschaft. In diesem konkreten Fall war es eine Abbildung in einem Artikel des Wochenmagazins „Der Spiegel“ über zurückliegende Vorgänge in einem DDR-Gefängnis, die ihn zu der künstlerischen Auseinandersetzung veranlasste.¹ „Eines der Motive, die ich so fand, oder sagen wir wiederfand, war die Geschichte von der Fotostelle im politischen Gefängnis in Gera, in dem die Insassen – alles Politisch-Inhaftierte – regelmäßig fotografiert worden sind, nichts Außergewöhnliches im Gefängnisalltag. Jahre, nachdem das Gefängnis aufgelöst worden war, fiel auf, dass ein auffällig großer Teil der Porträtierten an Blutkrebs erkrankte. Bei der nachträglichen Untersuchung dessen, was da passiert sein könnte, stellte sich heraus, dass die Fotostelle aus einem ganz normalen Fotoapparat, einem Stuhl, einem Blitzlicht und einer weißen Wand dahinter bestand. Aber hinter der weißen Wand war ein Vorhang. Und hinter dem Vorhang befand sich noch ein fotografischer Apparat, ein Röntgenapparat, der wiederum ohne die Optik benutzt worden ist, das heißt, er hat wahrscheinlich ungehindert Strahlung auf die Insassen abgegeben. Das alles ist aber nie nachgewiesen worden, keiner weiß es genau. Es gibt die Überlebenden des Gefängnisses, die auch Beweise sammeln, aber es ist nie gerichtlich verfolgt worden, denn natürlich hat auch der Nachfolge-Staat kein Interesse daran, diesen Sachverhalt aufzuklären, weil dies bedeuten würde, dass die Betroffenen lebenslange Rente bezahlt bekommen müssen.“ (Thomas Demand, in: Thomas Demand und die Nationalgalerie. Gespräch über die Ausstellung mit Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, Köln 2009, S. 45)

Demands vermeintliche „Tatort“-Photographie erscheint dem Betrachter zwar bekannt, doch bleibt sie für ihn durch die Eliminierung von Details ungreifbar und rätselhaft. Erst die Kenntnis der „Geschichte hinter dem Bild“ hilft dem Betrachter bei der Entschlüsselung der jeweiligen Bildbedeutung. Der Künstler offenbart seine Geschichten zwar (so wie hier in einem Interview), liefert sie aber nicht automatisch mit, etwa in Form einer Bildunterschrift oder eines erläuternden Werktitels.



¹ vgl. Der Spiegel, 20/1999. S. 42-44

Weder das konkrete historische Ereignis noch der Wahrheitsgehalt der Pressephotographien, die er verarbeitet, stehen für Demand im Vordergrund. Sie sind für ihn ideengebende Auslöser und künstlerischer Bestandteil seiner Werke, welche dadurch zu Zeugnissen seiner eigenen rekonstruktiven Beschäftigung mit bekannten und allgemein verfügbaren Vorlagen werden. Demand ist kein politischer Künstler im engeren Sinne, wohl aber aufmerksamer Zeitgenosse.

Fotoecke/Photobooth gehört zu jenen rund 40 Arbeiten, die Thomas Demand für seine große Ausstellung „Nationalgalerie“ in Berlin auswählte. Die hier versammelten Arbeiten weisen allesamt einen Bezug zu bedeutsamen gesellschaftlichen und geschichtlichen Ereignissen in Deutschland nach 1945 auf. Es sind Bilder, die im kollektiven (deutschen) Bildgedächtnis verankert sind.

Neben der geschilderten gesellschaftspolitischen Dimension kommen bei Demand aber immer auch noch formale Aspekte bei der Auswahl seiner Vorlagen und deren Umsetzung in Papierform und Photographie zum Tragen. In diesem Fall hat Demand versucht, die für Interieurs der ehemaligen DDR in den achtziger Jahren typische Farbpalette genau wiederzugeben. Ein Detail, das ihn bei der Entdeckung der Vorlage besonders faszinierte und das er in dem daraus entstandenen Werk modifiziert verarbeitete, ist der Vorhang mit seinem auffälligen floralen Muster, der in Demands eigener Version fast die Hälfte der Bildfläche einnimmt. „Dieses blumige, barocke Dekor wirkt völlig deplatziert im Gefängnis. Das sähe in Westdeutschland doch sehr viel ernster aus, und da liegt der Unterschied: Solche merkwürdigen Zufälle könnte man nicht erfinden. Dann wären sie nämlich Szenenbild, und das sind sie in meinem Fall nicht.“ (Thomas Demand, a.a.O., S. 45)

A perfectly lit room with a draped camera, a simple chair in front of a white wall, a curtain behind it: Thomas Demand's photographs depict architecture borrowed from real-life imagery and refer to those political and social events which the artist considers relevant. Demand recreates his rooms as expansive structures out of paper and cardboard and finally photographs them with a large-format camera. He transfers the ephemeral, three-dimensional structure into two dimensions, thus securing it visually before destroying it. Demand draws his inspiration from various sources in the media landscape. In this case, it was an illustration from an article in the weekly magazine 'Der Spiegel' about past events in a GDR prison which triggered his artistic engagement.¹ "One of the subjects I discovered, or let's say rediscovered, was the story of the photo center in the political prison in Gera. The inmates – all of them political prisoners – were photographed regularly, which is nothing unusual in the prison's

daily routine. Years after the prison was closed, someone noticed that a striking number of the portrayed detainees suffered from leukemia. A subsequent investigation of what might have happened unearthed the fact that the photo center consisted of a camera, a chair, a flash light, and a white wall in the background. Behind the wall, however, was a curtain. And hidden behind the curtain was another photographic device, an X-ray apparatus, which had been used without the optics, i.e. it probably emitted radiation and contaminated the inmates. All this was never actually proved, nobody knows exactly what happened. There are survivors of the prison who are trying to build a case, but it was never really prosecuted, because of course the successor state isn't interested in investigating the real circumstances, as that could mean the victims might be entitled to a lifelong pension." (Thomas Demand, in: Thomas Demand und die Nationalgalerie. A Conversation About the Exhibition with Hans Ulrich Obrist, Berlin 2009, Cologne 2009, p. 101f.).

Although Demand's supposed 'crime scene' photography appears familiar to the viewer, it remains intangible and mysterious due to the elimination of details. Only the knowledge of the 'story behind the picture' helps the viewer to decipher the respective meaning of the image. The artist reveals his stories (as here in an interview), but does not automatically supply them, such as in the form of a picture caption or an explanatory title. Neither the actual historical event nor the truthfulness of the press photographs he processes are of primary importance to Demand. They are idea-giving triggers and artistic components of his work, which thereby become testimonies of his own reconstructive engagement with known and generally available models. Demand is not a political artist in the strict sense, but an attentive contemporary.

Fotoecke/Photobooth is one of about 40 works which Thomas Demand selected for his major exhibition 'Nationalgalerie' in Berlin. The works gathered here all bear reference to significant social and historical events in Germany after 1945. They are pictures that are anchored in the collective (German) pictorial memory.

In addition to the socio-political dimension described above, formal aspects also always come into play in Demand's selection of models and their realisation in paper form and photography. In this case, Demand has tried to reproduce accurately the colour palette typical of interiors of the former GDR in the 1980s. A detail that particularly fascinated him on his discovery of the original, and which he modified in the resulting work, is the curtain with its striking floral pattern, which in Demand's own version takes up almost half of the picture surface. "This flowery, baroque décor looks completely out of place in the prison. In West Germany, the whole thing would have looked a lot more serious, and that's the difference: you can't think up strange incidents like that. Because then it would be staged setting, which in my case, it's not." (Thomas Demand, op.cit., p. 102).

¹ cf. *Der Spiegel*, 20/1999, pp. 42-44

PETER BRÜNING

Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

74 OHNE TITEL

UM 1964

Öl und Kreide auf Leinwand.

149 x 200 cm. Gerahmt. – Mit leichten Altersspuren.

Marie-Luise Otten, Peter Brüning, Studien zu Entwicklung und Werk, Werkverzeichnis, Köln 1988, WVZ-Nr. 557

Oil and chalk on canvas. 149 x 200 cm. Framed. – With minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000,-

Das ungewöhnlich helle, großformatige Gemälde gehört zu einer Gruppe von Bildern, die den Übergang in eine neue Stilphase einleitet. Ausgehend von Werken mit völlig frei gesetzten, spontanen Gesten gelangt Peter Brüning um 1964 zu Bildern mit inhaltlich gebundenen, wiederholbaren Symbolen aus der Kartographie. Wie bei jeder neuen Stilphase bereitet er auch diese mit einer Serie von Kreidezeichnungen vor. Schon bei den vergleichsweise kleinen Papierarbeiten arbeitet Brüning mit weit ausholenden, geschwungenen und meist rot-gelben Bögen, in die er entweder kleine schwarze Kreise oder Geraden in der Art von Koordinatensystemen einschreibt (Marie-Luise Otten, Peter Brüning, Köln 1988, S.165). Die auch an Produktionskurven aus der Wirtschaft erinnernden Formen überträgt er 1964 erstmals auch auf seine Leinwandbilder, die er – aus der Zeichnung kommend – mit farbigen Kreiden und Öl ausführt. Zu den geschwungenen, rot-gelben Bögen setzt er schwarze, streng diagonale oder horizontale Striche sowie gelbe, grüne und blaue Farbwolken, die alle in ein darunterliegendes rechtwinkliges Schema eingebunden sind. Auch Brüning reflektiert 1970 seinen Stilwandel und schreibt: „Da seit 1962 und 1963 die Bilder sich immer mehr in Formen verwandeln, die sich nebeneinander legten und zu Einzelzeichen wurden, wurde erstens der Raum flacher und zweitens nahmen die gemalten Formen mehr Eigenständigkeit an. Dieser Vorgang kulminierte dann bei mir in einer Unruhe, die mich immer mehr auf schematische Darstellungen aufmerksam werden ließ, die ich bewusst in den Malprozess mit einbezog, aber immer in einer offenen Form.“ (Zit. nach Otten 1988, S. 165). Am Beginn dieses stilistischen Neuanfangs entstanden, ist das angebotene Gemälde ein ausgesprochen wichtiges und attraktives Bild.

The unusually bright, large-scale painting pertains to a group of works that initiated the transition to a new stylistic phase. Having started off with works of completely free, spontaneous gestures, around 1964, Peter Brüning moved on to pictures with content-bound, repeatable symbols from the field of cartography. As is the case with any new style, he also paved the way to this phase with a series of chalk drawings. Even in the comparatively small works on paper, Brüning worked with sweeping, curved and mostly red-yellow arcs, into which he inscribed either small black circles or straight lines in the manner of coordinate systems (Marie-Luise Otten, Peter Brüning, Cologne 1988, p.165). He transferred the shapes, which resemble graphs or marketing curves, to his canvases for the first time in 1964, which he – based on drawings – applied in coloured chalks and oil. He added black, strictly diagonal or horizontal strokes as well as yellow, green, and blue blotches of colour to the curved red and yellow arcs, all integrated into an underlying rectangular scheme. Brüning also reflected on his change of style in 1970 and wrote: “Since 1962 and 1963, the images have increasingly turned into forms that were laid side by side and became individual characters, firstly the space became flatter and secondly the painted forms became more independent. For me, this process then culminated in a restlessness that made me more and more aware of schematic representations, which I consciously included into the painting process, however, always in an unrestricted manner.” (Quoted from Otten 1988, p.165).



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

75 RED LENIN 1987

Farbserigraphie auf Karton.
100 x 74,9 cm. Unter Glas gerahmt.
Rückseitig mit dem Stempel „CERTIFICATE OF AUTHENTICITY“; mit handschriftlichen Editionsangaben von Frederick W. Hughes, Executor Estate of Andy Warhol. Exemplar 117/120 (+24 A.P. +6 P.P. +10 H.C.). Edition Andy Warhol, New York. – Mit leichten Altersspuren.

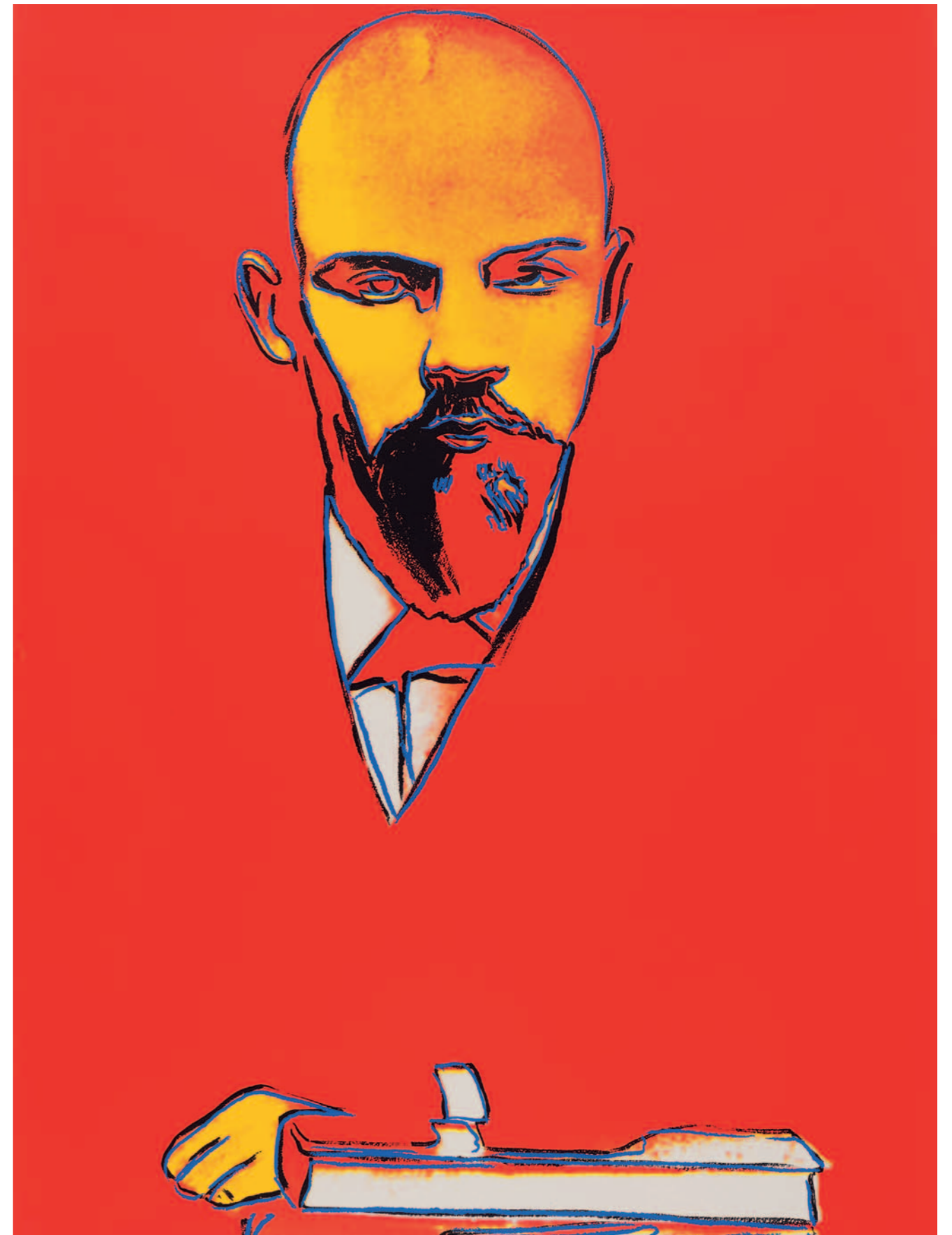
Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.403

*Colour screenprint on card.
100 x 74.9 cm. Framed under glass.
Stamped "CERTIFICATE OF AUTHENTICITY" verso and with hand-written edition notes by Frederick W. Hughes, Executor Estate of Andy Warhol. Proof 117/120 (+24 A.P. +6 P.P. +10 H.C.). Edition Andy Warhol, New York. – With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Andy Warhol Foundation, New York;
Edition Schellmann, München (1995);
Privatbesitz, Baden-Württemberg

€ 65 000 – 75 000,-



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

76 STEAKS 99 C
1985

Serigraphie auf Leinwand. 51 x 40,5 cm.
Auf der umgeschlagenen Leinwand
signiert und datiert 'Andy Warhol 85'. –
Mit leichten Altersspuren.

*Screenprint on canvas. 51 x 40.5 cm.
Signed and dated 'Andy Warhol 85' verso
on canvas overlap. – With minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*

Christie's New York, 14.02.1989, Lot 161
(vermutlich); Privatsammlung, Rhein-
land-Pfalz

€ 40 000 – 50 000,-



KEITH HARING

Reading/Pennsylvania 1958 – 1990 New York

77 LUDO 1985

5 Farblithographien auf Karton.
Je 66 x 48 cm bzw. 48 x 66 cm. Jeweils
signiert, datiert und nummeriert.
Exemplar E.A. 6/15 (+90, +15 H.C.). Lose
in bedruckter Original-Kartonmappe
53 x 70,5 cm. Mit einem Doppelbogen
Titel und Impressum, dort ebenfalls
signiert und nummeriert. Éditions F.B.,
Paris.

Klaus Littmann, Keith Haring, Editions
on paper, 1982-1990, Das druckgraphi-
sche Werk, Ausst.Kat. Galerie der Stadt
Stuttgart, Stuttgart 1993, S.44-47

*5 colour lithographs on card. Each
66 x 48 cm resp. 48 x 66 cm. Individually
signed, dated and numbered. Proof E.A.
6/15 (+90, +15 H.C.). Loose in the original
cardboard box 53 x 70.5 cm. With title
and imprint on a double sheet, therein
also signed and numbered. Éditions F.B.,
Paris.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Hessen

€ 30 000 – 50 000,-



CHRISTO

Gabrowo 1935 – 2020 New York

78 VOLUME TEMPORAIRE – EMPAQUETAGE POUR MINNEAPOLIS SCHOOL OF ART 1966

Blei- und Farbstift, Kohle, collagiert, auf Karton auf Hartfaser. 71 x 56 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'Volume temporaire – Empaquetage pour Minneapolis School of Art – 24 – 29 octobre 1966 Christo 42390 CUBIC FEET EMPAQUETAGE'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in den Archives of the Estate of Christo V. Javacheff, New York, registriert.

Pencil and coloured pencil, charcoal, collaged on card on hardboard. 71 x 56 cm. Framed under plexiglass. Signed, dated, titled and inscribed 'Volume temporaire – Empaquetage pour Minneapolis School of Art – 24 – 29 octobre 1966 Christo 42390 CUBIC FEET EMPAQUETAGE'. – With studio traces and minor traces of age.

The present work is registered in the Archives of the Estate of Christo V. Javacheff, New York.

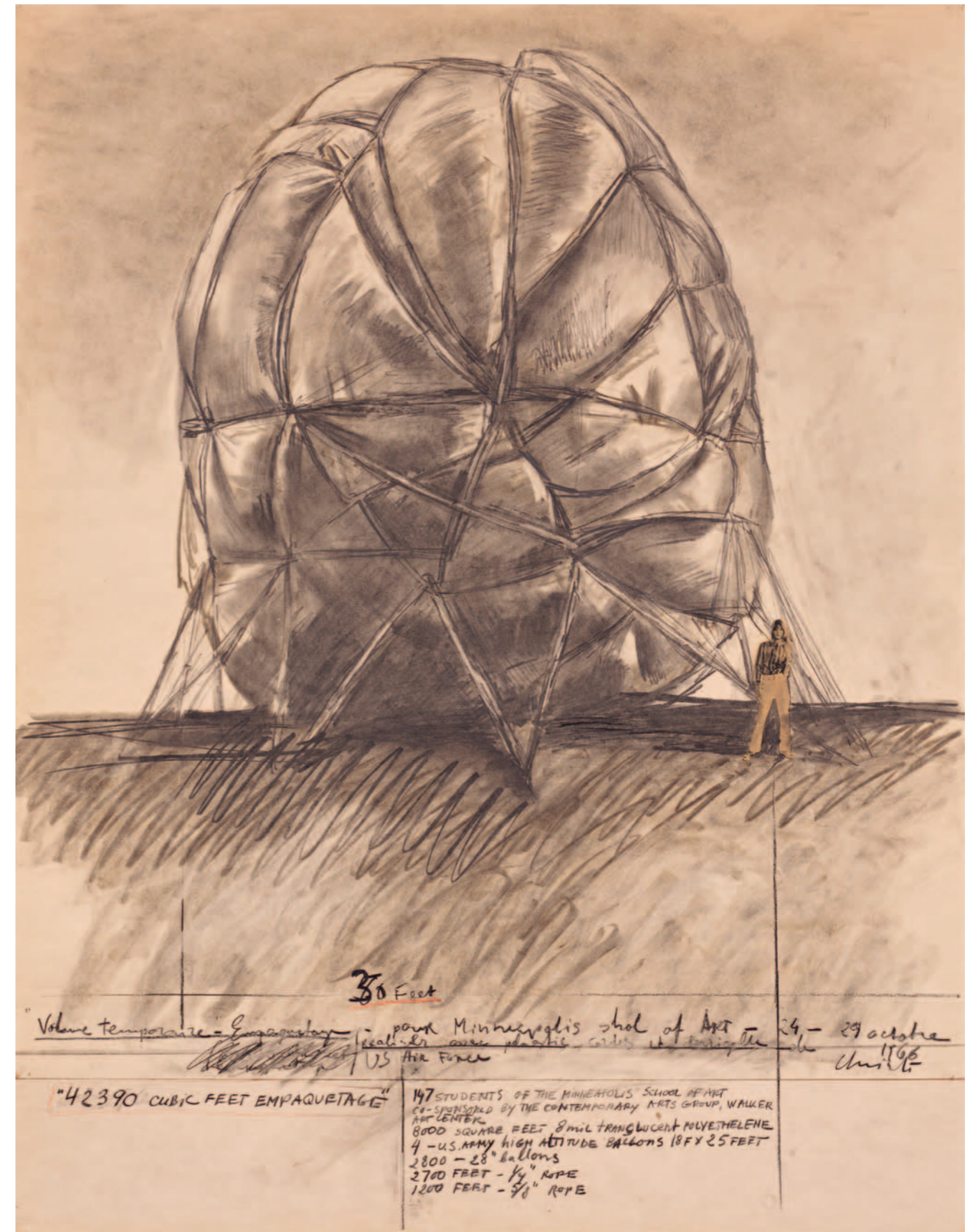
Provenienz Provenance
Anneli Juda, London (mit rückseitigem Aufkleber); Willy D'Huysser Gallery, Brüssel (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Belgien

€ 60 000 – 80 000,–

Die angebotene Bleistift- und Kohlezeichnung „Empaquetage pour Minneapolis School of Art“ ist eine der frühen und selten angebotenen, projektbezogenen Arbeiten von Christo. Der in Bulgarien geborene Künstler und seine Frau Jeanne-Claude realisierten im Oktober 1966 in der Kunsthochschule von Minneapolis ihr erstes bedeutendes Verpackungsprojekt monumentalen Ausmaßes. Gemeinsam mit den Studenten verpackten sie 2.800 farbige Luftballons in vier Höhenforschungsballons der Armee. Alle Ballons wurden aufgeblasen, verschlossen und in ca. 800m² halbtransparente Polyäthylenfolie verpackt. Ein 900m langes ‚Manila‘-Seil gab dem riesigen Paket eine Struktur. Als Höhepunkt des Happenings hatten Christo und Jeanne-Claude die Idee, den Ballon mit Hilfe eines Hubschraubers anzuheben und fliegen zu lassen. Der aufkommende starke Wind setzte dem aber ein frühes Ende. Dennoch zauberte das Sonnenlicht eine traumhaft schöne Wirkung auf die farbigen und transparenten Materialien.

Christo wählt eine Ansicht von vorn und fügt zur Verdeutlichung der Größe eine maßstabsgetreue Figur hinzu. Durch die souveräne Handhabung des Kohlestifts mit verschatteten und aufgehellten Bereichen erzielt er die dreidimensionale Wirkung des Ballons. Die Beschriftung im unteren Teil des Blattes gibt abgesehen vom Titel „42390 Cubic Feet Empaquetage“ auch eine Vorstellung der Materialien, Maße und Anzahl der beteiligten Studenten.

The present pencil and charcoal drawing 'Empaquetage pour Minneapolis School of Art' is one of the early and rarely offered project-based works by Christo. In October 1966, the Bulgarian-born artist and his wife Jeanne-Claude created their first important packing project of a monumental scale in the Minneapolis School of Art. Together with the students, they packed 2,800 colour balloons into four army high-altitude research balloons. All the balloons were inflated, sealed, and packed into around 800 square meters of semi-transparent polyethylene film. A 900m long 'manila' rope gave the huge packet a structure. As the highlight of the 'happening', Christo and Jean-Claude had the idea of lifting the balloon up with the help of a helicopter and letting it fly. The strong wind at the time, however, put a stop to this. Nevertheless, the sunlight conjured up a dreamily beautiful effect on the colourful and transparent materials. Christo chose a view from the front and added a scaled figure to clarify the dimensions. He achieves the three-dimensional effect of the balloon through the confident handling of the charcoal with shadowed and lightened areas. The inscription in the lower part of the sheet offers the title, '42390 Cubic Feet Empaquetage', and also gives an idea of the materials, dimensions and number of students involved.



NATALJA GONTCHAROVA

Laditschino/ Distrikt Tula 1881–1962 Paris

79 COMPOSITION RAYONNISTE 1913

Öl auf Leinwand. 130,5 x 100,5 cm.
Gerahmt. Unten rechts braun mono-
grammiert 'N.G.'. – Mit schwachem
Craquelé.

Bazetoux 585

*Oil on canvas. 130.5 x 100.5 cm. Framed.
Monogrammed 'N.G.' in brown lower
right. – With minor craquelure.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung; Privatbesitz Belgien

Literatur *Literature*

Anthony Parton, Goncharova. *The Art
and Design of Natalia Goncharova*,
Woodbridge 2010, S. 440, Farbabb. 578
(hier datiert auf 1920er/1930er Jahre)

€ 100 000 – 120 000,–

Das Jahr 1913 bildete den Höhepunkt in der noch jungen Karriere der russischen Malerin Natalia Gontcharova. Sie stand an der Spitze der avantgardistischen Moskauer Kunstszene und stellte seit 1906 in Paris, München und Berlin aus.

Ihr bis dahin geschaffenes umfangreiches Werk zeichnete sich durch einen großen Stilpluralismus aus. Neben einem neoprimitivistischen Stil auf der Grundlage russischer Volkskunst experimentierte sie mit dem Kubofuturismus und erarbeitete gemeinsam mit ihrem Partner Michail Larionow den Rayonismus: „Ausgehend von der Vorstellung, dass das menschliche Auge nicht in erster Linie Gegenstände, sondern die von ihnen reflektierten Strahlen wahrnimmt, entwickelte sie gemeinsam mit Larionow die Theorie der rayonistischen Malerei, wonach, sozusagen als vierte Dimension, die immaterielle Ausstrahlung darzustellen sei.“ (Antje Birthälmer, in: *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst. Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2012, S. 155).

1913 veröffentlichte das Paar ihr rayonistisches Manifest, als erste russische Künstlerin wurde für Gontcharova in diesem Jahr eine riesige Einzelausstellung in Moskau ausgerichtet.

Bazetoux datiert auch die vorliegende großformatige „Composition rayonniste“ in dieses wichtige Jahr. Das Werk fasziniert durch die kristalline Formenexplosion, die sich mit sowohl architektonisch wie vegetabil anmutenden Elementen vielfältigen Assoziationen öffnet.

The year 1913 marked the peak of the still young career of Russian painter Natalia Goncharova. She stood at the pinnacle of Moscow's avant-garde art scene and had been exhibiting in Paris, Munich and Berlin since 1906. The extensive body of work she had created up to that point was characterised by a great deal of stylistic pluralism. In addition to a neo-primitivist style based on Russian folk art, she experimented with cubo-futurism and developed rayonism together with her partner Mikhail Larionov:

“Based on the idea that the human eye primarily perceives not objects but the rays reflected by them, she – together with Larionov – developed the theory of rayonist painting, according to which this immaterial radiation is to be depicted, as a fourth dimension so to speak” (Antje Birthälmer, in: Der Sturm. Zentrum der Avantgarde, exh. cat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2012, p. 155).

In 1913 the couple published their rayonist manifesto and, that same year, Goncharova became the first female Russian artist to have a gigantic solo exhibition organised for her in Moscow.

*Bazetoux has also dated the large-format “Composition rayonniste” here to this important year. The work's crystalline explosion of forms is fascinating and opens up diverse associations with its suggestively architec-
tonic as well as vegetable elements.*



REMBRANDT BUGATTI

Mailand 1884 – 1960 Paris

80 FRANZÖSISCHE BULLDOGGE (BOULEDOGUE FRANÇAIS)

Um 1905

Bronze, auf Holzsockel
(2,2 x 15,7 x 10,5 cm). Höhe 13,2 cm.
Auf der Plinthe vorne signiert
'R Bugatti' (ligiert) und seitlich die
Widmung 'A madame Valsuani-Panni'.
Links auf der Plinthe der Gießerstempel
„CIRE PERDUE AA HEBRARD“.
Eines von 50 Exemplaren. – Mit schöner
bräunlicher Patina. In sehr guter
Erhaltung.

Des Cordes/Fromanger-Des Cordes 107

*Bronze on wooden base
(2.2 x 15.7 x 10.5 cm). Height 13.2 cm.
Signed 'R Bugatti' (joined) on the front
of the plinth and with the dedication
'A madame Valsuani-Panni' to one side.
Foundry mark „CIRE PERDUE AA HE-
BRARD“ on the left of the plinth.
One of 50 casts. – With fine brown
patina. In very good condition.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Belgien

Literatur *Literature*
Rembrandt Bugatti. *Felines and
Figures. An Exhibition of Bronze
Sculpture*, London 1993, Nr. 6; Edward
Horswell, *Rembrandt Bugatti. Life in
Sculpture*, London 2004, S. 84; Rem-
brandt Bugatti. *Der Bildhauer 1884-
1916*, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin,
München 2014, S. 70-71.

€ 25 000 – 35 000,-

Rembrandt Bugatti, der jüngere Bruder des bekannten Automobilkonstruktors und Lebemannes Ettore Bugatti, wurde 1884 in Mailand in eine ebenso kunstsinnige wie unkonventionelle Familie von Designern und Malern geboren. Wie schon der Großvater ließ Bugatti sich zum Bildhauer ausbilden und ging dafür in die damalige Kunstmetropole Paris. Doch anders als die etwa gleichaltrigen Künstler der Avantgarde verließ er das Atelier und arbeitete stattdessen im Zoo, anfangs in Paris und später im damals bedeutendsten Tierpark in Antwerpen. Mit dem erfolgreich ausgestellten „Aufbäumenden Elefanten“ (1903) war der Weg zum Tierbildhauer vorgezeichnet. Sein früh entwickelter Stil mit lichtbrechenden, impressionistischen Oberflächen und die kongeniale Zusammenarbeit mit dem Galeristen und Bronzegießer Adrien-Aurélien Hebrard machten ihn um 1905 zum international führenden Tierbildhauer.

Mit der „Französischen Bulldogge“ porträtierte Bugatti den Hund seiner Mutter Teresa Lorioli. In seiner abwartenden Haltung, mit Halsband und treuem Blick interpretierte er die Bulldogge als einen dem Menschen zugewandten Haushund. Mit seinen aufgestellten Ohren scheint er seiner Herrin zuzuhören. Nachdem Bugatti die Bulldogge als Gipsmodell von 29 Zentimetern entworfen hatte, ließ Hebrard von dem Modell eine auf 50 Exemplare limitierte Edition für seine besten Kunden gießen. Während eines dieser Exemplare schon 1906 von Hugo von Tschudi für die Nationalgalerie erworben wurde, ist unser Exemplar Madame Valsuani gewidmet.

In Milan in 1884, Rembrandt Bugatti – the younger brother of the famous automobile builder and bon vivant Ettore Bugatti – was born into a family of designers and painters whose unconventionality was equal to their love of art. Like his grandfather before him, Bugatti trained to become a sculptor; to do so, he travelled to Paris, the capital of the art world at that time. However, unlike avant-garde artists of approximately the same age, he left the studio and worked in the zoo instead, initially in Paris and then later in Antwerp, in what was then the most important zoo. With his successful exhibition of “Aufbäumender Elefant” (1903), his path to becoming an animal sculptor was set. He quickly developed his style featuring refractive impressionistic surfaces, and his collaboration with a kindred genius – gallerist and bronze caster Adrien-Aurélien Hebrard – made him a leading international animal sculptor around 1905.

In “Bouledogue Français”, Bugatti has created a portrait of his mother Teresa Lorioli's dog. With his expectant pose, collar and loyal gaze, the artist has interpreted the bulldog as a people-oriented pet for the home. After Bugatti created a 29 centimetre plaster model of the bulldog, Hebrard had it cast in a limited edition of 50 for his best customers. While Hugo von Tschudi had already purchased one of these casts for Germany's Nationalgalerie in 1906, our cast, which bears a full signature, is dedicated to Madame Valsuani.



SÉRAPHINE LOUIS

Arsy 1864 – 1942 Clermont/Oise

81 MARGUERITES

1931

Ripolin auf Leinwand. 81 x 65,3 cm.
Oben rechts rot signiert 'S Louis'.

Nicht bei Körner/Wilkens

Mit einer Bestätigung von Manja Wilkens und Hans Körner, Düsseldorf, vom 28.3.2023. Wir bedanken uns für die wissenschaftliche Beratung.

Ripolin on canvas. 81 x 65.3 cm. Signed 'S Louis' in red upper right.

Not recorded by Körner/Wilkens.

With a confirmation by Manja Wilkens and Hans Körner, Düsseldorf, dated 28 March 2023. We would like to thank them for their kind support.

Provenienz *Provenance*

Dr. Richard Möring, gen. Peter Gan, Hamburg und Paris; Stephanie Möring (in Erbfolge); Privatbesitz Hamburg (vom Vorbesitzer in Erbfolge)

Literatur *Literature*

Hans Körner/Manja Wilkens, Séraphine Louis 1864-1942, Biographie / Werkverzeichnis, Berlin 2020

€ 15 000 – 20 000,-

In Deutschland kaum bekannt, gilt Séraphine Louis in Frankreich als eine der wichtigsten Malerinnen der Outsiderkunst. „Maler des heiligen Herzens“ nannte Wilhelm Uhde sie, den ebenfalls von ihm entdeckten Zöllner Henri Rousseau und andere Künstler der 'Naiven'. Nach einem ersten Ankauf eines Kasseler Museums 1928 ist die Malerei von Séraphine Louis heute in einer Vielzahl von Museen vertreten.

Der deutsche Sammler und Kunsthändler Wilhelm Uhde verfiel in Paris 1904 den Werken der französischen Avantgarde und handelte mit Werken u.a. von Picasso und Braque. So dürfte ihm auch eine Mittlerrolle bei den Ankäufen französischer Kunst durch deutsche Sammler und Museen zugekommen sein. Im Pariser Umland fielen ihm Stillleben von Séraphine Louis auf, einer Frau, die ihrer religiösen Inbrunst mit dem Malen von Früchten und Blumen Ausdruck verlieh. Uhde unterstützte sie bereits vor dem I. Weltkrieg mit einer Anstellung in seinem ländlichen 'Pied da Terre' in Senlis und nach seiner kriegsbedingten Abwesenheit und Rückkehr u.a. 1928 mit der Ausrichtung einer eigenen Ausstellung.

Eins werden wollend mit der Natur, gestaltete Séraphine Louis Blumenbilder, die durch eine besondere Dichte und Intensität auffallen. Unmittelbar und formatfüllend drängen sich Blüte an Blüte in einem 'Allover', das zu vibrieren scheint und unwillkürlich an sanft im Wasser schwingende Seeanemonen denken lässt.

Unser Gemälde stammt aus der Sammlung des Hamburger Schriftstellers Richard Möring, der als Peter Gan publizierte und der Wilhelm Uhde Ende der 1920er Jahren in Paris kennengelernt hatte und ihm bis zu Uhdes Tod freundschaftlich verbunden blieb.

Although scarcely known in Germany, in France Séraphine Louis is considered to be one of outsider art's most important female painters. "Painters of the Sacred Heart" is what Wilhelm Uhde called them: Le Douanier Henri Rousseau, whom he also discovered, and the other "naive" artists. First purchased by a museum in Kassel in 1928, Séraphine Louis's paintings are now represented in a great number of museums.

The German collector and art dealer Wilhelm Uhde fell in love with the works of the French avant-garde in Paris in 1904 and dealt in works by artists such as Picasso and Braque. It is thus likely that he also served a role in mediating other German collectors' and museums' purchases of French art. In the countryside outside Paris, he noticed a still life by Séraphine Louis, a woman who gave expression to her religious enthusiasm through painting fruit and flowers. Uhde had already provided her with support before World War I by hiring her for his rural "pied da terre" in Senlis, and following his absence due to the war and his subsequent return, he helped her in 1928, for example, by organising a solo exhibition.

Wishing to become one with nature, Séraphine Louis composed images of flowers that stand out for their exceptional density and intensity. Flower directly presses up against flower, filling the picture plane in an "all-over" that seems to vibrate and spontaneously calls to mind sea anemones gently swaying in the water.

Our painting is from the collection of the Hamburg author Richard Möring, who published his work under the name Peter Gan: he met Wilhelm Uhde in Paris in the late 1920s and remained friends with him for the rest of Uhde's life.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

№82 FEMME AU FAUTEUIL III

1948

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 65,7 x 50,2 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig von Fernand Mourlot bezeichnet 'Epreuve d'exposition fm'. Einer von 5 Abzügen. – In guter Erhaltung. Minimal gebräunt.

Mourlot 136, 1. Zustand

Lithograph on wove paper with watermark „Arches“. 65.7 x 50.2 cm. Framed under glass. Inscribed 'Epreuve d'exposition fm' by Fernand Mourlot verso. One of 5 proofs. – In very good condition. Minimally browned.

Provenienz *Provenance*

Fernand Mourlot, Paris; Sammlung Huizinga, Münster; Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt; Privatbesitz Schweiz

Literatur *Literature*

Ernst-Gerhard Güse/Bernd Rau, Pablo Picasso. Die Lithographien, Stuttgart 1988, S. 239-245; Pablo Picasso. Die Lithographie. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster. Die Sammlung Huizinga, Ostfildern-Ruit 2000, S. 129, Nr. 416 (anderes Exemplar)

€ 30 000 – 40 000,-

Die „Femme au fauteuil“, von Picasso ursprünglich als Farblithographie geplant, gehört zu seinen Druckgraphiken mit den meisten Varianten, das Motiv lag ihm besonders am Herzen. Der erste Entwurf vom November 1948 war in fünf Farben gehalten, traf aber nicht seine Vorstellung. In den folgenden Wochen und Monaten arbeitete er daher jede Farbplatte zu einer Schwarzplatte um und variierte auf jeder einzelnen das Motiv der sitzenden Frau immer wieder aufs Neue. Bis April 1949 entstanden nach der Zählung von Fernand Mourlot so 30 Fassungen. Auch in mehreren Ölgemälden gestaltete Picasso das Thema aus.

Die Dargestellte ist Françoise Gilot, seine damalige Lebensgefährtin und sein bevorzugtes Modell. Ihr bestickter, pelzverbrämter Ledermantel mit den weiten Ärmeln nimmt mit seiner ornamentalen Qualität in vielen Varianten die Hauptrolle ein. In der hier vorliegenden Fassung, die sich ehemals im Besitz von Fernand Mourlot befand, konzentrierte sich Picasso hingegen auf das fein schattierte Gesicht, die weitere Darstellung ist auf wenige abstrahierte Details reduziert.

The „Femme au fauteuil“, originally planned by Picasso as a colour lithograph, is one of his prints with the most variants; the motif was particularly close to his heart. The first draft in November 1948 was in five colours, but did not meet his expectations. In the weeks and months that followed, he therefore reworked each colour plate into a black plate, varying the motif of the seated woman over and over again on each one. By April 1949, Fernand Mourlot counted 30 versions. Picasso also developed the theme in several oil paintings.

The sitter is Françoise Gilot, his partner at the time and his favourite model. Her embroidered, fur-trimmed leather coat with its wide sleeves, with its ornamental quality, takes the leading role in many variations. In the version presented here, which was formerly in the possession of Fernand Mourlot, Picasso concentrated on the finely shaded face, however, and the rest of the depiction is reduced to a few abstracted details.



MIRA SCHENDEL

Zürich 1919 – 1988 Sao Paulo

83 OHNE TITEL

1964/1965

10 Arbeiten: Monotypie (Öl) auf Reis-papier auf Karton. Von 46,2 x 23 cm bis 50,5 x 26,5 cm. 4 Arbeiten signiert und datiert 'Mira, 64', 6 Arbeiten signiert und datiert 'Mira, 65'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

10 works: Monoprints (oil) on rice paper on card. From 46.2 x 23 cm to 50.5 x 26.5 cm. 4 works signed and dated 'Mira, 64', 6 works signed and dated 'Mira, 65'. – With minor traces of age.

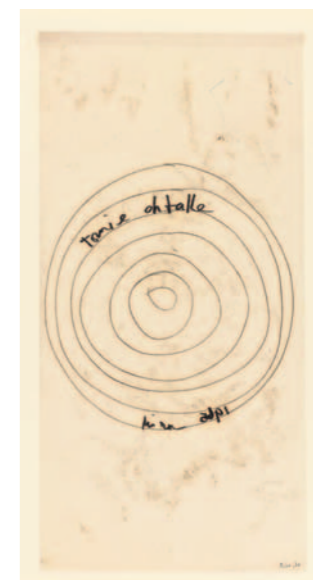
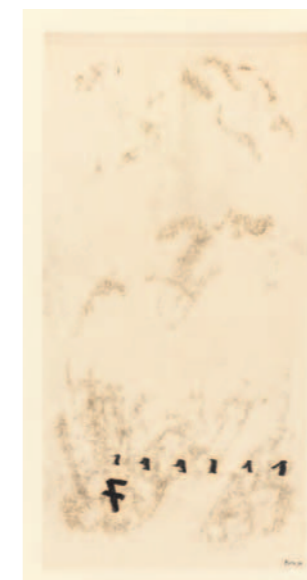
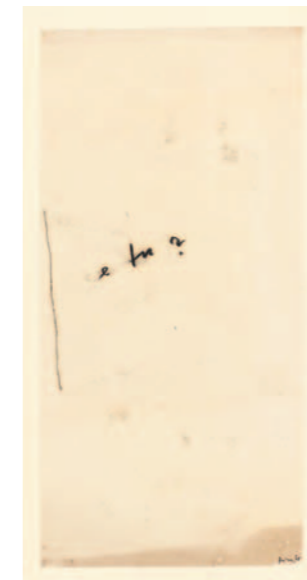
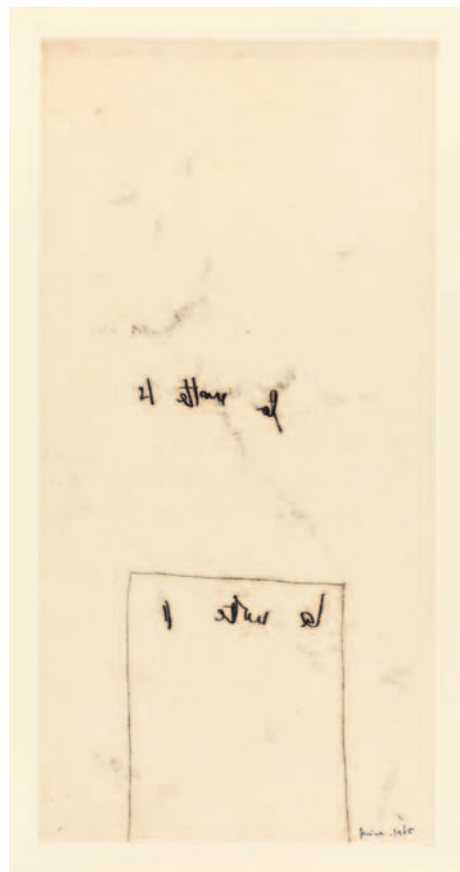
Provenienz Provenance

Privatsammlung, Berlin

€ 45 000 – 50 000,-

Mira Schendel ist eine der einflussreichsten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika. 1919 in Zürich als Tochter jüdischer Eltern geboren, erfährt sie eine katholische Erziehung in Italien. 1938 sieht sie sich aufgrund der faschistischen Verfolgung gezwungen, ihr Philosophiestudium abzubrechen und das Land zu verlassen. Über Jugoslawien, die Schweiz und Österreich emigriert sie nach Brasilien und lässt sich in São Paulo nieder. Die Sprache steht im Mittelpunkt ihres außergewöhnlichen, poetisch-reduzierten Werkes. Es speist sich aus einer Fülle von Einflüssen; ihre jüdisch und katholisch geprägte Herkunft spielt ebenso eine Rolle wie Elemente der westlichen und östlichen Philosophie, des Zen-Buddhismus und der Konkreten Poesie. Schendel malt und zeichnet in unterschiedlichsten Medien und arbeitet auch plastisch. Ihr Schaffen kulminiert in ihren Monotypien auf halbtransparentem Reispapier aus den 1960er Jahren, sie gelten als ihre bedeutendsten und eigenständigsten Arbeiten.

Mira Schendel is one Latin America's most influential 20th century artists. Born in Zurich in 1919 to Jewish parents, she had a Catholic upbringing in Italy, but fascist persecution forced her to abandon her philosophy studies and leave the country in 1938. She emigrated to Brazil via Yugoslavia, Switzerland and Austria, and settled in São Paulo. Language is central to her extraordinary, poetically reduced works, feeding on a wealth of influences; her Jewish and Catholic embossed roots play a role just as much as elements of Western and Jewish philosophy, Zen Buddhism and Concrete poetry. Schendel paints and draws in the most diverse media and also works sculpturally. Her creativity culminates in her monotypes on semi-transparent rice paper from the 1960s which are considered her most significant and independent works.



DADAMAINO

1930 – Mailand – 2004

84 VOLUME

1959

Tempera auf Leinwand. 70 x 50 cm.
Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'DADAMAINO Volume 1959'. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archivio Dadamaino, Somma Lombardo, registriert.

Mit beiliegendem Photozertifikat von Flaminio Gualdoni, Mailand, vom 10.04.2010.

Tempera on canvas. 70 x 50 cm. Signed, dated and titled 'DADAMAINO Volume 1959' verso on stretcher. – With minor traces of age.

The present work is registered in the Archivio Dadamaino, Somma Lombardo.

With accompanying photo certificate by Flaminio Gualdoni, Milan, dated 10.04.2010.

Provenienz *Provenance*

Nachlaß der Künstlerin; Privatsammlung, Italien

€ 25 000 – 30 000,-



HANS BELLMER

Kattowitz 1902 – 1975 Paris

85 DIE PUPPE. ERINNERUNGEN ZUM THEMA PUPPE 1934

Photobuch mit 10 Vintages, Gelatine-silberabzügen hochglänzend (jeweils ca. 5,7 x 8,6 cm), montiert auf gelben Karton mit rückseitiger Paginierung und einem Text, gedruckt auf dünnem, rosafarbenem Papier. Marmorierter Pappeinband mit rosafarbenem Rückenschild. 11,7 x 8,9 cm. 34 Seiten. Auf dem Schmutztitel mit Bleistift signiert. Verlag Th. Eckstein, Karlsruhe/OS.

Photobook containing 10 vintage ferro-typed gelatin silver prints (each approx. 5.7 x 8.6 cm), mounted to yellow cardboard with pagination on the back and a text printed on thin pink paper. Marbled hardcover binding with pink back label. 11.7 x 8.9 cm. 34 pages. Signed in pencil on the half-title. Th. Eckstein, Karlsruhe/OS.

Provenienz Provenance

Vom Photographen an den Vater der heutigen Eigentümerin

Literatur Literature

Carl Haenlein (Hg.), Hans Bellmer. Photographien, Ausst.kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover, Berlin 1984, S. 8 mit Abb.; Birgit Käufer, Die Obsession der Puppe in der Photographie. Hans Bellmer. Pierre Molinier. Cindy Sherman, Bielefeld 2006, S. 127-130 mit Abbn.

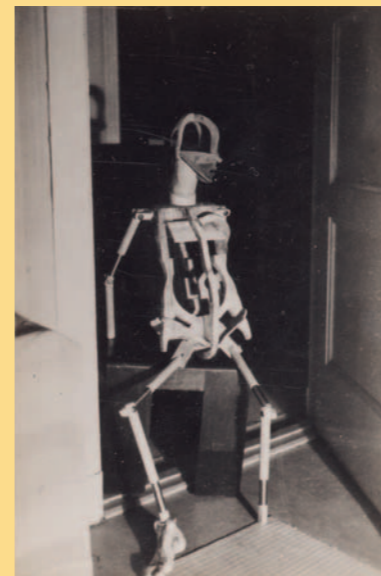
€ 30 000 – 40 000,-



„War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wusste, war nicht in der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte? Bedeutete es nicht den endgültigen Triumph über die jungen Mädchen mit ihren großen beiseite sehenden Augen, wenn die Finger, angriffslustig und nach Formbarem aus, gliedweise langsam entstehen ließen, was sich Sinne und Gehirn destilliert hatten? Gelenk an Gelenk fügen, den Kugeln ihren größten Drehbereich für kindliche Pose abprobieren, den Mulden sacht folgen, das Vergnügen der Wölbungen kosten, sich in die Muschel des Ohrs verirren, Hübsches machen und ein wenig rachsüchtig auch das Salz der Deformationen verteilen. Obendrein vor dem Inneren beileibe nicht stehenbleiben, die verhaltenen Mädchengedanken entblättern, damit ihre Untergründe sichtbar werden, durch den Nabel am besten, tief im Bauch als Panorama bunt elektrisch beleuchtet. – Sollte nicht das die Lösung sein?“

Mit dieser Frage beendet Hans Bellmer den einleitenden Textteil seines hier vorliegenden Buches „Die Puppe. Erinnerungen zum Thema Puppe“, erschienen 1934 beim Verlag Th. Eckstein in Karlsruhe/Oberschlesien. Auf neun Textseiten beschreibt der vom Dadaismus und Surrealismus gleichermaßen beeinflusste Künstler in fiebriger Sprache sein inneres Ringen mit einem Trauma der Jugendzeit. Auslöser für den beschriebenen Unruhezustand, der zwischen sexueller Überreiztheit, theatralischer Verzweiflung und aggressiver Rachsucht oszilliert, war die obsessive Zuneigung Bellmers zur eigenen Cousine Ursula Naguschewski („Ursula N.“), der das Buch gewidmet ist.

Bellmers vermeintlich autobiographischer Text handelt von den frustrierenden Erfahrungen mit den „jungen Mädchen“, die er mit „gelenkigen Puppen“ gleichsetzt. Diese werden als Objekte der Begierde beschrieben und



zugleich als Akteurinnen, die den hilflosen, jugendlichen Ich-Erzähler – gedankenlos oder hinterhältig – in ihr grausames Spiel verwickeln.

Hans Bellmer, der sich mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten aus dem bürgerlichen Erwerbsleben zurückzog und sich fortan ganz seiner obsessiven Kunst widmet, beginnt 1932 mit der Arbeit an seiner ersten Puppe, unterstützt von seinem technisch versierten Bruder Fritz. Nicht die Puppe selbst, ein aus einer Holzkonstruktion bestehendes Gerüst mit Kugelgelenken und schalenartiger rauher „Haut“, gebildet aus Schichten von Flachs, Leim und Gips, sondern die mit ihrer Hilfe inszenierten Photographien stellen das eigentliche Werk des Künstlers dar. Mittels der photographischen „Dokumentation“ der Herstellung (und Zerlegung) seiner Puppe stellt Bellmer den Prozess der Schöpfung (und Zerstörung) nach, übt auf diese Weise Rache an der als Substitut dienenden Figur für die ihm widerfahrne Schmach. Ein Akt, der, wie Bellmer zugleich einräumt, zum Scheitern verurteilt ist.

Erst durch die Photographie erhält Bellmers Puppe ihre Lebendigkeit. „Die Puppe, die uns [...] als morbid-lebendiges Geschöpf gegenübertritt, visualisiert par excellence die fotografische Eigenschaft das lebendige Bild von etwas Totem zu generieren. [...] Mit der Anspielung auf das Motiv der weiblichen Leiche potenziert sich zudem der Bildstatus von Weiblichkeit, denn mit der Totenstarre wird der Körper zum Bild und fordert damit geradezu weitere bildliche Darstellungen heraus.“ (Birgit Käufer, a.a.O., S. 57).

Bellmer nutzt verschiedene photographische Herangehensweisen, um die Kunstfigur zum Leben zu erwecken. Von der effektvollen (portrait-) photographischen Inszenierung unter Einsatz von Schlaglichtern, um einen Chiaroscuro-Effekt hervorzurufen, bis hin zu experimentellen Dunkelkammerverfahren, hier in Form eines Negativabzugs. Ein Selbstportrait mit Puppe zeigt den Photographen als halbtransparenten, verwischten Schemen neben seiner klar wiedergegebenen Puppe, die sich abwehrend abzuwenden scheint. Fast immer ist der Photograph seinem Objekt zu nahe gerückt, zeigt nur dessen Fragmente und Details, zum Teil eingerahmt von Spitzenstoff und Tüll, was an eine Vergewaltigung oder wenigstens eine schamverletzende Entblößung denken lässt.

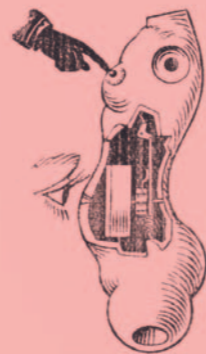
Insgesamt 28 Aufnahmen entstehen an und mit dem „Photomodell“ der ersten Puppe Bellmers, von denen er eine Auswahl von 10 Photographien in dem hier vorliegenden Buch erstmalig präsentiert. Eine größere Auswahl von 18 Aufnahmen erscheint noch im selben Jahr auf einer Doppelseite in der Dezemberausgabe der Zeitschrift



‘Minotaure’ (Heft 6, 1934, S. 30, 31), eine Veröffentlichung, die in Frankreich großes Aufsehen erregte und Bellmer zu dessen Aufnahme in die Pariser Surrealistenkreise verhilft. Es folgen Reisen nach Paris und die Teilnahme an wichtigen Gruppenausstellungen der Surrealisten. Bellmer setzt seine Arbeit an der Puppenthematik mit dem Bau einer zweiten Puppe fort und verlässt 1938 nach dem Tod seiner Frau endgültig Deutschland, um sich in Paris niederzulassen, wo seine Kunst auf fruchtbaren Boden fällt.

Gut erhaltene Exemplare dieses wichtigen Frühwerkes Bellmers, von dem nur eine kleine Auflage (auf eigene Kosten des Künstlers) hergestellt wurde, ein bibliophiles Kleinod in all seiner Schlichtheit, sind äußerst selten und machen die hier vorliegende Ausgabe von „Die Puppe“ in bestem Zustand zu einer besonderen Rarität.

“Was not in the doll, which only lived from that what was intuitively understood, which, despite its boundless submissiveness, knew how to be reserved for despair, was not that which the imagination sought in pleasure and enhancement to be found in the design of such doll-like quality? Did it not mean the final triumph over the young girls with their big sideways looking eyes, when the fingers, eager to attack and to form something, created slowly limb for limb, what the senses and brain had distilled? Joining joint to joint, trying out the largest turning range of the spheres for a childlike pose, gently following the hollows, tasting the pleasure of the bulges, getting lost in the cup of the



outer ear, making it pretty, and, a little vindictively, also scattering the salt of the deformations. On top of that, do not stop before the inside by any means, uncover the restrained girls thoughts, so that their undergrounds become visible, best through the navel, colourfully electrically illuminated as a panorama deep in the stomach. – Shouldn't that be the solution?”

It was with this question that Hans Bellmer finished the introductory text to his book ‘Die Puppe. Erinnerungen zum Thema Puppe’, published in 1934 by Th. Eckstein in Carlsruhe/Upper Silesia. As an artist equally influenced by Dadaism and Surrealism, he describes his inner struggle with a trauma from his youth in feverish language over nine pages of text. The trigger for the described restlessness, which oscillates between sexual overexcitement, theatrical despair and aggressive vindictiveness was the obsessive affection for Bellmer’s own cousin, Ursula Naguschewski (“Ursula N.”), to whom the book is dedicated. Bellmer’s supposedly autobiographical text concerns the frustrating experiences with the “young girls” whom he equates with “articulated dolls”. These are described as objects of desire and at the same time as participants who involve the helpless, youthful ‘first-person’ narrator – thoughtlessly or deviously – in their cruel game. Having withdrawn from middle-class working life with the National Socialist takeover, Hans Bellmer devoted himself entirely to his obsessive art, and began work on his first doll in 1932, assisted by his technically adept brother Fritz. It is not the doll itself – a framework consisting of a wooden construction with ball-and-socket joints and peel-like rough ‘skin’ formed from layers of flax, glue and plaster – but the photographs staged with its help that constitute the artist’s actual work. By means of the photographic ‘documentation’ of the production (and disassembly) of his doll, Bellmer re-enacts the process of creation (and destruction), thus taking revenge on the figure that serves as a substitute for the shame he has suffered. An act that, as Bellmer admits at the same time, is doomed to failure. Bellmer’s doll acquires its liveliness only through photography. “The doll, which confronts us [...] as a morbidly living creature, visualises par excellence the photographic characteristic of generating the living image of something dead. [...] With the allusion to the motif of the female corpse, the pictorial status of femininity is also exponentiated, for with rigor mortis, the body becomes a picture and thus almost challenges further pictorial representations.” (Birgit Käufer, op.cit., p. 57).

Bellmer uses various photographic approaches to bring the fictional figure to life. From the effective (portrait) photographic staging using highlights to create a chiaroscuro effect, to experimental darkroom processes, here in the

form of the negative print. A self-portrait with a doll shows the photographer as a semi-transparent, blurred silhouette alongside his clearly rendered doll, which seems to turn away defensively. The photographer is almost always too close to his subject, showing only its fragments and details, partially framed by lace fabric and tulle, which makes one think of a rape or at least a shaming exposure.

A total of 28 photographs were taken on and with the “photomodell” of Bellmer’s first doll, of which he selected 10 to be presented for the first time in this book. A larger selection of 18 shots appeared that same year in a double-page spread in the December issue of the magazine ‘Minotaure’ (issue 6, 1934, p. 30, 31), a publication that caused a great sensation in France and helped Bellmer to be accepted into Parisian Surrealist circles. Trips to Paris and the participation in important group exhibitions of the Surrealists followed. Bellmer continued his work on the theme of dolls with the construction of a second doll and, after the death of his wife, left Germany for good in 1938, whereupon his art fell on fertile ground.

Well-preserved examples of this important early work of Bellmer – of which only a small edition was produced (at the artist’s own expense), a bibliophile’s gem in all its simplicity – are extremely rare and make the present edition of ‘Die Puppe’, here in the best condition, a special rarity.



MASSIMO CAMPIGLI

Berlin 1895 – 1971 St.Tropez

№86 LA SPOSA 1938

Freskomalerei, 1954 von der Wand abgenommen und auf Leinwand montiert. 101 x 66 cm. Gerahmt. Unten rechts schwer leserlich braun signiert '[...] AMPIGLI'. Der Rahmen rückseitig mit dem alten Etikett des Rahmenmachers Egisto Marconi, Bottega d'Arte Mailand. – In altersgemäßem Zustand, mit restaurierten Rissen.

Mit einer Foto-Bestätigung von Massimo Campigli, Mercurio, Mailand, vom 28.6.1968

Fresco painting, removed from the wall in 1954 and mounted on canvas. 101 x 66 cm. Framed. Indistinctly signed '[...] AMPIGLI' in brown lower right. With label of the frame maker Egisto Marconi, Bottega d'Arte Milan, on the back of the frame. – In age-appropriate condition, with restored cracks.

With a photo-confirmation by Massimo Campigli, Mercurio, Milan, dated 28 June 1968.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Castellano, Mailand;
Gino Moro, Maler, Mailand (vom Vorbesitzer erworben 1954); Privatsammlung Schweiz

€ 40 000 – 50 000,-

Ästhetisch ist das Werk Massimo Campiglis klar in der Antike beheimatet; bereits die Ölmalerei mutet in rauer Oberfläche und summarischem Strich wie Freskomalerei an.

So unterscheidet sich das angebotene Fresko „La Sposa“ von 1938 – vermutlich aus einem Wohnhaus stammend – nicht grundlegend von seinen Ölgemälden, sondern erscheint im Werkzusammenhang schlüssig. Auch motivisch zeigen sich die Figuren Campiglis zeitlos, antikisch.

1933 unterzeichnet Campigli das „Manifesto della Pittura Murale“ und widmet sich in den Folgejahren verstärkt der Wandmalerei im Zuge von öffentlichen Aufträgen und Wettbewerben, wie beispielsweise dem heute nicht mehr existenten Gemälde „Le Madri, le Contadine, le lavoratrice“ für die 5. Triennale in Mailand oder dem großflächigen Fresko im Palazzo Liviano in Padua, das in den Jahren 1936 bis 1941 entsteht. Im Zusammenhang mit einem früheren Auftrag äußert sich Campigli sinngemäß: „Mein Fresko repräsentiert eine idealisierte Form von Italiens Grundlagen, bevölkert von antiken Objekten, Monumenten und aufgetürmten Hinterlassenschaften.“ (vgl. Ausst. Kat. Post Zang Tumb Tuum. Art, Life, Politics. Italia 1918-1943, Mailand 2018, S. 334, S. 463).

Die Anverwandlung des antiken Lebens als Grundlage für das moderne wird in unserem Fresko „La Sposa“ – die Braut – augenfällig, scheint sich dieses doch direkt auf das Wandgemälde die „Hochzeit von Hera und Zeus“ aus dem 1824 entdeckten „Haus des tragischen Dichters“ in Pompeji zu beziehen (s. Vergleichsabbildung). Die im Allgemeinen mit Heirat und holder Weiblichkeit assoziierte Göttin Hera wird hier gleichsam präsentiert und dem künftigen Ehemann an die Hand gegeben. Ähnlichkeit in Gestus, Haltung und Blick zu unserer „Sposa“ sind eklatant. Das antike Gemälde dürfte Campigli aus dem Archäologischen Museum Neapel, wohin viele aus dem Bildprogramm gelösten pompejanischen Fresken verbracht wurden, bekannt gewesen sein. Im Rückgriff auf die antike Malerei findet Campigli zu einer modernen Form, den feierlichen Moment der Hochzeit zu zelebrieren und im Wandgemälde festzuhalten.





Hypnos präsentiert Zeus seine Gemahlin Hera. Pompejanische Wandmalerei
2. Jh. v. Chr. aus dem Haus des Tragischen Dichters, Foto: ArchaiOptix

Aesthetically, Massimo Campigli's work is clearly rooted in the ancient world; with their rough surface and summary brushstroke, even his oil paintings are suggestive of frescoes.

Thus, the work offered here – the 1938 fresco “La Sposa”, which presumably came from a residential building – does not fundamentally differ from his oil paintings and, instead, seems logical within the context of his oeuvre. Campigli's figures also appear timeless and antique in terms of their motifs.

In 1933 Campigli signed the “Manifesto della Pittura Murale”, and in the years that followed he increasingly dedicated himself to working on murals in response to public commissions and competitions, such as the no longer existent painting “Le Madri, le Contadine, le Lavoratrice” for the 5th Milan triennial or the expansive fresco in Padua's Palazzo Liviano, created from 1936 to 1941. In connection with an earlier commission, Campigli commented in this sense: “My fresco represents an idealised form of Italy's foundations, populated with ancient objects, monuments and piles of heritage” (see exh. cat. *Post Zang Tumb Tuum. Art, Life, Politics. Italia 1918–1943*, Milan 2018, p. 334, p. 463).

The assimilation of ancient life as a foundation for modernity is striking in our fresco “La Sposa” (The Bride): it seems to refer directly to the wall painting “Wedding of Zeus and Hera” from the “House of the Tragic Poet” discovered in Pompeii in 1824 (see comparative ill.). Here the goddess Hera, generally associated with marriage and elegant femininity, is presented to her future husband and given into his hands, so to speak. The similarities with our “Sposa” in terms of gesture, pose and gaze are unmistakable. The ancient painting was probably familiar to Campigli from the archaeological museum in Naples, which is where many of the Pompeian frescoes were brought after being removed from the context of their pictorial programmes. Recurring back to ancient painting, Campigli found a modern form to celebrate the festive moment of the wedding and capture it in his mural.

OSKAR DOMINGUEZ

Laguna/Teneriffa 1906 – 1959 Paris

87 IL TORO

1951

Öl auf Leinwand. 88,5 x 116,4 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts geritzt signiert und datiert 'Dominguez 51'. – Rückseitig mit einer verworfenen, überstrichenen Komposition. – Mit leichtem Craquelé und minimalem Farbverlust.

Oil on canvas. 88.5 x 116.4 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Dominguez 51' upper right (incised). – On the reverse with a discarded, over-painted composition. – Minor craquelure and minute losses of paint.

Provenienz *Provenance*

Kunstgalerie Nuova Codebo, Turin (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung Italien

€ 45 000 – 55 000,-



RAINER FETTING

Wilhelmshaven 1949

88 INFANTIN MARGARITA, VELÁZQUEZ INSPIRATION 1996

Öl auf Leinwand. 270 x 190 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Infantin Margarita Velazquez Inspiration Fetting 96' sowie mit Werknummer, Material- und Maßangaben. – Mit Atelierspuren.

Oil on canvas. 270 x 190 cm. Signed, dated and titled 'Infantin Margarita Velazquez Inspiration Fetting 96' on canvas verso and inscribed with work number, material and dimensions. – With studio traces.

Provenienz *Provenance*
Galerie Tammen & Busch, Berlin; Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1996 (Galerie Tammen & Busch), Willy Brandt, die Skulptur von Rainer Fetting, Ausst.Kat., S.73 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-

Bereits bei seiner Arbeit an der Porträtplastik von Willy Brandt setzte sich Rainer Fetting 1996 in einem intensiven Prozess mit den vielschichtigen politischen und persönlichen Umständen dieses Auftrags auseinander. Dieselbe Vertiefung in ein vorgegebenes Thema und dessen Neuinterpretation erfordert auch die an diese Auftragsarbeit anschließende malerische Auseinandersetzung Fettings mit „Las Meninas“, dem berühmten Gemälde von Diego Velázquez im Prado. „Es ist [...] der Versuch, Gegenwart aus der Historie heraus zu formulieren, indem gegenwärtige Positionen so eklatant werden, dass Zukunft entstehen kann. Vergangenheit ist nicht das Abgelegte und Tote, sondern der Sprengstoff, aus dem heraus Innovationen und Utopien entstehen können – nicht nur eine ästhetische Erfahrung. [...] Auch hier schafft Fetting Metamorphosen, Veränderungen, nimmt er etwas auf, das von einem anderen gestaltet wurde, um als Agens und Movens zugleich wieder neu Bild werden zu können in der subjektiveren, individuelleren Bildsprache des Künstlers aus Berlin.“ (Dieter Ronte, Rainer Fetting, Willy Brandt, Die Skulptur, Ausst.Kat. Galerie Tammen & Busch, Berlin 1996, o.S.). Der Künstler verfremdet in der Werkserie die Figuren des Gemäldevorbildes, indem er die ausladenden Reifröcke und die Hintergründe als diffuse Farbflächen anlegt und teils seine eigene Person oder Berliner Stadtmotive in die Porträts einschreibt. Hier angeboten wird ein monumentales Bildnis der Infantin Margarita, deren Kleid mit weißen Schleierbahnen überzogen ist, farblich dominieren intensive Rottöne.

As early as 1996, when he was working on the portrait sculpture of Willy Brandt, Rainer Fetting engaged in an intensive process with the multi-layered political and personal circumstances of this commission. The same immersion in a given theme and its reinterpretation is also required in Fetting's painterly exploration of "Las Meninas", the famous painting by Diego Velázquez in the Prado, which followed this commissioned work. "It is [...] an attempt to formulate the present from the past by making present positions so blatant that the future can emerge. The past isn't the discarded and the dead, but the dynamite from which innovation and utopia can emerge – not just an aesthetic experience. [...] Here also Fetting creates metamorphoses, transformations, he takes up something that has been designed by someone else in order to be able to create an image anew, as both agent and driving force in the more subjective, more individual visual language of the artist from Berlin." (Dieter Ronte, Rainer Fetting: Willy Brandt – Die Skulptur, exhib.cat. Galerie Tammen & Busch, Berlin 1996, unpag.). In this series of works, the artist alienates the figures of the template painting by interpreting the sweeping hoop skirts and the backgrounds as diffuse areas of colour and partly inscribing his own person or Berlin city motifs into the portraits.



RAINER FETTING

Wilhelmshaven 1949

89 MANN UND AXT

1981

Dispersion auf Nessel. 220 x 160 cm.
Rückseitig auf dem Nessel signiert,
datiert, betitelt und beschriftet 'Fetting
81 Mann u. Axt rot grün braun'. – Mit
leichten Altersspuren.

*Dispersion on muslin. 220 x 160 cm.
Signed, dated, titled and inscribed 'Fet-
ting 81 Mann u. Axt rot grün braun' on
muslin verso. – With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privat-
besitz, Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000,-



ANDREAS SCHULZE

Hannover 1955

90 FORMEN

1982

Acryl auf Nessel, 2-teilig. 180 x 480 cm.
Rückseitig auf dem Nessel signiert,
datiert und betitelt 'A. Schulze „For-
men“ 1982. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

*Acrylic on muslin, 2-part. 180 x 480 cm.
Signed, dated and titled 'A. Schulze
"Formen" 1982 verso on muslin. – With
studio traces and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Six Friedrich, München; Privat-
sammlung, Bayern

Literatur *Literature*

Harald Falckenberg u.a. (Hrsg.), Andreas
Schulze, Interieur, Köln 2010, S.170 mit
Installationsansicht

Zu diesem Motiv existiert eine im For-
mat kleinere Fassung (210 x 360 cm),
die 2010 entstanden ist.

*There is a smaller version of this pain-
ting (210 x 360 cm), which was painted
in 2010.*

€ 30 000 – 40 000,-



KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

91 OHNE TITEL

1971

Öl auf Leinwand. 73 x 60 cm. Gerahmt.
Signiert 'appel'. – Mit leichten Alters-
spuren.

*Oil on canvas. 73 x 60 cm. Framed.
Signed 'appel'. – With minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Carini, Mailand; Galleria d'arte
San Luca, Bologna (jeweils mit rücksei-
tigem Aufkleber); Studio D'Arte Mercurio,
Mailand (mit rückseitigem Stempel);
Privatsammlung, Italien

€ 25 000 – 30 000,-



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

92 EXCENTRICS

1948

Tempera auf Leinwand. 80,5 x 71,3 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Heckel 48'. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Erich Heckel 1948' und oben auf dem Keilrahmen signiert, bezeichnet und datiert 'Heckel 'Excentrics' 1948' und „E H 33“: – Minimale Bereibungen an den Bildrändern, sonst in tadelloser Erhaltung.

Hüneke 1948-2

Tempera on canvas. 80.5 x 71.3 cm. Framed. Signed and dated 'Heckel 48' in black lower right. Signed and dated verso on canvas 'Erich Heckel 1948' and signed, inscribed and dated on the top of the stretcher 'Heckel 'Excentrics' 1948' and „E H 33“: – Minor wear to the edges, otherwise in excellent condition.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, Hemmenhofen; Roman Norbert Ketterer, Campione (1969-1971); Privatsammlung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Freiburg 1950 (Kunstverein), Erich Heckel, Kat. Nr. 41; Kaiserslautern 1952 (Landesgewerbeanstalt), Erich Heckel, Kat. Nr. 11; Hannover/Berlin 1953 (Kestner Gesellschaft/Hochschule für Bildende Künste), Erich Heckel, Kat. Nr. 55, mit Abb. (mit rückwärtigem Aufkleber); Münster 1953 (Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Erich Heckel, Kat. Nr. 89; Duisburg 1957 (Städtisches Museum), Erich Heckel, Kat. Nr. 62; Düsseldorf 1965 (Galerie Wilhelm Großhennig), Erich Heckel, S. 26, mit Abb.

€ 40 000 – 45 000,-

Literatur *Literature*

Paul Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965, Nr. 1948-2, mit Abb.; Erich Heckel. Der stille Expressionist, Ausst. Kat. Brücke-Museum Berlin u.a., München 2009, mit Farbabb. bei Kat. Nr. 100

Durch seine Frau Siddi Riha, einer Tänzerin, mit der Welt des Varietés vertraut, setzte Heckel sich bis in die 1950er Jahre hinein mit Zirkusthemem auseinander.

In der Zeitspanne von 1924 bis 1928 beschäftigte sich Heckel erstmals in einer Serie von Radierungen und Holzschnitten mit der Darstellung von Clowns. 1936 griff er das Thema erneut auf, indem er in einem Aquarell zwei Clowns vor einer rasanten Zirkuskulisse porträtierte. Auf genau diese Konstellation griff er 1948 wieder zurück und fügte ihr eine weibliche Figur rechts im Hintergrund hinzu. Dieses Gemälde nannte Heckel „Excentrics“ und in der Aquarellfassung „Artisten“ (1947, Brücke-Museum). Die drei Figuren befinden sich vor einem angeschnittenen Riesenrad und blicken stumm aus dem Bild heraus. Wie es in einem Text über Heckels Zirkusbilder heißt, verstand er den melancholischen Clown als Sinnbild des Künstlerdaseins per se. Über diese Bedeutung hinausgehend, dürften die Artisten für Heckel auch deshalb interessant gewesen sein, weil sie ein „ortsungebundenes und vagabundierendes Leben [führten], das sie aus der 'normalen' Gesellschaft ausschloss. Ihr Auftritt in einer anderen Rolle erlaubte es ihnen – und dem Künstler – dem Publikum einen Spiegel seiner selbst vorzuhalten.“ (Katharina Henkel, in: Ausst. Kat. Erich Heckel. Der stille Expressionist, Brücke-Museum Berlin 2011/12, München 2009, S. 30).

Familiar with the world of variety theatre through his wife Siddi Riha, Erich Heckel continued to explore circus-related motifs into the 1950s. Heckel first occupied himself with images of clowns during the period from 1924 to 1928, in a series of etchings and woodcuts. In 1936 he returned to this theme in a watercolour portraying two clowns in front of a dynamic circus backdrop. Taking up precisely the same constellation in 1948, he added a female figure to the right in the background. This painting Heckel called "Excentrics" – and, in the watercolour version "Artisten" (1947, Brücke-Museum). The three figures stand in front of a partially concealed Ferris wheel, silently gazing out from the painting. As has been mentioned in a text about Heckel's circus pictures, he understood the melancholy clown as a symbol of the artist's existence in general. Beyond this significance, the performers probably also interested Heckel because they led a vagabond life that left them without ties to any place and excluded them from "normal" society. Their appearance in a different role permits them – and the artist – to hold a mirror up to their audience (Katharina Henkel, in: exh. cat. Erich Heckel. Der stille Expressionist, Brücke-Museum Berlin 2011/12, Munich 2009, p. 30).



JESUS RAPHAEL SOTO

Ciudad Bolívar 1923 – 2005 Paris

93 MAQUETTE ESFERA THEOSPACIO 1989/2008

Metallstäbe, farbig gefasst, an Plastik-
aufhängung vor Plexiglas. 53 x 34 x 40
cm. Rückseitig auf dem Plexiglas mit
Monogrammstempel und Nummerie-
rung. Exemplar 25/75 (+VII A.P.). Avila
Edition, Paris (2008). – Mit geringfügi-
gen Altersspuren.

*Painted metal rods on plastic hangers
in front of plexiglass. 53 x 34 x 40 cm.
Monogram stamp and number on the
back of plexiglass. Numbered 25/75
(+VII A.P.). Avila Edition, Paris (2008). –
With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Denise René, Paris (2011);
Privatsammlung, Belgien

€ 50 000 – 70 000,-

Die Madrider Galerie Theospacio richtet im Jahr 1989 eine Einzelaus-
stellung für Jesús Rafael Soto aus. Anlässlich dieser Schau gestaltet der
Künstler die Installation „Esfera Theospacio“ mit einer Höhe von 3,3 Me-
tern und einem Kugeldurchmesser von 2,5 Metern. Das Entwurfsmodell
dieser beeindruckenden Arbeit wird später als Multiple herausgegeben,
von dem ein Exemplar in dieser Auktion angeboten werden kann. Auch in
dem deutlich kleineren Maßstab entfaltet das Objekt seine faszinieren-
de Wirkung. Alleine aus der präzisen Anordnung und der Bemalung der
hängenden Aluminiumstäbe formt sich die Kugel als dreidimensionales
Objekt im Auge des Betrachters. Sie scheint auf halber Höhe in der Auf-
hängung zu schweben, zugleich ruft die vertikale Ausrichtung der Stäbe
den Eindruck eines schnellen Fallens hervor.

Der Raum und die menschlichen Möglichkeiten, dessen Dimensionen
wahrzunehmen, beschäftigen den Künstler in besonderem Maße. „Für
mich ist der Raum im Wesentlichen mehrdeutig. Wir können nur Zustän-
de der räumlichen Mehrdeutigkeit erfassen, was die traditionelle drei-
dimensionale Vorstellung ausschließt. Die Fülle und Elastizität seiner
Beschaffenheit, sein modulierbarer Zustand in ständiger Verwandlung
machen ihn unfassbar.“ (Jesús Rafael Soto, zit. nach: Soto, Ausst.Kat.
Theospacio, Madrid 1990, o.S., übersetzt aus dem Spanischen). Seit
Ende der 1980er Jahre ist die Kugel ein wichtiges Motiv vieler Arbeiten
des Künstlers, ein Beispiel ist auch die monumentale „Large Sphere of
Seoul“, entstanden anlässlich der Olympischen Spiele in Seoul 1988.

*In 1989, the Madrid gallery Theospacio organised a solo exhibition for
Jesús Rafael Soto. On the occasion of this show, the artist designed the
installation „Esfera Theospacio“ with a height of 3.3 metres and a sphere
diameter of 2.5 metres. The model of this impressive work was later iss-
ued as a multiple of which one example is on offer in this auction. Even on
a much smaller scale, the object unfolds its fascinating effect. From the
precise arrangement and painting of the hanging aluminium rods alone,
the sphere forms a three-dimensional object in the eye of the beholder. It
seems to float halfway up in its mounting and at the same time, the verti-
cal alignment of the rods creates the impression of a rapid fall.
Space and the human faculty to perceive its dimensions are of particular
concern to the artist. “For me, space is essentially ambiguous. We can
only grasp states of spatial ambiguity, which exclude the traditional con-
cept of three-dimensionality. The fullness and elasticity of its nature, its
moldable state in constant transmutation make it inconceivable.” (Jesús
Rafael Soto, cited from: Soto, exhib.cat. Theospacio, Madrid 1990, unpag.,
translated from Spanish). Since the end of the 1980s the sphere is a sig-
nificant motif in many works, an example for this is also the monumental
“Large Sphere of Seoul,” created on the occasion of the Olympic Games in
Seoul 1988.*



HANS STAUDACHER

St. Urban/Österreich 1923 – 2021 Wien

94 OHNE TITEL

1978

Öl auf Leinwand auf Holz. 198 x 198 cm.
Gerahmt. Signiert, datiert und teils
unleserlich beschriftet 'H Staudacher
78 FELLBACH 78'. – Mit leichten Alters-
spuren.

*Oil on canvas on panel. 198 x 198 cm.
Framed. Signed, dated and partly illeg-
ible inscribed 'H Staudacher 78 FELL-
BACH 78'. – With minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Firmensammlung, Baden-Württemberg

€ 30 000 – 40 000,-



GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

95 MAYA
1965

Kissenbild: Nylon, Öl auf Baumwolle auf Schaumstoff auf Holz. 30 x 26,5 x 4,5 cm. In Objektkasten gerahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'Gotth. Graubner 1965'. Auf dem umgeschlagenen Nylon signiert, datiert und betitelt 'Gotth. Graubner 1965 "maya"'. – Das Nylon wurde restauratorisch erneuert.

Cushion picture: Nylon, oil on cotton on foam on panel. 30 x 26.5 x 4.5 cm. In object box. Signed and dated 'Gotth. Graubner 1965' on panel verso. Signed, dated and titled 'Gotth. Graubner 1965 "maya"' on overlap of the nylon. – The nylon has been renewed by a restorer.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 25 000 – 35 000,-



VICTOR VASARELY

Pecs/Ungarn 1906 – 1997 Paris

96 TRID-BAY 1969

Acryl auf Holz. 45 x 39 cm. Gerahmt.
Signiert „vasarely-“. Rückseitig auf
dem Holz signiert, datiert, betitelt und
beschriftet "S.SP. „TRID-BAY“ 1969 Va-
sarely-“ sowie mit Maßangaben. – Mit
leichten Altersspuren.

Wir danken Pierre Vasarely, Aix-en-Pro-
vence, für die Bestätigung der Au-
thentizität der Arbeit per E-Mail vom
09.03.2023.

*Acrylic on panel. 45 x 39 cm. Framed.
Signed "vasarely-" verso. Signed, dated,
titled and inscribed "S.SP. "TRID-BAY"
1969 Vasarely-" verso on panel and with
dimensions. – With minor traces of age.*

*We would like to thank Pierre Vasarely,
Aix-en-Provence, for confirming the au-
thenticity of this work via e-mail dated
09.03.2023.*

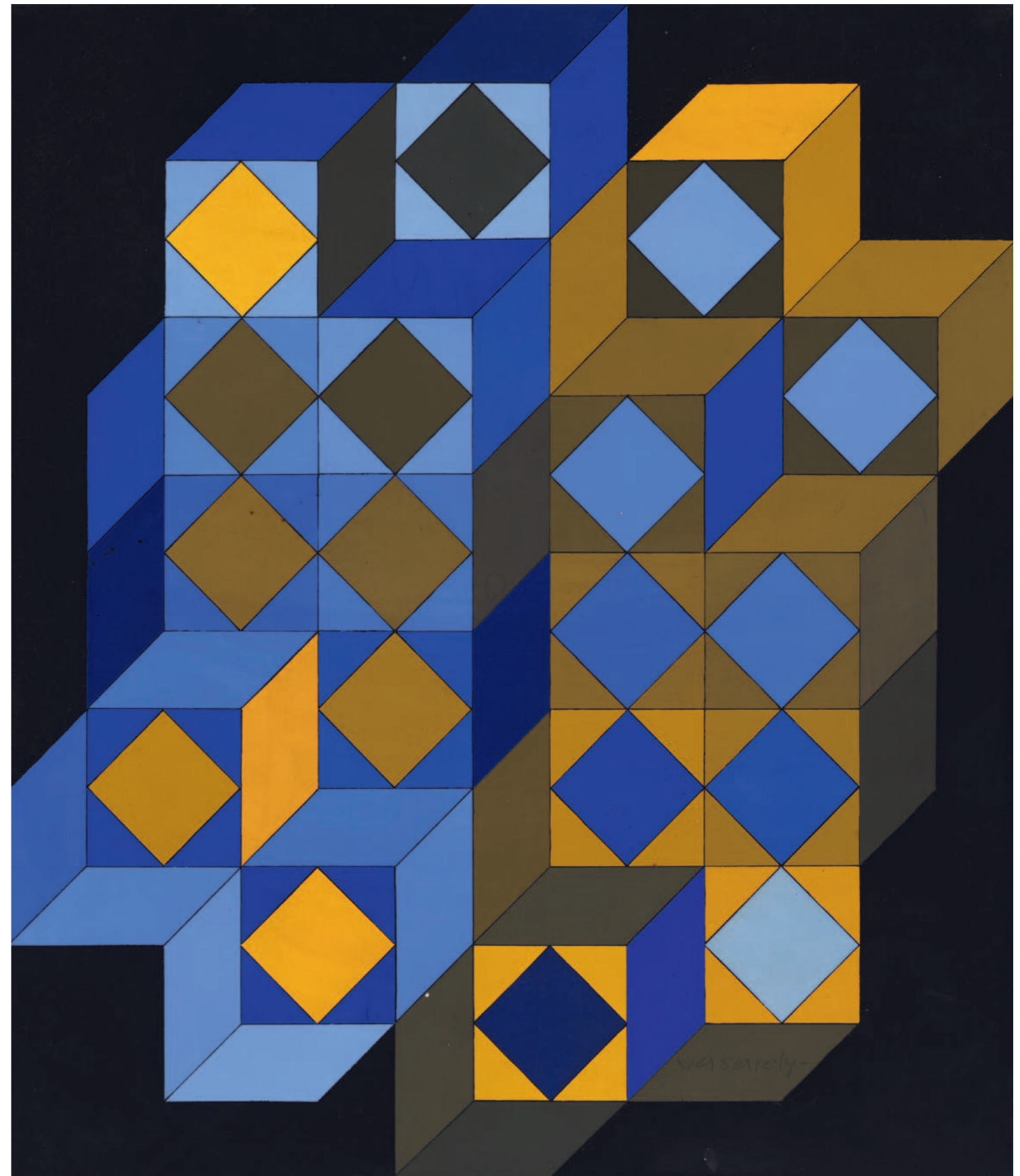
Provenienz Provenance

The J.L. Hudson Gallery, Detroit (mit
rückseitigem Aufkleber); The London
Arts Group, London (mit rückseitigem
Aufkleber); Privatsammlung, Nord-
deutschland

€ 40 000 – 60 000,-

Victor Vasarely war einer der Initiatoren der Op-Art und der Kinetischen Kunst. Seine im Ursprung von Paul Klee und Sophie Taeuber-Arp inspi-rierte, konstruktiv-geometrische Abstraktion beruht auf einem standar-disierten Formen- und Farbenvokabular mit überraschenden optischen Effekten. Mit diesen Mitteln ruft er beim Betrachter unmittelbare Emp-findungen und Erfahrungen über Materie, Raum und Bewegung hervor. Nach künstlerischen Experimenten mit dem Surrealismus, dem Kubis-mus, verschiedenen konstruktivistischen Tendenzen und stark kontras-tierenden Arbeiten in Schwarz-Weiß, kehrt Vasarely Anfang der 1960er Jahre zur Farbe zurück und entwickelt als seine wichtigste künstlerische Erfindung das „Plastische Alphabet“. Dabei dient ihm das Quadrat als Grundform, die er mit anderen geometrischen Formen, darunter der Kreis, die Ellipse, das Rechteck und die Raute, kombiniert. Mit Hilfe von sechs Grundfarben und ihren helleren oder dunkleren Nuancen werden diese Formen in teils flachen, teils räumlichen Strukturen kontrastreich gestaltet. Dieses Grundmodul bezeichnet er als „plastische Einheit“. Ähnlich den Buchstaben des Alphabets bieten sie ihm scheinbar un-endlich viele Kombinationsmöglichkeiten. Bei der angebotenen, späten Arbeit „Trid-Bay“ arbeitet er in diesem Sinne mit den Farben Blau, Gelb und Olivgrün, mit denen er die optisch-verwirrenden, vor- und zurück-springenden Würfel, Dreiecke und Rauten versieht. Da das Auge des Betrachters unweigerlich nach einem zugrundeliegenden Muster sucht, entstehen auf der Bildfläche Dynamik und räumliche Illusion.

Victor Vasarely was one of the initiators of Op-Art and Kinetic Art. Ori-ginally inspired by Paul Klee and Sophie Taeuber-Arp, his constructive geometric abstraction is based on a standardised vocabulary of shapes and colours with surprising optical effects. With these means, he evokes immediate sensations and experiences of matter, space and movement in the viewer. Following artistic experiments with Surrealism, Cubism, various Constructivist tendencies and strongly contrasting works in black and white, Vasarely reverts to colour in the early 1960s and developed the "Plastic Alphabet" as his most significant artistic invention. He uses the square as a basic shape, which he combines with other geometric shapes, including the circle, the ellipse, the rectangle, and the rhombus. With the help of six basic colours and their lighter or darker nuances, these forms are designed in partly flat, partly spatial structures rich in contrast. He calls this basic module a "plastic unit". Similar to the letters of the alpha-bet, they offered him seemingly endless combination possibilities. In the late work on offer, "Trid-Bay", he works in this way with the colours blue, yellow, and olive green, with which he combines the optically confusing cubes, triangles and diamonds that alternately protrude and recede. As the viewer's eye inevitably searches for an underlying pattern, dynamics and spatial illusions appear on the picture surface.



LAJOS KASSÁK

Ersekújvár 1887 – 1967 Budapest

97 DINAMIKA

1941/frühe 1960er Jahre

Öl auf Leinwand. 99 x 70,3 cm. Gerahmt. Unten rechts rot signiert 'KASSÁK'. Rückseitig auf der Leinwand von Klara Kassák signiert, datiert und bezeichnet 'Kassak, Dinamika, 1941' sowie ein dreieckiger, roter Stempel. Auf dem Keilrahmen oben bezeichnet „Pécs 167“. – Gute, farbfrische Erhaltung. An den Rändern leicht berieben, im Blau rechts unten leichtes Craquelé.

Wir danken Herrn Merse Pál Szeredi, Kassák Museum Budapest, für weiterführende Hinweise. Das Gemälde stammt aus den frühen 1960er Jahren und wurde von Kassák bewusst vor-datiert.

Oil on canvas. 99 x 70.3 cm. Framed. Signed 'KASSÁK' in red lower right. Signed, dated and inscribed 'Kassak, Dinamika, 1941' in red by Klara Kassák verso on canvas and with a triangular red stamp. Inscribed „Pécs 167“ on the top of the stretcher. – In very good condition with fresh colours. Minor wear to the edges, slight craquelure to the blue area in the lower right.

We would like to thank Merse Pál Szeredi, Kassák Museum Budapest, for additional information. The painting dates from the early 1960s and was deliberately predated by Kassák.

Provenienz *Provenance*
Galerie Gmurzynska, Köln (mit rückseitigem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000,-

Ausstellungen *Exhibitions*

Pécs/Luzern 1975 (Museum Pécs/ Kunstmuseum Luzern), Magyar aktivizmus/Kunst in Ungarn 1900-1950, Kat. Nr. 167; Köln 1970 (Galerie Gmurzynska), Lajos Kassák, Nr. 43

Der ungarische Maler und Publizist Lajos Kassak kam schon 1907 nach Paris, wo er im Kreis um Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay und Pablo Picasso zunächst expressionistische Gedichte, Dramen und Romane schrieb. Erst der Kontakt mit Kurt Schwitters und seinem Landsmann Lazlo Moholy-Nagy sowie die Auseinandersetzung mit deren Werken führten 1921 zu eigenen bildkünstlerischen Gemälden. Ein bedeutender Teil seiner Arbeit bestand aber auch in der Herausgabe kulturpolitischer Zeitschriften, darunter „A Tett“ („Die Tat“) und „Ma“ („Heute“), an denen so bedeutende Künstler wie Hans Arp, Archipenko, Schwitters und Walden mitarbeiteten.

Nach einem längeren Aufenthalt von 1919 bis 1926 in Wien kehrte Kassak nach Budapest zurück. Nachdem er anfangs in erster Linie als Werbegrafiker mit eigener Agentur gearbeitet hatte, nahm er mit der Zeit auch die Malerei wieder auf und erhielt 1928 erstmals die Gelegenheit, seine „Bildarchitekturen“, wie er seine konstruktivistischen Werke nannte, in seiner Heimatstadt auszustellen. Bis in die 1960er Jahre hinein blieb er seinem abstrakt-geometrischen Stil treu, den er auch für das angebotene Gemälde „Dinamika“ wieder aufnahm.

In 1907 the Hungarian painter and writer Lajos Kassák came to Paris, where he initially wrote expressionist poems, dramas and novels in the circle surrounding Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay and Pablo Picasso. It was his contact with Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer and fellow Hungarian László Moholy-Nagy and his engagement with their works which first led him to create his own art in 1921. However, his editorship of cultural-political journals such as “A Tett” (The Action) and “Ma” (Today), which featured contributions from art-world figures as important as Hans Arp, Archipenko, Schwitters and Walden, was also an important part of his work.

After living in Vienna from 1919 to 1926, Kassák returned back to Budapest. Initially working there primarily as a commercial designer with his own agency, he gradually began painting again; in 1928 he received his first opportunity to exhibit his “Bildarchitekturen” (pictorial architectures) – the term he used for his constructivist works – in his home town. He repeatedly returned back to their principles over the course of his oeuvre, extending into the 1960s.



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 Beschaffeneitsvereinbarung 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 Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer

kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz 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 Zahlungeingang.

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 oder 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. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. 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. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. 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. Ersteigte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungeingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

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

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

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (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 and are sold as seen.

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 § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil 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. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) 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 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, “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 BGB) 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 of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).

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 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), 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 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 invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. 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. Additional fees may apply for the alteration. 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

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

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

Datum und Unterschrift

Shipment

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

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

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

*For information: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com*

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

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 34; (2) 9, 10, 22, 23, 31, 32, 43; (3) 54; (4) 86; (5) 71; (6) 18; (7) 50; (8) 13; (9) 79; (10) 44; (11) 46; (12) 90; (13) 47; (14) 24; (15) 42; (16) 15, 16; (17) 11, 12; (18) 26; (19) 60; (20) 96; (21) 57; (22) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; (23) 55; (24) 17; (25) 48; (26) 61; (27) 19; (28) 20, 21; (29) 93; (30) 52; (31) 58; (32) 69; (33) 30; (34) 56; (35) 27, 51, 63, 76; (36) 45; (37) 33, 41, 62, 64, 68; (38) 36, 37, 38, 40, 74, 97; (39) 66; (40) 73; (41) 88; (42) 14; (43) 95; (44) 28, 53, 81; (45) 82; (46) 59; (47) 85; (48) 67; (49) 75; (50) 49; (51) 29; (52) 77; (53) 94; (54) 87, 91; (55) 39; (56) 89; (57) 70; (58) 35, 72, 78, 80; (59) 84; (60) 83; (61) 65, 92

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

Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

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

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

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*

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N *Margin scheme plus additional import tax.*

^R *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzzangaben 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*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Übersetzung *Translation*

Lisa Goost, Michael Wetzels, Anna Taylor, Dawn Gibbs

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

Filialen Branches

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty
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
Patricia Thielmann
T +44.7962553801
thielmann@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 +49.221.925729-76
beyer@lempertz.com



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



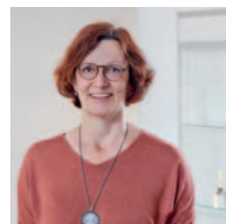
Benjamin Schumann M.A.
T +49.221.925729-29
schumann@lempertz.com



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



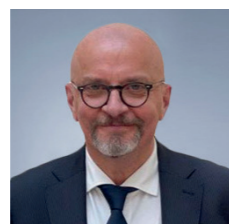
Patricia Thielmann
T +49.221.925729-27
thielmann@lempertz.com



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



Elisabeth Ajtay
T +49.221.925729-28
ajtay@lempertz.com



Pierre Nachbaur
nachbaur@lempertz.com
Expert for Modern and
Contemporary Art in Brussels



Dr. Nicole Hartje-Grave
hartje-grave@lempertz.com

KUNSTGEWERBE MÖBEL KUNSTGEWERBE 17. MAI 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 13. – 16. MAI, KÖLN



PAAR GROSSE WANDSPIEGEL MIT LEUCHTERARMEN

Amsterdam, zugeschrieben, drittes Viertel 18. Jh. H 120 cm. Pelham Galleries, London. Collection of Mr. and Mrs. Stephen C. Hilbert. Sotheby's New York am 24. Mai 2007, lot 8. Privatsammlung Rheinland. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 30.000 – 50.000,-

SCHMUCK & UHREN 17. MAI 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 13. – 16. MAI, KÖLN



COLLIER MIT ANHÄNGER „BELLE MAIN“
Entwurf Man Ray, Paris 1937. Ausführung MG Montebello, Mailand, 1974. 18/24 kt Gelbgold, Expl. 3/9. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 20.000 – 25.000,-

SCHMUCK & UHREN 17. MAI 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 13. – 16. MAI, KÖLN



A. LANGE & SÖHNE DATOGRAPH FLYBACK CHRONOGRAPH
Glashütte, Deutschland, um 2006. Mit Umkarton, Etui, Mikrofaserstuch, Buch zur Uhr mit Garantiekarte und Bedienungsanleitung. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 70.000,-

AUKTION ASIATISCHE KUNST
21. JUNI 2023, KÖLN





POLYNESIAN ART

Exhibition

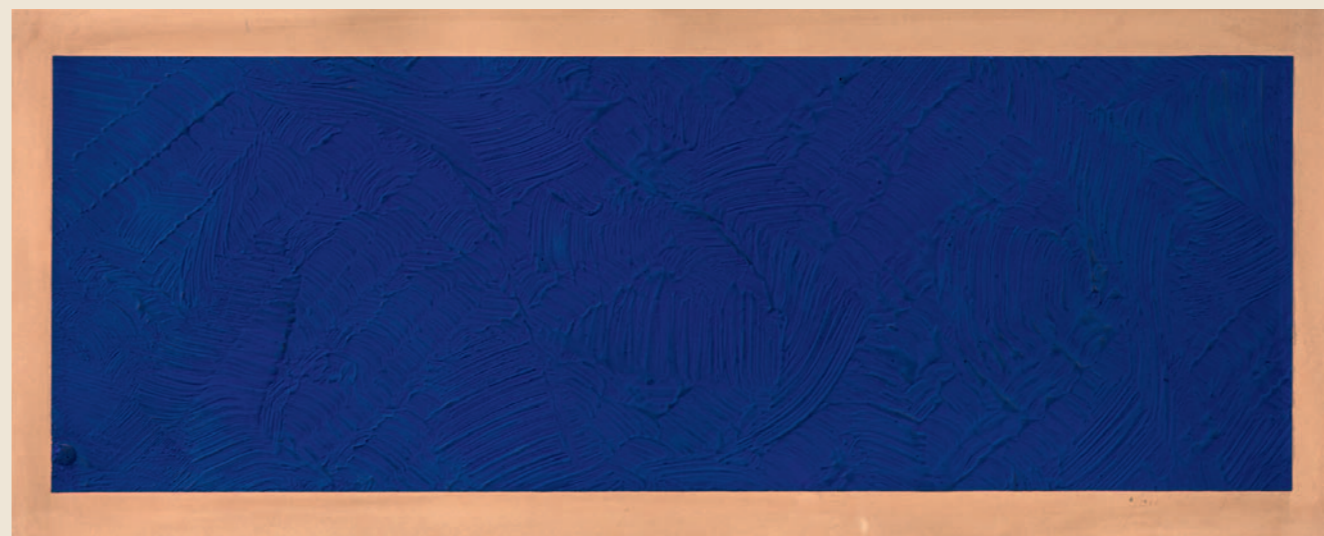
25 May —
30 June 2023

LEMPERTZ
1798

6 Rue du Grand Cerf
1000 Brussels

Rarotonga Fisherman's God, ©Hughes Dubois, Brussels/Paris

ARTCURIAL



Yves KLEIN (1928-1962)
Monochrome bleu, Ohne Titel (IKB 265), 1957
Pigment und Kunstharz auf Karton
Signiert und datiert unten rechts «Yves Klein, 57»,
auf der Rückseite gewidmet «A François Dufrêne et Ginette, Yves»
34 x 66,3 cm

MODERNE & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:
Mittwoch 7. & Donnerstag 8. Juni 2023

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Kontakt:
Sara Bekhedda
+33 (0)1 42 99 20 25
sbekhedda@artcurial.com

artcurial.com

Farsettiarte

MODERN AND CONTEMPORARY ART

PRATO 26 - 27 MAY 2023



Alighiero Boetti, *Untitled (Black on white and white on black)*, 1988 ca., embroidery on canvas, cm 112x103,5

VIEWING

MILAN: 11 - 17 MAY (SELECTION) | PRATO: 20 - 26 MAY

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

Farsettiarte

Modern Art

Prato 27 May 2023



Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1953, oil on canvas, cm 50x70 (part.)

VIEWING

Milan: 11 - 17 May (SELECTION)

Prato: 20 - 27 May

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



LEMPERTZ

1845