



LEMPERTZ

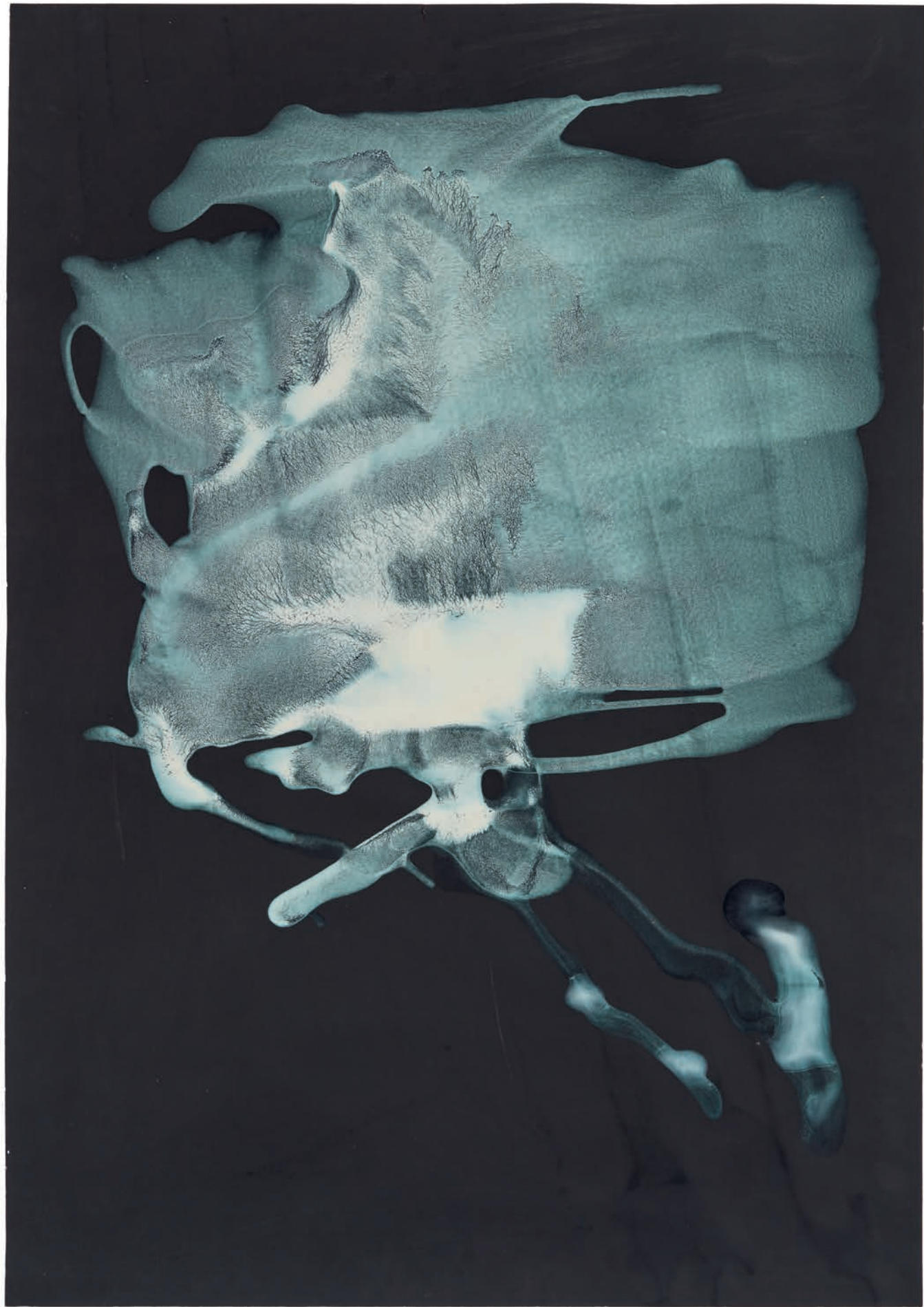
1845

MODERN /  
CONTEMPORARY ART  
EVENING SALE  
1 DECEMBER 2023





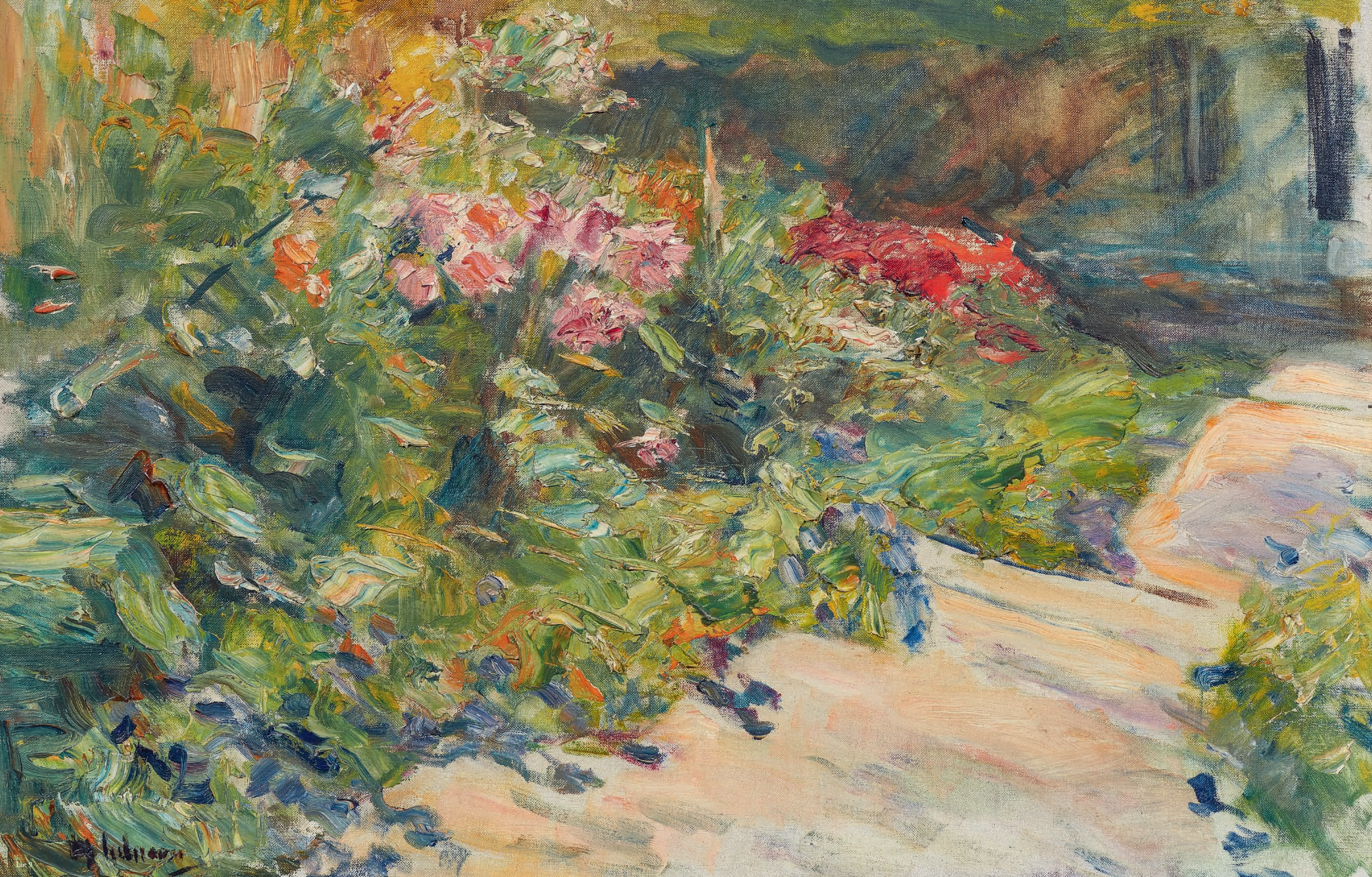














WRAPPED REICHSTAG / PROJECT FOR DDR DEUTSCHE REICHSTAG - BERLIN / TIERGARTEN

1977

height 35 meters.

WEST PORTAL TO PLAZA DER REINHALT 28 meters.

130.76 meters.



Synthetic woven fabric to be attached to bottom - lower part with steel cables.









## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 1 GOETHE 1982

Farbserigraphie auf Lenox Museum Board. 96,5 x 96,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 55/100 (+5 P.P. +2 E.P. +6 H.C. +22 A.P. +15 T.P.). Edition Schellmann & Klüser, München/New York und Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (mit rückseitigem Stempel). – Mit leichten Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.270

*Colour screenprint on Lenox Museum Board. 96.5 x 96.5 cm. Framed under glass. Signed and numbered. Proof 55/100 (+5 P.P. +2 E.P. +6 H.C. +22 A.P. +15 T.P.). Edition Schellmann & Klüser, Munich/New York und Denise René/Hans Mayer, Dusseldorf (stamp verso). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

RW Interior Design GmbH, Frankfurt/M. (1986); Privatbesitz, Baden-Württemberg

€ 50 000 – 70 000,-



## PAUL BAUM

Meißen 1859 – 1932 San Gimignano

### 2 STRASSE AN FELDERN IN FRÜHLINGSSONNE ZU TOSKANISCHEM GUTSHOF AUF EINEM HÜGEL

Um 1912

Öl auf Leinwand. 63,5 x 70,5 cm. Gerahmt. Unten links in Violett signiert 'P Baum'. – In schönem, farbfrischem Zustand.

Hitzeroth F 231 (S 12v)

*Oil on canvas. 63.5 x 70.5 cm. Framed. Signed 'P Baum' in violet lower left. – In fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Bremen

Ausstellungen *Exhibitions*  
Kassel 1959 (Städtische Kunstsammlung zu Kassel), Paul Baum, Nr. 265 (Ergänzungskatalog von 1960)

€ 40 000 – 50 000,-

Nach Aufhalten im niederländischen Zeeland, in Istanbul und in Südfrankreich arbeitete Paul Baum von 1912 bis 1914 in San Gimignano in der Toskana. Anlass hierfür war ein einjähriges Stipendium an der „Villa Romana“ in Florenz, das ihm die italienische Kultur und Landschaft nähergebracht hatte. Während des Aufenthalts dort schuf Baum eine Vielzahl gezeichneter und gemalter Ansichten der hügeligen Landschaft, häufig belebt von Gutshöfen, markanten Kirchtürmen und den für die Gegend so charakteristischen Zypressen.

Die angebotene „Straße an Feldern“ ist ein gutes Beispiel dafür, dass sich Baums Stil seit den Flusslandschaften aus Hyères hinsichtlich der Farbgebung und des Farbauftrags verändert hatte. Waren die französischen Landschaften noch von einem gelb-orangen Grundton und kleinsten Tupfen bestimmt, sind für seine italienischen Gemälde lichte Grüntöne und ein zusammenhängend-lavierender Farbauftrag prägend. Auch der Bildaufbau hat sich gewandelt: Anstelle von parallelen Bildebenen, ist es nun ein breiter, diagonal verlaufender Weg, der den Blick in die Tiefe zieht. Insgesamt ist das Gemälde durch eine zarte, aber präzise Linienführung zeichnerisch aufgebaut – auch dieses Stilmittel ist eine künstlerische Errungenschaft seiner italienischen Schaffenszeit. 1924 kehrte Baum für eine letzte Reise nach San Gimignano zurück, weil dort – wie er selbst schrieb – „seine besten Bilder entstanden seien“ (zit. nach Carl Hitzeroth, Paul Baum. Ein deutscher Maler, Dresden 1937, S. 62).

*Following stays in the Dutch province of Zeeland, in Istanbul and in the south of France, Paul Baum worked in the Tuscan town of San Gimignano from 1912 to 1914. This was the result of his one-year grant to work at the "Villa Romana" in Florence, which acquainted him more closely with the Italian culture and landscape. During his stay Baum created a large number of drawn and painted views of the hilly landscape, often enlivened through farmsteads, prominent church towers and the cypresses that are so characteristic of this region.*

*The work offered here, "Straße an Feldern", provides a good example of how Baum's style had changed since his river landscapes from Hyères in terms of his use of colour and brushstroke. While the French landscapes were still defined by a yellowish-orange general tone and extremely small dabs of paint, his Italian paintings are characterised by light shades of green and a unified application of the paint in washes. The composition of the pictures also changed: instead of receding parallel planes, our gaze is now drawn into the distance by a broad lane following a diagonal course. Overall the painting is graphically structured through a delicate, but precise use of line – and this stylistic technique was also an artistic achievement from his period working in Italy. In 1924 Baum returned for a final journey to San Gimignano because, as he himself wrote, "his best pictures were created there" (cited in Carl Hitzeroth, Paul Baum. Ein deutscher Maler, Dresden 1937, p. 62).*





## AUGUSTE HERBIN

Quiévy 1882 – 1960 Paris

### 3 LE PONT

1910

Öl auf Leinwand. 33 x 46 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert 'Herbin'. – In guter Erhaltung. Vereinzelt minimale Retuschen.

Classe 214

*Oil on canvas. 33 x 46 cm. Framed.  
Signed 'Herbin' in black lower right.  
– In very good condition. Isolated minimal retouchings.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Simone Heller, Paris (rückseitig mit Galerie- und Transportetiketten); Privatbesitz Paris; Galerie Bagera, Köln (rückseitig mit Galerie-Etikett); Privatbesitz Spanien (2001); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1956 (Palais des Beaux-Arts), Herbin, Kat. Nr. 1; Freiburg im Breisgau 1958 (Kunstverein), Auguste Herbin, Kat. Nr. 1 („Paysage 1906“); Bern 1963 (Kunsthalle), Auguste Herbin (1882-1960), Kat. Nr. 4 (datiert „1909“); Köln 1974 (Galerie Bagera), abstraction-création. Auguste Herbin + Etienne B othy, Kat. Nr. 2 (datiert „1908“)

€ 50 000 – 70 000,-

Der französische Maler Auguste Herbin hat wie etwa Wassily Kandinsky mit unterschiedlichen Stilen experimentiert und ist von einer spät-impressionistischen Malweise über Fauvismus und Kubismus zu einer geometrisch geprägten Abstraktion gelangt. Die wichtigste Etappe auf diesem Schaffensweg war für Herbin die Auseinandersetzung mit dem Kubismus von 1908 bis 1912. Ausschlaggebend war hierbei der Besuch der großen Paul Cézanne-Ausstellung 1907 im Salon d'Automne, in der ihn vor allem dessen Landschaften inspirierten. Als im selben Jahr „Demoiselles d'Avignon“ von Pablo Picasso entstand und Herbin 1909 ins „Bateau Lavoir“ auf dem Montmartre – in unmittelbare Nachbarschaft von Picasso, Georges Braque und Juan Gris – zog, wandte er sich endgültig dem Kubismus zu und übernahm das Streben nach Aufspaltung der Formen und Flächigkeit.

In unserer Landschaft „Le Pont“ von 1910 macht sich die kubistische Formzersplitterung vor allem in den Bäumen und auf der Wasseroberfläche bemerkbar. An Braque erinnert das Motiv der Brücke, die bei Herbin nicht nur beide Ufer miteinander verbindet, sondern auch die verschiedenen Stilrichtungen des ausklingenden Fauvismus mit dem Kubismus vereint. Im Unterschied zu Picasso und Braque verzichtete Herbin aber auf die zurückgenommene, meist grau-braune Farbigkeit seiner Malerfreunde und wählte für seine Landschaften weiterhin intensive Farben mit dunklem Grün, Gelb und Blau. Gegen die flächige Kompaktheit der vorderen Bäume entfaltet sich in einzelnen Strichen, Linien und Tupfen die Architektur der Brücke und verwandelt das Motiv in ein aufregendes Seherlebnis.

*The French painter Auguste Herbin, like Wassily Kandinsky for example, experimented with different styles and progressed from a late-impressionist manner of painting to fauvism and cubism and, from there, to a geometrically defined abstraction. For Herbin the most important stage in the path of his oeuvre was his exploration of cubism from 1908 to 1912. Here his visit to the major Paul C zanne exhibition at the Salon d'Automne in 1907 was crucial: he was particularly inspired by the landscapes there. When Pablo Picasso created the “Demoiselles d'Avignon” that same year and Herbin moved into the “Bateau-Lavoir” on Montmartre in 1909 – in immediate proximity to Picasso, Georges Braque and Juan Gris – he definitively turned to cubism, taking up its pursuit of the fragmentation of form and its two-dimensionality.*

*In our landscape, “Le Pont” from 1910, the cubist decomposition of form is primarily noticeable in the trees and on the surface of the water. The motif of the bridge is reminiscent of Braque: in Herbin's work it not only links the two shores with one another, it also unites the different stylistic directions of a waning fauvism and cubism. However, in contrast to Picasso and Braque, Herbin forgoes the reserved, mostly grey and brown palette of his friends and fellow painters, continuing to select intense colours for his landscapes with green, yellow and blue. Unlike the two-dimensional compactness of the trees at the front, the architecture of the bridge unfolds within individual strokes, lines and dabs, transforming the motif into a stimulating visual experience.*





## ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

### 4 DER MELONENESSER

1907 (Guss vermutlich 1949)

Bronze. Höhe 33,7 cm. Rückseitig auf der Plinthe signiert 'E. Barlach' und rückseitig am Rand mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. – Mit schöner dunkelbrauner, stellenweise goldener Patina.

Laur 112; Schult I 64

*Bronze. Height 33.7 cm. Signed 'E. Barlach' on the reverse of the plinth and with the foundry stamp "H. NOACK BERLIN" on the reverse side at the rim. – A fine dark brown, partly golden patina.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1907 (Sezession), Nr. 441 („Melonenesser“); Herford 1910 (Gewerbe- und Industrieausstellung); Berlin/Düsseldorf 1930 (Galerie Flechtheim), Nr. 2 („Der Melonenschneider“); Berlin 1948 (Galerie Franz), Kat. S. 22 Nr. 4; Düsseldorf 1951 (Galerie Alex Vömel), Kat. Nr. 6; Berlin 1951/52 (Deutsche Akademie der Künste), Kat. S. 121, Nr. 7 mit Abb.; Turin 1954 (Espressionismo e Arte Tedesca), Kat. Nr. 284; Lincoln/Nebraska 1955 (University of Nebraska Art Galleries), Nr. 4 („The Melon Cutter“); Bremen 1959 (Kunsthalle), Kat. Nr. 5; Berlin 1981 (Galerie Nierendorf), Ernst Barlach, Einundfünfzig Bronzen, Kat. Nr. 4 mit Abb. („Der Melonenschneider“); Antwerpen 1994/1995 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Ernst Barlach, Kat. Nr. 046 mit Abb.

€ 40 000 – 50 000,–

Literatur *Literature*

Vgl. Ernst Barlach. Plastiken, Handzeichnungen und Autographen, Ausst. Kat. Haus Hamburg, Stiftung Hermann F. Reemtsma 1977, Nr. 11a; Museum Ludwig Köln. Gemälde und Skulpturen, Köln 1986, S. 17; Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach. Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 24f.; Barlach und Russland. Ernst Barlachs Russlandreise im Sommer 1906, Ausst. Kat. Ernst Barlach-Gesellschaft Hamburg 2002, S. 345

Die seltene Bronzeplastik „Der Melonenesser“ (auch bekannt als „Der Melonenschneider“ bzw. „Der Melonenschäler“) von Ernst Barlach gehört zu den Arbeiten, die der Bildhauer unmittelbar nach seiner Russlandreise und den dort gewonnenen Eindrücken schuf. In einer Zeit der künstlerischen Unsicherheit und des ausbleibenden Erfolgs war er im August 1906 gemeinsam mit seinem Bruder Nikolaus über Warschau ins südrussische Charkow aufgebrochen. Schon nach wenigen Wochen fand Barlach zu der Erkenntnis, dass bei Beobachtung und Zeichnung der russischen Bauern und Bettler Inhalt und Form seiner Idee von Kunst auf ideale Weise übereinkamen. Erst jetzt wurde ihm bewusst, dass die „Teilnahme am Menschen“, wie er selbst schrieb, sein großes Thema werden sollte: „Ich muss mitleiden können“, schrieb er an seinen Verleger-Freund Reinhard Piper, „und meine künstlerische Muttersprache ist nun mal die menschliche Figur oder das Milieu, in dem der Mensch lebt, leidet, sich freut, fühlt und denkt“ (zit. nach: Die Ernst Barlach-Museen, Leipzig 1998, S. 46).

Die Eindrücke von dieser Reise kommen in Werken wie „Die Bettlerin“, „Das sitzende Weib“ und „Melonenesser“ von 1907 unmittelbar zum Ausdruck. Im Unterschied zu den vorausgegangenen Arbeiten, etwa der naturalistisch aufgefassten „Krautpflückerin“ (1894), wurde die bildhauerisch-plastische Form von nun an gebündelt, konzentriert und die Gewandfigur zum Ausdruck von Barlachs innerer Empfindung. Bei dem „Melonenesser“ ist die elementare Tätigkeit in die bildhauerische Formel einer aufstrebenden Diagonale gefasst. Beinahe alle Linien, der Oberkörper, das rechte Bein und die Gewandnähte, streben in diese Richtung und verleihen der Figur Geschlossenheit, aber auch Dynamik und Stärke.

*Ernst Barlach's rare bronze sculpture "The Melon Eater" (also known as "The Melon Cutter" and "The Melon Peeler") is one of the works that the sculptor created immediately after his trip to Russia and based on the impressions he gained there. In August 1906, at a time of artistic uncertainty and lack of success, he and his brother Nikolaus set off for Kharkov in southern Russia via Warsaw. After only a few weeks, Barlach realised that in observing and drawing the Russian peasants and beggars, content*

*and form of his vision of art coincided in an ideal way. Only now did he realise that "participation in people", as he himself wrote, was to become his great theme: "I must be able to sympathise," he wrote to his publisher friend Reinhard Piper, "and my artistic mother tongue is, after all, the human figure or the milieu in which people live, suffer, rejoice, feel and think" (quoted from: Die Ernst Barlach-Museen, Leipzig 1998, p. 46).*

*The impressions of this journey are directly expressed in works such as "The Beggar Woman", "The Sitting Woman" and the "The Melon Eater" of 1907. In contrast to previous works, such as the naturalistic "Cabbage picker" (1894), the sculptural form was now bundled and concentrated, and the robed figure became an expression of Barlach's inner feelings. In the "Melon Eater", the elementary activity is captured in the sculptural formula of a rising diagonal. Almost all the lines, the upper body, the right leg and the seams of the robe, strive in this direction and give the figure unity, but also dynamism and strength.*





## PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

### 5 SITZENDER JUNGE MIT STROHHUT UNTER BIRKEN 1904

Öl auf Karton, auf Holzplatte montiert.  
52,5 x 71,2 cm. Gerahmt. Unten links rot  
datiert '04.'. – In sehr gutem Zustand,  
am Unterrand mit einzelnen unbedeu-  
tend kleinen Retuschen.

Busch/Schicketanz/Werner 485

*Oil on cardboard, mounted on wooden  
panel. 52.5 x 71.2 cm. Framed. Dated  
'04.' in red lower left. – Very good condi-  
tion, few insignificant small retouchings  
at lower margin.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Bernhard  
Hoetger, Worpswede; Familienbesitz  
in dritter Generation, Privatsammlung  
Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1917 (Kestner-Gesellschaft),  
X. Sonderausstellung, Paula Moder-  
sohn. Gemälde, Zeichnungen, Radie-  
rungen, Kat. Nr. 39; Wuppertal 1954  
(Städtisches Museum), Paula Moder-  
sohn-Becker. Bernhard Hoetger, Kat.  
Nr. 28

Literatur *Literature*

Gustav Pauli, Paula Modersohn-Becker,  
in: Das Neue Bild, Bücher für die Kunst  
der Gegenwart, (Hg. Carl Heise), Bd. 1,  
Leipzig 1919, Nr. 75; Bernhard Hoetger,  
Erinnerungen an Paula Modersohn, in:  
C.E. Uphoff, Paula Modersohn, Junge  
Kunst, Bd. 2, Leipzig 1919, mit Abb.  
(„Knabe unter Birken“); Günter Busch,  
Worpswede gestern und heute, in:  
Worpsweder Biographie, Bremen 1953,  
mit Abb. S. 8

€ 250 000 – 300 000,-





Bereits 1917 in der großen Paula Modersohn-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover gezeigt, weist das Gemälde „Sitzender Junge mit Strohhut unter Birken“ zwei Jahre darauf die prominente Provenienz Bernhard Hoetger auf. Sein Erwerb 1919 und die Publikation in seinem Aufsatz weisen zudem auf die Bedeutung dieses reizvollen Kinderbildes hin (s. Hoetger, 1919, op. cit.).

Die beiden Künstler hatten sich 1906 während ihres längeren Aufenthalts in Paris kennengelernt, woraus sich eine intensive Zusammenarbeit entwickelte. Zu Beginn des I. Weltkriegs – Paula Modersohn-Becker war 1907 im Kindbett gestorben – zieht Hoetger mit seiner Frau nach Worpswede und erklärt die Wahl dieses Ortes: „Es wurde mir in den Jahren immer klarer, daß eine Landschaft, in deren Luft eine Kunst wie die der Paula Modersohn groß werden konnte, auch für mein Schaffen die rechte Atmosphäre sein müsse.“ (zit. nach Ausst. Kat. Bernhard Hoetger, Bildhauer – Maler – Baukünstler – Designer, Dortmund, 1984, S. 14).

Die Menschen in Worpswede, häufig platziert zwischen den für die norddeutsche Landschaft typischen Birken, sind das Hauptmotiv im Werk von Paula Modersohn-Becker. Wie auf der Suche nach dem Ursprünglichen, hält sie – ähnlich den zeitgenössischen Künstlerkollegen, die ihr Motiv in der Südsee oder an der deutschen Ostsee finden – die Landbevölkerung in Worpswede fest. So entstehen in ihrer konzentrierten Einfachheit äußerst überzeugende Kinderbildnisse, innerhalb derer das vorliegende durch die Monumentalität der Natur und die Präsenz des Knaben auffällt. Sehr viel kleiner die in kräftigem Rot gegebene Figur im Mittelgrund, erinnert diese nicht zufällig an einen Fliegenpilz und setzt einen Kontrapunkt zu den Erdfarben des Waldes wie sie auch den Bildraum tiefenräumlich auslotet. Farblich korrespondiert die Kleidung des Jungen mit dem Birkenweiß der kräftigen Stämme, die Schuhe mit dem Erdton des Waldbodens und bindet die Kinderfigur in der Landschaft ein; das Blau des Himmels wiederholt sich im Blau der Strümpfe. Das Werk stellt gleichsam ein Sinnbild der Verwurzelung von Mensch und Natur dar.

*Already shown in 1917 at the major Paula Modersohn-Becker exhibition at Hannover's Kestner Gesellschaft, the provenance of the painting "Sitzender Junge mit Strohhut unter Birken" prominently features Bernhard Hoetger two years later. His purchase of the work in 1919 and its publication in his essay additionally indicate the significance of this captivating picture of a child (see Hoetger, 1919, op. cit.).*

*The two artists had met in 1906 while both were in the midst of extended stays in Paris, and this meeting developed into an intense collaboration. When World War I began – Paula Modersohn-Becker had already died after giving birth to her child in 1907 – Hoetger and his wife moved to Worpswede, and he explained his choice to live there like this: "In those years, it became more and more clear to me that a landscape in whose air an art like that of Paula Modersohn could grow would also have to be*

*the right atmosphere for my work" (cited in exh. cat. Bernhard Hoetger, Bildhauer – Maler – Baukünstler – Designer, Dortmund, 1984, p. 14).*

*The people in Worpswede, often placed between the birch trees typical of the north German landscape, became one of the main motifs in the work of Paula Modersohn-Becker. As if searching for a pristine primitivity, she recorded – much like contemporary colleagues who found their motifs in the South Pacific or along the German shores of the Baltic – the rural populace of Worpswede. This led to images of children that are extraordinarily convincing in their concentrated simplicity: among these, the present example is remarkable for the monumentality of the natural element and the powerful presence of the boy. It is no coincidence that the figure depicted in bold red in the middle ground is reminiscent of a fly agaric mushroom, and she establishes a counterpoint to the earthy colours of the forest while gauging the depth of the depicted space. In terms of colour, the boy's clothes correspond to the white of the stout birch trunks and his shoes to the earth tone of the forest floor, integrating the figure of the child into the landscape, while the blue of the sky is repeated in the blue of his stockings. The work depicts a sort of allegorical image of the common roots of humankind and nature.*





## LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

### 6 IM FISCHERHAUS

1886

Öl auf Leinwand. 91,5 x 117 cm. Gerahmt.  
Unten rechts rot signiert und datiert  
'CORINTH (LOVIS). 1886'. – Insgesamt in  
guter Erhaltung.

Berend-Corinth 42

*Oil on canvas. 91.5 x 117 cm. Framed.  
Signed and dated 'CORINTH (LOVIS).  
1886' in red lower right. – Overall in very  
good condition.*

Provenienz *Provenance*

Hugo Helbing, Berlin; Galerie Wiltshcek,  
Berlin (1925-1930); Hugo Helbing,  
München, Auktion 4. Dezember 1930,  
Lot 16; Bayerische Vereinsbank, Mün-  
chen; Hugo Helbing, München, Auktion  
30. Juni 1932, Lot 16; Privatbesitz, wohl  
Österreich; restituiert an den Bundes-  
verband der Israelitischen Kultusge-  
meinden Österreichs (1995); Christie's  
London, Impressionist and Modern  
Art, 22. Juni 2005, Lot 135, verkauft im  
Namen des Österreichischen Israeli-  
tischen Gemeindebundes zugunsten  
bedürftiger Opfer des Holocaust;  
Privatsammlung Rancho Palos Verdes,  
Kalifornien

Literatur *Literature*

Karl Schwarz, Lovis Corinth - Berlin, in:  
Deutsche Kunst und Dekoration, 21. Jg.,  
Nr. 1, Oktober 1917, S. 14 mit Abb.; Alfred  
Rohde, Der Junge Corinth, Berlin 1941,  
S. 55 mit Abb. Nr. 34.

€ 60 000 – 80 000,-

Das eindrucksvolle Interieur zählt zu den frühen Ölgemälden von Lovis Corinth, einem der vielseitigsten deutschen Maler der Jahrhundertwende. Von 1880 bis 1884 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München und wechselte danach an die Académie Julian in Paris. Dort lebte Corinth von 1884 bis 1887 – unterbrochen von Sommeraufenthalten in München, im Schwarzwald oder im holsteinischen Panker. Das Gemälde „Im Fischerhaus“ entstand 1886 in Ellerbek bei Kiel während einer Ostseereise mit dem holsteinischen Maler Hans Olde. Das Interieur gibt Einblick in die mit warmen rotbraunen Tönen getünchte Diele eines Ellerbeker Fischerhauses. Eine junge Frau mit hochgestecktem Haar und blauem Arbeitskleid hat Fangnetze über eine Holzstange gelegt, um diese in einem mit heißem Öl gefüllten Trog, der auf einer dunkelgrün gestrichenen Holzbank vor ihr abgestellt ist, zu imprägnieren. Gleichzeitig werden die Enden der massiven Holzstange von zwei Mädchen festgehalten. Die lächelnd wiedergegebene Hauptprotagonistin scheint abgelenkt durch ein Gespräch mit ihrem Gegenüber, einem jungen Fischer, dessen Gesicht von einem Südwester verschattet ist. Eine Pfeife rauchend beobachtet er den Vorgang aus Distanz. Das gedämpfte Kolorit der Szene erinnert an Interieurs der holländischen und flämischen Malerei. Die Behandlung des Lichts und die flächige Malweise bei der Verteilung der Schlaglichter auf Haar, Gesichtern und Stoffen hat Corinth aber von den Franzosen gelernt: Natürliches Tageslicht, das durch das Fenster und einen schmalen Türspalt fällt, modelliert die Abfolge von nuancierten Braun-, Beige- und Blautönen und bringt flächige Formen zum Leuchten. Obwohl dem ostpreußischen Künstler 1885 eine Auszeichnung im Pariser Salon versagt blieb, gelang es ihm, eine 1886 entstandene erste Ölstudie zum Motiv „Im Fischerhaus“ im „Salon des Beaux Arts“ von 1887 immerhin zu platzieren (Berend-Corinth 41).

*This striking interior is an early oil painting by Lovis Corinth, one of the most versatile German painters from the turn of the century. He studied at Munich's academy of fine arts from 1880 to 1884 and then switched to the Académie Julian in Paris. Corinth lived there from 1884 to 1887 – interrupted by summers spent in Munich, the Black Forest or Panker in Holstein.*

*The painting "Im Fischerhaus" was created in Ellerbek bei Kiel in 1886, during a Baltic journey with Hans Olde, a painter based in Holstein. The interior provides a glimpse inside an Ellerbek fisherman's house, whose hall is washed in warm reddish-brown tones. A young woman with a blue dress and her hair up has laid fishing nets across a wooden pole in order to impregnate them with the hot oil in the trough placed in front of her on a wooden bench painted dark green. At the same time, the ends of the massive wooden pole are being held by two girls. The main figure is depicted smiling and seems distracted by her conversation with the young*



*fisherman opposite her, whose face is obscured by the shadow of his sou'wester. Smoking a pipe, he observes the process from a distance. The scene's muted palette recalls interiors from Dutch and Flemish painting. However, the painter has learned his treatment of light and how to place highlights on the hair, faces and fabrics from the French: natural daylight, which enters through the window and a narrow crack in the door, models the nuanced sequence of browns, beiges and blues, causing the two-dimensional forms to glow. Although the East Prussian artist was denied an award at the "Salon des Beaux Arts" in Paris in 1885, he succeeded in at least placing at the salon of 1887 after submitting an initial oil study from 1886 (Berend-Corinth 41) dealing with the motif of "Im Fischerhaus".*



## MIQUEL BARCELÓ

Felanitx/Mallorca 1957

7 SOPA  
1982

Öl und Mischtechnik auf Leinwand.  
60 x 73 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der  
Leinwand signiert, datiert und betitelt  
(M.BARCELÓ 82 „SOPA“. – Mit leichten  
Altersspuren.

*Oil and mixed media on canvas.  
60 x 73 cm. Framed. Signed, dated and  
titled 'M.BARCELÓ 82 "SOPA"' verso on  
canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Galerie Bruno Bischofberger, Zürich;  
Privatsammlung, Italien

€ 50 000 – 60 000,-





## FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

### 8 STILLEBEN MIT DREI BRAUNEN KRÜGEN

1929

Öl auf Holz. 47,5 x 69,3 cm. Gerahmt.  
In der Darstellung auf der Konserven-  
dose braun signiert 'RADZIWILL FRANZ'.  
Rückseitig mit der Werknummer '114'. –  
In guter Erhaltung. Mit feinem Craque-  
lé, vereinzelte kleine Retuschen.

Schulze 317

*Oil on panel. 47.5 x 69.3 cm. Framed.  
Signed 'RADZIWILL FRANZ' in brown  
within the depiction on the tin can. Work  
number '114' verso. – Very good condition.  
Fine craquelure, isolated small retouch-  
ings.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Norddeutschland

*Ausstellungen Exhibitions*

U.a. Berlin 1981 (Staatliche Kunsthalle,  
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst  
e.V.), Franz Radziwill, Kat. Nr. 55 (auf  
dem Rahmen mit dem Etikett); Bremer-  
haven 1988 (Kunsthalle), Franz Radziwill  
– Bilderwelten der Küste, o. Kat. Nr.;  
Jever/Varel-Dangast 1989/1990 (Schloß  
Jever/Franz-Radziwill-Haus), Franz  
Radziwill. Stilleben – Gestörte Stille,  
Kat. Nr. 6 mit Farbabb. S. 13; Winterthur/  
Oldenburg 1994/1995 (Kunstmuseum/  
Landesmuseum), Adolf Dietrich und  
die Neue Sachlichkeit in Deutschland,  
o. Kat. Nr. mit Farbabb. S. 175 (auf dem  
Rahmen mit dem Etikett); Emden 1995  
(Kunsthalle), Franz Radziwill 1895  
– 1983. Das größte Wunder ist die  
Wirklichkeit, Kat. Nr. 52 mit Farbabb.;  
Dangast/Höxter/Aschaffenburg/Fried-  
richshafen 2000-2002 (Franz-Radziwill-  
Haus/Schloss Corvey/Jesuitenkirche/  
Zeppelinmuseum), Mythos Technik,  
ohne Kat. Nr., mit Abb. S. 200 (auf dem  
Rahmen mit dem Transportetikett);  
Paderborn/Bonn/Bayreuth 2006/2007  
(Städtische Galerie/Rheinisches  
Landesmuseum/Kunstmuseum),  
Franz Radziwill – drohend vertraute  
Welten, Kat. Nr. 15, Abb. 2, S. 66; Dan-  
gast 2021/2022 (Franz-Radziwill-Haus),  
Magie der Stille

*Literatur Literature*

Kristina Geipel, Formulierung und  
Ikonographie des Stillebens in der  
Malerei der Neuen Sachlichkeit, Diss.  
phil. Universität Bonn 1992, S. 79,  
Abb. 74

€ 40 000 – 60 000,-





Drei irdene Krüge: Sie stammen aus der Werkstatt seines Vaters, des Töpfermeisters Eduard Radziwill, alter polnischer Adel, verarmt, rebellisch. Und nun leben sie fort in der Kunst des Sohnes: Gemalte Gefäße aus Ton und Feuer, in deren Glasur sich das Licht spiegelt. Boten aus anderer Zeit. Dazu Geräte des Alltags von heute. Teller, Gabel und eine blecherne Konservendose, auf die der Maler seinen Namen schrieb: Radziwill Franz. Er ist angekommen in der Gegenwart des Jahres 1929. Dieses Stillleben konzentriert sich auf die unscheinbaren, unbeachteten Dinge des Alltags. Und dann bricht etwas auf: Sichtbar wird, wie sich „in den Fugen und Zwischenräumen des Wirklichen die fatalen Verstrickungen mit dem Unwirklichen und Überwirklichen einstellen“, so der Kunsthistoriker Roland März. Hier: Ein zerbrochenes Ei verweist – wo eben noch die ruhige Ordnung der unbelebten Dinge herrschte – auf die bittere Wahrheit, dass das Leben ein gefährvoller Ort ist, von Anfang an hineingenommen in das Miteinander von Gelingen, Vergeblichkeit, Vergänglichkeit und Verlust. Hier wird er konkret, der „Vanitas“-Gedanke der niederländischen Malerei. Radziwill kannte ihn von seinen Besuchen im Rijksmuseum Amsterdam.

Vor allem aber: Großartige Malerei! Dem Künstler gelingt es, die Beschaffenheit des Werkstoffes Ton, die Feinheit eines Stückchens Brot und die in Jahrzehnten gewachsene Struktur des Holzes der Tischplatte einzufangen.

Gerd Presler

*Three earthen jugs: they are from the workshop of his father, the master potter Eduard Radziwill, an impoverished and rebellious member of the old Polish aristocracy. And now they live on in the art of his son: painted vessels made of clay and fire, reflecting the light in their glaze. Messengers from another time accompanied by everyday objects from the present. A plate, a fork and a tin can on which the painter has written his name: Radziwill Franz. He has arrived in the present of 1929. This still life concentrates on the unremarkable, unheeded things of everyday life. And then there is a rupture: in the words of art historian Roland März, it becomes possible to see how “the fatal entanglements with the unreal and surreal emerge in the seams and gaps of the real”. Here – where the calm order of inanimate objects had only just reigned – a broken egg alludes to the bitter truth that life is a dangerous place, embroiled from the very beginning in the coexistence of success, futility, ephemerality and loss. Here the “vanitas” concept of Dutch painting becomes concrete. Radziwill was familiar with it from his visits to the Rijksmuseum in Amsterdam.*

*Above all, however: magnificent painting! The artist has successfully captured the materiality of the clay medium, the delicacy of a piece of bread and the texture developed over the decades in the wood of the tabletop.*

Gerd Presler





## MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

### 9 BLUMENSTAUDEN AM GÄRTNERHAUS NACH OSTEN UM 1928

Öl auf Leinwand. 54 x 74 cm. Gerahmt.  
Unten links schwarz signiert 'MLiebermann'. – In sehr gutem farbfrischen Zustand, drei winzige Farbabbrüche in den pastosen Partien.

Eberle 1928/12

*Oil on canvas. 54 x 74 cm. Framed.  
Signed 'MLiebermann' in black lower left. – In very fine condition with fresh colours, three tiny losses of colour in the impasto parts.*

Provenienz *Provenance*

Auktion Rudolph, Hamburg, 28.9.1959,  
Lot 235 mit Abb.; Kunststudio Klewer,  
Berlin (1972); seitdem Privatsammlung  
Hessen

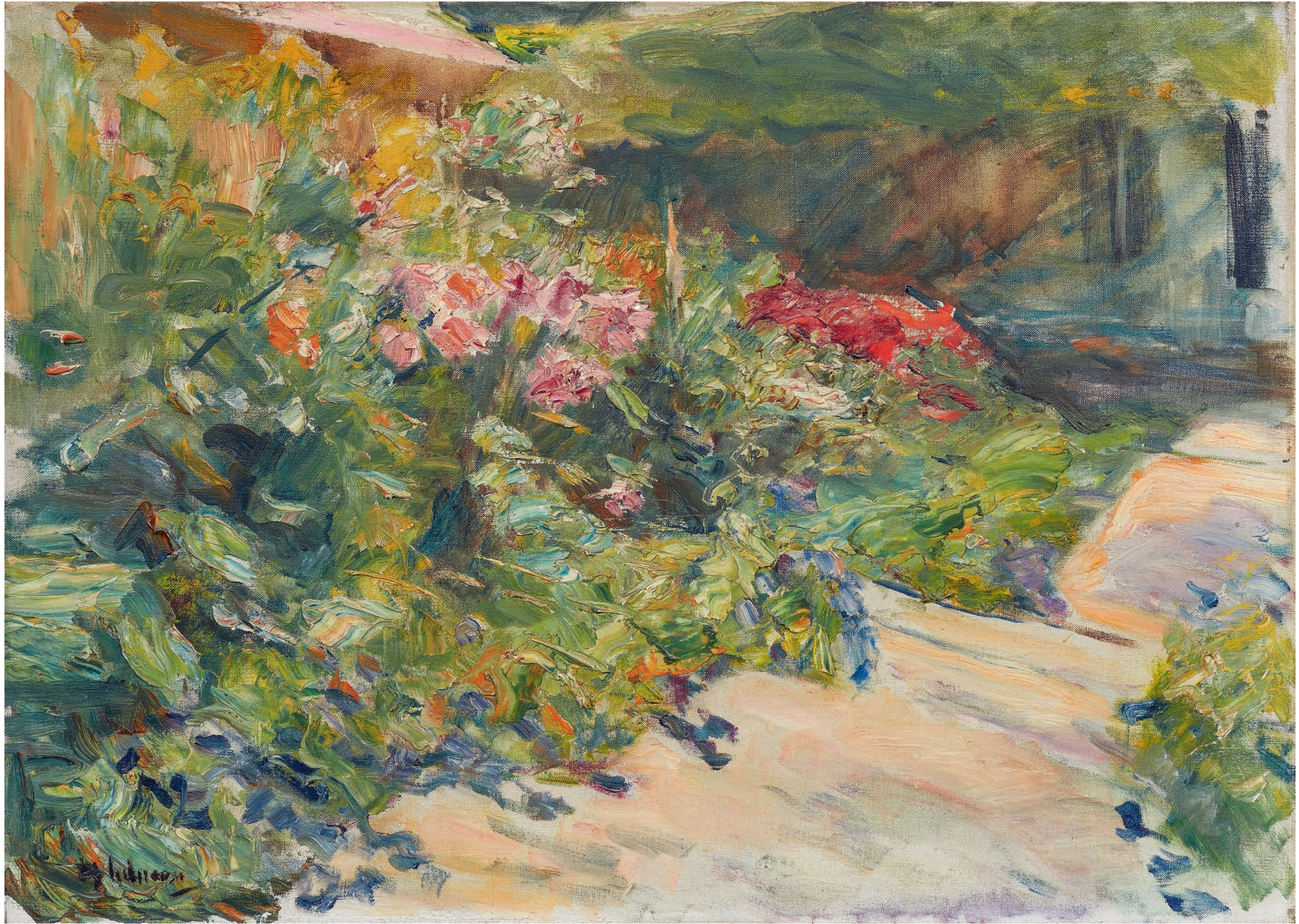
€ 380 000 – 420 000,-

In außerordentlicher Kühnheit ist die Gartenansicht von Max Liebermann in ihrem diagonalen Verlauf dynamisiert. Die Blumenrabatten wuchern in sommerlicher Wildheit entlang des Wegs am Gärtnerhaus, hier lediglich als kleine Architekturdetails des rosafarbenen Dachanschnitts und der gelben Wandfarbe zitiert. Die Fenster der Villa selbst zeigen sich weitestgehend verschattet unter grünem Schutz der Hochhecke. Nach Beginn des I. Weltkriegs hatte sich Liebermann aus politischen Gründen aus den Niederlanden, wo er einen großen Teil seines Werks bis zu diesem Zeitpunkt geschaffen hatte, an den Berliner Wannsee zurückgezogen und dort eines der letzten freien Seegrundstücke erworben. Fortan fokussiert sich der Maler auf seine nähere Umgebung, es entstehen zahlreiche Gemälde aus verschiedenen Winkeln seines großen, mit Alfred Lichtwark zusammen prachtvoll angelegten Gartens. Im Jahr 1928 interessieren Liebermann die Rabatten, die den Weg entlang seines seitlich der Villa gelegenen Gartenhauses säumen, und wählt vornehmlich die diagonale Ansicht (vgl. Eberle 1928/5-1928/11). Im Vergleich zu diesen anderen Werken besticht unser Gartengemälde durch die Freiheit des kraftvollen malerischen Gestus, der die Farbe weitgehend autonom setzt, vom Gegenstand abstrahiert und dennoch die sommerlich beinahe flirrende Wärme der Szenerie vermittelt.

*This view of a garden is rendered in an extraordinarily bold diagonal composition by Max Liebermann. With a summery wildness, the flower beds grow luxuriantly beside the path alongside the gardener's house, invoked here merely as the little architectural details of a rose-coloured section of roof and the yellow of its walls. The windows of the villa itself are largely seen sheltered within the shade beneath the green of the high hedges. Following the beginning of World War I, political considerations led Liebermann to withdraw from the Netherlands – where he had created a large portion of his prior oeuvre – and go to Berlin's Wannsee, where he purchased one of the last available lakeside plots. From that time on, the painter focused on his more immediate surroundings, creating numerous paintings from various angles depicting his large, magnificently designed garden laid out in collaboration with Alfred Lichtwark. In 1928 Liebermann became interested in the planted borders along the edges of the path leading past the garden house to the side of his villa, primarily selecting oblique views (cf. Eberle 1928/5-1928/11). Compared with these other works, our garden painting is captivating due to the freedom of its forceful painterly gesture, with colour applied in a largely autonomous manner, abstracted from its subject matter and nonetheless conveying the scene's summery, almost shimmering warmth.*









## MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

### 10 GARTENLOKAL AN DER HAVEL 1916

Öl auf Malkarton. 32 x 39,8 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'M Liebermann 16'. – An den Rändern partiell mit leichtem Berieb, ansonsten in tadellosem und farbfrischem Zustand.

Eberle 1916/12

*Oil on artist's board. 32 x 39.8 cm. Framed. Signed 'M Liebermann 16' in black lower right. – Partially with slight rubbing at the margins, otherwise in excellent condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin (am 16.2.1917 bei Max Liebermann erworben, PC Nrn. 2854 und 14779, mit rückwärtigem Etikett); Staatssekretär von Simson, Berlin 1930; Kunststudio Klewer, Berlin 1972; Privatsammlung Hessen

Literatur *Literature*

Karl Voll, Zu Max Liebermanns 70. Geburtstag, in: Kunst für Alle, Jg. XXXII, Heft 21/22 (August 1917), S. 401-408, Abb. S. 405; Alfred Kuhn, Max Liebermann. Gedanken und Bilder, München 1923, Abb. S. 20; Hans Ostwald, Das Liebermann-Buch, Berlin 1930, Abb. 150, S. 301; Weltkunst, Jg. XLII, 1972, Heft 8, S. 524

€ 180 000 – 220 000,-

Der öffentliche Biergarten, das ländliche Ausflugslokal und der zum Flanieren einladende, städtische Park – die Künstler des Impressionismus entdeckten die Orte der Freizeit, an denen Bürger aller Couleur bei geselligem Beisammensein die Freuden des Stadtlebens zu genießen wussten. Vor allem die Gartenbilder der Impressionisten brachten die bürgerliche Freizeitgesellschaft in einer kultivierten Natur ins Bild. Durch die strahlende Farbigkeit und die Wiedergabe des Lichts kamen sie den französischen Impressionisten darin vielleicht am nächsten (vgl. Ausst. Kat. Bielefeld 2009, S. 95).

Auch Max Liebermann bildet hier keine Ausnahme. Schon seit dem Aufenthalt 1902 in Hamburg widmete er sich dem Bildthema des Gartenlokals. Um 1916 malte er den Biergarten des an der Havel gelegenen Lokals Nikolskoe, dessen Anwesen 1819 ein Geschenk des Königs an seine Tochter Charlotte und ihren Gatten, den russischen Thronfolger Nikolaus, war. Unser Gemälde ist eine der beiden bekannten Studien zum ebenfalls 1916 entstandenen, großformatigen Gemälde „Gartenlokal an der Havel. Nikolskoe“ in der Berliner Nationalgalerie. Schon bei der vorausgehenden Studie hatte Liebermann die Komposition festgelegt: Elegant gekleidete Damen und Herren der Berliner Gesellschaft sitzen an weiß gedeckten Tischen und schauen auf das muntere Treiben auf der Havel. Ein Zaun und drei Birken trennen das Lokal vom grünlich schimmernden Wasser. Mit teils pastosem, teils dünnem Farbauftrag entwarf Liebermann – mitten im Ersten Weltkrieg – eine friedvolle und heitere Stimmung und kam damit den französischen Impressionisten besonders nah.

*The public beer garden, the country restaurant frequented by day trippers and the city park offering a place to go for a stroll – impressionist artist discovered the sites of leisure time, where citizens of every walk of life gathered socially to enjoy the pleasures of city life. In the words of the catalogue "Deutscher Impressionismus": "the impressionists' garden paintings brought the middle-class leisure society, set within an urban and cultivated nature, into the picture" and with their paintings' radiant colours and their depiction of light, they may have come closest to the French impressionists in this regard (exh. cat. Bielefeld 2009, p. 95). And Max Liebermann was no exception here. He had already been devoting attention to the subject of the garden restaurant since his 1902 stay in Hamburg. Around 1916 he was primarily painting the beer garden of the Nikolskoe restaurant, located on the Havel river: in 1819 the Prussian king had given the nearby estate to his daughter Charlotte and her husband Nicholas, the heir to the Russian throne. Our painting is one of the two known studies for the Nationalgalerie Berlin's large-format picture "Gartenlokal an der Havel: Nikolskoe", which was also created in 1916. Liebermann had already defined the composition in his prior study: elegantly dressed ladies and gentlemen from Berlin's fashionable society sit at tables covered with white tablecloths and watch the lively activity on the Havel. A fence and three birch trees separate the restaurant from the green shimmer of the water. With sometimes thickly and sometimes thinly applied paint, Liebermann has sketched – in the midst of World War I – a peaceful and cheerful atmosphere, moving particularly close to the French impressionists in the process.*





## ERNESTO DE FIORI

Rom 1884 – 1945 São Paulo

### 11 AMERIKANERIN 1924

Bronze. Höhe 118,5 cm. Auf der Plinthe eingeritzt bezeichnet, monogrammiert und datiert 'I E. d. F. 24'. Wohl Unikat. Lebzzeitguss. – Mit schwarzer Patina.

*Bronze. Height 118.5 cm. Signed, monogrammed and dated 'I E. d. F. 24' on the plinth (incised). Most probably unique. Life-time cast. – With black patina.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Norddeutschland; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1925 (Akademie der Künste), Herbstausstellung mit Kollektiv-Ausstellung de Fiori; Düsseldorf 1925 (Kunstpalastr), Große Kunstausstellung der Jubiläumsausstellungen; Berlin 1992 (Georg-Kolbe-Museum), Ernesto de Fiori. Das plastische Werk 1911 – 1936, Kat. Nr. 33 a.; Zürich 1931 (Kunsthhaus), Internationale Ausstellung, Plastik

Literatur *Literature*

Gustav Eugen Diehl (Hg.), Ernesto de Fiori, Berlin 1926, op. 31; Beatrice Vierneisel, 'Die Engländerin'. Eine Bronzeplastik von Ernesto de Fiori, Berlin 1989, mit Abb.; Mayra Laudanna, Ernesto de Fiori, São Paulo 2003, Abb. S. 188

€ 30 000 – 40 000,-

Hochgewachsen, schlank, knabenhafte Körperformen und nur mit High Heels bekleidet – so interpretierte der italienisch-österreichische Bildhauer Ernesto de Fiori das Bild der modernen Frau. Im Unterschied zu etwa Aristide Maillol entwarf er einen neuen Typus von Frau – sportlich, berufstätig und selbstbewusst. De Fioris große Plastik „Amerikanerin“ entstand 1924 im Zusammenhang mit den Skulpturen „Schlendernde“ und „Engländerin“. Alle drei Figuren sind hinsichtlich ihres Typs, ihrer Haltung, Frisur und Ausstattung verwandt und offenbaren den Einfluss der damaligen Modefotografie und amerikanischen Filmindustrie. Auf die Frage, nach welchen Prinzipien de Fiori seine Figuren gestalte, antwortete er: „Mein Prinzip ist griechisch, nicht meine Empfindung. [...] Meine Empfindung ist modern und europäisch [...]“ (zit. nach: Beatrice Vierneisel, Alfred Flechtheim und Ernesto de Fiori, in: Sprung in den Raum, Wädenswil 2017, S. 199).

Die „Amerikanerin“ entstand zu einem Zeitpunkt in de Fioris Schaffen, als sich erste künstlerische Erfolge einstellten. Maßgeblichen Anteil daran hatte der Galerist Alfred Flechtheim, der den Bildhauer über das Ehepaar Carl und Thea Sternheim 1913 kennengelernt hatte. Für Flechtheims langjährigen Mitarbeiter Hermann von Wedderkop waren die „Engländerin“ und ihre beiden 'Schwestern' die „Quintessenz seiner Kunst, seiner künstlerischen Überzeugung – sie ist der Typ, den dieser swell [großartige Typ] liebt – hart, dünn, herbe, fest, mit zartesten Linien umrissen [...]“ (zit. nach Ernesto de Fiori, Ausst. Kat. 1992, S. 78). Bei dem vorliegenden Lebzzeitguss handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Unikat. Über die Bronzefassung hinaus existierte lediglich ein Steinguss, dessen Verbleib heute unbekannt ist.

*Tall, slender, with a boyish figure and dressed only in high heels – that is how the Italian-Austrian sculptor Ernesto de Fiori interpreted the image of the modern woman. In contrast to Aristide Maillol, for example, he composed a new type of woman: athletic, professional and self-confident. De Fiori's large sculpture "Amerikanerin" was created in 1924 in connection with the sculptures "Schlendernde" and "Engländerin". All three figures are related in terms of their type, pose, hairstyle and attire and reveal the influence of contemporary fashion photography and the American film industry. When asked about the principles according to which he composed his figures, de Fiori answered: "My principle is Greek, not my sensibility. [...] My sensibility is modern and European [...]" (cited in: Beatrice Vierneisel, Alfred Flechtheim und Ernesto de Fiori, in: Sprung in den Raum, Wädenswil 2017, p. 199).*

*"Amerikanerin" was created at a point in time in de Fiori's career when his first artistic successes were beginning to emerge. The gallerist Alfred Flechtheim, who had met the sculptor through the couple Carl and Thea Sternheim in 1913, played a substantial role in this. For Hermann von Wedderkop, who worked for Flechtheim for many years, "Engländerin" and her two "sisters" were the "quintessence of his art, his artistic convictions – she is the type that this swell loves – hard, thin, sharp, firm, outlined with the most delicate of lines [...]" (cited in: Ernesto de Fiori, exh. cat. 1992, p. 78). In all probability the cast here, which was poured during the artist's lifetime, represents a unique work. Beyond the bronze, there is only a cast-stone version, whose current location is unknown.*





## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

### 12 DODO, NACKT AM BODEN SITZEND. Verso DASSELBE MOTIV

Um 1908

Kohlezeichnung auf festem Velin.  
43 x 34,5 cm. Unter Glas gerahmt.  
Unten links wohl von Walter Kirchner,  
dem Bruder des Künstlers, mit Bleistift  
bezeichnet "K. Nr. 159". – Rückseitig von  
Dr. Erhard Göpel beschriftet "Nr. Privat-  
sammlung Walter Kirchner, der in der  
Hauptsache Blätter aus der Dresdner  
Zeit besass, dieses 1905 zu datieren.  
Heynig", darunter auf einem Aufkleber  
"25.II.1954". – Minimal unfrisch, mittig  
schwache Falzknickspur.

Mit einer Bestätigung des Ernst Ludwig  
Kirchner Archivs, Wichtrach/Bern, vom  
3.6.2006. Die Arbeit ist im Archiv der  
Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle  
dokumentiert.

*Charcoal drawing on firm wove paper.  
43 x 34.5 cm. Framed under glass. Lower  
left inscribed in pencil probably by  
Walter Kirchner, the artist's brother,  
"K. Nr. 159". – Inscribed "Nr. Privatsamm-  
lung Walter Kirchner, der in der Haupt-  
sache Blätter aus der Dresdner Zeit  
besass, dieses 1905 zu datieren. Heynig"  
on the reverse by Dr. Erhard Göpel, be-  
low on a sticker "25.II.1954". – Minimally  
unfresh, with unobtrusive trace of a  
crease in the centre.*

*With a confirmation by the Ernst Ludwig  
Kirchner Archive, Wichtrach/Bern, dated  
3 June 2006. The work is documented  
in the Archive of drawings, pastels and  
watercolours.*

Provenienz Provenance  
Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 235,  
17. Juni 2005, Lot 63; Thole Rotermond  
Kunsthandel, Hamburg (2006); Privat-  
besitz Bayern

€ 50 000 – 60 000,-

Dodo, Dorothee Große, war mit Kirchner befreundet; sie war seine  
Lebensgefährtin und sein bevorzugtes Modell während seiner Zeit in  
Dresden, bis er 1911 nach Berlin ging.

„Kirchner hat Dodo geliebt,“ führt Gerd Presler aus. „Er hat um der Kunst  
willen diese Liebe aufgegeben. Und auch Dodo hat um seiner Kunst  
willen Schweres auf sich genommen bis zum Verzicht auf ein Leben mit  
ihm. [...] Künstler und Modell blieben auch in der Trennung verbunden.  
[...] Sie hat jene Geduld aufgebracht, die ihn beförderte, damit er der  
werde, der er sein musste.“ (Gerd Presler, „Frauen um Kirchner“,  
www.presler.de).

*Dodo, Dorothee Große, was a friend of Kirchner; she was his romantic  
companion and favourite model during his Dresden period, until he went  
to Berlin in 1911.*

*"Kirchner loved Dodo", explains Gerd Presler. "He gave this love up for the  
sake of art. And Dodo also accepted hardships for the sake of his art,  
including her renunciation of a life with him. [...] Artist and model also re-  
mained attached to one another after their separation. [...] She mustered  
the patience that pushed him ahead, so that he would become who he  
had to be." (Gerd Presler, "Frauen um Kirchner", www.presler.de).*



Verso





## ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

### N13 SCHILFLANDSCHAFT (AN DEN MORITZBURGER TEICHEN).

Verso: AKTE IN WANNE

1909 / Um 1912

Kohlezeichnung bzw. Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Papier.

66,5 x 90 cm. Unter Glas gerahmt.

Unten rechts zweifach signiert und datiert 'Kirchner 09' und rückseitig unleserlich beschriftet und datiert '09' [beschnitten]. – Rückseitig mit dem Stempel "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt 1570 b) versehen, darin mit Tinte bezeichnet "K Dre/Aa 3a". – Mit unerheblichen Gebrauchsspuren, wenigen kürzeren geschlossenen Randeinrissen und schwachen Feuchtigkeitsspuren an den Seitenrändern. Der Unterrand minimal beschnitten.

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für die wissenschaftliche Beratung.

*Charcoal drawing resp. pencil drawing on chamois-coloured paper. 66.5 x 90 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Kirchner 09' twice lower right. Verso illegibly inscribed and dated '09' [trimmed]. – Stamp "NACHLASS E.L. KIRCHNER" (Lugt 1570 b) verso, therein inscribed "K Dre/Aa 3a". – With insignificant traces of use, few shorter closed marginal tears and weak traces of moisture at the margins. The lower margin minimally trimmed.*

We would like to thank Gerd Presler, Weingarten, for the scientific advice.

Provenienz Provenance  
Kunsthandel, Berlin; Privatsammlung Schweiz

€ 35 000 – 45 000,–

Nördlich von Dresden dehnt sich eine weite, von flachen Teichen durchzogene Landschaft rund um das Schloss Moritzburg, Teiche, die vor langer Zeit angelegt wurden, um die königliche Tafel im nahen Dresden mit Fisch zu versorgen. Später entstand dort ein ausgedehntes Erholungsgebiet mit Badeanstalten, zugänglich für jedermann. Eine davon – am Dippelsdorfer Teich gelegen – hielt Ernst Ludwig Kirchner 1909 in einem von leuchtendem Rot bestimmten Gemälde fest. Abseits dieses „offiziellen“ Strandzuganges begann schon bald das heimlich abgelegene „Paradies“ der „Brücke“ – Maler. Verborgen hinter Büschen und Bäumen aquarellierten hier Erich Heckel und Max Pechstein das wunderbare Kindmodell 'Franzi'. Hier füllten sich Kirchners Skizzenbücher mit hinreißend spontanen Aktzeichnungen – und hier entstand die vorliegende, ungewöhnlich große Bleistiftzeichnung: Ein weiter Blick vom schilfbestandenen Ufer über die Wasserfläche bis hin zum gegenüberliegenden Ufer mit Schloss Scharfenberg und der Villa 'Sorgenfrei'.

Was so friedlich daherkommt, steckt voller Aufruf zu „Arm- und Lebensfreiheit.“ Unmerklich und doch ganz bewusst gegen das, was die Akademien an unverrückbaren Regeln im Aufbau der Komposition lehrten, zeichnet Kirchner das „Schwere“ oben, das „Leichte“ unten. Flächen schaffende, breite Kohlestriche im oberen Drittel stabilisieren diese unerhörte Verteilung der kompositorischen Gewichte, die sich nach unten immer mehr auflösen und schließlich in einem Gewirr von luftigen Schilfhalmen auflösen. Alles schwebt. Die „Brücke“-Revolution stellt die Welt buchstäblich „auf den Kopf“. Ein in jeder Hinsicht herausragendes Blatt, das die Neuerungen der „Brücke“ – und hier die von Ernst Ludwig Kirchner – verdichtet und in kühnen Entscheidungen festschreibt.

Die Rückseite zeigt einen Entwurf, den der Künstler 1915 in einem Gemälde (Gordon 444 b) weiterführte. Schon um 1912 gibt es eine Zeichnung – heute im Besitz des Kirchner Museums Davos – die zwei Akte in einer Wanne zeigt, nicht, wie sonst zumeist, in einem Tub.

Gerd Presler

*North of Dresden, an expansive landscape filled with shallow ponds spreads out around Schloss Moritzburg: these ponds were made long ago to provide fish for the king's table in nearby Dresden. Later an expansive recreation area emerged there, featuring bathing establishments that were open to everyone. In 1909 Ernst Ludwig Kirchner captured one of these – situated next to Dippelsdorf Pond – in a painting defined by its luminous red. Away from this "official" place to go to the beach, the "Brücke" painters had soon already begun with their secret and secluded "Paradise". Here, concealed behind bushes and trees, Erich Heckel and Max Pechstein created watercolours of the wonderful child model "Franzi". Kirchner's sketchbooks became filled with captivatingly spontaneous drawings of nudes – and this is*



*where he created the present, unusually large, pencil drawing: its expansive view extends from the reedy shore, across the surface of the water and on to the opposite shore, with Schloss Scharfenberg and the "Sorgenfrei" villa. What appears so peaceful is filled with a call for "freedom to live and move". Inconspicuously and nonetheless entirely intentionally contradicting what the academies taught as inalterable rules for constructing a composition, Kirchner has drawn the "heavy" on top and the "light" below it. Broad strokes of charcoal establishing two-dimensional shapes in the upper third of the image stabilise this unheard-of distribution of compositional weight, which increasingly dissipates towards the bottom and finally dissolves in a jumble of airy reeds. Everything is hovering. The "Brücke" revolution has literally stood the world "on its head". This sheet is extraordinary in every regard, consolidating and codifying the innovations of the "Brücke" – and, here, those of Ernst Ludwig Kirchner – in its bold decisions. The reverse side presents a design sketch the artist further developed in a painting from 1915 (Gordon 444 b). There is already a drawing from around 1912 – now owned by the Kirchner Museum Davos – which shows two nudes in a bath and not, as is otherwise usually the case, in a tub.*  
Gerd Presler



Verso



## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 14 ABEND ÜBER NORDFRIESLAND

Aquarell auf handgeschöpftem Japanpapier. 34,6/9 x 46,5/47,1 cm. Unten rechts in schwarz signiert 'Nolde'. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

*Watercolour on handmade Japan paper. 34.6/9 x 46.5/47.1 cm. Signed 'Nolde' in black lower right. – In excellent condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

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

€ 120 000 – 140 000,-

Neben figürlichen Darstellungen und Blumen zählen die Landschaften in Aquarelltechnik von Emil Nolde zu seinen bedeutendsten Schöpfungen. Mit großer Leichtigkeit der Pinselführung und einem sicheren Gespür für die Auswahl der Farben schuf Nolde in unmittelbarem Kontakt zur Natur und ohne Vorzeichnung faszinierende Bilder der ihn umgebenden nordfriesischen Landschaft: „Zuweilen malte auch ich in frierenden Abendstunden und sah es gern, wenn auf dem Papier die Farben in kristallinen Sternen und Strahlungen sich setzten.“ (Emil Nolde, *Mein Leben*, Köln 1990, S. 144). In diesem Sinne dürfte auch das vorliegende Aquarell „Abend über Nordfriesland“ in der Natur unweit von Noldes Wohnort Utenwarf entstanden sein. An einen schmalen Streifen zur Darstellung des grünen Weidelandes schließen sich am Horizont vereinzelt Gehöfte an, die sich unter dem flammend rot-gelb-violetten Himmel nahezu auflösen. Ein derart dramatisches abendliches Naturschauspiel ist kaum woanders als in Noldes nordfriesischer Heimat zu finden, in der er sich nach Stationen in München, Berlin und auf der dänischen Insel Alsen 1916 endgültig niedergelassen hatte.

*In addition to his images of figures and flowers, Emil Nolde's watercolour landscapes are among his most important creations. With the lightness of his brushwork and his sure sense for selecting colours, Nolde produced fascinating pictures of the North Frisian landscape around him in direct contact with nature and without preliminary drawing: "Sometimes I also painted when it was freezing in the evening hours, and I enjoyed it when the colours solidified on the paper in crystalline stars and rays" (Emil Nolde, *Mein Leben*, Cologne 1990, p. 144). In keeping with this, the present watercolour "Abend über Nordfriesland" was presumably also created outdoors and not far from Nolde's home in Utenwarf. Along the horizon, joined to the narrow strip depicting the green pastures, we find isolated farmsteads that nearly dissolve beneath the flaming red, yellow and violet of the sky. A natural spectacle as dramatic as that of this evening is scarcely to be found anywhere outside of Nolde's North Frisian homeland, where he settled permanently in 1916, following stations in Munich, Berlin and on the Danish island of Als.*









*Mit dem „Selbstbildnis, liegend“  
wird das bedeutendste Selbstbildnis  
von Hermann Max Pechstein angeboten.  
Es stammt aus einer Zeit,  
die als seine beste Schaffensphase gilt –  
ein Höhepunkt des deutschen Expressionismus.*

*Diese Arbeit wird auf der Grundlage einer Einigung  
zwischen dem Einlieferer und den Erben  
nach Dr. Walter Blank angeboten, die aufgrund  
der Vermittlung durch die Kunsthaus Lempertz KG  
zustande gekommen ist. Die Einigung hat zur gütlichen  
Beilegung aller offenen Fragen in Bezug auf die Provenienz  
und eigentumsrechtlichen Fragen an dem Werk geführt,  
so dass der Erwerber unbeschränktes Eigentum,  
frei von Ansprüchen aller Art, erwirbt.*

*Das Gemälde ist angefragt als Leihgabe für die Ausstellung  
„Max Pechstein – Die Sonne in Schwarzweiß“  
im Museum Wiesbaden, 15. März – 30. Juni 2024,  
in Kooperation mit den Kunstsammlungen Zwickau –  
Max Pechstein-Museum, dem Brücke Museum Berlin sowie  
der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Hamburg/Berlin.*

## HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

### 15 SELBSTBILDNIS, LIEGEND 1909

Öl auf Leinwand. 73,5 x 98,5 cm. Ge-  
rahmt. Oben links braun monogrammiert  
'HMP' (ligiert). – In guter, farbfrischer Er-  
haltung. 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*

Sammlung Dr. med. Walter Blank, Köln;  
Sammlung V. A., Rheinland; seitdem in  
Familienbesitz in dritter Generation

Ausstellungen *Exhibitions*

Königsberg 1914; Berlin 1959 (Hochschu-  
le für bildende Künste in Gemeinschaft  
mit der Nationalgalerie der Ehemals  
Staatlichen Museen), Der junge Pech-  
stein. Gemälde, Aquarelle und Zeichnun-  
gen, Kat. Nr. 57 mit Farbabb.; Bonn 1965  
(Rheinisches Landesmuseum), Expres-  
sionismus 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'Expressionis-  
me allemand/Der französische Fauvis-  
mus und der deutsche Frühexpressionis-  
mus, Kat. Nr. 258, mit Abb. S. 342 (auf  
dem Keilrahmen zweifach mit Ausstel-  
lungs-Etikett); Düsseldorf 1967 (Kunst-  
halle), Kunst des 20. Jahrhunderts aus  
rheinisch-westfälischem Privatbesitz.  
Malerei, Plastik, Handzeichnung, Kat.  
Nr. 278 mit Abb. 32; Schaffhausen/Bonn  
1972 (Museum zu Allerheiligen/Rheini-

sches Landesmuseum), Die Künstler der  
„Brücke“, Kat. Nr. 153, mit Farbabb. Tafel  
17; Braunschweig/Kaiserslautern 1982  
(Kunstverein/Pfalzgalerie), Max Pech-  
stein, Farbabb. S. 51; Berlin/Tübingen/  
Kiel 1996/97 (Brücke-Museum/Kunst-  
halle 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 Rath-  
ke, L'Espressionismo 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 Farb-  
abb. auf dem Umschlag; Ewald Rathke,  
Expressionismus von Paul Gauguin bis  
Oskar Kokoschka, Herrsching 1988, mit  
Farbabb. 29; Andreas Hüneke, Zweierlei  
Augen – Ein Deutungsvorschlag, in: Mag-  
dalena Moeller (Hg.), Schmidt-Rottluff.  
Druckgraphik, München 2001, mit Abb.  
S. 44; Roman Zieglgänsberger, „Es war  
immer dieselbe Pfeife“. Max Pechstein in  
seinen Selbstbildnissen, in: Max Pech-  
stein. Künstler der Moderne, Ausst. Kat.  
Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S.  
167-170

€ 1 500 000 – 2 000 000,-









Max Pechstein, Zwei Köpfe, 1909  
Lithographie, 45 x 43 cm  
2023 © Pechstein, Hamburg/Berlin

Das mit leuchtenden Farben energisch gemalte „Selbstbildnis, liegend“ von 1909 ist das früheste malerische 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 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.

### Der Durchbruch

Für den Künstler war das Jahr 1909 eine von richtungsweisenden Veränderungen geprägte Zeit. Er war zum Entstehungszeitpunkt 28 Jahre alt, seit Mitte 1908 in Berlin ansässig und zunächst noch weitgehend mittellos. Die Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession wurde daher zu einem Meilenstein in seiner noch jungen Karriere, er war hier mit drei Gemälden vertreten und konnte zwei davon verkaufen. „Das Eis war gebrochen, und meine Kunst, später von Kunstwissenschaftlern 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).

### Erster Nidden-Aufenthalt

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. Es war der erste von vielen weiteren Sommern in diesem „Malerparadies“, wie Pechstein es nannte. Er war fasziniert von der maritimen Landschaft und dem einfachen Leben der Einheimischen, mit denen er enge Kontakte pflegte.

Das „Selbstbildnis, liegend“ entstand sehr wahrscheinlich im Spätsommer, direkt im Anschluss an diesen künstlerisch äußerst wichtigen Aufenthalt, und ist motivisch noch ganz von den dort gesammelten Eindrücken durchdrungen. Davon zeugen die sonnengebräunten Gesichtszüge des Malers ebenso wie seine von den Niddener Fischern abgeschauten Kleidung mit einfachem Seemannshemd, Gamaschen und bloßen Füßen. Auch der markante Backenbart, den der Maler nur kurzzeitig trug, ist diesem Hintergrund geschuldet, er findet sich auch in seiner Lithographie „Zwei Köpfe“ aus dem gleichen Zeitraum (Krüger L 57, siehe Vgl.-Abb.).

### Stilistische Neuanfänge

Der Sommer in Nidden markierte auch stilistisch eine Wegmarke für Pechstein. Nachdem er noch zu Beginn des Jahres 1909 sowohl mit



Hermann Max Pechstein, Plakat für die Ausstellung der Künstlergruppe „Brücke“ bei Emil Richter, Dresden, 1909  
Holzschnitt, 83,8 x 60 cm

pointillistischen Maltechniken als auch mit pastosem Farbauftrag im Stil Vincent van Goghs experimentiert hatte, begann er nun erstmals mit großen Flächen in einheitlicher, leuchtender Farbgebung zu arbeiten. Das „Selbstbildnis, liegend“ ist eines der frühesten Beispiele dafür. Diese künstlerische Errungenschaft steht möglicherweise noch in Zusammenhang mit der Matisse-Ausstellung, die die Galerie Paul Cassirer in Berlin ausrichtete und die Pechstein gemeinsam mit Kirchner und Schmidt-Rottluff im Januar 1909 besuchte. Die dort ausgestellten Akte und Bilder von Tanzenden hinterließen bei Pechstein – noch mehr als bei den anderen „Brücke“-Künstlern – einen nachhaltigen Eindruck.

### Die Selbstdarstellung

Im Frühjahr 1909 gestaltete Pechstein das offizielle Plakat der „Brücke“-Ausstellung bei Emil Richter in Dresden. Darauf stellte er die Konterfeis der vier „Brücke“-Mitglieder dar, unten links sich selbst (Krüger H 85, siehe Vgl.-Abb.). Möglicherweise weckte dieses erste für die Öffentlichkeit konzipierte Gruppenbildnis bei dem Maler das Bedürfnis nach einer bewussten, individuellen Darstellung seiner Person. Das Ergebnis dieser Intention steht uns hier eindrucksvoll vor Augen.

Mit vergleichbarem Selbstbewusstsein präsentierte sich der Maler einige Monate nach dem Entstehen des „Selbstbildnis, liegend“ in dem „Doppelbildnis“ (Soika 1910/67, Nationalgalerie Berlin, siehe Vgl.-Abb.), das ihn gemeinsam mit „Lotte“ zeigt, seiner Lebensgefährtin und späteren Ehefrau Charlotte Kaprolat. Pechstein wurde im Mai 1910 zum Präsidenten der „Neuen Secession“ gewählt und fungierte als wortmächtiges Sprachrohr der progressiven „Brücke“-Künstler. In beiden Selbstbildnissen machte Pechstein unmissverständlich klar, dass er sich als Künstler und als Wortführer der „Brücke“ in einer Vorreiterrolle sah.

### Wie Kunst entsteht – das Selbstbildnis als Programmbild

„Selbstbildnis, liegend“ ist nicht nur als individuelle Selbstdarstellung des Künstlers zu sehen, sondern besitzt eine außerordentlich durchdachte, vielschichtige Bildaussage.

Roman Zieglgänsberger macht in seinen Ausführungen zu diesem Gemälde deutlich, dass es dem Künstler keinesfalls nur darum ging, sich selbst in seiner Funktion als Maler zu porträtieren. „Es zeigt vielmehr, wie Kunst entsteht. Nimmt man es ganz genau, zeigt es sogar, wo Kunst entsteht. [...] Für die thematische Aussage des Gemäldes ist [...] entscheidend, 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, liegend', das wir letztlich vor Augen haben. Raffiniert ist zudem, dass sich das Gemälde exakt aus den Farben zusammensetzt, die sich – nur folgerichtig – auf seiner Palette befinden. Das bedeutet, Pechstein führt uns, indem er die Farben von der Palette links auf die Leinwand rechts überträgt, einen 'kunstvollen' Spagat vor Augen. Die Primärfarben Rot-Gelb-Blau sowie die Mischfarbe Grün auf seiner Palette müssen vom Künstler, der nur im Selbstbildnis sichtbar im Zentrum steht beziehungsweise in unserem Fall 'liegt', zur Kunst auf der Leinwand 'übersetzt' werden. Liest man das Bild in der abendländischen Leserichtung von links nach rechts, sehen wir durch Pechstein, wie Kunst entsteht, nämlich folgendermaßen: Mit



Hermann Max Pechstein, Doppelbildnis, 1910  
Öl auf Leinwand, 89,5 x 89,5 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Soika 1910/67)  
bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders  
© Pechstein Hamburg/Berlin





Otto Dix, Fleischerladen, 1920  
Öl auf Leinwand, 80,5 x 70 cm  
bez. unten rechts „Dix 1920“  
Privatbesitz  
Ehemals Sammlung Dr. med. Walter Blank  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

den Farben wird das Motiv vom Künstler, der hier nicht nur der Ausführende, sondern gleichzeitig der Bildgegenstand ist, unter höchsten Anstrengungen präzise erfasst und auf der Leinwand umgesetzt. Hat man sich den komplexen Aufbau des 'Selbstbildnis, liegend' erst vor Augen geführt, wird klar, dass Pechstein diesen 'Kunstwerdungsprozess', den er hier exemplarisch an seiner eigenen Person wie in einer Versuchsanordnung durch- und vorgeführt hat, nicht nur als Maxime für dieses eine Selbstporträt verstand, sondern zukünftig für sein gesamtes Schaffen ansah. Für Pechstein war demnach der Körper des Malers das Medium, der Resonanzraum durch das äußerlich Wahrgenommene erst hindurchgehen muss, um zur Kunst zu werden. Damit sagt er, dass die Welt mit allen Sinnen wahrgenommen werden muss, um vermischt mit der individuellen Persönlichkeit des Künstlers am Ende zu emotionaler Kunst werden zu können. Kunst ist nicht nur Kopf, Kunst ist nicht nur Malaktion, Kunst ist schlicht 'gesamtkörperlich'. Mehr Programmbild kann ein Werk nicht sein." (aus: Roman Zieglgänsberger, Wie Kunst entsteht. Eine kurze Anmerkung zu Max Pechsteins Programmbild „Selbstbildnis, liegend“; vollständiger Text unter [www.lempertz.com/de/academy.html](http://www.lempertz.com/de/academy.html)).

„Selbstbildnis, liegend“ ist in seiner unkonventionellen Bildfindung singular. Herausragend veranschaulicht es die Selbstgewissheit und die schöpferische Kraft des Malers zum Zeitpunkt seines künstlerischen Durchbruchs. Wie kein anderes Gemälde aus diesem Jahr präsentiert es erstmals Pechsteins voll ausgereiften, unverwechselbaren „Brücke“-Stil und steht programmatisch für sein künstlerisches Verständnis.

#### Der Sammler Dr. med. Walter Blank

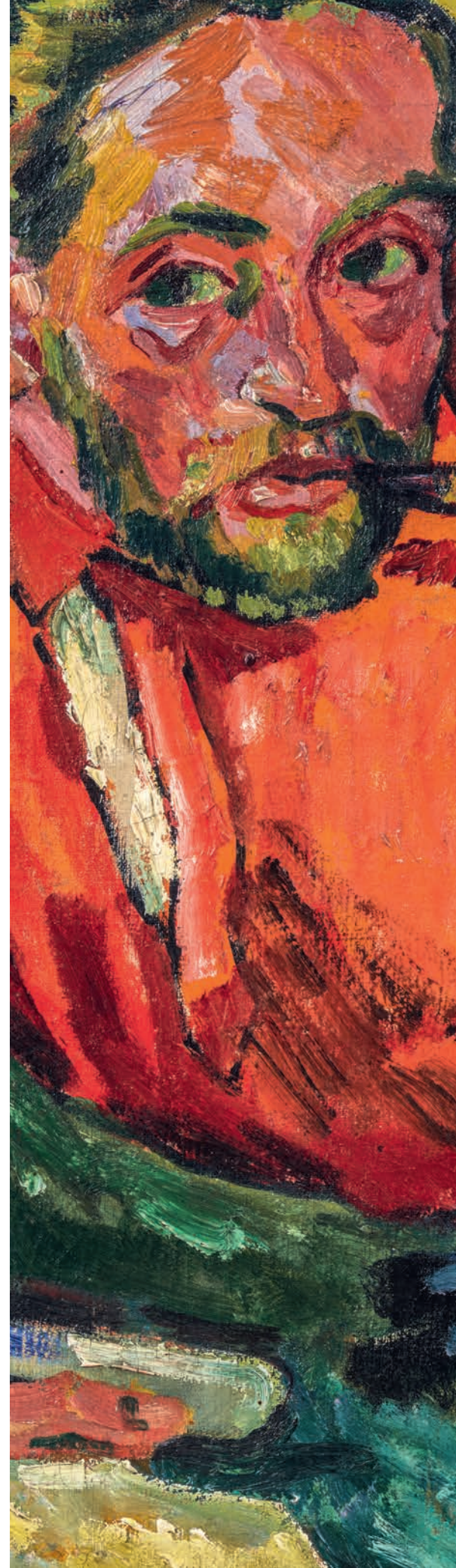
Dr. Walter Blank (1892-1938) stammte aus einer jüdischen Familie aus Dortmund-Hörde. Nach dem Medizinstudium in Bonn war er im I. Weltkrieg als Oberstabsarzt an der Westfront eingesetzt. Ab 1920 lebte er mit seiner Ehefrau Martha und den beiden Söhnen in Köln, er war als niedergelassener Internist tätig und hatte seit 1927 die Leitung der röntgenologischen Abteilung am Jüdischen Krankenhaus inne. Als überzeugter Pazifist aus dem Krieg zurückgekehrt, gehörte er zu den Begründern der „Deutschen Liga für Menschenrechte“ und war Mitglied der Sozialistischen Partei.

Ab 1920 baute das Ehepaar Blank eine bedeutende Kunstsammlung mit einem Schwerpunkt auf dem Expressionismus und den „Kölner Progressiven“ auf, zu der neben dem Selbstbildnis von Hermann Max Pechstein auch Arbeiten von Otto Dix, Marc Chagall, Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert gehörten.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurde die Familie Blank drangsaliert. Martha Blank starb 1935 nach schwerer Krankheit, Walter Blank emigrierte 1936 mit seinen beiden Söhnen nach Antwerpen. Von dort zog er nach Spanien, um im Bürgerkrieg auf der Seite der Internationalen Brigaden zu kämpfen. Walter Blank verstarb 1938 in Matarò bei Barcelona.



Dr. Walter Blank als Internist und Röntgenologe, vor 1936



*This work is being offered for sale on the basis of a settlement reached between its consignor and the heirs of Dr Walter Blank through the mediation of Kunsthau Lempertz. Their settlement has led to the amicable resolution of all open questions regarding the work's provenance and legal ownership: as a result, its buyer will be purchasing this property unconditionally, free from claims of any sort.*

*With "Self-portrait, reclining", Hermann Max Pechstein's most important self-portrait is being offered for sale. It is from a period generally considered to be the best phase of his oeuvre – a highlight of German Expressionism. A request has been made for the painting to be loaned to the exhibition "Max Pechstein – Die Sonne in Schwarzweiß", to be shown at the Museum Wiesbaden, 15 March–30 June 2024, in cooperation with the Kunstsammlungen Zwickau – Max Pechstein-Museum, the Brücke Museum Berlin and the Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Hamburg/Berlin.*

*"Self-portrait, reclining" (1909), Max Pechstein's earliest painted self-portrait, is energetically painted in luminous colours. 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 sense of 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 breakthrough


*For this artist, 1909 was a period defined by seminal changes. He 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 in what was still the early career of the artist: 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).*

#### First stay in Nida

*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. It was the first of many summers spent in this "painter's paradise", as Pechstein called it. He was fascinated by the maritime landscape and the simple life of the locals, with whom he maintained close contact.*

*"Self-portrait, reclining" was very probably created in late summer, directly following this artistically extremely important stay; in terms of its motif it is still entirely permeated by the impressions he gathered there. This is readily seen in the painter's suntanned features as well as the manner of*





dress he adopted from Nida's fishermen: his simple seaman's shirt, gaiters and bare feet. The prominent sideburns, which the artist only kept for a brief period, also derive from this context: they are additionally to be found in his lithograph "Zwei Köpfe", which is from the same period (Krüger L 57, see comp. ill.).

#### **Stylistic new beginnings**

Pechstein's summer in Nida also signalled a stylistic landmark for him. While, at the beginning of 1909, he had still been experimenting with pointillist painting techniques as well as an impasto in the style of van Gogh, he now began working for the first time with large areas painted in homogenous and luminous colours. "Self-portrait, reclining" is one of the earliest examples of this. This artistic achievement was possibly still 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 nudes and pictures of dancers shown there made a lasting impression on Pechstein – even more so than on the other "Brücke" artists.

#### **Self-portrayal**

In the spring of 1909 Pechstein designed the official poster for Emil Richter's "Brücke" exhibition in Dresden. In it, he presents likenesses of the four members of the "Brücke", with himself at the bottom left (Krüger H 85, see comp. ill.). Perhaps this first group portrait conceived for public display kindled a desire in the painter to create a deliberate, individual representation of himself. The striking result of this intention stands here before our eyes. A few months after creating "Self-portrait, reclining", the painter presented himself with comparable self-assurance in his "Doppelbildnis" (Soika 1910/67, Nationalgalerie Berlin, see comp. ill.), which depicts him together with "Lotte" – his lover and future wife Charlotte Kaprolat. Pechstein was elected president of the "Neue Secession" in May 1910 and served as the eloquent ambassador of the progressive "Brücke" artists. In both self-portraits Pechstein has made it unmistakably clear that he saw himself in a leading role as an artist and as spokesman of the "Brücke".

#### **How art is created – the self-portrait as programmatic painting**

"Self-portrait, reclining" is not just to be seen as an individual self-portrayal of the artist; instead, it possesses an extraordinarily sophisticated and complex visual message.

In his discussion of this painting, Roman Zieglgänsberger makes it clear that the artist was by no means solely concerned with portraying himself in his role as painter. "Instead, it shows how art is created. To be completely precise, it even shows where art is created. [...] what is decisive for the painting's thematic message is 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, reclining' that we ultimately have before our eyes is being created. Another subtle touch is that the painting has (as is only logical) been done in exactly the same colours which are to be found on his palette. This means that Pechstein, in transferring the colours from the palette on the left to the canvas on the right, is executing an 'artful' balancing act before our eyes. The primary colours red–yellow–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 only visibly stands (or, in our case, 'lies') at the centre of the work in the self-portrait. Reading the picture from left to right, in the direction of Western writing, we see – through Pechstein – how art is created, specifically: the colours are used to precisely capture the motif and to realise it on the canvas through the tremendous efforts of the artist, who is not just the creator but simultaneously the subject of the image here.

Once we have visualised the complex structure of 'Self-portrait, reclining', it becomes clear that Pechstein understood this 'process of becoming art' – carried out and exemplified here in an experimental apparatus utilising his own person – not just as a maxim for this one self-portrait but as applying to his entire future oeuvre as well. For Pechstein the body of the painter was accordingly the medium, the resonance chamber, through which the outwardly perceived subject matter first had to pass in order to become art. He is thus saying that the world has to be perceived with all our senses in order to ultimately – intermixed with the individual personality of the artist – be capable of becoming emotional art. Art is not just mind, art is not just the act of painting – art is plainly a matter of the 'whole body'. A painting could not be more programmatic" (from: Roman Zieglgänsberger, *Wie Kunst entsteht. Eine kurze Anmerkung zu Max Pechsteins Programmbild "Selbstbildnis, liegend"*, complete text at [www.lempertz.com/en/academy.html](http://www.lempertz.com/en/academy.html)).

"Self-portrait, reclining" is singular in its unconventional pictorial invention. It is an extraordinary visualisation of the painter's self-assurance and creative power at the moment of his artistic breakthrough. Like no other painting from that year, it presents Pechstein's fully developed, unmistakable "Brücke" style for the first time and programmatically stands for his understanding of art.

#### **The collector Dr. med. Walter Blank**

Dr Walter Blank (1892-1938) came from a Jewish family from the Hörde district of Dortmund. After completing medical school in Bonn, he was deployed on the western front as a major in the medical corps. From 1920 he lived with his wife Martha and their two sons in Cologne: he had a practice for internal medicine, and from 1927 he headed the radiology department at the Jewish hospital. Returning from the war as a staunch pacifist, he was one of the founders of the "German League for Human Rights" and a member of the Socialist Party.

From 1920 the Blanks began building up their significant art collection, which was focused on expressionism and the "Cologne Progressives" group and also contained works by Otto Dix, Marc Chagall, Heinrich Hoerle and Franz Wilhelm Seiwert in addition to Max Pechstein's self-portrait.

After the Nazis seized power in 1933, the Blank family was subjected to harassment. Martha Blank died in 1935 following a severe illness and Walter Blank and his two sons emigrated to Antwerp in 1936. From there, he moved to Spain to fight in the civil war on the side of the international brigades. Walter Blank died in 1938 in Mataró, near Barcelona.



## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 16 ZWISCHEN TAG UND TRAUM 1992

Acryl auf Leinwand. 180 x 150 cm.  
Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig  
auf der Leinwand signiert und datiert  
'mack 92' sowie auf dem Keilrahmen  
betitelt "'Zwischen Tag und Traum'". –  
Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Photo-  
zertifikat vom Atelier Heinz Mack,  
Mönchengladbach, vom Oktober 2023.

*Acrylic on canvas. 180 x 150 cm. Framed  
in studio frame. Signed and dated 'mack  
92' verso on canvas. Titled "'Zwischen  
Tag und Traum'" on stretcher. – Minimal  
traces of age.*

*With accompanying signed photo-  
certificate by Atelier Heinz Mack,  
Mönchengladbach, dated October 2023.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Neher, Essen (mit rückseitigem  
Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-  
Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Mannheim 1992 (Galerie Lauter), Heinz  
Mack Skulpturen und Malerei, Ausst.  
Kat., S.83 mit Farbabb. (mit rücksei-  
tigem Speditionsaufkleber) (dort mit  
abweichendem Titel)

Literatur *Literature*

Marion Agthe und Ute Mack (Hgs.),  
Mack, Malerei 1991-2011, Mönchenglad-  
bach 2011, Kat.Nr.3, S.38 mit Farbabb.  
(dort mit abweichendem Titel)

€ 100 000 – 150 000,-

„Chromatische Konstellationen“ nennt Mack seine ab 1991 entstehende  
Werkserie, die sich allein mit dem Einsatz von Farbe auf vielfältige und  
experimentelle Weise mit der Einheit von Kolorit und Licht beschäftigt.  
Durch nuancierte Abstufungen, aber auch durch klar voneinander ab-  
gesetzte Kontraste entstehen dynamische Sequenzen von höchster  
Intensität.

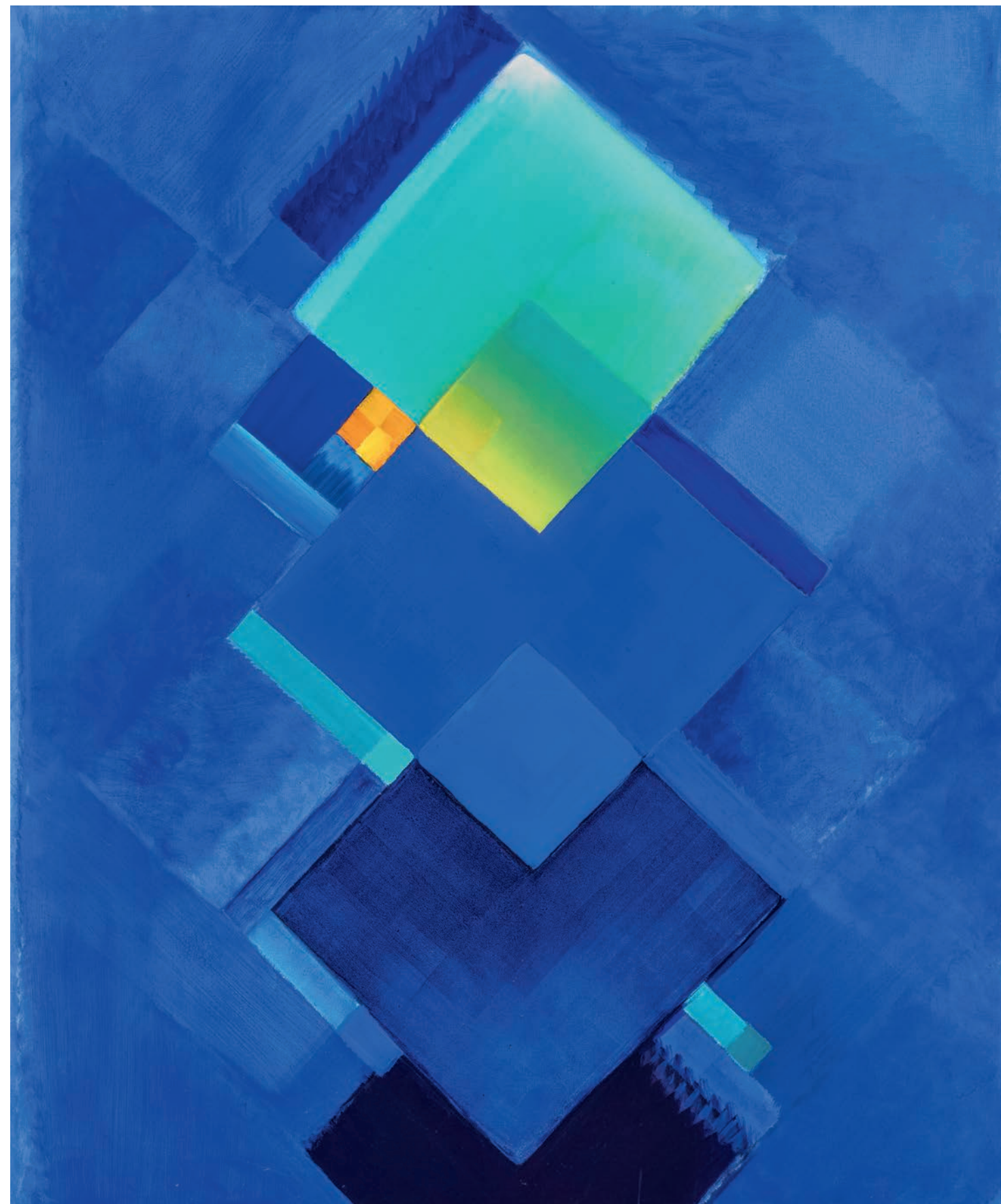
„Mein Interesse gilt einer ungegenständlichen Malerei, die der Natur  
nicht feindlich gesinnt ist, die keinem Programm, keinem System folgt, in  
der aber Ordnungsstrukturen und Ordnungsgefüge eine Bildtektonik zei-  
gen, eine Malerei, in der konstruktive Elemente gegenüber organischen  
Formen dominieren, kristalline Strukturen und Lichtbrechungen sicht-  
bar werden, eine Malerei, in der jedes Bild seine Individualität hat, die  
sich aber auch zugleich soweit objektiviert, dass sie Anspruch auf das  
Universale haben kann.“ (zit. nach: Heinz Mack, Gedanken zur Malerei, in:  
Mack. Malerei 1991-2001, Mönchengladbach 2001, S.14)

Das großformatige „Zwischen Tag und Traum“ setzt quadratische, auf der  
Spitze stehende Grundformen in nuancierten Blauabstufungen überein-  
ander. Die vielfältigen, geordneten Schichtungen ergeben eine kristallin  
anmutende vertikale Farbstruktur, die von isoliert gesetzten Türkis-,  
Gelb- und Orangetönen im oberen Bildzentrum schlaglichtartig erhellt  
wird. Das Resultat ist eine überwältigende Gesamtwirkung von reinster,  
lichtdurchdrungener Farbe.

*Mack titled the series of works created from 1991 onwards "Chromatische  
Konstellationen" [chromatic constellations], which is dedicated  
exclusively to the unity of colour and light in a diverse and experimental  
manner with regards to the application of paint. Through nuanced  
gradations, but also through clear-cut contrasts, dynamic sequences of  
the highest intensity are created.*

*"My interest lies in non-representational painting, which isn't hostile to  
nature, which doesn't follow a programme or system, but in which  
structures of order show pictorial tectonics, a form of painting in which  
constructive elements dominate over organic forms, crystalline structures  
and refractions of light become visible; a form of painting in which each  
picture has its individual style, but which at the same time objectifies itself  
to the extent that it can lay claim to universality." (cited in: Heinz Mack,  
Gedanken zur Malerei, in: Mack. Malerei 1991-2001, Mönchengladbach 2001,  
p.14)*

*The large-format painting "Zwischen Tag und Traum" [between night and  
dream] places basic square shapes positioned up-ended and on top of  
one another in nuanced shades of blue. The manifold, structured layers  
create a crystalline-looking vertical colour structure, which is spotlighted  
by isolated tones of turquoise, yellow, and orange in the upper centre of  
the painting. The result is an overwhelming overall effect of purest, light-  
penetrating colour.*





## HEINZ MACK

Lollar 1931

### 17 TRINITAS DER FARBE

1998



3-teilige Arbeit: je Acryl auf Leinwand.  
78 x 90 cm, 77 x 90 cm bzw. 78 x 90 cm.  
Je mit Atelierleiste gerahmt. Jeweils  
signiert und datiert 'mack 98'. Alle  
Arbeiten rückseitig auf der Leinwand  
signiert, datiert und betitelt 'mack 98  
„Trinitas der Farbe“' sowie in Folge 'I-III'  
beschriftet und mit Hängeskitze. –  
Mit geringfügigen Altersspuren.

Provenienz *Provenance*

Galerie Judith Walker, Hermagor;  
Privatsammlung, Österreich

Literatur *Literature*

Heinz Mack, Ausgesuchte Werke 1957 –  
2007, Wien 2008, S.26 mit Farbabb.

€ 50 000 – 70 000,–

*3-part work: each acrylic on canvas.  
78 x 90 cm, 77 x 90 cm and 78 x 90 cm.  
Each framed in studio frame. Each  
signed and dated 'mack 98'. All works  
signed, dated and titled 'mack 98  
"Trinitas der Farbe"' verso on canvas  
and inscribed consecutively 'I-III' and  
with hanging sketch. – Minimal traces  
of age.*



## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

### 18 KIND MIT FISCHEN

Um 1913

Gouache und Aquarell über Bleistift auf festem Aquarellbütten. 45,5 x 40 cm. Unbezeichnet. – Rückseitig mit dem Stempel "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" versehen und mit Kugelschreiber beschriftet "hc A 26a Edith Campendonk". – Am Unterrand mit winzigen Farbausbrüchen. Rückseitig mit einer verworfenen Skizze. Die Ränder unregelmäßig und mit Reißnagellöchern in den Ecken.

Firmenich 399

*Gouache and watercolour over pencil on strong watercolour laid paper. 45.5 x 40 cm. Unsigned. – Stamped on the reverse "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" and inscribed "hc A 26a Edith Campendonk" in ballpoint pen. – At the lower margin with tiny losses of colour. Verso with a discarded sketch. Margins irregular and with drawing pin holes in the corners.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; bis heute im Besitz der Familie Campendonk

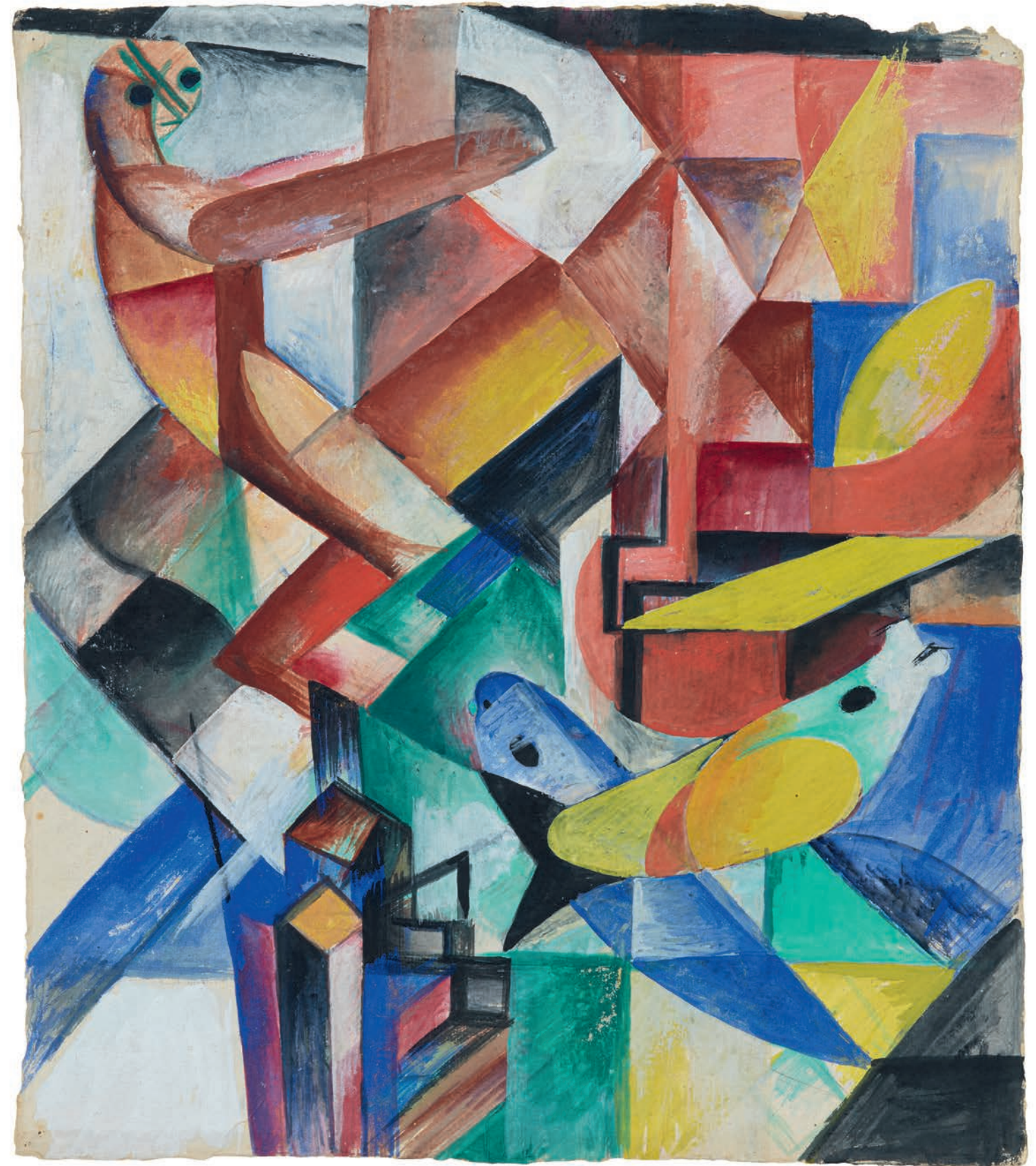
Ausstellungen *Exhibitions*

Krefeld 1975 (Haus Greiffenhorst), Heinrich Campendonk, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Kat. Nr. 27; Bonn/Krefeld/Wuppertal 1979 (Städtisches Kunstmuseum/Kaiser Wilhelm Museum/Von der Heydt-Museum), Die Rheinischen Expressionisten – August Macke und seine Malerfreunde, S. 85, 411, Kat. Nr. 15 mit Abb.; Dauerleihgabe Museum Penzberg, Sammlung Campendonk 2016-2023

Die Jahre zwischen 1911 und 1914 stellen die Weichen für die künstlerische Karriere Heinrich Campendonks. Er wird 1911 Mitglied der Künstlervereinigung „Blauer Reiter“ und lässt sich bei Franz Marc, August und Helmuth Macke in deren Künstlerrefugium im oberbayerischen Sindelsdorf nieder, stellt mit ihnen zusammen aus und findet in dem Galeristen Alfred Flechtheim und dem Sammler Bernhard Koehler erste Förderer. Ab 1912 wird er vertreten von dem Berliner Galeristen Herwarth Walden, Campendonk stellt bis 1914 mehrfach in dessen „Sturm“-Galerie aus. Der Künstler heiratet 1913, Sindelsdorf bleibt zunächst sein Lebensmittelpunkt. Doch bereits im darauffolgenden Jahr löst sich die Künstlergemeinschaft auf, der Beginn des I. Weltkrieges entzweit die Mitglieder räumlich und ideologisch.

In dieser äußerst bewegten Zeit entsteht unsere bedeutende Gouache „Kind mit Fischen“. Angeregt von Franz Marc widmet sich Campendonk in erster Linie der Darstellung von Tieren aus dem ländlichen Umfeld von Sindelsdorf. Wie Marc strebt er danach, das Tier aus seiner alltäglichen Existenz in eine symbolisch aufgeladene höhere Ebene zu heben. Seit 1912 prägen Einflüsse des Kubismus, Futurismus und Orphismus intensiv sein Werk. „Kind mit Fischen“ ist beispielhafter Ausweis seines daraus resultierenden eigenständigen Stils. Er transformiert die alltägliche Szenerie in ein spannungsgeladenes Mosaik, das vom reinen, kraftvollen Kolorit gebildet wird. Die Farbflächen sind ohne Konturen aneinandergesetzt, der zugrundeliegende Rhythmus und die leuchtenden Farbkontraste bestimmen die Komposition. Vergleichbar ist es in seiner formalen Konsequenz mit zeitgleich entstandenen Blättern wie „Figur und kleines Fabeltier“ (Firmenich 400, Clemens Sels Museum Neuss) und „Gelbweiße Kuh vor Häusern“ (Firmenich 402, Kunstmuseum Bonn).

Die Gouache ist eine Rarität von musealem Rang, die in dieser Qualität nur äußerst selten auf dem Kunstmarkt angeboten wird.



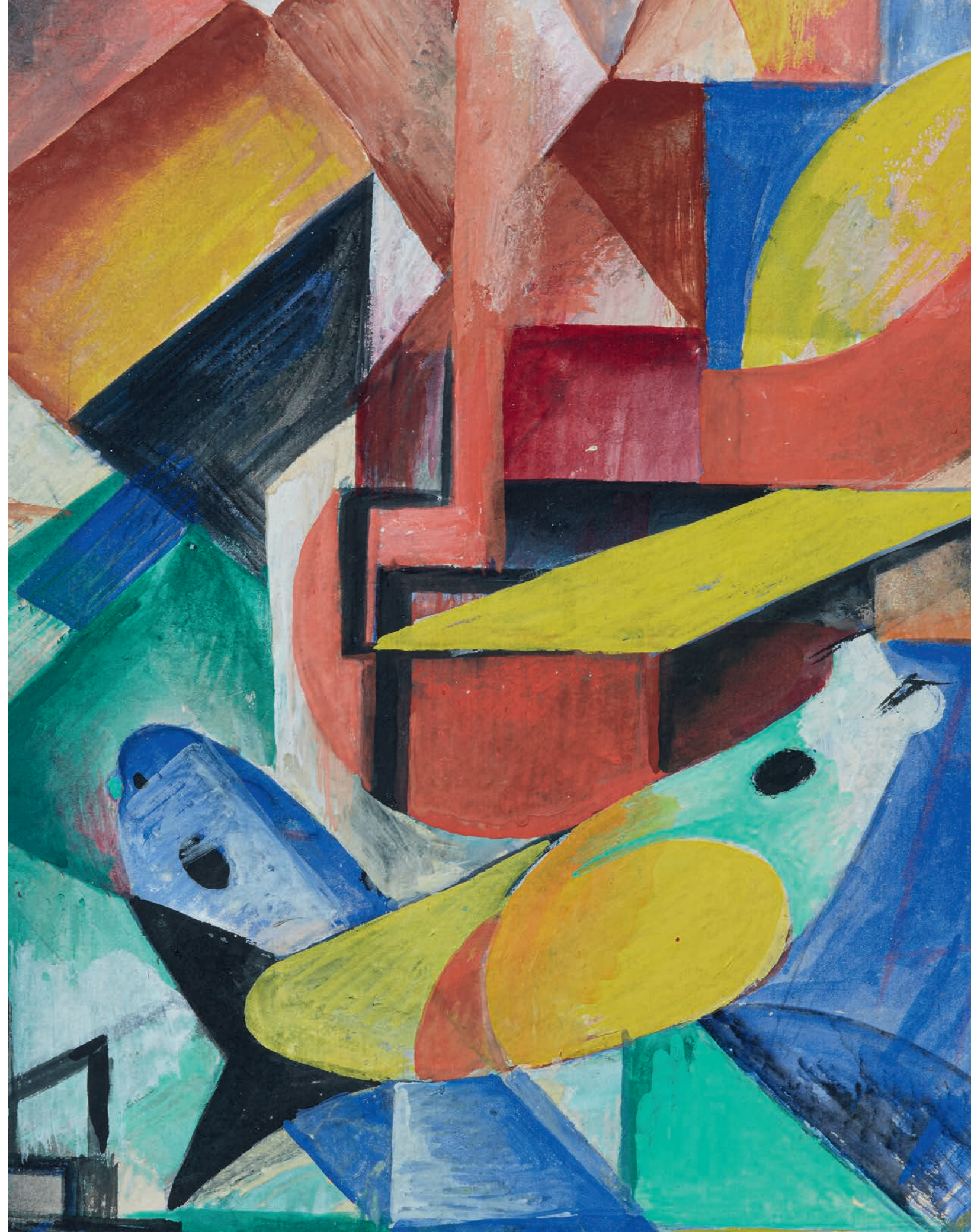
€ 200 000 – 220 000,-



The years between 1911 and 1914 established the course of Heinrich Campendonk's artistic career. He became a member of the "Blauer Reiter" in 1911 and moved to the Upper Bavarian village of Sindelsdorf to join Franz Marc as well as August and Helmuth Macke in their artistic refuge; he exhibited his work with them and found his first patrons in the gallerist Alfred Flechtheim and the collector Bernhard Koehler. From 1912 he was represented by the Berlin gallerist Herwarth Walden, who exhibited Campendonk's work at his "Sturm" gallery multiple times until 1914. When the artist married in 1913, his life initially remained centred around Sindelsdorf. However, the artists' association would already be dissolved the following year: the beginning of World War I divided its members in terms of physical distance and ideology.

Our important gouache "Kind mit Fischen" was created during this tumultuous period. Inspired by Franz Marc, Campendonk was primarily concentrating on the depiction of animals from the countryside around Sindelsdorf. Like Marc, he was striving to elevate the animal from its ordinary existence to a symbolically charged, higher plane. From 1912 his work became intensely shaped by influences from Cubism, Futurism and Orphism. "Kind mit Fischen" is an exemplary demonstration of the independent style that resulted from this. He has transformed the everyday scene into a highly charged mosaic formed out of its pure, powerful coloration. The areas of colour are juxtaposed without contours, and the underlying rhythm and luminous colour contrasts define the composition. In its formal rigour it is comparable to contemporary sheets like "Figur und kleines Fabeltier" (Firmenich 400, Clemens Sels Museum Neuss) and "Gelbweiße Kuh vor Häusern" (Firmenich 402, Kunstmuseum Bonn).

This gouache represents a museum-class rarity at a level of quality that is rarely offered for sale on the art market.





## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

### 19 HARLEKIN

Um 1925

Öl auf Holz, parkettiert. 59,5 x 50,2 cm.  
Gerahmt. Unbezeichnet. – Sehr farb-  
frisch. Spannungsrisse im Holzträger  
professionell restauriert und retu-  
schiert.

Firmenich 927

*Oil on panel, parqueted. 59.5 x 50.2 cm.  
Framed. Unsigned. – Very fresh colours.  
Professionally restored and retouched  
tension cracks in the wooden support.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; bis heute im  
Besitz der Familie Campendonk

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1972 (Städtische Kunst-  
halle), Heinrich Campendonk, Gemälde,  
Aquarelle, Hinterglasbilder, Graphik,  
S. 32, Kat. Nr. 113 mit Abb.; Brüssel 1973  
(Palais des Beaux-Arts), Heinrich  
Campendonk, Kat. Nr. 97 mit Abb.;  
Krefeld 1975 (Haus Greiffenhorst),  
Heinrich Campendonk, Ölbilder, Aqua-  
relle, Zeichnungen, Holzschnitte, Kat.  
Nr. 6; Kaiserslautern 1982 (Pfalzgalerie),  
Heinrich Campendonk 1889-1957, Kat.  
Nr. 27; Recklinghausen 1983 (Städti-  
sche Kunsthalle), Wer zeigt sein wahres  
Gesicht?, Kat. Nr. 173 mit Abb.; Krefeld/  
München 1989/1990 (Kaiser-Wilhelm-  
Museum/Städt. Galerie im Lenbach-  
haus), Heinrich Campendonk. Ein Maler  
des Blauen Reiter, Kat. Nr. 100, Farbabb.  
S. 126; Dauerleihgabe Museum Penz-  
berg, Sammlung Campendonk 2016-  
2023

€ 400 000 – 450 000,-

Harlekin, Gaukler und Pierrots gehören seit den berühmten „Les Sal-  
timbanques“ von Picasso zum festen Darstellungsrepertoire der Moder-  
ne. Diese Figuren faszinieren durch die Ambivalenz, mit der sie die ganze  
Bandbreite menschlicher Emotionen auf die Spitze treiben, sie changie-  
ren zwischen visueller Opulenz und Anarchie, Humor und Dramatik.

Heinrich Campendonk besaß eine besondere Affinität zu der von ihnen  
verkörperten Phantasiewelt, der durchaus ein Hauch von Abgründigkeit  
anhaftet. Darstellungen von Harlekinen ziehen sich durch sein gesamtes  
Schaffen.

Auch in den 1920er Jahren ist das Thema in Gemälden und Hinterglasbil-  
dern präsent – wie auch in unserer prachtvollen Komposition. Der dunkle  
Hintergrund bildet im wahrsten Wortsinn eine Bühne, nicht nur für die  
dargestellten Personen, sondern zuvorderst für die Farben: die zarten  
weiß-grauen Schattierungen der figürlichen Grundformen und die inten-  
siven Töne der Ausstattungsdetails schimmern und leuchten aus dem  
Dunkel heraus. 1924 und 1925 entwarf Campendonk mit großem Erfolg  
Bühnenbilder für das Krefelder Theater. Damit einher ging eine Verände-  
rung in seinem bildnerischen Werk, die Formen festigen und klären sich,  
es wird eine stärkere Raumwirkung greifbar. Unser Werk veranschaulicht  
dies exemplarisch. Den Farbformen kommt ein eigenwertiger Charakter  
zu, die Tiefenräumlichkeit ist betont durch die farbig aufscheinenden  
Fliesen, welche die dominante Figur im Vordergrund mit den drei Pier-  
rots im Hintergrund verbindet. Die gleiche, stärker reduzierte Komposi-  
tion findet sich drei Jahre später seitenverkehrt in dem Hinterglasbild  
„Pierrot mit Gitarre“ (Firmenich 946, s. Vgl.-Abb.) wieder – was zeigt, wie  
überzeugt Campendonk von dieser besonderen Bildlösung war.



Pierrot mit Gitarre, um 1928, Hinterglasbild,  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel  
Foto: Simone Bretz, Garmisch-Partenkirchen





Harlequins, street performers and Pierrots have been an established part of modern art's repertoire of motifs since Picasso's famous "Les Saltimbanques". These figures fascinate us through the ambivalence with which they push the entire spectrum of human emotions to extremes, oscillating between visual opulence and anarchy, humour and drama.

Heinrich Campendonk possessed a particular affinity for the fantasy world they embody and which certainly bears an air of the unfathomable. Depictions of Harlequins run through his entire oeuvre.

This theme is also present in paintings and reverse-glass pictures from the 1920s – as in the case of our splendid composition. The dark background forms a stage in the most literal sense, not just for the depicted figures but, above all, for the colours: the delicate, whitish-grey shading of the basic figurative forms and the intense tones of the scenery's details shimmer and shine out of the darkness. In 1924 and 1925 Campendonk had great success designing sets for Krefeld's theatre. This was accompanied by a shift in his artistic oeuvre: the forms become more stable and clear, and a stronger sense of space can be felt. Our work illustrates this in an exemplary manner. The coloured forms are invested with their own intrinsic value, and the dimension of depth is emphasised through the shining colours of the tiles linking the dominant figure in the foreground with the three Pierrots in the background. The same composition, reversed and more strongly simplified, can be found again in the reverse glass painting "Pierrot mit Gitarre" (Firmenich 946, see comp. ill.) – demonstrating how convincing Campendonk found this particular pictorial solution.





## HENRI LAURENS

1885 – Paris – 1954

### 20 FEMME NUE DEBOUT 1921

Terrakotta. Höhe 39 cm. Im Sockelinneren nummeriert 'V'. Ex. V/VI. – An der rechten Kante mit kleiner, oberflächlicher Abplatzung.

Hofmann 98

Mit einem Zertifikat von Louise Leiris, Paris, vom 12. September 1978. Im Laurens-Archiv der Galerie wird die Plastik unter der Nummer 16039/7017 geführt.

*Terracotta. Height 39 cm. Numbered 'V' inside the pedestal. Ed. V/VI. – Along the right edge with small, superficial chip.*

*With a certificate by Louise Leiris, Paris, dated 12 September 1978. In the gallery's Laurens-Archive the sculpture is registered with the number 16039/7017.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Louise Leiris, Paris, 1978  
(mit Papieretikett im Sockelinneren);  
Privatsammlung Hessen

Literatur *Literature*

Vgl. Henri Laurens, Ausst. Kat. Haus am Waldsee, Berlin 1955, Kat. Nr. 8; Henri Laurens 1885 – 1956, Ausst. Kat. Galerie Louise Leiris, Paris 1955, Kat. Nr. 8; Henri Laurens (1885 – 1954). Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover 1985, Kat. Nr. 2, mit Farbabb. (Steinfassung); Henri Laurens. Retrospectief, Ausst. Kat. Museum Beelden aan Zee, Den Haag 2014, Kat. Nr. 4, mit Farbabb.

€ 45 000 – 55 000,–

Das plastische und graphische Schaffen des 1885 geborenen und als Steinmetz ausgebildeten Bildhauers Henri Laurens ist in erster Linie der Gestaltung der menschlichen Figur gewidmet. Deren jahrzehntelange Darstellung deckt sich mit der künstlerischen Entwicklung von anfangs konstruktivistischen Tendenzen über den Kubismus bis hin zu organisch aufgefassten Körpern in den 1950er Jahren.

Die im Kunsthandel seltene Terrakotta „Femme nue debout“ von 1921 zeigt Laurens' Schaffen auf der Höhe des von Pablo Picasso und Georges Braque formulierten, synthetischen Kubismus. So ist nicht mehr die Zerlegung des weiblichen Aktes das entscheidende Gestaltungsprinzip, sondern die Zusammensetzung des Körpers aus geometrischen Elementen. Die für die Frontalansicht konzipierte Figur setzt sich aus wenigen Einzelformen zusammen: Auf einem schmalen Sockel liegen zwei trichterförmige Kuben auf, die die Basis für drei – den Bauch, Hals und Kopf darstellenden – Elemente bilden. Ebenfalls kubistisch stilisiert, aber dennoch erkennbar, lassen sich die beiden Arme und der lange Zopf der Frau aus den Formen herauslesen. Durch den Ausgleich von konkaven und konvexen Formen, von horizontaler und vertikaler Lagerung sowie von aufsteigenden und fallenden Linien gewinnt die Plastik ihre Spannung. Dazu gehört auch die Einbeziehung des Lichts, das von den angeschnittenen Flächen in unterschiedlicher Weise reflektiert wird (vgl. Henri Laurens, Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 76). Mit dem Erwerb aus der Pariser Galerie Louise Leiris, die für den Laurens-Nachlass verantwortlich ist, hat die Terrakotta eine ausgezeichnete Provenienz.

*The sculptural and graphic oeuvres of the sculptor Henri Laurens, who was born in 1885 and trained as a stone mason, are almost exclusively devoted to depicting the human figure. These decades of works correspond to his artistic development from his initial constructivist tendencies to cubism and on to the organically conceived bodies of the 1950s.*

*An art market rarity, the terracotta "Femme nue debout" from 1921 presents Laurens's work at the cutting edge of the synthetic cubism formulated by Pablo Picasso and George Braque. The decisive compositional principle is thus no longer the fragmentation of the female nude but the assembly of the body out of geometrical elements. This figure is conceived to be viewed from the front. It is composed of just a few individual forms: two conical cubes rest on a narrow pedestal, forming the base for three elements: the belly, neck and head. The woman's two arms and long braid have also undergone a cubist stylisation, but they remain recognisable and can be discerned within the forms. The balancing of concave and convex forms, horizontal and vertical orientations, and rising and falling lines provide the sculpture with a sense of tension. This also includes the incorporation of light, which the cut surfaces reflect in different ways (cf. Henri Laurens, exh. cat. Hanover 1985, p. 76). With its purchase from the Parisian gallery of Louise Leiris, which was responsible for Laurens's estate, this terracotta possesses a superb provenance.*





# AUKTION ALTE KUNST

## 18. NOVEMBER 2023, KÖLN

### WILLEM CLAESZ. HEDA

1594 Haarlem – 1680 Haarlem

STILLEBEN MIT RÖMER,  
VENEZIANISCHEM FLÖTENGLAS,  
EINEM SILBERBECHER  
NEBEN EINER BLAU-WEISSEN  
PORZELLANSCHALE MIT  
GESCHÄLT ZITRONE UND  
EINEM MESSER, ALLES IN EINER  
STEINISCHE ARRANGIERT

Signiert und datiert unten Mitte:  
Heda 1649

Öl auf Holz. 91 x 70 cm

*STILL LIFE WITH A RUMMER,  
VENETIAN FLUTE GLASS, SILVER  
CUP NEXT TO A BLUE-AND-WHITE  
PORCELAIN BOWL WITH PEELED  
LEMON AND A KNIFE, ALL AR-  
RANGED IN A STONE NICHE*

*Signed and dated lower centre:  
Heda 1649.*

*Oil on panel. 91 x 70 cm*

Provenienz *Provenance*  
Seit mehreren Generationen in westfälischem Adelsbesitz.

€ 160 000 – 180 000

Mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit kultivierte der Haarlemer Maler Willem Claesz. Heda das sogenannte "Monochrome Banketje", das Mahlzeitenstillleben mit sehr reduzierter Farbskala und äußerst ruhiger Komposition. Ihre stille, zunächst unspektakulär erscheinende Wirkung wird allerdings kompensiert von der subtilen Abstufung der Farbskala und dem Glanz der metallischen Töne, der Lichtreflexe und der präzisen Zeichnung.

Auf Willem Hedas Bildern sind meistens gefüllte Weingläser zu sehen, Groninger Silberpokale oder chinesische Porzellanschalen. Wenn Früchte, dann höchstens eine halbgeschälte Zitrone, oder ein Stück Brot. Wie auch auf dem vorliegenden Gemälde präsentiert Heda seine Gegenstände stets vor einem neutralen, meistens grauen Hintergrund. Ungewöhnlich ist dagegen hier die steinerne Nische. Eine sehr ähnliche Komposition erschien vor einigen Jahren auf dem Kunstmarkt (Sotheby's, London 9.07.2009, Lot 134). Auch dieses Bild ist 1649 datiert gewesen. Es zeigt die gleichen Bildmotive, nur etwas anders arrangiert.

Heda ist zwischen 1631 und 1668 in Haarlem nachweisbar. Im Jahr 1631 wurde er Vorstand der Haarlemer Lukasgilde. Zu seinen Schülern gehörten im Jahr 1637 Arnoldus Beerensteyn, 1642 Maerten Boelema, Hendrik Herschoop sowie sein Sohn Gerrit Willemsz Heda. Ansonsten ist aus seinem Leben nicht viel mehr überliefert, seine Werke jedoch befinden sich in den wichtigsten Museen der Welt.

*The Haarlem painter Willem Claesz. Heda cultivated the so-called "Monochrome Banketje", the food still life with a very reduced colour palette and extremely tranquil composition, with unusual perseverance. Their quiet, at first seemingly unspectacular effect is compensated by the subtle nuances of the colour scale and the brilliance of the metallic tones, the reflections of light and the precise drawing.*

*Willem Heda's paintings usually include filled wine glasses, Groningen silver goblets or Chinese porcelain bowls. If they feature fruit, then at most a half-peeled lemon, or a piece of bread. As in the present painting, Heda always presents his subjects against a neutral, usually grey background. What is unusual here, however, is the stone niche. A very similar composition appeared on the art market a few years ago (Sotheby's, London 9.7.2009, lot 134). This painting was also dated 1649. It shows the same pictorial motifs, but arranged somewhat differently.*

*Heda is known to have lived in Haarlem between 1631 and 1668. In 1631 he became head of the Haarlem Guild of St Luke. Among his pupils were Arnoldus Beerensteyn in 1637, Maerten Boelema in 1642, Hendrik Herschoop and his son Gerrit Willemsz Heda. Other than this, not much is known about his life, but his works can still be found in the most important museums throughout the world.*





## CHRISTO

Gabrowo 1935 – 2020 New York

### 21 WRAPPED REICHSTAG 1977

Farbkreide und Kohle auf Karton.  
106,5 x 165 cm. Unter Plexiglas ge-  
rahmt. Signiert und datiert 'Christo  
1977' sowie mit Angaben zum Projekt  
beschriftet. – Mit geringfügigen Alters-  
spuren.

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

Coloured chalk and charcoal on card.  
106.5 x 165 cm. Framed under Plexi-  
glass. Signed and dated 'Christo 1977'  
and annotated with details about the  
project. – Minor traces of age.

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

Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Schweiz; Christie's,  
London, 01.12.1988, Lot 781; Privat-  
sammlung, Bayern

€ 100 000 – 150 000,-





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 22 NACHMITTAGSWOLKEN, FRIESLAND 1940

Öl auf Leinwand. 86,2 x 100,2 cm. Gerahmt. Unten rechts orange signiert 'Emil Nolde'. Zusätzlich auf dem Keilrahmen signiert und betitelt 'Emil Nolde Nachmittagswolken, Friesland'. – In guter, farbfrischer Erhaltung, leichtes Craquelé in den dunklen Partien.

Urban 1230; im handschriftlichen Bilderverzeichnis des Künstlers von 1930/51 "1940 Nachmittagswolken, Friesland"

*Oil on canvas. 86.2 x 100.2 cm. Framed. Signed 'Emil Nolde' in orange lower right. Additionally signed and titled 'Emil Nolde Nachmittagswolken, Friesland' verso on stretcher. – In very good condition with fresh colours. Slight craquelure in the dark areas.*

*Urban 1230; in the artist's handwritten picture list from 1930/51 "1940 Nachmittagswolken, Friesland"*

Provenienz *Provenance*

Bernhard Sprengel, Hannover 1941 (bis 1957); Privatsammlung New York 1958; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1947 (Kunstverein), Emil Nolde; Celle 1946 (Schloss), Befreite Kunst, Kat. Nr. 89; München 1949 (Central Art Collecting Point), Kunstschaffen in Deutschland. Malerei und Plastik, S. 31, Kat. Nr. 1 (dort 1936 datiert); Venedig 1950 (Deutschland Pavillon), XXV Biennale, Nr. 126 (mit rückwärtigem Etikett); Wolfsburg 1956 (Volkswagenwerk), Deutsche Malerei. Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich, Kat. Nr. 135, ohne Abb. (mit rückwärtigem Klebezettel); München 1957 (Haus der Kunst), Gedächtnisausstellung Emil Nolde, Kat. Nr. 171, mit Abb.

Literatur *Literature*

Wilhelm Müseler, Europäische Malerei, Berlin 1954, S. 202; Gerhard Händler, Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1956, S. 22, 198 (dort 1933 datiert), mit Abb.

€ 1 000 000 – 1 200 000,-





Kontrastierende und sich hoch auftürmende Wolken werfen lange Schatten über das flache Land und kündigen einen gewaltigen Sturm an. So empfand der Maler Emil Nolde die heimatliche Landschaft im nordfriesischen Seebüll, einem Landstrich zwischen Meer und Festland, mit weiten Ebenen, baumbestandenen Warften und vereinzelt Gehöften. Die enge Naturverbundenheit Noldes wird auch in seinen autobiografischen Aufzeichnungen deutlich, in denen er schreibt: „Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigem fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“ (Emil Nolde, *Reisen, Ächtung, Befreiung*, Köln 1967, S. 9)

Es ist die Landschaft seiner Kindheit, mit der er durch seine Wohnorte und seine Kunst eng verbunden blieb. Schon 1892 entstanden in der Schweiz und auf dem elterlichen Hof erste Landschaften, meist topografisch exakt gezeichnete Ansichten seiner ländlichen Umgebung (vgl. Emil Nolde, *Die Landschaften*, Köln 1993, S. 4). Nolde wäre aber nicht einer der führenden Expressionisten geworden, wenn er seine Seh-erlebnisse weiterhin getreu nachbildet hätte. Seit spätestens 1916, seit dem Umzug in das Bauernhaus Utenwarf, malte er seine Landschaften nach persönlichem Empfinden, indem er das Gesehene vereinfachte und mittels einer starken Farbigkeit steigerte. Ausgehend von den kräftigen Grüntönen der Weideflächen, dem satten Gelb der Rapsfelder, dem Blau der Flüsse und Sielzüge und dem Rot einer untergehenden Sonne verwandelte er seine nordfriesische Landschaft in ein dramatisches Farbenmeer. Nach Martin Urban fand Nolde zwischen Utenwarf und Seebüll die Landschaft, welche „die Erfüllung einer Sehnsucht versprach, die zu den Grunderlebnissen des deutschen Expressionismus gehört, das Sehnen nach Verschmelzung von Ich und Kosmos, das Streben nach den 'Urzuständen' des menschlichen Lebens“ (Martin Urban, *Emil Nolde – Landschaften*, Köln 1969, S. 29).

Das angebotene Gemälde „Nachmittagswolken, Friesland“ besticht durch ausdrucksstarke Blau-, Grün- und Gelbtöne, Schwarz und Weiß sowie einen pastosen Farbauftrag. Die eigentlichen Akteure sind aber die Wolken, die ihre Schatten wie riesige Hände über das Land werfen und ihr ein ständig wechselndes Gesicht verleihen: „Auf dem flachen Lande“, schrieb Nolde, „sind sie [die Wolken] der Schrecken der schwachen Gemüter und dem Starken jedes Mal ein Erlebnis in Dramatik und Naturgröße.“ (zit. nach: Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Hamburg 1958, S. 111). In diesem Landstrich zwischen Meer und Festland wechseln die Wolkenbildungen in größter Vielfalt und erstaunlicher Schnelligkeit. Was am Himmel vor sich geht, wirft seine Schatten über das ganze Land.

Das dramatische Landschaftsbild „Nachmittagswolken, Friesland“ gehört zu Noldes Spätwerk. Es ist 1940 entstanden, als der Maler bereits 73 Jahre alt war und auf ein großartiges Schaffen zurückblicken konnte. Unsere Landschaft wurde schon ein Jahr nach seiner Entstehung von Bernhard Sprengel erworben.

*Towering, contrasting clouds cast long shadows across the flat land and herald a gigantic storm. This is how the painter Emil Nolde experienced his native landscape in the North Frisian community of Seebüll – a stretch of land between the sea and the mainland featuring broad plains, tree-covered terps and isolated farmsteads. Nolde's close bond with nature also becomes clear in his autobiographical texts, where he writes: "Our landscape is modest, far from everything intoxicating or luxuriant – we know that, but it rewards its intimate observer's love for it with an endless abundance of quiet, heartfelt beauty, austere grandeur and also stormily wild life" (Emil Nolde, *Reisen, Ächtung, Befreiung*, Cologne 1967, p. 9).*

*This is the landscape of his childhood, and he retained a close bond with it through the places he lived and his art. He had already created his first landscapes in 1892, in Switzerland and on his parents' farm: mostly topographically precisely drawn views of his rural surroundings (cf. Emil Nolde, *Die Landschaften*, Cologne 1993, p. 4). But Nolde would not have become one of the leading expressionists if he had continued to faithfully reproduce his visual experiences. From at least 1916, when he moved to the farmhouse Utenwarf, he painted his landscapes according to his personal sensibility, simplifying what he saw and intensifying it by means of his bold use of colour. Taking the vibrant green tones of the pastures, the lush yellow of the rapeseed fields, the blue of the rivers and sluiceways and the red of a setting sun as his starting point, he has transformed his North Frisian landscape into a dramatic sea of colour. Martin Urban writes that, between Utenwarf and Seebüll, Nolde found a landscape which "promised to fulfil a desire that belonged to the fundamental experiences of German expressionism: the yearning for a merging of self and cosmos, the pursuit of the 'primal states' of human life" (Martin Urban, *Emil Nolde – Landschaften*, Cologne 1969, p. 29).*

*The painting offered here, "Nachmittagswolken, Friesland", captivates us with its powerfully expressive shades of blue, green and yellow, its black and white and its impasto brushwork. However, the actual protagonists are the clouds, who cast their shadows along the ground like gigantic hands, furnishing it with a constantly shifting face: "On the flat land," writes Nolde "they [the clouds] are the terror of weak spirits and, for the strong one, an experience in drama and natural grandeur every time" (cited from: Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Hamburg 1958, p. 111). In this stretch of land between the sea and the mainland, the cloud formations change with great variety and astounding speed. The events of the sky cast their shadow across the entire land.*

*The dramatic landscape "Nachmittagswolken, Friesland" belongs to Nolde's late work. It was created in 1940, when the artist was already 73 and could look back on a great oeuvre. Bernhard Sprengel had already purchased our landscape one year after its creation.*







## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 23 GROTESKES LIEBESPAAR

1931/1935

Aquarell, Deckweiß und Tuschefeder auf Japanpapier. 45,5 x 60,6 cm. Rechts am Rand signiert 'Nolde'. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

*Watercolour, opaque white and pen and ink on Japan paper. 45.5 x 60.6 cm. Signed 'Nolde' along the right edge. – In very fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

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

€ 80 000 – 100 000,-

Zwei Figuren in dem typischen Nass-in-Nass Farbauftrag auf zartem Japanpapier und Akzente, die mit gezielten Tuschelinien kreiert werden: In diesem fulminanten Doppelbildnis schafft es Nolde, Bewegung, Hingabe und Intensität in gleichem Maß herauszuarbeiten. Das dunkelblaue Farbfeld entpuppt sich als eine männliche Figur mit grotesken, überzeichneten Gesichtszügen. Das breite, fast diabolische Grinsen richtet sich an eine weibliche Figur, die farblich mit dem flächigen Hintergrund geradezu verschmilzt. Sie wendet sich ab, ihr Körper und die Gesichtszüge wirken scharfkantig.

Mitte der 1930er Jahre, nach dem Umzug nach Seebüll, entstanden, stammt es aus der Reihe der sogenannten „Phantasien“, die zwischen 1931 und 1935 immer wieder Teil von Emil Noldes Schaffen waren. Diesen Aquarellen ist gemein, dass sie aus dem Farbauftrag heraus erscheinen und die dargestellten Figuren durch Farbkonturen Form gewinnen. Häufig aus der Sagenwelt oder Mythologie entliehen, sind die hier kreierten Grotesken aber keinem bestimmten Märchen oder Mythos zuzuordnen: „In Wirklichkeit existieren von diesen übersinnlichen halb-göttlichen vielen Wesen auf unserer Erde keine, aber es ist uns Menschen gegeben, sie schöpferisch und sinnbildlich zu gestalten.“ (aus: Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1976, S. 331).

*Two figures in his typical wet-on-wet painting technique on delicate Japan paper with highlights created by means of deliberately applied lines of gouache: in this brilliant double likeness Nolde has successfully developed movement, devotion and intensity in equal degrees. The dark blue field of colour reveals itself to be a male figure with grotesque, exaggerated facial features. His broad, almost diabolical grin is directed towards a female figure whose colour veritabily merges her together with the flat surface of the background. She turns away, her body and facial features producing an angular effect.*

*Created in the mid-1930s, after the move to Seebüll, this work comes from the series of so-called "Phantasien", which repeatedly formed a part of Emil Nolde's oeuvre from 1931 to 1935. Common to all these watercolours is the way they emerge out of the brushwork and the way the depicted figures take on form through the colours' contours. Often borrowed from the world of sagas or mythology, the grotesques created here however cannot be associated with any specific fairy tale or myth: "In reality, of these many supernatural and half-divine beings, none live on our Earth, but mankind has been given the ability to creatively and symbolically form them" (from: Emil Nolde, Mein Leben, Cologne 1976, p. 331).*





## CHRISTIAN SCHAD

Miesbach 1894 – 1982 Stuttgart

### 24 JUNGE MÜNCHNERIN MIT HUT 1922

Öl auf Leinwand. 60,2 x 50 cm. Ge-  
rahmt. Unten rechts signiert 'SCHAD'.  
– In tadellosem Zustand.

Ratzka 67

*Oil on canvas. 60.2 x 50 cm. Framed.  
Signed 'SCHAD' lower right. – In excel-  
lent condition.*

Provenienz *Provenance*

Galleria del Levante, Mailand, 1970;  
Privatsammlung Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Mailand/München 1970 (Galleria  
del Levante), Christian Schad. Bilder  
1920-1930, Kat. Nr. 16 mit Abb.; Trier  
1971 (Städtisches Museum), Christian  
Schad, Kat. Nr. 13; Bologna 1973 (Galle-  
ria d'Arte Stivani), Christian Schad, Tafel  
3 (mit rückwärtigem Etikett)

Literatur *Literature*

Andrea Heesemann-Wilson, Christian  
Schad. Expressionist, Dadaist und Ma-  
ler der Neuen Sachlichkeit. Leben und  
Werk bis 1945, Göttingen 1978, S. 101f.,  
Nr. 66, S. 269; Bettina Mirabile, Realis-  
mo e Visionarietà nell'Arte di Christian  
Schad 1894-1982, Rom 1996, Nr. 76,  
S. 349

€ 50 000 – 70 000,-

Das Gemälde „Junge Münchnerin mit Hut“ von Christian Schad entstand während eines kurzen Aufenthalts in München. Nach Stationen in Rom und Neapel zwangen ihn mangelnde Aufträge zu einer Rückkehr nach München, wo er dank der väterlichen Kontakte Porträts des städtischen Großbürgertums anfertigen konnte. Künstlerisch gesehen befand er sich nach Experimenten mit dem Expressionismus, Kubismus und Dada am Beginn seiner neusachlichen Schaffensphase, die Mitte der 1920er Jahre ihren Höhepunkt erreichte.

Bei unserem Bildnis handelt es sich um ein Idealporträt einer jungen Münchnerin mit den Zügen von Marcella Arcangelis, seiner damaligen italienischen Lebensgefährtin und baldigen ersten Ehefrau. Schad porträtierte sie mit dunkelbraunem, lockigem Haar und einem lose um die Schultern gelegten Mantel. Ihr auffälligstes Kleidungsstück ist ihr Hut mit Federschmuck an der breiten Krempe. Der Pinsel geht leicht und mit dünner Farbe über die Leinwand und erfasst den Typus der jungen Frau: das hübsche Gesicht und der leicht melancholische Blick aus den klaren, blauen Augen. Wie kaum ein anderes Bildnis dieser Jahre steht es an der Schwelle zu Schads künstlerischem Durchbruch – während Umhang, Hut und Hintergrund aquarellartig-leicht erfasst sind, offenbart das Gesicht schon seine feine, realistische Malweise. Farblich besticht das Gemälde durch einen Akkord von Beige- und hellen Grüntönen, die mit dem Rot der Lippen einen Akzent erhalten.

*The painting "Junge Münchnerin mit Hut" by Christian Schad was created during a short stay in Munich. After stations in Rome and Naples, a lack of commissions forced him to return to Munich, where he was able to produce portraits of the urban upper middle classes thanks to his father's contacts. Artistically, after experimenting with Expressionism, Cubism and Dada, he was at the beginning of his new objectivity creative phase, which reached its peak in the mid-1920s.*

*The painting is an masterful portrait of a young woman from Munich with the features of Marcella Arcangelis, Schad's Italian companion and soon to be his first wife. He portrayed her with dark brown, curly hair and a coat draped loosely around her shoulders. Her most striking item of clothing is her hat with feather decoration on the wide brim. The brush passes lightly and with thin paint over the canvas and captures the type of the young woman: the pretty face and the slightly melancholic look from the clear blue eyes. Like hardly any other portrait of these years, it stands on the verge of Schad's artistic breakthrough – while the cape, hat and background are captured in a watercolour-like lightness, the face already reveals his fine, realistic painting style. In terms of colour, the painting captivates with a dash of beige and light green tones, which are accentuated by the red of the lips.*





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 25 ROTE DAHLIEN

Um 1930/1935

Aquarell auf Japanpapier. 28 x 23,1 cm.  
Unter Glas gerahmt. Unten links  
schwarz signiert 'Nolde.'. – In farbfri-  
scher Erhaltung.

Eine Foto-Expertise von Martin Urban,  
Seebüll, 4. November 1988, ist im Archiv  
der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nol-  
de registriert.

*Watercolour on Japan paper. 28 x 23.1 cm.  
Framed under glass. Signed 'Nolde.'  
lower left in black. – With fresh colours.*

*A photo-certificate from Martin Urban,  
Seebüll, 4 November 1988, is registered  
in the archive of Stiftung Seebüll Ada  
und Emil Nolde.*

Provenienz Provenance  
Privatsammlung Rheinland

€ 60 000 – 80 000,-

Noldes in leuchtenden Farben gemalte rote Dahlien und gelbe Rudbeckien veranschaulichen dem Betrachter eindrucksvoll, wie anmutig der Künstler in den verschwimmenden Konturen des Aquarells Natur zu abstrahieren vermag. Mit seiner brillanten Aquarelltechnik gelingt es ihm, die Erscheinung ausufernder Blumenpracht mit Pinsel, Aquarellfarbe und Wasser zu dematerialisieren, um sie dann im Wortsinne auf das Papier zu bannen. Im Blumenbild finden seine Farbphantasien die größtmögliche Freiheit und genau diese spannungsvolle Qualität zeichnet auch die vorliegende Arbeit aus.

Die Vorlagen für seine Werke findet Nolde bevorzugt in der direkten Umgebung seiner Wohnhäuser und Ateliers. Schon sein Garten auf Utenwarf ist prachtvoll, doch in Seebüll wachsen Dahlien, Glockenblumen, Iris, Lilien, Mohn und Sonnenblumen noch reicher und vielfältiger. Als Maler übersetzt Emil Nolde die dort vorgefundene Blütenpracht in klingende Farben ohne dabei jene Bindung an die Natur aufgeben zu müssen, die stets das Fundament seines Schaffens bedeuten sollte.

*Emil Nolde's red dahlias and yellow coneflowers painted in radiant colours strikingly demonstrate how gracefully the artist was able to abstract from nature in the fluid contours of the watercolour. With his brilliant watercolour technique he succeeded in using the brush, watercolour paints and water to dematerialise the manifestation of the flowers' luxuriant splendour, in order to then capture it – in a literal sense – on the paper. In floral paintings his chromatic fantasies attained the greatest possible freedom and it is precisely this captivating quality that distinguishes the present work.*

*Nolde preferred to find the models for his works among the immediate surroundings of his homes and studios. His garden at Utenwarf was already magnificent, but in Seebüll his dahlias, bellflowers, irises, lilies, poppies and sunflowers grew in even greater abundance and diversity. As a painter Nolde translated the floral splendour he found there into resonant colours, without having to relinquish that bond with nature which would always represent the foundation of his work.*





## EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

### 26 MARSCHLANDSCHAFT MIT ABENDWOLKEN

Um 1925/1930

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

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

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

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

Provenienz *Provenance*  
Hauswedell & Nolte, Auktion 239,  
12./13. Juni 1981, Los 1056; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 50 000,-

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

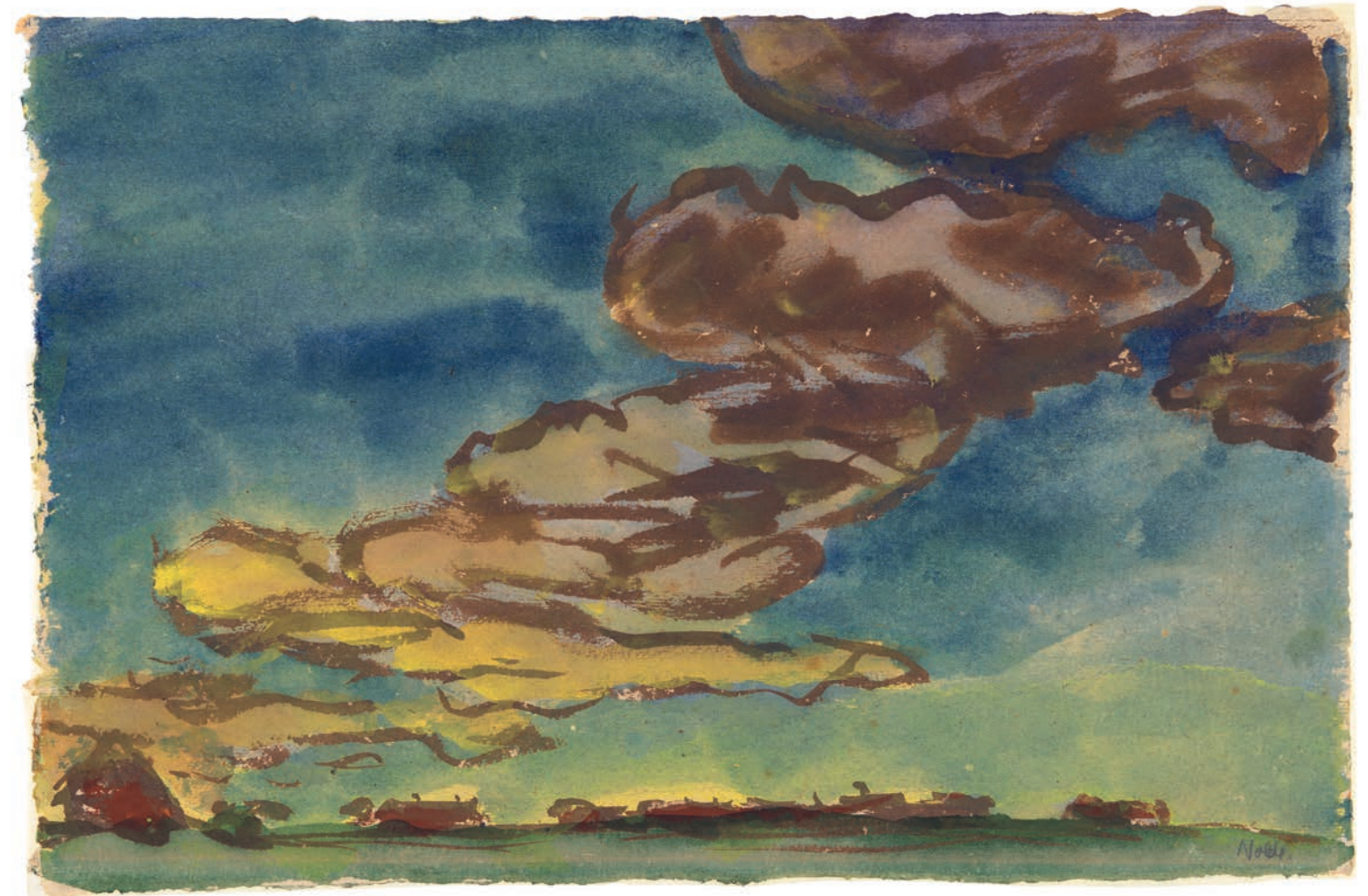
Ein Band von tiefhängenden Wolken zieht sich diagonal über den fast bildfüllenden Himmel, ihre breiten braunen Konturlinien und das Farbspiel von verschiedenen Rosa- und Gelbtönen, welches die untergehende Sonne spiegelt, hebt sie eindrucklich von dem flirrend blauen Hintergrund ab. Nicht allein die koloristische Umsetzung, die Nolde mit Hilfe seiner berühmten Aquarelltechnik erreichte, ist bemerkenswert, sondern auch die ausgeprägte Tiefenräumlichkeit, die sich allein aus der Staffelung der Wolkenformationen ergibt.

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

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

*A line of low-hanging clouds runs diagonally across the sky that nearly fills the picture; the clouds' broad, brown contour lines and their play of colours reflecting the setting sun in various shades of pink and yellow strikingly set them off against the shimmering blue background. The work is remarkable not just for the colouristic quality it achieves with the help of Nolde's famous watercolour technique, but also for the strong sense of depth produced solely through the layered progression of the cloud formations.*

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





## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 27 BAUM IN VERSCHNEITER LANDSCHAFT

1910

Öl auf Leinwand. 51 x 40,8 cm. Gerahmt. Rechts in der Darstellung mit Tusche gewidmet 's.l. Auguste August Okt 1910'. – Randdoubliert. Mit vereinzelt Retuschen.

Heiderich Gemälde 199

*Oil on canvas. 51 x 40.8 cm. Framed. With dedication 's.l. Auguste August Okt 1910' in ink within depiction lower right. – Borders relined. With isolated retouchings.*

Provenienz *Provenance*

Ottile Cordier, Siegburg; Privatbesitz; LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster, bis 2005 Leihgabe aus Privatbesitz (Inv. Nr. 2240 LG/ Lg 2002-44, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett); Galerie Michael Haas, Berlin, dort 2007 erworben; Privatbesitz Bayern

€ 120 000 – 150 000,-

August Macke widmete diese bezaubernde Landschaftsansicht seiner Schwester Auguste, später war sie im Familienbesitz seiner zweiten Schwester Ottilie Cordier. Das konzentriert gesehene Naturmotiv spiegelt die impressionistischen Einflüsse wider, die Macke bei seinen Paris-Aufenthalten 1907 und 1908 aufgenommen hatte. In einer Vielzahl von zarten Farbnuancen fängt es die Wirkung des Sonnenlichts auf den Schnee und die Baumrinde ein. Das Gemälde gehört in eine Reihe ähnlicher winterlicher Darstellungen von filigranen Bäumen, die er im Januar 1910 am Tegernsee malte (vgl. Heiderich Gemälde 196-200). Ende Oktober 1909 war der Künstler zusammen mit seiner frisch angetrauten Ehefrau Elisabeth am Tegernsee eingetroffen, die Gegend wurde für ein Jahr zu ihrem Lebensmittelpunkt. Sie empfingen zahlreiche Besucher aus ihrer beider Familien und auch die enge Freundschaft mit Franz Marc nahm hier ihren Anfang. Macke entfaltete eine äußerst produktive künstlerische Tätigkeit, angeregt durch die umgebende idyllische Natur und das private Glück mit seiner schwangeren Frau. „Ich bin jetzt furchtbar am Arbeiten. Das heißt, bei mir ist Arbeiten ein Durchfreuen der Natur, der Sonnenglut und der Bäume, Sträucher, Menschen, Tiere, Blumen und Töpfe, Tische, Stühle, Berge, Wasser beschiedenen Werdens. Ich vertiefe mich in das freundliche Nicken des Schneeglöckchens, in den Rhythmus der mit Vöglein besetzten Zweige, die in der Sonne schaukeln [...]“ (August Macke, zit. nach: Ausst. Kat. August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Münster/Bonn/München 1986/1987, S. 160).

*August Macke dedicated this enchanting landscape view to his sister Auguste, and it was later owned by the family of his second sister, Ottilie Cordier. This focused look at a natural motif reflects the impressionist influences absorbed by Macke during his stays in Paris in 1907 and 1908. It captures the effect of the sunlight on the snow and the tree's bark in numerous delicate nuances of colour.*

*The painting belongs to a series of similar winterly depictions of delicate trees painted at Tegernsee in January 1910 (see Heiderich Gemälde 196-200). Fresh from their wedding, the artist and his wife Elisabeth arrived at Tegernsee at the end of October 1909: for one year this area would become the focal point of their lives. Numerous members of both families visited them, and the close friendship with Franz Marc also began there. Macke became extremely productive in his work as an artist, inspired by the idyllic nature surrounding him and his private happiness with his pregnant wife. "I am now terrifically at work. This means that, for me, working is a complete enjoyment of nature, the glow of the sun and the becoming of the trees, shrubs, people, animals, flowers and pots, tables, chairs, mountains and water on which it shines. I immerse myself in the cordial nodding of the snowdrops, in the rhythm of the twigs occupied by little birds, swaying in the sun [...]" (August Macke, cited in: exh. cat. August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Münster/Bonn/Munich 1986/1987, p. 160).*





## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 28 KINDER MIT ZIEGE IM WALD 1912

Öl auf Leinwand. 47 x 60,7 cm. Gerahmt.  
Unten links mit Bleistift signiert und  
datiert 'Aug. Macke 1912'. – Doubliert.  
Vereinzelte punktuelle Retuschen.

Heiderich 410

*Oil on canvas. 47 x 60.7 cm. Framed.  
Signed and dated 'Aug. Macke 1912' in  
pencil lower left. – Relined. Isolated  
retouching.*

Provenienz *Provenance*

Dr. Ferdinand Ziersch, Wuppertal (1957);  
Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1978);  
seit 1982 in Privatbesitz Nordrhein-  
Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Dresden 1913 (Galerie Ernst  
Arnold), August Macke; Frankfurt/  
Wiesbaden 1920 (Frankfurter Kunst-  
verein/Neues Museum Wiesbaden,  
Nassauischer Kunstverein), Gedäch-  
tnis-Ausstellung August Macke, Kat. Nr.  
25; Halle 1921 (Kunstverein); Krefeld/  
Münster/Magdeburg/Braunschweig  
1924/25 (Kaiser-Wilhelm-Museum/  
Westfälischer Kunstverein/Magde-  
burg/Gesellschaft der Freunde junger  
Kunst), August Macke; Meschede 1951  
(Landratsamt), Gedächtnisausstellung  
August Macke, Kat. Nr. 14; Den Haag  
1953/54 (Gemeentemuseum), August  
Macke, Kat. Nr. 15; Amsterdam 1954

(Stedelijk Museum), August Macke, Kat.  
Nr. 4; Braunschweig 1954 (Kunstverein),  
August Macke, Kat. Nr. 37; Zürich 1954  
(Kunsthhaus), August Macke 1887-1914,  
Kat. Nr. 14; München 1962 (Städt. Galerie  
im Lenbachhaus), August Macke,  
Kat. Nr. 93; Amsterdam 1964 (Stedelijk  
Museum), Expressionisme van Gogh tot  
Picasso, Kat. Nr. 77; Düsseldorf 1978/79  
(Galerie Grosshennig), Ausstellungs-  
und Angebotskatalog deutscher und  
französischer Kunstwerke des  
20. Jahrhunderts, mit Farbabb. auf  
dem Umschlag; Recklinghausen 1984  
(Städt. Kunsthalle), Wer hat dich, du  
schöner Wald, Kat. Nr. 92 mit Abb.;  
Münster/Bonn/München 1986/87  
(Westfälisches Landesmuseum/  
Städtisches Kunstmuseum/Städt.  
Galerie im Lenbachhaus), August  
Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnun-  
gen, Kat. Nr. 89 mit Farbabb. S. 251;  
Münster/Bonn 2001/02 (Westfälisches  
Landesmuseum für Kunst u. Kulturge-  
schichte/Kunstmuseum), August  
Macke und die frühe Moderne in Euro-  
pa, Kat. Nr. 93, mit Farbabb. S. 216

Literatur *Literature*

Jürgen Gustav, August Macke, Kirch-  
dorf 1987, mit Farbabb. S. 18 f.; Rudolf  
von Bitter, August Macke, München  
1993, S. 89 Farbabb. 65

€ 700 000 – 800 000,-





Dieses Gemälde aus der besten Schaffenszeit August Mackes verdichtet auf einzigartige Weise Figurenbild und Landschaft zu einem energiegeladenen Werk von musealer Qualität.

Mit sich vielfach überlagernden Flächen, verschränkten Diagonallinien und temperamentvoll gesetzten einzelnen Strichlagen gibt Macke das flirrende Lichtspiel und die Dichte der Vegetation eines sommerlichen Waldes wieder. Das Auge des Malers und des Betrachters nimmt die unzähligen Sinneseindrücke aus Lichtreflexen, Schatten und sich stetig verändernden Farbflächen in ihrer ganzen Fülle unmittelbar wahr. Die zentralen Figuren, zwei spielende Kinder mit ihrer Ziege, bilden Ruhepole innerhalb dieser stark bewegten Kulisse. Auffallend sind die farblichen Bezüge, die die Figuren in ihre Umgebung einbinden und die Dynamik intensivieren; das Blau der Kleidung findet sich etwas dunkler getönt in den Schatten der Baumstämme wieder, besonders prägnant ist jedoch die Korrelation vom Rot des Kleides und den aufflackernden Lichtreflexen im Waldhintergrund.

Zahlreiche stilistische Einflüsse, die Macke zu dieser Zeit erfuhr und aufnahm, vereinen sich hier – eine Vereinzelnung der Elemente aus dem französischen Frühkubismus geht über in eine dynamische, stakkatoartige Zersplitterung, die er in den Werken der italienischen Futuristen 1912 kennenlernte. Auch die Werke Robert Delaunays sah Macke in dieser Zeit, sie beeindruckten ihn tief. Der von ihm inspirierte Einsatz der Farbformen verleiht dem abstrakt anmutenden Gefüge eine sogartige Tiefenräumlichkeit.

Bei den Dargestellten handelt es sich um Lisbeth und Franz Steinheuer, zwei Kinder aus der Nachbarschaft der Familie Macke in der Bornheimer Straße in Bonn. Der Maler bereitete die Thematik in einer Gouache aus dem gleichen Jahr vor, die die Kinder und das Tier in einer konzentrierten Ansicht zeigt und die Figuren flächig-reduziert auffasst (Heiderich 409). In dem Jahr nach der Entstehung unseres Gemäldes griff Macke das Motiv erneut auf in dem Gemälde „Kinder mit Ziege“ (Heiderich 520). Er setzte es nun in harmonischen Flächenformen um, die Motive erfährt eine starke Beruhigung und Ordnung, büßt aber die kraftvolle Unmittelbarkeit ein, die unser Werk auszeichnet.

*This painting from the best period of August Macke's oeuvre uniquely condenses a figural painting and landscape into an energetic, museum-quality work in a unique way.*

*Macke uses repeatedly overlapping shapes, interlocking diagonals and occasional hatching applied in vigorous strokes, to reproduce the shimmering play of light and dense vegetation of a summery forest. Painter and viewer directly and abundantly perceive the innumerable sensory impressions from the reflected light, shadows and constantly shifting coloured surfaces. The central figures, two children playing with their goat, form a pole of calm within this vibrant setting. The chromatic relationships which integrate the figures into their surroundings and intensify the dynamic effect are remarkable: the blue of their clothing can be found in a somewhat darker tone in the shadows of the tree trunks, but the correlation between the red of the dress and the flickering, reflected light in the wooded background is particularly striking.*

*This work unites numerous stylistic influences experienced and absorbed by Macke at this time – the isolation of individual elements drawn from early French cubism transitions into the dynamic, staccato-like fragmentation which he encountered in the works of the Italian futurists in 1912. Macke also saw the works of Robert Delaunay at this time, and they left a deep impression on him. With the usage of the forms he creates an abstract network of shapes which give a three-dimensional depth to the painting which pulls us into the scene.*

*The depicted children are Lisbeth and Franz Steinheuer, both of whom lived in the neighbourhood of the Macke family's home on Bonn's Bornheimer Straße. The painter dealt with the same theme in a preparatory work in gouache from the same year: it shows the children and the animal in a concentrated view depicted in a two-dimensional and reductive manner (Heiderich 409).*

*The year after our picture was created, Macke took up its motif once again in the painting "Kinder mit Ziege" (Heiderich 520). In this case, the subject is realised in harmonious, two-dimensional forms that invest the motif with a strong sense of calm and order, and the powerful immediacy that distinguishes our work becomes lost.*







## AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

### 29 SANDGRUBE

1911

Aquarell und schwarze Kreide auf Aquarellbütten. 24,4 x 33,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Heiderich Aquarelle 90

*Watercolour and black crayon on watercolour laid paper. 24.4 x 33.3 cm. Framed under glass. Unsigned. – In fine condition with fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz 1957; Stuttgarter Kunst-kabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 21./22.11.1958, Lot 611; Galerie Thole Rotermund, Hamburg, dort 2005 erworben; Privatbesitz Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Dresden 1913 (Galerie Ernst Arnold), August Macke; Hannover 1935 (Kestner-Gesellschaft), August Macke, Kat. Nr. 68; Basel 1936 (Kunsthalle Basel), Paula Modersohn-Becker – August Macke, außer Katalog; Hamburg 1946 (Galerie Kristeller), August Macke – Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 39; Bielefeld 1957 (Städtisches Kunsthaus), August Macke, Aquarell-Ausstellung, Kat. Nr. 69, Abb. S. 15

€ 60 000 – 70 000,-

In prägnanten Formen und zartem Kolorit gibt August Macke in dem 1911 entstandenen Aquarell „Sandgrube“ eine vom Menschen überformte Landschaft wieder, vereinzelt Strichlagen in schwarzer Kreide akzentuieren die schroffen Abbruchkanten.

Statt um eine Sandgrube handelt es sich jedoch eher um ein Abbaugelände für Lehm, das den Rohstoff für die im Hintergrund erkennbare Ziegelei lieferte. Um 1900 wurden zwei Ziegeleien im Südwesten der Stadt Bonn in Betrieb genommen, die Lengsdorfer Ringofenziegelei und die Ziegelei Brenig in Friesdorf.

Sowohl Macke als auch der eng mit ihm befreundete Hans Thuar haben diese Betriebe als formal interessante Motive erkannt und in mehreren Arbeiten umgesetzt – Macke neben der hier vorgestellten Arbeit beispielsweise auch in dem Aquarell „Fabrik (Ziegelei)“ von 1912 (Heiderich Aquarelle 176) und dem Gemälde „Landschaft mit Fabrik“ aus dem Jahr 1913 (Heiderich Gemälde 462), Thuar in seinem Gemälde „Ziegelei“ von 1912 (Eggeling 35). Von besonderem Reiz für die Künstler mag die Verschränkung von horizontal und vertikal ausgerichteten Formen gewesen sein, ebenso wie der spannungsreiche Kontrast zwischen den modernen Industrieanlagen im Vordergrund und der dahinter sanft ausschwingenden Horizontlinie des Siebengebirges.

*In his 1911 watercolour “Sandgrube”, August Macke has used succinct forms and delicate tones to depict a landscape reshaped by human hand; occasional passages of hatching in black chalk accentuate the rough edges of the excavated area.*

*However, rather than a sandpit, it is more likely to be a quarry for clay, the raw material for the brickyard that can be recognised in the background. Around 1900 two brickyards began operating in the southwestern part of Bonn: the Lengsdorfer Ringofenziegelei and the Ziegelei Brenig in Friesdorf.*

*Both Macke and his close friend Hans Thuar recognised these factories as formally interesting motifs and depicted them in multiple works – in addition to the picture presented here, examples include Macke’s watercolour “Fabrik (Ziegelei)” from 1912 (Heiderich Aquarelle 176) and his painting “Landschaft mit Fabrik” from 1913 (Heiderich Gemälde 462) as well as Thuar’s painting “Ziegelei” from 1912 (Eggeling 35). The artist may have been particularly drawn to the interlocking of horizontally and vertically oriented forms as well as the stark contrast between the modern industrial facilities in the foreground and the gently extending horizon line of the hills of the Siebengebirge behind them.*





## YVES TANGUY

Paris 1900 – 1955 Woodbury, USA

### 30 SANS TITRE

1929

Öl auf Leinwand. 50 x 65 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert und datiert 'YVES TANGUY 29'. – In guter Erhaltung. In der unteren Bildpartie mit einzelnen winzigen Retuschen.

Mit einer Expertise von Pierre Matisse, New York, vom 3. Juni 1978 (in Kopie). Mit einer Bestätigung von Georges de Geofroy, Galerie Jan Kugier, Genf, vom 14. Dezember 1978 (in Kopie).

*Oil on canvas. 50 x 65 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'YVES TANGUY 29' in black lower right. – In very good condition. Isolated minute retouchings in the lower part of the picture.*

*With an expert report from Pierre Matisse, New York, dated 3 June 1978 (copy). With a confirmation from Georges de Geofroy, Galerie Jan Krugier, Geneva, dated 14 December 1978 (copy).*

Provenienz *Provenance*

Galerie Jan Krugier, Genf (mit Galerie-Etikett auf dem oberen Keilrahmen); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen/Hamburg

Literatur *Literature*

Daniel Marchesseau, Yves Tanguy, Berlin 1974, mit Farbabb. S. 20

€ 300 000 – 400 000,-





„Sans titre“ stammt aus der besten Schaffenszeit von Yves Tanguy und zeigt seinen voll ausgebildeten surrealistischen Stil.

Tanguy beginnt erst um 1923, inspiriert durch Giorgio de Chirico, autodidaktisch mit der Malerei, seine künstlerischen Anfänge liegen in figurlich-metaphysischen Darstellungen. Der fundamentale Wendepunkt zum Surrealismus vollzieht sich mit der Bekanntschaft mit André Breton 1926. Tanguy wendet sich von der Figuration ab und findet seine typische Malweise, bei der er in einem automatistischen Prozess die Farben ohne Vorzeichnung lasierend auf feine Leinwand aufträgt. 1927 richtet die Galerie Surréaliste in Paris seine erste Einzelausstellung aus, seine mystischen Landschaften werden eine wesentliche Inspirationsquelle für Salvador Dalí.

Auch dieses Werk wird von einer weiten Landschaft bestimmt, vielleicht ein Strand vor einer dunklen Wasserlinie, vielleicht eine Wüste, über die sich die Dämmerung senkt. Fahle Lichtstrahlen treffen auf das geheimnisvolle Land und werden von ihm geschluckt, weiße Wolkenfetzen verdichten sich zu einem aufsteigenden Wirbel. Losgelöst und unbeeinflusst von diesen atmosphärischen Erscheinungen schweben im Bildvordergrund plastische organische Formen, teils grünlich gefärbt, teils metallisch-silbrig schimmernd. Sie erinnern an Lebewesen – Weichtiere, Würmer, Einzeller – und sind doch vollkommen fremdartig.

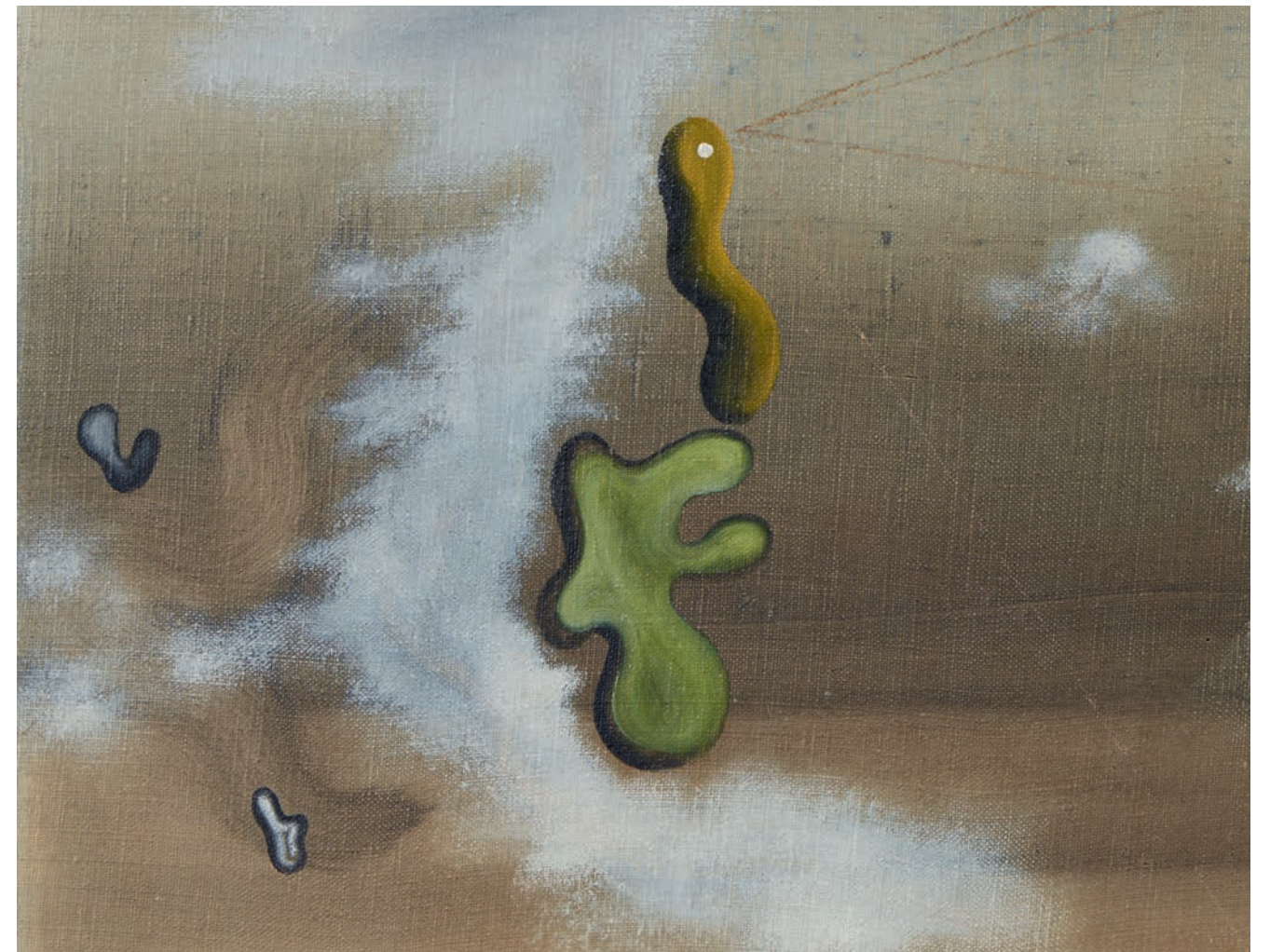
„Zu dieser Zeit ist er der einzige Maler seines Umkreises, der unwiderruflich jede Andeutung an bekannte Zeichen oder herkömmliche Symbole aus seinem Oeuvre eliminiert hat [...]. Er zeigt ein alternatives Universum von zwingender organischer und kombinatorischer Realität, zu dem uns der Zugang dennoch verschlossen scheint“, schreibt Robert Lebel (in: Yves Tanguy. Retrospektive, Ausst. Kat. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1982, S. 36). Von Breton wird Tanguy schon 1927 zum surrealistischen Maler schlechthin erklärt. Mehr als die anderen Surrealisten verschreibt er sich dem Überraschungsmoment, das das automatistische Malen für den Betrachter und für den Künstler selbst bereithält.

*“Sans titre” is from the best period of Yves Tanguy’s oeuvre and displays his fully developed surrealist style.*

*Tanguy did not begin his autodidactic body of work as a painter until around 1923, when he was inspired by Giorgio de Chirico: his art began with figural-metaphysical images. His fundamental turn to surrealism occurred in 1926, at the point when he became acquainted with André Breton. Tanguy turned away from figuration and discovered his characteristic style of painting, in which he applied washes of colour to the finely woven canvas in an automatic process without preliminary drawing. The Galerie Surréaliste organised his first solo exhibition in Paris in 1927, and his mystical landscapes would become a key source of inspiration for Salvador Dalí.*

*This work is also defined by an expansive landscape – perhaps a beach before the dark line of the water’s edge or maybe a desert with dusk sinking down upon it. Pale rays of light strike and are swallowed up by the mysterious land; white wisps of cloud condense into a rising whirlwind. Detached from and uninfluenced by these atmospheric phenomena, sculptural organic forms hover in the foreground, some of them coloured green and some displaying a metallic-silvery shimmer. They are reminiscent of living creatures – molluscs, worms, single-celled organisms – and are nonetheless completely foreign.*

*“At this time, he was the only painter in his circle to have definitively eliminated any hint of familiar signs or conventional symbols from his oeuvre [...]. He presents an alternative universe that possesses a compelling organic and combinatorial reality but nonetheless seems inaccessible to us,” writes Robert Lebel (in: Yves Tanguy: Retrospektive, exh. cat. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1982, p. 36). Breton would already declare Tanguy to be the archetypical surrealist painter in 1927. More than the other surrealists, Tanguy was devoted to the element of surprise that automatic painting holds in store for viewers as well as the artists themselves.*





## SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

### 31 OHNE TITEL 1998

Acryl, Spray- und Interferenzfarbe auf Karton. 101 x 68,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Sigmar Polke 98'. Rückseitig signiert 'Sigmar Polke'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Acrylic, spray and interference paint on card. 101 x 68.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Sigmar Polke 98'. Signed 'Sigmar Polke' verso. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Erhard Klein, Bad Münstereifel (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000,-





## SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

### 32 OHNE TITEL 1998

Interferenzfarbe und Acryl auf Karton.  
100 x 70 cm. Unter Glas gerahmt.  
Signiert und datiert 'Sigmar Polke 98'.  
Rückseitig signiert und datiert 'Sigmar  
Polke 98'. – Mit Atelier- und leichten  
Altersspuren.

*Interference colour and acrylic on card.  
100 x 70 cm. Framed under glass. Signed  
and dated 'Sigmar Polke 98'. Signed and  
dated 'Sigmar Polke 98' verso. – Traces  
of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Jürgen Becker, Hamburg (2001);  
Privatsammlung, Norddeutschland

€ 70 000 – 90 000,-

Eines der wichtigsten Kennzeichen der heutigen Zeit ist, dass wir permanent einer Flut von Bildern ausgesetzt sind. Digitale Bilder, mediale Einflüsse und visuelle Reize strömen täglich ungefiltert auf uns ein. Die meisten Aspekte unseres Alltags unterliegen einer Form der Digitalisierung, welche sich zunehmend in den Bereich der Verfälschung oder gar Manipulation begeben. Polke hat dies schon früh in seiner Praxis mit den Rasterbildern und photographischen Manipulationen von Quellenmaterial thematisiert. Auch hat er sich mit Materialität und dem Verhältnis von Licht und Farbe beschäftigt. Das hier angebotene Werk, aus der Reihe der Interferenzbilder, ist gleichzeitig Produkt eines Zufallsprinzips und Resultat eines kontrollierten Ablaufs. Während sich die helle, perlmuttartige Farbe wie zufällig auf dem Tonpapier ausbreitet, entstehen unterschiedliche Farbnuancen. Diese aber werden durch die Bewegung und Ausrichtung des Bildträgers beeinflusst. „Polke trieb seine Materialien bis an einen Punkt, wo die Vernunft strauchelt und die Dinge beginnen, nicht durch die Voraussicht oder das bewusste Handeln des Künstlers Gestalt anzunehmen, sondern durch nichtrationale Bedingungen wie Schwerkraft, Zufall und das Assoziationsvermögen des Unbewussten. Kein binäres System war befriedigend, keine Ideologie anziehend, keine Geometrie verkörperte das Göttliche und keine Wahrheit siegte. Polke war besessen davon, durch den Einsatz des Zufalls zu weniger aufgesetzten und weniger sentimentalen Ausdrucksformen zu gelangen; er wollte seine Materialien von seiner Kontrolle befreien, um die Mühelosigkeit zu unterlaufen und über das hinauszugelangen, was er bereits wusste.“ (Kathy Halbreich, Alibis, Eine Einführung, in: Kathy Halbreich u.a. (Hg.), Alibis, Sigmar Polke, 1963-2013, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln u.a., München 2015, S.72).

*One of the most important characteristics of our times is the permanent exposure of the individual to a flood of images. Digital images, media influences and visual stimuli pour in on us – unfiltered – every day. Most aspects of our everyday life are subject to a form of digitalisation, which is increasingly moving into the realm of falsification or even manipulation. Polke addressed this early on in his practice with the raster images and photographic manipulations of source material. He also explored materiality and the relationship between light and colour. The work offered here, from the series of interference pictures, is at once the product of a random principle and the result of a controlled process. While the light, pearly colour spreads out on the clay paper as if by chance, different shades of colour emerge. These, however, are influenced by the movement and orientation of the picture support. “Polke pushed his materials to a point where reason stumbles and things begin to take shape not through the artist’s foresight or conscious action, but through non-rational conditions such as gravity, chance and the associative capacity of the unconscious. No binary system was satisfying, no ideology appealing, no geometry embodied the divine and no truth triumphed. Polke was obsessed with arriving at less imposed and less sentimental forms of expression through the use of chance; he wanted to liberate his materials from his control in order to subvert effortlessness and reach beyond what he already knew.” (Kathy Halbreich, Alibis, An Introduction, in: Kathy Halbreich et al. (eds.), Alibis, Sigmar Polke, 1963-2013, exhib.cat. Museum Ludwig, Cologne et al., Munich 2015, p.72).*





## SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

### 33 OHNE TITEL (MÖNCHENGLADBACH) 1987

Gouache und Lackfarbe auf Karton.  
100 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Rück-  
seitig signiert, datiert und nummeriert  
sowie gestempelt. Exemplar 24/30.  
Eines von 30 Unikaten. Edition Mu-  
seumsverein Mönchengladbach (mit  
rückseitigem Editionsstempel). – Mit  
geringfügigen Altersspuren.

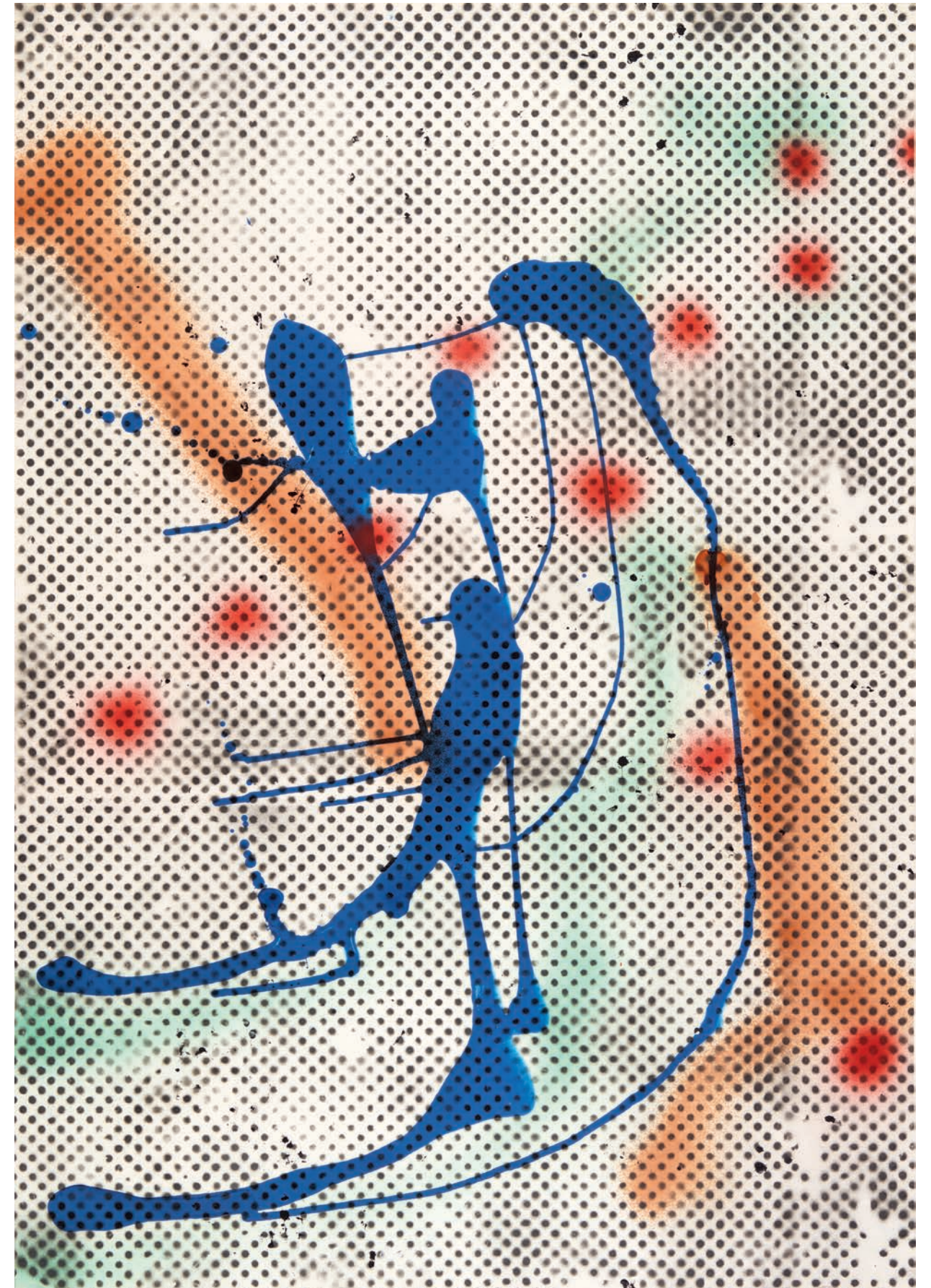
Jürgen Becker und Claus von der Osten  
(Hgs.), Sigmar Polke, Die Editionen 1963  
– 2000, Catalogue Raisonné, Ostfildern-  
Ruit 2000, WVZ-Nr.73

*Gouache and lacquer paint on card.  
100 x 70 cm. Framed under glass.  
Signed, dated and numbered verso  
and stamped. Proof 24/30. One of 30  
unique works. Edition Museumsverein  
Mönchengladbach (edition stamp ver-  
so). – Minimal traces of age.*

Provenienz Provenance

Museumsverein Mönchengladbach; Pri-  
vatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 60 000,-





## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

### 34 AKT MIT KÜHEN

Um 1949

Öl auf Leinwand. 90,5 x 110,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig auf der Leinwand mit dem Stempel "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" versehen und mit Bleistift beschriftet "Ö Nr.15 Edith Campendonk". – Rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem gedruckten Etikett der Collectie Gemeente Amsterdam versehen, darin maschinenschriftlich mit dem Künstlernamen, dem Bildtitel "AKTE" und der Eigentümerin "e. campendonk-van leckwyck", dem Format und der Inv. Nr. "B 5384" versehen. Am oberen Keilrahmen beschriftet "HEINRICH CAMPENDONK 2 NAAKTEN MET KOEIEN (ROOD)". – In tadellosem, äußerst farbfrischem Zustand.

Firmenich 1190 Ö

*Oil on canvas. 90.5 x 110.5 cm. Framed under glass. Unsigned. Stamped on the reverse of the canvas "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" and inscribed in pencil "Ö Nr.15 Edith Campendonk". – On the reverse side of the stretcher with the printed label of the Collectie Gemeente Amsterdam, typed with the artist's name, the title of the picture "AKTE" and the owner "e. campendonk-van leckwyck", the format and the inv. no. "B 5384". Inscribed on the upper stretcher "HEINRICH CAMPENDONK 2 NAAKTEN MET KOEIEN (ROOD)". – In excellent condition with very fresh colours.*

€ 80 000 – 90 000,-

#### Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Depositum Stedelijk Museum Amsterdam; bis heute im Besitz der Familie Campendonk

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Bedburg-Hau/Amstelveen 2001/2002 (Stiftung Museum Schloss Moyland/Cobra-Museum voor moderne kunst), Heinrich Campendonk: die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters, Kat. Nr. 64, Farbabb. S. 165; Delmenhorst 2002 (Städtische Galerie Haus Coburg), Heinrich Campendonk – Melancholie und Ornament. Das malarische Spätwerk, o.S., o. Abb.; Dauerleihgabe Museum Penzberg, Sammlung Campendonk 2016-2023





## HEINRICH CAMPENDONK

Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

### 35 OOSTENDE

Um 1949

Öl auf Leinwand. 70 x 80 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig auf der Leinwand mit dem Stempel "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" versehen und mit Bleistift beschriftet "Ö Nr. 8 Edith Campendonk". Auf dem Keilrahmen beschriftet "HEINRICH CAMPENDONK OOSTENDE" 1949-50". – Sehr farbfriech erhalten. Rückseitig mit alter Feuchtigkeitsspur.

Firmenich 1189 Ö

*Oil on canvas. 70 x 80 cm. Framed under glass. Unsigned. Stamped on the reverse of the canvas "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" and inscribed in pencil "Ö Nr. 8 Edith Campendonk". Inscribed on the stretcher "HEINRICH CAMPENDONK OOSTENDE" 1949-50". – Very fresh colours. Verso with old moisture trace.*

€ 70 000 – 80 000,-

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; bis heute im Besitz der Familie Campendonk

Ausstellungen *Exhibitions*

Depositum Museum voor schone Kunsten, Ostende; Düsseldorf/Bonn 1972/1973 (Städtische Kunsthalle/Städtisches Kunstmuseum), Heinrich Campendonk, Gemälde, Aquarelle, Hinterglasbilder, Graphik, S. 36, Kat. Nr. 184 mit Abb.; Bedburg-Hau/Amstelveen 2001/2002 (Stiftung Museum Schloss Moyland/Cobra-Museum voor moderne kunst), Heinrich Campendonk: die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters, Kat. Nr. 63, Farbabb. S. 164; Delmenhorst 2002 (Städtische Galerie Haus Coburg), Heinrich Campendonk - Melancholie und Ornament. Das malerische Spätwerk, Abb. o.S.; Dauerleihgabe Museum Penzberg, Sammlung Campendonk 2016-2023





Seit 1926 hat Heinrich Campendonk eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf inne, aus der er 1934 von dem nationalsozialistischen Regime entlassen wird, seine Werke werden als „entartet“ verfemt. Der Künstler emigriert in die Niederlande, wo er eine Berufung an die Rijksakademie in Amsterdam erhält. Als progressiver Künstler schlägt ihm an dieser konservativen Hochschule Ablehnung aus dem Kollegium entgegen, er erfreut sich aber einer großen Wertschätzung bei den Studenten und liebt es zu unterrichten. Obwohl er nach dem Einmarsch der deutschen Armee 1940 kurzzeitig verhaftet und später zum Wachdienst der Deutschen Schutztruppe zwangsverpflichtet wird, kann er bis zum Kriegsende seine Lehrtätigkeit fortführen. Zudem entwirft er Glasfenster für öffentliche Gebäude in den Niederlanden.

Ab 1947 widmet sich der Künstler wieder intensiver der Malerei, er ist an Ausstellungen in Krefeld und Düsseldorf beteiligt und erhält auch einen Ruf an die Düsseldorfer Akademie. Letztendlich entscheidet er sich aber dagegen, nach Deutschland zurückzukehren, die Erfahrung der Verfehlung belastet ihn bis an sein Lebensende schwer.

In seinem Spätwerk knüpft er motivisch an sein früheres Schaffen an, wie früher ziehen sich lyrische Tierdarstellungen und Landschaftselemente aus seinem Lebensumfeld durch seine Arbeiten, teils in Kombination mit weiblichen Aktdarstellungen. Geprägt ist diese letzte Schaffensphase durch eine Kühle und Klarheit von Farben und Formen. „Erst heute öffnet sich der Blick für die Schönheit dieser späten Werke, wird die depressive Erstarrung als ein möglicher gültiger Ausdruck der Leidenserfahrung gesehen, als überaus künstlerischer Versuch, die Fliehkräfte des Lebens zu bändigen“, schreibt Gisela Geiger (in: Ausst. Kat. Heinrich Campendonk. Rausch und Reduktion, Stadtmuseum Penzberg 2007, S. 99).

Unsere beiden prachtvollen, großformatigen Gemälde „Akt mit Kühen“ und „Oostende“ aus der Zeit um 1949 faszinieren durch ihre intensive Leuchtkraft und die klar umrissenen Formen, die die langjährige Tätigkeit als Glasmaler widerspiegeln. Die vielfältigen motivischen Details sind in kristalline Farbflächen gegossen und verschränken sich zu dichten Bildteppichen. Das unübertroffene Farbgefühl Campendonks, das sein Oeuvre von Beginn an gekennzeichnet hat, äußert sich in einem harmonisch ausbalancierten Gleichgewicht von kühlen und warmen Tönen.

*Heinrich Campendonk had been a professor at Düsseldorf's academy of art since 1926; in 1934 the Nazi regime dismissed him from his post and his works were denounced as "degenerate". The artist emigrated to the Netherlands, where he was offered a position at the Rijksakademie in Amsterdam. As a progressive artist he met with rejection among his colleagues at this conservative school, but he enjoyed great admiration from students and loved teaching. Although he was briefly arrested after the German army invaded the Netherlands in 1940 and was later forcibly conscripted to perform guard duty for the German occupation's security forces, he was able to continue teaching until the end of the war. He additionally designed stained-glass windows for public buildings in the Netherlands.*

*In 1947 the artist began working intensively as a painter again; his work was included in exhibitions in Krefeld and Düsseldorf and he was also offered a position at Düsseldorf's academy of art. However, he ultimately decided against returning to Germany and he remained deeply troubled by his experience of denunciation for the rest of his life.*

*In his late work he built on his earlier oeuvre in terms of motifs – as had previously been the case, lyrical images of animals and landscape elements from his local surroundings are to be found throughout these works, sometimes in combination with female nudes. This final phase of his oeuvre is defined by a coolness and clarity of colour and form. "Only now have our eyes become open to the beauty of these late works, with their depressive immobilisation seen as a potential and valid expression of the experience of suffering, as a thoroughly artistic attempt to tame life's power to escape us", writes Gisela Geiger (in: exh. cat. Heinrich Campendonk. Rausch und Reduktion, Stadtmuseum Penzberg 2007, p. 99).*

*Our two magnificent, large-format paintings "Akt mit Kühen" and "Oostende" from the period around 1949 fascinate us with their intense luminosity and clearly contoured forms, which reflect his many years working with stained glass. The diverse details of the motifs are poured into crystalline fields of colour and interwoven into dense tapestries of images. Campendonk's unsurpassed feel for colour, which distinguished his oeuvre from the very beginning, expresses itself in a harmoniously balanced equilibrium of cool and warm tones.*







## ANTONIO CALDERARA

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago

### 36 OHNE TITEL (TENSIONE VERTICALE AZZURRO, ROSSO, GIALLO) 1972

Öl auf Holz. 60 x 80 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert und datiert 'A.C. 23.72.' – Mit Atelierspuren.

*Oil on wood. 60 x 80 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'A.C. 23.72.' verso on wood. – Traces of studio.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Milana, Mailand (mit rückseitigem Stempel); Sammlung Heckmanns, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bottrop 1977 (Moderne Galerie), Antonio Calderara (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 40 000 – 60 000,-

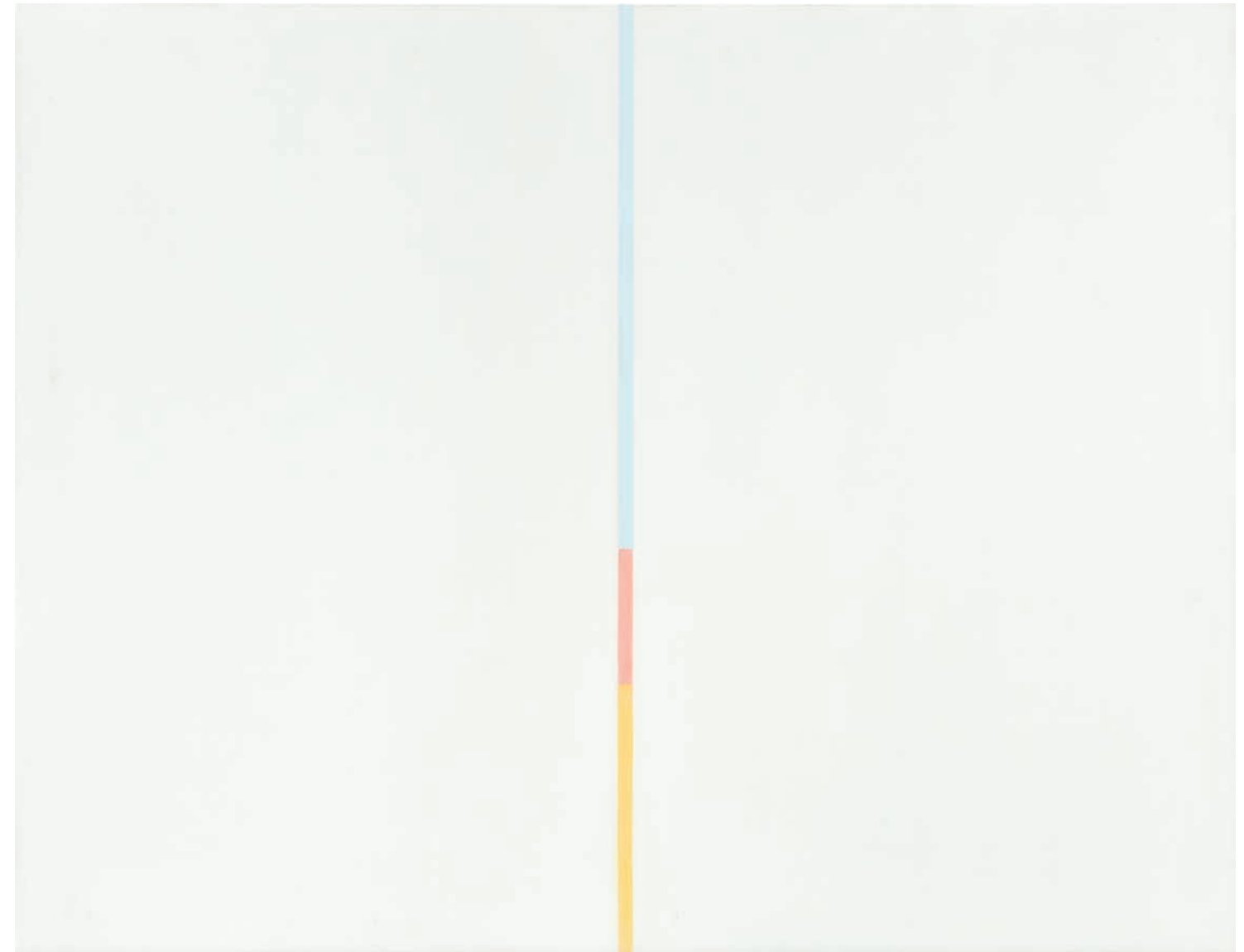
„Die Entwicklung des Werkes von Calderara ist nicht etwa durch eine zunehmende Abstraktion von der Gegenstandswelt, den Landschaften und Bildnissen, also durch die Reduktion der Formenvielfalt im Bild bestimmt, vielmehr beobachtet man schon in den frühen Bildern, wie er die atmosphärische und charakteristische Wirkung des Themas durch qualitative Abwägung und quantitative Abmessung der Farb- und Formverhältnisse in der Bildfläche zu erreichen versucht. [...] 1972 formuliert der Künstler den Leitgedanken, der jeder Frage nach dem Sinn der Bilder zu Grunde liegt: 'Die geometrische Ordnung ist das Maß, welches die Wechselbeziehung zwischen Bild und Raum festigt.' Das Wirklichkeitsverhältnis dieser Kunst ist also nicht durch ihre Abbildhaftigkeit bestimmbar, sondern durch das Herausarbeiten der in Maß und Zahl eingeschlossenen Strukturen, welche die Vergleichbarkeit zwischen dem Bild und der Realität herstellen, in der wir uns bewegen“ schreibt Friedrich W. Heckmanns (zit. nach: Ausst. Kat. Antonio Calderara, 1903-1978, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen u. Kunstmuseum Düsseldorf/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1981/1982, S.9).

Aus dem Besitz Friedrich W. Heckmanns, ehemaliger Kurator am Düsseldorfer Kunstmuseum, Freund und Nachbar von Calderara, stammt dieses meditative Werk, welches sich der äußersten Reduktion verschrieben hat. Es entzieht sich allen motivischen Bezügen und ist eine Malerei aus reinem Licht – gemäß dem selbst formulierten Ziel Calderaras, die Farbe unter der Einwirkung des Lichts von ihrer materiellen Natur zu befreien.

*“The development of Calderara’s oeuvre is not characterised by an increasing abstraction of the objective world, the landscapes, and portraits, in other words by the reduction of the diversity of forms in the picture; in point of fact, even in the early pictures one observes how he strives to achieve the atmospheric and characteristic effect of the subject matter by qualitative balancing and quantitative measurement of the relationships of form and colour in the picture plane. [...] In 1972, the artist formulates the guiding principle underlying every question regarding the meaning of the paintings, ‘Geometric order is the measure that consolidates the interrelation between image and space.’*

*Hence, the reality ratio of this art form cannot be defined by its depiction, but by the elaboration of the structures that are enclosed within the dimensions and volume and which establish comparability between the image and the reality in which we find ourselves,“ Friedrich W. Heckmanns states, (cited in: exhib.cat. Antonio Calderara, 1903-1978, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen u. Kunstmuseum Düsseldorf/Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1981/1982, p.9).*

*This meditative work, dedicated to the utmost in reduction, was in the possession of Friedrich W. Heckmanns, former curator of the Kunstmuseum Düsseldorf, friend and neighbour of Calderara.*





## PIERO DORAZIO

Rom 1927 – 2005 Perugia

### 37 GLI INCAMMINATI 1968

Öl auf Leinwand. 125 x 260 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'PIERO DORAZIO 1968 „GLI INCAMMINATI“'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Giorgio Crisafi, Dorazio, Venedig 1977, WVZ-Nr.1047

*Oil on canvas. 125 x 260 cm. Framed. Signed, dated and titled 'PIERO DORAZIO 1968 „GLI INCAMMINATI“' verso on canvas. – Minimal traces of age.*

#### Provenienz Provenance

Marlborough Galleria d'Arte, Rom (mit rückseitigem Aufkleber); Westend Galerie, Frankfurt/M. (mit rückseitigem Aufkleber); Sotheby's, London, 26.06.2009, Lot 140; Privatsammlung, Hessen

#### Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1969 (Haus am Waldsee), Piero Dorazio, Gemälde 1958-1968, Ausst.Kat.Nr.65  
Frankfurt/M. (Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus) (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 100 000 – 150 000,-



„Man muss mit dem Mittel der Farbe einen Raum gestalten, der selbst eine lebendige Wirklichkeit ist, worin andere das lebendige Fortschreiten des Daseins und das Wachsen als eine Tatsache ablesen können. Ich wollte, man könnte eine Farbe erschaffen, von der man nicht einen Traum ablasse noch die Interpretation einer äußeren Wirklichkeit. Eine Farbe, die durch die Art, wie sie ihre eigene Identität annimmt und „da ist“, die grundsätzlichen Werte unseres Verhältnisses zur Natur enthalten würde, zumindest diejenigen, die wir kennen und fühlen.“ (Piero Dorazio, zit. nach: Ausst.Kat. Piero Dorazio, Galerie Im Erker, St. Gallen 1966, o.S.).

„Gli Incamminati“ (Die Wanderer) macht in seiner koloristischen Wucht deutlich, was Dorazio hier beschreibt. In einem panoramaartigen Format entfaltet sich ein autonomer Farbraum, der den Naturton der unbemalten Leinwandpartien miteinbezieht. Vertikal und diagonal gesetzte Farbbalken bevölkern diesen Raum, greifen dynamisch darin aus und verweisen auf Bewegungsmomente, ohne gegenständliche Sujets nachzustellen.

*“With the means of colour, one must create a space that is itself a living reality, in which others can identify the living progression of existence and growth as a fact. I wish it were possible to create a colour from which neither a dream nor the interpretation of an external reality could be deducted. A colour that, by the way it assumes its own identity and „simply is“, would contain the fundamental values of our relationship with nature, at least those that we know and feel.” (Piero Dorazio, cited from: exhib.cat. Piero Dorazio, Galerie Im Erker, St. Gallen 1966, n.pag.).*  
*In its colouristic force, “Gli Incamminati“ (the wayfarers) exemplify what Dorazio describes here. In a panorama-like format, an autonomous colour space unfolds that incorporates the natural tone of the unpainted parts of the canvas. Vertical and diagonal strips of colour populate this space, reaching out dynamically, and refer to moments of movement without reproducing representational subjects.*



## CARMEN HERRERA

Havanna/Kuba 1915 – 2022 New York

### 38 OHNE TITEL 2017

Acryl auf Karton. 49,5 x 68,6 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Carmen Herrera 2017'.

*Acrylic on card. 49.5 x 68.6 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Carmen Herrera 2017'.*

Provenienz *Provenance*

Lisson Gallery, London (2017); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

London 2017/2018 (Lisson Galley), Carmen Herrera

€ 50 000 – 60 000,-

Carmen Herrera ist eine der wichtigsten Protagonistinnen der geometrischen Abstraktion. Die Künstlerin entstammt einer weltoffenen Intellektuellenfamilie in Kuba. Schon früh erhält sie Unterricht in Malen und Bildhauerei, 1929 lebt sie für ein Jahr in Paris. In Havanna nimmt sie an ersten Ausstellungen teil und beginnt ein Architekturstudium, das sie aufgrund der politischen Unruhen abbrechen muss. Mit ihrem amerikanischen Ehemann zieht die Künstlerin 1939 nach New York, wo sie an der Art Students League studiert und sich mit Barnett Newman befreundet. 1948 siedelt das Paar nach Paris über und unterhält enge Kontakte in die Kulturszene. Für Herreras stilistische Entwicklung ist diese Zeit von größter Bedeutung. Geprägt von den avantgardistischen Einflüssen gibt sie ihre anfängliche Figuration auf und bewegt sich zwischen geometrischer und lyrischer Abstraktion. Als Mitglied der Künstlergruppe „Réalités Nouvelles“ stellt sie u.a. mit Sonia Delaunay aus.

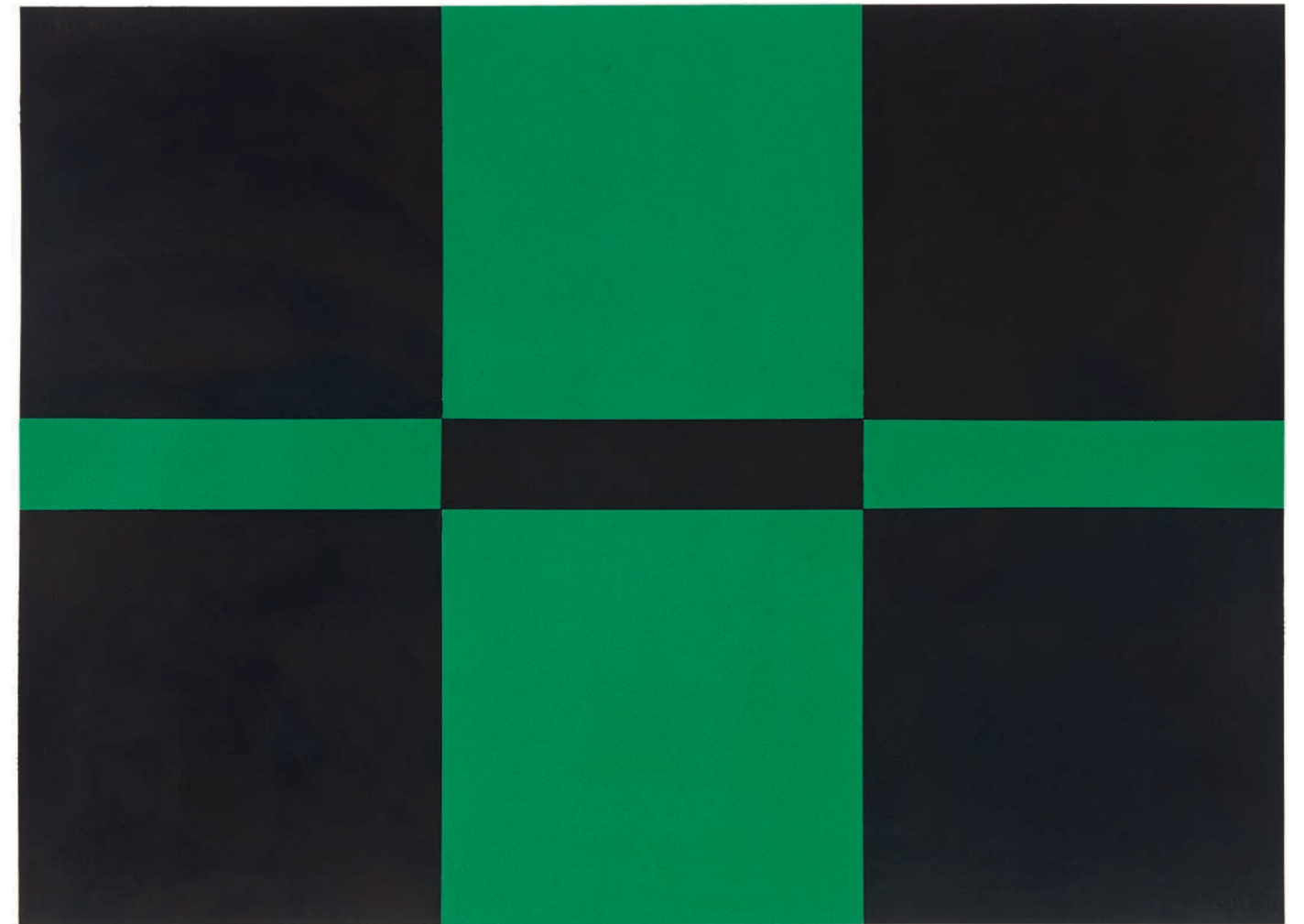
Nach ihrer Rückkehr nach New York 1954 findet Herrera durch ihre Affinität zu gradlinigen architektonischen Formauffassungen ihre endgültige Bildsprache in der Hard-Edge-Malerei. Ihre farblich und formal reduzierten, rhythmischen Kompositionen sind durch zweifarbige Kontraste, makellose Oberflächen und einen objekthaften Charakter gekennzeichnet.

Wiederholt ist Herrera an Ausstellungen beteiligt, 1984 wird ihr eine Retrospektive gewidmet, doch eine breite Anerkennung bleibt ihr über Jahrzehnte verwehrt. Erst in jüngster Zeit wird die außerordentliche Qualität ihres Oeuvres gewürdigt, zuletzt durch die aufsehenerregende Retrospektive, 2016 ausgerichtet vom Whitney Museum und den Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen.

*Carmen Herrera pertained to the most significant protagonists of geometric abstraction. The artist came from a cosmopolitan family of intellectuals from Cuba. She received lessons in painting and sculpture at an early age and lived in Paris for a year in 1929. In Havana, she first participated in exhibitions and began to study architecture, which she had to abandon due to the political unrest. In 1939, the artist moved to New York with her American husband where she studied at the Art Students League and befriended Barnett Newman. The couple relocated to Paris in 1948, maintaining close contacts in the cultural scene. This period was of utmost importance for Herrera's development. Coined by avant-gardist influences, she abandoned her initial figuration and revolved around geometric and lyrical abstraction. As a member of the artist group "Réalités Nouvelles", she exhibited with Sonia Delaunay, among others.*

*Following her return to New York in 1954, Herrera's affinity to straight-lined architectonic concepts of form paved the way to her final pictorial language of hard-edge painting. Her rhythmic compositions, reduced in colour and form, are characterised by two-tone contrasts, flawless surfaces, and an object-like character.*

*Herrera repeatedly participated in exhibitions. In 1984, a retrospective was dedicated to her, but for decades, broad recognition remained elusive. It is only recently that the extraordinary quality of her œuvre has been recognised, latterly through the sensational retrospective organised in 2016 by the Whitney Museum and the Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen.*



Carmen Herrera 2017



# AUKTION ALTE KUNST

## 18. NOVEMBER 2023, KÖLN

### WILHELM LEIBL

1844 Köln – 1900 Würzburg

#### EIN KRITIKER

Signiert und datiert unten links:  
W. Leibl 1868

Öl auf Holz. 67 x 55 cm

#### AN ART CRITIC

Signed and dated lower left:  
W. Leibl 1868

Oil on panel. 67 x 55 cm

#### Provenienz Provenance

Im Jahr 1868, unmittelbar nach Entstehung vom Künstler erworben, seitdem durch Erbfolge in Rheinischer Privatsammlung.

#### Ausstellungen Exhibitions

I. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast München, 1869, Nr. 962. – VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast München, 1901, Nr. 172. – Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin, 1906, Nr. 1021A. – Wilhelm Leibl, Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Akademie der Künste Berlin/ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1929, Nr. 28. – Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, Kölnischer Kunstverein / Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1950, Nr. 2. – Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, Neue Pinakothek, München / Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1994, Nr. 40.

€ 200 000 – 250 000

#### Literatur Literature

Ausst.-Kat. München 1869: Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München, S. 40, Nr. 962. – Kunst Chronik IV 1869, S. 94. – Gustav Gronau: Leibl, Bielefeld/ Leipzig 1901, S. 9-11, m. Abb. – Ausst.-Kat. München 1901: VIII. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast München 1901, München 1901, Nr. 172. – Aust.-Kat. Berlin 1906: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Bd. 2, München 1906, S. 334-335, Nr. 1021A, m. Abb. – Georg Jacob Wolf: Leibl. Ein Deutscher Maler, München 1919, S. 2. – Georg Jacob Wolf: Leibl und sein Kreis, München 1923, S. 32. – Ausst.-Kat. Berlin/Köln 1929: Wilhelm Leibl, Gemälde – Zeichnungen – Radierungen, Akademie der Künste Berlin/ Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1929, S. 17; S. 42, Nr. 28, Tafel 16. – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl. Darstellung seiner Kunst 1930, Nr. 87. – Julius Mayr: Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen, 4. Aufl., 1935, S. 30, 32ff., 47ff. – Emil Waldmann: Wilhelm Leibl als Zeichner, München 1943, S. 47, Nr. 16 (zur Vorzeichnung). – Ausst.-Kat. Köln 1950: Wilhelm Leibl und Gustave Courbet, Nr. 2, m. Abb. – Alfred Langer: Wilhelm Leibl, Budapest 1969, S. 22, Nr. 8, m. Abb. – Alfred Langer: Wilhelm Leibl, 1977, S. 21. – Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, 1984, S. 53. – Ausst.-Kat. Köln/München 1994: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag, S. 230f, Nr. 40, m. Abb. – Klaus Jörg Schönmetzler: Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde, Rosenheim 1994, S. 6-7, m. Abb. – Boris Röhl (Hrsg.): Wilhelm Leibl. Briefe mit historisch-kritischem Kommentar, Hildesheim 1996, S. 52.





## CLAES OLDENBURG

Stockholm 1929 – 2022 New York

### 39 CROSS SECTION OF A TOOTHBRUSH WITH PASTE, IN A CUP ON A SINK: PORTRAIT OF COOSJE'S THINKING (MODEL) 1981/1983

Holz, Karton und Sand, farbig gefasst.  
72 x 25 x 44 cm. – Mit leichten Alters-  
spuren.

*Wood, card and sand, painted.*  
72 x 25 x 44 cm. – *Minor traces of age.*

#### Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler an Gerhard Storck,  
Krefeld (um 1983) (Direktor der Kunst-  
museen Krefeld 1975-1999); Privat-  
sammlung, Nordrhein-Westfalen

#### Literatur *Literature*

Vgl. Germano Celant, Claes Oldenburg,  
eine Anthologie, Ausst.Kat. National  
Gallery, Washington u.a., Ostfildern  
1995, S.404 (Abbildungen von zwei sehr  
ähnlichen Modellen der Toothbrush)

€ 40 000 – 60 000,-





Claes Oldenburg ist bekannt für seine überdimensionalen Plastiken, in denen er Alltagsgegenstände persifliert und in ungewöhnliche Kontexte setzt. Für „Cross Section of a Toothbrush...“ wird er 1981 ganz naheliegender inspiriert durch eine alltägliche Ansicht in seinem Badezimmer - eine Zahnbürste mit Zahnpasta, die in einem roten Becher auf dem Rand des Waschbeckens steht. Es ist die Idee seiner Partnerin Coosje van Bruggen, mit zwei präzisen Schnitten gleichsam eine schmale Scheibe aus dem Motiv auszuschneiden und damit eine abstrahierte Form zu schaffen. Es ergibt sich eine, von der Seite gesehen, dreieckige Konstruktion, die an die Formensprache des Konstruktivismus und der De Stijl-Bewegung erinnert, zugleich das Motiv der Zahnbürste aber noch erkennen lässt. Von vorne betrachtet, bleibt nur ein schmaler, scheinbar völlig abstrakter Farbstreifen sichtbar.



Versteigert wird hier das Modell, mit dem Oldenburg diese Bildidee dreidimensional visualisierte. Die vorliegende Arbeit gehört zu einer kleinen Anzahl an Modellen, nach denen der Künstler im Auftrag des Krefelder Kunstmuseums eine sechs Meter hohe Außenplastik ausgeführt hat. Diese wurde 1983 anlässlich des 100. Jahrestages des Museums auf dem Gelände des Haus Esters errichtet. Mit ihrer reduzierten Form korrespondiert sie durchaus mit der schlichten, kubischen Architektur, entworfen von Mies van der Rohe. Andererseits setzt sie durch ihre Farbigkeit und die unübersehbare Identität als Werk der Pop-Art einen klaren Kontrapunkt – eine augenzwinkernde Provokation. 1987 ist das Künstlerpaar im Haus Esters erneut aktiv, Teil ihrer Ausstellung „The Haunted House“ ist auch eine lebensgroße Stoffversion der vor dem Museum stehenden Außenplastik.

*Claes Oldenburg is known for his oversized sculptures with which he satirised everyday objects and put them in an unusual context. For “Cross Section of a Toothbrush with paste”, he was quite simply inspired by an everyday scene in his bathroom – a toothbrush with toothpaste in a red toothbrush mug standing on the edge of the washbasin. It was the idea of his partner Coosje van Bruggen to cut out a narrow slice using only two precise cuts, creating an abstract shape. This resulted in a triangular construction when viewed from the side, reminiscent of the design vocabulary of constructivism and the De Stijl movement. At the same time, however, the motif of the toothbrush can still be recognised. Viewed from the front, only a narrow, seemingly completely abstract strip of colour remains visible.*

*On offer here is the model that Oldenburg used in order to visualise his pictorial idea. The present artwork belongs to a small number of models according to which the artist was commissioned by the Krefeld Art Museum to create a six-meter-high outdoor sculpture. It has been installed on the occasion of the 100th anniversary of the museum on the grounds of Haus Esters in 1983 and can still be viewed there today. With its reduced form, it does indeed correspond to the unpretentious, cubist architecture designed by Mies van der Rohe. Conversely, it sets a clear counterpoint through the use of colour and its unmistakable identity as a work of Pop Art – a tongue-in-cheek provocation.*

*In 1987, the artist couple was, yet again, active in Haus Esters; one component of their exhibition “The Haunted House” is also a life-size textile version of the outdoor sculpture from the grounds of the museum.*



## JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

### 40 STUDY FOR HOMAGE TO THE SQUARE 1967

Öl auf Masonit. 60,7 x 60,7 cm. Gerahmt. Monogrammiert und datiert 'A67'. Rückseitig auf dem Masonit betitelt 'Study for Homage to the Square' sowie mit Maßangaben und mehrzeiligen Angaben zum Werk. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

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

*Oil on masonite. 60.7 x 60.7 cm. Framed. Monogrammed and dated 'A67'. Titled 'Study for Homage to the Square' verso on masonite and with measurements and multiline information on the work. – Traces of studio and minor traces of age.*

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

#### Provenienz Provenance

Nachlass Josef Albers; Josef Albers Foundation, Bethany, Connecticut; Galerie Denise René, Paris (mit rückseitigem Aufkleber) (1991); Privatsammlung, Belgien

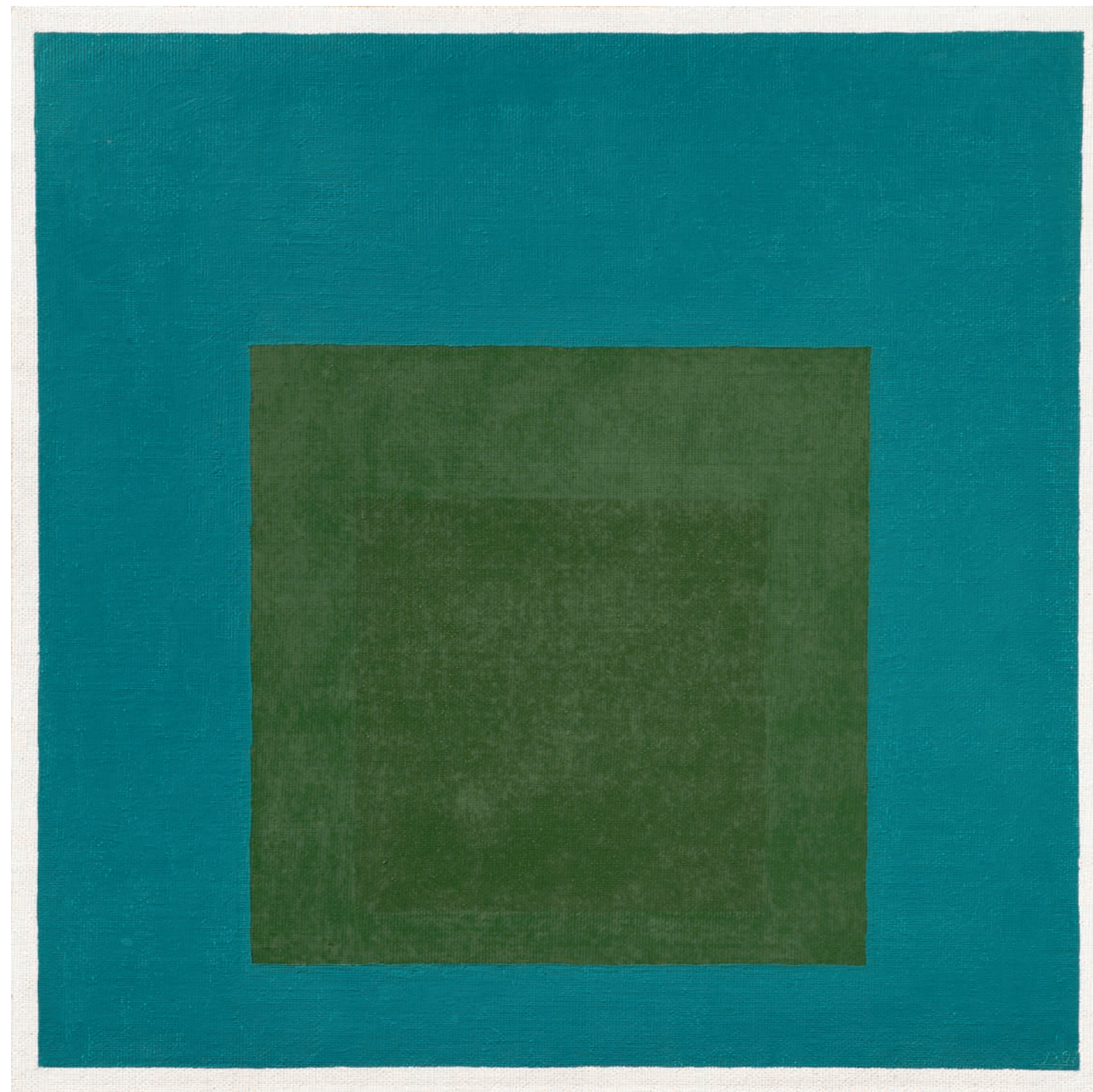
#### Ausstellungen Exhibitions

Paris 1987 (Galerie Denise René), Josef Albers (mit rückseitigem Aufkleber)  
Madrid 1987 (Galeria Theo), Josef Albers, Obras 1955-1973, Ausst.Kat.Nr.21 (mit rückseitigem Aufkleber)

Über 26 Jahre hinweg widmet sich Josef Albers seiner berühmtesten Werkreihe, die er „Homage to the Square“ nennt. Diese Werke, in denen er die gleiche Komposition von ineinander gesetzten Farbquadraten dekliniert, sind jedes für sich eine Verbeugung vor der Farbe und deren individueller, subjektiver Wahrnehmung. Mit großer Sorgfalt arbeitet Albers die akkuraten Formen freihändig von innen nach außen, und verwendet im Laufe der Jahre eine enorme Vielfalt verschiedenster Pigmente. Er legt außerordentlichen Wert auf den handwerklichen Prozess und die daraus resultierende Ausdruckskraft der Farboberfläche. Die Farben interagieren in der immer gleichen Grundkomposition stetig miteinander, schieben sich gegen- und ineinander, scheinen voreinander zu schweben oder ineinander zu versinken. „Malen bedeutet die Farbe schauspielern lassen“, schreibt Josef Albers, „Schauspielern heißt, den Charakter und das Verhalten, die Stimmung und das Tempo verändern. Ein Schauspieler lässt uns seinen Namen und seine persönlichen Eigenschaften vergessen. Er schafft eine Illusion und handelt als ein anderer als der, der er eigentlich ist. Farbe, die schauspielert, verliert ihre Identität, erscheint als eine andere Farbe, heller oder dunkel, mehr oder weniger intensiv, leuchtender oder trüber, wärmer oder kälter...“ (zit. nach: Josef Albers, Interaction, Ausst.Kat. Villa Hügel, Essen 2018, S.189f.).

*For over 26 years, Josef Albers devoted himself to his most famous series of works which he called "Homage to the Square". These works, in which he declined the same composition of colour squares set into each other, are each in themselves a tribute to colour and the individual, subjective perception thereof. With great care, he formed the shapes freehand from the inside outwards using a great variety of different pigments. He attached extraordinary importance to the artisanal process and the resulting expressiveness of the colour surface.*

*The colours continually interact with one another, always in the same basic composition, collide and push into each other, seem to float in front of each other or sink into each other. "Painting means allowing the colour to act," Albers writes, "acting involves changing character and behaviour, mood and tempo. An actor makes us forget his name and personality traits. He creates an illusion and acts as someone other than who he actually is. Colour that acts loses its identity, appears as another colour, lighter or darker, more or less intensive, more luminous or duller, warmer or colder..." (cited from: Josef Albers. Interaction, exhib.cat. Villa Hügel, Essen 2018, p. 189f.)*



€ 250 000 – 350 000,-



## HANS HARTUNG

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

41 T1962-31  
1962

Vinyl und Pastell auf Leinwand.  
61 x 46 cm. Gerahmt. Signiert und  
datiert 'Hartung 62'. – Mit geringfügigen  
Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Foun-  
dation Hartung Bergman, Antibes,  
registriert und wird in das in Vorberei-  
tung befindliche Werkverzeichnis der  
Foundation Hartung Bergman, Antibes,  
aufgenommen.

*Vinyl and pastel on canvas. 61 x 46 cm.  
Framed. Signed and dated 'Hartung 62'. –  
Minor traces of age.*

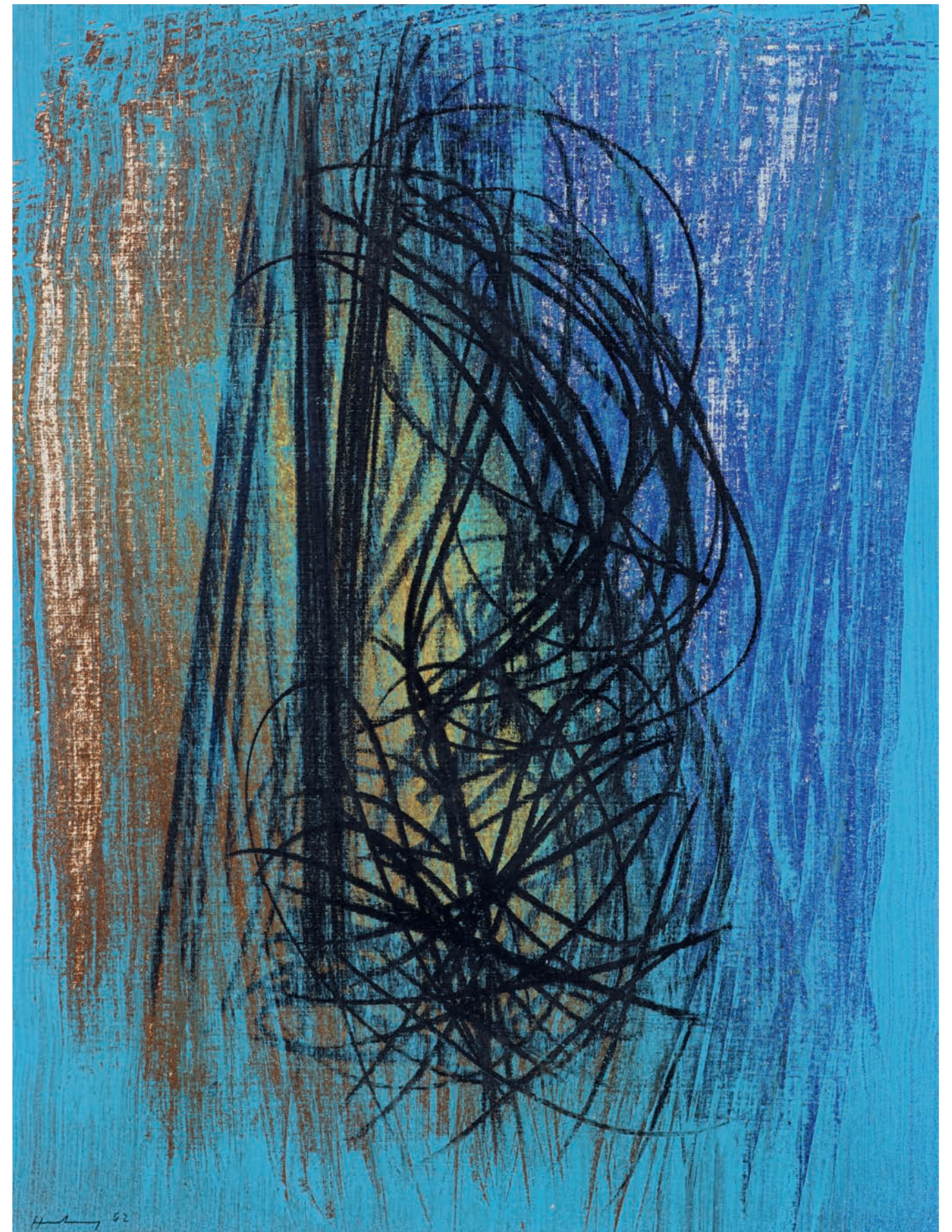
*The present work is registered in the  
Foundation Hartung Bergman, Antibes,  
and will be included in the forthcoming  
catalogue raisonné of the Foundation  
Hartung Bergman, Antibes.*

Provenienz *Provenance*  
Sotheby's, London, 17.10.1991, Lot 43;  
Privatsammlung, Bayern

€ 80 000 – 100 000,-

Hans Hartung ist Zeit seines Lebens ein künstlerischer Einzelgänger, der losgelöst von den zeitgenössischen Kunstströmungen seinen eigenen, unbeirrbaren Weg geht. Seine spontane, gestische Malweise legt nahe, ihn bei der automatistischen Arbeitsweise des Tachismus zu verorten. Jedoch kombiniert Hartung den direkten, improvisierten malerischen Ausdruck mit bewussten Bildvorstellungen, die auf eine spannungsgeladene, aber harmonisch geordnete Komposition abzielen. Dafür bedient sich der Künstler unterschiedlichster Techniken und Arbeitsgeräte, die er zum Teil aus anderen Gattungen entlehnt „In meiner Jugend [...] waren einige Radierungen entstanden, denen dann im Jahr 1953 weitere folgten. Diese Arbeitstechnik, das Kratzen auf Kupfer und Zink, ist wirklich wie geschaffen für mich, und selbst zwanzig oder dreißig Jahre danach macht sich mein Hang dazu in meiner Malerei bemerkbar, besonders in den Jahren 1961 bis 1965, als ich viel mit verschiedenen Werkzeugen in den frisch aufgetragenen Farben, zumeist dunklen Farben, kratzte.“ (Hans Hartung, zit. nach: Ausst.Kat. Hans Hartung. So beschwor ich den Blitz, Museum Ludwig Köln 2004, S.26). Die gestischen Kratzspuren prägen auch „T1962-31“, sie schaffen Transparenzen in der Bildfläche und stehen in lebhaftem Kontrast zu dem darüberliegenden schwarzen Liniengewebe.

*Hans Hartung was a life-long artistic loner who went his own, unswerving way detached from contemporary art trends. His spontaneous, gestural painting suggests classifying him in the area of the automated working methods of Tachism. However, Hartung combined direct, improvised painterly expression with a conscious concept for an image, which strived for a tension-laden, yet harmoniously structured composition. To achieve this, the artist used a wide variety of techniques and tools, some of which he borrowed from other genres. "In my youth [...], I created a few etchings, which were then followed by others in 1953. This working technique of scratching on copper and zinc, is really made for me and even twenty or thirty years later, my inclination towards it is perceptible in my painting; especially during the years from 1961 until 1965 when I used various tools to scratch – mostly dark colours – into the freshly applied paint."* (Hans Hartung, cited in: exhib.cat. Hans Hartung. So beschwor ich den Blitz, Museum Ludwig Köln 2004, p.26). The gestural scratch marks also characterise "T1962-31". They create transparencies in the surface of the picture and contrast vividly with the black linear mesh overlying them.





## GEORGES MATHIEU

Boulogne-sur-Mer 1921 – 2012 Boulogne Billancourt

### 42 OHNE TITEL (HERZOG VON SACHSEN)

1960

Öl auf Leinwand. 130 x 130 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'Mathieu 60'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 130 x 130 cm. Framed. Signiert und datiert 'Mathieu 60'. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Interart, Art Contemporain, Zürich (1964); Sammlung Alfred Otto & Margot Müller, Köln

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1976 (Städtische Kunsthalle), Prospect, Retrospect, Europa 1946-1976, Ausst.Kat., S.43 mit Abb. (dort betitelt: Herzog von Sachsen)

München 1962 (Neue Galerie im Künstlerhaus), Georges Mathieu, Ausst. Kat., o.S. mit Abb. (dort betitelt: Henri Duc de Sax et Guillebert Archevêque de Cologne massacent Godefroid le Normand 885)

€ 180 000 – 200 000,-

Die abstrakten, betont gestischen Werke von Georges Mathieu sind Farbexplosionen, die direkt aus dem Bildzentrum zu kommen scheinen. In stakkatoartigen Geraden, Bögen und Zickzacklinien, teils extrem pastos gesetzt, teils transparent ausgestrichen, greift die energiegeladene Komposition in den monochromen Bildraum aus. Die Schnelligkeit, mit der der Künstler arbeitet, bleibt am fertiggestellten Gemälde ablesbar. Georges Mathieu ist einer der bedeutendsten Vertreter des Tachismus. Diese Ausprägung des Informel entsteht in den 1940er Jahren in Frankreich und ist eng verwandt mit dem zeitgleich entwickelten amerikanischen Action Painting. Ausgehend von der „écriture automatique“ des Surrealismus geht es um den Ausdruck des Unbewussten durch einen unmittelbaren Malprozess, der von keiner Planung oder intellektuellen Kontrolle gelenkt wird. Gelegentlich zelebriert Mathieu diesen Prozess selbstbewusst in öffentlichen Vorführungen; der temperamentvollen, extrem schnellen Entstehung des Bildes misst er eine größere Bedeutung bei als dem fertigen Werk.

Der beschreibende Titel unseres Gemäldes unterstreicht die dramatische Anmutung der Komposition auf rotbraunem Grund. Er bezieht sich auf die Ermordung des normannischen Heerführers Gottfried, der im 9. Jahrhundert über Friesland herrschte und an dem Einfall der Wikinger im Rheinland beteiligt war. Er wurde im Jahr 885 durch Heinrich von Babenberg getötet, an dem Komplott war auch Willibert, Erzbischof von Köln, beteiligt.

*The abstract, emphatically gestural works by Georges Mathieu are explosions of colour that appear to emerge straight out of the centre of the painting. The energetical composition reaches into the monochrome pictorial space in staccato-like straight lines, arches, and zigzags partly applied extremely impasto, partly thinned out to transparency. The speed with which the artist works remains visible in the finished painting. Georges Mathieu is one of the most significant representatives of Tachism. This form of Informel emerged in France in the 1940s and is closely related to American Action Painting, which developed at the same time. Based on the „écriture automatique“ of Surrealism, it is about the expression of the subconscious through an intuitive painting process that is not driven by planning or intellectual control. At times, Mathieu celebrated this process confidently in public shows; he attached greater significance to the vigorous, extremely rapid creation of the painting than to the finished work. The descriptive title of our painting underlines the dramatic effect of the composition which is executed on a reddish-brown ground. It refers to the assassination of the Norman commander Gottfried who ruled over Friesland during the 9th century and was involved in the Viking invasion of the Rhineland. He was killed by Heinrich von Babenberg in 885; Willibert, Archbishop of Cologne, was also involved in the conspiracy.*





## PIERRE SOULAGES

Rodez/Frankreich 1919 – 2022 Nîmes

### 43 OHNE TITEL 1961

Tusche auf Karton auf Leinwand.  
87 x 66 cm. Gerahmt. Signiert 'Soulages'. –  
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv  
des Künstlers registriert. Wir danken  
Colette Soulages, Sète, für hilfreiche  
Auskünfte.

*Indian ink on card on canvas. 87 x 66 cm.  
Framed. Signed 'Soulages'. – Traces of  
studio and minor traces of age.*

*The present work is registered in the  
archives of the artist. We thank Colette  
Soulages, Sète, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Galerie de France, Paris; Privatsamm-  
lung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1963 (Galerie de France),  
Soulages, peintures sur papier 1946-  
1963, Ausst.Kat., o.S. mit Taf. 10  
Kopenhagen 1963 (Ny Carlsberg  
Glyptotek), Soulages, malerier og  
raderinger

Literatur *Literature*

Editions Ides et Calendes (Hg.),  
Soulages, Neuchâtel 1972, Kat.Nr.83,  
S.131 mit Abb.

€ 160 000 – 180 000,–

Die abstrakte Kunst von Pierre Soulages ist dem Wunsch nach einer  
möglichst tiefen malerischen und geistigen Intensität geschuldet.  
Er geht von Erlebtem und Gesehenem aus und bringt es mit kraftvoller  
Prägnanz auf die Bildfläche. Seine Malerei ist Ausdruck einer inneren  
Auseinandersetzung, über die sich der Künstler selbst erst nach Ab-  
schluss des Malprozesses bewusst wird. „Das, was ich mache, belehrt  
mich über das, was ich suche. Malen geht immer der Reflexion voraus.“  
(zit. nach: Pierre Soulages, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover  
1960/61, S.9).

Ein früher Ausgangspunkt liegt in der reduzierten Wiedergabe von  
kahlen Bäumen im Winter, die die linearen Hell-Dunkel-Kontraste seines  
späteren Schaffens vorbereiten. Um 1946 wendet sich der Künstler  
gänzlich von figürlichen Darstellungen ab. Die nun entstehenden festen  
grafischen Liniengeflechte werden im Laufe der Jahre freier und spielen  
zunehmend mit dem Kontrast zwischen Dichte und Durchlässigkeit.  
Ab Ende der 1950er Jahre überziehen schwarze Farbbalken in fließenden  
gestischen Schwüngen den Bildgrund, überlagern sich teils und  
lassen in transparenten und halbtransparenten Partien immer wieder  
den lichten Hintergrund hervorleuchten. Die Dynamik, die den Malpro-  
zess bestimmt, wird im fertiggestellten Werk zu einem vollkommenen  
Ausdruck meditativer Ruhe. Die hier zum Aufruf kommende Arbeit ver-  
schreibt sich dem größtmöglichen Kontrast aus tiefstem Schwarz und  
hellsten, unbemalten Partien, es entsteht ein ausgewogenes Zusam-  
menspiel von Dramatik und Leichtigkeit.

*Pierre Soulages' abstract art is based on the desire for the deepest  
possible painterly and spiritual intensity. He picks up on experiences and  
images from the past and transfers them to the canvas with powerful  
conciseness. His painting is the expression of an internal conflict of which  
the artist himself became aware only after the painting process had been  
completed. "What I do teaches me about what I am searching for. Pain-  
ting always stems from reflection." (cited from: Pierre Soulages, exhib.cat.  
Kestner-Gesellschaft Hanover 1960/61, p. 9).*

*An earlier starting point lay within the reduced reproduction of bare  
trees during winter which served as a preparation for the linear light-dark  
contrasts of his later work. Around 1946, the artist abandoned figurative  
representations entirely. The solid graphic networks of lines that now  
emerged became freer over the years and increasingly played with the  
contrast between density and permeability. From the end of the 1950s  
onwards, black strips of colour covered the picture ground in flowing  
gestural sweeps, sometimes overlapping and repeatedly allowing the light  
background to shine through in transparent and semi-transparent secti-  
ons. In the finished work, the dynamic determining the painting process  
became a perfect expression of meditative tranquillity. The work offered  
here is characterised by the greatest possible contrast between the  
deepest black and the lightest unpainted areas, creating a balanced  
interplay of drama and ease.*





## PIERRE SOULAGES

Rodez/Frankreich 1919 – 2022 Nîmes

44 OHNE TITEL  
UM 1960

Walnussbeize auf Papier 73 x 53,8 cm  
auf Karton 73,8 x 54 cm. Auf dem Papier  
signiert 'Soulages'. – Mit leichten Alters-  
spuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat von  
Colette Soulages, Sète, vom 19.05.2023.  
Wir danken Colette Soulages, Sète, für  
hilfreiche Auskünfte.

*Walnut stain on paper 73 x 53.8 cm on  
card 73,8 x 54 cm. Signed 'Soulages' on  
paper. – Minor traces of age.*

*With accompanying photo-certificate  
from Colette Soulages, Sète, dated  
19.05.2023. We would like to thank  
Colette Soulages, Sète, for helpful  
information.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Schweiz; Privatsamm-  
lung, Portugal

€ 70 000 – 90 000,-





## JEAN PAUL RIOPELLE

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

### 45 AUTOMNE II-SYMPHONIE 1954

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

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

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 400 000 – 500 000,-

Der Kanadier Jean Paul Riopelle wird schon 1945 an seinem Studienort Montreal Mitglied der vom Action painting beeinflussten Künstlergruppe „Les Automatistes“, 1947 zieht er in die Kunstmetropole Paris. In Auseinandersetzung mit den Werken der dort arbeitenden Künstlerkollegen des Surrealismus, Tachismus und Informel, wie Pierre Soulages, Wols und Georges Mathieu, findet Riopelle seine charakteristische Ausdrucksweise. Inspiriert von den „all-over-paintings“ Jackson Pollocks bedient er sich seit 1950 einer energiegeladenen automatisierten und dennoch geführten Technik, deren „Naturgewalt“ Werner Schmalenbach beschreibt: „Das ist nicht mehr Malen, wie es früher galt. Die Malwerkzeuge werden wie Waffen geführt. Das Malen wird zum Fechten. In kraftvollen Hieben reißt der Spachtel scharfe Bahnen in die über die Leinwand geschleuderte Farbe. Ist die Farbe schon von vornherein pastos aufgetragen, so pflügt der Spachtel sie zu Tälern und Graten auf. Die Fläche wird zum bewegten Relief“ (in: Ausst.Kat. Jean-Paul Riopelle, Kestner-Gesellschaft Hannover 1958/1959, S.9f.).

„Automne II – Symphonie“ entsteht in einer Hochphase von Riopelles künstlerischer Entwicklung. Das strahlende, mosaikartige Farbrelief ist Ausweis von der sicheren, individuellen Handschrift und dem koloristischen Talent des noch jungen Künstlers. Die latenten Naturbezüge von Riopelles Gemälden sind teils bereits über die gewählten Titel ersichtlich. „Automne II – Symphonie“ evoziert, ähnlich wie Gemälde aus dem gleichen Jahr, etwa „Gelée des bois“ oder „Sous le bois“, Assoziationen an ein Walddickicht, an Kühle und Feuchtigkeit und an Lichtreflexe zwischen vielfarbigem Laub. Jedoch geht der Maler nicht von einem Naturerlebnis aus, das er abstrahiert. Vielmehr nutzt er die abstrakte, gestische Farbbehandlung, um das Wesen der Natur, ihre Erscheinungsformen und organischen Vorgänge zu verstehen und ihrer Essenz gleichsam entgegenzukommen.

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



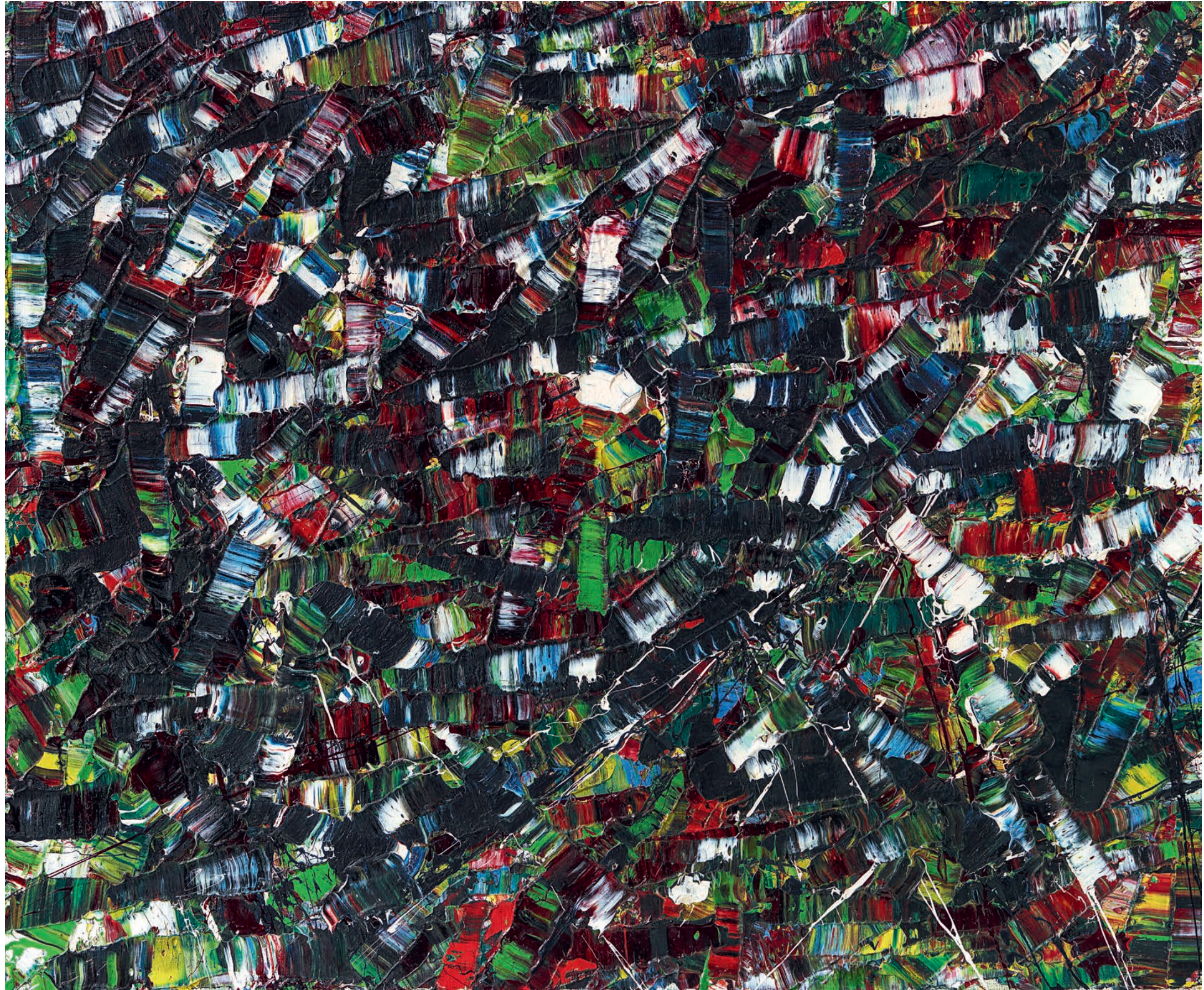
© Denise Colomb

Back in 1945 in Montréal, where he studied, the Canadian Jean Paul Riopelle became a member of the artist group “Les Automatistes“ who were influenced by action painting. In 1947, he moved to the art metropolis Paris. Here, in his encounter with the works of fellow Surrealists, artists working in the Tachist and Informal styles such as Pierre Soulages, Wols and Georges Mathieu, Riopelle found his characteristic mode of expression. After 1950, inspired by the “all-over-paintings“ of Jackson Pollock, he implemented an energetically automated and yet controlled technique whose “natural force“ Werner Schmalenbach described as follows: ‘This is no longer painting as it used to be. The painting tools are wielded like weapons. Painting becomes fencing. In powerful blows, the palette knife tears sharp paths in the paint flung across the canvas. If the paint has already been applied impasto, the palette knife ploughs it up into valleys and ridges. The surface becomes a turbulent relief.’ (Exhib.cat. Jean-Paul Riopelle, Kestner-Gesellschaft Hannover 1958/1959, p.9f.).

“Automne II – Symphonie“ was created during a peak phase of Riopelle’s creative development. The radiant, mosaic-like colour relief is evidence of the confident, individual handwriting and colouristic talent of the then young artist. The latent nature references of Riopelle’s paintings are partially already apparent through the chosen titles. “Automne II – Symphonie“ evokes, similarly to paintings of the same year, such as “Gelée de bois“ or “Sous le bois“, associations of forest undergrowth, of cool atmosphere and humidity, and of reflections between multicoloured foliage. However, the painter does not begin with an experience of nature, which he abstracts. He rather uses the abstract, gestural processing of the paint in order to understand the essence of nature, its manifestations, and organic processes and to meet this essence, as it were. In his introduction to the solo exhibition, which the Aenne Abels gallery organised for Riopelle in 1959 and in which the work on offer here was also featured, Eduard Trier wrote, ‘Precious and radiant, these spontaneously painted images appeared as a feast for the eyes, a contemporary revival of Impressionist chromaticity, without the pretence of the representational. As a dense fabric of luminous colours that were applied impasto, these compositions seemed at once material and immaterial; they were dense and yet of transparent spatiality. The painterly detail was just as interesting as the entire surface, which was brought to life by the paint to form a breathing skin, and, although no accentuated form asserted itself anywhere as the “centre of the picture“ or as the focal point of the painterly action, it was not a decorative pattern.’ (exhib. cat. Jean Paul Riopelle, Galerie Aenne Abels, Cologne 1959, not pag.).









## MARY BAUERMEISTER

Frankfurt 1934 – 2023 Rösrath

### 46 OHNE TITEL (AUF UNBEKANNTES) 1978/1979

Optische Linsen, Glas, Holzobjekte und Tusche in Objektkasten.  
73 x 73 x 12,5 cm. Rückseitig auf dem Objektkasten mit signierter und datierter mehrzeiliger Widmung '... Eure Mary Auf Unbekanntes ... 1978/79'. – Mit leichten Altersspuren.

*Optical lenses, glass, wood objects and Indian ink in object case. 73 x 73 x 12.5 cm. Signed and dated multi-line dedication '... Eure Mary Auf Unbekanntes ... 1978/79' on the reverse of the object case. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Geschenk der Künstlerin an Suzanne Stephens-Janning, Kürten (Lebensgefährtin von Karlheinz Stockhausen)

€ 60 000 – 80 000,-

Das außergewöhnliche Werk „Auf Unbekanntes“ mit seinen musikalisch geprägten Elementen hat eine besondere Provenienz mit privatem Bezug. Die Künstlerin widmet es der Klarinettenistin Suzanne Stephens-Janning, Lebensgefährtin des Komponisten Karlheinz Stockhausen, mit dem Mary Bauermeister selbst von 1967 bis 1973 verheiratet war. Es handelt sich hier um ein sehr wichtiges autobiographisches Werk im Zusammenhang mit Suzanne Stephens und dem großen Komponisten Karlheinz Stockhausen. Das Werk stellt in gewisser Weise den „Segen“ für die neue Verbindung dar. So findet sich ein Portrait von Suzanne Stephens unten rechts und am oberen Bildrand wurden Partituren von Stockhausen verwendet. Siehe zu Mary Bauermeister auch das aufschlußreiche Gespräch, in: Franziska Leuthäuser (Hg.), Café Deutschland 1, Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD, Berlin/Heidelberg 2018, S.99-130. „Jeder Linsenkasten bildet ein eigenes Universum, ein poetisches Spannungsfeld, das sich durch Lichteinfall und Blickwinkel des Betrachters permanent erneuert und verändert. Die Künstlerin scheut gleichzeitig aber auch nicht, das Schillernde, Glänzende, an Perlen, Schmuck und Schatzkisten Erinnernde in ihrem Werk zuzulassen [...], sie erschafft glitzernde Universen und versteckt darin gelegentlich auch Provokation, Persiflage, Kritik am Kunstmarkt oder Rätsel.“ (Petra Oelschlägel, in: Ausst.Kat. Mary Bauermeister – Zeichen Worte Universen, Kunstmuseum Villa Zanders 2017/2018, S.51).

*The exceptional work „Auf Unbekanntes“, containing elements influenced by music, has a special provenance of private reference. The artist dedicated it to the clarinetist Suzanne Stephens-Janning, partner of the composer Karlheinz Stockhausen to whom Mary Bauermeister herself was married from 1967 to 1973.*

*This is a very significant autobiographical work in relation to Suzanne Stephens and the great composer Karlheinz Stockhausen. The work represents, so to speak, the “blessing” for the new relationship. Thus, a portrait of Suzanne Stephens is located in the lower right and scores by Stockhausen were included towards the upper margin.*

*For Mary Bauermeister also see the informative conversation, in: Franziska Leuthäuser ed., Café Deutschland 1, Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD, Berlin/Heidelberg 2018, pp.99-130.*

*“Each lens box forms its own universe, a poetic field of tension which permanently renews itself and changes depending upon the incidence of light and the viewer’s perspective. At the same time, the artist does not shy away from allowing iridescence, the shine reminiscent of pearls, jewellery and treasure chests in her work. [...] she creates glittering universes in which she sometimes conceals provocation, persiflage, criticism of the art market or riddles.” (Petra Oelschlägel, in: exhib.cat. Mary Bauermeister - Zeichen Worte Universen, Kunstmuseum Villa Zanders 2017/2018, p.51).*





## JAN J. SCHOONHOVEN

1914 – Delft – 1994

### 47 INGEVULD 1

1964

Latexfarbe auf Papiermaché auf Holz.  
30 x 23 cm. Rückseitig auf dem Holz  
signiert, datiert und betitelt  
‘J.J. Schoonhoven 1964 “ingevuld 1”  
und mit Maßangaben. – Mit leichten  
Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit wird in das in  
Vorbereitung befindliche Werkverzeich-  
nis des Künstlers aufgenommen.

*Latex paint and papier maché on wood.  
30 x 23 cm. Signed, dated and titled  
‘J.J. Schoonhoven 1964 „ingevuld 1”  
verso on wood and with dimensions. –  
Minor traces of age.*

*The present work will be included in the  
forthcoming catalogue raisonné by the  
artist.*

Provenienz *Provenance*

Internationale Galerij Orez, Den Haag  
(mit rückseitigem Aufkleber); Galerie  
Ursula Lichter, Frankfurt/M. (mit rück-  
seitigem Stempel) (ca. 1978); Privat-  
sammlung, Hessen

€ 70 000 – 90 000,-

Jan Schoonhoven kommt aus dem Informel, 1960 wird er Mitbegründer  
der niederländischen Künstlergruppierung „Nul“. Diese steht, ähnlich der  
kurz zuvor gegründeten deutschen Gruppe ZERO, für einen radikalen  
Neubeginn in der Kunst, der durch die äußerste Vereinfachung der Kom-  
positionen und die Verwendung alltäglicher Materialien erreicht werden  
soll. Die „Nul“-Mitglieder arbeiten durchaus heterogen, von ihnen steht  
Schoonhoven den Ausdrucksformen von ZERO am nächsten. Seine plas-  
tischen Werke sind puristisch und leise in ihrer Erscheinung. Durch die  
konsequente Beschränkung auf die Farbe Weiß überlässt es der Künst-  
ler dem Licht, subtile Ausdrucksformen zu gestalten. Es ruft leuchtend  
helle und verschattete Partien hervor, die permanenten Veränderungen  
unterworfen sind.

Schoonhovens Reliefs zeichnen sich durch einen bewusst unvollkom-  
menen, handwerklichen Charakter aus. Die Gitterstruktur der Oberflä-  
che und die plastischen Hohlformen, die durch sie gebildet werden, sind  
gleichwertige Bestandteile, gemeinsam werden sie in einen Rahmen  
eingebunden, der unverzichtbar zum Kunstwerk gehört. Die seriellen  
Reihungen sind keine Ausschnitte eines theoretisch beliebig erweiter-  
baren Rappports, vielmehr ist jedes Relief eine in sich abgeschlossene,  
unveränderliche Komposition. Die Rahmeneinfassung macht die harmo-  
nischen und sehr bewusst kalkulierten Proportionen deutlich, die jedes  
Objekt des Künstlers auszeichnen.

*Jan Schoonhoven originates from the Informel; in 1960 he became a  
co-founder of the Dutch artist group “Nul”. Similar to the German group  
ZERO, which had been founded shortly before, this group stood for a ra-  
dical new beginning in art, which was to be achieved through the extreme  
simplification of compositions and the use of everyday materials. The  
“Nul” members worked quite heterogeneously; of all of these, Schoonho-  
ven was closest to the forms of expression of ZERO.*

*His sculptural works are purist and quiet in their appearance. By consist-  
ently limiting himself to the colour white, the artist left it to the light to  
create subtle forms of expression. The light evokes luminous bright and  
shadowed areas that are subject to permanent change.*

*Schoonhoven’s reliefs are characterised by a deliberately imperfect  
craftsmanship. The lattice structure of the surface and the three-dimen-  
sional hollow shapes that it forms are equally important components;  
together they are integrated into a framework that is an indispensable  
part of the work of art. The serial rows are not just sections of a repeat  
pattern that can theoretically be extended at will; rather, each relief is a  
self-contained, unchangeable composition. The frame surround reveals  
the harmonious and very consciously calculated proportions that charac-  
terise each of the artist’s objects.*





## GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930

48 FELD  
1993

Nägel und Latexfarbe auf Leinwand auf Holz. 55 x 45 x 14,5 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'Feld Uecker 93' sowie mit Richtungs-pfeil. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Uecker Archiv, Dresden, registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Werkverzeichnis.

*Nails and latex paint on canvas on wood. 55 x 45 x 14.5 cm. Signed, dated and titled 'Feld Uecker 93' verso on wood and with direction arrow. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the Uecker Archive, Dresden, and will be included in the forthcoming catalogue raisonné.*

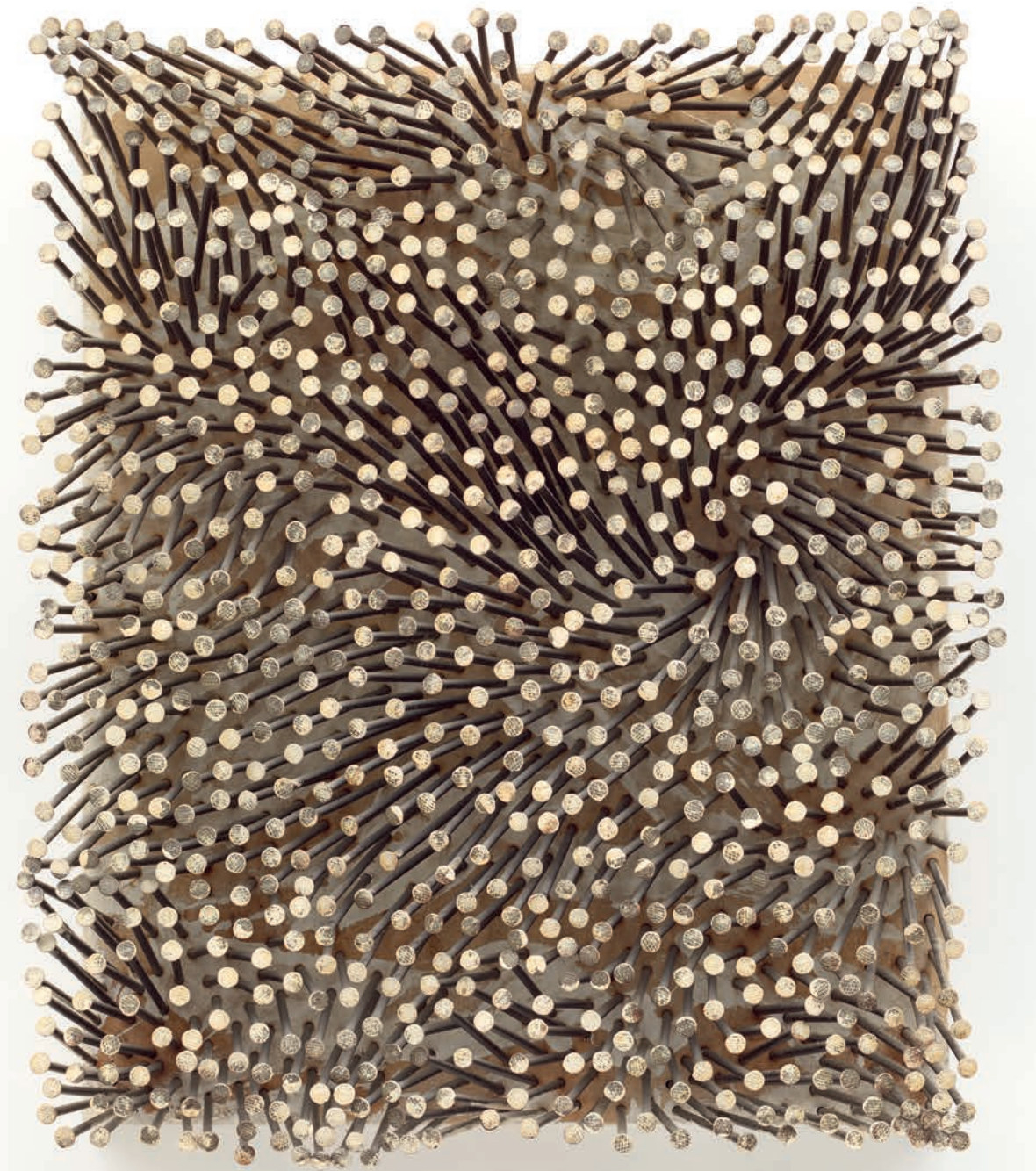
Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 150 000 – 200 000,-

In seinen Arbeiten visualisiert Günther Uecker, der sich seit den frühen 1950er Jahren mit dem japanischen Zen-Buddhismus beschäftigt, seine Lebenshaltung als Künstler und vor allem als Mensch. Seine Nagelungen sind durchgehend geprägt von der Auseinandersetzung mit Licht, Bewegung, der 'idealen' Farbe Weiß und sind als Mittel einer Bewusstseins-erfahrung, die im „Zustand Weiß“ kulminiert, zu verstehen: „Mehrere Weißstrukturen, die ich bewußt Objekte nenne, da sie sich von der bildhaften Projektion auf eine Leinwand unterscheiden, baute ich mit vorfabrizierten Elementen, wie Nägeln. Am Anfang benutzte ich streng gereimte Rhythmen, mathematische Folgen, die sich später auflösten in einen freien Rhythmus. Was mich in der Folge beschäftigte, war, eine Integration von Licht zu erreichen, welche die Weißstrukturen durch Lichtwechsel zu einer Schwingung brachte und als ein freier, artikulierter Lichtraum verstanden werden konnte. Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein.“ (Günther Uecker, *Der Zustand Weiß*, in: Stephan von Wiese (Hg.), *Günther Uecker, Schriften, Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, St. Gallen 1979, S.104.)

*Günther Uecker has taken an interest in Japanese Zen Buddhism since the early 1950s, and his works therefore visualise his attitude to life, both as an artist and as an individual. All his nailings are discussions of light, movement and white as an 'ideal' colour. They are consciously created by the artist in such a way that they can serve as an experience of consciousness which may culminate in white as a „state“: „Using prefabricated elements such as nails, I built up several white structures which I consciously called objects, because they differed from a pictorial projection onto a canvas. I started by using strictly sequenced rhythms, mathematical sequences, which dissolved into a free rhythm. I then focused on achieving an integration of light that caused the white structures to oscillate under changes of lighting and which could be understood as freely articulated light space. I opted for a white zone as a culmination of colourfulness, as a climax of light and as a triumph over darkness. It is, I believe, a white world, a humane world, in which a person experiences their colourful existence and in which they can be alive. These white structures can be a spiritual language in which we begin to meditate. White, as a state, can be understood as prayer and, when it is articulated, can be a spiritual experience. (Günther Uecker, *Der Zustand Weiss*, in: Stephan von Wiese (ed.), *Günther Uecker, Schriften, Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*, St. Gallen 1979, p.104.)*





## GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930

### 49 DIAGONALSTRUKTUR (PARALLELSTRUKTUREN NO. 6) 1975

Nägel und Graphit auf Leinwand auf Holz. 40 x 40 x 8 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'Diagonal Struktur Uecker 75 Serie 1-10 No. 6 Parallelstrukturen 1965 – 1975' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren.

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, WVZ-Nr.874-905 (Werkverzeichnis von Marion Haedeke)

Die vorliegende Arbeit ist im Uecker Archiv, Dresden, registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Werkverzeichnis.

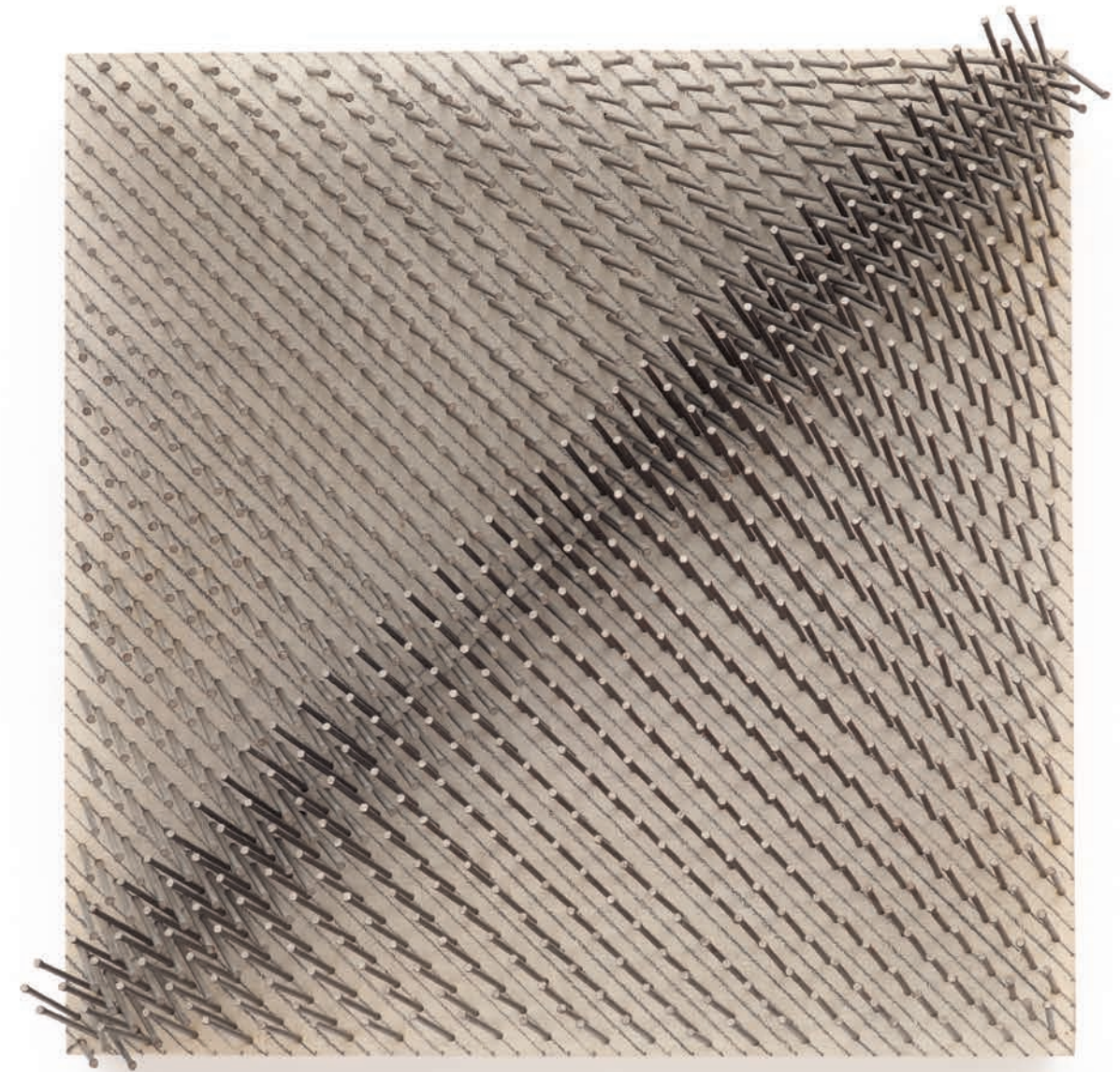
*Nails and graphite on canvas on wood. 40 x 40 x 8 cm. Signed, dated and titled 'Diagonal Struktur Uecker 75 Serie 1-10 No. 6 Parallelstrukturen 1965 – 1975' verso on wood and with direction arrow and instructions. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the Uecker Archiv, Dresden, and will be noted for inclusion in the forthcoming catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Teufel, Köln (mit rückseitigem Stempel); Privatsammlung, Bayern

€ 150 000 – 200 000,-





## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 50 GRÜN-BLAU-ROT 1993

Öl auf Leinwand. 30 x 40 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter, 93' und mit der Werknummer '789-13'. Eines von 115 nummerierten Unikaten. Edition Parkett, Zürich (auf dem Keilrahmen mit Editionsstempel). Edition der Ausgabe Nr.35, März 1993. Mit Original-Karton. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.81

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis, Art, Paintings, Abstracts Abstracts 1990–1994, Green-Blue-Red, cat.rais. no.789-13

*Oil on canvas. 30 x 40 cm. Framed. Signed and dated 'Richter, 93' verso on canvas and with work number '789-13'. One of 115 numbered unique pieces. Edition Parkett, Zurich (edition stamp on stretcher). Edition of issue no.35, March 1993. With original card box. – Minimal traces of age.*

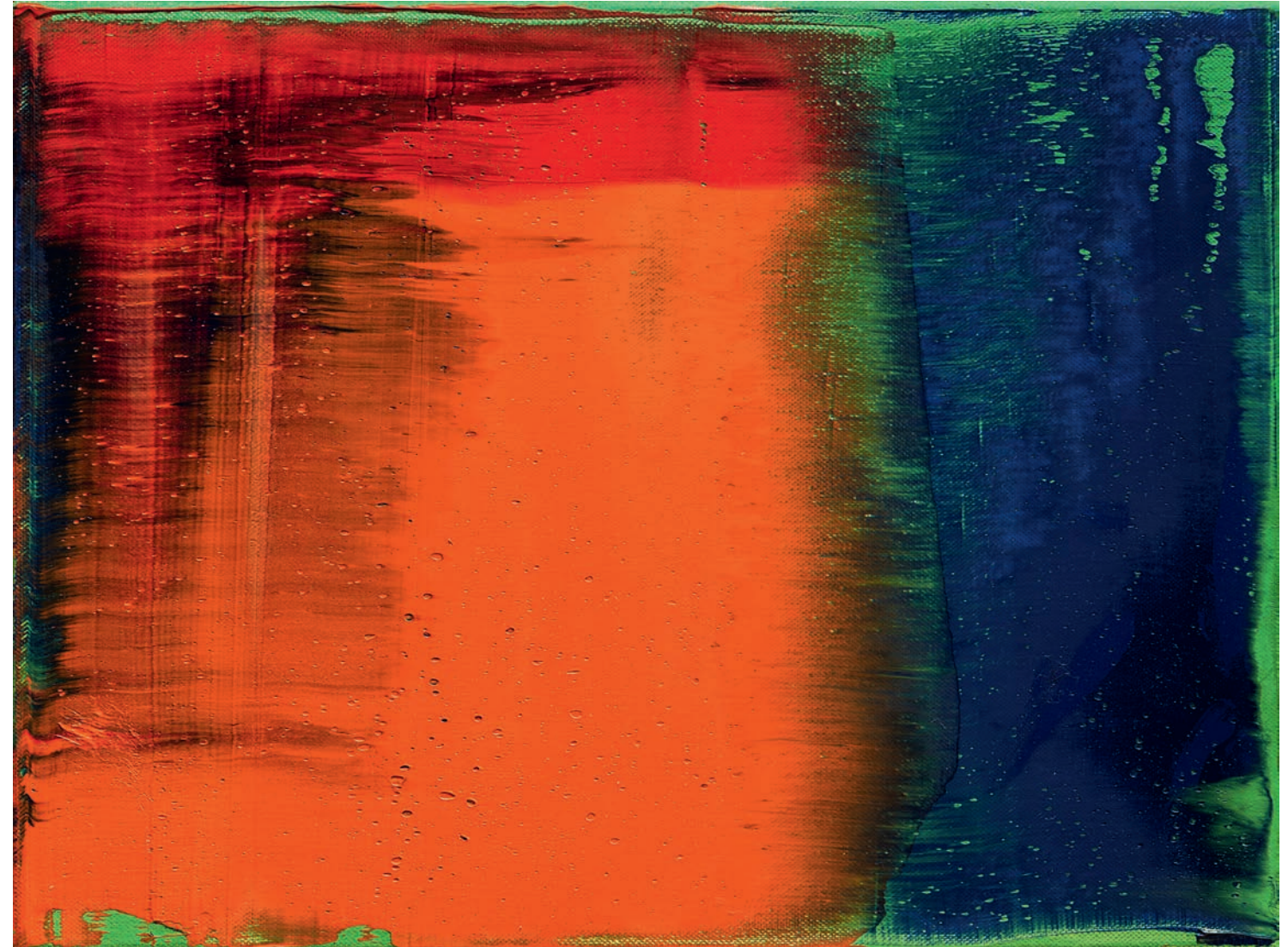
Provenienz Provenance  
Galerie Erhard Klein, Bad Münstereifel (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 250 000 – 350 000,-

In seinen abstrakten Werken nimmt sich Gerhard Richter als Künstlerpersönlichkeit bewusst zurück und arbeitet mit dem Prinzip des Zufalls. Der Einsatz einer Rakel, um die Farbe auf den Malgrund aufzuziehen, gibt dem Schaffensprozess eine unvorhersehbare Komponente. Mit dem Verzicht auf den eigenen Pinselduktus erreicht der Künstler eine weitgehende Entindividualisierung. „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. [...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Gerhard Richter. Unikate in Serie, Köln 2017, S.132).

Die Serie von Unikaten mit dem Titel „Grün-Blau-Rot“, die Gerhard Richter 1993 für die Schweizer Kunstzeitschrift Parkett schafft, zeigt die Vielfalt, die dieses Verfahren schon bei einer Verwendung von nur drei Farben erreicht. Über ein flächendeckend aufgetragenes Grün setzt er mit der Rakel dunkles Blau und schließlich leuchtendes Rot. Jedes der Werke erhält mit dieser Methode einen vollkommen eigenständigen Charakter, Deckkraft und Durchlässigkeit variieren ebenso wie die Konturen und die Kontraste zwischen den Farben. Unser Gemälde besitzt sanft ineinander übergehende Farbverläufe, das zugrundeliegende Grün ist nur noch in schmalen Partien sichtbar. Das in der Bildmitte rein und dicht aufgetragene Rot ruft einen dreidimensionalen Effekt hervor und scheint sich in den Vordergrund zu wölben.

*In his abstract works, Gerhard Richter consciously restrains his artist personality and works with the principle of chance. The use of a squeegee for the application of paint onto the painting support lends the creative process an unpredictable component. By renouncing his own brush style, the artist achieves a considerable de-individualisation. "I just don't have a specific image in my mind's eye, but am striving to achieve a painting that I haven't planned at all. So, this method of working with arbitrariness, coincidence, inspiration and destruction does indeed produce a certain picture type, but never a pre-determined painting. [...] I would like to end up with something more interesting than what I can devise." (Gerhard Richter, cited in: Gerhard Richter. Unikate in Serie, Cologne 2017, p.132). The series of unique works titled "Grün-Blau-Rot" that Gerhard Richter created for the Swiss art magazine "Parkett" in 1993 shows the variety which this process has already achieved, even when using only three colours. Over a surface that he has entirely covered with green, he uses a squeegee to apply dark blue and finally bright red. With this method, each of the paintings obtains a completely independent character. Opacity and transparency also vary, as do the contours and contrasts of the colours. Our painting has colour gradients gently blending into one another; the underlying green is only visible in some narrow sections. The red, applied in a pure and dense manner in the centre of the picture, creates a three-dimensional effect and seems to bulge into the foreground.*





## DAVID HOCKNEY

Bradford 1937

### 51 GRAND HOTEL TERRACE, VITTEL 1970

Farbstift und Wachsfarben auf Karton.  
43,2 x 35 cm. Unter Glas gerahmt.  
Monogrammiert, datiert und betitelt  
'Grand Hotel, Vittel. DH June 70'.

*Coloured pencil and wax crayon on  
card. 43.2 x 35 cm. Framed under glass.  
Monogrammed, dated and titled 'Grand  
Hotel, Vittel. DH June 70'.*

Provenienz *Provenance*

Kasmin Gallery, London; James Kirkman,  
London (jeweils mit rückseitigem Auf-  
kleber); Sotheby's, New York, 01.05.1991,  
Lot 133; André Emmerich Gallery, New  
York (mit rückseitigem Aufkleber) (1992);  
Privatsammlung, Belgien

Literatur *Literature*

Nikos Stangos (Hg.), David Hockney  
by David Hockney, London 1976,  
Kat.Nr.322, S.234 mit Abb.

Nikos Stangos, Pictures by David  
Hockney, London 1976, S. 108 mit Abb.

€ 300 000 – 400 000,-



© Arthur Lambert





Als schillernde Figur des „Swinging London“ in den 1960er Jahren und Chronist des „Californian Way of Life“ ist David Hockney bekannt geworden. Dabei verweigerte er selbst als Maler, Grafiker, Fotograf und Bühnenbildner mit Anklängen an die britische Pop-Art jegliche Zuordnung zu einer der Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts. Auch bei der Wahl seiner Wohn- und Arbeitsorte liebte Hockney die Abwechslung – nach Jahren in London und Kalifornien weilte er Anfang der 1970er Jahre über einen längeren Zeitraum in Europa, dort überwiegend in Frankreich, später dann in Marokko und in Japan.

Die farbige Zeichnung „Grand Hotel Terrace, Vittel“ ist 1970 in jenem Luxus-Hotel im Département Vosges südlich von Nancy entstanden. Mit farbigen Wachskreiden zeichnete er einen grünen Tisch mit Sonnenschirm, zwei Korbsessel und einen dahinterliegenden Park mit Pool. Wie Hockney über das nur wenige Jahre später, 1974, entstandene Gemälde „Contre-jour in the French Style“ schrieb, sind die in Frankreich entstandenen Bilder in erster Linie eine Hommage an die französische Kultur und an das Land, in dem er von 1973-1975 lebte. Französisch wirkt „Grand Hotel Terrace, Vittel“ aufgrund des Mobiliars, der traditionellen Stühle, des grazen Metalltisches und des Fransenschirms, aber auch aufgrund der Farbigkeit mit zartem Rosé, Koralle und den vielen Nuancen von Grün. Die Rückenlehne des vorderen Stuhls lädt den Betrachter ein, Platz zu nehmen und dem Maler Gesellschaft zu leisten.

Das Werk gehört tatsächlich zu einer Serie von Kreidezeichnungen aus den frühen 1970er Jahren, die alle Hockneys Aufenthalts- und Urlaubsorte zum Thema haben und in Marrakesch, Calvi, Vichy, Nizza oder Kyoto entstanden sind. Die unter dem Titel „Travels“ zusammengefasste Reihe zeigt stets luxuriöse, aber immer menschenleere Räume oder Plätze und zur Ausstattung häufig einen Sonnenschirm, der als einziges Bildmotiv Schatten auf diese perfekte Welt wirft. Maltechnisch griff er in dieser Zeit häufig zu Wachskreiden und schuf die zauberhaften Zeichnungen, die ihm schon lange nicht mehr nur zur Vorbereitung eines Ölgemäldes dienten.

Wie er selbst immer wieder betonte, liebte er das Reisen – auch aufgrund der landestypischen Speisen: „I had fallen in love with Europe again in 1967; it had been four or five years since I travelled around. I'd been so full of America for five years, but coming back to Europe you realise it's certainly more interesting to drive around than America. America is wonderful as landscape, but every time you pull into a restaurant you know what the menu's going to be. The thing is I love glamour places. I love going to places that have glamour. So any place that's new for me is good. I like to travel...“ (Zit. nach: David Hockney, Travels with Pen, Pencil and Ink, London 1978, o.S.).

*In the 1960s, David Hockney became known as a dazzling figure of “Swinging London” and chronicler of the “Californian Way of Life”. Yet as a painter, graphic artist, photographer, and stage designer with references to British Pop Art, he refused to be categorised as belonging to any of the 20th century’s styles. Hockney also loved variety in his choice of places to live and work – after years in London and California, he spent a long period of time in Europe in the early 1970s, mainly in France, and later in Morocco and Japan.*

*The coloured drawing “Grand Hotel Terrace, Vittel” originated in the luxury hotel of the same name in the Département Vosges south of Nancy. Using coloured wax chalks, he drew a table with parasol, 2 wicker armchairs and a park with pool in the background. As Hockney described a similar painting “Contre-jour in the French Style” from 1974, the paintings created in France are first and foremost a homage to French culture and to the country in which he lived from 1973-1975. “Grand Hotel Terrace, Vittel” is French in appearance due to the furniture, the traditional chairs, the dainty metal table, and the fringed parasol, but also due the colour scheme of delicate rosé, coral, and the many shades of green. The backrest of the chair in the foreground invites the viewer to take a seat and keep the painter company.*

*The work does indeed pertain to a series of chalk drawings from the early 1970s, all of which have Hockney’s places of residence and holidays as their theme and were created in Marrakesh, Calvi, Vichy, Nice, or Kyoto. The series summarised under the title “Travels” always shows luxurious yet depopulated spaces or squares, often furnished with a parasol, which is the only motif that casts a shadow on this perfect world. He often resorted to wax chalks as a painting technique during this period and created the enchanting drawings which had long since ceased to serve him merely as a preparation for an oil painting.*

*As he himself repeatedly emphasised, he loved travelling – also due to the local food, “I had fallen in love with Europe again in 1967; it had been four or five years since I travelled around. I'd been so full of America for five years, but coming back to Europe you realise it's certainly more interesting to drive around than America. America is wonderful as landscape, but every time you pull into a restaurant you know what the menu's going to be. The thing is I love glamour places. I love going to places that have glamour. So any place that's new for me is good. I like to travel...” (cited from: David Hockney, Travels with Pen, Pencil and Ink, London 1978, n.pag.).*



## LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

### 52 BARKE

1931

Aquarell und Tuschfeder auf feinem Büttenpapier mit Wasserzeichen. 30 x 47,1 cm. Unter Glas gerahmt. Am unteren Bildrand mit Tusche signiert, betitelt und datiert 'Feininger BARKE 1931'. – Im ehemaligenPassepartout-Ausschnitt leicht gebräunt und mit Heftzweckspuren an den Rändern.

*Watercolour and pen and ink on fine laid paper with watermark. 30 x 47.1 cm. Framed under glass. Signed, titled and dated 'Feininger BARKE 1931' in India ink at lower margin. – Slight browning in former mat opening and with drawing pin traces along the margins.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Ferdinand Moeller, Berlin 1935; Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, Moderne Kunst IV, 1969, Kat. Nr. 17; Galerie Utermann, Dortmund 1988; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1935 (Galerie Ferdinand Moeller), Lyonel Feininger. Neue Aquarelle, Kohlezeichnungen, Federzeichnungen, Kat. Nr. 11; Dortmund 1988 (Galerie Utermann), Lyonel Feininger. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Kat. Nr. 11 mit Abb.; Regensburg/Bremen 1992 (Museum Ostdeutsche Galerie/Kunsthalle), Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892 – 1935, Katalog-Titelbild und Kat. Nr. 215 mit ganzseitiger Farbabb. S. 214

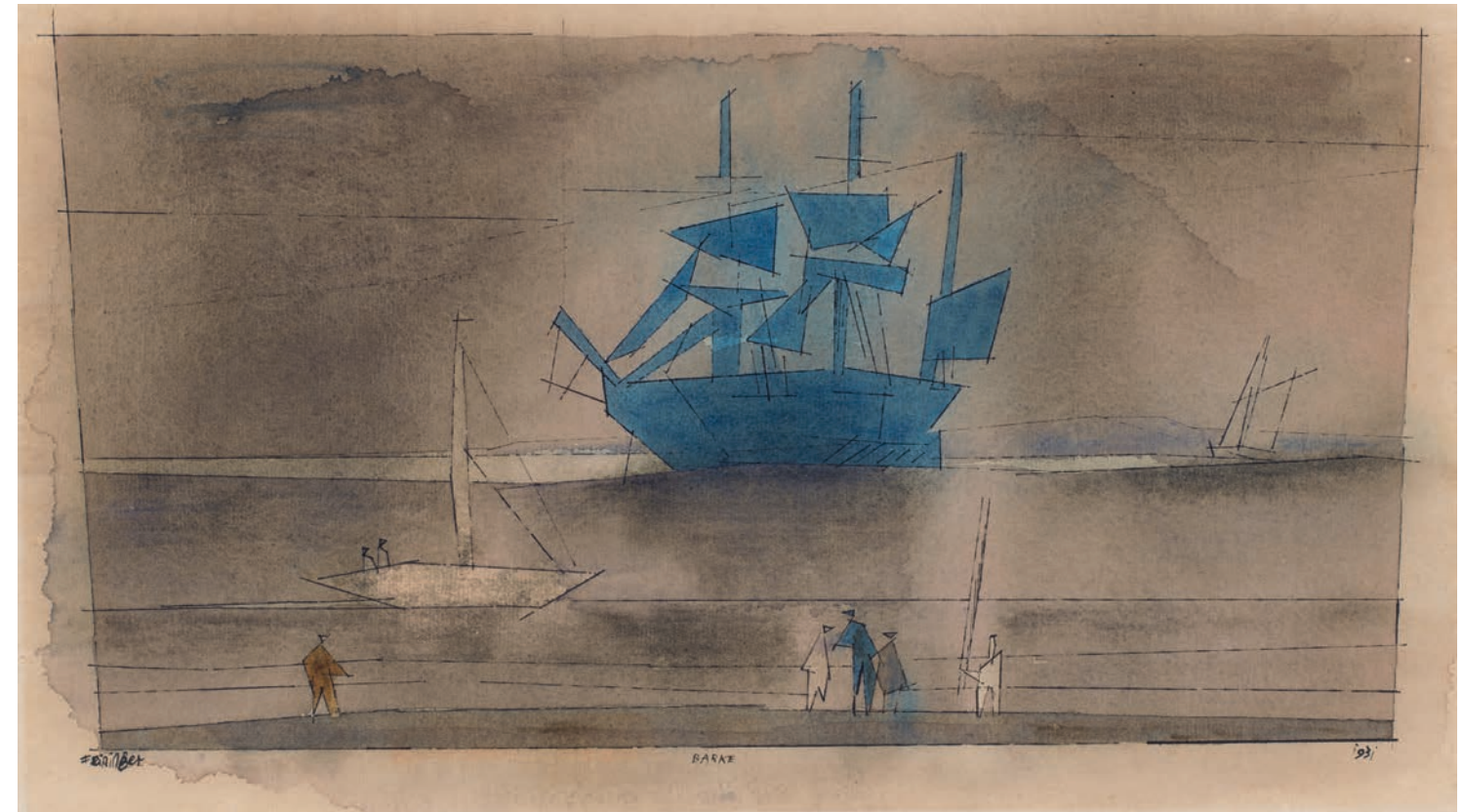
€ 50 000,-

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. Er 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. Angeregt durch wiederholte Aufenthalte auf der Insel Usedom und im Küstenort Deep, schuf Feininger zahlreiche gemalte und gezeichnete Seestücke und setzte sich auch noch nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten mit dem Thema auseinander.

Ein fabelhaftes Beispiel für Feiningers Marinemalerei ist die „Barke“ von 1931. Bei dem durchdachten Bildaufbau setzte er das dreimastige Segelschiff in die Bildmitte, flankiert von zwei kleineren Seglern links und rechts. Fünf angedeutete Figuren im Vordergrund leiten unseren Blick in die Tiefe, in Richtung des Horizonts, wo die mächtige Barke ruhig dahingleitet. Feiningers wichtigstes künstlerisches Bildmittel sind die präzisen, an- und abschwelenden Federlinien und die subtile Farbgebung aus Blau, Grau und Braun.

*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. He 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 this German-American painter more than sailing ships and coastal landscapes. Inspired through repeated stays on the island of Usedom and in the coastal village of Dźwirzyno, Feininger created numerous painted and drawn seascapes and also continued to explore this subject after his return to the United States.*

*Feininger's "Barke" of 1931 is a fabulous example of his marine painting. In this well-conceived composition he has placed a three-masted sailing ship in the centre of the picture, flanked by two smaller sailing boats to the left and right. The five sketchy figures in the foreground direct our gaze into the distance, towards the horizon, where the massive barque calmly glides along. The precise, surging and sinking pen-and-ink lines and subtle colour scheme consisting of blue, grey and brown represent the artist Feininger's most important pictorial devices.*





## PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

### 53 MINOTAURE CARESSANT DU MUFLE LA MAIN D'UNE DORMEUSE

1933

Original-Radierung auf Vergé de Montval-Bütten mit Wasserzeichen "Vollard". 29,5 x 36,7 cm (34,4 x 47,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Eines von 260 Exemplaren auf dem kleineren Papier. Bl. 93 der 100 Motive umfassenden Folge "Suite Vollard". Édition Vollard, Paris 1939. – Sehr schöner, grätiger Druck. Im Rand minimal unfrisch.

Geiser/Baer 369 B.d.; Bloch 201

*Etching on Vergé de Montval laid paper with watermark "Vollard". 29.5 x 36.7 cm (34.4 x 47.7 cm). Framed under glass. Signed. One of 260 proofs on the smaller paper. Sheet 93 of 100 etchings of the "Suite Vollard". Édition Vollard, Paris 1939. – Very fine impression with strong burr. Margins minimally unfrish.*

Provenienz Provenance

Privatsammlung Bayern

€ 60 000 – 70 000,-

1930 regt der Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard Pablo Picasso an, eine Folge von Radierungen zu arbeiten. So entsteht in den Jahren 1933 bis 1937 die „Suite Vollard“ mit 100 verschiedenen klassischen Motiven; Themen wie „Bildhauer und Modell“ oder „Minotauros“, die den Künstler in den Jahren beschäftigen. Vollständige Suiten besitzen nur sehr wenige Museen, das British Museum in London ist eines von ihnen. Das Motiv des vorliegenden Blattes entstammt dem griechisch antiken Sagenkreis um Theseus. Dargestellt sind Ariadne, die Tochter von Minos und Enkelin von Zeus mit ihrem Halbbruder Minotauros, den Ariadnes Mutter als Folge eines amourösen Abenteuers mit einem Stier empfangen hatte. Der als menschenfressende Stierzwitler bekannte Minotauros, von seinem Stiefvater in ein Labyrinth verbannt, streichelt hier die Wange der schlafenden Ariadne. Die Szene changiert zwischen liebevollem Spiel und erotischer Wollust und entbehrt nicht einer gewissen biographischen Brisanz. Denn in den ebenmäßigen Gesichtszügen und der Kopfform Ariadnes ist durchaus Picassos aktuelle Geliebte Marie-Thérèse Walter zu erkennen. Bei der Darstellung des Minotauros mag Picasso an sich selbst gedacht haben, denn der virile Künstler liebte bekanntermaßen nicht nur den Stierkampf, sondern er identifizierte sich offenbar auch mit der diesem Tier nachgesagten Kraft.

*In 1933 the Parisian art dealer Ambroise Vollard suggested to Pablo Picasso that he should work on a series of etchings. This led to 100 different classical motifs in Picasso's Suite Vollard, from 1933 to 1937, when the artist focused on subjects such as "Sculptor and Model" and "Minotaur". Only very few museums have complete suites, one of them being the British Museum in London. The motif of this sheet was taken from the ancient Greek legends that surrounded Theseus. The two characters in this scene are Ariadne, the daughter of Minos and granddaughter of Zeus, and her half-brother Minotaur who had been the result of an amorous adventure between her mother and a bull. Minotaur, half man and half bull, had been banned by his stepfather to live in a labyrinth, but he can be seen here stroking the cheek of sleeping Ariadne. The scene, which is ambiguous between loving playfulness and erotic lust, was not without a certain biographical poignancy. A close look at Ariadne's well-proportioned facial features and the shape of her head reveals a certain similarity with Picasso's lover at the time, Marie-Thérèse Walter. In this depiction of Minotaur Picasso may have been thinking of himself. It was a well-known fact that this virile artist enjoyed watching bullfights and that he also identified with the strength ascribed to a bull.*





## MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

### 54 RUE DE VILLAGE

1920er Jahre

Öl auf Leinwand. 54 x 65 cm. Gerahmt. Unten rechts in schwarz signiert 'Vlaminck'. – In guter Erhaltung, leichtes Craquelé, vereinzelt minimale Retuschen.

Auf Wunsch kann eine Bestätigung vom Wildenstein Plattner Institut, Paris, eingeholt werden.

*Oil on canvas. 54 x 65 cm. Framed. Signed 'Vlaminck' in black lower right. – In fine condition, slight craquelure, few minor retouchings.*

*A confirmation by the Wildenstein Plattner Institute, Paris, can be obtained on demand.*

Provenienz *Provenance*  
Gustav Willner, Berlin; Sammlung Christel Reuter (geb. Willner) und Edzard Reuter, München/Stuttgart; Lempertz Köln, Auktion 482, 21. Mai 1965, Lot 892; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 50 000,-

Die in den 1920er Jahren entstandene Vedute „Rue de Village“ besticht durch die einführende perspektivische Komposition, die unseren Blick entlang der Straße weit in die Tiefe zieht. Für die Bildmitte wählte Maurice de Vlaminck zwei weiße Häuser mit roten Dächern, die auch das Ziel der beiden Spaziergänger sein dürften. Flankiert wird die Straße von zwei Häuserfluchten links und rechts und drei zur Bildmitte hin kleiner werdenden Bäumen. Über der Kleinstadt wölbt sich ein golden gefärbter Himmel. Insgesamt überwiegt eine dunkle, tonale Farbgebung mit erdigen Tönen – Akzente setzen nur das Weiß der Häuser und die orange-gelben Farben der untergehenden Sonne. Gegenüber der Frühzeit Vlamincks, in der er sich maltechnisch an van Gogh orientierte, hat sich die Pinselführung hier weitgehend beruhigt und zeigt größere zusammenhängende Flächen.

„Rue de Village“ dürfte in der Gegend von Valmondois, etwa 40 Kilometer nördlich von Paris, entstanden sein, wo Vlaminck sich nach Ende des Ersten Weltkriegs auf der Suche nach einer ruhigen Gegend zum Malen zurückgezogen hatte: „Ich kündigte mein Atelier und zog nach Valmondois, wo ich den Eindruck hatte, wahrhaft auf dem Lande zu sein, weit weg von der Hauptstadt.“ (zit. nach Maurice de Vlaminck, Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten, St. Gallen 1965, S. 121). Hier fand er zu seinem endgültigen Stil und malte noch zahlreiche Veduten und Landschaften, die der angebotenen Ansicht durch Komposition, Maltechnik und Farbgebung verwandt sind und ein großartiges Spätwerk ankündigen.

*Created in the 1920s, the veduta "Rue de Village" captivates us with a perspectival composition that leads our gaze into the picture, along the street and far into the distance. Maurice de Vlaminck has chosen to centre the picture around two white buildings with red roofs, which are presumably also the walkers' destination. The street is flanked by two rows of buildings to the left and right as well as three trees which diminish in size towards the middle of the painting. A gold-coloured sky arches above the little town. On the whole, the picture is dominated by a dark and tonal palette featuring earthy tones – only the white of the houses and the orangish yellows of the setting sun establish accents. Compared to Vlaminck's early period, in which his painting technique was based on van Gogh's, the brushwork here has become calmer and presents larger, contiguous areas of colour.*

*"Rue de Village" was probably created near Valmondois, a town around 40 km north of Paris to which Vlaminck had withdrawn after the end of World War I in search of a calm place to paint: "I ended my lease on my studio and moved to Valmondois, where I had a sense of being truly in the country, far away from the capital" (cited from Maurice de Vlaminck, Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten, St. Gallen 1965, p. 121). He arrived at his definitive style there, painting numerous vedute and landscapes that are related to the view offered here in terms of composition, painting technique and palette and which herald his magnificent late work.*





## LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

### 55 HAVELLANDSCHAFT BEI SONNENUNTERGANG

1890er Jahre

Öl und Deckweiß auf Karton.  
51,1 x 36,8 cm. Unter Glas gerahmt.  
Links unten weiß signiert 'L. Ury'. –  
Leichte Randmängel, insgesamt in  
gutem Zustand.

Mit einer Foto-Expertise und einem  
Gutachten von Sibylle Groß, Berlin,  
vom 11. November 2021. Das Gemälde  
wird in das in Vorbereitung befindliche  
Werkverzeichnis zu Lesser Ury aufge-  
nommen.

*Oil and opaque white on cardboard.  
51.1 x 36.8 cm. Framed under glass.  
Signed 'L. Ury' lower left in white. – Slight  
marginal defects, otherwise in very good  
condition.*

*Photo-certificate and expert report  
from Sibylle Groß, Berlin, from 11  
November 2021. The painting will be  
included in the forthcoming catalogue  
raisonné on Lesser Ury.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung Dr. med. Georg Leiser  
und Pauline Leiser, Berlin, möglicher-  
weise seit 1948; Privatsammlung Nord-  
rhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*  
New York 1951 (Jewish Museum under  
Auspiece of the Jewish Theological  
Seminary of America), Lesser Ury  
(1861-1931). Exhibition of Paintings and  
Drawings, Kat. Nr. 15

Literatur *Literature*  
U.a. G. Kutna, Lesser Ury's Landschaf-  
ten, in: Ost und West. Illustrierte Mo-  
natsschrift für modernes Judentum, 2.  
Jg., Heft 9, Berlin 1902, Abb. S. 621-622

€ 40 000 – 60 000,-

Lesser Ury, der von Natur aus ein introvertierter Mensch war und sich daher keiner der bekannten Künstlergruppen anschloss, suchte auch für seine Landschaftsgemälde abgelegene Orte und die Stille der Natur: „Ich habe als Kunstmaler die Absicht“, schrieb er 1892 an seinen Freund Hans Olde, „vielleicht 3 Monate in einem Dorfe oder kleinem Neste Studien zu machen, [...] wo man ungestört malen könnte. Je ärmer das Dorf ist, desto besser.“ (zit. nach: Hermann A. Schlögl, Lesser Ury. Ein Lebensbericht nach Dokumenten und Briefen, in: Lesser Ury, Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 26). In diesem Sinne hielt er sich seit den frühen 1890er Jahren regelmäßig an den Seen und Flüssen in der Umgebung von Berlin auf, wo auch die angebotene „Havellandschaft bei Sonnenuntergang“ entstanden ist. Dargestellt sind die ruhig dahinfließende Havel und einzelne Bäume des Föhrenwaldes, dessen Silhouetten sich im Schein der untergehenden Sonne kulissenartig vor dem Himmel abheben. Geprägt von der Schwarz-Weiß-Kunst der Grafik und angeregt durch die zeitgenössische Fotografie, arbeitete Ury bei der „Havellandschaft“ ausschließlich mit schwarzer Ölfarbe, Deckweiß und einem breiten Spektrum an Grautönen und schuf damit eine seiner seltenen Landschaftsgrisailles. Ohne den Einsatz von Farbe ist eine eindrucksvolle Stimmungslandschaft entstanden. Auch wenn Ury anfangs ein konkretes Naturvorbild vor Augen hatte, ist sie kein bloßes Abbild, sondern gibt sein Erleben und seinem Weltverständnis Ausdruck, indem er dem Schweigen der Natur Sprache verleiht.

*Lesser Ury, who was an introverted man by nature and accordingly never joined any of the well-known artists' groups, sought secluded places and the tranquillity of nature for his landscape paintings: "As a fine-art painter I intend," he wrote to his friend Hans Olde in 1892, "to make studies in a village or some little nest for maybe 3 months, [...] where one can work without disruption. The poorer the village, the better" (cited in: Hermann A. Schlögl, Lesser Ury. Ein Lebensbericht nach Dokumenten und Briefen, in: Lesser Ury, exh. cat. Berlin 1995, p. 26). In keeping with this, he regularly stayed along the lakes and rivers of the countryside around Berlin from the early 1890s, and this is also where he created the "Havellandschaft bei Sonnenuntergang" offered here. This work depicts the Havel river calmly flowing along as well as individual trees of the pine forest: in the light of the setting sun, their silhouettes stand out against the sky in the manner of a theatrical backdrop. Influenced by the black-and-white idiom of graphic art and inspired by contemporary photography, Ury worked exclusively with black oil paint, an opaque white and a broad range of grey tones to produce "Havellandschaft", one of his rare landscape grisailles. Even without the use of colour, he has created a strikingly atmospheric landscape. Whether or not Ury initially had a concrete natural image before his eyes, this is no mere reproduction; instead, it gives expression to his experience and his understanding of the world by providing the silence of nature with a voice.*





## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### 56 UFERLANDSCHAFT BEI HENDAYE 1929

Öl auf Leinwand. 50 x 61 cm. Gerahmt.  
Unten rechts braun signiert 'H. Purrmann'. – In schöner Erhaltung.

Lenz/Billeter 1929/21

*Oil on canvas. 50 x 61 cm. Framed.  
Signed 'H. Purrmann' in brown lower  
right. – In fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt vom Künstler  
erhalten; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Leihgabe im Museum Purrmann-Haus,  
Speyer, 2009 bis 2010

€ 50 000 – 70 000,-





Das Reisen war eine wichtige Konstante im Leben Hans Purrmanns – angefangen mit seiner ersten gemeinsamen Frankreichreise mit Henri Matisse 1908. Purrmann lebte in den folgenden Jahrzehnten phasenweise nicht nur in Frankreich, Italien und der Schweiz, sondern bereiste diese Länder auch regelmäßig. Seine Aufenthalte schlugen sich in zahlreichen Gemälden nieder, die die sonnendurchflutete Schönheit der südeuropäischen Landschaften in ihrer ganzen Vielfalt einfingen.

Zwischen 1922 und 1924 reiste Purrmann in den Frühjahrs- und Sommermonaten mit seiner Familie alljährlich nach Sorrent am Golf von Neapel und nach Rom. In der Umgebung von Sorrent entstanden Ansichten der Felsenküste, die der Maler in variierenden Perspektiven, Licht- und Wetterverhältnissen malte und so die Besonderheit dieser Landschaft nicht nur motivisch, sondern auch koloristisch voll auskostete. Eine harmonisch gerundete, vor einer Landzunge gelegene Bucht bot in der „Küstenlandschaft bei Sorrent“ (Lot 61) aus dem Jahr 1923 eine interessante landschaftliche Formation. Die auf den Strand laufenden Wellenkämme zeigen das Mittelmeer in sanfter Bewegung, der vorgelagerte weiße Felsen setzt einen markanten Kontrapunkt. In den unzähligen Farbnuancen des Himmels und der Landschaft wird die flirrende Lichtstimmung eines Sommertages fühlbar.

Die „Uferlandschaft bei Hendaye“ (Lot 56) liegt am südlichsten Punkt der französischen Atlantikküste, der Ort, den Purrmann mit seiner Frau 1929 bereiste, ist Grenzpunkt zwischen Frankreich und Spanien. Der Blick geht aus Richtung Osten von einer Landzunge über die Bucht von Hendaye, im Hintergrund erhebt sich das baskische Bergmassiv Jaizkibel. Der Maler hatte wohl an einer Wegkehre des dortigen Wanderweges seine Staffelei aufgestellt, die filigran aufragenden Bäume im linken Bildteil leiten den Blick über zu dem sich weit öffnenden Landschafts-panorama. Zartes, lichtdurchflutetes Kolorit bestimmt dieses Werk. In einer starkfarbigen, abstrahierten Fassung setzte Purrmann die gleiche Ansicht nochmals um (vgl. Lenz/Billeter 1929/16).

Ab Oktober 1935 lebte der Künstler in Florenz, wo ihm die Verwaltung der Deutschen Künstlerstiftung Villa Romana übertragen worden war. Seine Zeit in Florenz wurde in den nächsten Jahren überschattet durch die nationalsozialistische Diffamierung seiner Kunst als „entartet“ und seine mehrfach erwogene Entlassung aus der Stiftung. 1938 besuchte Hitler Florenz, Purrmann wurde solange in Schutzhaft genommen. Seinen Werken dieser Zeit sind diese Belastungen nicht anzumerken. In „San Francesco di Paola bei Florenz“ (Lot 57) erhebt sich die typische toskanische Landschaft eindrucksvoll in einer Fülle unterschiedlichster Grünschattierungen. In der Bildmitte, eingebettet zwischen Zypressen, Pinien und Obstbäumen, liegt die Villa di San Francesco di Paola, die tief stehende Sonne lässt die Mauern in hellem Rosé und Orange aufleuchten. Dieses ehemalige Kloster aus dem 16. Jahrhundert wurde im 18. Jahrhundert in eine private Villa umgewandelt. Der deutsche Bildhauer Adolf von Hildebrand kaufte das südlich von Florenz gelegene Anwesen im Jahr 1874 und empfing dort in den folgenden drei Jahrzehnten illustre Gäste wie Richard und Cosima Wagner, Arnold Böcklin, Johannes Brahms und Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn.



*Travel was an important and constant element in the life of Hans Purrmann – beginning with his first journey through France with Henri Matisse in 1908. Over the following decades, Purrmann not only lived in France, Italy and Switzerland, he also regularly travelled round these countries. His stays left their mark in the form of numerous paintings capturing the sun-filled beauty of southern European landscapes in all their variety.*

*In the spring and summer months of each year between 1922 and 1924, Purrmann travelled with his family to Sorrento on the Gulf of Naples and to Rome. In the area around Sorrento he painted views of the rocky coast: through variations in his perspective as well as lighting and weather conditions, he fully savoured the special character of this landscape not just as a motif but also in terms of colour. A harmoniously rounded bay situated in front of a spit of land offered an interesting landscape formation for his “Küstenlandschaft bei Sorrent” from 1923 (Lot 61). The cresting waves moving towards the beach show the Mediterranean in gentle motion while the white rock pushed to the front establishes a striking counterpoint. The shimmering atmosphere of a summer day’s light becomes palpable in the innumerable nuances of colour in the sky and landscape.*

*The motif of “Uferlandschaft bei Hendaye” (Lot 56) lies at the southernmost point of France’s Atlantic coast, at the border with Spain; Purrmann and his wife travelled there in 1929. Hendaye is seen from the east, viewed from a spit of land across the bay, with the Basque mountain range of Jaizkibel rising up in the background. The painter presumably set up his easel at a bend in the hiking trail there; the slender trees rising up on the left in the picture lead our eyes over to the expansive landscape panorama which opens up before us. This work is defined by a delicate, light-filled palette; Purrmann realised the same view once again in a boldly coloured, semi-abstract version (cf. Lenz/Billeter 1929/16).*

*From October 1935 the artist lived in Florence, where he had been made responsible for the administration of the German artists’ foundation of the Villa Romana. During the following years, his time in Florence was overshadowed by the Nazi denunciation of his art as “degenerate” and the repeated consideration of his dismissal from the foundation. Hitler visited Florence in 1938, and Purrmann was placed in custody while he was there. No sign of these difficulties can be recognised in his works from this period. In “San Francesco di Paola bei Florenz” (Lot 57) the characteristic Tuscan landscape rises up strikingly in an abundant variety of extremely diverse shades of green. In the middle of the picture, nestled between cypresses, pines and fruit trees, stands the Villa di San Francesco di Paola, and the low-lying sun has set its walls aglow in a light pink and orange. This former monastery from the 16th century was converted into a private villa in the 18th century. In 1874 the German sculptor Adolf von Hildebrand purchased this estate to the south of Florence, receiving illustrious guests such as Richard and Cosima Wagner, Arnold Böcklin, Johannes Brahms and Empress Elisabeth of Austria-Hungary over the next three decades.*



## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### 57 SAN FRANCESCO DI PAOLA BEI FLORENZ 1938

Öl auf Leinwand. 60 x 73 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert  
'H. Purrmann'. – In guter Erhaltung, mit  
leichtem Craquelé.

Lenz/Billeter 1938/20 (dort irrüm-  
licherweise mit falschen Maßen)

*Oil on canvas. 60 x 73 cm. Framed.  
Signed 'H. Purrmann' in black lower  
right. – In very good condition, with slight  
craquelure.*

*Lenz/Billeter 1938/20 (there with  
erroneous dimensions)*

Provenienz *Provenance*

Ruth Lange, Florenz; Privatsammlung  
Hessen

€ 40 000 – 50 000,-

Text siehe Lot 56





## LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

### 58 PAGODE MIT BLUMEN

1908

Öl auf Leinwand. 72,3 x 56 cm. Gerahmt.  
Oben rechts schwarz signiert und datiert 'Lovis Corinth 1908'. – Mit kleineren retuschierten Farbausbrüchen in den Randbereichen. Farbfrisch erhalten.

Berend-Corinth 371

*Oil on canvas. 72.3 x 56 cm. Framed.  
Signed and dated 'Lovis Corinth 1908' in black upper right. – Minor retouchings of paint loss in margin areas. Colour-fresh condition.*

Provenienz *Provenance*

Dr. med. Carl Helbing Berlin; Elisabeth Marie Mercedes Kurzhals; Kunsthaus Lempertz, Auktion 538, 17.5.1974, Lot 132; Privatsammlung Rheinland; Privatsammlung Kalifornien

Ausstellungen *Exhibitions*

Wolfsburg 1958 (Stadthalle), Lovis Corinth – Gedächtnisausstellung (Etikett auf dem oberen Keilrahmen), Nr. 71

€ 120 000 – 150 000,-



Weibliche Wackelpagode  
Porzellan, Meißen, Modell Johann Joachim Kändler, um 1730





Bei diesem frühen Stillleben führt Lovis Corinth unseren Blick dicht an einen dunkel marmorierten Tisch heran. Auf ihm stehen eine blau schimmernde Vase mit voll erblühten Tulpen und die reizvoll glänzende Porzellanfigur eines lachenden Buddha, eine sogenannte Pagode. Bei ihr könnte es sich um ein 1730 von Johann J. Kaendler für die Manufaktur Meißen geschaffenes Exemplar aus der persönlichen Sammlung des Künstlers handeln, da Corinth es mehrfach als Blickfang für seine Stillleben verwendete (s. Vergleichsfoto). Weit über die Beschreibung der Motive hinausgehend, behauptet sich das Stillleben als ein Manifest der Farben: das dunkle Blau der Vase, die changierenden Rot-Orange-Töne der Tulpen, die Nuancen des hellen Blaus und das schimmernde Weiß des Porzellans. Wie kaum eine andere Gattung vermitteln die Stillleben Corinths Auffassung von der Malerei: Im Unterschied zu Cezanne, der alle Formen auf die geometrischen Grundformen der Natur zu reduzieren versuchte und damit Bilder 'baute', zeigen gerade die Stillleben Corinths Nähe zu den lebendigen, sich ständig verändernden Formen der Natur. Wie geschaffen für Stillleben erscheinen ihm Blumen – „delikat und subtil in den Formen ihrer Blüten und Blätter“ (Ausst. Kat. München/Berlin 1996-1997, S. 195).

Ein Gemälde wie „Pagode mit Blumen“ ist zu Anfang des Jahrhunderts eher selten bei Corinth. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens malte er in erster Linie historische und mythologische Themen sowie Porträts der Berliner Prominenz. Erst durch die Eröffnung seiner Malschule für Frauen besann er sich wieder auf die altmeisterliche Gattung des Stilllebens. Auch bei der Auswahl der Motive orientierte er sich an den Alten Meistern, namentlich an niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts, die er in eine moderne, skizzenhafte und farbgetränkte Malerei übertrug.

*In this early still life, Lovis Corinth leads our gaze towards a dark marbled table on which stands a shimmering blue vase with fully blossomed tulips and a charmingly gleaming pagoda, the porcelain figure of a laughing Buddha. This could be a model from 1730 created by Johann J. Kaendler for the Meissen porcelain manufacturers belonging to Corinth's personal collection, which he used several times as an eye-catcher for his still lifes (see comparative photo). Going far beyond the description of the motifs, the still life asserts itself as a manifesto of colours: the dark blue of the vase, the iridescent red-orange tones of the tulips, the nuances of the light blue and the shimmering white of the porcelain. Like hardly any other genre, the still lifes convey Corinth's conception of painting: in contrast to Cezanne, who tried to reduce all forms to the basic geometric shapes of nature and thus 'built' pictures, it is precisely the still lifes that show Corinth's closeness to the living, constantly changing forms of nature. Flowers – to him – seem to be made for still lifes – “delicate and subtle in the forms of their blossoms and leaves” (Exh. cat. München/Berlin 1996-1997, p. 195).*

*At the beginning of the century a painting like “Pagoda with Flowers” is rather rare in Corinth's work. At the height of his creative career, he painted primarily historical and mythological subjects as well as portraits of Berlin notables. It was not until he opened the painting school for women that he turned to the old-masterly genre of still life. In his choice of motifs, too, he took his cue from the Old Masters, namely 17th-century Dutch still lifes, which he transferred into a modern, sketchy and colour-soaked style of painting.*



Lovis Corinth und Charlotte Berend-Corinth  
Foto aus: Illustriertes Universum-Jahrbuch. Weltrundschau zu Reclams Universum, 11.-18. April 1909, o. P.  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



## MAURICE UTRILLO

1883 – Paris – 1955

### 59 LE SACRÉ-COEUR DE MONTMARTRE (ET RUE NORVINS)

1936

Gouache über Bleistift auf Karton mit unleserlichem Prägestempel. 62,9 x 48,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts blau signiert 'Maurice Utrillo, V', rot datiert '1936' und unten links betitelt 'Sacré Coeur de Montmartre et rue Norvins'. – Mit atelierbedingten Heftzweckspuren, sonst in guter und farbfrischer Erhaltung.

Pétridès AG 648

*Gouache over pencil on cardboard with embossed stamp (illegible). 62.9 x 48.1 cm. Framed under glass. Signed 'Maurice Utrillo, V' in blue lower right, dated '1936' in red and titled 'Sacré Coeur de Montmartre et rue Norvins' lower left. – With studio-related drawing pin traces, otherwise in very good condition with fresh colours.*

Provenienz Provenance

Ehem. Privatsammlung London; Sammlung N. Stewart, Toorak, Australien; Koller, Zürich, Auktion 53/2, 27. November 1984, Lot 5155; Privatsammlung Hessen

€ 40 000 – 60 000,-

Innerhalb der vielen klassisch gewordenen Ansichten Utrillos vom Montmartre und seiner dörflichen Atmosphäre, in der die Zeit stehengeblieben scheint, ist die vorliegende mit steil gedrängten bunten Häusern vor der Kuppel von Sacré-Coeur zweifellos eine der schönsten. Das Pariser Motiv, zur populären touristischen Ikone der Stadt geworden, strahlt in seiner Frische und dezidierten Erzählfreude wohltuend auf jedes nostalgische Gemüt, das in den winkligen alten Gassen des „Butte“ nach längst vergangener Bohème sucht. Die Häuser mit ihren Schlagläden, die Wandaufschriften der Krämer, eine pittoreske Laterne und impressionistische Vegetation: in der Darstellung der kleinen Welt umhoger Nachbarschaft eilen Utrillos typische Figuren und lassen die kessen Hinterteile der Jahrhundertwende, die schon van Dongen faszinierten, wiedererstehen.

„Zum Malen verwendet er instinktiv die inhaltsreichsten Farben, jene, auf denen sich jede Veränderung sogleich sehen läßt, und die trotzdem die Frische des ersten Impulses bewahren. Die weiße Farbe nimmt bei ihm alle Tönungen an, trinkt alle Lichter, empfängt die Wasser, die Erschütterung, die Schrammen, wechselt von Warm zu Kalt, von Trocken zu Feucht, von Hell zu Dunkel, von Matt zu Glänzend, vom Gewöhnlichen zum Feinsten. Und diese ursprüngliche, edle Farbhaltung umgibt er, nährt er mit gegerbtem Braun, unterbricht er mit säuerlichem Grün, mit heftigem Rot, die seinen Farbschöpfungen eine eigenartige Tiefe verleihen.“ (Pierre Courthion, zitiert nach: Maurice Utrillo V./Suzanne Valadon, Ausst. Kat. München (Haus der Kunst) 1960, S. XI).

*Among Utrillo's many classic views of Montmartre and its village-like atmosphere, seemingly frozen in time, the present image featuring steeply rising, crowded and colourful houses before the dome of Sacré-Coeur is undoubtedly one of the most beautiful. The Parisian motif has become a popular tourist attraction of the city and of all times: with its freshness and decidedly narrative taste, it radiates a pleasant impression on those nostalgic natures seeking a long-lost bohème in the twisting old lanes of "la butte". The buildings with their shutters, the grocers' writing on the walls, a picturesque lantern and impressionistic vegetation: in his image of the little world of this quaint neighbourhood, Utrillo's characteristic figures bustle about, resurrecting those charming back ways of the turn of the century which had already fascinated van Dongen.*

*"To paint, he instinctively uses the colours that are richest in content, those which immediately reveal every alteration and nonetheless preserve the freshness of the initial impulse. In his work the colour white takes on every tone, drinks up every light, receives water, shocks, scrapes, shifts from warm to cold, from dry to damp, from light to dark, from matt to shiny, from the most ordinary to the finest. And he surrounds and nourishes this elemental, noble attitude of colour with a tannery brown, interrupts it with an acidic green or a fierce red which provide his chromatic creations with a peculiar depth" (Pierre Courthion, cited in: Maurice Utrillo V./Suzanne Valadon, exh. cat. Munich (Haus der Kunst) 1960, p. XI).*





## KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

### 60 FLUSSLANDSCHAFT MIT BRÜCKE (LEBA)

Um 1934/1935

Aquarell und Tuschk Pinsel auf Bütten. 49,8 x 67,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'SRottluff'. Rückseitig von fremder Hand betitelt und datiert "Flußlandschaft mit Brücke, 1935". – In farbfrischer Erhaltung. Das Papier im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt.

Das Aquarell ist der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, bekannt.

*Watercolour and brush and India ink on laid paper. 49.8 x 67.8 cm. Framed under glass. Signed 'SRottluff' lower left in black. Verso titled and dated "Flußlandschaft mit Brücke, 1935" by unknown hand. – In fine condition with fresh colours. The paper slightly browned within former mat opening.*

*The watercolour is known to the Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin.*

Provenienz Provenance

Privatsammlung Lübeck (bis Mitte der 1970er Jahre); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen; Lempertz Köln, Auktion 990, 2.12.2011, Lot 228; Privatsammlung Norddeutschland

€ 40 000 – 50 000,-

Das Blatt zeigt die Brücke über den Leba-Fluss und damit eine typische Landschaft aus Ostpommern, wohin sich Karl Schmidt-Rottluff zwischen 1932 und 1943 immer wieder in den Sommermonaten zurückzog. Hier hielt er sich in Rumke am Lebasee auf, einen Ort, den er wegen seiner Einsamkeit und Ursprünglichkeit sehr mochte. Mit sicherem Gespür für einen spannungsreichen Bildaufbau und eine ausgewogene Farbigkeit schuf er ein lebendiges Landschaftsbild mit einer parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Brücke, die einen ruhig fließenden Fluss oder Kanal überspannt. Links und rechts positionierte er schlichte Ruderboote mit einer blau und einer gelb gefassten Figur. Hinter der Brücke erhebt sich ein dichter Wald, den er mit wassergetränktem, dunklem oder hellem Grün zügig wiedergab.

Schmidt-Rottluff gehörte Anfang der 1930er Jahre bereits zu den renommiertesten Malern seiner Generation. Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten setzte diesem frühen Ruhm ein jähes Ende. Ab 1933 hatte er kaum noch Ausstellungsmöglichkeiten und seine Werke wurden auf das Heftigste attackiert. Insofern gehört das vorliegende Aquarell zu den wenigen Arbeiten, die im Jahre 1934 überhaupt entstanden sind.

*This sheet shows a bridge across the Łeba river and thus a typical landscape from Eastern Pomerania, where Karl Schmidt-Rottluff repeatedly withdrew for his summer holidays between 1932 and 1943. He stayed in Rumke on Łebsko Lake, a place that he liked very much due to its solitude and pristine quality. With a secure sense for a charged composition and a balanced colour scheme, he has created a vibrant landscape featuring a bridge that runs parallel to the bottom edge of the picture, reaching across a gently flowing river or canal. To the left and right, he has placed simple rowing boats with one figure done in blue and another in yellow. Behind the bridge rises a dense forest which he has rapidly depicted using heavily diluted dark and light green.*

*In the early 1930s Schmidt-Rottluff was already among his generation's most renowned painters. When the Nazis gained power, it put a sudden end to this early fame. From 1933 he had hardly any more opportunities to exhibit and his works became attacked in the fiercest manner. Insofar, the present watercolour was among the few works at all to be created in 1934.*





## HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

### 61 KÜSTENLANDSCHAFT BEI SORRENT 1923

Öl auf Leinwand. 46 x 55 cm. Gerahmt.  
Unten rechts schwarz signiert  
'H. Purrmann'. – In guter, farbfrischer  
Erhaltung.

Lenz/Billeter 1923/23

*Oil on canvas. 46 x 55 cm. Framed.  
Signed 'H. Purrmann' in black lower  
right. – In very good condition with fresh  
colours.*

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Bellinger, München (1986);  
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000,-

Text siehe Lot 56





## LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

### 62 BACCHANTENZUG

1896

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

Berend-Corinth 130

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

Provenienz Provenance

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

Ausstellungen Exhibitions

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

€ 175 000 – 250 000,-





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

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

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

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

*The "Dionysian" decisively shaped Corinth's painting in the 1890s. With its panoramic depiction of ecstatic young bacchants and maenads surrounding an older Bacchus, this delicate painting conveys the substratum of this important group of works. Viewers are surely permitted to consider certain autobiographical references here – Corinth's own period in Munich was defined by festive binges and alcoholic excesses – but these paintings reveal a complex negotiation of history and the present: "The merging of art and life by means of a remythicalisation is a special feature of Corinth. [...] However, his irony in relating to the antique myths must always also be considered as well as his distance relative to the philhellenism that set the tone in the Wilhelmine period. Without a doubt, he does not wish – like Rubens, with his 'Drunken Silenus' – to provide a moralistic warning against excessive indulgence in wine and sensual intemperance, but instead to gaze upon the world of the ancient gods with a mocking eye." (Exh. cat. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Musée d'Orsay, Paris/Museum der Bildenden Künste Leipzig/ Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2008/2009, p. 99).*

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





## MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

### 63 MME ANDRÉ SALMON

Um 1920 (?)

Öl auf Leinwand. 80 x 66 cm. Gerahmt.  
Unten links violett signiert und betitelt  
'Muter Mme André Salmon'. – Rück-  
seitig mit einem verworfenen Män-  
nerbildnis. Der Hintergrund teils mit  
Retuschen.

*Oil on canvas. 80 x 66 cm. Framed.  
Signed and titled 'Muter Mme André  
Salmon' in violet lower left. – Verso a  
portrait of a man (discarded). The back-  
ground partly retouched.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Galerie Bar-  
gera/Galerie Gmurzynska, Köln (mit  
rückseitigen Galerie-Etiketten auf dem  
Keilrahmen); Privatsammlung Nord-  
rhein-Westfalen

€ 50 000 – 60 000,-

Das Portrait von Jeanne Salmon (1882-1949) mag wohl zu einem späte-  
ren Zeitpunkt entstanden sein, bedenkt man das fortgeschrittene, in  
den Gesichtszügen erkennbare Alter der Dargestellten. Jeanne Blazy-  
Escarpette und André Salmon heiraten 1909 in Paris. Nach Salmons  
Rückkehr aus St. Petersburg, wo er für die Botschaft tätig gewesen war,  
kommt er 1904 nach Paris zurück, schließt sich den Köpfen der künst-  
lerischen Avantgarde wie Picasso, Apollinaire u.a. an. Picasso zeigt in  
Salmons „Salon d'Antin“ zum ersten Mal sein bahnbrechendes Gemälde  
„Les Demoiselles d'Avignon“. In den Folgejahren auch als Journalist und  
Schriftsteller erfolgreich, gerät Salmon aber in den 1930er Jahren in  
finanzielle Schwierigkeiten. Jeannes zunehmende Opiumabhängigkeit  
zwingt ihn Aufträge von unbedeutenderen Zeitschriften anzunehmen,  
bis er als Reporter in den Spanischen Bürgerkrieg entsandt wird.

Mit präzisiertem Gespür für desolate wirtschaftliche Verhältnisse ihrer Por-  
traitsitzenden wie für dementsprechende Gemütszustände hält Mela  
Muter – die großartige Chronistin der in Paris ansässigen Prominenz des  
französischen Kulturbetriebs – ihr Gegenüber fest, wie in diesem Fall die  
Frau des bekannten Autors André Salmon.

*This portrait of Jeanne Salmon (1882-1949) may well have been created  
at a later point in time, considering that the advanced age of the sitter  
is recognisable in the features of her face. Jeanne Blazy-Escarpette and  
André Salmon were married in Paris in 1909. Following Salmon's return  
from St Petersburg, where he had worked for the embassy, he went back  
to Paris in 1904 and joined the leading minds of the artistic avant-garde,  
such as Picasso, Apollinaire and others. Picasso showed his seminal  
painting "Les Demoiselles d'Avignon" for the first time at Salmon's "Sa-  
lon d'Antin". Salmon was also successful as a journalist and writer in the  
years that followed, but he found himself in financial difficulties in the  
1930s. Jeanne's increasing dependency on opium forced him to accept  
assignments from more or less insignificant journals until he was sent to  
cover the Spanish Civil War as a reporter.*

*Mela Muter, the magnificent chronicler of the Paris-based elite of  
France's cultural scene, captured her portraits' sitters – in this case, the  
wife of the well-known author André Salmon – with a precise sense for  
their desolate financial situations and their corresponding emotional  
states.*





## MASSIMO CAMPIGLI

Berlin 1895 – 1971 St.Tropez

### 64 RITRATTO DELLA MOGLIE (MAGDALENA RADULESCU)

1928

Öl auf Leinwand. 81,5 x 65,2 cm. Gerahmt. Unten links braun signiert und datiert 'MASSIMO CAMPIGLI 1928'. – Rückseitig mit französischem Zollstempel. – Mit minimalem Craquelé und wenigen kleinen Farbausbrüchen in der oberen Bildpartie und am Unterrand. Auf neuem Keilrahmen.

Campigli/Weiss 28-031

*Oil on canvas. 81.5 x 65.2 cm. Framed. Signed and dated 'MASSIMO CAMPIGLI 1928' in brown lower left. – Verso with French customs stamp. – With minimal craquelure and a few tiny colour abrasions in the upper half of the image and at the lower margin. On newer stretcher.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass, Privatbesitz Österreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Venedig 1928 (La Biennale), XVI. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, S. 116, Nr. 6

Literatur *Literature*

Ugo Nebbia, La XVI. Esposizione Internazionale d'Arte Venezia – MCMXXVIII, Milano/Roma 1928, S. 51, Tafel 155; Giorgio Di Genova, Storia dell'Arte Italiana de '900 per generazoni, vol. II: Generazione maestri storici, Bologna 1994, S. 1144

€ 100 000 – 150 000,-

Massimo Campigli und die Malerin Magdalena Radulescu heiraten 1926 in Paris, wohin Campigli 1919 als Korrespondent des „Corriere della Sera“ gezogen, aber seinem bildkünstlerischen Talent bald den Vorrang gegeben hatte; seine Gemälde werden bereits in den frühen 1920er Jahren von wichtigen Galeristen wie Léonce Rosenberg erworben.

In halber Figur gegeben, füllt die Porträtierte das Bildmaß ganz aus, wodurch ein monumentaler Bildeindruck entsteht. Dieser wird gestützt durch den tektonischen Aufbau der Körperformen, die sich wie im Kontrapost gegeneinander nach links und rechts verschieben. Magdalena Radulescu ist im Dreiviertelprofil vom Betrachter abgewandt. In sich gekehrt, scheint ihre Mimik gleichzeitig Ennui und Amusement zu verraten, gewährt sie dem Betrachter den Blick auf ihre schönen klassischen Züge. Der Lässigkeit von Gestik und Haltung entspricht die bohémehafte Kleidung, die wiederum mit der Perlenkette konterkariert ist.

Bei dem Porträt handelt es sich um ein äußerst selten angebotenes Gemälde aus der frühen klassischen Werkphase Massimo Campiglis. Zusammen mit dem großformatigen Bild „I costruttori“ (Campigli/Weiss 28-035) – heute im Museum Roveroto Trento – wurde Magdalena Radulescus Bildnis noch im selben Jahr seiner Entstehung, 1928, auf der Biennale in Venedig ausgestellt.

*In 1926 Massimo Campigli and the painter Magdalena Radulescu married in Paris: Campigli had moved there in 1919 as a correspondent for the "Corriere della Sera" but soon prioritised his artistic talent. His paintings were already being purchased by important gallerists like Léonce Rosenberg by the early 1920s.*

*Depicted in a half-length portrait, the sitter completely fills the canvas, creating a monumental visual impression. This effect is enhanced through the tectonic structure of the body's forms, which are shifted to the left and right in mutual opposition, in the manner of a contrapposto figure. Magdalena Radulescu turns away from the viewer in three-quarter profile. Her withdrawn expression simultaneously seems to convey ennui and amusement as she offers viewers a look at her beautiful, classical features. The casual air of her gesture and pose corresponds to her bohemian clothing, which is in turn contradicted by the pearl necklace. This portrait represents a painting from the early, classical phase of Massimo Campigli's oeuvre – works which are extremely seldomly offered for sale. Together with the large-format painting "I costruttori" (Campigli/Weiss 28-035) – now in the Museum of Trento and Rovereto – Magdalena Radulescu's portrait was exhibited at the Venice Biennale in 1928, the year it was created.*





## EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

65 EDINA I  
1983

Mischtechnik, Sand und Collage auf Karton. Ca. 70 x 102 cm. Auf Holz montiert (72 x 104 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Schumacher 83'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

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

*Mixed media, sand and collage on card. Approx. 70 x 102 cm. Mounted on wood (72 x 104 cm). Framed under glass. Signed and dated 'Schumacher 83'. – Traces of studio and minor traces of age.*

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

### Provenienz Provenance

Galerie Georg Nothelfer, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber); Sammlung Peter Raue, Berlin; Hauswedell & Nolte, Hamburg, 08.06.2001, Lot 764; Arnold Herstand & Company, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Ketterer Kunst, München, 06.12.2014, Lot 867; Privatsammlung Baden-Württemberg

### Ausstellungen Exhibitions

Paris 1997/1998 (Galerie Nationale du Jeu de Paume), Hamburg 1998 (Kunsthalle), München 1998 (Haus der Kunst), Retrospektive Emil Schumacher, Retrospective, Ausst.Kat.Nr.34, S.85 mit Farbabb.

Berlin 1988 (Neue Nationalgalerie), Düsseldorf 1989 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), Emil Schumacher, Späte Bilder, Ausst.Kat., S.92 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 40 000 – 60 000,-





## STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957

66 OHNE TITEL (CHINESISCHE MAUER)  
2005

2-teilige Arbeit: Wawa Holz, farbig gefasst und Holzrelief, farbig gefasst. Ca. 177 x 45 x 30 cm und 100 x 297 x 4,5 cm. – Mit leichten Altersspuren.

*2-part work: Wawa wood, painted and wood relief, painted. Approx. 177 x 45 x 30 cm and 100 x 297 x 4,5 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Bayern/Dauerleihgabe Österreichische Galerie Belvedere, Wien (ca. 2012-2023) (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 70 000,-





## KONRAD KLAPHECK

1935 – Düsseldorf – 2023

### 67 DER BOXRING I 2000

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

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

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

Ausstellungen *Exhibitions*  
Düsseldorf 2013 (Museum Kunstpalast),  
Klapheck, Bilder und Texte, Ausst.Kat.,  
S.78 mit Farbabb.

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

€ 50 000 – 70 000,-

Die figurative Ästhetik von Konrad Klaphecks Bildern basiert auf Erinnerungen und Ereignissen aus der Vergangenheit und bringt sein Interesse an psychologisch dichten Erfahrungen zum Vorschein. Seine hyperrealistische Darstellung von unbelebten Alltagsgegenständen ist gekennzeichnet durch glatte Oberflächen, präzise Linienführung und ein raffiniertes Lichtspiel. Die Objektmalerei, die Klapheck im Kontrast zu dem damals vorherrschenden Informel verfolgt, weicht in den Jahren ab 2000 zunehmend figürlichen Kompositionen. In diesen Serien zeigt er die Subjekte häufig auf „Bühnen“, aus Fensterrahmen herausschauend, oder integriert sie in einem häuslichen Kontext. In dem vorliegenden Gemälde von 2000 stellt Konrad Klapheck eine Szene in einem Boxring dar, die durch einen interessanten Aufbau besticht. Die strenge Perspektive wird durch vier Downlights im Hintergrund konterkariert. Sowohl die Seile als auch das spärlich bekleidete Nummernmädchen lenken den Blick des Betrachters von dem eigentlichen Kämpfer und seinem Team ab.

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





## MICHEL MAJERUS

Esch-sur-Alzette/Luxemburg 1967 – 2002  
Luxemburg

### 68 GEBILDE 2 1996

Acryl und Bleistift auf Baumwolle.  
160 x 140 cm. Rückseitig auf der Baumwolle signiert, datiert und betitelt  
'Majerus 96 Gebilde 2'. – Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic and pencil on cotton. 160 x 140 cm.  
Signed, dated and titled 'Majerus 96  
Gebilde 2' verso on cotton. – Minor traces  
of age.*

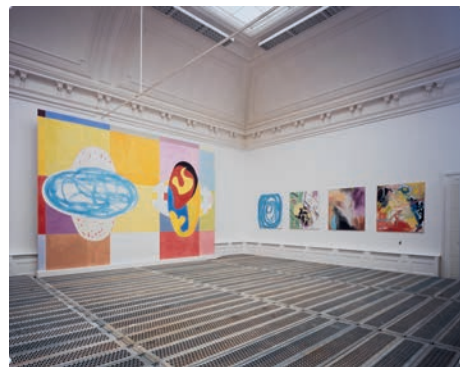
Provenienz *Provenance*  
Galerie Neugerriemschneider, Berlin  
(mit rückseitigen Stempeln);  
Privatsammlung, Bayern

€ 60 000 – 80 000,-

In seiner kurzen Schaffenszeit erarbeitet Michel Majerus ein einzigartiges, energiegeladenes Oeuvre. Popkultur, Techno, die Großstadt, Computerspiele und Werbung sind seine Inspirationsquellen. Aber auch in der Kunstgeschichte und der Kunstszene seiner Zeit findet Majerus Reibungspunkte. Mit Hilfe des Computers verfremdet er Ausschnitte aus Werbegrafiken oder bereits existenten Kunstwerken zu Kompositionen, in denen die Versatzstücke unhierarchisch nebeneinanderstehen, zu gigantischen Blow-ups vergrößert.

„Gebilde 2“ ist das zweite Gemälde einer fünfteiligen Serie, in der der damals 29-jährige Michel Majerus 1996 ein zentrales Thema innerhalb seines frühen Werks variiert. Im gleichen Jahr erlebt er mit seiner ersten Retrospektive in der Kunsthalle Basel, kuratiert von Peter Pakesch, den internationalen Durchbruch. Eines der meistbeachteten Bilder ist das 15-teilige, insgesamt 480 x 700 cm messende spektakuläre Riesenformat „Zwei große Gebilde“ (siehe Abbildung). Jede einzelne Tafel entspricht in den Maßen 160 x 140 cm dem Werk „Gebilde 2“. Es sind zudem handschriftliche Notizen des Künstlers erhalten, die Bezug auf die Tafeln der „Gebilde“-Serie nehmen. „Gebilde 2“ ist das farblich und kompositorisch harmonischste der Serie. Wie Majerus auf einem Blatt notiert, setzte er sich im Kontext der Serie unter anderem mit Andy Warhol und Frank Stella auseinander. Stellas analytische Farbfeldmalerei ebenso wie Andy Warhols Pop Art-Farbigkeit und eine gewisse spielerische Serialität der Formen und Elemente prägen auch „Gebilde 2“. Im Oeuvre von Michel Majerus sind die Variationen der „Gebilde“-Serie die signifikante Basis für sein späteres Werk.

*In his short creative life, Michel Majerus developed a unique, energetic oeuvre. Pop culture, techno, the metropolis, computer games and advertisements were his main source of inspiration. However, Majerus also found points of friction in art history and in the art scene of his time. With the help of the computer, he dissociated cuttings from advertising graphics or already existing works of art into compositions in which the set pieces stand next to each other in a non-hierarchical manner, enlarged into gigantic blow-ups. 'Gebilde 2' is the second painting in a five-part series in which the then 29-year-old Michel Majerus varied a central theme within his early work in 1996. That same year, he achieved international breakthrough with his first retrospective in the Kunsthalle Basel, curated by Peter Pakesch. One of the most acclaimed pictures was the spectacular 15-part giant format 'Zwei große Gebilde', measuring a total of 480 x 700 cm (see illustration), with each individual panel corresponding to the work 'Gebilde 2' in its dimensions of 160 x 140 cm. There are also handwritten notes by the artist which refer to the panels of the 'Gebilde' series. 'Gebilde 2' is the most harmonious in the series in terms of colour and composition. As Majerus noted on one sheet, he examined Andy Warhol and Frank Stella, among others, in the context of the series. Stella's analytical Colour Field Painting as well as Andy Warhol's Pop Art colouring and a certain playful seriality of forms and elements also characterise 'Gebilde 2'. The variations of the 'Gebilde' series are the significant basis for Michel Majerus' early work within his oeuvre.*



Installationsansicht, Kunsthalle Basel Ausstellung Michel Majerus, 10. März – 12. Mai 1996  
Foto: Croci & du Fresne / Fotoarchiv Kunsthalle Basel





## JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

1874 – Montevideo – 1949

### 69 CONSTRUCCIÓN CON SOL Y LUNA 1948

Öl auf Karton, auf Leinwand aufgezo-  
gen. 81,2 x 51,8 cm. Gerahmt. Unten  
rechts schwarz monogrammiert und  
datiert 'JTG 48'. – Links am Rand eine  
leichte Stauchung, sonst in gutem,  
farbfrischem Zustand.

De Torres 1948.06

*Oil on cardboard, mounted on canvas.  
81.2 x 51.8 cm. Framed. Monogrammed  
and dated 'JTG 48' in black lower right.  
– A light compression at left margin,  
otherwise in very good condition with  
fresh colours.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung New York; Privat-  
sammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Montevideo 1965 (Amigos del Arte),  
Arte Constructivo: Joaquín Torres-  
García, Kat. Nr. 16/17; Paris 1990 (Galerie  
Marwan Hoss), Hommage à Torres-  
García: Oeuvres de 1928 à 1948, S. 66,  
mit Farbabb. (mit rückwärtigem Etikett)

Literatur *Literature*

Mario H. Gradowczyk, Joaquín Torres-  
García. Artistas de América. Buenos  
Aires 1985, S. 78, Nr. 56, mit Abb.;  
Ernesto Sabato, Redecouvrir la vertu  
de l'émerveillement, c. 1990, S. 6; Cecilia  
de Torres, Joaquín Torres-García: An  
Online Catalogue Raisonné ([www.torresgarcia.com](http://www.torresgarcia.com)), Nr. 1948.06 (mit  
Farbabb.)

€ 200 000 – 300 000,–

Der in Montevideo, Uruguay, geborene Joaquín Torres-García ist einer der wenigen Künstler, der aus den Erfahrungen mit der präkolumbianischen Kunst und den Mitteln der europäisch geprägten geometrischen Abstraktion einen – wie er es nannte – „Universalismo Constructivo“ entwickelte. In der „Escuela Oficial de Bellas Artes“ in Barcelona ausgebildet, lebte er anschließend in New York, Genua und Nizza bevor er 1926 nach Paris zog, wo er 1930 mit Michel Seuphor, Piet Mondrian, Hans Arp und Le Corbusier die Gruppe „Cercle et Carré“ gründete und die entscheidenden künstlerischen Anregungen aufnahm. Dort verband er erstmals die damals aktuellen, abstrakten Tendenzen mit den Motiven und Zeichen der prähistorischen und primitiven Kunst seiner Heimat und fand so zu einem eigenen, konstruktivistischen Stil. Aus finanziellen und politischen Gründen kehrte er 1934 nach Montevideo zurück, wo er eine weitere Künstlergruppe gründete, Zeichenunterricht gab und mit offiziellen Aufträgen auch endlich künstlerische Anerkennung erfuhr. Die Arbeit „Construcción con sol y luna“ von 1948 ist eines der letzten Werke von Torres-García. Die streng gegliederte Komposition mit einer schematisch aufgefassten Figur in der Mitte sowie Mond und Sonne zu beiden Seiten diente ihm als Vorarbeit für ein Glasfenster in seinem Haus in Montevideo. In späten Gemälden wie diesem arbeitete er mit einem strengen, meist im Goldenen Schnitt aufgeteilten Raster, in das er alt-amerikanisch inspirierte Motive, darunter die Sonne, Fische, Gefäße und Herzen, einfügte und aufeinander bezog. Die Farbigkeit mit Rot, Blau und Gelb dürfte von peruanischen Stoffen herrühren.

*Born in Montevideo, Uruguay, Joaquín Torres-García was among the few artists to develop what he referred to as a "Universalismo Constructivo" out of his experiences with pre-Columbian art and the techniques of European-influenced geometric abstraction. After training at the Escuela Oficial de Bellas Artes in Barcelona and subsequently living in New York, Genoa and Nice, he moved to Paris in 1926: there he absorbed decisive artistic impulses and founded the group "Cercle et Carré" together with Michel Seuphor, Piet Mondrian, Hans Arp and Le Corbusier in 1930. It was in Paris that he first combined the abstract tendencies current at that time with motifs and symbols from the prehistoric and primitive art of his homeland, finding his way to his own personal constructivist style. In 1934 financial and political reasons led him to return to Montevideo, where he founded another artists' group, provided drawing instruction and also finally experienced artistic recognition in the form of official commissions. The 1948 painting "Construcción con sol y luna" is one of Torres-García's last works. This strictly arranged composition, which features a schematically depicted figure in the middle with the moon and sun to either side, served as a preparatory work for a stained-glass window in his house in Montevideo. In late paintings like this one, he worked with a strict grid*



*that he usually divided up according to the golden section before adding interrelated Native American-inspired motifs, including the sun, vessels and hearts. The colour scheme featuring red, blue and yellow was probably derived from Peruvian textiles.*



## KAREL APPEL

Amsterdam 1921 – 2006 Zürich

### 70 TÊTES VOLANTES 1958

Öl auf Leinwand. 81 x 130 cm. Gerahmt.  
Signiert und datiert 'k appel '58'. Rück-  
seitig auf dem Keilrahmen signiert,  
datiert und betitelt 'Têtes Volantes  
k. appel 1958', mit der Ziffer '3' sowie  
unleserlich beschriftet und mit der  
Adresse des Künstlers. – Mit leichten  
Altersspuren.

*Oil on canvas. 81 x 130 cm. Framed.  
Signed and dated 'k appel '58". Signed,  
dated and titled 'Têtes Volantes k. appel  
1958' verso on stretcher, with the num-  
ber '3' also illegibly inscribed and with  
artist's address. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Aenne Abels, Köln; Siegfried  
Adler, Montagnola (1967); Sammlung  
Alfred Otto & Margot Müller, Köln

Literatur *Literature*

Hugo Claus, Karel Appel, Painter,  
Amsterdam 1962, S.100 mit Farbabb.

€ 100 000 – 150 000,-





## FRANCESCO CLEMENTE

Neapel 1952

### 71 SOUND POINT

1983

Öl auf Leinwand. 160 x 211 cm. –  
Mit leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 160 x 211 cm. –  
Minor traces of age.*

*Provenienz Provenance*

Mary Boone Gallery, New York (mit  
rückseitigem Aufkleber); Christie's,  
New York, 15.05.2002, Lot 377;  
Sotheby's New York, 11.05.2005,  
Lot 403; Privatsammlung, Bayern

*Ausstellungen Exhibitions*

Indianapolis 1984 (Indianapolis  
Museum of Art), Painting and sculpture  
today 1984, Ausst.Kat.Nr.12 (mit rück-  
seitigem Aufkleber)

€ 50 000 – 70 000,-





## ALLEN JONES

Southampton 1937

### 72 WAITING ON TABLE

1987-2001

Fiberglas, farbig gefasst, auf chromatierten Metallsockel 214 x 65 x 65 cm. – Mit leichten Altersspuren.

*Painted fiberglass and chromium-plated metal 214 x 65 x 65 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Kaj Forsblom, Helsinki (1999);  
Privatsammlung, Finnland

Ausstellungen *Exhibitions*

Helsinki 1999 (Galerie Kaj Forsblom),  
Allen Jones

€ 40 000 – 60 000,-

Die Figuren aus dieser Serie werden aus der gleichen Form gegossen, sind aber in der farblichen Ausführung und Gestaltung unterschiedlich, so dass jedes Werk ein Unikat ist.

*The figures from this serie are cast from the same mold, but are different in color and design, so each work is unique.*





## ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

### 73 MICK JAGGER

1975

Farbserigraphie auf Karton.  
111 x 73,6 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Von Mick Jagger ebenfalls signiert. Exemplar 94/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (mit rückseitigem Stempel). – Mit leichten Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.147

*Colour screenprint on card.  
111 x 73.6 cm. Framed under glass.  
Signed and numbered. Also signed by Mick Jagger. Proof 94/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (stamp verso). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Sammlung Emil Wartmann, Basel (1988); Privatsammlung, Hessen

€ 80 000 – 100 000,-





## 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 ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis 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. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungeingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

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

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, 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



## Conditions de vente aux encheres

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

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

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

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

Les biens d’occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l’enchérisseur/ l’acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s’appliquent pas, conformément à l’art. 474, § 1, phr. 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (code civil, „BGB“).

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

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

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

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

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

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

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

Pour les lots caractérisés par un R, l’acheteur doit payer la TVA légale de 19 % sur le prix d’adjudication et l’agio (taxation normale).

Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendu et livrée a un pays membre de l’UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays, art. 3c du *Umsatzsteuergesetz* (Loi sur la TVA).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Pour les œuvres d’art originales dont l’auteur est encore vivant ou décédé depuis moins de 70 ans (art. 64 du *Urheberrechtsgesetz* (Loi sur le droit d’auteur, „UrhG“)), des frais seront facturés à hauteur de 1,8 % sur le prix du marteau en compensation du droit de suite à acquitter conformément à l’art. § 26 UrhG. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le l’art. 3 GWG de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

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

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

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

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

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

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

# LEMPERTZ

1845

## Aufträge für die Auktionen 1233/1234

Moderne/Zeitgenössische Kunst, 1./2. Dez. 2023

Katalog Nr. <i>Lot</i>	Titel (Stichwort) <i>Title</i>	Gebot bis zu € <i>Bid price</i> €
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen. Telefongebote sind erst ab € 1.000,- möglich.
**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.**

_____	_____	_____	_____
Name <i>Name</i>	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
Adresse <i>Address</i>	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
Telefon <i>Telephone</i>	Fax	E-Mail	_____
_____	_____	_____	_____
Wir bitten um eine Kopie des Personalausweises <i>We ask for a copy of the identity card</i>	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
Datum <i>Date</i>	Unterschrift <i>Signature</i>	_____	_____

Kunsthaus Lempertz KG

Neumarkt 3 D-50667 Köln T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6

info@lempertz.com www.lempertz.com

modern@lempertz.com contemporary@lempertz.com

## *Absentee Bid Form auctions 1233/1234*

*Modern/Contemporary Art, 1/2 Dec. 2023*

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

*The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction. Telephone bidding is only possible for lots worth more than € 1.000,-.*

*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).*



## Versand

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

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

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

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

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

---

Datum und Unterschrift

## Shipment

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

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

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

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

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

---

*Date and signature*

## Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 6, 55; (2) 18, 19, 34, 35; (3) 22, 52, 61; (4) 15; (5) 69; (6) 65; (7) 33; (8) 45; (9) 68; (10) 17; (11) 21, 41; (12) 42, 70; (13) 28; (14) 2; (15) 31, 50; (16) 3; (17) 57; (18) 54; (19) 63; (20) 53; (21) 59; (22) 60; (23) 7; (24) 14, 23; (25) 32; (26) 25; (27) 4; (28) 67; (29) 72; (30) 13; (31) 26; (32) 62; (33) 37; (34) 44; (35) 9, 10; (36) 38; (37) 40, 51; (38) 8; (39) 5; (40) 49; (41) 16; (42) 48; (43) 73; (44) 66, 71; (45) 39; (46) 12, 27, 29; (47) 58; (48) 30, 43; (49) 47; (50) 36; (51) 11; (52) 64; (53) 24; (54) 20; (55) 56; (56) 46; (57) 1

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

Amtsgericht Köln HRA 1263.

## Export *Export*

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

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

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

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

*Exports to non-EU countries:*

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

- paintings worth more than 150,000 euros
- watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros
- sculptures more than 50,000 euros
- antiques more than 50,000 euros
- photographs more than 15,000 euros

*Export within the EU:*

*As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- paintings worth more than 300,000 euros
- watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros
- sculptures more than 100,000 euros,
- antiques more than 100,000 euros
- photographs more than 50,000 euros

*Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days. If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

*Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.*

## Symbole *Symbols*

<sup>N</sup> Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

<sup>R</sup> Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

<sup>N</sup> *Margin scheme plus additional import tax.*

<sup>R</sup> *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

## Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die 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***  
Fuis Photographie, Köln

**Bildbearbeitung *Image editing***  
TheissenKopp GmbH

**Übersetzung *Translation***  
Lisa Goost, Michael Wetzels, Anna Taylor

**Druck *Print***  
TheissenKopp GmbH

## Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken. [www.lempertz.com/de/academy.html](http://www.lempertz.com/de/academy.html)



## 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.  
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



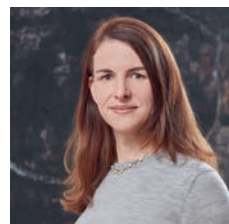
Dr. Mechthild Potthoff  
T +49.221.925729-32  
potthoff@lempertz.com



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. Nicole Hartje-Grave  
hartje-grave@lempertz.com



Pierre Nachbaur  
nachbaur@lempertz.com  
Expert for Modern and  
Contemporary Art in Brussels

# LEMPERTZ

225 YEARS

## LEMPERTZ SCHENKT DER ALTEN NATIONALGALERIE EIN GEMÄLDE VON ADOLF MENZEL

Einst im Bestand der Berliner Nationalgalerie, 1945 als Dauerleihgabe in Breslau zunächst verschollen, nach dem Krieg im Kunsthandel wieder aufgetaucht. Lempertz, das älteste Auktionshaus der Welt in Familienbesitz, macht den „Ruhenden Mann“ jetzt zu Feier seines 225. Jubiläums der Alten Nationalgalerie zum Geschenk.



ADOLPH MENZEL *Ruhender Mann*. 1850  
Öl auf Karton. 33 x 46 cm



Farsettiarte

MODERN  
AND  
CONTEMPORARY  
ART

PRATO  
1 - 2 DECEMBER 2023

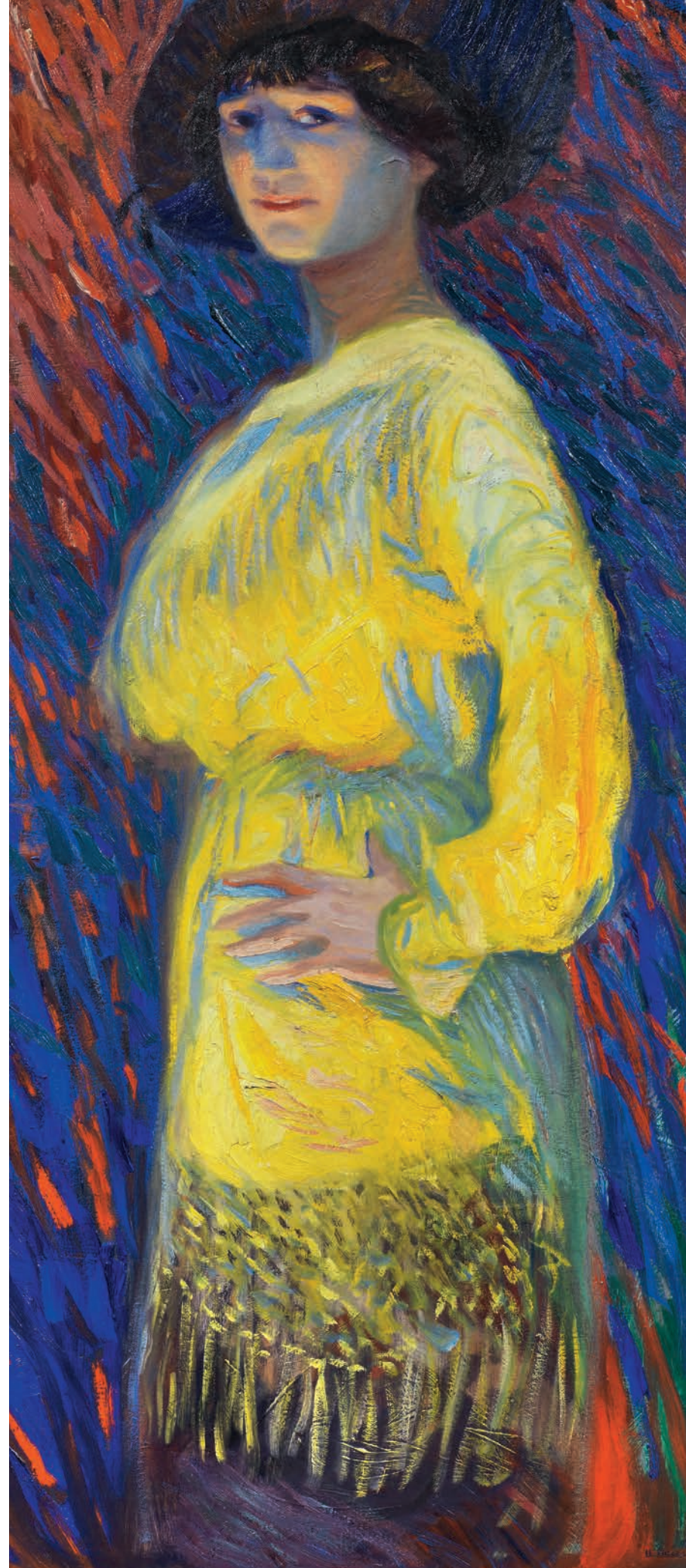
Umberto Boccioni, *Female portrait*, 1903, oil on canvas, cm 110x60 (part.)

VIEWING  
MILAN: 16 - 22 NOVEMBER (SELECTION)  
PRATO: 25 NOVEMBER - 2 DECEMBER

Prato  
Viale della Repubblica  
(area Museo Pecci)  
Ph. +39 (0)574-572400

Milan  
Portichetto di via Manzoni  
Ph. +39 (0)2-794274

[info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it)  
[www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)



# David Hockney A Bigger Book



## SUMO

### David Hockney. A Bigger Book

Limitierte Collector's Edition von  
9.000 signierten Exemplaren

Hardcover, 50 x 70 cm, 13 Ausklappseiten,  
mit einem von Marc Newson entworfenen  
Buchständer und einer illustrierten,  
680-seitigen Chronologie im Begleitbuch

€ 4,500

„Die größte Hockney-  
Retrospektive...  
Hockney verzaubert die Welt  
mit seinen Abbildungen.“

DER SPIEGEL

TASCHEN



# SCHMUCK & UHREN 16. NOVEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 10. – 15. NOV., KÖLN



**DREISTEINERUNG MIT DIAMANTSOLITÄR**

10,34 ct. 18 kt Gelbgold, rhodiniert. Um 2000. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: Schätzpreis € 90.000 – 120.000,-

# SILBER PORZELLAN FAYENCE 17. NOVEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 10. – 16. NOV., KÖLN



**EXCEPTIONELLES GIRANDOLENPAAR**

Silber; vergoldet. Augsburg, Johann Alois Seethaler und Friedrich Ernst Dassdorf, 1824/25. H 58,5 cm, Gewicht 4.783 g. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 60.000,-



150 JAHRE MODERNES GLAS  
EINE DEUTSCHE PRIVATSAMMLUNG  
16. NOVEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 10. – 15. NOV., KÖLN

Katalog online:



PHOTOGRAPHIE  
1. DEZEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 25. – 30. NOV., KÖLN



ERWIN BLUMENFELD Blumenfeld Color 1940er/1950er Jahre

Portfolio mit 10 posthumen Dye-Transfer-Prints 1984. Von 29,9 x 20 cm (47 x 38,9 cm) bis 32,2 x 25,4 cm (48,4 x 40 cm). Exemplar 30/50 (+ 7 A.P.)  
SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 12.000 – 15.000,-



# ASIATISCHE KUNST 8. DEZEMBER 2023, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 2. – 7. DEZ., KÖLN



IMPOSANTES UND FEINES THANGKA DES BUDDHA AMITABHA  
Tibet, 16. Jh. oder früher. 168 x 138 cm. Prov. Sammlung Wallraf, München. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 70.000,-

# ARTS OF AFRICA, THE PACIFIC AND THE AMERICAS 31 JANUARY 2024 IN BRUSSELS

PREVIEW: 24 – 30 JANUARY 2024



LOWER SEPIK RIVER CHARM  
Papua New Guinea, 21 cm.  
Provenance: Nasser Gallery, New York  
Bruce Frank, New York  
©Hughes Dubois, Brussels/Paris





LEMPERTZ

1845