An abstract painting composed of various rectangular and square blocks of color. The palette is dominated by dark blues, greens, and browns, with some lighter areas in white and yellow. The texture is visible, suggesting a thick application of paint. The overall composition is dense and layered.

LEMPERTZ

1845

MODERN / CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
3 DEC 2021





LEMPERTZ
1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale
Köln, 3. Dezember 2021
Lempertz Auktion 1187







Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 27. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 28. November, 11 – 16 Uhr

Montag 29. November – Donnerstag 2. Dezember 10 – 17.30 Uhr

Brüssel *Brussels* 4. – 6. November

Berlin (ausgewählte Werke)

Poststr. 22

Freitag 12. – Samstag 13. November, 10 – 18 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 3. Dez. 2021

Evening Sale 1188

18.00 Uhr Lot 1 – 73

Wir empfehlen, sich auch telefonisch oder online an der Auktion zu beteiligen.
You are kindly invited to leave your bids by telephone or online.

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.
The auction will be streamed live at www.lempertz.com.

Umschlag vorne *Front cover*:
Lot 41 Max Ernst
Umschlag hinten *Back cover*:
Lot 29 Gotthard Graubner

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

NORBERT BISKY

Leipzig 1970

1 WIR SPIELEN LUFTANGRIFF 2001

Öl auf Leinwand. 200 x 140 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'bisky 16.10.2001 „wir spielen Luftangriff“ bisky 2001'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Oil on canvas. 200 x 140 cm. Signed, dated and titled 'bisky 16.10.2001 "wir spielen Luftangriff" bisky 2001' verso on canvas. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000,-

Leuchtende Farben, homoerotische Themen und sozialer Realismus – dies sind oft Grundzutaten der Arbeiten von Norbert Bisky. Er ist vor allem für seine überschwängliche Farbwahl, der Darstellung von Bewegung und seine helle, fast pastellfarbene Farbpalette bekannt. Der 1970 in Leipzig geborene Bisky hat sich mit den Systemen innerhalb der ehemaligen DDR nie angefreundet. Sobald er konnte, ging er zum Studium nach Berlin, und die Großstadt bot dem jungen Maler eine breitere Plattform zur Ausreifung seines ihm eigenen Stils. Seit seinen frühen Studienjahren bei Georg Baselitz hat Bisky Opern im berühmten Club Berghain mitorganisiert und viel Zeit im Ausland verbracht. Er hat seinen einzigartigen malerischen Stil geschärft und wurde zu einem der bekanntesten zeitgenössischen Maler Deutschlands. Figurativ zu malen, während alle rufen, dass die Figuration tot ist (oder gar – die Malerei) war für ihn eine Notwendigkeit. Die blonden Cherub-artigen jungen Männer sind ein wiederkehrendes Thema in Biskys Praxis. Auf dem aktuellen Gemälde sehen wir drei auf dem Boden knieende, geduckte Figuren. Ein vierter junger Mann springt über die Knieenden und wirkt wie schwebend. Während der Betrachter sich nie sicher ist, ob Heldentum dargestellt wird oder ob er Kritik an verdeckter Propaganda betrachtet, ist es doch auffallend, dass formelle geometrische Lesarten absichtlich aufgebrochen werden.

Bright colours, homoerotic themes and a nod to social realism – these are some of the key ingredients of Norbert Bisky's practice. He is most famous for exuberant choices of colours, for containing movement and for his light, almost pastel colour palette. Born in 1970 in Leipzig Bisky never really fit into the systems that characterized the former German Democratic Republic. As soon as he could he went to study in Berlin, and the big city provided a more ample playground for the young painter. Since those early years when he studied under Georg Baselitz, Bisky has co-organized operas in the famous Berghain club and spent a lot of time abroad. He has honed his unique painterly style and went on to become one of Germany's most famous contemporary painters. Painting figuratively whilst everyone shouts that figuration is dead (or painting, for that matter) has been a necessity for him. The blond cherub-like young males are a recurring theme in his canvases. In the current painting we see three figures kneel, cowered down to the floor, whilst another boy leaps over them. Whilst the viewer can never be certain if heroicism is portrayed, or if he is looking at a critique of covert propaganda, there is a strong sense that geometric forms are purposely broken up and fractured.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

2 KONSTRUKTION IN DEN RAUM HINEIN 2002

Acryl auf Leinwand. 90 x 70 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'. Auf der umgeschlagenen
Leinwand betitelt 'KONSTRUKTION IN DEN
RAUM HINEIN'.

*Acrylic on canvas. 90 x 70 cm. Framed.
Signed 'ar. penck'. Titled 'KONSTRUKTION IN
DEN RAUM HINEIN' on canvas overlap.*

Provenienz Provenance

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

Ausstellungen Exhibitions

Köln 2003 (Galerie Michael Werner),
A.R. Penck, Jenseits der Kriege, Ausst.Kat.
Nr.1 mit Farbabb.

€ 25 000 – 35 000,-

„Konstruktion in den Raum hinein“ betitelt A.R. Penck diese 2002 geschaffene Arbeit, die durch ihre leuchtende Farbigkeit besticht. Tatsächlich lassen sich in der abstrakten Komposition kristalline Formen entdecken, die eine Wahrnehmung von Tiefenräumlichkeit erzeugen. Hervorgerufen wird die plastische Wirkung durch gegeneinandergesetzte Hell-Dunkel-Kontraste von schwarzen und hellblauen Flächen, die sich zudem intensiv von dem tiefroten Untergrund abheben. Der Künstler, dessen Malerei sonst ganz auf die Linie und die Zweidimensionalität ausgelegt ist, spielt in diesem Werk mit Räumlichkeit und Flächigkeit, er entfernt sich von der typischen graffitiartigen Ästhetik und lässt konstruktivistische Bildelemente anklingen. Dennoch bleibt Penck seinem ebenso nachdrücklichen wie rätselhaften Zeichenvokabular treu, es finden sich Buchstaben, Satzzeichen, Kreis- und Pfeilformen.

A.R. Penck titled this work created in 2002 "Konstruktion in den Raum hinein", which captivates with its vibrant colours. Crystalline shapes can be found in this abstract composition that actually create a perception of spatial depth. This three-dimensional effect is evoked by juxtaposed chiaroscuro contrasts of black and pale blue areas, which also stand out intensely against the deep red background. In this work the artist, whose painting is otherwise entirely designed for linearity and two-dimensionality, plays with depth and planes. He departs from the typical graffiti-like aesthetics and hints at constructivist pictorial elements. Nonetheless, to some extent Penck remains faithful to his equally emphatic and enigmatic vocabulary of signs; letters, punctuation marks, circular and arrow shapes are in evidence.



RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

3 359/62
1962

Öl auf Leinwand. 110 x 100 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert 'Geiger' sowie auf dem Keilrahmen mit Werknummer '359' und Richtungspfeil. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Rupprecht Geiger-Gesellschaft, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Hg.), Rupprecht Geiger, Werkverzeichnis 1942-2002, München 2003, WVZ-Nr. 330 (Werkverzeichnis von Pia Dornacher und Julia Geiger)

Oil on canvas. 110 x 100 cm. Framed in studio frame. Signed 'Geiger' verso on canvas, worknumber '359' and direction arrow on stretcher. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Manfred Nicklauss, Heilbronn; Galerie Harthan, Stuttgart; Van Ham, Köln, 28.05.2014, Lot 255; Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

München 1964 (Galerie Otto Stangl), Rupprecht Geiger, Ölbilder, Zeichnungen
Washington 1962 (Corcoran Gallery of Art), German Artists

€ 40 000 – 50 000,-



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

4 FIGURENMAUER

1946

Öl mit Kunstharz auf Malkarton.
44,8 x 58,7 cm. Gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert und datiert 'Baumeister 46'
(in die frische Farbe geritzt). – Oberflächlich
zum Teil minimal verschmutzt. Ansonsten in
farbfrischer Erhaltung.

Grohmann 907 (betitelt „Figurenmauer II“);
Beye/F. Baumeister 1267

*Oil with resin on artist's board. 44.8 x 58.7 cm.
Framed. Signed and dated in black 'Bau-
meister 46' (scratched into the wet paint)
lower right. – Partially with minimal surface
soiling. Otherwise in fine condition with fresh
colours.*

*Grohmann 907 (titled "Figurenmauer II");
Beye/F. Baumeister 1267*

Provenienz Provenance

Dietrich Fey, Thalmühle (Holstein); Stuttgar-
ter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer,
Stuttgart, 34. Auktion, 20./21.11.1959,
Lot 44; Privatbesitz Düsseldorf; La Medusa
Studio d'Arte, Rom; Bartolo Gnutti, Bergamo;
Sprovieri Agenzia d'Arte Moderna, Rom;
Galerie Thomas, München (1980); Privat-
sammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in
Familienbesitz

€ 60 000 – 80 000,–

„Die zum Teil starkfarbigen ‚Figurenmauern‘ (ab 1942) sind im Grunde Mauern, nicht Mythologie, aber in diesen Jahren wird Baumeister alles unter der Hand zu phantasievollen Gestalten aus dem Reich der Mütter oder zu Verwirklichungen supranaturaler Kräfte. Sein Antirationalismus läßt ihm das Unwahrscheinlichste als das Wichtigste erscheinen [...]“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, S. 104).

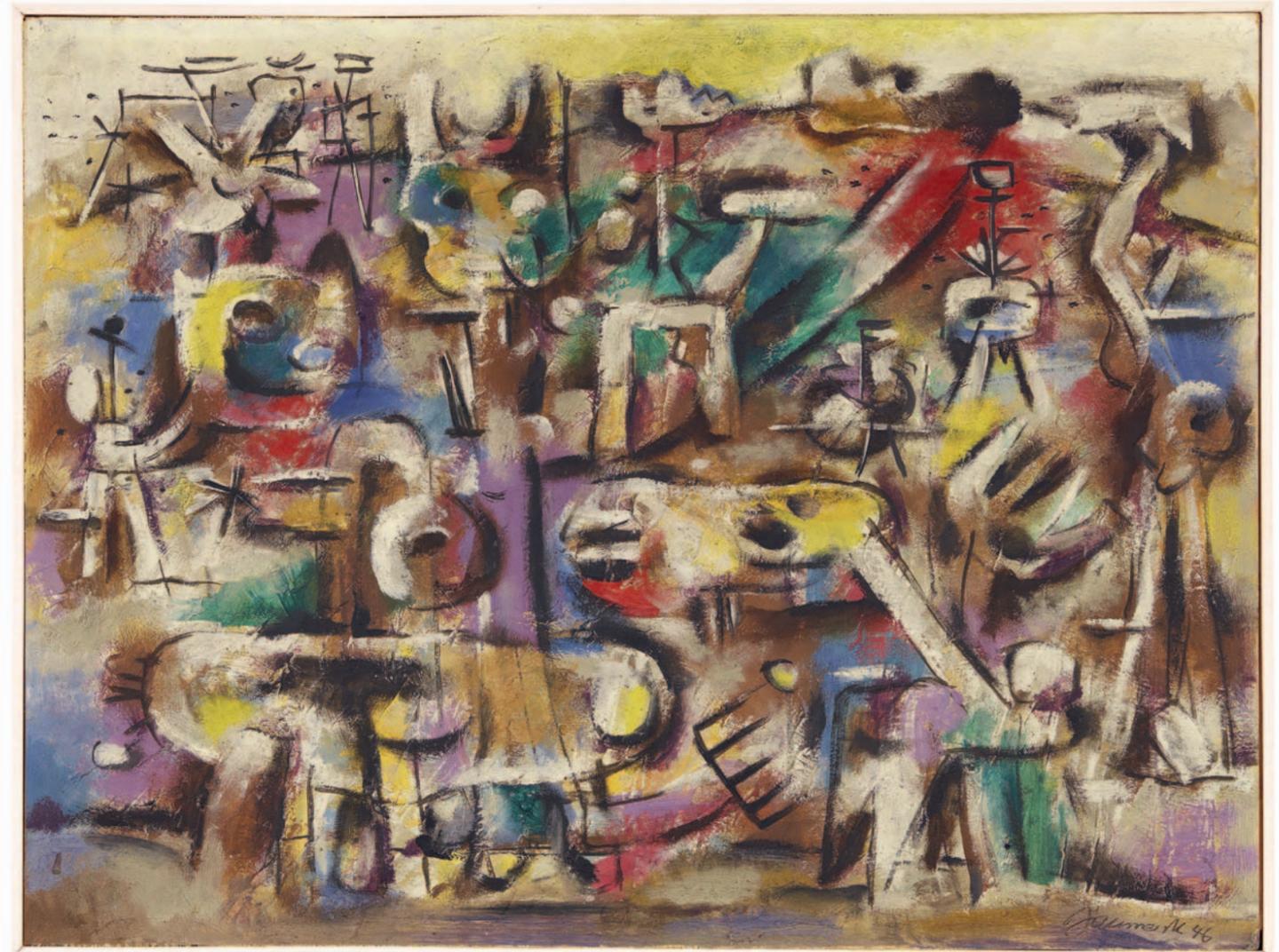
Willi Baumeisters bedeutender Beitrag zur europäischen Moderne wurde vielfach gewürdigt. Sein tiefes Interesse an einem übergreifenden Dialog von Geschichte und Gegenwart, seine fortwährende Beschäftigung mit den verborgenen Kräften der Natur und den verschollenen Bildern vergangener Kultur berühren Themenkreise, die auch aus heutiger Sicht von ausgewiesener Aktualität erscheinen. Anregung für seine beeindruckenden Figurenmauern mögen Baumeister die archaischen Mauern und Steinwände der alten Kulturen Süd- und Mittelamerikas gegeben haben. Zwischen zeichenhaften Gebilden werden Baumeisters Mauern bevölkert von urzeitlichen Gestalten, geisterhaften Figuren, denen etwas unverkennbar spukhaftes oder antirationales, wie es bei Grohmann heißt, innewohnt.

Wie aus einem Nebel materialisiert sich unsere „Figurenmauer“ vor den Augen des Betrachters, wobei sich in ihrer ausgesprochenen Farbigkeit ein sehr offenes, nicht unheiteres Moment vermittelt. Tatsächlich fällt die Entstehungszeit unseres Bildes in eine Zeit des Neubeginns. Nach Ende des II. Weltkrieges und dem damit verbundenen zeitweiligen Malverbot für den unter den Nationalsozialisten verfeimten Künstler, wird Baumeister im März 1946 zum Professor an der Kunstakademie Stuttgart berufen; kurz darauf erscheint seine wichtige Schrift über „Das Unbekannte in der Kunst“.

“The sometimes boldly colourful ‘Figurenmauern’ (beg. 1942) are fundamentally walls, not mythology, but in Baumeister’s hands during these years everything became a fanciful figure from the realm of the mothers or a realisation of supra-natural forces. His anti-rationalism causes the most improbable elements to seem most important to him [...]” (Will Grohmann, Willi Baumeister, Leben und Werk, Cologne 1963, p. 104).

Willi Baumeister’s important contribution to European modern art has been recognised many times. His deep interest in a dialogue spanning history and the present as well as his continuous occupation with the hidden forces of nature and the lost images of past cultures touch on thematic areas that also seem demonstrably relevant in our time and from today’s perspective. The archaic masonry and stone walls of the ancient cultures of South and Central America may have provided the inspiration for Baumeister’s impressive walls of figures. Between symbol-like forms, Baumeister’s walls are populated by primordial figures, spirit-like beings containing an unmistakably ghostly or – as Grohmann writes – anti-rational element.

Our “Figurenmauer” materialises before the eyes of its viewers as if it were emerging from a fog, although it conveys a very open and not uncheerful aspect in its emphatic colourfulness. And our painting was in fact created during a period that marked a new beginning. After the end of World War II and the temporary prohibition from painting, Baumeister – who was denounced under the Nazi regime – was appointed to a professorship at the Stuttgart Academy of Art in March 1946; his important book “Das Unbekannte in der Kunst” was published shortly thereafter.



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

N⁵ BLECH

1988

Öl auf Leinwand. 20 x 27,4 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter 1988' sowie mit der Werknummer '681-24'. Eines von 30 (+10) Unikaten. Edition Bonner Kunstverein (Jahresgabe). – Mit geringfügigen Altersspuren.

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

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 65

Oil on canvas. 20 x 27.4 cm. Signed and dated 'Richter 1988' verso on canvas and with work number '681-24'. One of 30 (+10) unique works. Edition Bonner Kunstverein (annual edition). – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Schweiz

€ 60 000 – 80 000,–

"Die Malerei von Gerhard Richter ist eine diskrete Malerei. Es ist eine Malerei, die zwischen Zuviel und Zuwenig zu unterscheiden weiß, was Ausdruck, Reflexivität und Selbstbezüglichkeit der malerischen Mittel betrifft. Und es ist eine Malerei, die die Unterscheidung, die Abgrenzung von Bild und Umgebung aufrechterhält. Auch dort, wo die Farben leuchten oder Pinselschwünge die Bewegung der malenden Hand lebendig vor Augen stellen, gibt es keine lautstarke Adressierung, werden wir nicht in die Turbulenzen künstlerischer oder psychischer Erregung hineingezogen. Es gibt weder expressive Gesten, die in wildem Lineament ihre Ausdrucksbahn suchen und finden, noch einen exzessiven Umgang mit dem Material, der als körperliche Form der Entäußerung Inneres sichtbar machen will. Dennoch haben Richters Bilder, ganz gleich in welchem Format, eine starke physische Präsenz, als Malerei, die sich selbstbewusst artikuliert: Seine Bilder sind in emphatischem Sinne eine bemalte Oberfläche, die in minimalistischer Manier ist, was sie ist. Und zugleich hat Farbe, auch wenn sie auftritt als materielle Farbe, einen Zug in die Tiefe, der sich, auf einer Fläche erzeugt, als metaphorischer „Blick ins Innere“ zeigt. Beide Umgangsweisen mit der Malerei erheben, in historisch je unterschiedlicher Gestalt, einen Anspruch auf Wahrheit – einen Anspruch, den auch Richter nicht aufgeben will, wie die skeptischen Umschlagbewegungen auf den Bildern wie in den Texten zeigen.“ (Beate Söntgen, Arbeit am Bild, Gerhard Richters Diskretion, in: Gerhard Richter, Abstrakte Bilder, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln, Ostfildern 2008, S.35)

"Gerhard Richter's painting is a discrete painting. It is a painting which knows to distinguish between too much and too little in relation to expression, reflexivity and self-reference of painterly means. And it is a painting which maintains the distinction, the boundary between picture and the surrounding. There also, where the colours glow or the brushstrokes bring the movement of the painting hand to life, there is no loud addressing, we won't be drawn into the turbulence of artistic or psychological arousal. There are neither expressive gestures which seek and find their line of expression in wild lineament, nor an excessive handling of the material which wishes to make the interior as the physical form of the externalisation visible. Nevertheless no matter which format, Richter's pictures have a strong physical presence as painting which confidently expresses itself: In an emphatic sense his pictures are a painted surface, which in a minimalist manner is what it is. And at the same time, even when it appears as a material, paint has a depth which gives a metaphorical 'glance inside' when generated on a surface. Both ways of handling the painting claim to be true, in historically different forms, a claim Richter will not abandon, as shown by the sceptical changing movements on the pictures and in the texts." (Beate Söntgen, Arbeit am Bild, Gerhard Richters Diskretion, in: Gerhard Richter, Abstrakte Bilder, exhib.cat, Museum Ludwig Cologne, Ostfildern 2008, p.35)



EMIL NOLDE AQUARELLE

Sechs außerordentliche Aquarelle Emil Noldes, die in den Auktionen Evening Sale und Day Sale angeboten werden können, zeigen die Bandbreite dieses für ihn so wichtigen Schaffensfeldes.

Zwei Pflanzenstillleben repräsentieren die berühmteste Gattung seiner Aquarellmalerei, in welcher der Künstler die Farb Gewalt der Natur, die er in seinem berühmten Garten stets vor Augen hatte, in unzähligen Varianten und nie nachlassender Leidenschaft, meisterlich umsetzte. Die „Rote Astern in dunkelblauer Vase“ (Lot 6) präsentieren sich als klassisches bildfüllendes Blumenstillleben. Über dem Laubwerk und der blauviolettten Vase, die farblich auch in den Hintergrund ausgreift, bringt er das leuchtende Kolorit der roten und gelben Astern zur Geltung.

Für „Dahlien und Blattpflanze“ (Lot 19) hingegen wählte Nolde einen ungewöhnlicheren Bildaufbau, der entfernt an eine botanische Bestimmungstafel erinnert, jedoch durch ein zartgraues Schattenspiel im Hintergrund aufgelockert wird. Protagonist ist in dieser Darstellung der belaubte Zweig, dessen ornamentale Schönheit sich voll entfalten kann. Begleitet wird er von den intensiven Tönen der neben ihm arrangierten gelben und rot-violetten Blüten.

Die sogenannten „Ungemalten Bilder“, zu denen das „Rotes Meer (Sonnenuntergang und schwarzer Dampfer)“ zu rechnen ist (Lot 18), nehmen ein besonderes Kapitel in Noldes Spätwerk ein. Sie entstanden zwischen 1938 und 1945, als der Künstler als „entartet“ diffamiert und seit 1941 mit einem Berufsverbot, wenn auch nicht mit einem Malverbot belegt wurde. Entgegen der Legende wurden sie nicht heimlich gemalt, auch waren sie im zeitgenössischen Kontext noch nicht als geschlossener Werkzyklus zu bewerten. Vielmehr folgten sie den Bildskizzen, die Nolde schon früher zur Vorbereitung von Gemälden geschaffen hatte. Die kleinformatigen Aquarelle erreichten in diesem Zeitraum jedoch eine außerordentliche, eigenständige Qualität und intensive Bildaussage. Auf kleinstem Raum entfachte Nolde auch bei dem „Roten Meer“ eine wahre Farbglut bei gleichzeitiger starker Abstrahierung der Darstellung. Ineinander übergangene Bahnen in Orange, Rot und Violett lassen die Szenerie aus Wasserfläche, Uferlinie und Himmel mehr erahnen als erkennen, einzig die schwarze Silhouette des Dampfschiffes mit gewaltiger Rauchwolke hebt sich als erzählerisches Moment hervor.

Drei eindrückliche Porträt Darstellungen schließlich veranschaulichen das profunde Interesse des Künstlers an den Menschen, denen er begegnete – sei es in seiner deutsch-dänischen Heimat, sei es auf seinen Reisen. In bildfüllender Präsenz stellt Nolde mit dem „Bauernsohn“ (Lot 34) einen jungen Mann in einem raffinierten, in Blautönen gehaltenen Spiel aus Licht und Schatten dar, sein nachdenklich gesenkter Blick und das zur Hälfte verschattete Gesicht lassen an eine spontan eingefangene Momentaufnahme denken. Eine Angehörige der russischen Landbevölkerung, die er während seiner Fahrt mit der transsibirischen Eisenbahn im Oktober 1913 beobachtete, gibt er als Ganzfigur wieder, die fast vollständig verhüllte Gestalt des „Russischen Mädchens“ (Auktion 1188 Moderne Kunst, Day Sale, Lot 169) scheint fest eingebunden in die kalte, weite Landschaft Sibiriens. Sein Halbporträt (Lot 33) erinnert stark an seine Eingeborenenporträts jener exotischen Inseln im Südpazifik, die er 1914 im weiteren Verlauf seiner die halbe Welt umspannenden Reise traf. Dennoch ist dieser expressive, en face angelegte „Männerkopf“ in einem etwas späteren, noch unbekanntem Kontext zu verorten.



Emil und Ada Nolde im Garten Seebüll, 1941.
Abb. aus: Emil Nolde. Blickkontakte. Frühe Porträts,
Ausst. Kat. Ulmer Museum, Ulm/De Zonnehof,
Amersfoort 2005/2006, S. 140

Six extraordinary watercolours by Emil Nolde which we are able to offer at the Evening Sale and Day Sale auctions show the breadth of this field of creativity that was so important for him.

Two floral still lifes represent the most famous genre of the artist's watercolour paintings: in countless variations and with an unrelenting passion, he masterfully transposed the power of nature's colours, which he constantly kept before his eyes with his famous garden. "Rote Astern in dunkelblauer Vase" (lot 6) presents itself in the form of a classic floral still life filling the picture plane. Above the foliage and the blue-and-violet vase, whose colours also extend out into the background, he brings out the luminous coloration of the red and yellow asters to their full advantage.

By contrast Nolde has selected a more unusual structure for his picture "Dahlien und Blattpflanze" (lot 19), which is vaguely reminiscent of a botanical identification chart, although the play of soft-grey shadows in the background renders it less formal. The protagonist in this image is the leafy branch, which is able to unfold its full ornamental beauty and is accompanied by the intense tones of yellow and reddish-violet blooms arranged next to it.

"Rotes Meer (Sonnenuntergang und schwarzer Dampfer)" (lot 18) is to be included among the so-called "Ungemalte Bilder", the "unpainted pictures" which mark a special chapter in Nolde's late work. They were created between 1938 and 1945, after the artist had been denounced as "degenerate" and, from 1941, also prohibited from practising his profession, although he was not officially prohibited from painting. Contrary to legend they were not painted in secret, and they were not yet to be assessed in terms of a cohesive series of works within their contemporary context. Instead, they followed the sketches for pictures that Nolde had already created in preparation for his paintings earlier in his career. During this period, however, his small-format watercolours did achieve an extraordinary, independent quality and an intense visual statement. Within the smallest of spaces, Nolde has also kindled a veritable blaze of colours coupled with a strongly abstract depiction of his subject matter in "Rotes Meer". Intermingled bands of orange, red and violet allow us to intuit more than to recognise this scene consisting of water, shoreline and sky; only the black silhouette of the steamboat, with its massive cloud of smoke, stands out in terms of a narrative element.

Finally, three remarkable portrait images illustrate the artist's profound interest in the people he came across – be it in his German-Danish homeland or during his travels. In "Bauernsohn" (lot 34) Nolde has depicted a young man whose presence fills the picture plane and who is situated within a subtle play of light and shadow carried out in shades of blue: his reflectively lowered gaze and his face half covered in shadow call to mind a spontaneously captured snapshot. "Russisches Mädchen" (Auktion 1188 Modern Art Day Sale, lot 169) represents a member of Russia's rural populace, whom he met while travelling with the Trans-Siberian Railway in October 1913, as a full-length, almost entirely shrouded figure who seems to be bound firmly into the cold, white landscape of Siberia. His depiction of a man (lot 33) is strongly reminiscent of his portraits of the natives from the exotic islands of the South Pacific whom he met in 1914 – later on in the course of that same journey, which spanned half the world. Nonetheless, this expressive "Männerkopf" presented en face is to be placed in a later, still-unknown context.

EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

6 ROTE ASTERN IN DUNKELBLAUER VASE

Um 1930/1935

Aquarell auf dünnem Japanbütten.
45,6/46,5 x 33,5/34,8 cm. Unter Glas ge-
rahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert
'Nolde'. – In schöner farbfrischer Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 31. August 2021.
Das Werk ist in seinem Archiv unter der
Nummer „Nolde A – 221/2021“ registriert
und dokumentiert.

*Watercolour on fine Japan laid paper.
45.6/46.5 x 33.5/34.8 cm. Framed under
glass. Signed 'Nolde' in pencil lower right. –
In fine condition with fresh colours.*

*With a photo-certificate by Manfred Reuther,
Klockries, dated 31 August 2021. The work
is registered and documented in his archive
under number "Nolde A – 221/2021".*

Provenienz Provenance
Lempertz Köln, Auktion 467, Kunst des
20. Jahrhunderts, 1.12.1961, Lot 488; Privat-
sammlung Hessen; seitdem in Familienbe-
sitz Baden-Württemberg

€ 80 000 – 120 000,-



AMEDEO MODIGLIANI

Livorno 1884 – 1920 Paris

7 CHAÏM SOUTINE ASSIS À UNE TABLE

1917

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

Parisot 2006 Bd. III, 162/17

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

Provenienz *Provenance*

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

Literatur *Literature*

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

€ 70 000 – 90 000,–

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

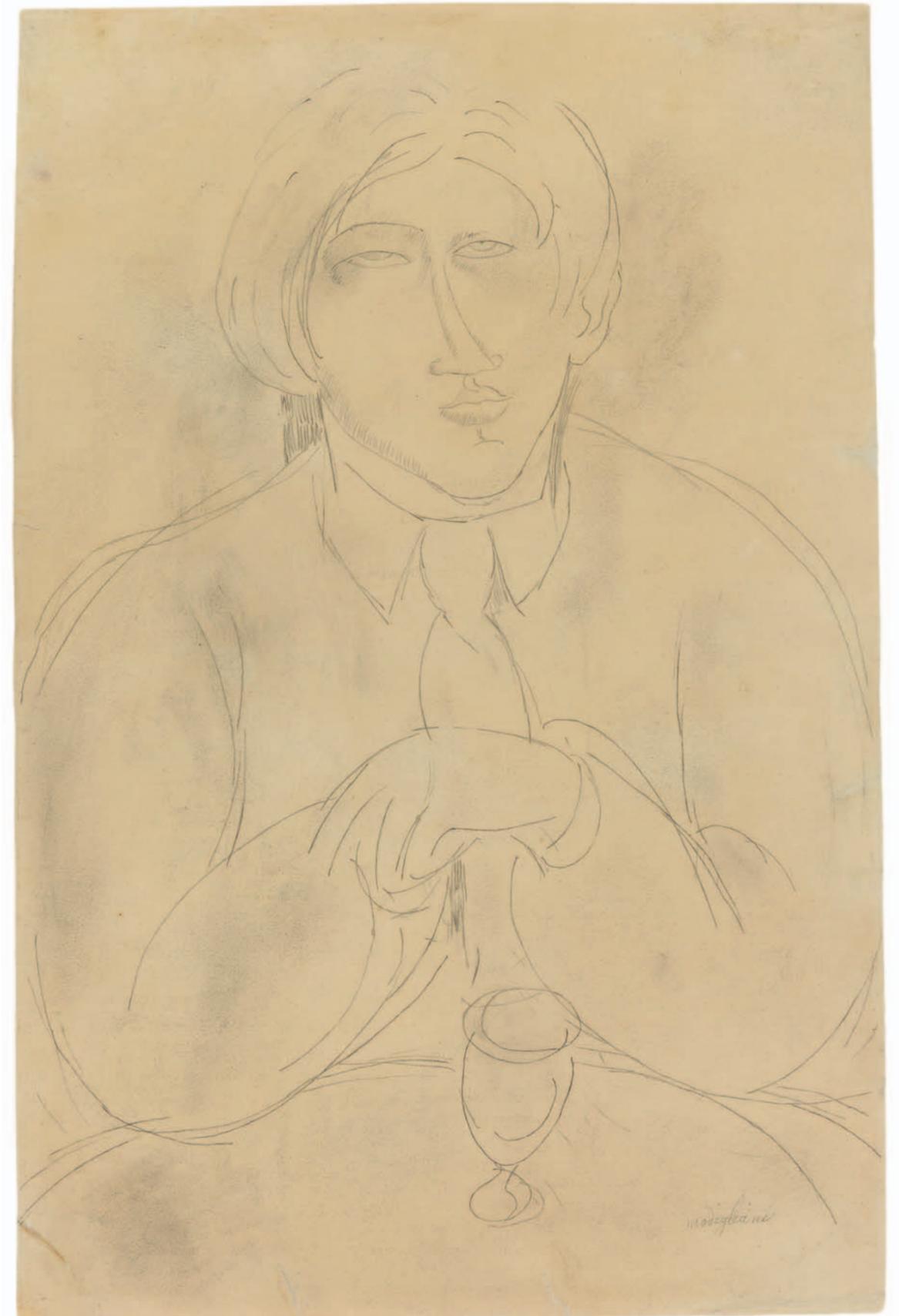
„Es muß für Modigliani ein ganz elementares Verlangen, so etwas wie ein Grundtrieb gewesen sein, sich die Menschen seiner Umgebung malend und zeichnend anzueignen, wobei keineswegs entscheidend war, ob sie ihm besonders nahe standen.“ – so resümiert Werner Schmalenbach über Modiglianis tiefes Interesse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

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

Amedeo Modigliani was a portrait painter. While his nudes may often dominate the public's image of Modigliani's art, his portraits of Parisian painters, poets, sculptors, art collectors and gallerists represent the core of his oeuvre.

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

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



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

8 SONNIGER GARTEN

1908

Öl auf Leinwand. 50,8 x 66 cm. Gerahmt. In der unteren Bildpartie rechts der Mitte grau signiert 'A Macke 08' (ligiert). Rückseitig schwarz signiert und datiert 'Aug. Macke. 1908.' sowie auf der Leinwand und der rechten Keilrahmenleiste zweifach mit dem ovalförmigen Stempel „Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775b) versehen.

Heiderich 95, Vriesen 71

Oil on canvas. 50.8 x 66 cm. Framed. Signed 'A Macke 08' (joined) in grey in lower area of picture to right of centre. Verso signed and dated 'Aug. Macke. 1908.' in black and with oval stamp "Nachlass AUGUST MACKE" (Lugt 1775b) twice on canvas and right stretcher bar.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz (1957); Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion 6.-8. Juni 1973, Lot 1133; Privatbesitz; Christie's London, German & Austrian Art, 17. Oktober 2000, Lot 36; Sammlung Corboud, Dauerleihgabe im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln (mit rückseitigem Rahmenetikett)

€ 300 000 – 400 000,-

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Frankfurt 1920 (Kunstverein), Gedächtnis-Ausstellung August Macke, Kat. Nr. 4; Basel 1936 (Kunsthalle), Paula Modersohn-Becker – August Macke, Kat. Nr. 67 (mit rückseitigem Ausstellungsetikett); Bonn 1947 (Die Brücke), August Macke, Kat. Nr. 1; Köln 1947 (Museen der Stadt Köln in der Alten Universität), August Macke, Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 5; New York 1952 (Fine Arts Associates, Otto M. Gerson), August Macke, Kat. Nr. 1; Den Haag 1953/1954 (Gemeentemuseum), August Macke, Kat. Nr. 2 (mit rückseitigem Ausstellungsetikett); Braunschweig 1954 (Kunstverein), August Macke, Kat. Nr. 6 mit Abb.; Münster 1957 (Westfälischer Kunstverein/Westfälische Wilhelms-Universität/Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte), August Macke – Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag, Kat. Nr. 4; München 1962 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), August Macke, Kat. Nr. 23 mit Abb.; Florenz 1964 (XXVII Maggio Musicale Fiorentino, Palazzo Strozzi), L'Espressionismo pittura scultura architettura, Kat. Nr. 353 (mit rückseitigem Ausstellungsetikett); Hamburg/Frankfurt 1968/1969 (Kunstverein/Kunstverein), August Macke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 7 mit Abb. 31; Köln 2001 (Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud), Miracle de la couleur, S. 452; Rotterdam 2003 (Kunsthall), Miracle de la couleur – Meisterwerken uit de Fondation Corboud (mit rückseitigem Rahmenetikett)

Literatur *Literature*

U.a. Gustav Vriesen, Der Maler August Macke, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 30. Bd., H.1, Münster 1952, S. 37/49, mit Abb. Nr. 20, S. 35; Walter Holzhausen, August Macke, München 1956, S. 13; Peter Selz, German Expressionist Painting, Berkeley/Los Angeles/London 1957, mit Abb. Nr. 86, S. 207; Wolfgang Macke, August Mackes Bonner Zeit, in: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 21, Bonn 1967, S. 165; Ernst-Gerhard Güse, August Macke, der Impressionismus und die Fauves. Ein Beitrag zu Mackes Rezeption französischer Malerei, in: Aust. Kat. August Macke, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster/Städtisches Kunstmuseum Bonn/Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1986/1987, S. 27 f mit Abb. Nr. 13; Andreas Pohlmann, August Macke und Bonn. Eine Stadt im Wandel, künstlerischer Anschauung, in: Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn Nr. 7, Bonn 1993 mit Abb. 18, S. 50; Ausst. Kat. August Macke: Blickfänge in und um sein Bonner Haus, August Macke Haus Bonn 2001, Kat. Nr. 52 mit Abb. S. 159



„Sonniger Garten“ ist ein bedeutendes Gemälde aus einer wichtigen Phase in August Mackes früher Schaffenszeit. Es entstand 1908, einem für den Künstler ereignisreichen und zukunftsweisenden Jahr. Im Frühjahr bereiste er zusammen mit seiner späteren Verlobten Elisabeth Gerhardt und deren Familie Italien, wo er sich mit der Kunst der Früh- und Hochrenaissance beschäftigte. Gemeinsam mit Elisabeth und deren Onkel Bernhard Koehler, der zu einem wichtigen Förderer Mackes geworden war, unternahm er im Sommer seine zweite Reise nach Paris. In den Galerien von Bernheim-Jeune, Durand-Ruel und Vollard hatte er die Möglichkeit, herausragende Werke der Pointillisten und Impressionisten zu sehen. Seit seiner ersten Paris-Reise 1907 beeinflussten ihn die französischen Künstler sehr, insbesondere Paul Cézanne wurde ein über die Maßen bewundertes Vorbild. Macke strebte danach, das moderne Lebensgefühl in seiner farbigen Vielfalt und Bewegung einzufangen. „In den toten Winkeln alter Zeiten finde ich nicht mehr das Leben, unser Leben, dieses Farbenglühen unserer Himmel, Häuser und Boulevards“, schrieb er 1907 an Elisabeth (zit. nach: August Macke ganz privat, Ausst.Kat. Kunsthaus Stade/Städt. Museen Freiburg/August Macke Haus Bonn 2009-2011, S. 38).

Die in Paris gesehene impressionistische, atmosphärisch-zarte Malweise fand Eingang in sein Werk, worüber dieses Gemälde eindrucksvoll Zeugnis ablegt. Es zeigt den Garten der Familie Gerhardt an einem hellen Sommertag. Über den hohen Zaun, der die sorgsam gepflegte Gartenanlage einfasst, wird der Blick über das ländlich geprägte Umfeld weitergeführt bis zu dem erhöht gelegenen Gebäudeensemble der damaligen „Königlichen Universitätsklinik für Psychische- und Nervenranke“ (heute LVR-Klinik).

Die Malerei ist von Licht förmlich durchdrungen, das Laub der Bäume und Sträucher wirft von zarten Farben erfüllte Schatten. Bei der Dame in dunklem Kleid und Hut, die sich auf der Rasenfläche niedergelassen hat, handelt es sich sicherlich um Elisabeth Gerhardt. Macke legte ihre Figur in einer durchlässigen Struktur aus offenen Strichlagen an, womit er zugleich die zarten Lichtflecken erfasst, die das Sonnenlicht auf ihre Gestalt zeichnet.

Mit Elisabeth verlobte sich Macke an Weihnachten 1908, nachdem er im Oktober dieses bewegten Jahres seine einjährige Militärzeit antreten musste. Bereits lange vor ihrer Verlobung ging der Künstler bei der gastfreundlichen Familie Gerhardt ein und aus, ihr Garten war beliebter Ort des familiären Zusammenseins. Das Paar heiratete im Oktober 1909. Nachdem sie 1910 von ihrem langen Aufenthalt am Tegernsee, wo der gemeinsame Sohn Walter geboren worden war, nach Bonn zurückkehrten, überließen die Gerhardts der jungen Familie ein Haus auf ihren Ländereien als Wohn- und Atelierhaus, das heutige August Macke Haus. Der familiäre Garten sollte auch weiterhin eine wichtige Rolle im Leben und im Oeuvre August Mackes spielen, wie eine Reihe von 1911/1912 entstandenen Gartenbildern belegt.

Als eines der frühesten Gartenbilder kommt dem hier angebotenen herausragenden Werk eine besondere Bedeutung zu, es wurde vielfach prominent ausgestellt.

“Sonniger Garten” is a key painting from an important phase in August Macke’s early career. It was created in 1908, which was an eventful and seminal year for the artist. In the spring he travelled through Italy with his future fiancée Elisabeth Gerhardt and her family, occupying himself with early and high Renaissance art. In the summer he set out on his second journey to Paris, together with Elisabeth and her uncle Bernhard Koehler, who had become an important patron of Macke. There he had the opportunity to see outstanding works by the pointillists and impressionists in the galleries of Bernheim-Jeune, Durand-Ruel and Vollard. He had been heavily influenced by French artists since his first journey to Paris in 1907 - Paul Cézanne, in particular, had become a role model whom he admired to a fault. Macke sought to capture the feeling of modern life in its colourful diversity and dynamism. In 1907 he wrote to Elisabeth: “In the dead corners of olden times I no longer find life, our life, this colourful glow in our sky, buildings and boulevards” (cited in: August Macke ganz privat, exh. cat. Kunsthaus Stade/Städt. Museen Freiburg/August Macke Haus Bonn 2009-2011, p. 38).

The impressionistic, atmospherically delicate style of painting he saw in Paris made its way into his work, and our picture provides a striking testament to this. It shows the garden of the Gerhardt family on a bright summer day. Our gaze is guided over the high fence surrounding the carefully tended garden and past the rustic-looking area around it to the elevated architectural ensemble of the mental hospital then known as the “Königliche Universitätsklinik für Psychische- und Nervenranke” and now known as the “LVR-Klinik”.

The painting is veritabily permeated with light; the leaves of the trees and bushes cast shadows filled with delicate colours. The woman seated on the lawn in a dark dress and hat is surely Elisabeth Gerhardt. Macke has laid out her figure in a transparent structure consisting of open hatching, thus simultaneously capturing the delicate flecks of light described on her form by the sunlight.

The artist became engaged to Elisabeth on Christmas in 1908 after having to report for his year of military service in October of that busy year. Macke had already been welcome to come and go as he pleased at the house of the hospitable Gerhardt family long before their engagement, and the family enjoyed their garden as a place to spend time together. The couple were married in October 1909. In 1910, when they returned to Bonn after their long stay by the Tegernsee, where their son Walter was born, the Gerhardts let the young family use a house on their estates - today’s August Macke House - as their home and studio. The family garden would also continue to play an important role in the life and work of August Macke, as demonstrated by a series of garden pictures created in 1911/1912.

The outstanding work offered here has been assigned special significance as one of the earliest garden pictures and has been prominently exhibited many times.



Verso

JOHN ARMLEDER
Genf 1948

9 OHNE TITEL
1992

Spiegelfolie auf Holz. 202 x 303 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'John Armleder 1992'. – Die Arbeit wurde fachmännisch restauriert.

Mirrored foil on wood. 202 x 303 cm. Signed and dated 'John Armleder 1992' verso on wood. – The work has been professionally restored.

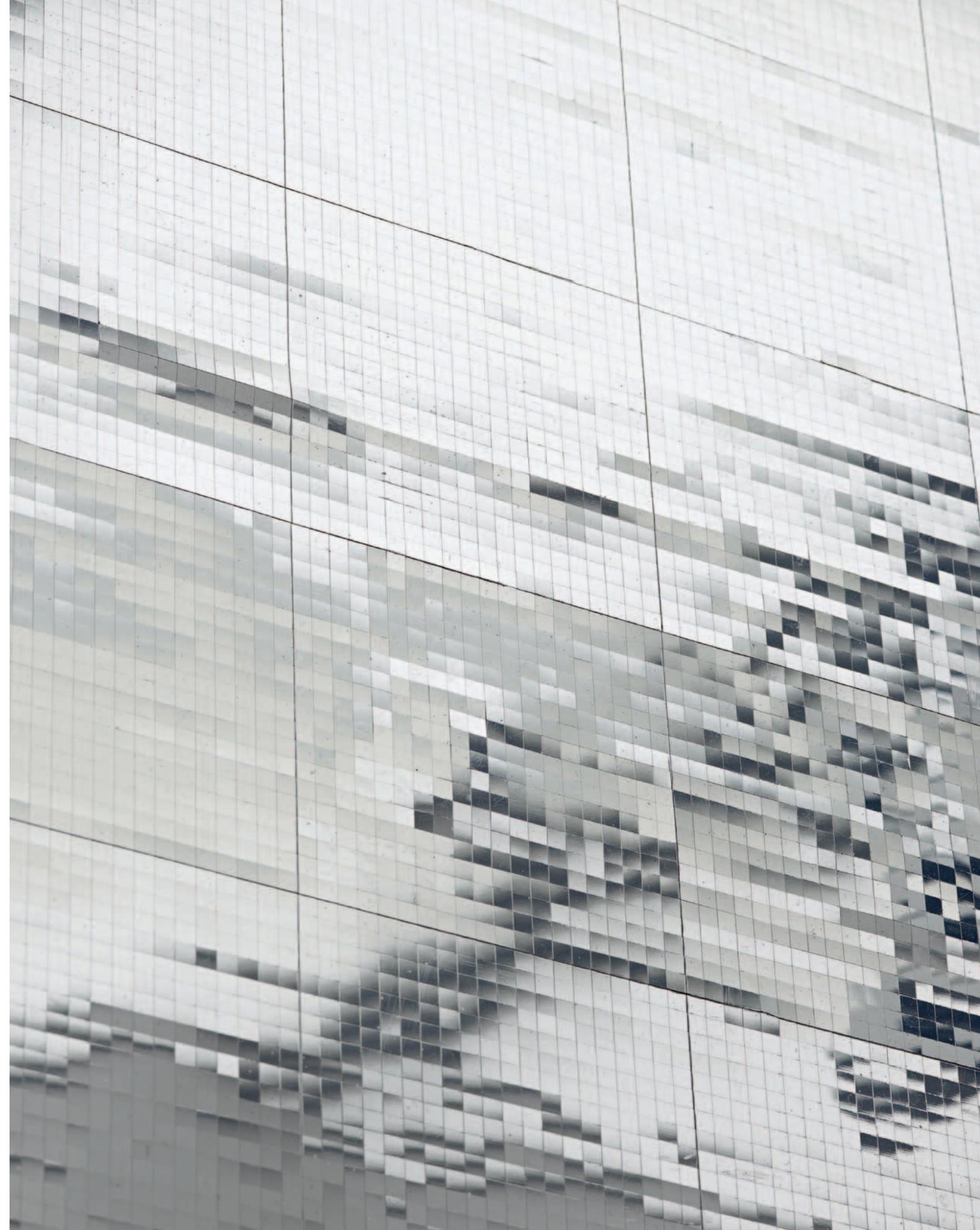
Provenienz *Provenance*
Massimo de Carlo, Mailand;
Flash Art Collection, Mailand;
Privatsammlung, Italien

€ 80 000 – 100 000,-



Der Schweizer Künstler John Armleder ist für seine Auseinandersetzung mit verschiedenen Medien berühmt geworden. Neben Gemälden und pour paintings hat er Möbelskulpturen geschaffen und verschiedene Objekte in seine Präsentationen integriert. Seine Karriere umfasst fünf Jahrzehnte, in denen er sich der ständigen Neuerfindung und Verfeinerung seines künstlerischen Ausdrucks widmete. In den frühen 1960er Jahren – durch ein gemeinsames Interesse an dem amerikanischen Komponisten und Schriftsteller John Cage – kollaborierte er kurzzeitig mit Mitgliedern der Fluxus-Bewegung. Ein Genre, das seinen Stil seither beeinflusst hat. John Armleder nahm anschließend an der Performance-Gruppe Galerie Ecart teil und vertrat die Schweiz auf der Biennale in Venedig 1986. Obwohl seine Einflüsse eindeutig von modernistischen und konzeptionellen Ideen abgeleitet sind, erlaubte er sich nie, sich auf einen bestimmten Stil festzulegen. Das Werk in der Auktion ist ein Spiegelmosaik, das an Armleders raumgreifende Installationen erinnert. Sie ziehen den Betrachter in seine Welt, begegnen ihnen mit ihrem eigenen gebrochenen Spiegelbild und werden gleichzeitig Teil des visuellen Erlebnisses. Diese humorvolle Abstraktion zieht sich durch sein Oeuvre und ist möglicherweise die treibende Kraft hinter seinem Verfahren.

Famous for delving into different media, the Swiss artist John Armleder has created paintings, pour paintings, furniture sculptures and integrated various objects into his presentations. His career spans five decades which he devoted to constantly reinventing and honing his artistic expression. In the early 1960s – through a mutual interest in American composer and writer John Cage – he briefly connected with members of the fluxus movement. A genre that has influenced his style ever since. John Armleder went on to participate in the Galerie Ecart performance group and to represent Switzerland at the Venice Biennale in 1986. Though his influences are clearly derived from Modernist and Conceptual ideas he never allowed himself to settle for one specific style. The work in the sale is a mirrored mosaic style masterpiece, which is reminiscent of his vast expansive installations. Drawing the viewer into his world, they are met with their own fractured reflection, whilst at the same time becoming part of the visual experience. This humorous abstraction runs through his oeuvre and is possibly the binding force behind his process.



GÜNTER FRUHTRUNK

1923 – München – 1982

10 OHNE TITEL

UM 1970

Acryl auf Leinwand. 151,5 x 166 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand monogrammiert 'ftk' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Walter Storms, Günter Fruhtrunk Gesellschaft, München, für die Bestätigung der Authentizität der vorliegenden Arbeit nach Ansicht von Abbildungen.

Acrylic on canvas. 151.5 x 166 cm. Framed with studio frame. Monogrammed 'ftk' and with direction arrow and direction detail verso on canvas. – Minor traces of age.

We would like to thank Walter Storms, Günter Fruhtrunk Gesellschaft, Munich, for confirmation of authenticity of the present work on basis of photographs.

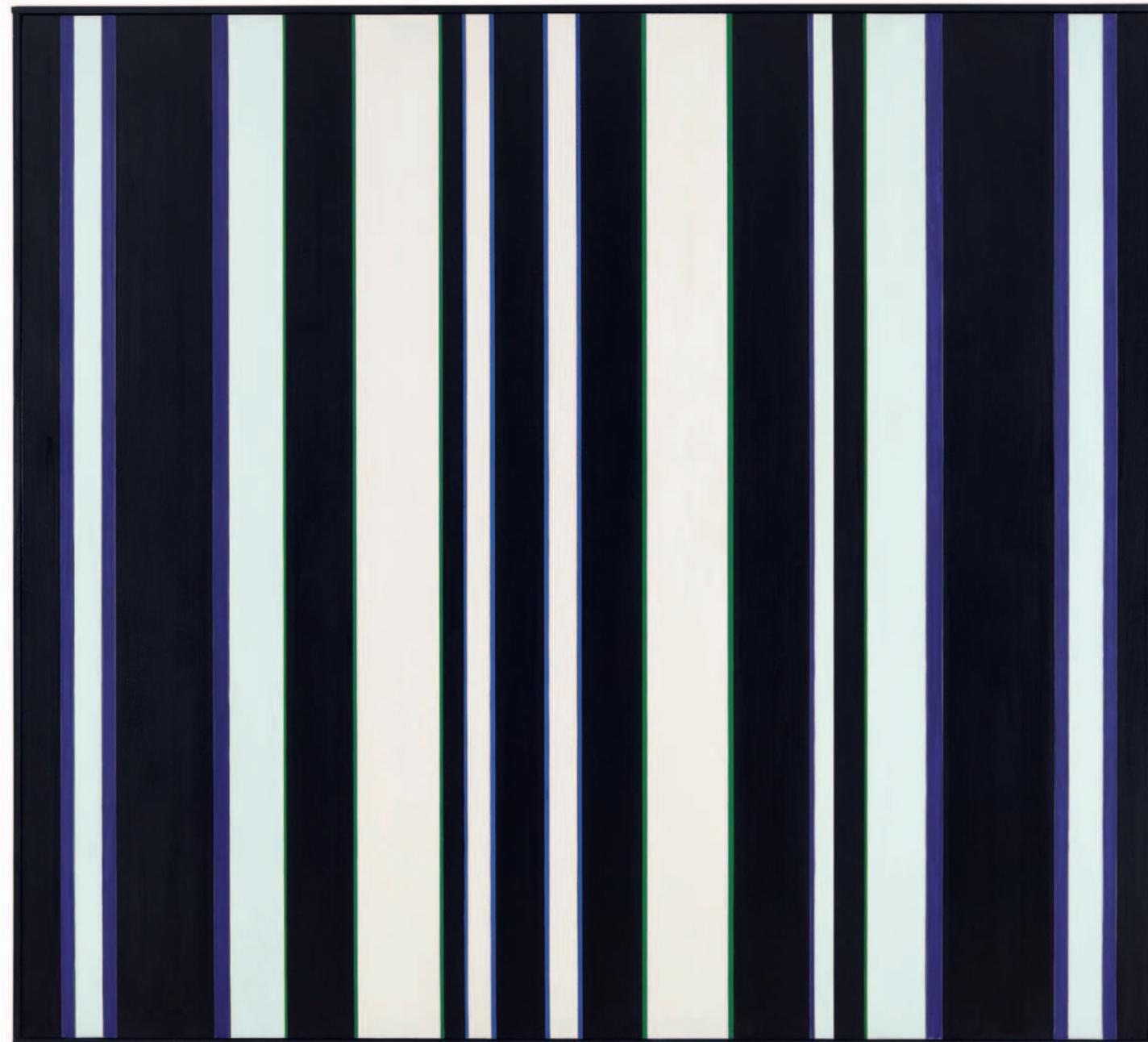
Provenienz *Provenance*

Galerie Denise René, Paris (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Tschechien

€ 80 000 – 120 000,-

Licht und Dunkelheit darstellen, die Leinwandebene auf monochrome Linien reduzieren und einen Rhythmus kreieren, der innerhalb der Leinwand wiederholt. Seit den 1950er Jahren hat sich Günter Fruhtrunk mit der Reduktion des malerischen Verfahrens auf horizontale und diagonale Kompositionen einen Namen gemacht. Beeinflusst von Aufenthalten bei Hans Arp und Fernand Léger in Paris in den 1950ern, wurden seine wechselnden Farbfelder bald zu seiner Visitenkarte. Sein Interesse an Rhythmus und Kadenz nannte Fruhtrunk oft als Inspiration bzw. Anstoß für seine künstlerische und ästhetische Sprache. Kräftige, mutige Linien, oft in Schwarz und Weiß, wechseln sich ab und werden gelegentlich durch dezente Grün- oder Violettzusätze akzentuiert. Durch eine starke Push-and-Pull-Wirkung auf den Betrachter ziehen die Gemälde einen in ihren Bann und verlangen gleichzeitig vom Betrachter, einen Schritt zurückzutreten und die unterschiedlichen Breiten der Farbfelder zu genießen. Die Ästhetik ist reduziert, der Aspekt des Rhythmus wird nie gestört oder bewusst fragmentiert. Es gelingt ihm, die subtile Balance zwischen Kontrast und Präzision zu wahren und ein berauschendes visuelles Erlebnis zu schaffen.

Capturing light and darkness, reducing the plane of the canvas to monochromatic lines and achieving rhythm that echoes past the canvas itself. Since the 1950s Günter Fruhtrunk has made a name for himself with the reduction of the painterly process to horizontal and diagonal compositions. Having been influenced by long stints in Paris, working with Hans Arp and Fernand Léger, his alternating colour fields soon became his calling card. Fruhtrunk often cited his interest in rhythm and cadence as an inspiration - or rather - impetus for his artistic and aesthetic language. Strong bold lines, often in black and white, alternate and are occasionally accentuated by subtle green or violet additions. Causing a strong push and pull effect to the viewers, the paintings draw you in and at the same time require the observer to take a step back and appreciate the varying widths of the colour fields. The aesthetic is reduced, the aspect of rhythm is never disruptive or purposely fragmented. He manages to maintain the subtle balance between contrast and precision, creating an exhilarating visual experience.



JOSEPH KOSUTH
Toledo/Ohio 1945

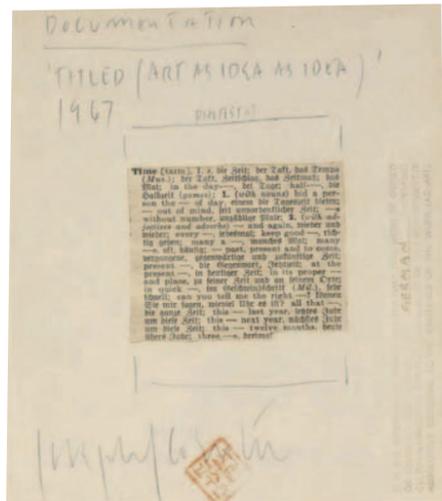
11 ART AS IDEA AS IDEA
1967

Serigraphie auf Aluminium. 120 x 120 cm.
Auf der beiliegenden Werkdokumentation signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'DOCUMENTATION "TITLED (ART AS IDEA AS IDEA)" 1967 Joseph Kosuth', mit typographischen Text des Werkes, Rotstempel und gestempelter Verkaufsbeschränkung. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Silkscreen on aluminium. 120 x 120 cm.
Signed, dated, titled and inscribed 'DOCUMENTATION "TITLED (ART AS IDEA AS IDEA)" 1967 Joseph Kosuth' on accompanying work documentation, typographical text of the work, red stamp and stamped sales restriction. – Minor traces of age.

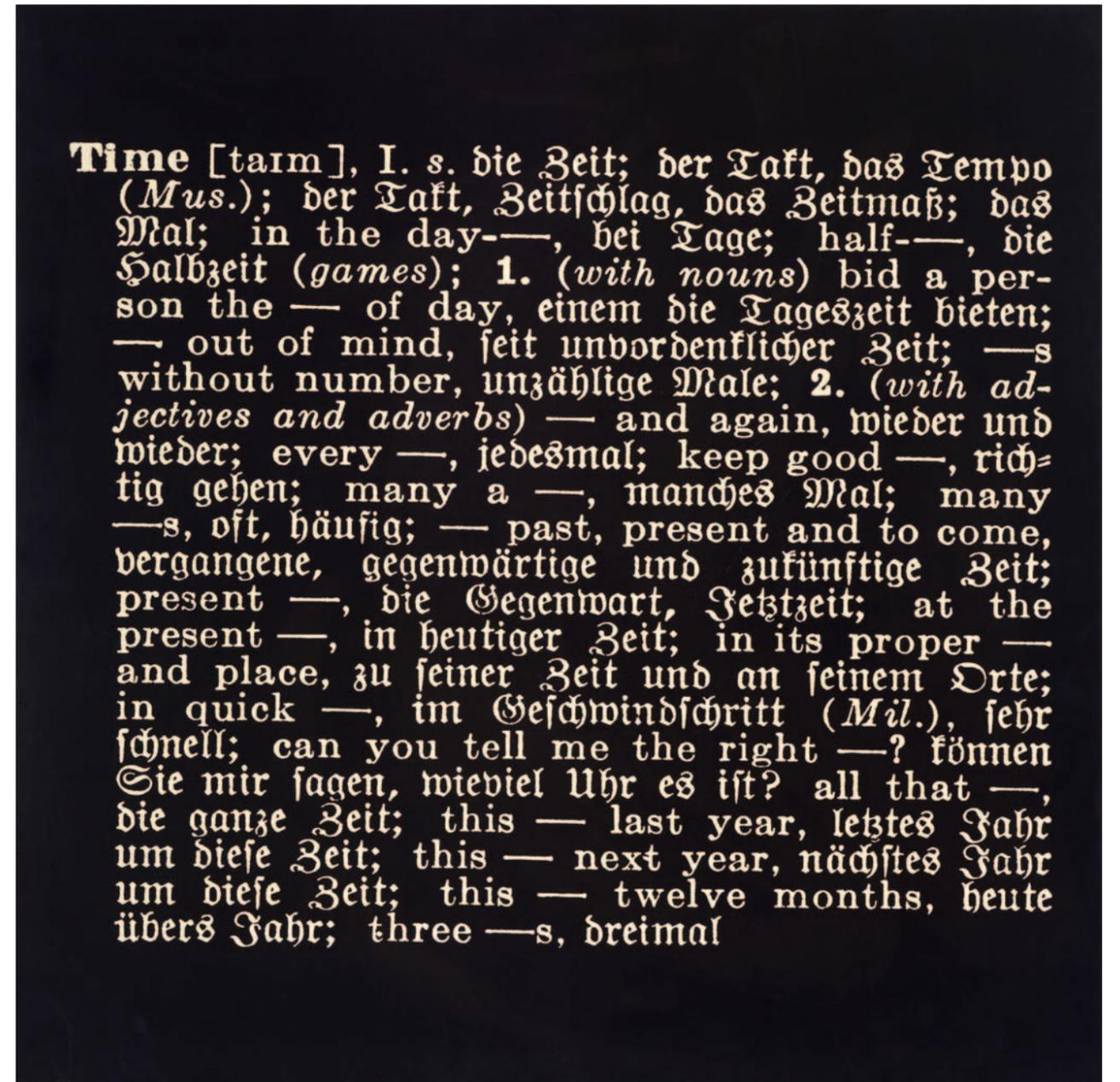
Provenienz Provenance
Paul Maenz, Köln (mit rückseitigem Stempel); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000,–



Joseph Kosuth ist sicherlich jemand, der die Produktion von Kunst als eine intellektuelle Tätigkeit begreift. Tief beeinflusst von seinen Streifzügen in die Philosophie hat er konsequent Konzepte mit der Realität vermischt und deren Verbalisierung erforscht. Berühmt für seine Nutzung von Neon, oder wörterbuchähnlichen Definitionen als Gemälde, hat es der amerikanische Künstler dem Betrachter nie leicht gemacht. Für ihn waren es Wittgenstein und Nietzsche, die auf die Kunst als Gegenüberstellung zur verbalen Spekulation hinweisen, obwohl er selbst dem Betrachter seiner Werke einen Raum zur Spekulation schafft. Joseph Kosuth wurde in den USA geboren und studierte an der Toledo Museum School of Design, dem Cleveland Art Institute und der School of Visual Arts. Ihn interessiert nicht 'wie' etwas gemacht wird, sondern warum. Das Gemälde in der Auktion ist ein perfektes Beispiel für seine Auseinandersetzung zwischen Verbalen und Nonverbalen Ideen. In der Auseinandersetzung mit dem Thema „Zeit“, werden Konnotationen des Vergehens evoziert, unterstrichen durch die Verwendung der altdeutschen Schreibweise. Die Aphorismen – und wie wir sie heute wahrnehmen – unterstreichen philosophische Vorstellungen, die jeder von uns individuell in sich trägt.

Joseph Kosuth is certainly someone who understands the production of art as an intellectual activity. Deeply influenced by his forays into philosophy, he stringently merged concepts with reality, researching their verbalisation. Renowned for his application of neon and dictionary-style definitions as paintings, the American artist never made it easy for the viewer. For him, it was Wittgenstein and Nietzsche who referred to art as a juxtaposition to verbal speculation, although he himself left room for speculation for the viewers of his works. Joseph Kosuth was born in the USA and studied at Toledo Museum School of Design, at Cleveland Art Institute, and at the School of Visual Arts. He was not interested in 'how' things were done, but why. The painting shown in this auction is a perfect example for his engagement with verbal and nonverbal concepts. In the exploration of the theme of 'time', connotations of the elapsing of time are evoked, underlined by the use of the old German typeface. Aphorisms – and how we perceive them today – underline philosophical ideas that we all individually carry within us.



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

12 DIE ENKELIN IM KORBSSEL NACH RECHTS

1920

Öl auf Leinwand. 52 x 40,5 cm. Gerahmt. Unten links mit dem schwarzen Nachlass-Stempel „M. Liebermann“ (Lugt 4763, fragmentiert). – In pastoseren Partien partiell mit feinem Craquelé, insgesamt in schönem Erhaltungszustand.

Eberle 1920/30

Unter Vermittlung von Lempertz konnte eine gütliche Einigung zwischen den Erben Liebermann und den heutigen Besitzern erzielt werden.

Oil on canvas. 52 x 40.5 cm. Framed. Black estate stamp "M. Liebermann" lower left (Lugt 4763, fragmented). – Fine craquelure in the pastose areas, overall in fine condition.

Assisted by Lempertz, a fair restitution agreement could be achieved between the heirs of Max Liebermann and the current owners.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Max und Martha Liebermann, Berlin (bis 1935); Dr. Conrad Doebbeke, Berlin; Kunsthandlung Carl Nicolai, Bad Kohlgrub (1950er Jahre, mit rückseitigem schwer lesbarem Stempel); Lempertz, Köln, 451. Auktion, 28. Oktober 1958, Lot 176; Stuttgarter Kunstkabinett Ketterer, 33. Auktion, 29./30. Mai 1959, Lot 511; Privatbesitz, Deutschland; Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (mit rückseitigem Rahmenetikett); Christie's London, German and Austrian Art II, 17. Oktober 2000, Lot 42; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. München 1923 (Moderne Galerie Thannhauser), Max Liebermann, Bilder/Aquarelle/Pastelle, Kat. Nr. 34 („Kind mit Wärterin“); Zürich 1923 (Zürcher Kunsthaus), Max Liebermann, Kat. Nr. 99 („Kind mit Wärterin“, L. 40 x 50,5, Max Liebermann, Berlin, 1921“); Schwäbisch Hall 2003/2004 (Kunsthalle Würth), Max Liebermann, Poesie des einfachen Lebens (mit rückseitigem Rahmenetikett)

€ 40 000 – 50 000, –

Literatur *Literature*

U.a. Erich Hancke, Max Liebermanns Kunst seit 1914, in: Kunst und Künstler, Jg. XX, Heft 10, Juni 1922, S. 340-355 mit Abb. S. 345; Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1923, vgl. S. 514, 520; C. Sylvie Weber/ Sabine Fehleemann (Hg.), Max Liebermann, Poesie des einfachen Lebens, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Künzelsau 2004, S. 218 mit ganzseitiger Farbabb. S. 135

Die „Moderne Galerie Thannhauser“ in München zeigte nach Werken von Max Slevogt Anfang des Jahres 1923 eine vielbeachtete monographische Ausstellung mit Gemälden und Papierarbeiten von Max Liebermann, die vom Künstler selbst zusammengestellt worden war. Darunter waren auch jüngere Bildnisse („Heinrich Thannhauser“, 1919; „Albert Einstein“, 1922) und Porträts aus der eigenen Familie, vor allem Bildnisse der kleinen Enkelin des Künstlers – wie auch das vorliegende Werk dem Münchner Publikum als „Kind mit Wärterin“ bzw. „Kind mit Wärterin und Puppe“ erstmals öffentlich vorgestellt wurde. Liebermanns Komposition von 1920 verschränkt auf auffällige Weise die dargestellten menschlichen Figuren mit geometrisierten Hintergründen, die als monochrome Farbflächen akzentuiert sind und als Folien, Ton-in-Ton, das frei entwickelte und lebendige Vordergrundsmotiv zusammenfassen und beruhigen. Ist Maria im Rund des Korbsessels in ihrem hellen Kleidchen vor dem gebauschten Weiß des Rockes der knienden Wärterin sehr malerisch erfasst, gilt dem porträthaft ausgearbeiteten Kopf der alten Frau mit der feingliedrigen Puppe in den Händen besondere Aufmerksamkeit durch genauere und farblich delikate Ausarbeitung der Details. Liebermann liegt an der spielerischen Suggestion, man hat sich auf das Niveau des Kindes begeben und teilt mit ihm die absolute Konzentration, das Staunen, die Verführung und die Magie des Momentes.

After showing works by Max Slevogt at the beginning of 1923, Munich's "Moderne Galerie Thannhauser" presented a widely noted monographic exhibition of Max Liebermann's paintings and works on paper, which was arranged by the artist himself. Among these, there were more recent portraits ("Heinrich Thannhauser", 1919; "Albert Einstein", 1922) and likenesses of members of his own family, particularly portraits of the artist's little granddaughter – such as the present work, which was presented publicly for the first time to the audience in Munich under the title "Kind mit Wärterin" or, alternatively, "Kind mit Wärterin und Puppe". Liebermann's composition of 1920 is striking in its interlocking of the depicted figures with the geometricised backgrounds, which are accentuated as monochrome fields of colour and, serving as tone-in-tone foils, consolidate and calm the freely developed and vibrant motif of the foreground. Whereas Maria is captured in a very painterly manner, surrounded by the curve of the wicker chair in her light little dress in front of the puffy white of the kneeling minder's skirt, the old woman – whose head is developed in the manner of a portrait and who holds the thin-limbed doll in her hands – is made the subject of special attention through the more precise and chromatically delicate formulation of details. Liebermann enjoys playfully suggesting our having placed ourselves on the level of the child and sharing in her absolute concentration, amazement and fascination and in the magic of the moment.



WALTER LEISTIKOW

Bromberg 1865 – 1908 Berlin

13 ABEND AN DER HAVEL

Öl auf Leinwand. 73 x 93,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'W. Leistikow'.
Rückseitig auf dem Keilrahmen zusätzlich
in blauer Kreide signiert, bezeichnet und
betitelt 'W. Leistikow Berlin, Abend an der
Havel'. – Einige wenige alte Retuschen und
kleinere Farbverluste am unteren Rand.

Wir danken Heinz Holtmann, Köln, für be-
stätigende und ergänzende Informationen.
Das Gemälde ist in seinem unveröffent-
lichten Werkverzeichnis unter der Nr. 321
verzeichnet.

*Oil on canvas. 73 x 93.5 cm. Framed. Signed
'W. Leistikow' in black lower right. Verso on
stretcher additionally signed, inscribed, and
titled 'W. Leistikow Berlin, Abend an der Havel'
in blue chalk. – Lower margin with few old
retouches and minor losses of colour.*

*We would like to thank Heinz Holtmann,
Cologne, for confirmatory and additional
information. The printing is recorded in his
unpublished catalogue raisonné under
no. 321.*

Provenienz *Provenance*

Lempertz Köln, Auktion 3./4.12.1964, Lot 398;
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seit-
dem in Familienbesitz

€ 50 000 – 70 000,–

„Leistikow (kehrt) schon den Menschen den Rücken, um sie nie wieder mit seiner Kunst zu verfolgen. Denn die Landschaft selbst wird lebendig, sie hat jenes tiefe Schweigen, das alle guten Landschaften haben und in dem der Mensch eine höchst störende Leblosigkeit bedeutete. (...) Leistikow befreit sich von ihnen, weil er das Gefühl hat, nicht (...) zur Vedute berufen zu sein, sondern zu einer im Rhythmus der Natur atmenden, treuen, seelenvollen Landschaft, die sich durch sich selbst bewegt.“ (Oscar Bie, Walter Leistikow, in: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 260 f; zit. aus: Tobias Hoffmann (Hg.), Landschaft zwischen Impressionismus und Expressionismus. Meisterwerke von Hagemeyer und Leistikow, Ausst. Kat. Bröhan Museum, Berlin 2017, o. S.).

Wie kaum ein anderer Künstler verstand es Walter Leistikow, dem Mitbegründer der Berliner Secession, die charakteristische märkische Landschaft unmittelbar nördlich der Metropole Berlin mit ihren zahlreichen Flußläufen, Seen, Kiefern- und Birkenwäldern in stimmungsvolle Sehnsuchtsbilder zu übertragen. Stets menschenleer und oftmals in das abendliche weiche Licht der untergehenden Sonne getaucht, vermitteln sie, nicht zuletzt durch die silbrig spiegelnden Wasseroberflächen, einen Hauch von Melancholie. Anders als bei seinen Malerkollegen Liebermann und Slevogt scheint bei Leistikow noch entfernt die deutsche Romantik nachzuklingen und eine gewisse Seelenverwandtschaft mit den skandinavischen Landschaftsmalern der Jahrhundertwende erkennbar zu werden.

“Leistikow already [turned] his back on people, never to pursue them again with his art. Because the landscape itself comes alive, it has that deep silence that all good landscapes have and within which people would signify a highly disruptive lifelessness. (...) Leistikow frees himself from them because he feels he is [...] called to create not vedute but an authentic, soulful landscape that breathes in the rhythm of nature and moves under its own power” (Oscar Bie, Walter Leistikow, in: Kunst und Künstler 2 (1904), p. 260 f.; cited in: Tobias Hoffmann (ed.), Landschaft zwischen Impressionismus und Expressionismus. Meisterwerke von Hagemeyer und Leistikow, exh. cat. Bröhan Museum, Berlin 2017, n.p.).

There is scarcely another artist with the same ability as Walter Leistikow, a co-founder of the Berlin Secession, to translate the characteristic landscape of the March of Brandenburg directly north of the metropolis of Berlin - with its numerous rivers, lakes and pine and birch forests - into atmospheric images evoking a sense of longing. Always devoid of people and often immersed in the soft evening light of the setting sun, his paintings convey a hint of melancholy, not least through the silvery reflections on the surface of their water. Unlike his fellow painters Liebermann and Slevogt, a distant echo of German romanticism still seems to be present in Leistikow's work and a certain spiritual affinity with the Scandinavian landscape painters of the turn of the century seems recognisable.



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

14 DER ZWEIFLER

1930

Bronzeplastik. Höhe 50,7 cm. Rückseitig unten rechts signiert 'E.Barlach'. Vorkriegsguss aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 46 Exemplaren, davon 17 Güsse vor 1938 entstanden. – Mit schöner, ebenmäßiger bronzefarbener Patina, stellenweise leicht aufgelichtet. – In guter Erhaltung.

Laur 470; Schult 385

Wir danken der Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, für freundliche Auskünfte nach Vorlage des Originals.

Bronze sculpture. Height 50.7 cm. Signed 'E.Barlach' on the reverse lower right. Pre-war cast from a total edition of 46 exemplars mentioned by Laur, of which 17 casts were made before 1938. – Fine even golden-brown patina, partially slightly lightened. – In fine condition.

We would like to thank the foundry Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, for kind information after presentation of the original cast.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Adolf und Margarete Vogler, Hamburg (vor 1945 erworben); Margarete Vogler, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 40 000 – 60 000,–

Literatur *Literature*

U.a.: Elisabeth Laur, Exkurs: Bronzeplastiken im Werk Barlachs, in: Ernst Barlach. Das plastische Werk, Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2006, vgl. S. 43, 45; Volker Probst, Die Bronzen im Werk Ernst Barlachs, in: Posthume Güsse, Bilanz und Perspektiven, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Berlin/München 2009, vgl. S. 107, S. 109 ff.

Die vorliegende Bronze ist nach aktueller Vorlage als ein alter Noack-Guss bestätigt worden. Nach vorläufigem Stand ist es möglich aber nicht gesichert, dass es sich um einen Lebzeitenguss handeln könnte. Nach der erzwungenen Emigration Alfred Flechtheims 1933 sind bekanntlich die zwischen Flechtheim und Barlach in den Jahren 1930 und 1931 vereinbarten Gussprogramme mit der Berliner Gießerei fortgesetzt worden. Dabei wurde die ursprünglich vorgesehene Limitierung zum Teil deutlich, noch zu Lebzeiten des Künstlers, überschritten, so auch bei der Bronze des „Zweiflers“ (vgl. Laur 470 1) – das Werkverzeichnis nennt für den Zeitraum 1930-17.2.1938, dem Todesdatums Barlachs, allein 17 Exemplare, darunter einige wie hier vorliegend ohne den Gießerstempel). Nach dem Tode des Künstlers wurden bis 1941 möglicherweise weitere Exemplare gefertigt, darunter 1941 kriegsbedingte Zinkgüsse (vgl. Laur 470, Angaben zu 2) und 3)).

Barlachs kniende Gewandfigur aber, die als solche tatsächlich an die sakrale Plastik des Mittelalters anknüpft, vermittelt die schmerzhafteste Verinnerlichung menschlicher Not wie sie auch in der Einsamkeit des Gebets zum Ausdruck kommen kann. Der „Zweifler“ überwältigt durch eine künstlerische Formgebung, die nicht nur im Raum kirchlicher Architektur „funktioniert“, sondern als Meisterwerk des Expressionismus universell empfunden und rezipiert werden kann.

According to its recent presentation, this bronze has been confirmed as an old Noack cast. Based on preliminary knowledge it is possible, but not certain, that the cast could have been made during the artist's lifetime. It is well-known that the programmes of castings agreed upon between Alfred Flechtheim and Barlach and the Berlin foundry in 1930 and 1931 were continued after Flechtheim was forced to emigrate in 1933. In this context, the originally planned limitation of the editions was exceeded, sometimes considerably during the artist's lifetime, and this was also the case with the bronze of the "Zweifler" (see Laur 470 1): the catalogue raisonné lists 17 copies solely for the period from 1930 to 17 February 1938, the date of Barlach's death – some of which do not display a foundry mark, as is the case here. After the artist's death, additional copies may have been produced until 1941, including zinc casts necessitated by the war (see Laur 470, notes on 2) and 3)).

As a draped kneeling figure, Barlach's work actually builds on the sacred sculpture of the Middle Ages, conveying the painful internalisation of human desperation – which may also find expression in the solitude of prayer. His "Zweifler" overwhelms us with its artistic composition of form, which not only "functions" within the realm of church architecture but can, as an expressionist masterpiece, actually be universally experienced and responded to.



ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945

15 JAKOBS TRAUM

2004

Gouache und Blei auf Photographie.
86 x 63 cm. Unter Glas in Stahlrahmen
118,5 x 92 x 7 cm.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat
des Künstlers vom 16.07.2018.

Gouache and lead on photograph.
86 x 63 cm. Framed under glass in steel
frame 118.5 x 92 x 7 cm.

*With accompanying signed photo certificate
of the artist from 16.07.2018.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Schottland; Privatsamm-
lung, Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 70 000,-

Mit dem Titel „Jakob's Traum“ greift Anselm Kiefer die Stelle in dem Alten Testa-
ment auf, wo Jakob sich auf offenem Terrain für die Nacht niederlegt und sich
für ihn im Traum die Vision einer Leiter offenbart. An dieser schweben Engel
herauf und herab, und Gott spricht zu Jakob. Oft als Himmelsleiter gedeutet,
wird Jakob's Vision zu einem Thema von Transzendenz, welches als Motiv häufig
von Kiefer auf mnemonische Weise genutzt wird. Die kleinen Gewänder, die
sich geisterhaft entlang der Leiter bewegen, geben der Idee des Jenseits einen
konkreten visuellen Ankerpunkt. Mit dem Leiter-Symbol im Zentrum wandert
der Blick des Betrachters auf der vertikalen Achse des Bildes und entdeckt bei
näherem Hinsehen eine Reichhaltigkeit verschiedener Ebenen. Eine archäologi-
sche Annäherung offenbart die dahinterliegende Photographie einer Wand und
rechts der herbstlich anmutenden Bäume. Gleichzeitig deuten Gouache- und
Blei-Markierungen auf Kiefer's kraftvolle Intervention in die collagenartig an-
mutende Komposition. Als jemand, der durch die Verwendung verschiedens-
ter Medien berühmt geworden ist, setzt sich der 1945 geborene Künstler mit
einer Vielzahl von Themen auseinander: von der deutschen Geschichte bis zur
Jüdischen Kabbalah werden Mythen und Religion verwoben, um gleichzeitig
ein Labyrinth und Lösung anzubieten. In seinen Büchern, Gemälden, Collagen,
Installationen und Skulpturen bringt Anselm Kiefer eine Materialität und visu-
elle Vielfalt, die seinesgleichen sucht. Das hier angebotene Werk bringt all diese
Ebenen auf eindrucksvolle Weise zusammen, und ist ein bemerkenswertes
Beispiel seines Schaffens.

*In "Jakob's Traum" Anselm Kiefer alludes to the passage from the Old Testament
where Jakob lies down in a field to seek rest for the night. In his dream he sees a
ladder appear and angels floating up and alongside it. God then speaks to Jakob.
Often interpreted as the ladder to heaven, Jakob's vision embodies a theme of
transcendence, which is often used as a mnemonic motif by Kiefer. The small
robes that move along the ladder in a ghost-like fashion, give the concept of the
afterlife a concrete visual anchor point. With the ladder in the center of this work,
the viewer's gaze wanders along the vertical axis of the picture and, on closer
inspection, discovers a wealth of different levels. An archaeological approach
reveals the photograph of a wall behind and to the right autumn-like trees. At the
same time, gouache and lead markings indicate Kiefer's powerful intervention in
the seemingly collage-like composition. Born in 1945 Kiefer has become famous
through the use of various media, whilst grappling with a variety of topics: from
German history to Jewish Kabbalah, myths and religion are interwoven to provide
a labyrinth and solution at the same time. In his books, paintings, collages, installa-
tions and sculptures, Anselm Kiefer brings a materiality and visual variety that is
second to none. The work offered here brings all these levels together in an im-
pressive way, making it a remarkable example of his oeuvre.*



ANDY WARHOL

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

16 OHNE TITEL (MS. B AND YUCCA)
1981

Acryl und Siebdruck auf Leinwand.
101,5 x 101,5 cm. Auf der umgeschlagenen
Leinwand signiert und datiert 'Andy Warhol
1981'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic and silkscreen on canvas.
101.5 x 101.5 cm. Signed and dated 'Andy
Warhol 1981' on canvas overlap. – Minor
traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Denise René/Hans Mayer,
Düsseldorf (mit rückseitigem Aufkleber);
Privatbesitz, Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Köln 2001 (Jablonka Galerie), Andy Warhol,
Portrait Drawings, Ausst.Kat.Nr.5 mit
doppelseitiger Farbab. einer Entwurfs-
zeichnung
Hamburg 1999 (Hamburger Kunsthalle),
Pittsburgh 2000 (The Andy Warhol Museum),
Andy Warhol – Photography, Ausst.Kat.,
S.182 mit Farbab. eines Polaroids der
Portraitierten mit Hund

€ 300 000 – 400 000,-



PorträtDarstellungen gehören zu den bekanntesten Werken Andy Warhols, sie ziehen sich durch sein gesamtes Schaffen. Freunde, Familienmitglieder, zeitgenössische Berühmtheiten und Unbekannte hält er fotografisch und filmisch fest und setzt diese fotografischen Vorlagen in Zeichnungen und malerisch übermalten Siebdrucken um. In den 1970er Jahren avanciert er zum begehrten Porträtisten des internationalen Jet-Sets, der die Bildnismalerei wieder salonfähig macht. Charakteristisch für seine Bildnisse ist die Oberflächlichkeit und die gleichzeitige faszinierende Intensität der Darstellung. Warhol vermag die Ausstrahlung der porträtierten Person zu erfassen, verleiht ihrem Gesicht aber zugleich die makellose, undurchdringliche Glätte einer Werbeillustration. Aus den fotografischen Vorlagen entfernt er weitestgehend die Halbtöne und lässt nur die sehr hellen und sehr dunklen Bereiche stehen. Der auf dieser Grundlage erarbeitete Siebdruck wird auf Leinwand gedruckt und teils manuell von ihm überarbeitet. Dabei greift er durch den Einsatz von Farbe aktiv ein, er „schminkt“ die Gesichter und betont die für ihn relevantesten Teile der Physiognomie: Mund und Augen. Unabhängig davon, ob Warhol den porträtierten Menschen persönlich kennt oder nicht, erhöht er dessen Abbild zu einem übernatürlichen, glamourösen Ideal. „Seine Porträts sind weniger Zeugnisse der Gegenwart als vielmehr Ikonen, die auf die Zukunft warten“, schreibt David Bourdon (in: Andy Warhol, Ausst.Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1978, S.158). Gekennzeichnet sind seine Porträts durch die Fokussierung auf das Gesicht, welches großformatig und weitgehend ohne ergänzendes Beiwerk den größten Bildteil einnimmt. Eine durchaus humorvolle Besonderheit des vorliegenden Werkes ist daher die dominante Präsenz des Hundes, dessen Darstellung den Künstler offenbar besonders reizt – eigentlich handelt es sich hier um ein Doppelporträt von zwei gleichwertig gesehenen Individuen. Dies spiegelt auch der ergänzende Werktitel wider, der das Tier namentlich nennt, während der Name seiner Herrin auf die Initiale verkürzt wird. Bemerkenswert ist zudem die intensive Farbigkeit. Scharf voneinander abgegrenzte Farbflächen in Hellblau, Lindgrün und Pink hinterfangen und durchdringen das Bildnis gleichermaßen. Das Rot der Lippen korrespondiert mit den Streifen der Bluse, das schwarze Fell des Hundes ist in einem tiefen Violett umgesetzt. Das Ergebnis ist eine kühle, strahlende Atmosphäre von großer Leichtigkeit.



Aus: Andy Warhol, Photography, Edition Stemmlé, 1999
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



Aus: Andy Warhol, Portrait Drawings, Jablonka Galerie, 2002
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Portraits pertain to Andy Warhol's most renowned works and pervade his entire oeuvre. He captured friends, family members, contemporary celebrities, and strangers in photographs and films and translates these photographic models into drawings and overpainted silkscreens in a painterly manner. In the 1970s, he became a sought-after portrait artist of the international jet set, making portrait painting acceptable again. The superficiality and equally fascinating intensity of depiction are characteristic of his portraits. Warhol was capable of capturing the charisma of the depicted person, however, he simultaneously lent the faces the flawless, impenetrable sleekness of an advertising illustration. He largely removed the halftones of the photographic original, leaving only the very light and very dark areas. The silkscreen developed on this basis was printed on canvas and was partly reworked by him manually. In doing so, he actively intervened through the use of colour, he "applied make-up" to the faces and emphasised the parts of the physiognomy that were most relevant to him: the mouth and the eyes. Regardless of whether he knew the portrayed person personally or not, he elevated their likeness to a supernatural, glamorous ideal. "His portraits are icons waiting for the future rather than testimonies of the present," David Bourdon states (Andy Warhol, exhib.cat. Kunsthaus Zurich, Bern 1978, p.158). His portraits are characterised by the focus on the face, which takes up most of the picture in a large format and essentially without supplementary elements. A quite humorous feature of the present work is therefore the dominant presence of the dog, whose depiction obviously particularly appeals to the artist – in fact, this is a case of a double portrait of two equally perceived individuals. This is also reflected in the additional work title which names the animal while the name of its owner is reduced to her initials. The intensive colouring is also noteworthy. Sharply delineated areas of colour in pale blue, lime green, and pink are the backdrop and yet also pervade the portrait. The red lips correspond to the stripes in the blouse, the dog's black fur is worked in dark violet. The result is a cool, radiant atmosphere of great lightness.

GEORG TAPPERT

1880 – Berlin – 1957

17 DREI MARIEN

1917

Öl auf Leinwand. 63,6 x 67,5 cm. Gerahmt.
Oben rechts rot signiert 'Tappert'.

Wietek 177

Oil on canvas. 63.6 x 67.5 cm. Framed. Signed
'Tappert' in red upper right.

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer beim Nachlass des Künstlers erworben, seitdem Familienbesitz Norddeutschland

€ 40 000 – 60 000,-

Auch wenn Georg Tappert die erschütternden Erfahrungen von Kampfhandlungen oder im Kriegslazarett erspart blieben, die Künstlerkollegen wie Otto Dix traumatisierten, so hinterließ der Erste Weltkrieg doch auch in seiner künstlerischen Entwicklung Spuren. „Wenn man die nach 1915 entstandenen Arbeiten Georg Tapperts mit den davorliegenden vergleicht, werden Unterschiede sichtbar, die nicht nur mit einem äußeren, etwa durch stärkere kubistische Einflüsse gegebenen Stilwandel zu erklären sind. Was sich nach außen in einer zunehmenden Zergliederung der Form und Brechung der absoluten Farbe zu erkennen gibt, bezeichnet in Wirklichkeit eine veränderte Einstellung zur Umwelt und zu sich selbst. Die Herausforderung ist geringer, die Fragwürdigkeit größer geworden, die Konturen des Dargestellten werden stärker aufgelöst und in die Umgebung integriert. Die Vordergründigkeit verliert sich, während der Hintergrund deutlicher hervortritt“, schreibt Gerhard Wietek über diese Wandlung seines künstlerischen Ausdrucks (Gerhard Wietek, Georg Tappert 1880-1957. Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne, München 1980, S. 44). Die Mariendarstellung ist ein Thema, das Tappert erstmals 1914 in seinen druckgraphischen Arbeiten behandelte und während der Kriegsjahre um weitere religiöse Sujets erweiterte. Die expressive Bildsprache der 1916/17 entstandenen, an mittelalterliche Andachtsblätter erinnernden Holzschnitte wie „Madonna“ oder „Drei trauernde Frauen“ (Wietek Druckgraphik 62 bzw. 66) übersetzt Tappert in dem Gemälde „Drei Marien“ in reine Malerei. Die scharfen Konturen von Gesichtern und Händen sind eingebettet in einen Umraum, der ganz aus der Farbe modelliert wird. Der stark bewegte Pinselduktus und die komplementären Farbkontraste verleihen der innigen Darstellung der Drei Marien, die durch einen Engel am Grab Christi von dessen Auferstehung erfahren, eine kraftvolle Unmittelbarkeit.

Even if Georg Tappert remained spared from the harrowing experiences of combat and military hospitals which traumatised his fellow artist Otto Dix, the First World War nonetheless left its mark on his development as an artist. “When the works that Georg Tappert created after 1915 are compared with those from before, it reveals differences that are not to be explained solely through an outward stylistic change caused, for example, by stronger cubist influences. What outwardly presents itself as an increasing decomposition of form and a dilution of absolute colour actually signifies an altered attitude towards his environment and himself. The provocation has decreased, the dubiousness increased; the contours of the images’ subjects are dissolved to a greater degree and integrated into the surroundings. The superficial fades away while the background emerges more clearly”, writes Gerhard Wietek with regard to the transformation in Tappert’s artistic expression (Gerhard Wietek, Georg Tappert 1880-1957. Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne, Munich 1980, p. 44). The Marian image is a theme that Tappert first dealt with in 1914 in printed works; during the war years, he expanded from it to include additional religious subjects. Tappert translated the expressive visual idiom of woodcuts like “Madonna” or “Drei trauernde Frauen” (Wietek Druckgraphik 62 and 66), which were created in 1916/17 and are reminiscent of medieval devotional prints, into pure painting in the picture “Drei Marien”. The sharp contours of the faces and hands are embedded within a surrounding space entirely moulded out of colour. The highly dynamic brushwork and the complementary colour contrasts give a powerful sense of immediacy to the heartfelt depiction of the Three Marys, who are told of Christ’s resurrection by an angel at his tomb.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

18 ROTES MEER (SONNENUNTERGANG UND SCHWARZER DAMPFER)

Um 1940/1945

Aquarell auf Japanpapier. 12,3 x 19,2 cm.
Unten links mit schwarzer Tinte signiert
'Nolde'. – In farbschöner Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 4. August 2020.
Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A – 180/2020“ registriert und dokumentiert.

*Watercolour on Japan paper. 12.3 x 19.2 cm.
Signed 'Nolde' in black ink lower left.*

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, dated 4 August 2021. The work is registered and documented in his archive under number "Nolde A – 180/2020".

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben (1950er Jahre); seitdem in Familienbesitz Norddeutschland/Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000,-



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

19 DAHLIEN UND BLATTPFLANZE

Um 1935/1940

Aquarell auf Japanpapier. 47 x 35,2 cm.
Unten links der Mitte mit schwarzer Tusche
signiert 'Nolde'. – In schöner farbfrischer
Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 20. Oktober 2021.
Das Werk ist in seinem Archiv unter der
Nummer „Nolde A – 225/2021“ registriert
und dokumentiert.

*Watercolour on Japan paper. 47 x 35.2 cm.
Signed 'Nolde' in black India ink bottom to
left of centre. – In fine condition with fresh
colours.*

*With a photo-certificate by Manfred Reuther,
Klockries, dated 20 October 2021. The work
is registered and documented in his archive
under number "Nolde A – 225/2021".*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen;
seitdem in Familienbesitz

€ 70 000 – 90 000,-



ANDRÉ DRAIN

Chatou/Yvelines 1880 – 1954 Garches/Yvelines

N²⁰ ARLEQUIN TENANT UNE GUITARE Um 1930

Öl auf Leinwand. 116,3 x 89 cm. Gerahmt.
Unbezeichnet. – In sehr gutem Zustand,
zwei sehr kleine Retusche am rechten unteren
Bildrand.

Kellermann 1246 (ganzseitige Farbbabb.
S. 243)

*Oil on canvas. 116.3 x 89 cm. Framed.
Unsigned. – In very fine condition, two very
minor retouches to lower right margin.*

*Kellermann 1246 (full-page colour illus.
p. 243)*

Provenienz *Provenance*

Paul Guillaume, Paris; Svensk-Franska
Konstgalleriet, Stockholm; Martin Aronowitsch,
Stockholm; Grégor Aronowitsch,
Stockholm; Privatsammlung; Christie's
London, 28.11.1988, Lot 22; Privatsammlung
Schweiz; Christie's London, 24.6.2015, lot
391; Privatsammlung England

Ausstellungen *Exhibitions*

Stockholm 1954 (Liljevalchs Konsthall),
Cézanne till Picasso. Fransk konst i svensk
ägo, Nr. 109 (mit dem Etikett auf dem oberen
Keilrahmen, „Tsigane au guitare“); Bordeaux
1967 (Galerie des Beaux-Arts), La peinture
francaise en Suède, Hommage à Alexander
Roslin et à Adolf Ulrik Wertmüller, S. 65,
Nr. 70 („Tsigane à la guitare“)

Literatur *Literature*

J. Baschet, Au temps des Fauves, in: L'illustration,
9.3.1935, S. 283 mit Abb.; B.G.
Wennberg, Mon oeuvre d'Art la plus précieuse,
Malmö 1942, S. 150 mit Abb.; Konstrevy
journal, Svensk-Franska Konstgalleriet,
Stockholm, 1933, S. 33 mit Abb.; J. Baschet,
Au temps des Fauves, in: L'illustration,
9.3.1935, S. 283 mit Abb.; B.G. Wennberg, Mon
oeuvre d'Art la plus précieuse, Malmö 1942,
S. 150 mit Abb.; G. Aronowitsch, Bukowski –
mitt öde, Stockholm, 1968, S.158 mit Abb.

€ 140 000 – 160 000,–

André Drain zieht 1907 nach Paris, und er verkehrt schnell in dem Kreis der künstlerischen Avantgarde. 1916 stellt er erstmals in der Galerie Paul Guillaume aus. Nach dem Ende des I. Weltkriegs beauftragt ihn Sergei Diaghilev für ein Ballett mit der Bühnengestaltung, wie der Maler auch noch in den 1930er Jahren für die Pariser Oper Bühnen- und Kostümentwürfe konzipiert. In diesem Zusammenhang dürfte wohl das Interesse an den Figuren der Commedia dell'Arte und dramaturgischen Bildkonzeptionen geweckt worden sein.

Mitte der 1920er entstehen Bildnisse von Pierrot- und Harlekinfiguren wie beispielsweise „Pierrot et Arlequin“ und „Arlequin à la guitare“ (vgl. Ausst. Kat. André Drain, Grand Palais 1977, Kat. Nrn. 38, 39). In seinem lebensgroßen Format und dem Wolkenhimmel, vor dem die Figur sich wirkungsvoll abhebt, reduziert Drain im vorliegenden späteren Gemälde das narrative Moment. So trägt unser Harlekin nicht das typische rautierte Kostüm und musiziert auch nicht auf seiner Gitarre. Bildparallel stehend, wendet sich die Figur an den Betrachter – in dem christologischen Handgestus wie allgemeingültige Fragen des menschlichen Seins an ihn richtend. Das spielerische Moment der Komposition von 1924 weicht hier einer kontemplativen inneren Einkehr. Die Reduktion auf wenige Farben und die Klarheit von Figur und Komposition verleihen dem Harlekin eine Form von klassischer Erhabenheit und Allgemeingültigkeit, die das Werk auch heute noch ungemein modern und zeitgemäß wirken lässt.

Wie viele der Werke Drains war auch das vorliegende im Besitz des Pariser Galeristen Paul Guillaume, dem Fürsprecher der französischen Avantgarde, dessen Sammlung nach seinem Tod vom Staat erworben und sein letztes Domizil im Musée de l'Orangerie erhielt. Unser Bild hingegen wechselte früh in den Besitz des schwedischen Bankdirektors Martin Aronowitsch und nachfolgend in den seines Sohnes Gregor, der zu Beginn der 1930er Jahre in Frankreich Kunstgeschichte studierte. Diese Provenienz unterstreicht rückblickend die Bedeutung, die diesem prachtvollen Gemälde bereits kurz nach seiner Fertigstellung beigemessen wurde.

André Drain moved to Paris in 1907, and he quickly became involved in the circle of avant-garde artists. In 1916 he exhibited his work at the Galerie Paul Guillaume for the first time. After the end of World War I, Sergei Diaghilev commissioned him to create the set design for a ballet, and the painter was also still developing set and costume designs for the Paris Opera in the 1930s. It was presumably in this context that he became interested in the characters of the commedia dell'arte and dramaturgical pictorial concepts.

In the mid-1920s he created images of the characters Pierrot and Harlequin, for example: “Pierrot et Arlequin” and “Arlequin à la guitare” (see exh. cat. André Drain, Grand Palais 1977, cat. nos. 38, 39). With the figure's life-size format and his being set off effectively against a cloud-filled sky, Drain has reduced the narrative aspect in the later painting presented here. Thus, our Harlequin is neither wearing his typical chequered costume nor playing music on his guitar. Standing parallel to the picture plane, the figure is turned towards the viewers – addressing them with the Christological gesture of his hand as well as universal questions of human existence. Here the playful aspect of the 1924 composition has been replaced by a contemplative, inward reflection. The reduction to just a few colours and the clarity of the figure and composition provide this Harlequin with a form of classical sublimity and universality which make the work still seem extremely modern and relevant today.

Like many of Drain's works, this one was also owned by the Parisian gallerist Paul Guillaume, champion of the French avant-garde, whose collection was purchased by the state following his death and has found its final home in the Musée de l'Orangerie. Our painting, on the other hand, became the property of Swedish bank director Martin Aronowitsch at an early date and subsequently that of his son Gregor, who studied art history in France in the early 1930s. In retrospect this provenance underscores the importance already attributed to this magnificent painting shortly after its completion.



WILLIAM NELSON COPLEY
New York 1919 – 1996 Key West

21 **BABY BONNET**
1971

Acryl auf Leinwand. 146,5 x 114 cm. Signiert und datiert 'cply 71'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

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

Acrylic on canvas. 146.5 x 114 cm. Signed and dated 'cply 71'. – Traces of studio and minor traces of age.

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

Provenienz *Provenance*

Phyllis Kind Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Fred Jahn, München (1997); Privatsammlung, Bayern

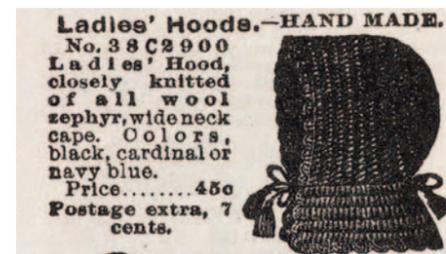
Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1995 (Kestner-Gesellschaft), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1994, Ausst.Kat.Nr.48, o.S. mit Farbabb. München 1981 (Galerie Klewan) Bern 1980 (Kunsthalle), Paris 1980/1981 (Centre Georges Pompidou), Eindhoven 1981 (Stedelijk Van Abbemuseum), William N. Copley, Ausst.Kat.Nr.78 (mit rückseitigem Aufkleber) Turin 1973 (Galleria Il Fauno), CPLY, Ausst. Kat., o.S. mit Farbabb. (dort betitelt: Bonnet) New York 1972 (Alexander Iolas Gallery), Mail Order, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb. (dort betitelt: Bonnet)

Literatur *Literature*

Germano Celant (Hg.), William N. Copley, The world according to Cply, Ausst.Kat. The Menil Collection, Houston, Fondazione Prada, Mailand 2016, S.175 mit Farbabb.

€ 80 000 – 120 000,–



In der 1971 in der New Yorker Alexander Iolas Gallery abgehaltenen Einzelausstellung „Recent paintings: Nouns“ präsentiert William Copley eine Werkserie mit großformatig ausgeführten Alltagsgegenständen vor starkfarbigen Hintergründen oder in abstrakten Raumsituationen. Er entnimmt die Motive – Haushaltsgegenstände, Musikinstrumente, Waffen oder Kleidungsstücke - aus einem historischen Warenhauskatalog des heute noch bestehenden Unternehmens Sears, Roebuck and Co. von 1902.

Teil dieser Serie ist auch das Werk „Baby Bonnet“, das wir in dieser Auktion anbieten können. Das Motiv eines gestrickten und unter dem Kinn gebundenen Häubchens - in der zugrundeliegenden Katalogannonce ein Damenmodell („Ladies' hoods, hand made.“), von Copley zur Babymütze umgedeutet - ist in außergewöhnlich großem Format vor einem magentafarbenen Hintergrund umgesetzt. Die monochrome, wenn auch leicht marmorierte Farbfläche steht in starkem Kontrast zu dem filigran ausgeführten Strickgewebe, das eine ausgeprägt ornamentale Qualität aufweist. Ziel des Künstlers ist eine spontane, unreflektierte Form der Malerei. „I have an old Sears Roebuck catalogue and just leaf through it until something strikes me. I get a lot of ideas from the Daily News, too. What I'm trying to get is a new kind of spontaneity. There's very little planning, no sketches, I put everything on canvas immediately and directly. It's really an attempt at non-drawing which turns into another kind of drawing the more you try to eliminate it, the more you change its nature. It has a lot to do with seeing, though. If you think too long, you miss seeing.“ (William Copley, zit. nach: William N. Copley, Ausst. Kat. Fondazione Prada 2016, S.174).

„Baby Bonnet“ ist mit seiner intensiven visuellen Präsenz auch für den Künstler ein außerordentlich wichtiges Gemälde, was die 1978 herausgegebene Edition des Motivs als Siebdruck in einer Auflage von 200 Exemplaren deutlich macht.

In the solo exhibition "Recent paintings: Nouns" held in the New York Alexander Iolas Gallery in 1971, William Copley presented a work series featuring large-format everyday objects in front of strongly coloured backgrounds or in abstract spatial situations. He took the motifs - household objects, musical instruments, weapons or articles of clothing - from a 1902 department store catalogue of the company Sears, Roebuck and Co., which still exists today.

The work "Baby Bonnet", presented in this auction, is also from that series. The motif of a knitted bonnet tied under the chin - originally a lady's model in the catalogue advertisement („Ladies' hoods, hand made.“), reinterpreted by Copley as a baby's bonnet - is in an unusually large format set against a magenta-coloured background. The monochrome, albeit slightly marbled colour surface contrasts strongly with the filigree knitted textile, which has a distinctly ornamental quality. The aim of the artist is a spontaneous, unconsidered form of painting. "I have an old Sears Roebuck catalogue and just leaf through it until something strikes me. I get a lot of ideas from the Daily News, too. What I'm trying to get is a new kind of spontaneity. There's very little planning, no sketches, I put everything on canvas immediately and directly. It's really an attempt at non-drawing which turns into another kind of drawing the more you try to eliminate it, the more you change its nature. It has a lot to do with seeing, though. If you think too long, you miss seeing." (William Copley, quoted in: William N. Copley, exhib.cat. Fondazione Prada 2016, p.174).

With its intense visual presence, "Baby Bonnet" is also an extraordinarily important painting for the artist, as the 1978 edition of the motif as a silkscreen in a series of 200 proofs makes clear.



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

22 BOB IT

1994

Acryl auf Leinwand. 127 x 102 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'Cply 94'. Auf der umgeschlagenen Leinwand betitelt 'BOB IT'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

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

Acrylic on canvas. 127 x 102 cm. Framed. Signed and dated 'Cply 94'. – Traces of studio and minor traces of age.

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

Provenienz Provenance

Estate of William N. Copley, New York; Nolan/Eckman Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Fred Jahn, München (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Onrust, Amsterdam (mit rückseitigem Stempel und Aufkleber); Privatsammlung, Niederlande

Ausstellungen Exhibitions

Ulm 1997 (Ulmer Museum), William N. Copley, True Confessions, Ausst.Kat.Nr.56, S.86 mit Farbbabb.

€ 80 000 – 120 000,–

„Bob it“ versammelt einen großen Teil von William Copleys klassischem Bildvokabular. In der von grauen Steinquadern und dem Schachbrettmuster der Fliesen bestimmten Umgebung einer Gefängniszelle deutet er eine skandalträchtige Geschichte an, an der ein nacktes Paar – der Mann noch mit der obligatorischen Melone bekleidet –, ein anklagender Priester, ein Polizist, eine Guillotine sowie ein kleiner Hund beteiligt sind. Was sich hier ereignet hat, bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Möglicherweise bezieht sich Copley auf eine Begebenheit, die im Sommer 1993, also kurz vor dem Entstehen des Bildes, in den Boulevardmedien international für erhebliches Aufsehen sorgte: das Drama um den Amerikaner John Wayne Bobbit, der von seiner Frau im Schlaf kastriert wurde.

„Die hervorragende Qualität von Copleys Kunst ist die vollkommene Absenz von Moralismus. In der gegenwärtigen Situation ist das eine bemerkenswerte Leistung, von der wir lernen sollten. In früheren Zeiten war der Moralismus ein Teil der Bedeutung der Kunst. Bilder durften wohl dem Auge gefällig sein, aber sie mussten auch erbaulich sein. Reines Vergnügen kam nicht in Frage. Heute sind wir von dieser Form des Moralismus weitgehend befreit: Sie wurde durch den Moralismus des Stils ersetzt. [...] Einige Künstler dieses Jahrhunderts haben sich allerdings nicht groß um Reinheit gekümmert. Die meisten Beobachter haben eine ganze Weile gebraucht, um deren Wichtigkeit als subversive Kräfte gegen den stilistischen Dogmatismus zu erkennen [...]. Picabia war so ein subversiver Künstler, besonders in seinen späteren Jahren, und so einer ist Bill Copley“, schreibt Rudi Fuchs über den stilistisch wie thematisch singulären Ausnahmekünstler (Rudi Fuchs, in: William N. Copley, Ausst.Kat. Kunsthalle Bern, Centre Pompidou Paris, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven 1980/1981, S.3).

Bob it consolidates a large part of William Copley's classic visual vocabulary. In an environment determined by grey blocks of stone and the chequered tiles of a prison cell, he illustrates a scandalous and unlawful story involving a naked couple – the man still wearing the obligatory bowler hat – an accusing priest, a policeman, a guillotine, and a small dog. What transpired here is left to the imagination of the viewer. It is possible that Copley is referring to an incident that caused a considerable international stir in the tabloid media in the summer of 1993, shortly before the painting was executed: the drama surrounding the American John Wayne Bobbit, who was castrated in his sleep by his wife.

'The outstanding aspect of Copley's art is the complete absence of moralism. In view of the prevailing situation, this is a notable achievement from which we should learn. In earlier times, moralism was a feature of the interpretation of art. Paintings were allowed to be pleasing to the eye, but they also had to be uplifting. Mere enjoyment was out of the question. Today, we are largely freed of this form of moralism: It has been replaced by the moralism of style. [...] However, many artists of this century have not bothered much about purity. It took most observers some time to recognise their importance as subversive forces against stylistic dogmatism [...]. Picabia was one of these subversive artists, especially in his later years, and Bill Copley is another' Rudi Fuchs expounded on the stylistically and thematically singular exceptional artist (Rudi Fuchs, William N. Copley, exhib.cat. Kunsthalle Bern, Centre Pompidou Paris, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven 1980/1981, p.3).



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

N²³ OHNE TITEL
1989

Acryl und Marker auf Leinwand. 28 x 25,5 cm.
Signiert, datiert und mit Widmung 'TO DINK
CPLY 89'. – Mit Atelier- und leichten Alters-
spuren.

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

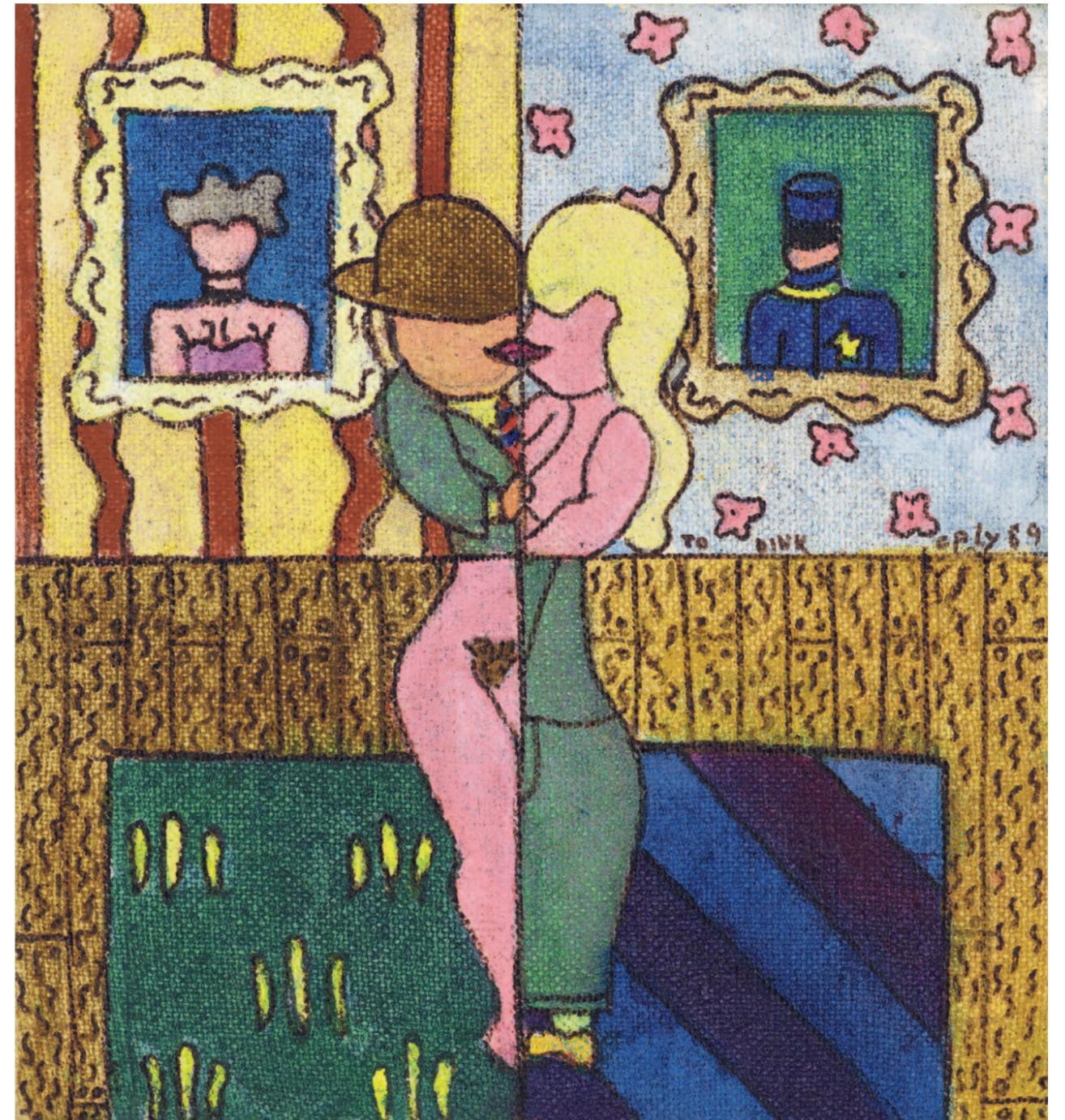
*Acrylic and marker on canvas. 28 x 25.5 cm.
Signed, dated and with dedication 'TO DINK
CPLY 89'. – Traces of studio and minor traces
of age.*

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

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatsamm-
lung, Key West, Florida; Privatsammlung,
USA

€ 20 000 – 30 000,–



FELIX NUSSBAUM

Osnabrück 1904 – 1944 Auschwitz

24 NETZFLICKER

1928

Öl auf Leinwand. 55,5 x 40,2 cm. Gerahmt.
Unten links signiert, datiert und bezeichnet
'Felix Nussbaum'. – Mit unauffälligem
Craquelé, am linken und oberen Rand mit
Retuschen.

Schwetter 69; Junk/Zimmer 39

*Oil on canvas. 55.5 x 40.2 cm. Framed.
Signed, dated and inscribed 'Felix Nussbaum'
lower left. – With inconspicuous craquelure,
left and upper margins with retouches.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galerie Michael
Hasenclever, München (1975); Galerie
Clasing, Osnabrück (1982); Privatsammlung
Niedersachsen; Privatsammlung Nord-
deutschland

€ 80 000 – 120 000,–

Felix Nussbaum emigriert 1933 nach Belgien, in das Land, wohin er und seine Familie häufig in die Ferien gefahren waren. 1928 malt der Künstler dort den „Netzflicker“, eine an der Kaimauer angesiedelte Hafenszene, die gleich einem Interieur 'möbliert' ist. Das Gemälde „Judengasse in Antwerpen“ (Junk/Zimmer 42), wohl aus demselben Jahr ist thematisch wie strukturell vergleichbar. Das Exterieur ist zum Interieur gewandelt. So ist das Mobiliar vor dem Haus platziert, und das Bildpersonal geht seinem Handwerk vor der Tür nach. In ähnlich diagonalen Ausrichtung im Bildraum sind die Figuren dem Betrachter ab- und ihrem Tun zugewandt, die Vertiefung der Protagonisten in ihre Tätigkeit lädt auch den Betrachter zur Kontemplation, resp. Konzentration ein. Die Form des abstrakt und wirr wirkenden Knäuels unseres „Netzflickers“ steht im Gegensatz zu der Klarheit der Figuren- und Raumbeschreibung. Das Gemälde zeichnet sich durch eine malerische Finesse, eine delikate Farbgebung und Intensität aus, die den Betrachter mit dem ganzen Charme des vermeintlich naiv ländlich wirkenden Sujets direkt in seinen Bann ziehen.

Das Vexierspiel von Innen und Aussen mag hier schon eine Vorahnung geben von der inneren 'Unbehautheit', der Zerrissenheit der Malers unter der Repression der kommenden politischen Ereignisse.

In 1933 Felix Nussbaum emigrated to Belgium, a country where he and his family had often travelled on holiday. There, in 1928, he painted the "Netzflicker", a harbour scene set on a quay wall "furnished" in the manner of an interior. The painting "Judengasse in Antwerpen" (Junk/Zimmer 42) is presumably from the same year and is thematically and structurally comparable. An exterior has been transformed into an interior: the furniture has been placed in front of the building and the figures in the picture practice their handicrafts outside their door. Oriented within the depicted space in a similarly oblique manner, they turn away from their viewers and towards their activity; the protagonists' absorption in their work also invites viewers to enter a state of contemplation or, alternatively, concentration. The form of our net mender's abstract and confused-looking ball of string stands in contrast to the clarity in the depiction of the figure and space. The picture is distinguished by its painterly finesse, delicate colour scheme and intensity, which directly mesmerise viewers with the full charm of a subject that ostensibly seems naively rural.

Here the repeated effect of a reversal between interior and exterior may already provide a premonition of the inner "Unbehautheit", the discord within the painter, under the repression of the political events to come.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

25 **STANDART 99**
1999

Öl auf Leinwand. 80 x 55 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'. Rückseitig auf dem Keil-
rahmen signiert und datiert 'Standart 99
ar. penck'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Oil on canvas. 80 x 55 cm. Framed. Signed
'ar. penck'. Signed and dated 'Standart 99
ar. penck' verso on stretcher. – Minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Niedersachsen;
Lempertz, Köln, 05.06.2002, Lot 854;
Privatsammlung, Österreich

€ 30 000 – 40 000,-



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

26 3.3.1989
1989

Öl auf Papier. 21 x 29,5 cm. Auf Unterlagenkarton. Unter Glas gerahmt. Auf dem Unterlagenkarton signiert, datiert und betitelt '3.3.89 Richter'. – Mit Atelierspuren.

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis,
Oil on paper, 3.3.89

Oil on paper. 21 x 29.5 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled '3.3.89 Richter' on card support. – Traces of studio.

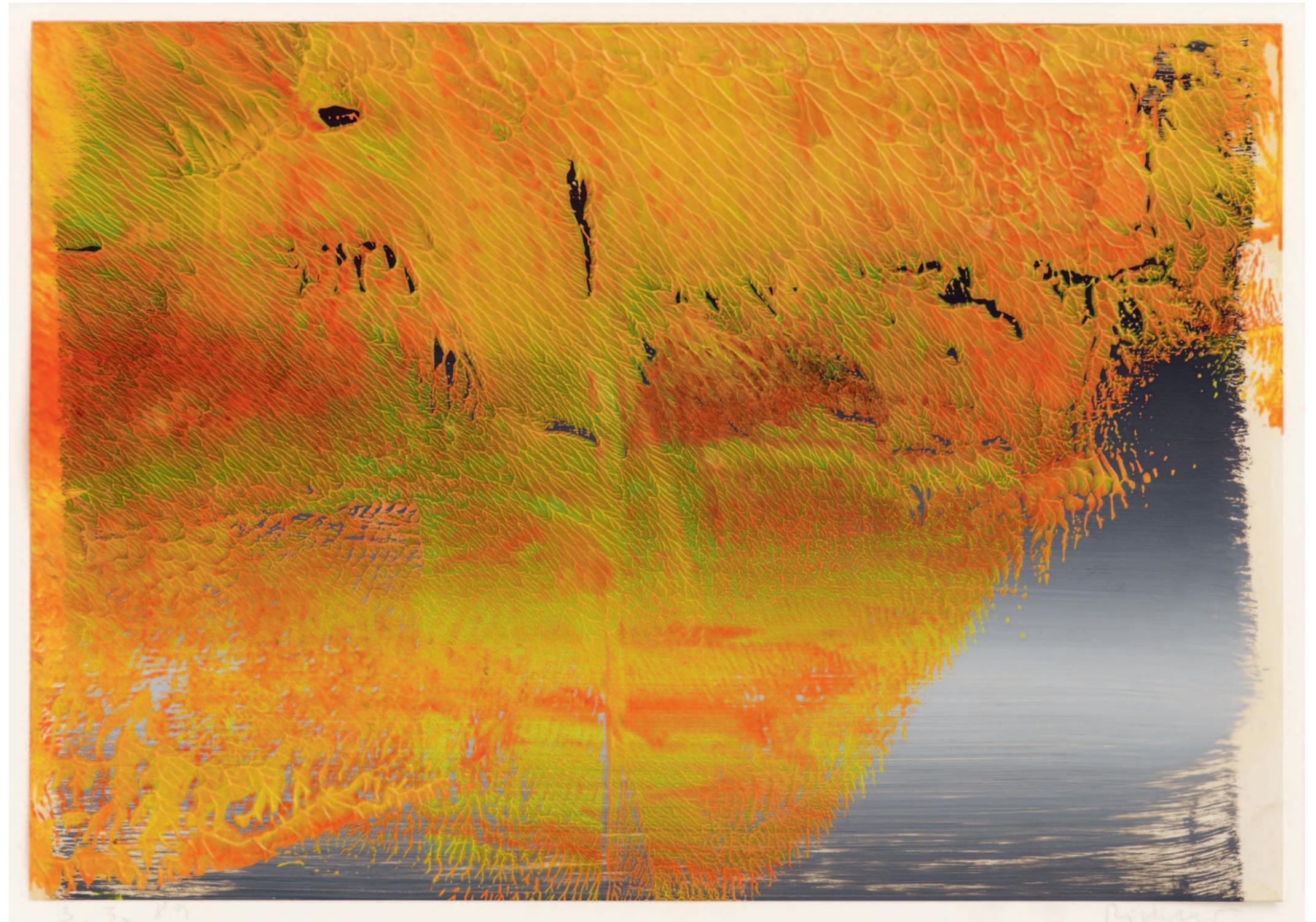
Provenienz *Provenance*

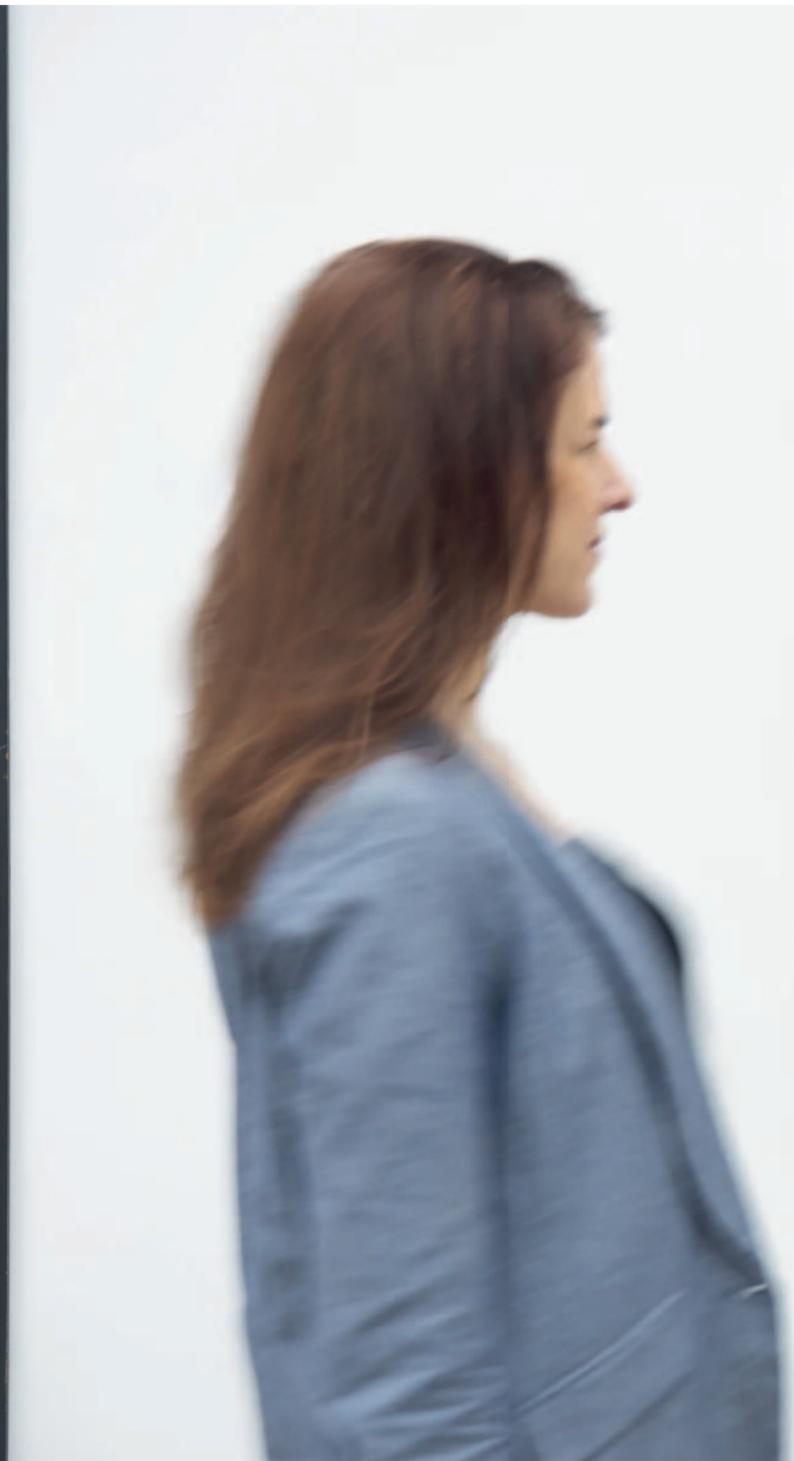
David Nolan Gallery, New York;
Phillips de Pury & Company, New York,
16.11.2012, Lot 181;
Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2014 (Galerie Michael Schultz),
Abstract Illusion
New York 2013 (Barbara Mathes Gallery),
Master Drawings New York

€ 130 000 – 150 000,–





CAMILLE PISSARRO

St. Thomas/Antillen 1830 – 1903 Paris

27 VERGER À VARENCEVILLE AVEC VACHE (UN CLOS À VARENCEVILLE)

1899

Öl auf Leinwand. 46,5 x 55,3 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
'C. Pissarro. 99'.

Pissarro/Durand-Ruel Snollaerts 1293

*Oil on canvas. 46.5 x 55.3 cm. Framed.
Signed and dated 'C. Pissarro. 99' in black
lower left.*

Provenienz *Provenance*

Bernheim-Jeune, Paris (September 1905);
Drouot, Paris, Auktion 3. Dezember 1910,
Lot 103; Privatsammlung Schweden; Alex
Reid & Lefevre, London, wohl vom Vorbesit-
zer am 6. März 1967 erworben; J.E. Pear-
man, am 13. Oktober 1967 vom Vorbesitzer
erworben; Christie's New York, Auktion
Impressionist & Modern Paintings, Drawings
& Sculpture, 11. Mai 1994, Lot 110; Christie's
New York, Auktion Impressionist & Modern
Paintings, Drawings & Sculpture, 8. No-
vember 1995, Lot 131; Sammlung Corboud,
Dauerleihgabe im Wallraf-Richartz-Mu-
seum – Fondation Corboud, Köln (auf der
Rahmenrückwand mit dem Etikett)

€ 500 000 – 700 000,-

Ausstellungen *Exhibitions*

Wohl Paris 1908 (Galerie Bernheim-Jeune),
Camille Pissarro, Kat. Nr. 15; London 1967
(The Lefevre Gallery), XIXth and XXth Century
French Paintings, Kat. Nr. 15 mit Abb. (auf
der Rahmenrückwand mit dem Etikett);
Köln/Lausanne 1997/1998 (Wallraf-Richartz-
Museum/Fondation de l'Ermitage), Pointil-
lisme: sur les traces de Seurat, Kat. Nr. 104
(auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett);
Tokio/Hokkaido/Okayama/Nara (Tobu
Museum of Art/Obihiro Museum of Art/
Okayama Prefectural Museum of Art/Nara
Prefectural Museum of Art), Monet, Renoir
et les impressionistes, Kat. Nr. 16 (auf der
Rahmenrückwand mit dem Etikett); Köln
2001 (Wallraf-Richartz-Museum – Fonda-
tion Corboud), Miracle de la couleur, S. 436f.

Literatur *Literature*

Ludovic-Rodo Pissarro/Lionello Venturi,
Camille Pissarro: son art, son oeuvre, Paris
1939, Nr. 1083



Mitte der 1880er Jahre ließ sich Camille Pissarro mit seiner Familie in dem kleinen Dorf Éragny-sur-Epte nordwestlich von Paris nieder. Die ländliche Umgebung wurde zum Lebensmittelpunkt der Familie und findet sich in seinem malerischen Werk in zahlreichen Landschaftsansichten und figürlichen Szenen des heimischen Gartens wieder. Die Inspirationen, die das Großstadtleben bereithielt, mochte Pissarro dennoch nicht missen. Immer wieder hielt er sich zwischendurch in Paris und Rouen auf, wo seine berühmten Stadtbilder entstanden. Der Kontrast zwischen der prachtvollen Architektur und dem quirligen Treiben der Großstadt und der Beschaulichkeit des Landlebens prägte sein Spätwerk.

Auch im Jahr 1899 lebte der Maler zunächst in Paris, wo er an einer umfangreichen Werkserie mit Ansichten der Tulerien arbeitete. Im September dieses Jahres hingegen zog er sich für mehrere Wochen in die Stille des Dörfchen Varengeville in der Normandie zurück. „Je suis installé à Varengeville, joli village à trente minutes de la mer, pays boisé rempli de motifs, des routes ombragées, pays de paysagiste, pas trop mal nourri, beaucoup de lait“, schrieb Pissarro an seinen Sohn Georges (zit. nach: Joachim Pissarro/Claire Durand-Ruel Snollaerts, Pissarro. Catalogue critique des peintures, Paris 2005. Bd. III, S. 797). Resultat dieses Aufenthaltes waren neun wunderbare Gemälde mit stimmungsvollen, von einer spätsommerlich verhangenen Sonne ausgeleuchteten Motiven von Gehöften, Hecken und Obstgärten, zu denen auch das vorliegende Werk gehört. Mit kurzen lockeren Pinselstrichen gibt Pissarro hier die äußerst differenzierten Nuancen von Grün und Braun wieder, die diesen friedlichen Ort bestimmen. „Pissarros Meisterschaft, die Wirkungen des Lichts selbst bei bedecktem Himmel oder in der Dämmerung spielerisch zu entfalten, kommt auch in den Aquarellen jener Zeit zum Ausdruck. [...] In seinen späten Werken der neunziger Jahre passte Pissarro seine Ausdrucksmittel dem Sujet an, nicht umgekehrt, und löste sich damit vom doktrinären Neoimpressionismus. Die Landschaft, die Natur bedeuteten eine Herausforderung, der er sich wie ein Besessener (jener ‚acharné, als den ihn Cézanne bezeichnet hatte) immer wieder stellte.“ (Christoph Becker, in: Camille Pissarro, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1999/2000, S. 111).

Die außerordentliche Bedeutung Camille Pissarros für die Entwicklung der modernen Malerei wird durch die aktuell im Kunstmuseum Basel gezeigte umfangreiche Überblicksausstellung „Camille Pissarro. Das Atelier der Moderne“ erneut unter Beweis gestellt.

In the mid-1880s Camille Pissarro and his family moved to the little village of Éragny-sur-Epte, to the north-west of Paris. This rural environment became the centre of his family's life and can be seen in his painted oeuvre in numerous landscape views as well as figural scenes in his home's garden. Nonetheless, Pissarro did not wish to miss out on the sources of inspiration offered by urban life. He repeatedly spent time temporarily staying in Paris and Rouen, where he created his famous cityscapes. The contrast between the magnificent architecture and bustling activity of the city and the serenity of country life defined his late work. In 1899 the artist also first lived in Paris, where he worked on an extensive series of pictures featuring views of the Tuileries. In September of that year, on the other hand, he withdrew for several weeks to the tranquillity of the little village of Varengeville in Normandy. "Je suis installé à Varengeville, joli village à trente minutes de la mer, pays boisé rempli de motifs, des routes ombragées, pays de paysagiste, pas trop mal nourri, beaucoup de lait", wrote Pissarro to his son Georges (cited in: Joachim Pissarro/Claire Durand-Ruel Snollaerts, Pissarro. Catalogue critique des peintures, Paris 2005. vol. III, p. 797). This stay resulted in nine paintings, including the present work, whose highly atmospheric motifs are lit by a clouded, late-summer sun and feature farmsteads, hedges and fruit orchards. Here Pissarro has used short, loose brushstrokes to depict the extremely varied nuances of green and brown which define this peaceful place. "Pissarro's mastery of playfully developing the effects of light – even beneath a cloudy sky or at twilight – also finds expression in the watercolours from this period. [...] In his late works of the nineties, Pissarro adapted his means of expression to his subjects and not the reverse, and in this way he distanced himself from doctrinaire neo-impressionism. The landscape, nature represented a challenge which he accepted again and again, as though he were obsessed (Cézanne had referred to him as the 'acharné')" (Christoph Becker, in: Camille Pissarro, exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart 1999/2000, p. 111).

Camille Pissarro's extraordinary importance for the development of modern painting is currently being demonstrated once again through the extensive survey exhibition "Camille Pissarro: Das Atelier der Moderne" now on display at the Kunstmuseum Basel.



Antonin Personnaz, Pissarro mit fahrbarer Staffelei im Obstgarten seines Hauses in Éragny, 3. Nov. 1901, Abb. aus: Camille Pissarro. Das Atelier der Moderne, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 2021, S. 22

MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

N²⁸ BALLON À PONTOISE

1923

Öl auf Leinwand. 38 x 46,5 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'Vlaminck'.
– Am Oberrand mit zwei sehr kleinen, fachmännisch restaurierten Farbausbrüchen.

Das Werk wird in das vom Wildenstein Institut in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde von Maurice de Vlaminck aufgenommen (Ref. Nr. 3671)

Mit einem Zertifikat des Wildenstein Instituts, Paris, vom 3. Oktober 2006

Oil on canvas. 38 x 46.5 cm. Framed. Signed 'Vlaminck' in black lower left. – Upper margin with two very minor, professionally restored losses of colour.

The work will be included in the catalogue raisonné of paintings by Maurice de Vlaminck under preparation by the Wildenstein Institute (Ref. Nr. 3671)

With a certificate from the Wildenstein Institute, Paris, dated 3 October 2006

Provenienz *Provenance*
Sammlung Carlotta Hasse, Bremen;
Privatsammlung Moskau

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1926 (Galerie Flechtheim), Maurice de Vlaminck, Kat. Nr. 23 „Der Luftballon“, S. 24 mit Abb. (mit rückseitigem Rahmenaufkleber)

Literatur *Literature*
Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr. 20, Berlin 1926, Maurice de Vlaminck, S. 24 mit ganzseitiger Abb. (Ausst. Kat. Berlin 1926 Galerie Alfred Flechtheim); Georges Duhamel, Maurice de Vlaminck, Paris 1927, Tafelteil

€ 80 000 – 100 000,–

In seinen Lebenserinnerungen bedauert Maurice de Vlaminck die umfassenden Möglichkeiten der modernen Zivilisation gerade im Hinblick auf das Reisen, bzw. des problemlosen Erreichens von Reisezielen, die dem bildenden Künstler keinen Imaginationsspielraum mehr eröffnen:

„Die neuen Mittel, über die das moderne Leben verfügt, die es dem Reisenden ermöglichen, von einem Land ins andere zu gelangen, von Nord nach Süd und von West nach Ost zu kommen, alle Zerstreuungen und Verführungen, die seiner Hand und seinem Geiste geboten werden, sie alle vernichten schnell die schöpferischen Möglichkeiten selbst des begabtesten Künstlers. [...] Das Neue, das man entdeckt, mag man auch die ganze Welt durchqueren, sind doch nur oberflächliche Impressionen eines Touristen! Das Ergebnis ist leichte Ware, die ohne Risiko und ohne Anstrengung entsteht, denn was man auch unternahme, die wirklichen schöpferischen Möglichkeiten trägt man in sich und bei sich, im Kopf, im Herzen, in seinem Gepäck.“ (Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten, St. Gallen 1965, S. 87)

Vor dem Hintergrund dieses befürchteten Phantasieverlusts durch eine erhöhte Mobilität, wie sie etwa das Auto oder das Kino mit sich brachten, mutet das angebotene Gemälde geradezu wie ein Sinnbild seiner Zivilisationskritik an – jenseits der Schilderung eines tatsächlichen Ereignisses. Die Fahrt mit dem Heißluftballon, der in den 1780er Jahren von den Gebrüdern Montgolfier in Frankreich entwickelt worden war, erschien den Verantwortlichen zuerst als derart bedenklich, daß als Passagiere ein Huhn, eine Ente und ein Schaf in den Korb gesetzt wurden. Knapp 150 Jahre später hatte das Abenteuer einer Ballonfahrt für Vlaminck ganz offensichtlich nichts von seinem Reiz eingebüßt, war es doch nach wie vor ein eher schwer zu steuerndes Gefährt, das sein Ziel nicht immer erreichte.

In his memoirs Maurice de Vlaminck expresses particular regret about the extensive possibilities of modern civilisation with regard to travel or, more specifically, the problem-free arrival at destinations, which no longer opens up any space for visual artists' imagination:

“The new means which are available to modern life and enable travellers to get from one country to another, to go from north to south and from west to east, all of the diversions and temptations offered to their hand and mind, all of these quickly destroy the creative possibilities of even the most gifted artist. [...] The novelties discovered, even if the entire world were to be traversed, are actually just the superficial impressions of a tourist! The result is light goods, created without risk and without effort, because whatever we undertake, we bear the genuine creative possibilities within and with us, in our head, heart and luggage” (Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten, St. Gallen 1965, p. 87).

Within the context of this feared loss of fantasy through the increased mobility brought about by cars or the cinema, for example, the painting offered here directly suggests a metaphor for his critique of civilisation – beyond its depiction of an actual event. The journey with the hot-air balloon, which the Montgolfier brothers had developed in France in the 1780s, initially seemed so disquieting to those responsible for it that they placed a chicken, a duck and a sheep in its basket as passengers. It is readily apparent that, just under 150 years later, the adventure of travelling by balloon had lost none of its charm for Vlaminck – after all, it still remained a vehicle that was rather difficult to steer and did not always reach its destination.





GOTTHARD GRAUBNER

Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

29 RUFUS

1992/1995

Mischtechnik auf Leinwand über Synthetikwatte. 110 x 110 x 12 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt "rufus" Graubner 1992/95' sowie mit Richtungspfeil.

Mixed media on canvas over synthetic cotton wool. 110 x 110 x 12 cm. Signed, dated and titled "rufus" Graubner 1992/95' verso on canvas and with direction arrow.

Provenienz *Provenance*

Galerie m, Bochum (2010);
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Bochum 2009 (Galerie m), Gotthard Graubner, Chapeau, mon ami (mit Abbildung der Ausstellungsansicht auf der Homepage der Galerie)

€ 250 000 – 300 000,–

Seit den 1960er Jahren widmet sich Gotthard Graubner mit großer Stringenz der Eigenwertigkeit und der Verkörperlichung der Farbe. Die Farbe verliert bei ihm die vermittelnde Funktion als Darstellungswerkzeug, er befreit sie von nahezu jeder Eingrenzung und stellt ihr auch die räumliche Tiefe als umfassenden Entfaltungsraum zur Verfügung. Sie wird zu einem eigenständigen Organismus, auf dessen Ausprägung der Künstler so wenig Einfluss wie möglich nimmt.

Auf eindrückliche Weise verdeutlicht „Rufus“ die optische Tiefe, die mit der physischen Tiefe von Graubners Farbraumkörpern einhergeht. Eine Vielzahl von Farben, die der Künstler nacheinander auf den zugrundeliegenden Rohling aus Leinwand und Füllstoff aufträgt und einsickern lässt, verbinden sich in ihrer Gesamtheit zu einem subtilen Spiel von Nuancen. Diese Vielschichtigkeit in Verbindung mit der umfassenden Ruhe, die das Werk ausstrahlt, veranlassen den Betrachter unwillkürlich zum Innehalten, die intensive Betrachtung geht mit der kontemplativen Versenkung in die pure Farbpräsenz einher.

„Dank ihrer sinnlichen Evidenz erschließen sie sich aufmerksamer Beobachtung gleichsam von selbst, denn wenn auch Fühlen und Denken unabdingbare Begleiter des Malprozesses sind, wenn Temperament und geistige Verfassung des Künstlers auf ihn Einfluss nehmen, so ist deren Kenntnis für das Verstehen des fertigen Werkes dennoch nicht erforderlich [...]. Der Betrachter ist eingeladen, sich frei und ohne notwendiges Vorwissen seinen Sinneseindrücken zu überlassen, einzutauchen ins Bild und in das unerschöpflich differenzierte Universum der Farbe.“ (Uwe Wiczorek, in: Gotthard Graubner, Malerei, Ausst.Kat. Kunstmuseum Liechtenstein 2010, S.27)

Since the 1960s, Gotthard Graubner has devoted himself with great stringency to the intrinsic qualities and embodiment of colour. In Graubner's work, colour forfeits any mediating function as a tool of representation. Graubner liberates colour from almost any confinement as well as providing it with spatial depth as a comprehensive space for development. Colour becomes its own independent organism upon which the artist takes as little influence as possible.

The work "Rufus" impressively illustrates the optical depth that goes hand in hand with the physical depth of Graubner's colour-space bodies. A multitude of colours – which the artist consecutively applies to the underlying workpiece of canvas and filler, allowing each layer to seep in – combine to create a subtle play of nuances. This complexity, combined with the all-encompassing tranquillity that the work radiates, involuntarily causes the viewer to pause; intense observation is accompanied by contemplative immersion in the pure presence of colour.

"Thanks to their sensually evident nature, they give themselves up, as it were, to attentive observation, for even if feeling and thinking are indispensable companions of the painting process, if the artist's temperament and mental state influence it, the knowledge of their existence is nevertheless not prerequisite to understand the finished work [...]. The observer is invited, with no prior knowledge, to freely abandon himself to his sensory impressions and to dive into the image as well as into the inexhaustibly differentiated universe of colour." (Uwe Wiczorek, Gotthard Graubner, Malerei, exhib.cat. Kunstmuseum Liechtenstein 2010, p.27)



THOMAS STRUTH

Geldern 1954

30 STANZE DI RAFFAELLO 2, ROM 1990

C-Print unter Plexiglas (Diasec) 2008.
125 x 172 cm (175,5 x 221,5 cm). Auf der
Rahmenrückwand mit Filzstift signiert,
datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar
10/10. – In Künstlerrahmen.

Struth Cat. 4521

*Chromogenic print face-mounted to plexi-
glass, printed 2008. 125 x 172 cm
(175.5 x 221.5 cm frame). Signed, dated,
titled and editioned in felt tip pen on the
reverse of the frame. Print 10 from an
edition of 10. – In artist's frame.*

Struth Cat. 4521

Provenienz *Provenance*

Galerie Six Friedrich, München; Privatbesitz,
Paris

Literatur *Literature*

Richard Sennett (Hg.), Thomas Struth.
Strangers and Friends. Photographs 1986-
1992, Ausst.kat. Institute of Contemporary
Art, Boston u.a., München u.a. 1994, S. 16f.
mit Abb.; Douglas Eklund u.a. (Hg.),
Thomas Struth 1977-2002, Ausst.kat.
Dallas Museum of Art, Dallas u.a.,
New Haven u.a. 2002, S. 46f. mit Abb.;
Anette Kruszynski u.a. (Hg.), Thomas Struth.
Fotografien 1978-2010, Ausst.kat. Kunst-
haus Zürich u.a., München 2010, S. 129 und
S. 199 mit Abbn.

€ 60 000 – 80 000,–

Thomas Struths Aufnahme eines Kunsthistorikers, den er 1987 über ein Buch
gebeugt vor Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert portraitierte, brachte den
Photographen „erstmalig auf die Idee, einen zeitgenössischen und einen histori-
schen Augenblick auf ein und derselben Ebene miteinander zu verbinden.“¹ In der
Folge entstand, aufgenommen in großen Museen weltweit, die Serie der *Museum
Photographs*, in denen Struth die historischen Gemälde und die in ihre Betrach-
tung versunkenen Museumsbesucher subtil zueinander in Bezug setzt. Anders
als in den meisten Bildern dieser Werkgruppe, die nur vereinzelte Besucher bzw.
kleinere Gruppen vor den Kunstwerken stehend erfassen, zeigt die Ende 1990 in
den Raffael-Stanzen im Vatikanischen Museum entstandene Photographie eine
bewegte Menschenmenge. Dicht an dicht drängen sich die Touristen durch den
Raum, den Blick auf die Fresken geheftet oder aber in den Reiseführer, miteinander
im Gespräch, gesticulierend.

Auf den ersten Blick ist diese Aufnahme geprägt von dem Kontrast, der zwischen
den in stiller Bewegungs- und Zeitlosigkeit verharrenden Figuren Raffaels und
ihrem zeitgenössischen, aufgrund der starken Bewegungsunschärfe flüchtig,
ephemer wirkenden Publikum besteht. Doch bei genauerer Betrachtung wird
deutlich, wie gut Thomas Struth, der in seinen *Museum Photographs* auf jegliche
Inszenierung verzichtet, sich darauf versteht, die so unterschiedlichen Sphären
aufs engste miteinander zu verklammern: Die Farben der Anoraks, Pullover und
Rucksäcke der Betrachter korrespondieren mit dem Kolorit der Fresken, auf
Bilddetails deutende, ausgestreckte Hände finden ihren Widerhall im Gestus der
Figur Papst Gregors IX. rechts neben dem Fenster, das fast maskenhaft wirken-
de, hell aufleuchtende Gesicht des Jugendlichen, der sich etwa in der Bildmitte
zu seiner weiblichen Begleiterin umblickt, verbinden wir aufgrund seiner ver-
gleichsweise hohen Schärfe unwillkürlich mit den präzise erfassten Umrissen
der gemalten Gesichter im Hintergrund. „Struths Bildfindungen sind immer das
Ergebnis einer direkten Kameraphotographie, des genauen Beobachtens und
geduldigen Wartens auf eine fruchtbare Konstellation von Menschen und Kunst-
werken im Sinn seines künstlerischen Konzepts.“²

*Thomas Struth's photograph of an art historian whom he portrayed in 1987 leaning
over a book in front of paintings from the 17th and 18th century gave the photogra-
pher the "initial idea to combine a contemporary as well as a historic moment on the
same plane."1 As a consequence, the series Museum Photographs was created, shot
in large museums all over the world, in which Struth subtly sets historic paintings
and museum visitors, deeply immersed in the viewing, in relation to one another.
In contrast to most photographs of this series of works, which only show the occa-
sional visitor or small groups standing in front of the paintings, this photograph, cre-
ated in the Raphael Rooms of the Vatican Museum at the end of the 1990s, shows
a moving throng of people. Closely crowded, the tourists stream through the room,
looking at the frescoes or in the guide book, talking to each other, gesticulating.
At first glance, this photograph is characterised by the contrast that exists between
Raphael's figures, who are suspended in silent motionlessness and timelessness,
and their contemporary audience, which seems ephemeral due to the high blur-
ring of movement. Upon closer inspection, however, it becomes clear how well
Thomas Struth, who forgoes with any kind of staging in his Museum Photographs,
understands how to interlock these very different spheres as closely as possible:
the colours of the viewers' jackets, sweaters and backpacks correspond with the co-
louring of the frescoes ; outstretched hands pointing to picture details are echoed in
the gesture of the figure of Pope Gregory IX to the right of the window etc. "Struth's
pictorial inventions are always the result of direct camera photography, close obser-
vation and patient waiting for a fruitful constellation of people and works of art in the
spirit of his artistic concept."2*



1 Thomas Struth, zit. nach: Thomas Struth. Foto-
grafien 1978 – 2010, Ausst.kat. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, K20, Düsseldorf u.a.,
München 2010, S. 198.

2 Thomas Weski, Über das Bild hinaus, in: Thomas
Weski/Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth,
München 2017, S. 15.

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

31 STEHENDE KUH (WINDKUH) 1923

Bronze. Höhe 18,7 cm; Breite 33,2 cm; Tiefe 7,3 cm. Unbezeichnet. Früher Lebzzeitguss. Insgesamt sind 20 Güsse bekannt. – Mit dunkelbrauner Patina, stellenweise aufgehellt. Kleiner Materialausbruch am Steiß, alt, vermutlich vom Künstler, ergänzt.

Schilling 15a

Wir danken Guido de Werd, Köln, für die Authentizität bestätigende und ergänzende Informationen.

Bronze. Height 18.7 cm. Width 33.2 cm. Depth 7.3 cm. Unsigned. Early life-time cast. One of a total of 20 known casts. – Dark brown patina, partially lightened. Minor chip to rump with old addition, presumably by the artist.

Provenienz *Provenance*

Familienbesitz Polen (in dritter Generation)

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1929 (Galerie Ferdinand Möller), Ewald Mataré. Plastiken, Holzschnitte, Aquarelle, Zeichnungen 1920-1929, Kat. Nr. 5; Zürich 1931 (Kunsthaus), Internationale Ausstellung Plastik. Skulpturen in Zürich, S. 28, Kat. Nr. 125; Stockholm 1954 (Svensk-Franska Konstgalleriet), Ewald Mataré. Skulpturer Träsnitt 1921-1953, Nr. 6; Kleve 2010 (Museum Kurhaus Kleve), Eine rheinische Privatsammlung, Kat. Nr. 1, ganzseitige Farbabb. S. 21

Literatur *Literature*

U.a. Ernst Kallai, Der Plastiker Mataré, in: Das Kunstblatt, 11. Jg., 1927, S. 68 mit Abb.; Albert Schulze-Vellinghausen, Ewald Mataré, in: Werk, 34. Jg., Oktober 1947, Heft 10, S. 341 mit Abb; Hanns Theodor Flemming, Ewald Mataré, München 1955, S. 23; Nr. 6 mit Abb.; Gerhard Wietek (Hg.), Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jhs., Landesmuseum Schloß Gottdorf in Schleswig, Neumünster 1985, Nr. 23 mit Abb.

€ 50 000 – 70 000,–

Die Bronzeplastik „Stehende Kuh“, besonders unter dem Titel „Windkuh“ bekannt, ist ein ikonisches Werk Ewald Matarés aus seiner frühen Schaffenszeit. Andere Exemplare der Gussauflage befinden sich u.a. im Museum of Modern Art in New York, im Busch-Reisinger Museum/Harvard Arts Museums, Cambridge und im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schloss Gottdorf.

Mataré kam von der Malerei über den Holzschnitt zur Plastik - die Gattung, in der er seine Berufung fand und in der er stilistisch gänzlich neue Wege beschritt. In kritischer Auseinandersetzung mit Adolf von Hildebrands Abhandlung „Problem der Form in der bildenden Kunst“ entwickelte er in den frühen 1920er Jahren eine Arbeitsweise, die nicht wie von Hildebrand gefordert von der Anschauung, sondern von der Haptik ausging. „Ohne es zu wissen, tat ich einen Gegensatz zu seinen ästhetischen Betrachtungen über das ‚Anschauen‘ des Gegenstandes. Ich proklamierte für mich und auch außerhalb das Betasten, das Fühlen als das Primärste bei der Gestaltung und mit dieser Erkenntnis, die ich aus mir selbst entwickelte, stand und stehe ich auch jetzt noch allein da“, schrieb Mataré rückblickend (zit. nach: Sabine Maja Schilling, Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Köln 1987, S. 27).

Die „Windkuh“ ist die früheste seiner archaischen Arbeiten. Sie entstand als Holzskulptur in List auf Sylt im Sommer 1923. Ausgehend von den natürlichen Gegebenheiten des schmalen Stück Nußbaumholzes, das ihm zur Verfügung stand, fand der Künstler eine in der Profilsicht monumental anmutende Form bei gleichzeitiger reliefartig flacher Ausführung. Der vermeintliche Makel des Materials führt zu einem künstlerisch vollkommenen Ergebnis. Mataré schuf das von einer stark haptischen Auffassung bestimmte Sinnbild einer Kuh, deren organische Form er abstrahierte und in eine Gestalt von schwebender Eleganz umsetzte. Die geschmeidige Körperform steht in spannungsvollem Gegensatz zu dem rauen Charme ihrer lebendigen Patina, die diesen schönen frühen Guss kennzeichnet.

The bronze sculpture “Stehende Kuh”, best known under the title “Windkuh”, is an iconic work from Ewald Mataré’s early oeuvre. Other casts from this edition can be found at the Museum of Modern Art, New York, the Busch-Reisinger Museum/Harvard Arts Museums, Cambridge, and the Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf, for example.

Mataré went from painting to the woodcut and from there to sculpture - the art form in which he found his calling and in which he pursued entirely new paths stylistically. In the early 1920s, critically occupying himself with Adolf von Hildebrand’s treatise “Problem der Form in der bildenden Kunst”, he developed a way of working that was not based on the visual, as advocated by Hildebrand, but on the haptic. “Without being aware of it, I came to oppose his aesthetic considerations about ‘viewing’ the object. I proclaimed for myself and also outside myself that touching, feeling were the most primary thing in creating form and, with this insight, which I had developed from within myself, I stood and also still stand alone”, wrote Mataré in retrospect (cited in: Sabine Maja Schilling, Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, Cologne 1987, p. 27).

The “Windkuh” was the earliest of his archaic works. It was created as a wooden sculpture in the town of List on the island of Sylt in the summer of 1923. Setting out from the existing natural features of a narrow piece of walnut wood at his disposal, the artist found a form that suggests monumentality when viewed in profile and is simultaneously executed in a relief-like flatness. The ostensible shortcoming of the material has led to an artistically consummate result. Mataré has created the symbol of a cow defined by a highly haptic understanding - abstracting its organic form and translating it into a figure of weightless elegance. The supple form of the body stands in energetic contrast to the rustic charm of the lively patina that characterises this beautiful early cast.



JOSEPH BEUYS
Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

32 OHNE TITEL (WEIBLICHER AKT)
1959

Aquarell und Bleistift auf braunem Papier.
27,8 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert
und datiert 'Beuys 1959'. – Mit Atelier- und
leichten Altersspuren.

*Watercolour and pencil on brown paper.
27.8 x 21 cm. Framed under glass. Signed
and dated 'Beuys 1959'. – Traces of studio and
minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Direkt beim Künstler erworben (um 1970);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 25 000,-

Franz Joseph van der Grinten schreibt über die aquarellierten Bleistiftzeichnungen von Joseph Beuys: „Unterschiedliche Impulse, unterschiedliche Machart. Sehr oft hielt sich die Wasserfarbe dem zeichnenden Stift zur Seite, häufig war dieser mindestens dazu da, ihren Verlauf zu planen; ebenso häufig andererseits bringt sie in seine Festlegungen nur beiläufige, sparsamste Akzente ein, auf den Umfang und das tonale Gewicht des Blatts bezogen wie jene. Entsprechend stehen zahlreiche monochrome Beispiele ebenso zahlreichen von außerordentlichen Farbreichtum gegenüber, und es ist keineswegs so, dass die ersteren ausdrücklich zeichnerischer wären. Flächendeckend oder einbeschrieben, ist denn auch die Farbe wahlweise zartest aufgelöst und fließend oder in fast teigiger Verfestigkeit gestrichen, lasierend oder deckend, transparent oder opak, und nicht selten sind solch unterschiedliche Grade der Verstofflichung im Einzelbild vereint. [...] Unterschiedlicher Farbstoff aber denn auch, mag er immerhin durch das Wasser als sein hauptsächliches Löse- und Bindemittel auf einen Nenner gebracht sein. Aquarellfarben aus reinem Pigment und Deckfarben auf Kreidebasis sind die klassischen Ausgangssubstanzen der Wasserfarbenmalerei. Sie erweitern sich bei Beuys um Tinten und Tuschen in malerischer Anwendung durch Auftrag mit dem Pinsel oder durch verdünnende, Valeurs schaffende Lavierung. Doch auch feste Stoffe des Zeichnens, Graphit, Kohle Kreide und die Substanz des Kopierstifts, erlauben eine malerische Substanzumwandlung per Lavis.“ (Franz Joseph van der Grinten, Das Malen mit den Wasserfarben, in: Joseph Beuys, Wasserfarben, Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen 1936-1976, Ausst.Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, u.a., 1986/1987, o.S.)

Franz Joseph van der Grinten wrote the following about Joseph Beuys' water-coloured pencil drawings:
"Different impulses, different techniques. The watercolour very often kept to the side of the drawing pencil which was there at least to plan its course; just as often, on the other hand, it brings only incidental, most sparing accents into its specifications, as related as those to the scale and the tonal weight of the sheet. Accordingly, numerous monochrome examples are juxtaposed with just as many of extraordinary richness of colour, and it is by no means the case that the former were explicitly more draughtsmanlike. Covering the surface or inscribed, the colour is also either delicately dissolved and flowing or painted in an almost doughy mass, varnished or coated, transparent or opaque, and not infrequently are such different degrees of materiality combined in a single picture. [...] Different colour dyes, however, may at least be consolidated to a common denominator by water as their primary solvent and binder. Watercolour paints of pure pigment and chalk-based body colours are the classic starting substances of watercolour painting. In the case of Beuys, they are expanded with inks and Indian inks in the painterly application by brush or by a thinning, valeur-creating wash. But also solid materials of drawing, graphite, charcoal chalk and the substance of the copying pencil, allow a painterly substance transformation per lavis." (Franz Joseph van der Grinten, Das Malen mit den Wasserfarben, in: Joseph Beuys, Wasserfarben, Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen 1936-1976, exhib.cat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, et al., 1986/1987, n.p.)



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

N³³ MÄNNERKOPF

Um 1916/1925

Aquarell auf Japanbütten. 47,8 x 34,9 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Tusche signiert 'Nolde.' – In farbfrischer
Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 21. Oktober 2021.
Das Werk ist in seinem Archiv unter der
Nummer „Nolde A – 226/2021“ registriert
und dokumentiert.

*Watercolour on Japan laid paper. 48 x 35.5 cm.
Framed under glass. Signed 'Nolde.' in India
ink lower right – In fine condition with fresh
colours.*

*With a photo-certificate by Manfred Reuther,
Klockries, dated 21 October 2021. The work
is registered and documented in his archive
under number "Nolde A – 226/2021".*

Provenienz Provenance

Sammlung Dr. Heinz Roland; Roland, Browse
& Delbanco, London (mit rückseitigem
Rahmenetikett); Sammlung Helmut
Gernsheim, Castagnola (1964); seitdem
Privatsammlung, Schweiz (erworben beim
Vorbisitzer 1988)

Ausstellungen Exhibitions

London 1964 (Roland, Browse & Delbanco);
Lugano 1975 (Museo d'Arte, Villa Malpen-
sata)

€ 60 000 – 80 000,-



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

34 BAUERNSOHN

Um 1920/1925

Aquarell und Tusche auf dünnem Maschinenbütten. 48 x 35,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'Nolde'.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 20. Oktober 2021. Das Werk ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A – 224/2021“ registriert und dokumentiert.

Watercolour and India ink on fine machine-made laid paper. 48 x 35.2 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' in black lower right.

With a photo-certificate by Manfred Reuther, Klockries, dated 20 October 2021. The work is registered and documented in his archive under number "Nolde A – 224/2021".

Provenienz Provenance

Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 30./31.3.1951, Lot 1853 („Dithmarscher Bauernsohn“); Kunsthandlung Karl Schaefer, Wiesbaden; Privatsammlung Hessen/Rheinland-Pfalz; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Wiesbaden 1966 (Städtisches Museum), Emil Nolde (mit Etikett auf der Rahmenrückpappe), Kat. Nr. 11 (dort betitelt „Dithmarscher Bauernsohn“)

€ 40 000 – 60 000,-



MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

35 DIE STRASSE

1911

Öl auf Leinwand. 168 x 118 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz monogrammiert,
gewidmet und datiert 'HBSL 11' [Herr Beck-
mann seiner Liebsten].

Göpel 151

*Oil on canvas. 168 x 118 cm. Framed. Mono-
grammed, dedicated and dated 'HBSL 11'
[Herr Beckmann seiner Liebsten] in black
lower right.*

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers; Minna Beckmann-
Tube, Berlin/Gauting; Peter Beckmann,
Berlin/Gauting/Ohlstadt/Murnau; Privat-
besitz Augsburg; Privatbesitz Köln; Galerie
Günther Franke, München (1973); Haus-
wedell & Nolte, Hamburg, 2.6.1977, Auktion
222 Moderne Kunst, Lot 86; Privatsammlung
Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1946 (Staatsgalerie), Max Beck-
mann. Grafik [neben 111 Grafiken wurden
auch 4 Gemälde und 3 Zeichnungen ge-
zeigt], Nr. 4; München 1952 (Galerie Günther
Franke), Max Beckmann. Werke der Frühzeit,
Kat. o. Nr.; Bremen/Braunschweig 1953
(Kunsthalle/Kunstverein), Max Beckmann
1884 – 1950. Gedächtnisausstellung. Werke
aus 5 Jahrzehnten, Kat. Nr. 29 (dort betitelt
„Vorstadtstraße“ und datiert 1913); Würz-
burg 1956 (Städtische Galerie), Max Beck-
mann 1884 – 1950. Gedächtnisausstellung,
Kat. Nr. 23; München 1984 (Haus der Kunst),
Max Beckmann – Retrospektive, S. 119,
Abb. Nr. 10

€ 200 000 – 300 000,–

Literatur *Literature*

Hans Martin Freiherr von Erffa, Erhard

Göpel, Blick auf Beckmann, München 1962, S. 98 mit ganzseitiger Abb. Nr. 32;
Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie (Hg.), Jahresring 63/64.
Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1963,
S. 48 mit ganzseitiger Farbabb.; Sarah O'Brien-Twohig, Die Hölle der Großstadt,
in: Max Beckmann – Retrospektive, München 1984, S. 94; Christian Lenz, Bilder
der Landschaft 1900 – 1916, in: Max Beckmann – Retrospektive, S. 119

„Ich warte auf den Riß von oben in der grauen Decke, durch welche ich hineinsehen kann in die Unendlichkeit.“ (Max Beckmann, 1903, zit. nach: Max Beckmann. Frühe Tagebücher, München 1985, S. 16).

Virtuos und mit hoher atmosphärischer Dichte inszeniert Max Beckmann in diesem bedeutenden Frühwerk Stadtraum zwischen zarter Transparenz und bleierner Schwere.

1911 malt Beckmann mit „Die Straße“ seine erste reine Stadt-Landschaft. Gesäumt von Häuserschluchten offenbart sie sich dem Betrachter in beklemmender Leere, bevölkert nur von einer kleinen Gruppe Menschen im Vordergrund. Eine Stadt wie umgestülpt, als paradoxer Hohlraum, als unheimliche Bühne. Vergleicht man das Gemälde mit „Der Kaiserdamm“ (Göpel 142) aus demselben Jahr wird deutlich, welche großen Schritt Beckmann im vorliegenden Werk unternimmt: So ist es weniger die Schilderung des städtischen Milieus, sondern die unbelebte Straße zwischen den sich auftürmenden Mietshäusern, die die Stimmung der Arbeit trägt. Der Künstler wählt hier erstmals einen erhöhten Blickwinkel, der die Szenerie noch klaustrophobischer und die dargestellten Menschen noch winziger und verlassenener erscheinen lässt. Die Kühnheit der individuellen Form offenbart sich nicht nur in der Gegenüberstellung mit der Landschaftsmalerei eines Kirchner oder Kandinsky dieser Jahre.

Im Vergleich mit seinen Zeitgenossen zeichnet sich Max Beckmanns Behandlung des Landschaftsthemas durch eine spezifische Dialektik des Aufeinander-treffens von Innen und Außen aus. Innerhalb dieser findet Beckmanns Auseinandersetzung mit der inneren Natur des Menschen stets parallel zu einer nach außen gerichteten Untersuchung der Realwelt und ihrer Erscheinungen statt. (vgl. Jutta Hülsewig-Johnen, Magie der Realität. Max Beckmanns Erscheinung der Landschaftsmalerei, in: Ausst. Kat. Max Beckmann. Landschaft als Fremde Kunsthalle Bielefeld/Kunstforum Wien 1998/1999, S. 33 ff). Auch wenn Beckmann, wie sein Tagebucheintrag verrät, vergeblich auf den eingangs zitierten „Riß in der Decke“, den klärenden Blitz des großen Gewitters wartet, so findet sich in seinen Werken mehr als der fahle Nachschein einer verlorenen universellen Einheit von Natur und Kosmos. Vielmehr leisten seine Arbeiten eine komplexe Befragung einer Welt im Angesicht radikaler Umbrüche.

Prominente Ausstellungsbeteiligungen unterstreichen die museale Qualität dieses exzeptionellen großformatigen Frühwerks. Nach der Fertigstellung widmete es der Künstler als „Herr Beckmann seiner Liebsten“ keiner geringeren als seiner Ehefrau Minna.





"I am waiting for the rip from above in the grey ceiling, through which I will be able to see into the infinite" (Max Beckmann, 1903, cited in: Max Beckmann. Frühe Tagebücher, Munich 1985, p. 16).

With mastery and a great atmospheric density, Max Beckmann has staged the urban space between a delicate transparency and a leaden gravity in this important early work.

In 1911 Beckmann painted "Die Straße", his first pure cityscape. Hemmed in between two sheer walls of buildings, it presents itself to viewers with an oppressive emptiness and is only inhabited by a small group of people in the foreground. A city seems to have been turned inside out, as a paradoxical concavity, an uncanny stage. If we compare the painting with "Der Kaiserdamm" (Göpel 142) from the same year, it becomes clear just how large a step Beckmann took with the present work: it is not so much the depiction of the urban milieu but the deserted street between the towering tenements that conveys the atmosphere of the work. Here, for the first time, the artist has chosen an elevated angle of view, which makes the scenery appear even more claustrophobic and the depicted people even more tiny and forsaken. The boldness of the individual form reveals itself not just through comparisons with the landscape paintings that artists like Kirchner or Kandinsky were painting during those years.

Relative to his contemporaries, Max Beckmann's treatment of the landscape motif is distinguished by a specific dialectic based on a confrontation between the interior and exterior. Within this context, Beckmann's exploration of humanity's inner nature always takes place parallel to an outwardly directed analysis of the real world and its manifestations. (see Jutta Hülsewig-Johnen, Magie der Realität. Max Beckmanns Erscheinung der Landschaftsmalerei, in: exh. cat. Max Beckmann. Landschaft als Fremde Kunsthalle Bielefeld/Kunstforum Wien 1998/1999, pp. 33 ff). Even if Beckmann, as his journal entry reveals, waited in vain for the "rip in the ceiling" cited at the outset – the illuminating flash of the great storm – we nonetheless find more in his art than the pale reflection of a lost universal unity of nature and cosmos. Instead, his works achieve a complex interrogation of a world faced with radical upheavals.

Its inclusion in prominent exhibitions underscores the museum-level quality of this exceptional, large-format early work. After its completion the artist dedicated it, as "Mr Beckmann, to his most beloved", to no one less than his wife Minna.

FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

R36 COMPOSITION MÉCANIQUE 1923

Graphitzeichnung auf Papier. 36,9 x 27,2 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mono-
grammiert und datiert 'F. L 23'

Mit einer Foto-Expertise von Irus Hansma,
Paris, vom 30. September 2015; das Werk
wird in das in Vorbereitung befindliche „Ré-
pertoire des oeuvres sur papier de Fernand
Léger“ von Irus Hansma aufgenommen
(Archiv Nr. 111/09/2015).

*Graphite drawing on paper. 36,9 x 27,2 cm.
Framed under glass. Monogrammed and
dated 'F. L 23' lower right.*

*With a photo-certificate by Irus Hansma,
Paris, dated 30 September 2015; Irus Hans-
ma will include the work in her "Répertoire
des oeuvres sur papier de Fernand Léger";
currently under preparation (archive no.
111/09/2015).*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz USA; Handel, New York (2009,
Stiftung aus Privatbesitz zu wohltätigem
Zweck); Privatbesitz, USA; Ketterer Kunst,
Auktion 436, Moderne Kunst I, München,
10. Dezember 2016, Lot 257; Sammlung,
Rheinland

€ 80 000 – 100 000,-

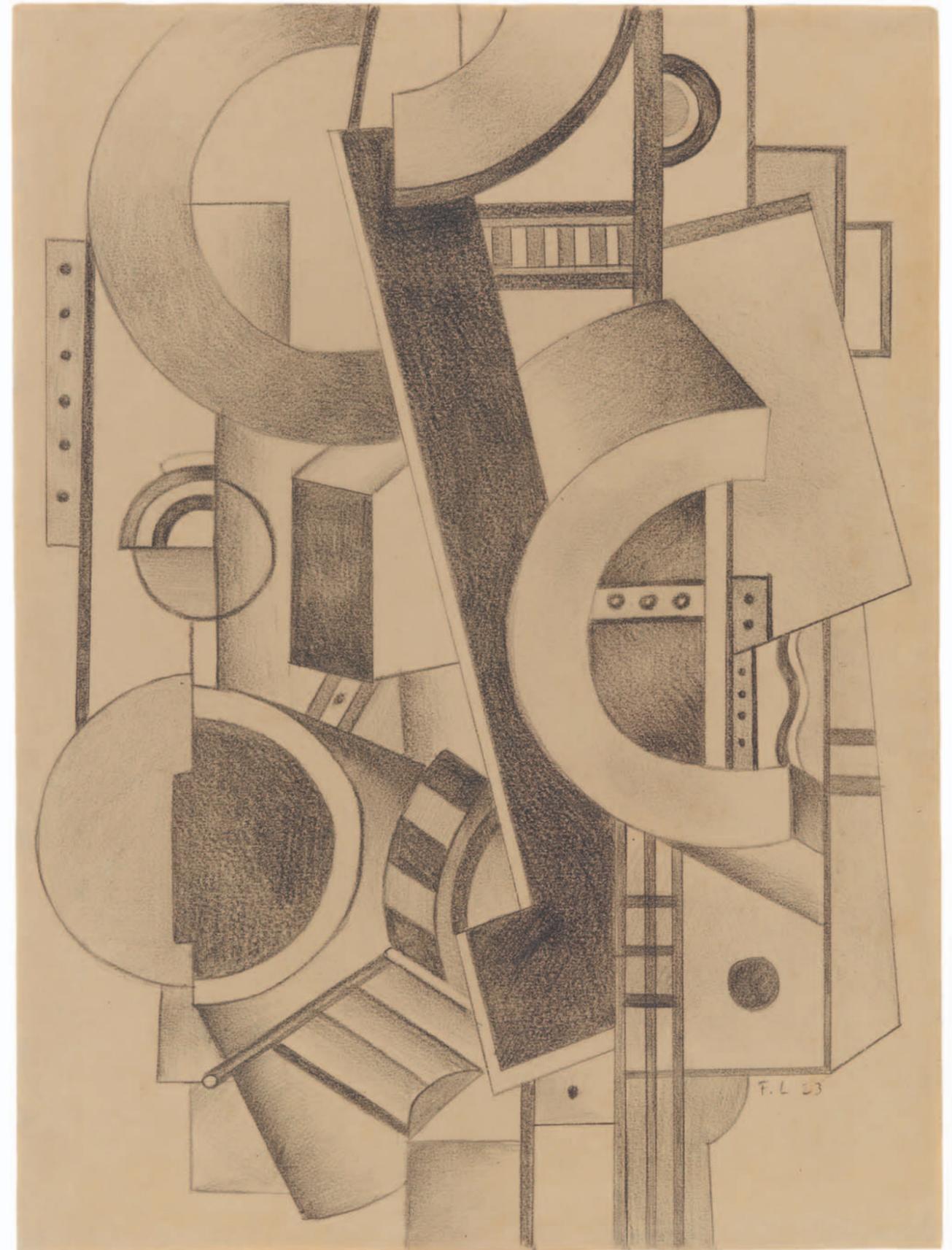
Zeit seines Lebens hegte Fernand Léger ein positives Verhältnis zum Modernis-
mus des Maschinenzeitalters. Ausgehend von einer ganz eigenen Interpretation
des Kubismus, setzt bei Léger ab 1917 eine bis ca. 1923 dauernde Werkphase
ein, in der er vorwiegend der Maschinenwelt entlehnte Elemente zu geomet-
risch-abstrakten Kompositionen zusammenfügt. Diese Schaffenszeit Légers
wird gemeinhin als „Mechanische Periode“ bezeichnet.

Seine Werke dieser Periode erschöpfen sich nicht in einer bloßen Maschinen-
ästhetik, sein erklärtes Ziel ist ein anderes: „Viele Menschen wären für das
absichtslos Schöne (als optischen Tatbestand) empfänglich, wenn der vorge-
fasste Begriff des Kunstwerks sie nicht blindmachen würde. [...] Das Schöne
ist überall: in der Aufreihung Ihrer Pfannen, auf der weissen Mauer Ihrer Küche,
und eher hier vielleicht als in Ihrem Louis XV-Salon oder in den offiziellen Mu-
seen. Ich werde also jetzt von einer neuen architektonischen Gattung sprechen:
von der Architektur der Maschine. [...] Soviel lässt sich sagen: eine Maschine
oder ein industrielles Produkt kann schön sein, wenn die Verhältnisse der
Binnenkonstruktion solcher Körper ein Gleichgewicht erzielen, das im Rang
demjenigen früherer Architekturstile entspricht.“ (zit. nach: Galerie Beyeler (Hg.),
Fernand Léger 1881-1955, Basel 1969, S. 37).

Fernand Légers Arbeitsweise war stets gekennzeichnet durch ein bedächtiges,
dem spontanen Gestus genau entgegengesetzten Vorgehen. Nichts dem Zu-
fall überlassend, bereitete er seine Gemälde akribisch durch eine Vielzahl von
Zeichnungen und Gouachen vor (Ausst. Kat. Galerie Beyeler, op. cit., Basel 1969,
S. 58). So kann unsere Zeichnung als unmittelbare Vorlage für das 1924 ent-
standene Gemälde „Élément mécanique“ angesehen werden, heute im Musée
National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

*Throughout his life Fernand Léger nurtured a positive relationship to the modern-
ism of the machine age. In 1917 a phase began in Léger's work that was based on
his very individual interpretation of Cubism, and it continued until around 1923:
during this time he primarily combined elements borrowed from the world of
machines into geometrical abstract compositions. This period in Léger's oeuvre is
generally referred to as his "Mechanical Period".
Léger's works of this period involve more than just a machine aesthetic. His de-
clared aim was something else: "Many people would be receptive to unintentional
beauty (as an optical fact) if they were not blinded by the preconceived notion of
the artwork. [...] The beautiful is everywhere: in their row of pans, on the white wall
of their kitchen, and perhaps more so there than in their Louis XV salon or in the
official museums. Therefore, I will now speak about a new architectonic genre: the
architecture of the machine. [...] This much can be said: a machine or an industrial
product can be beautiful if the proportions of the inner construction of such bod-
ies achieve a balance at a level corresponding to that of earlier architectural styles."
(cited in: Galerie Beyeler (ed.), Fernand Léger 1881-1955, Basel 1969, p. 37).*

*Fernand Léger's way of working was always characterised by a thoughtful process
diametrically opposed to the spontaneous gesture. Leaving nothing to chance,
he used numerous drawings and gouaches to meticulously prepare his paintings
(exhib. cat. Galerie Beyeler, op. cit., Basel 1969, p. 58). Our drawing can thus be
seen as the direct model for the 1924 painting "Élément mécanique", which is now
in the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris.*



ALEXANDER RODTSCHENKO

St. Petersburg 1891 – 1956 Moskau

37 COMPOSITION

1918

Aquarell und Tusche auf cremefarbenem Velin. 29 x 20,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links in kyrillischer Schrift mit schwarzer Tinte signiert und datiert 'A. Rodtschenko. 1918. r.' – Vereinzelt minimale Bereibungen.

Watercolour on cream-coloured wove paper. 29 x 20.8 cm. Framed under glass. Signed and dated 'A. Rodtschenko. 1918. r.' in black ink in Cyrillic script lower left. – Few minor rubbings.

Provenienz Provenance

Rosa Esman Gallery (1978), New York; Sammlung Sandhurst Rothschild; Swann Auction Galleries New York, Auction 2049, 100 Fine Works on Paper, 15. September 2009, Lot 26; Privatsammlung, Belgien (seit 2009)

Ausstellungen Exhibitions

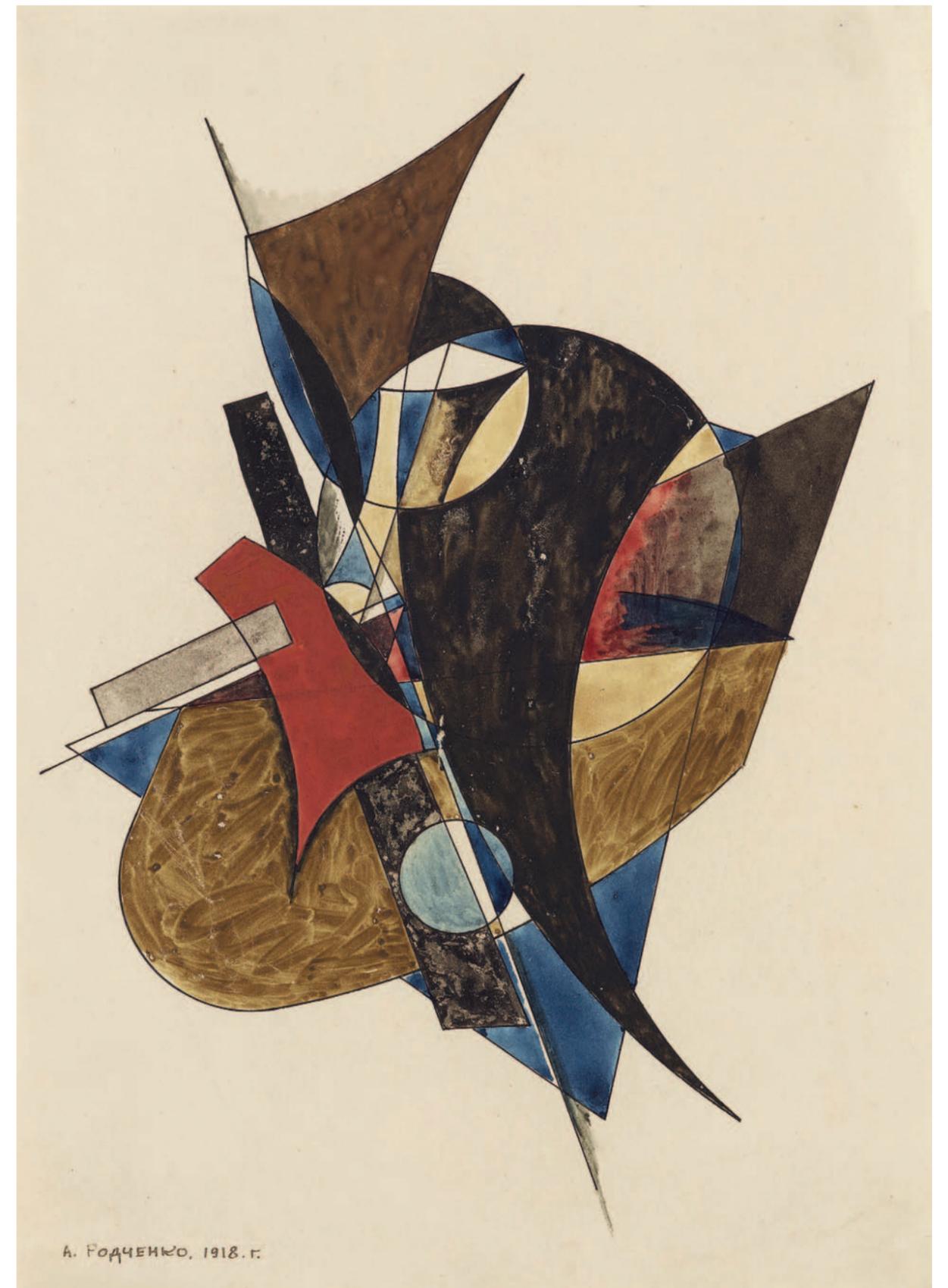
New York 1978, (Rosa Esman Gallery), Malevich and his Circle: An Anniversary Tribute, Kat. Nr. 25 mit Abb. (mit Ausstellungsetiketten auf der Rahmenrückwand); 1983/1984 (The Baltimore Museum of Art), Baltimore Collects: Constructivism & Stijl From a Private Collection (mit Ausstellungsetikett auf der Rahmenrückwand)

€ 60 000 – 80 000,-

Wie seine Zeitgenossen Kasimir Malewitsch, Wladimir Tatlin, Nikolai Suetin oder El Lissitzky erforscht Alexander Rodtschenko in seinen Arbeiten der Jahre 1917 und 1918 intensiv das Verhältnis von Fläche und Raum. In seinen Kompositionen werden exakt mit Zirkel und Lineal gezeichnete Umrissformen im farbigen Flächenverlauf aufgelöst oder synthetisieren in der gegenseitigen Durchdringung eine verblüffende Tiefenräumlichkeit: „Die bereits 1917 begonnenen Experimente mit der gemeinsamen räumlichen Anordnung von Elementen aus Flächen und Linien führte Rodtschenko 1918 fort. Er setzte sich das Ziel, einen konstruktiven Gesamtzusammenhang der Elemente zu erreichen, die auf der Leinwand gleichsam einen einheitlichen räumlichen Organismus bilden sollten. Dabei hat die Form, wie Rodtschenko schrieb, 'nicht nur eine malerische, sondern auch eine konstruktive Verbindung'. Im gleichen Jahr schuf Rodtschenko seine erste Serie von Raumkonstruktionen: vertikale räumlich-konstruktive Kompositionen aus ineinander greifenden Flächen verschiedener Formen. Diese Arbeiten können auseinander genommen und wieder zusammengesetzt werden, in zerlegtem Zustand kann man sie sehr kompakt aufbewahren, weil alle Einzelteile flach sind.“ (Selim D. Khan-Magomedov, Alexander Rodtschenkos Raumkonstruktionen, in: Ausst. Kat. Rodchenko, Lehmbrock-Museum Duisburg/Galerie Gmurzynska, Köln 2002, S. 19 f.). In der radikalen Verhandlung von Räumlichkeit dokumentiert die vorliegende, mehrfach prominent ausgestellte, Komposition eindrucksvoll Rodtschenkos wichtigen Beitrag zum revolutionären Formenexperimentarium der russischen Avantgarde.

Like his contemporaries Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Nikolai Suetin or El Lissitzky, Alexander Rodchenko was intensively exploring the relationship between the plane and space in his works from 1917 and 1918. In his compositions, precise contours drawn with a compass and ruler are broken up in the coloured sequence of planes or synthesise an astounding sense of depth through their mutual interpenetration: "Rodchenko had already begun his experiments with the collective spatial arrangement of elements made up of planes and lines in 1917, and he continued these in 1918. He made it his goal to achieve a constructive, overarching interrelationship between the elements, which were simultaneously to form a unified spatial organism on the canvas. As Rodchenko wrote, form had 'not just a painterly, but also a constructive connection' in this context. That same year, Rodchenko created his first series of spatial constructions: vertical, spatial-constructive compositions made up of the interlocking planes of different forms. These works can be taken apart and put back together again; in their disassembled state, they can be stored in a very compact manner, because each of the individual pieces is flat" (Selim D. Khan-Magomedov, Alexander Rodtschenkos Raumkonstruktionen, in: exh. cat. Rodchenko, Lehmbrock-Museum Duisburg/Galerie Gmurzynska, Cologne 2002, pp. 19 f.).

In its radical handling of spatiality, the present composition – which has been prominently exhibited multiple times – impressively documents Rodchenko's important contribution to the Russian avant-garde's revolutionary set of experiments.



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

38 OHRISONTE ANIMALATO
1972

Bronze mit goldbrauner Patina.
Ca. 55 x 85 x 32 cm. Geritzt signiert und
datiert 'Jorn 72'. Eine von 3 Bronzen.

Wir danken dem Museum Jorn, Silkeborg,
für hilfreiche Auskünfte.

*Bronze with golden brown patina.
Approx. 55 x 85 x 32 cm. Signed and dated
'Jorn 72' (scratched). One of 3 bronzes.*

*We would like to thank Museum Jorn,
Silkeborg, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*
Galleria Borgogna, Mailand;
Privatsammlung, Italien

Literatur *Literature*
Mario de Micheli, Jorn Scultore, Mailand
1973, Kat.Nr.6, o.S. mit Abbn. (anderes
Exemplar)

€ 30 000 – 40 000,-



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

39 OHNE TITEL UM 1940

Öl auf Leinwand. 73 x 59 cm. Gerahmt.
Signiert 'Jorn'. Rückseitig auf der Leinwand
bezeichnet „Asger Jorn Ca. 1944“. – Die
Arbeit wurde fachmännisch restauriert.

Guy Atkins, Asger Jorn, Jorn in Scandinavia,
1930-1953, London 1968, WVZ-Nr. 185
(dort datiert: 1940)

*Oil on canvas. 73 x 59 cm. Framed. Signed
'Jorn'. Designated "Asger Jorn Ca. 1944" verso
on canvas. – The work has been professional-
ly restored.*

Provenienz Provenance

Sammlung F. C. Boldsen, Kopenhagen;
Sammlung Frode Folkvang, Holstebro;
Bruun Rasmussen, Kopenhagen, 26.09.1995,
Collection of the late Frode Folkvang, Lot 46;
Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

1961 Viborg (Ausstellung in drei Sammlun-
gen von Aage Damgaard, Frode Folkvang
und Einer Madsen), Asger Jorn

1961 Aarhus (Universität), Asger Jorn,
Robert Jacobsen, Ausst. Kat., S.8. mit Abb.

€ 50 000 – 70 000,–

Der dänische Künstler Asger Jorn verbrachte die Mitte der 1930er Jahre in Paris, wo er an der Academie Contemporaine von Fernand Léger studierte. Dort arbeiteten die Studenten sehr strukturiert und diszipliniert. Jorn, der später mit seinen überschwänglichen Pinselstrichen berühmt wurde und Gemälde kreierte, die Anspielungen auf Gespenster, Geister und Kreaturen der Sagenwelt enthielten, erlebte eine spannende Epoche in Paris. Er arbeitete mit Le Corbusier zusammen und traf Mitglieder der École de Paris. 1937 assistierte er Le Corbusier beim Pavillon „Temps Nouveaux“ auf der Weltausstellung in Paris, während Picassos Werk Guernica im spanischen Pavillon ausgestellt wurde. Die Messe fand in einer Zeit statt, die vom Bürgerkrieg in Spanien, der Weltwirtschaftskrise und ersten Anzeichen eines bevorstehenden Weltkriegs überschattet war. Das Gemälde in der Auktion entstand um 1940, als Jorn noch in Frankreich war. Es zeigt eine zurückhaltendere Komposition. Pastellartige Farben und die Kombination unterschiedlicher beige, braun und hellrosa Töne. Das Selbstvertrauen seiner Linie ist bereits etabliert – Jorn malte seit er 15 Jahre alt war – aber dem Kenner seiner Arbeit ist klar, dass sein fieberhafter, energischer und eher archaischer Stil noch aufblühen sollte. Es ist ein wunderbares Beispiel für ein frühes Werk, harmonisch, ohne langweilig zu sein, und gedämpft, ohne an Kraft zu verlieren.

The Danish artist Asger Jorn famously spent the mid 1930s in Paris, where he joined Fernand Léger's Academie Contemporaine. There students worked in a very structured and disciplined way. Jorn, who later rose to fame with his exuberant brush strokes, paintings that included allusions to ghosts, spirits and otherworldly creatures had an enriching time in Paris. He worked with Le Corbusier and met members of the École de Paris. In 1937 he went on to assist Le Corbusier with the 'Temps Nouveaux' Pavillion at the World Fair in Paris, at the same time as Picasso's Guernica work was exhibited at the Spanish Pavillion. The fair took place during a time which was overshadowed by Civil War in Spain, the Great Depression and first signs of an imminent World War. The painting in auction was painted around 1940, when Jorn was still in France. It shows a more restrained composition. Muted colour palettes and the juxtaposition of varying beige, brown and light pink colour fields. The confidence of his line is already established – Jorn had been painting since he was 15-years-old – but to the connoisseur of his work it is clear, that his feverish, energetic and more archaic style was still to flourish. It is a wonderful example of an earlier work, harmonious without being boring, and muted without lacking in strength.



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

40 **GRACE KELLY**
1984

Farbserigraphie auf Lenox Museum Board.
102 x 81,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert
und nummeriert. Rückseitig mit dem
Stempel „© ANDY WARHOL 1984“. Exemplar
TP 13/20. Unikat einer Serie von 20 unter-
schiedlichen Farbvarianten. Edition Institute
of Contemporary Art, University of Pennsyl-
vania, Philadelphia, Pennsylvania with the
consent of the Princess Grace Foundation,
New York (mit rückseitigem Stempel). –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia
Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue
Raisonné 1962-1987, New York 2003,
WVZ-Nr. IIB.305 (dieses Exemplar abgebil-
det)

*Screenprint in colours on Lenox Museum
Board. 102 x 81.5 cm. Framed under glass.
Signed and numbered. With stamp "© ANDY
WARHOL 1984" on verso. Proof TP 13/20.
Unique print of a series of 20 different color
variations. Edition Institute of Contemporary
Art, University of Pennsylvania, Philadel-
phia, Pennsylvania with the consent of the
Princess Grace Foundation, New York (stamp
verso). – Minor traces of age.*

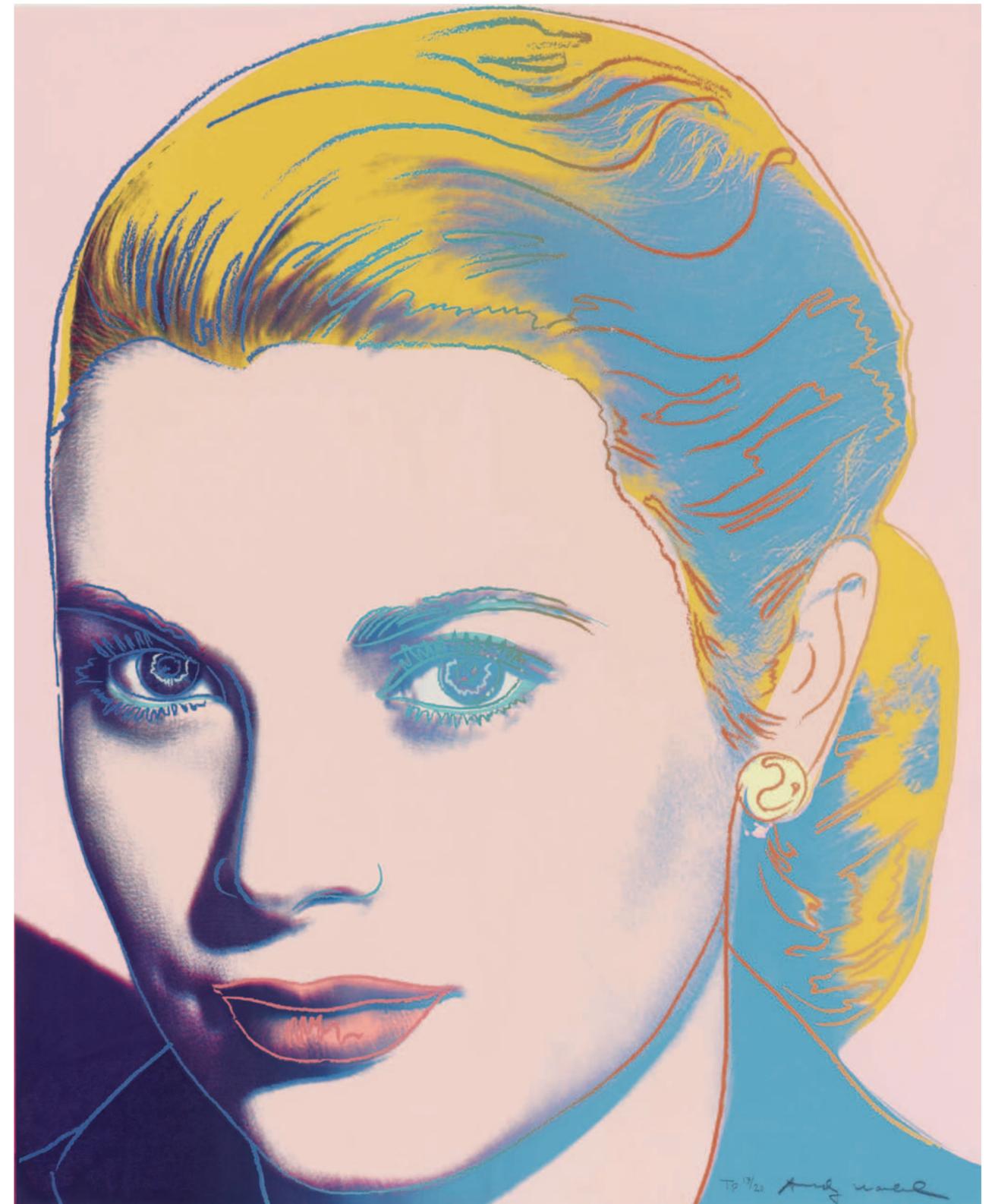
Provenienz *Provenance*

Erworben auf der Benefiz-Auktion zu
Gunsten des Ronald McDonald Kinderfonds,
Niederlande, 2001 in Amsterdam; Privat-
sammlung, Belgien

Die vorliegende Arbeit ist im Werkverzeich-
nis der Graphik von Andy Warhol abgebildet.

*This work is illustrated in the catalogue
raisonné of Andy Warhol's prints.*

€ 140 000 – 180 000,-



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

41 FLANEURS (LES ENFANTS DE LA HUCHETTE)

1954

Öl auf Leinwand. 64,5 x 53,4 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'max ernst' und rückseitig auf der Leinwand mit Pinsel schwarz signiert, datiert und betitelt 'flaneurs max ernst 54'. – Farbfrisch erhalten, mit wenigen punktuellen Retuschen.

Spies/Metken 3044

Wir danken Simon Crameri, Fondation Beyeler, Basel, für die Unterstützung.

Oil on canvas. 64.5 x 53.4 cm. Framed in studio frame. Signed 'max ernst' in black lower right and verso on canvas signed, dated, and titled 'flaneurs max ernst 54' in black brush. – In fine condition with fresh colours, a few minute retouches.

We would like to thank Simon Crameri, Fondation Beyeler, Basel, for kind support.

Provenienz *Provenance*

Galerie René Rasmussen, Paris (bis 1978); durch Erbschaft Privatbesitz Rheinland/Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Basel 1955 (Galerie Beyeler), Max Ernst, Kat. Nr. 21

Literatur *Literature*

Cimaise, 5. Jg. Nov./Dez. 1957, Nr. 2, S. 28 mit Abb.

€ 250 000 – 350 000,–

Das Gemälde „Flaneurs“ vereint gleich mehrere, äußerst typische Elemente des Max Ernst'schen Kosmos in sich.

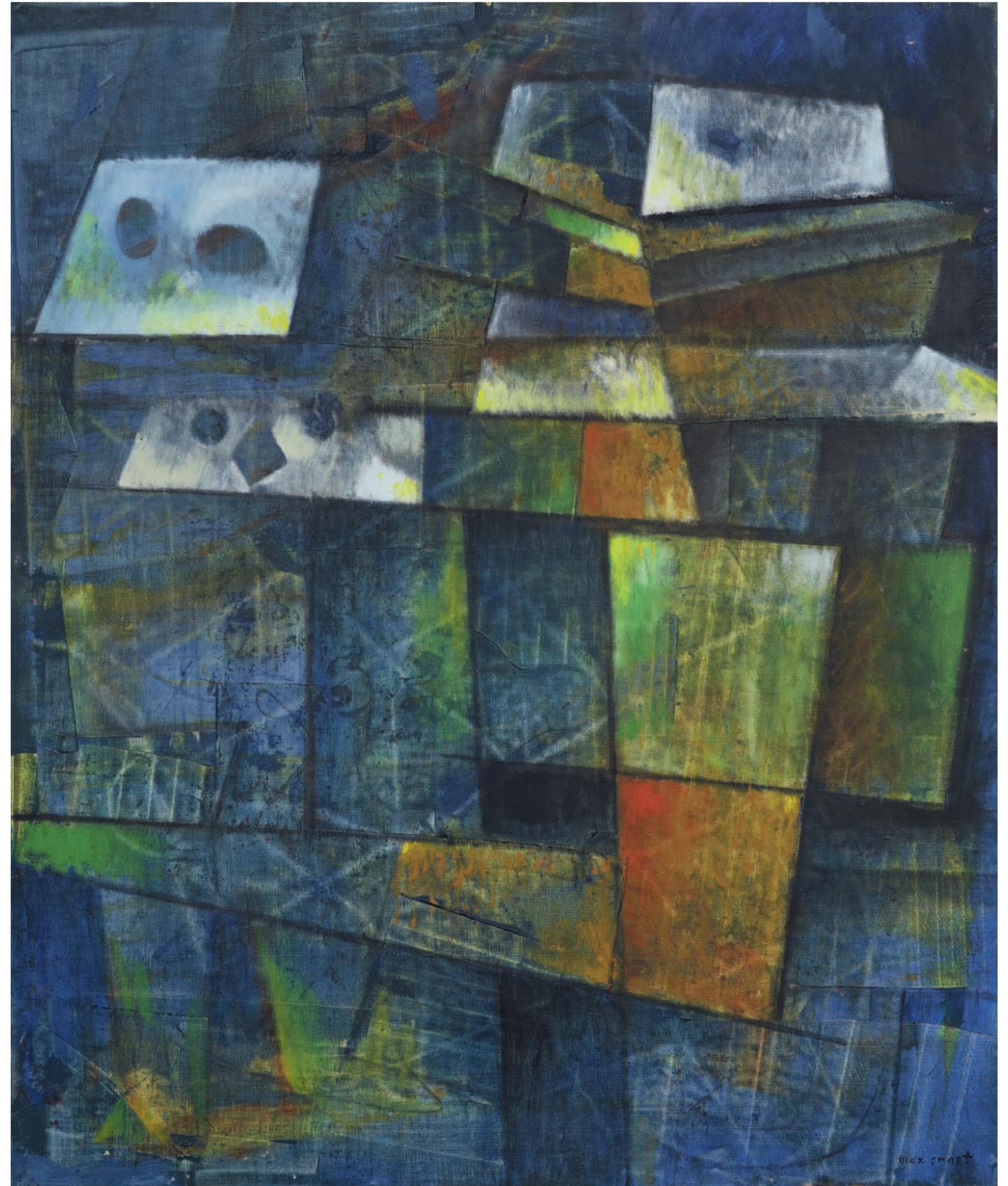
Sowohl Ernsts ureigenstes Selbst des Vogelobren „Loplop“ als auch Formen und Figuren der indianischen Mythologie – als Reminiszenz seiner Zeit in Arizona und sein Interesse für Kachina-Puppen –, sind angedeutet in den vogelartigen Köpfen der Bildfiguren. Die Faktur gibt Hinweise auf die von Max Ernst so geliebte Technik der Frottage, einer wie abpausenden Abriebtechnik von Vorgefundem.

Schon seit Mitte der 1930er Jahre bevölkern ‚Kopfwesen‘ das Werk Max Ernsts. Es entstehen Skulpturen und Plastiken wie „Gaia“ oder die Mondspargel „Les asperges de la lune“, die in den Köpfen in der linken Bildpartie des vorliegenden Werks zitiert werden, während die rechte Figur mit dem dreieckigen Kopf wiederum Pate gestanden haben mag für die 1965 entstehende Plastik „Völkerkundemuseum“ (vgl. Ref. Abb. 1 und 2). Das Selbstreferentielle, eine gewisse Form von Automatisierung und selbstaufopfernde Hingabe an die vorgefundene Dingwelt wie an das Imaginäre ist wohl auch dem surrealistischen Geist entsprungen. Ernst selbst vergleicht seine Ideenfindung mit dem Fischfang. So weiß „kein Taucher [...] vor seinem Sprung, was er zurückbringen wird. Ebenso sucht sich der Maler seine Sujets nicht aus [...]. Sich ein solches aufzubürden, wäre es noch so subversiv, noch so außergewöhnlich, und es auf eine akademische Weise zu behandeln, ließe nur ein Werk von geringer revolutionärer Bedeutung entstehen.“ (zit. nach: Jürgen Pech, Max Ernst. Plastische Werke, Köln 2005, S. 176)

Der Begriff des „Flaneurs“ ist der französischen Literatur entlehnt und weist hier im Titel des vorliegenden Gemäldes auf die Figuren, die mit interessiertem Blick offensichtlich denselben Punkt ins Auge gefasst haben. Vorbeigeschlendert an den endlosen großstädtischen Schaufenstern und gläsernen Passagen fächert sich die Bildstruktur in Spektralfarben und bricht die Körper wie in einem Spiegel.

Der Untertitel „Les enfants de la Huchette“ bezieht sich wohl auf die Flaniermeile Rue de la Huchette, eine der ältesten Straße entlang der Pariser Rive Gauche.

Im Entstehungsjahr unseres Gemäldes gewann Max Ernst, der erst 1953 nach Paris zurückgekehrt war, den großen Preis für Malerei auf der Biennale in Venedig. Das bereits 1955 bei Ernst Beyeler ausgestellte Werk „Flaneurs“ befand sich lange in der Sammlung des großen Pariser Galeristen für surrealistische Kunst, René Rasmussen.



The painting "Flaneurs" simultaneously unites a number of extremely characteristic elements from Max's Ernst's universe.

The bird-like heads of the depicted figures suggest Ernst's most deeply individual self, the "Vogelobrer Loplop", as well as the forms and figures of Native American mythology – a reminder of the time he spent in Arizona and his interest in Kachina dolls. The painted surface points to Max Ernst's cherished frottage: a rubbing technique resembling tracing with found objects.

Max Ernst's work had already been inhabited by "Kopfwesen" – head creatures – since the mid-1930s. He created carved and cast sculptures such as "Gaid" or the moon asparagus "Les asperges de la lune", which are cited in the heads of the passage to the left in the present work, while the figure on the right with the triangular head may have in turn provided the inspiration for the 1965 sculpture "Völkerkundemuseum" (see ref. ill. 1 and 2). The self-referential aspect, a certain form of automatism and self-abnegating surrender to the found world of objects as well as the imaginary presumably also had their origins in the spirit of surrealism. Ernst himself compared his finding of ideas with catching fish. Thus "no diver" knows "what he will bring back before he jumps in. Likewise the painter does not choose his subjects [...]. Burdening oneself with such a thing – however subversive, however extraordinary it might be – and handling it in an academic manner, would only permit a work of scant revolutionary significance to emerge" (cited in: Jürgen Pech, Max Ernst. Plastische Werke, Cologne 2005, p. 176).

The title "Flaneurs" is borrowed from French literature: in the context of this painting, the term alludes to the figures who have evidently fixed their interested gazes on the same point. As they stroll past the city's endless display windows and glass-covered shopping passages, the structure of the picture becomes compartmentalised into spectral colours and it fragments the bodies like a mirror.

The subtitle "Les enfants de la Huchette" presumably refers to the Rue de la Huchette, bustling with pedestrians and one of the oldest streets along Paris's Rive Gauche.

Max Ernst, who had not returned to Paris until 1953, won the grand prize for painting at the Venice Biennale the same year our picture was created. The work "Flaneurs" had already been exhibited by Ernst Beyeler in 1955 and spent a long time in the collection of René Rasmussen, the great Parisian gallerist for surrealist art.



Max Ernst, Gai, 1935, Bronze, Abb. aus: Jürgen Pech, Max Ernst, Plastische Werke, Köln 2005, S. 41



Max Ernst, Le musée de l'homme/Völkerkundemuseum, 1965, Bronze, Abb. aus: Jürgen Pech, Max Ernst, Plastische Werke, Köln 2005, S. 181

SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

42 OHNE TITEL (STENOGRAMM) 1985

Notizblock: Gouache, Tusche und Kugelschreiber auf 39 linierten Blättern. Spiralbindung. 21,2 x 14,5 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Notebook: gouache, ink and ballpoint pen on 39 lined sheets. Spiral bound. 21.2 x 14.5 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Leverkusen 2016 (Museum Morsbroich), Sigmar Polke, Gerhard Richter, Schöne Bescherung, Leporello mit Farbabb., Begleitheft mit Farbabb.

€ 40 000 – 45 000,–

„Die Karriere des Flecks in der Kunst nahm um 1800 Fahrt auf, als man die Klecksografie als Gestaltungsprinzip erkannte: Am Anfang steht der mehr oder weniger gesteuerte Zufall, abstrakte Gebilde, deren Ausdeutung dann die künstlerische Imagination übernimmt, deren Ausformung und Weiterführung schließlich von Künstlerhand erfolgt. Vom 'malheur', dem künstlerischen Unfall, ausgehend und seiner Phantasie freien Lauf lassend tat sich etwa Victor Hugo als begnadeter Zeichner und Kleckser hervor. Seither können amorphe Flecken zu Ausgangspunkten für alle möglichen Bilderfindungen werden.

„Halb ärgert sich, halb freut sich der Deutsche über eine 'schöne Bescherung', wenn die Füller respektive Pinsel tropfen oder gleich das ganze Tintenfass kippt. Tief saugen sich die Tuscheflecken in die Seiten von Polkes Steno-Heft, so dass es im aufgeklappten Zustand nach Rorschach-Formationen aussieht. Doch Polke kleckst und schreibt munter weiter, er entspinnt immer neue Fleck-Konstellationen, markiert und pointiert diese mit linearen Zeichnungen, kommentiert sie mit assoziativen Textbrocken.

Mit überbordender Spontaneität und Offenheit für die Eigendynamik des Prozesses zeigt er, was passieren kann, 'wenn man den Fleck sein lässt, was er sein will, nämlich produktiver Störfaktor'. 'Der Fleck ist', folgt man Ellen Wagner, so 'sympathisch, [...] eben weil er so schwer erziehbar ist'. (N.N., Sigmar Polke – Gerhard Richter, Schöne Bescherung, Begleitheft zur Ausstellung und Sammlungspräsentation, Museum Morsbroich, Leverkusen 2016, o.S.)

"The career of the blot in art took off in around 1800, when 'Klecksography' was recognised as a design principle: At the beginning, there is the more or less controlled coincidence, abstract formations, the interpretation of which then takes over the artistic imagination, and the shaping and continuation of which is finally carried out by the artist's hand. Starting from the 'malheur', the artistic accident, and giving his fantasy free reign, Victor Hugo, for example, distinguished himself as a gifted draughtsman and blotter. Since then, amorphous blots can become the starting point for all possible pictorial inventions.

The German is annoyed and pleased in equal measures about a 'nice gift' when the fountain pens or brushes drip or the whole inkwell tips over. The ink blots seep deep into the pages of Polke's shorthand pad so that it looks like Rorschach formations when opened up. But Polke keeps blotting and writing, unfurling new constellations of stains, marking and delineating these with linear drawings, commenting on them with associative chunks of text.

With exuberant spontaneity, and open to the momentum of the process, he shows what can happen 'when the blot is left to be what it wants to be, namely a productive disruptive factor'. According to Ellen Wagner, 'the blot is so sympathetic [...] precisely because it is so difficult to train'. (N.N., Sigmar Polke – Gerhard Richter, Schöne Bescherung, booklet accompanying the exhibition and collection presentation, Morsbroich, Leverkusen 2016, n.p.)



RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

N⁴³ 808/89
1989

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

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

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

Provenienz *Provenance*

Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart;
Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 60 000 – 70 000,-

„Farbe hat wie Licht Anspruch in die Reihe der Elemente eingestuft zu werden/ Feuer Wasser Luft Farbe Licht und Erde“ notiert Rupprecht Geiger 1975 (Rupprecht Geiger, in: Ders., Farbe ist Element, Düsseldorf 1975, o.S.) und bringt damit auf den Punkt, welche essenzielle Bedeutung Farbe für ihn besitzt. Die Farbe ist das einzige Motiv in Geigers Oeuvre, sie kann in ihrer reinen Erscheinungsform ihre Wirkung entfalten, ohne als Vehikel für eine Darstellung dienen zu müssen. Und mehr noch, der Künstler arbeitet gezielt daran, die Farbe zu isolieren, um sie sinnlich erlebbar zu machen. Dabei wählt er oftmals Farben in ihrer eindringlichsten Form – Rot, Pink oder Orange als übernatürlich strahlende Leuchtfarben von solcher Intensität, dass sie eine Signal- oder Schockwirkung hervorrufen, den Betrachter also mittels einer körperlichen Reaktion vereinnahmen.

Die Werke, die ab etwa 1970 entstehen, sind durch den Einsatz einer Spritzpistole zum Farbauftrag befreit von einer individuellen künstlerischen Handschrift. Um 1990 kehrt Geiger jedoch wieder zu einem manuellen Auftrag zurück, wodurch die Bildfläche eine starke haptische Qualität erhält. Zudem wird die monochrome Bildfläche durch leichte Helligkeitsabstufungen in der Farbe modelliert. Das großformatige „808/89“ erlangt seine überwältigende physische Präsenz durch den Kontrast der spröden, unregelmäßigen Malfläche mit dem intensiv leuchtenden orangefarbenen Farbpigment. Der fast unmerkliche Übergang von dunkleren zu helleren Nuancen des gleichen Farbtones erzeugt eine subtile, durch den Lichteinfall beeinflusste Bewegung.

“Colour, like light, is entitled to be classified in the series of elements/ fire water air colour light and earth”, noted Rupprecht Geiger in 1975 (Rupprecht Geiger, in: Ders., Farbe ist Element, Düsseldorf 1975, n.p.), and thus pinpoints for him the essential significance of colour. Colour is the only motif in Geiger's oeuvre; it can reveal its impact in its pure manifestation without having to serve as a vehicle for representation. And furthermore, the artist works deliberately to isolate the colour in order to make it sensually perceptible. In doing so, he often selects colours in their most intense form – red, pink, or orange as supernaturally radiant fluorescent colours of such intensity that they trigger a signal or shock effect, thus engrossing the viewer by means of a physical reaction.

The works created from around 1970 onwards were freed from any individual artistic signature by the use of a spray gun to apply the paint. In circa 1990, however, Geiger returned to manual application, giving the pictorial surface a strong haptic quality. In addition, the monochrome picture surface was modelled by slight gradations of brightness in the paint. The large format “808/89” attains its overwhelming physical presence through the contrast of the brittle, uneven painting surface with the intensely luminous orange pigment. The almost imperceptible transition from dark to light nuances of the same hue creates a subtle movement influenced by the incidence of light.



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

44 VERMALUNG (BRAUN) 1972

Öl auf Leinwand. 27 x 40 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter, 72' sowie mit der Werknummer '77'. Bild 77 einer 120-teiligen Arbeit. Edition Westfälischer Kunstverein, Münster. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Dietmar Elger, Gerhard Richter, Catalogue Raisonné, Bd.4, 1988-1994, Ostfildern 2015, WVZ-Nr. 325-77

Hubertus Butin u.a. (Hg.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr. 46

Oil on canvas. 27 x 40 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Richter, 72' verso on canvas and with work number '77'. Picture 77 of a 120-part work. Edition Westfälischer Kunstverein, Munster. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 60 000,–



ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945

45 **DES MALERS ATELIER**
1982

Öl auf Photographie. Ca. 58,4 x 78,7 cm.
Unter Glas gerahmt. Betitelt 'des Malers
Atelier'. Rückseitig signiert und datiert
'Anselm Kiefer 82'. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

*Oil on photograph. Approx. 58.4 x 78.7 cm.
Framed under glass. Titled 'des Malers
Atelier'. Signed and dated 'Anselm Kiefer 82'
verso. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Marian Goodman Gallery, New York;
First Bank of Minneapolis;
Lang & O'Hara Gallery, New York (mit rück-
seitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Baltimore (1988);
Christie's, New York, 28.09.2017, Lot 81;
Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Baltimore 1988 (Museum of Art), German
Expressionist Graphics, 1905-1985 (mit
rückseitigem Aufkleber)

€ 40 000 – 60 000,–



JANKEL ADLER

Lódz 1895 – 1949 Aldbourne

46 HALBAKT 1927

Öl auf Leinwand. 82 x 60,2 cm. Gerahmt.
Unten links rot signiert 'adler' sowie rück-
seitig schwarz signiert, datiert, betitelt und
bezeichnet Jankel Adler „Halbakt“ 1927
Düsseldorf Liststr. 26'. – Partiiell mit feinem
Craquelé. Einzelne kleinere Farbverluste
und Retuschen vor allem im Weiß und im
Bereich der Leinwandkanten.

Nicht bei Heibel

Wir danken Annemarie Heibel, Issel-
burg-Anholt, für die Authentizität bestäti-
gende Auskünfte zum Werk. Die Arbeit wird
in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der
Gemälde aufgenommen.

*Oil on canvas. 82 x 60.2 cm. Framed. Signed
'adler' in red lower left and verso signed,
dated, titled, and inscribed Jankel Adler
"Halbakt" 1927 Düsseldorf Liststr. 26' in black.
– Partially with fine craquelure. Occasional
minor losses of colour and retouches particu-
larly in the white and along the canvas edges.*

Not recorded by Heibel

*We would like to thank Annemarie Heibel,
Isselburg-Anholt, for kind scientific informa-
tion on this work. The work is to be included
in the supplement of the artist's catalogue
raisonné of paintings*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Niederlande

€ 60 000 – 80 000,–

Mitte der 1920er Jahre wandelt sich Jankel Adlers Formensprache. Nicht zuletzt unter dem Einfluss Pablo Picassos monumental-statuarischer Figurenauffassung der frühen 1920er Jahre wird die Raumaufteilung seiner Kompositionen großzügiger, die Formen fließender und flächiger. Die formale Verwandtschaft mit den volumenbetonten Frauendarstellung Picassos verknüpft Adler mit einer experimentellen Wahl der Malmittel, wobei auch die Materialität seiner Kompositionen einer spezifischen Semantik folgt: „Auf alles Anekdotische ist verzichtet, vielmehr geht es Jankel Adler um eine symbolhafte Darstellung der allgemein-menschlichen Existenz, um grundsätzliche Erfahrungen der Realität, die Unterwerfung des Menschen unter sein Schicksal und den Lebenskreislauf. Adlers Typisierung der Figuren verleiht ihnen eine zeitlos-würdevolle Ausstrahlung; dennoch verkörpern sie eine starke Individualität, und eine visionäre Kraft erfüllt sie im Zustand der stillen Ergebenheit des Wartens.“ (Ausst. Kat. Jankel Adler und die Avantgarde. Chagall, Dix, Klee, Picasso, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2018, S. 303).

Die herausragende Bedeutung des Künstlers innerhalb der europäischen Avantgarden der 1920er Jahre dokumentieren zahlreiche Ankäufe seiner Werke durch private Sammlungen und Institutionen oder die Prämierung seiner Arbeit „Katzen“ auf der Düsseldorfer Ausstellung „Deutsche Kunst“ 1928 – das Gemälde aus dem Jahr 1927 wird anschließend von Joseph Haubrich erworben und befindet sich heute im Museum Ludwig, Köln.

Wie nur wenige Arbeiten dieser Zeit verkörpert unser großformatiger Halbakt in seiner stillen, reduzierten Monumentalität die Essenz dieser wichtigen Schaffensphase Jankel Adlers.

Jankel Adler's formal idiom changed in the mid-1920s. Not least under the influence of Pablo Picasso's monumental and statuesque concept of the figure during the early 1920s, the demarcation of space within his compositions became more generous and the forms more fluid and two-dimensional. Adler combined his formal affinity with Picasso's emphatically voluminous depiction of women with an experimental selection of painting media, in which the materiality of his compositions also adheres to a specific semantic substance: "Everything anecdotal has been renounced, instead, Jankel Adler is concerned with a symbolic depiction of universal human existence, fundamental experiences of reality, human beings' subjugation to their fate and the cycle of life. Adler's prototypical characterisation of the figures invests them with a timeless and dignified aura, but they nonetheless embody a strong individuality, and they are filled with a visionary power in their state of a quiet submission to waiting." (Exh. cat. Jankel Adler und die Avantgarde. Chagall, Dix, Klee, Picasso, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2018, p. 303). The artist's prominent significance within the European avant-gardes of the 1920s is documented through the numerous purchases of his works by private collections and institutions as well as the premiere of his work "Katzen" at the exhibition "Deutsche Kunst" in Düsseldorf in 1928 – this painting from 1927 was afterwards purchased by Joseph Haubrich and is now to be found in the Museum Ludwig in Cologne.

Like only a few other works from this period, our large-format, half-length nude – with its quiet, understated monumentality – embodies the essence of this important phase in Jankel Adler's oeuvre.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

47 **TERMINATE THE X(VIII)**
1989

Öl auf Leinwand. 80 x 100 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'.

*Oil on canvas. 80 x 100 cm. Framed. Signed
'ar. penck'.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Werner, Köln (mit rückseitigem Aufkleber);
Galleria Cleto Polcina Arte Moderna, Rom
(mit rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1990 (Galerie Michael Werner),
A.R. Penck, Das Jahr 1989, Ausst.Kat.Nr.16
mit Abb.

€ 50 000 – 70 000,-



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

48 ERSTE STANDART TRANSFORMATION 1 (4 KÖPFE)
1996

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

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

Provenienz *Provenance*

Galerie Brigitte Schenk, Köln (1997);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

49 OHNE TITEL (SCHÖNE BESCHERUNG) 1985

Notizbuch mit 93 linierten Blättern, mit aus-
geschnittenen bedruckten Zeitungs- und
Illustriertenausschnitten collagiert, farbige
Tuschen und Filzstift (ca. 12 Blatt unbearbei-
tet). Fadenbindung. Ca. 20,5 x 16,4 x 2,8 cm.
Auf der rückseitigen Umschlaginnenseite
mit signierter Widmung. – Mit Atelier- und
leichten Altersspuren.

*Notebook with 93 lined sheets, collaged with
printed newspaper and magazine cuttings, co-
loured inks and felt tip pens (approx. 12 sheets
unworked). Approx. 20.5 x 16.4 x 2.8 cm.
Signed dedication on inside back cover. –
Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Leverkusen 2016 (Museum Morsbroich),
Sigmar Polke, Gerhard Richter, Schöne
Bescherung, Leporello mit Farbabb., Be-
gleitheft mit Farbabb.

€ 50 000 – 60 000,-

„Polkes Werk steht im Zeichen der Ironie, mit der ein 'Vorbehalt gegen alles und jedes' einhergeht. 'Sie hat aber ihr Komplement in einem Interesse für alles und jedes, einem enzyklopädischen Interesse', was die Verschiedenartigkeit seiner Bildwelten erklärt (Martin Hentschel 1993). So wird es verständlich, wie sich Polke die ganze Welt anverwandeln kann und imstande ist, die Bildgegenstände aus ihrem ursprünglichen Zusammenhängen zu lösen und sie ins Groteske umzustülpen.

In dem collagierten Buch, [...], hat Polke Weihnachts-Funde aus der Kölner Presse in Wort und Bild weitergesponnen. Vom gezeichneten Witz über Sonderangebote und Gewinnspiele zum Fest (hieraus das Titel gebende Zitat 'Schöne Bescherung') bis zu schockierenden Schlagzeilen aus dem Kölner Express offenbart die Collage all die Verrücktheiten, die das Weihnachtsfest ('The same procedure as every year'...) begleiten.

Zwischendrin kleckst Polke fröhlich auf die Seiten und klappt das Buch immer wieder auch zu, als wollte er sich selbst einem Rorschachtest aussetzen. Die entstehenden Abklatschbilder bearbeitet er zum Teil weiter und integriert sie in dieses skurril wirkende, sehr kurzweilige Weihnachts-Panoptikum.“ (N.N., Sigmar Polke – Gerhard Richter, Schöne Bescherung, Begleitheft zur Ausstellung und Sammlungspräsentation, Museum Morsbroich, Leverkusen 2016, o.S.)

'Polke's work is characterised by irony, which is accompanied by a "reservation against everything and anything". "But it is complemented by an interest in everything and anything, an encyclopaedic interest", which explains the diversity of his visual worlds (Martin Hentschel 1993). In this way, it is clear how Polke is able to transform the whole world and can detach the pictorial objects from their original contexts and invert them into the grotesque.

In this collaged book, [...], Polke has further developed on Christmas finds from the Cologne press in the form of texts and pictures. From drawings of jokes about special offers and competitions for the festive season (from which the title-giving quote Schöne Bescherung was created) to shocking headlines from the Cologne Express, the collage exposes the complete madness that accompanies Christmas ("The same procedure as every year"...).

Intermittently, Polke merrily splodges onto the pages and repeatedly folds the book shut, as if he wanted to subject himself to a Rorschach test. He reworks some of the resulting smudged images and integrates them into this whimsical, highly entertaining Christmas panopticon.' (N.N., Sigmar Polke – Gerhard Richter, Schöne Bescherung, booklet accompanying the exhibition and collection presentation, Museum Morsbroich, Leverkusen 2016, n.pag.)



FRANZ MARC

München 1880 – 1916 Verdun

50 REITERGRUPPE UND FRAUENAKT (ARKADISCHE GRUPPE IN LANDSCHAFT)

1910/1911

Bleistift und schwarze Kreide auf Maschinbütten. 17,9 x 11,2 cm. Unten rechts mit Bleistift bezeichnet '24'.

Hoberg/Jansen Bd. III, S. 197, Skizzenbuch XXIII, S. 24; nicht bei Lankheit; nicht bei Scharadt

Pencil and black chalk on machine-made laid paper. 17.9 x 11.2 cm. Inscribed '24' in pencil lower right.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Maria Marc, Ried; Aus dem Nachlass von Maria Marc verkauft durch den Testamentsvollstrecker Otto Stangl, München (Marc-Nachlass Nr. 133); Rheinische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1969 (Hutton Gallery), Kandinsky, Marc, Macke. Drawings and watercolors, Kat. Nr. 57; Bremen 1970 (Graphisches Kabinett – Kunsthandlung U. Voigt), Franz Marc 1880-1916, Kat. Nr. 16; Vaduz 1971 (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung), Franz Marc. Zum zeichnerischen Werk, Kat. Nr. 18; Baden-Baden 1974 (Galerie Elfriede Wirtzner), Franz Marc. Zeichnungen, Kat. Nr. 9 mit Abb.; Berlin 1977/78 (Galerie Pels-Leusden), Franz Marc. Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen. August Macke. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen und Plastik, Kat. Nr. 26; Düsseldorf 1984 (Galerie Wolfgang Wittrock), Kat. Nr. 15 mit Abb. S. 19; Bielefeld/Winterthur 1987/88 (Kunsthalle/Kunstmuseum), Hans von Marées und die Moderne in Deutschland, Kat. Nr. 86 mit Abb. S. 170; Berlin/Essen/Tübingen 1989/90 (Brücke-Museum/Museum Folkwang/Kunsthalle), Kat. Nr. 39 mit Abb.; München 2005/06 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), Franz Marc. Die Retrospektive, Kat. Nr. 149 mit Abb.

Literatur *Literature*

Klaus Lankheit, Franz Marc. Unteilbares Sein. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1959, Abb. S. 37 ('Arkadische Gruppe')

In dem später aufgelösten Skizzenbuch XXIII von Franz Marc aus den Jahren 1910/11 war eine Fülle herausragender Zeichnungen versammelt, die arkadische Motive von Tieren und menschlichen Akten in freier Natur behandeln – ein Thema, das sein Schaffen in dieser Zeit beherrschte. Die Figuren sind zumeist in Bewegung und in außergewöhnlichen Perspektiven erfasst, eigen ist ihnen die harmonische Einbindung in die Natur. Ausgehend von Naturbeobachtungen strebte Marc danach, Farbe und Form zu einer Einheit zu verbinden und diese in einen überzeitlichen, vergeistigten Kontext zu versetzen. „Aber wir sollten nichts suchen als den Ausdruck im Bilde; das Bild ist ein Kosmos, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als die Natur; die Natur ist gesetzlos, weil unendlich, ein unendliches Neben- und Nacheinander. Unser Geist schafft sich selbst enge, straffe Gesetze, die ihm die Wiedergabe der unendlichen Natur möglich machen. Je strenger die Gesetze sind, desto mehr werden sie ‚Mittel‘ der Natur, die mit Kunst nichts zu tun haben, beiseite lassen“, schrieb er an seine Frau Maria im Februar 1911 (zit. nach: Franz Marc. Die Retrospektive, Ausst. Kat. Lenbachhaus München 2005/2006, S. 28f.). Die pyramidale Komposition der vorliegenden Zeichnung, die aus dem genannten Skizzenbuch stammt, umfasst drei Figurenakte und ein Pferd, ein weiterer liegender Akt ist in den Vordergrund eingebettet. Sie erinnert nicht zufällig an die tektonisch aufgebauten Figurengruppen, die für Hans von Marées kennzeichnend sind. Franz Marc hatte die große Gedächtnisausstellung, die 1908 in München ausgerichtet wurde, besucht und war ebenso wie andere zeitgenössische Künstler, etwa Oskar Schlemmer und Max Beckmann, stark von Marées beeindruckt.

Franz Marc's Sketchbook XXIII, which was created in 1910/11 and was later broken up, brought together an abundance of outstanding drawings dealing with Arcadian motifs featuring animals and nudes in nature - a dominant theme in his works from this period. Most of the figures are depicted in motion and from unusual perspectives; their harmonious integration into the natural setting is characteristic. Setting out from observations of nature, Marc sought to combine colour and form into a unity and to transfer this into a timeless, spiritualised context. "But we should seek nothing except expression in the picture; the picture is a cosmos subject to entirely different laws than nature; nature is lawless, because infinite, an infinite contiguity and sequentiality. Our spirit creates narrow, stringent laws for itself, which enable it to depict an infinite nature. The stricter the laws, the more they will ignore the 'means' of nature, which have nothing to do with art", wrote Marc to his wife Maria in February 1911 (cited in: Franz Marc. Die Retrospektive, exh. cat. Lenbachhaus Munich 2005/2006, pp. 28f.). The pyramidal composition of the present drawing, which is from the previously mentioned sketchbook, includes three nude figures and a horse as well as an additional reclining nude embedded within the foreground. It is no coincidence that the drawing recalls the tectonically constructed groups of figures characteristic of Hans von Marées's work. Franz Marc had gone to the major memorial exhibition presented in Munich in 1908 and, like other contemporary artists, such as Oskar Schlemmer and Max Beckmann, Marées's work made a great impression on him.

€ 35 000 – 40 000,–



RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

51 GROSSES STEHENDES FOHLEN 1932

Bronzeplastik. Höhe 102 cm. Auf der Plinthe links signiert und datiert 'R Sintenis 32' sowie am linken Plinthenrand mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU“ versehen. Eines von wenigen Exemplaren. Lebzzeitguss. – Mit schöner anthrazit-brauner Patina versehen, teils grünlich oxydiert durch Aufstellung im Außenbereich. Mit strichförmiger unauffälliger Bereibungs- spur an der linken Halsseite.

Berger/Ladwig 129; Buhlmann142

Bronze sculpture. Height 102 cm. Signed and dated 'R Sintenis 32' on the plinth to the left and with foundry mark "H. NOACK BERLIN FRIEDENAU" on left plinth edge. One of few exemplars. Liftime cast. – Fine anthracite-brown patina, partly with greenish oxydation due to outdoor placement. Inconspicuous linear trace of rubbing to left side of neck.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (erworben 1936); seitdem Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis, Kat. Nr. 55; Lindau/Bregenz 1961 (Palais Thurn und Taxis), Renée Sintenis – Joh. Michael Wilm, Kat. Nr. 1

Literatur *Literature*

Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 55, S. 78 mit ganzseitiger Abb.; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 72 mit ganzseitiger Abb.; Heinz Ohff, Noack – Die Geschichte einer Bildgießer-Dynastie 1897-1967, Berlin (1967), mit Abb. o.S.; Martin Damus/Henning Rogge, Fuchs im Busch und Bronzeblume. Zeitgenössische Plastik in West-Berlin, München 1979, S. 100 mit Abb.

€ 150 000 – 200 000,–

Renée Sintenis zählt nicht von Ungefähr zu den großen Tierbildhauern des 20. Jahrhunderts – national wie international. Mit ungemeinem Einfühlungsvermögen ist sie in der Lage, das jeweils Typische eines Tieres und seine jeweilige Befindlichkeit in einem „fruchtbaren Augenblick“ – Lessings Begriffsbestimmung in der Unterscheidung der Aufgabe von Bildender Kunst und Literatur angesichts der antiken Skulptur des „Laokoon“ – festzuhalten. Ergötzlich ihre laufenden Elefanten mit den großen schlackernden Ohren und den wippenden Schwänzchen oder die verschlafen sich faul räkelnden Terrier. Immer wissen ihre Lebewesen die Empathie des Betrachters zu gewinnen und sein Interesse für sie zu fesseln.

Bekannt waren die Werke von Renée Sintenis schon in den frühen 1920er Jahren, berühmt war sie selbst als Verkörperung des neuen Frauentyps. Groß gewachsen, sportlich modisch gekleidet und frisiert ritt sie auf dem eigenen Pferd durch den Berliner Tiergarten und verfügte über ein eigenes Automobil. Für ihren Galeristen Alfred Flechtheim war sie ein unerlässlicher Partygast, der die bunt schillernde Gesellschaft aus Bankern, Ärzten und Künstlern bereicherte. Ihre Plastiken wurden auch von den Kollegen hoch geschätzt. Sie selbst wurde von Kolbe, Nolde und anderen porträtiert.

So war es der Bildhauerin in den 1930er Jahren auch finanziell möglich, einzelne größere Plastiken wie unser schönes „großes stehende Fohlen“ in Bronze gießen zu lassen – wenige Jahre später wurde das Material kriegsbedingt eingezogen und stand den Künstlern als Werkstoff nicht mehr zur Verfügung.

Zu dem Zeitpunkt jedoch ‚graste‘ das Fohlen bereits im Park der Familie Colman und erlaubte den jüngeren Familienmitgliedern die Realisierung ihrer Cowboy- und Indianerträume.

Adalbert Colman trug mit seiner Frau Thilda in Langenberg eine bemerkenswerte, hochkarätige Sammlung von Avantgarde-Kunst in Langenberg zusammen mit zahlreichen Werken u.a. von Emil Nolde und Christian Rohlf. Über seine Schwester Gertrud war Colman mit Karl Ernst Osthaus, dem Gründer des Folkwang Museums in Hagen, familiär verbunden; im Folkwang Museum hatte Christian Rohlf sein Atelier. So mögen sich Colman und Osthaus in ihren Sammlungsideen ausgetauscht und auch sich von dem Aufschwung des kulturellen Klimas, das die Avantgarde in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts in der angewandten und bildenden Kunst mit sich führte, haben mitreißen lassen.





It is no coincidence that Renée Sintenis is counted among the 20th century's greatest animal sculptors – within Germany and internationally. With her immense capacity for empathy, she was in a position to capture the characteristic aspect of each animal and its inner state within a "fruitful moment" – the concept defined by Lessing to distinguish between the tasks of the visual arts and literature, based on the ancient sculpture of "Laocoon". Her running elephants with their big, floppy ears and swinging little tails or her sleepy terriers lazily stretching themselves are delightful. Her creatures always know how to gain the empathy of their viewers and capture their interest.

Renée Sintenis's works were already well-known in the early 1920s, and she was personally famous as an embodiment of the modern woman. Tall, dressed in sportily fashionable clothes and with her hair done up stylishly, she rode her own horse through Berlin's Tiergarten and had her own car. At the parties of her gallerist Alfred Flechtheim she was an indispensable guest, who enriched a colourfully glamorous society made up of bankers, doctors and artists. Her sculptures were also greatly admired by her colleagues. She herself was portrayed by Kolbe and Nolde, among others.

Thus, in the 1930s, she possessed the financial means to have individual larger sculptures, such as our beautiful "Großes stehendes Fohlen", cast in bronze – a few years later, this material would be reserved for military purposes because of the war and artists would no longer have access to the medium.

At that point, however, the foal was already "grazing" in the park of the Colsman family and permitting the family's younger members to live out their dreams of cowboys and Indians.

Adalbert Colsman, together with his wife Thilda, amassed a remarkable and exquisite collection of avant-garde art in Langenberg, which featured numerous works by Emil Nolde and Christian Rohlfs, among others. Through his sister Gertrud, Colsman was related by marriage to Karl Ernst Osthaus, founder of the Folkwang Museum in Hagen, which is where Christian Rohlfs had his studio. Colsman and Osthaus may thus have exchanged ideas about collecting art and also allowed themselves to become swept up by the surging cultural climate that the avant-garde of the 20th century's first decades brought with it in the fine and applied arts.



Haus von Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (1935-1978)

A.R. PENCK
Dresden 1939 – 2017 Zürich

52 **GEBEN UND NEHMEN**
2005

Acryl auf Leinwand. 120 x 160 cm. Gerahmt.
Signiert 'ar. penck'.

Acrylic on canvas. 120 x 160 cm. Framed.
Signed 'ar. penck'.

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

Ausstellungen *Exhibitions*
Köln 2005 (Galerie Michael Werner),
Abstraktion als Methode neuer Bilder von
A.R. Penck, Ausst.Kat.Nr.8, o.S. mit Farbabb.

€ 100 000 – 150 000,-

Buchstaben und Bilder im Bild dominieren das großformatige „Geben und Nehmen“, auch zahlreiche Strichmännchen agieren emsig und sind durch aufeinander weisende Pfeile miteinander in Beziehung gesetzt. Der Künstler entwirft hier ein Tableau, das von Kreativität und Geschäftigkeit zu erzählen scheint und dessen Energie sich über die gesamte Bildfläche erstreckt. Mittels dreier Grundfarben auf weißem Hintergrund schafft Penck in der für ihn typischen linearen Bildsprache eine zeichenhafte Welt, die leicht zugänglich scheint, deren Symbole und Bezüge für den Betrachter jedoch nie eindeutig zu entschlüsseln sind. Das von ihm sogenannte Standart-System entwickelt der Künstler in den 1960er Jahren als universell verständliches Ausdrucksmittel. Bildzeichen von vorzeitlichen Kulturen, wie primitiven Höhlenmalereien und altägyptischen Hieroglyphen, verbinden sich mit denen von modernen Piktogrammen zu gleichermaßen archaischen wie humorvollen Darstellungen. Sie bespielen in vollkommener Flächigkeit homogen die ganze Leinwand und kommen ohne Perspektive oder Zentrierung aus. Neben die erzählerische Natur der Bildzeichen tritt dadurch ein ornamentaler Charakter, der den Blick des Betrachters beständig wandern lässt.

Letters and images within the picture dominate the large format "Geben und Nehmen"; also numerous stick figures operate assiduously and are interrelated by arrows pointing to each other. The artist has created a tableau that appears to recount creativity and bustle, its energy reaching across the entire picture plane. By means of three primary colours on a white background, Penck created an emblematic world using a linear visual vocabulary typical of his work. A world that seems easily accessible, whose symbolism and references, however, are never clearly decipherable for the viewer. The artist developed what he called the Standart System in the 1960s as a universally comprehensible means of expression. Graphic symbols of prehistoric cultures such as primitive cave paintings and ancient Egyptian hieroglyphics are combined with those of modern pictograms to create representations that are both archaic and humorous. They fill out the entire canvas in complete two-dimensionality and manage without perspective or centering. In addition to the narrative nature of the pictograms, an ornamental character is thus added that allows the viewer's gaze to wander constantly.



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

53 IMAGINARY GAME

1960

Öl auf Leinwand. 60 x 73 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'cply 60'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

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

*Oil on canvas. 60 x 73 cm. Framed. Signed
and dated 'cply 60'. – Traces of studio and
minor traces of age.*

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

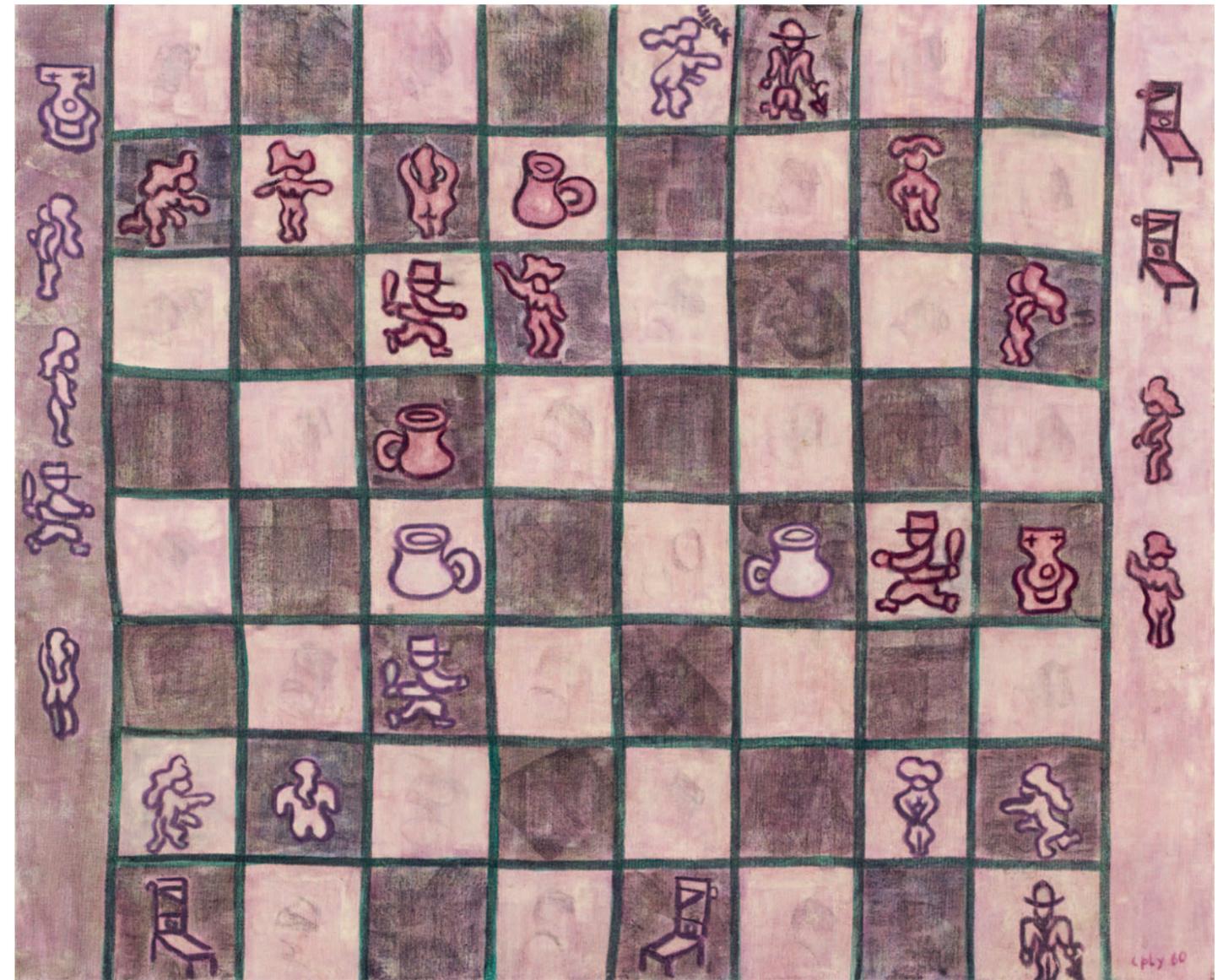
Provenienz Provenance

Privatsammlung, USA;
Sotheby's, New York, 08.10.1988, Lot 105;
Obelisk Gallery, Boston/Massachusetts
(2006) (mit rückseitigem Aufkleber);
Privatsammlung, Niederlande

Ausstellungen Exhibitions

Amsterdam 2009 (Bonniefantemuseum),
Exile on Main St., Ausst. Kat. Nr. 4, o.S. mit
Farbabb.

€ 50 000 – 70 000,-



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

54 BEIM BUTTERN

Um 1885

Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier. 30 x 22,6 cm (Passepartout-Ausschnitt). Unter Glas gerahmt. Oben rechts grauschwarz signiert 'MLiebermann' (ligiert). – Fest in Passepartout montiert.

Mit einer Authentizitätsbestätigung von Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Watercolour and gouache over pencil on paper. 30 x 22.6 cm (mat opening). Framed under glass. Signed 'MLiebermann' (joined) in grey-black upper right. – Firmly matted.

With a confirmation of authenticity by Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin

Provenienz Provenance

Aloys Mayer, Wiesbaden/Amsterdam (1891, beim Künstler erworben), Nachlass; Karl und Faber, München, Auktion 75, 17./19. November 1960, Lot 661 („Holländerin am Butterfaß“), Farbtafel II; Privatbesitz, Schweiz (bis 1983); Galerie Römer, Zürich (1984); Privatbesitz, Schweiz; Christie's London, Impressionist and Modern Works on Paper, 10. Februar 2011, Lot 264 („Brabanter Bäuerin am Butterfass“); Privatsammlung, Berlin; Lempertz, Auktion Moderne Kunst I 1143, Köln, 29. November 2019, Lot 215; Privatsammlung, Hamburg

Literatur Literature

Brief von Max Liebermann an Aloys Mayer vom 18. Juni 1891, in: Ernst Braun (Hg.), Max Liebermann, Briefe, Baden-Baden 2011, Bd. 1, 1869-1895, Brief 1891/145, S. 197 f.

€ 35 000 – 40 000,-

In einem Brief an Aloys Mayer, dem Liebermann im Juni 1891 höchstwahrscheinlich das vorliegende Aquarell gemeinsam mit einem Konvolut Zeichnungen und einer Radierung nach Amsterdam sendete, schreibt der Künstler: „Da Ihnen aber die Aquarelle [gemeint ist hier 'das' Aquarell, Liebermann verwendet das Wort der französischen Sprache entlehnt im feminin] zu gefallen schien, bitte ich Sie, dieselbe behalten zu wollen [...].“ (Brief 1891/145, zit. nach: Max Liebermann, Briefe, hrsg. von Ernst Braun, Baden-Baden, 2011, Bd. 1, 1869-1895, S. 197f). Offenbar hatte sich Aloys Mayer insbesondere für unser herrliches Aquarell einer Frau beim Buttern interessiert, dem Liebermann in seiner Sendung dann noch einige Zeichnungen beifügte, deren besondere Qualitäten er zu unterstreichen bemüht war.

Ähnlich wie die berühmten Darstellungen der Flachsscheuer waren nähende, stickende oder klöppelnde Frauen für lange Jahre ein wichtiger Bestandteil im Werk von Max Liebermann. Er malte und zeichnete sie im Freien oder in häuslicher Umgebung, jedoch immer in virtuoser Behandlung des Lichtes. Liebermanns meisterhafter Umgang mit Licht und Schatten zeigt sich auch in unserem seltenen, höchst stimmungsvollen Aquarell, das vor hell erleuchteten Fenstern wohl eine Magd aus Laren mit Butterfass zeigt.

In a letter to Aloys Mayer in Amsterdam, whom in June 1891 Liebermann most probably sent the watercolour here along with a portfolio of drawings and an etching, the artist wrote: "Since the watercolour seemed to appeal to you I would ask that you retain the same [...]." (letter 1891/145, quoted from: Max Liebermann, Briefe, ed. Ernst Braun, Baden-Baden, 2011, vol. 1, 1869-1895, pp. 197f). Evidently Aloys Mayer was interested in particular in our delightful watercolour of a woman making butter – the package Liebermann sent also included a few drawings whose special qualities he sought to emphasize.

Not unlike the famous depictions of the flax barn, for many years women busy sewing, embroidering or lacemaking formed an important part of Max Liebermann's oeuvre. He painted and drew them outdoors or in a home setting, and in all cases his treatment of light was quite masterly. Liebermann's virtuoso use of light and shadow can also be seen in our rare, highly atmospheric watercolour, which presumably shows a maid from Laren with a butter churn standing before a brightly lit window.



PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

55 LANDSCHAFT MIT BIRKENWEG IM HERBST

Um 1900

Öl auf Malkarton. 40,3 x 53,8 cm. Gerahmt. Rückseitig mit einer sehr stark verblassten, unleserlich gewordenen Bestätigung von Otto Modersohn sowie bezeichnet „Worpswede Sept. 1923“ und „L H HB“[?]. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Busch/Werner 133; Verzeichnis Otto Modersohn (1921) 121

Oil on artist's board. 40.3 x 53.8 cm. Framed. Verso with faded illegible confirmation by Otto Modersohn and inscribed "Worpswede Sept. 1923" and "L H HB"[?]. – In fine condition with fresh colours.

Busch/Werner 133; Otto Modersohn's directory (1921) 121

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Privatbesitz Bremen (1923); Worpsweder Kunsthalle Friedrich Netzel, Worpswede; Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, 1968, Auktion 160, Lot 898; Privatbesitz Berlin (um 1970); Leo Spik, Berlin, 1992, Auktion 562, Lot 226; Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen/Berlin, dort 1992 erworben; Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

1992/1993 Berlin/Bremen (Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner), Paula Modersohn-Becker. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 6 mit Farbabb.

€ 80 000 – 100 000,–

Die Worpsweder Landschaft ist geprägt von dem Braun des Moores, dem Grünbraun des Heidekrautes, von windzerzausten Bäumen und einem hohen Himmel. In dieser kargen Umgebung, die der Bevölkerung nur ein bescheidenes, von schwerer Arbeit bestimmtes Auskommen bot, lebte Paula Modersohn-Becker, nachdem sie sich 1898 der dortigen Künstlerkolonie um ihren Lehrer Fritz Mackensen, Hans am Ende, Heinrich Vogeler und ihren späteren Ehemann Otto Modersohn angeschlossen hatte. Ebenso wie ihre männlichen Künstlerkollegen fand sie in der herben Schönheit der Landschaft und der einfachen Existenz ihrer Bewohner eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Von Beginn an suchte die Künstlerin nach einer eigenständigen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit, die gradlinig und unsentimental größtmögliche Wahrhaftigkeit anstrebte. Sie entwickelte eine reduzierte, flächige Malweise, die sich auf die wesentlichen Bildaussagen konzentrierte. Diese stand ganz im Einklang mit dem spröden Wesen der Worpsweder Natur und verwies darüber hinaus auch auf die neuen Ideen der künstlerischen Avantgarde.

Über der von Brauntönen dominierten Landschaft erhebt sich hier ein zartblauer Himmel zwischen vom Wind aufgerissenen Wolken. Ein Feldweg beschreibt inmitten der Heideflächen eine sanfte Biegung, er wird von jungen Birken mit herbstlich verfärbtem Laub gesäumt. Die filigran aufstrebenden Stämmchen stehen im Fokus des malerischen Interesses, während die sich bis zum Horizont erstreckende Ebene summarisch geschildert wird. Erdgebundene Schwere und optimistische Leichtigkeit halten sich in diesem um 1900 entstandenen Werk die Waage und können sinnbildlich für den Verlauf gesehen werden, den die künstlerische Entwicklung Paula Modersohn-Beckers in den folgenden Jahren nahm.

The landscape of Worpswede is defined by the brown of the moor, the greenish brown of the heather, the windswept trees and a lofty sky. It was in these inhospitable surroundings – which offered their inhabitants only a modest living defined by difficult labour – where Paula Modersohn-Becker lived from 1898, when she joined the artist's colony which had gathered there around her teacher Fritz Mackensen, Hans am Ende, Heinrich Vogeler and her future husband Otto Modersohn. Like her male colleagues, she found an inexhaustible source of inspiration in the austere beauty of the landscape and the simple existence of its inhabitants. From the beginning the artist was searching for her own independent way of expressing herself artistically – earnestly and unsentimentally seeking the greatest possible authenticity. She developed a reductive, two-dimensional manner of painting that concentrated on the image's essential messages. This was entirely in harmony with nature's unwelcoming character at Worpswede and additionally pointed to the new ideas among avant-garde artists.

Here, between the clouds torn apart by the wind, a gently blue sky rises above a landscape dominated by tones of brown. A farm track describes a gentle curve in the middle of the heather-covered fields; it is lined with young birch trees whose leaves have already turned to autumn colours. Their delicately rising little trunks form the focus of the painter's interest while the plain stretching all the way to the horizon is summarily depicted. There is a balance between the earthy gravity and the optimism in this work from around 1900, and they can be seen as a metaphor for the course that Paula Modersohn-Becker's artistic development would take in the years that followed.



LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostproußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

56 ANANAS

1909

Öl auf Leinwand. 37 x 66 cm. Gerahmt. Oben rechts schwarz signiert 'LOVIS CORINTH.' – Partiiell mit feinem Craquelé.

Berend-Corinth 384

Oil on canvas. 37 x 66 cm. Framed. Signed 'LOVIS CORINTH.' in black upper right. – Partially with fine craquelure.

Provenienz *Provenance*

Doris Cohn, Königsberg; Max Perl, 158. Auktion Graphik, Zeichnungen und Gemälde des 16.-20. Jahrhunderts, Bücher aus Privatbesitz, Berlin, 19. Januar 1931, Lot 168 („Stilleben mit Ananas und Margeriten“); Carl Nicolai Gemälde-Galerie, Berlin (mit Etikett auf dem Keilrahmen) [WVZ: „Privatbesitz“]; Abels Gemälde-Galerie, Köln (mit Etikett auf dem Keilrahmen); Privatbesitz, Baden-Württemberg (seit den späten 1950er bis 1960er Jahren)

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1913 (Sezession), Kat. Nr. 123; Dresden 1913 (Galerie Ernst Arnold); Königsberg 1924 (Kunstsammlungen der Stadt Königsberg); Berlin 1926 (Nationalgalerie), Kat. Nr. 183

Literatur *Literature*

Paula Steiner, Lovis Corinth, dem Ostproußen, Königsberg 1925 mit Abb. S. 87

€ 140 000 – 160 000,–

Während eigenständige Stilleben im Frühwerk von Lovis Corinth seltener vorkommen, treten sie seit dem Ende der 1900er Jahre häufiger und variantenreicher auf. Konzentriert sich Corinth in diesen späteren Jahren immer mehr auf üppige Blumenstilleben, zeigen sich seine früheren Kompositionen vielfach als komplexe Auseinandersetzungen mit den Küchen-, Frühstücks- und Früchte-stilleben der holländischen und flämischen nature morte-Darstellungen des 17. Jahrhunderts. Meist auf weißem Tischtuch arrangiert der Maler hier exotische Früchte, Fleisch oder luxuriöse Meeresfrüchte wie Austern oder Hummer. Nicht zuletzt aufgrund ihrer gedeckten Palette ist diesen Stilleben mitunter ein unverkennbar altmeisterliches Moment eingeschrieben.

Vor diesem Hintergrund versteht sich der deutlich nahsichtiger Bildausschnitt sowie der lebendige Pinselstrich, mit dem Lovis Corinth das vorliegende Werk auf die Leinwand bringt, nicht bloß als Antizipation eines entfesselten Spätwerks.

Das mit breitem Pinselstrich akzentuierte Tischtuch, der in leuchtendem Blau gemalte Teller und der lose angedeutete Vorhang im Hintergrund bilden Corinth die Bühne für ein Stilleben von höchster malerischer Souveränität. Obschon im kleinen Margeritenstrauß noch ein zarter Moment unpräntiöser Natürlichkeit verkörpert scheint, lässt sich in der opulenten Komposition mit Ananas und Granatäpfeln der Einstieg in jene theatralen Stilleben des Malers erkennen, die einen unbestrittenen Höhepunkt seiner Malerei der 1910er und 1920er Jahre bilden.

While pure still lifes were less common in Lovis Corinth's early work, they began to appear more frequently and with more variety at the end of the first decade of the 1900s. While Corinth increasingly concentrated on luxuriant floral still lifes in these later years, his earlier compositions often present complex explorations of the kitchen, breakfast and fruit still lifes of the 17th-century Dutch and Flemish nature morte. Usually on a white tablecloth, the painter arranges exotic fruits, meat or luxurious seafoods, such as oysters or lobsters. Not least because of their muted palette, these still lifes sometimes bear the unmistakable stamp of an Old Master-like quality.

Within this context, the markedly closer-up view as well as the vibrant brushstrokes which Lovis Corinth has used to apply this work to the canvas are not merely to be understood as anticipating his unbridled late work.

The tablecloth accentuated with broad brushstrokes, the plate painted in a luminous blue and the loosely suggested curtain in the background set the stage for a still life by Corinth that displays the utmost mastery of painting. Although a delicate element of unpretentious naturalness still seems to be embodied in the little bouquet of ox-eye daisies, the opulent composition with a pineapple and pomegranates allows us to recognise the commencement of the painter's theatrical still lifes, which form the undisputed highlight of his painting in the 1910s and 1920s.



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

N57 SERVICE VISAGE NOIR 1948

Eine Keramikplatte und sechs Keramiksteller. Jeweils weißer Scherben, farbig engobiert, mit Ritz-/Reliefdekor. Glasiert. Durchmesser 42,7 cm (Platte) und 23,5 cm (Teller). Auf der Unterseite je mit dem Stempel „MADOURA PLEIN FEU“ sowie mit schwarzem Pinsel bezeichnet 'DR Madoura d'après Picasso'. Die sechs Teller zusätzlich bezeichnet „A“, „B“, „C“, „G“, „I“, „J“. Je eines von 100 Exemplaren. – Insgesamt in schöner Erhaltung.

Ramié 35 (Platte) sowie Ramié 36, 37, 38, 42, 44, 45 (Teller)

One ceramic dish and six ceramic plates. Each white clay with coloured engobe painting as well as with incised and relief decor. Glazed. Diameter 42.7 cm (dish) and 23.5 cm (plates). Each with stamp "MADOURA PLEIN FEU" a well as inscribed 'DR Madoura d'après Picasso' in black brush on the underside. The six plates additionally inscribed "A", "B", "C", "G", "I", "J". Each one of 100 copies. – Overall in fine condition.

Ramié 35 (dish) and Ramié 36, 37, 38, 42, 44, 45 (plates)

Provenienz Provenance
Privatsammlung Schweiz

€ 35 000 – 40 000,-

Ende der 1940er Jahre zog es Pablo Picasso nach Vallauris an der Côte d'Azur, wo er seine Leidenschaft für Keramik entdeckte und bald zu einem der produktivsten Keramiker des 20. Jahrhunderts wurde. Seine Faszination für die Arbeiten von Suzanne und Georges Ramié führte zu einer langen und fruchtbaren Zusammenarbeit, die sich über 25 Jahre erstrecken sollte.

Die Teller des „Service Visage Noir“ aus dem Jahr 1948 zählen zu Picassos ersten Keramik-Editionen. Sie wurden in vergleichbar kleiner Auflage von nur 100 Exemplaren hergestellt und kommen als mehrteilige Services mit sieben oder dreizehn Teilen nur äußerst selten auf den Markt. Das hier vorliegende Set bestehend aus sechs Tellern und einer großen Platte stammt aus langjährigem Privatbesitz. Wie einige Jahre zuvor der Schauspielerin Rita Hayworth und Prinz Aly Khan wurde es den Vorbesitzern einst als großzügiges Hochzeitsgeschenk überreicht.

In the late 1940s Pablo Picasso moved to Vallauris, in the French Riviera, where he discovered his passion for ceramics and soon became one of the most productive ceramicists of the 20th century. His fascination with the works of Suzanne and Georges Ramié led to a long and fruitful collaboration, which would go on for 25 years.

The plates of the "Service Visage Noir", from 1948, were among Picasso's first ceramic editions. They were produced in a relatively small edition of just 100 pieces, and it is extremely rare for them to reach the market in the form of multiple-dish services with seven or thirteen parts. The set here, which consists of six plates and one large platter, spent many years in private hands. As in the case of Rita Hayworth and Prince Aly Khan a few years earlier, it was once presented to its previous owners as a generous wedding gift.



CÉSAR

Marseille 1921 – 1998 Paris

58 PETITE NANA AU SEXE FEMININ 1957/1997

Bronze mit schwarzer Patina. Gesamthöhe 81 cm. Ø Sockel 20,5 cm. Mit dem Signaturstempel „Cesar“, der Gießerei „Bocquel“ und nummeriert. Exemplar 8/8 (+4 EA). – Mit geringfügigen Altersspuren.

Bronze with black patina. Total height 81 cm. Diameter of base 20.5 cm. Signature stamp “Cesar”, foundry “Bocquel” and numbered. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

Cannes 2002 (La Malmaison), César, du silence à l'éternité, Ausst.Kat., S.31 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

€ 50 000 – 70 000,–



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

59 B-5/1971
1971

Öl auf Leinwand. 59 x 71 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Schumacher 71'. Rück-
seitig mit Staubkarton.

*Oil on canvas. 59 x 71 cm. Framed. Signed
and dated 'Schumacher 71'. With powder card
verso.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Werner Schmalenbach,
Düsseldorf; Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1971/1972 (Kunstverein für
die Rheinlande und Westfalen), Karlsruhe
(Badischer Kunstverein), Emil Schumacher,
Arbeiten 1960 bis 1971, Ausst.Kat.Nr.79,
o.S. mit Farbabb. (jeweils mit rückseitigem
Aufkleber), Braunschweig 1978 (Kunstver-
ein), Emil Schumacher, Arbeiten 1949-1978,
Ausst.Kat., S.47 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Werner Schmalenbach, Emil Schumacher,
Köln 1981, Nr.64, S.87 mit Farbabb. und
Titelbild auf dem Schutzumschlag

€ 80 000 – 90 000,-

Werner Schmalenbach war es, der erstmals die Dichotomie zwischen Materialität und Spontaneität des Duktus in Emil Schumachers Bildern erwähnte. Die Geste bei Schumacher oszilliert zwischen den gegensätzlichen Kräften von Impulsivität und Kontrolle. Mutiger und spontaner Farbauftrag wechseln sich mit behutsamen und vorsichtigen Aktionen innerhalb der Flächenebene ab. Es ist, als ob seine Bilder keinen negativen Raum beinhalten, sondern sich die Wellen und Prozesse über die gesamte Fläche ausbreiten. Abwechselnd trägt er auf, d.h. fügt Schichten hinzu, und dann trägt er ab, in dem er mit Spachtel wieder in die Farbe eingreift. Oft wurden die Leinwände auch a priori so präpariert, dass Schumacher bereits auf einer reliefartigen Oberflächenstruktur arbeitete. Das vorliegende Gemälde wurde als Titelmotiv für die 1981 bei DuMont erschienene Monographie von Werner Schmalenbach verwandt. Mit einem dunklen oberen Farbbrand zeigt es punktuelle weiße Akzente. Die Leinwand ist durchdrungen von den charakteristischen Farbfeldern, dem verspielten, gleichzeitig nervösen Duktus und den oft verwandten erdigen Farbtönen, für die er berühmt geworden ist.

It was Werner Schmalenbach who first mentioned the dichotomy between materiality and spontaneity of the brush strokes in Emil Schumacher's pictures. Schumacher's gesture oscillates between the opposing forces of impulsiveness and control. Courageous and spontaneous application of paint alternates with cautious and careful actions within the surface level. It is as if his paintings do not contain any negative space, but rather waves and processes spread across the entire surface. He alternately applies paint, then removes it by intervening in the surface with a spatula. The canvases were often prepared a priori in such a way that Schumacher was already working on a relief-like surface structure. The present painting was used as the title motif for Werner Schmalenbach's monography published by DuMont in 1981. With a dark color on the upper edge, it shows punctual white accents. The canvas displays the characteristic fields of color, the playful, nervous style and the often-used earthy tones for which Schumacher has become famous.



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

60 BLANCO
1985

Öl auf Leinwand. 125 x 170 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Schumacher 85'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

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

*Oil on canvas. 125 x 170 cm. Framed. Signed
and dated 'Schumacher 85'. – Minor traces
of age.*

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

Provenienz Provenance

Andre Emmerich Gallery, New York (mit
rückseitigem Aufkleber und Stempel);
Galerie Hans Strelow, Düsseldorf;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Locarno 1994 (Musei e cultura Pinacoteca
comunale Casa Rusca), Emil Schumacher,
Ausst.Kat., S.166/167 mit Farbabb. (mit
rückseitigem Aufkleber)
New York 1991 (Andre Emmerich Gallery),
Emil Schumacher, recent paintings, Ausst.
Kat.Nr. 1
Berlin 1988 (Nationalgalerie, Staatliche
Museen Preussischer Kulturbesitz),
Düsseldorf 1989 (Kunstsammlung Nord-
rhein-Westfalen), Emil Schumacher, Späte
Bilder, Ausst.Kat., S.112/113 mit Farbabb.

€ 80 000 – 100 000,–



ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

61 DER SINGENDE MANN

1928

Bronze. Höhe 49 cm. Seitlich unten rechts an der Fußstütze signiert 'E. Barlach' und mit dem eingeschlagenen Gießerstempel „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU“ versehen. Einer von vermutlich insgesamt 16 Lebzzeitengüssen. – Mir schöner mittelbrauner, zum Teil ins Olivfarbene spielende Patina, typisch für die früheren Güsse.

Laur 432; Schult I 343

Bronze. Height 49 cm. Signed 'E. Barlach' and with the hammered foundry mark "H. NOACK BERLIN FRIEDENAU" on lower right side of footrest. One of a presumable total of 16 lifetime casts. – Fine mid-brown patina with a tinge of olive, typical for the early casts.

Provenienz *Provenance*

Ernst Stadelmann, Italien (dt. Maler; München 1894-1972 Rom; Umzug nach Italien in den 1930er Jahren); Karl & Faber, München, Auktion 28.5.1991 (Einlieferung der Witwe von Ernst Stadelmann), lot 446; ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Dresden 1931 (Galerie Ernst Arnold), Bronzen von Ernst Barlach; Oslo/Kopenhagen/Köln 1932, Nyere Tysk Kunst, Kat. Nr. 6; Düsseldorf 1951 (Galerie Vömel), Ernst Barlach, Nr. 51; Hamburg 1977 (Ernst Barlach Haus), Stiftung Herrmann F. Reemtsma, Plastiken, Handzeichnungen und Autographen, bearb. v. Isa Lohmann-Siems, Gunhild Roggenbuck, Kat. Nr. 53; Bergen/Güstrow 2000 (Bergen Kunstmuseum/Ernst Barlach Stiftung Güstrow), Ernst Barlach. Ein Graphiker und Bildhauer des deutschen Expressionismus, hrsg. v. Helga Thieme, bearb. v. Elisabeth Laur, Nr. 92; Kyoto 2006 (The National Museum of Modern Art/The University Art Museum/Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu), Ernst Barlach Retrospektive, Nr. 145

€ 200 000 – 250 000,–

Literatur *Literature*

U.a. Alfred H. Barr, Omnibus, German Sculpture, Berlin/Düsseldorf 1932, S. 38-42; Marguerite Devigne, Ernst Barlach, in: Les Beaux-Arts, Brüssel 1935, S. 14; Paul Fechter, Ernst Barlach, Gütersloh 1957, S. 35; Franz Fühmann (Hrsg.), Ernst Barlach. Das Wirkliche und Wahrhaftige, Wiesbaden 1970, S. 159; Meisterwerke des Expressionismus und der Klassischen Moderne, Museum am Ostwall, Dortmund 1985, S. 32 f.; Siegfried Gohr (Hrsg.), Museum Ludwig Köln. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bestandskatalog. Köln 1986, S.19; Sabine Fehlemann (Hrsg.), Ursula Frank (Bearb.), Von der Heydt-Museum Wuppertal, Skulpturensammlung. Neuauflage des Bestandskataloges von 1987, Wuppertal 2000, S. 32; Jürgen Doppelstein, Heike Stockhaus (Bearb.), Ernst Barlach. Mystiker der Moderne. Ausst.Kat. Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg, Hauptkirche St. Katharinen, Hamburg 2003, S. 201;

Ernst Barlachs Darstellungen von Musizierenden zeigen den Menschen in sich versunken, meditierend in das eigene Innere hineinhorchend. „Der singende Mann“, seine wohl berühmteste Plastik, repräsentiert diesen Typus überzeugender als jede andere Plastik des Künstlers: In stiller, gesammelter Haltung konzentriert er sich auf die Vergegenwärtigung inneren Erlebens. Die raumgreifende Dreiecks-komposition und Geste des entspannten Zurücklehns mit geschlossenen Augen bilden gemeinsam einen spannungsvollen Kontrast zwischen Expression und Kontemplation.

Nach dem Tod von Barlachs Freund und Galleristen Paul Cassirer 1926 vertrat der Berliner und Düsseldorfer Kunsthändler Alfred Flechtheim die Interessen des Künstlers und wurde zu einem wichtigen Förderer. Die Zusammenarbeit von Barlach und Flechtheim beinhaltete unter anderem eine Zehnerauflage des „Singenden Mannes“, die bis 1931 realisiert wurde (s. Lempertz Auktion 1043, Lot 213, Ergebnis: € 688 000). Da die Güsse aufgrund erheblicher Nachfrage schnell verkauft waren, wurden noch zu Lebzeiten sechs weitere Exemplare gegossen, zu denen auch unser Guss mit dem „Friedenau“-Stempel der Bildgießerei Noack zu zählen ist. Die Gusstechnik mit den gedengelten Ausflusskanälen ist ein weiteres Indiz für die frühe Entstehung. Der vorliegende Lebzzeitenguss versteht sich als Rarität, die am Markt nur selten zum Angebot kommt.

Ernst Barlach's depictions of musicians present individuals in a state of absorption, meditatively and attentively listening inside themselves. "Der singende Mann", presumably his most famous sculpture, surely represents this type more convincingly than any other sculpture by the artist: in a pose expressing tranquillity and composure, he concentrates on becoming aware of his inner experience. Together, the triangular composition and his gesture of relaxedly leaning back with closed eyes extend out into the surrounding space and form a stimulating contrast between expression and contemplation.

After the death of Barlach's friend and gallerist Paul Cassirer in 1926, the Berlin- and Düsseldorf-based art dealer Alfred Flechtheim represented the artist's interests and became an important supporter. Among other things, the cooperation between Barlach and Flechtheim involved an edition of ten casts of "Singender Mann", which were completed by 1931 (see Lempertz Auction 1043, lot 213, result: € 688,000). Because these casts were quickly sold due to considerable demand, six additional ones were made during the artist's lifetime, and our cast featuring the "Friedenau" mark of the Noack foundry is one of these. The casting technique featuring hammered overflow channels provides further evidence for its early creation. The present cast from the artist's lifetime is to be seen as a rarity only seldom offered on the market.



CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

62 KORNPUPPEN IN TRÜBER LANDSCHAFT (KLOTZSCHE) 1925

Öl auf Leinwand. 75 x 60,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
'Felixmüller 25'. Rückseitig auf der Leinwand
zusätzlich signiert, datiert und bezeichnet
'C. Felixmüller/1925/No 355'. – In farb-
frischer Erhaltung. Lediglich einige wenige
kleinere Farbausbrüche im Bereich der
vorderen Kornpuppen.

T. Felixmüller 355

*Oil on canvas. 75 x 60.5 cm. Framed. Signed
and dated 'Felixmüller 25' in black lower right.
Additionally signed, dated and inscribed
'C. Felixmüller/1925/No 355' verso on canvas.
– Vibrant colours. Merely few minor losses
of colour in the area of the shocks of corn up
front.*

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt beim Künstler er-
worben (Mitte der 1970er Jahre); seitdem in
Familienbesitz Norddeutschland; Privat-
sammlung Norddeutschland; Privatsamm-
lung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1925 (Kunsthhaus L. Schaller),
Conrad Felixmüller – Sonderausstellung,
Kat. Nr. 20; Wiesbaden 1926 (Nassauischer
Kunstverein, Neues Museum), Conrad
Felixmüller, Kat. Nr. 16; Braunschweig 1927
(Haus der Gesellschaft der Freunde Junger
Kunst), Conrad Felixmüller, Kat. Nr. 17; Essen
1927 (Kunsthallen HansaHaus Essen), Con-
rad Felixmüller – Sonderausstellung, Kat.
Nr. 7 („Dorf Klotzsche“)

€ 80 000 – 90 000,–

„Klotzsche, herrlich zwischen Wäldern und Feldern, blumigen Gärten und und sandiger Heide gelegen [...]“ – so euphorisch äußert sich Conrad Felixmüller 1928 zu seinem damaligen Lebensmittelpunkt (zit. aus: Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, Nürnberg 1981, S. 110). Der beschauliche Ort, unmittelbar vor den Toren seiner Heimatstadt Dresden gelegen, ist für Felixmüller und seine Familie von 1918 bis 1931 Wohnort und Refugium zugleich. In diesen 12 Jahren verschiebt sich der Fokus des vormals politisch-revolutionären Künstlers zusehends auf private Themen. In aller „Weltabgeschiedenheit“ (Felixmüller an Carl Sternheim, op. cit. S. 117) entstehen überwiegend Porträts, zugleich aber auch Landschaften seiner unmittelbaren Umgebung in den unterschiedlichen Jahreszeiten. Einen besonderen Reiz üben auf Felixmüller die charakteristischen Kornpuppen auf den frisch abgeernteten Feldern aus, die er über die Jahre mehrfach malt. In unserem Bild verleiht er den groß gesehenen Heuhaufen mit langgezogenen kräftigen Pinselstrichen in Goldgelb eine beinahe anthropomorphe Anmutung. Kontrastierend hierzu ist der Feldeboden mit kurzen, vertikal gesetzten Strichen in leuchtendem Grün-Braun gehalten. Ein dramatischer Spätsommerhimmel mit tief hängenden Regenwolken über den roten Dächern von Klotzsche lädt die Komposition mit zusätzlicher Spannung auf.

„Kornpuppen in trüber Landschaft (Klotzsche)“ gehört zu Felixmüllers letzten dezidiert expressiven Werken. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mündet seine Malerei in einen neusachlich geprägten Realismus, den er bis zum seinem Lebensende beibehält.

Klotzsche, situated magnificently between woods and fields, flowery gardens and sandy heaths ... – that is how euphorically Conrad Felixmüller spoke in 1928 about the focal point of his life at that time (cited in: Conrad Felixmüller, Werke und Dokumente, Nuremberg 1981, p. 110). For Felixmüller and his family, this tranquil village lying directly outside the limits of his native Dresden was simultaneously their home and refuge from 1918 to 1931. In those 12 years, the focus of the formerly political and revolutionary artist visibly shifted to private subjects. In his “seclusion from the world” (Felixmüller to Carl Sternheim, op. cit., p. 117), he primarily created portraits, but also landscapes featuring his immediate surroundings in the different seasons.

The characteristic shocks of corn in the freshly harvested fields exerted a particular fascination on Felixmüller, and he would paint them multiple times over the years. In our painting he has used elongated, forceful brushstrokes in golden yellow to invest the monumentalised bunches of hay with an almost anthropomorphic sense. In contrast to them, the ground in the field has been done with short, vertical strokes in luminous green and brown. A dramatic, late-summer sky with low-hanging rain clouds above the red roofs of Klotzsche provides the composition with additional energy.

„Kornpuppen in trüber Landschaft (Klotzsche)“ is among Felixmüller's last decidedly expressive works. In the second half of the 1920s, his painting developed into a realism shaped by the New Objectivity, and he would retain this style until the end of his life.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

63 DORFENDE UND WANDERDÜNE IN NIDDEN.

Verso: FRANK IM LUPINENFELD MIT SCHMETTERLINGEN

Um 1920

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

Soika 1920/4; Verso Soika 1920/33

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

Provenienz *Provenance*

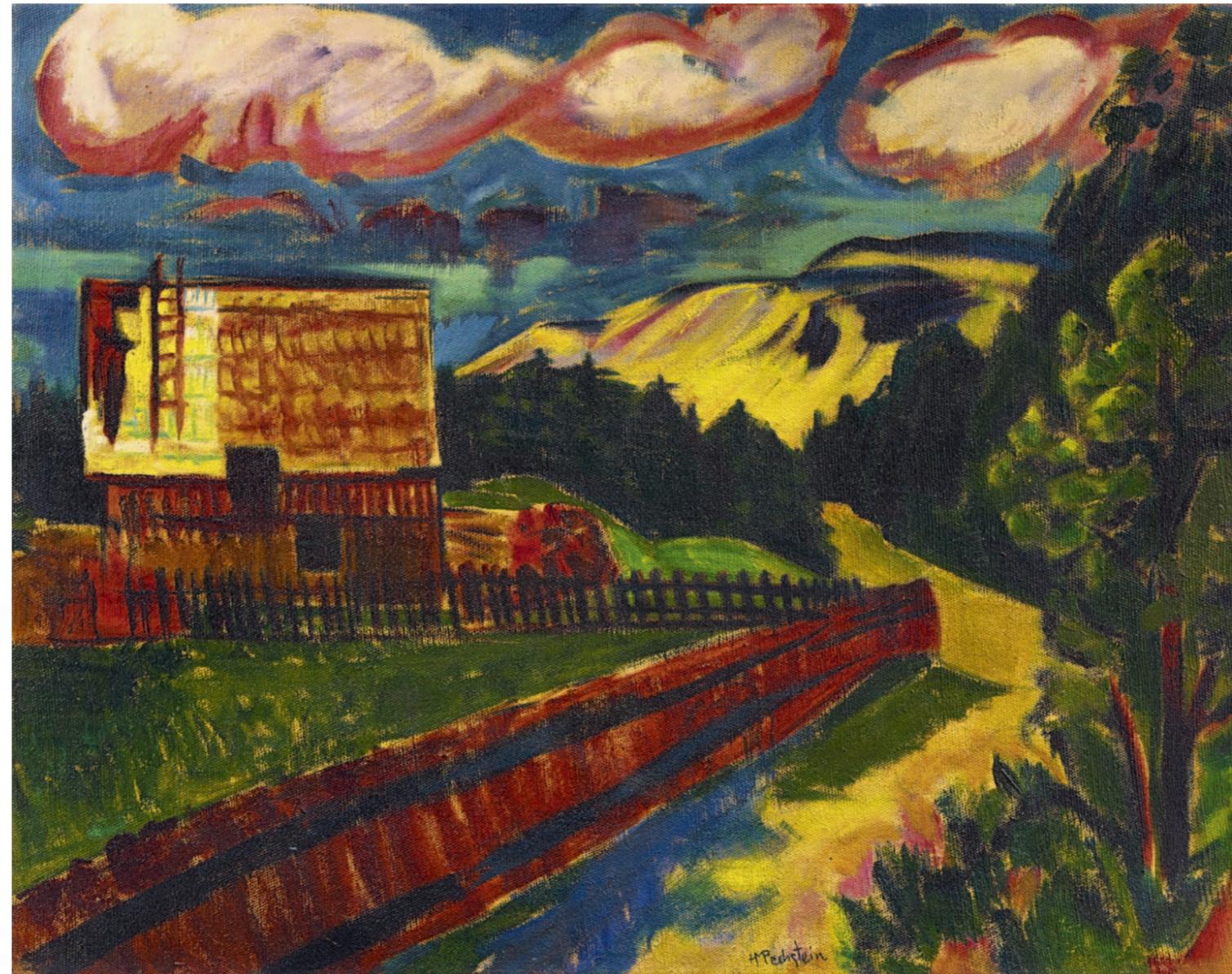
Privatsammlung Baden-Württemberg
(Anfang 1950er Jahre bis 1997); 746. Math.
Lempertz'sche Kunstversteigerung Moderne
Kunst, Köln, 7. Juni 1997, Lot 1471; seitdem
Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 200 000 – 250 000,–

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

Insgesamt sechs Mal reist Max Pechstein seit 1909 nach Nidden an der Kuri-schen Nehrung. Am Fuße der Wanderdüne verbringt er produktive Sommermo-nate zwischen Ostsee und Haff. Das Jahr 1920 sollte für den Maler die vorerst letzte Chance zum Besuch des für ihn magischen Ortes sein, der nach dem Versailler Vertrag noch im selben Jahr unter alliierte Verwaltung fällt. Bevor im Winter bedeutende Werke wie die Holzschnitt-Folge „Das Vater Unser“ und der heute größtenteils verschollene Zyklus „Fischerleben“ entstehen, nutzt Pechstein die Sommermonate zu intensiven Arbeiten in der Natur: „Male Bilder und träume von Bildern, die Gesichter häufen sich, die Zeit ist kurz, um 1/2 9 bin ich schon todmüde im Bett, denn Malkasten, Staffelei und Leinwände im Sand schleppen, Arbeiten und Baden verschlingt Kräfte, so bin ich mager wie die Kiefern... fühle mich glücklich und wate in Farbe“, schreibt der Künstler in einem Brief vom 25. Juli an Thekla Hess.

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



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

Beginning in 1909 Max Pechstein travelled to Nida, a town on the Curonian Spit, a total of six times. At the foot of the shifting dunes, he spent productive summer months between the Baltic Sea and the lagoon. The year 1920 would be the painter's last chance for some time to visit what he experienced as a magical location: according to the Treaty of Versailles, it was to be placed under allied administration that same year. Before the winter in which he created important works like the series of woodcuts "Das Vater Unser" and the now largely lost series "Fischerleben", Pechstein used the summer months to work intensively outdoors: "Painting pictures and dreaming of pictures, the faces are piling up, time is short, at 1/2 8 I'm already dead tired and in bed, because hauling the paint box, easel and canvases in the sand, working and bathing devour energy, so I'm lean like the pines ... feel happy and wading in paint", wrote the artist in a letter to Thekla Hess from 25 July.

The present canvas testifies to Pechstein's unconditional will to paint not least through the fact that it contains works on both sides – with the iconic lagoon landscape on one side and his very personal portrait of his young son Frank on the other. From a formal point of view, the two-dimensional compositions featuring broad brushstrokes and bold colours strikingly convey Pechstein's increasingly simplified Expressionist painting of the early 1920s. These works bear witness to an elemental and commanding experience of nature, and they enjoyed a thoroughly positive response from contemporary critics. For example, in 1920, Paul Fechter wrote: "The powerful effect radiating from Pechstein's new works is surely founded on the fact that, today, the energy of the experience and the act of composing are of corresponding intensity and balance one another. There are earlier works by him in which sometimes one and sometimes the other dominates. Today he has found an assured equilibrium. With all its purity, the colour is visible, but all the richer in itself; the visual form, which can scarcely be grasped conceptually or abstractly, only becomes perceptible to the instinct through the chromatic composition and has become more solid, more necessary. One work stands beside the next, without any one particularly standing out. We experience and enjoy their circling dance as a whole. With feeling we surrender ourselves to the soothing and assuring quality that they radiate out into our world, because here a man is at work who gives to us from a fullness, a surplus of life" (Paul Fechter, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, volume XXXV, 1920, p. 224).



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

64 PLATANENALLEE IN SÜDFRANKREICH

Öl auf Leinwand. 64,5 x 80,8 cm. Gerahmt.
Unten rechts blau signiert 'Muter'. – In guter
Erhaltung.

*Oil on canvas. 64.5 x 80.8 cm. Framed.
Signed 'Muter' in blue lower right. – In fine
condition.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Rheinland

Literatur *Literature*
Vgl. zu dem Motiv der Platanenallee die
Zeichnung „Platanen in Saint-Tropez“, in:
De París a Girona. Mela Muter i els artistes
polonesos a Catalunya, Ausst.Kat. Museu
d'Art de Girona 2018/19, Farbabb. S. 137

€ 70 000 – 90 000,–

Dieses in Südfrankreich beheimatete Motiv einer Platanenallee mag in zweierlei Hinsicht für Mela Muter reizvoll gewesen sein – neben der markanten Schönheit der Bäume waren es sicher auch die konstruktiven Gestaltungsmöglichkeiten, die die Perspektive ihr bot.

Die Platane war für die Malerin von besonderer Bedeutung, sie bewunderte die majestätische Gestalt dieser Bäume: „Mit seiner weichen und samtigen Rinde in den Farben blonder Haare und grünen Wassers ist der Platanenbaum der König der Bäume. Er wächst entlang der Straßen, erfüllt kleine Plätze, drängt sich in Gärten hinein, begrenzt Stadtmauern und begleitet den scheidenden Menschen, als ob er ihn niemals alleinlassen wolle...“ (Mela Muter, in: De París a Girona. Mela Muter i els artistes polonesos a Catalunya, Ausst.Kat. Museu d'Art de Girona 2018/19, S. 137, Übersetzung aus dem Katalanischen). Muter stellte die Bäume in den Mittelpunkt ihrer lebendigen, gleichwohl aber sorgfältig durchkomponierten Darstellung. Der schräg stehende Platanenstamm im Vordergrund bildet die Grundlage der Kompositionsstruktur, die in den Hintergrund fortgeführte Baumreihe folgt einer gleichmäßig gestaffelten Abfolge von diagonalen zu vertikalen Ausrichtung. Das Lineament der Stämme verschränkt sich mit den Fluchtlinien, die entlang der Allee, des Kanals und der parallel zum Weg verlaufenden Mauer scheinbar unendlich tief in den Bildraum hinein führen.

This motif from the south of France, which features a lane lined with plane trees, may have appealed to Mela Muter for two reasons: in addition to the striking beauty of the trees, there were surely also the constructive compositional possibilities offered by this vista.

The plane was of particular significance to the painter and she admired the majestic form of these trees: "With its soft and velvety bark in the colours of blonde hair and green water, the plane is the king of trees. It grows along the streets, fills little squares, forces its way into gardens, bounds city walls and accompanies those who depart, as though it would never leave them on their own ..." (Mela Muter, in: De París a Girona. Mela Muter i els artistes polonesos a Catalunya, exh. cat. Museu d'Art de Girona 2018/19, S. 137, translated from Catalan). Muter has placed the trees at the centre of her vibrant, but nonetheless carefully and thoroughly composed image. The diagonal trunk of the plane tree in the foreground forms the foundation of the compositional structure; the row of trees that continues into the background follows a sequence that steadily progresses from a diagonal to a vertical orientation. The lineation of the trunks intersects with the receding lines that run along the lane, the canal and the wall parallel to the road and which seem to lead infinitely far into the depicted space.



OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

65 BRAUTZUG IM FRÜHLING 1905

Öl auf Leinwand. 92 x 135,5 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
'Otto Modersohn 05'. – Mit wenigen Retu-
schen, eine mit Leinwandflicken alt hinter-
legt mittig der linken Bildpartie. Die untere
linke Ecke am Leinwandumschlag etwas
berieben.

Im Atelierbuch Otto Modersohns Winter
1904/1905 verzeichnet mit dem Titel
„Brautzug im Frühling (135-92)“; Wir danken
Rainer Noeres, Otto Modersohn.Museum,
Fischerhude für die zusätzlichen freund-
liche Auskünfte.

*Oil on canvas. 92 x 135,5 cm. Framed. Signed
and dated 'Otto Modersohn 05' in black lower
left. – Few retouches, one of them backed by
canvas patch (old) to the centre of left area
of picture. Lower left corner slightly rubbed
towards canvas overlap.*

*Recorded in Otto Modersohn's studio book
from winter 1904/1905 under the title
"Brautzug im Frühling (135-92)"; we would
like to thank Rainer Noeres, Otto Modersohn
Museum, Fischerhude, for kind additional
information.*

Provenienz *Provenance*

Atelier Otto Modersohn (1920er Jahre);
Seit drei Generationen Privatsammlung
Hamburg

€ 80 000 – 120 000,–

Mit großer erzählerischer Frische schildert Otto Modersohn in diesem außerge-
wöhnlichen Werk ein festliches Ereignis der Worpsweder Künstlergemeinschaft.
Am 26. August 1905 gab seine Schwägerin Bianca Emilie Becker, genannt Milly, die
ältere Schwester seiner Ehefrau Paula, dem aus Basel stammenden Kaufmann
Johannes Rohland in Scheeßel das Jawort. In seinem Atelierbuch verzeichnete
Modersohn das Bild unter dem Titel „Brautzug im Frühling“. Tatsächlich versetzte
er die hochsommerliche Hochzeit in eine frühlingshafte Szenerie, die durch kühle
frische Farbtöne gekennzeichnet ist. Die Prozession der Hochzeitsgesellschaft
lässt er über eine hoch angesetzte Wiese im Bildmittelgrund ziehen, hinterfan-
gen vom Himmel. Die Horizontlinie trennt somit die Bildfläche horizontal in zwei
Hälften. In der von weißen Frühlingsblumen durchsetzten Wiese verweist das auf-
gebrochene Moor inmitten des festlich-zartfarbigen Ambiente auf die urwüchsige
norddeutsche Umgebung. Einzelne Bäume und Sträucher mit frisch sprießendem
Laubwerk lockern die Landschaft auf. Eine sehr ähnliche Komposition schuf Mo-
dersohn bereits 1902 in einer „Hochzeitszug“ betitelten Ölstudie (Otto Modersohn
Museum, Fischerhude).

Bei unserem großformatigen Gemälde handelt es sich dementsprechend um eine
idealisierte Darstellung, die nur bedingt dokumentarischen Charakter besitzt.
Zwei ausgelassen tobende Kinder und ein Hund führen den Hochzeitszug an. Et-
was links des Bildzentrums ist das Brautpaar zu sehen, mit einem kleinen Abstand
folgt die Festgesellschaft, deren Mitglieder zum Teil identifizierbar sind. Bei dem
kräftig ausschreitenden Herrn handelt es sich um Heinrich Vogeler, bei der blon-
den Frau neben ihm um seine Gattin Martha. Hinter ihnen geht die dunkelhaarige
Paula Modersohn-Becker. Die defilierende Gesellschaft in ihren eleganten Festge-
wändern, die ganz in die Natur eingebettet ist, strahlt eine friedliche Unbeschwert-
heit aus. Otto Modersohn folgte damit älteren Darstellungen dieses Themas, allen
voran dem berühmten gleichnamigen „Brautzug im Frühling“ von Ludwig Richter
(1847, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

*In this extraordinary work Otto Modersohn depicts a festive event within the Worps-
wede community of artists with a vibrant sense of narrative. On 26 August 1905 his
sister-in-law Emilie Becker, who went by Milly and was his wife Paula's older sister,
married the Basel merchant Johannes Rohland in the town of Scheeßel. In his studio
book Modersohn listed this picture under the title "Brautzug im Frühling". And he
has in fact transferred the late-summer wedding into a spring-like setting charac-
terised by cool and fresh tones of colour. He has placed the wedding procession in the
middle ground, setting them off against the sky, and shows them marching across
a meadow positioned high up in the picture plane. The horizon line thus divides the
picture horizontally into two halves. In the meadow dotted with white spring flowers,
the opening in the moor in the midst of the festive and pastel-coloured ambience
points to the elemental quality of the North German surroundings. Individual trees
and bushes with freshly budding leaves loosen up the landscape. Modersohn
had already created a very similar composition in 1902, in an oil study entitled
"Hochzeitszug" (Otto Modersohn Museum, Fischerhude).*

*Thus our large-format painting presents an idealised depiction that only partially
possesses a documentary character. Two exuberantly frolicking children and a dog
lead the wedding procession. The bride and groom are to be seen a little to the left
of the centre; the wedding guests, some of whom can be identified, follow at a short
distance. The man with the very long stride is Heinrich Vogeler and the woman next
to him is his wife Martha. The dark-haired Paula Modersohn-Becker is walking
behind them. The parading group of guests in their elegant formal attire are entirely
embedded within nature and radiate a peaceful lightheartedness. In this way Otto
Modersohn followed older depictions of the theme, especially Ludwig Richter's fa-
mous painting of the same name, "Brautzug im Frühling" (1847, Galerie Neue Meister,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden).*



SEO

Kwang-Ju/Südkorea 1977

66 BLAUE FLIESE 2008

Acryl und Papiercollage auf Leinwand.
200 x 160 cm. Gerahmt. Rückseitig auf
der Leinwand signiert, datiert und betitelt
"Blaue Fliesse" [sic.] 02.02.2008 SEO' sowie
mit Maßangaben.

*Acrylic and paper collage on canvas.
200 x 160 cm. Framed. Signed, dated and
titled "Blaue Fliesse" [sic.] 02.02.2008 SEO'
verso on canvas and with dimensions.*

Provenienz Provenance

Galerie Michael Schultz, Berlin (2012);
Privatsammlung, Spanien

Literatur Literature

Christoph Tannert, Seo, Monografie, Mono-
graph, München u.a. 2009, S.78/79 mit
Farbabb.

€ 30 000 – 35 000,–

„Ihre Bildentwürfe zeichnet SEO mit Tusche vor. Mit Zahlenangaben auf der Leinwand, die mit der entsprechenden Nummerierung der Papierkisten übereinstimmen, werden die einzusetzenden Papiere zuordenbar. SEO macht so auch Vorgaben für die farbliche Gestaltung. Die traditionelle Farbpalette des Hanji ist dabei tonangebend. Durch den Klebeprozess wird die Vorzeichnung Schritt für Schritt überdeckt: ein klassisches Collageverfahren (denn das griechische Wort für Leim bildet den Kern der späteren Wortform Collage). Jede Papierschicht wird mit einer Acrylfarbschicht überzogen, die auch das Verfahren oberflächenschützend abschließt. Für SEO ist dieser Arbeitsablauf verknüpft mit einem ständigem Zerreißen und Neuaufbauen. Dank der Konsistenz des Hanji schimmern untere Papierschichten durch und verleihen jedem Werk einen flimmernden Farbeffekt, der SEOs Bilder so anziehend macht.[...]. SEOs Collagen reifen aus der Arbeit am Fragment und aus der Cluster-Bildung. Jedes Fragment wird im Zuge des Bildaufbaus Teil einer neuen Netzstruktur, in der alles mit allem verklebt und verwoben wird. – Hiesiges und Dortiges, Bewusstes und Unbewusstes. Ihre Bilder werden zu Interferenzmustern, die auf die Grenzenlosigkeit von Zeit und Ort antworten. Im Unterschied zu vielen anderen KünstlerInnen der Gegenwart arbeitet SEO strikt anschauungsbetont, weniger begriffsbetont.“ (Christoph Tannert, Seo, Monografie, Monograph, München u.a. 2009, S.14/15).

„SEO makes preliminary sketches for her pictures with ink. The numbers on the canvas match those of her boxes of paper and make it possible to select the paper to be used. In this way, SEO also sets the tone. The gluing process covers the preliminary drawing step by step: a classic collage process (the Greek word for glue forms the core of the later word „collage“). Each layer of paper is coated with acrylic that is also used to protect the surface of the finished work. SEO's working process is combined with continuous ripping and reorganization. The texture of the Hanji paper allows the lower layers to shine through and invests each work with the shimmering colour effect that makes SEO's pictures so appealing. [...]. SEO's collages develop from her work on the fragment and the information of clusters. During the construction of a picture, each fragment becomes part of a new structural network in which everything is pasted and intertwined – things from here and there, conscious and instinctive. Her pictures develop into patterns of interference that respond to the boundlessness of time and place. Unlike many other contemporary artists, SEO works strictly intuitively and less conceptually.“ (Christoph Tannert, Seo, Monografie, Monograph, Munich et al. 2009, p.12/14).



NORBERT BISKY

Leipzig 1970

67 PRODUKTION
2006

Öl auf Leinwand. 100 x 70 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'BISKY 2006 „PRODUKTION“ bisky 2006'.

Oil on canvas. 100 x 70 cm. Signed, dated and titled 'BISKY 2006 "PRODUKTION" bisky 2006' verso on canvas.

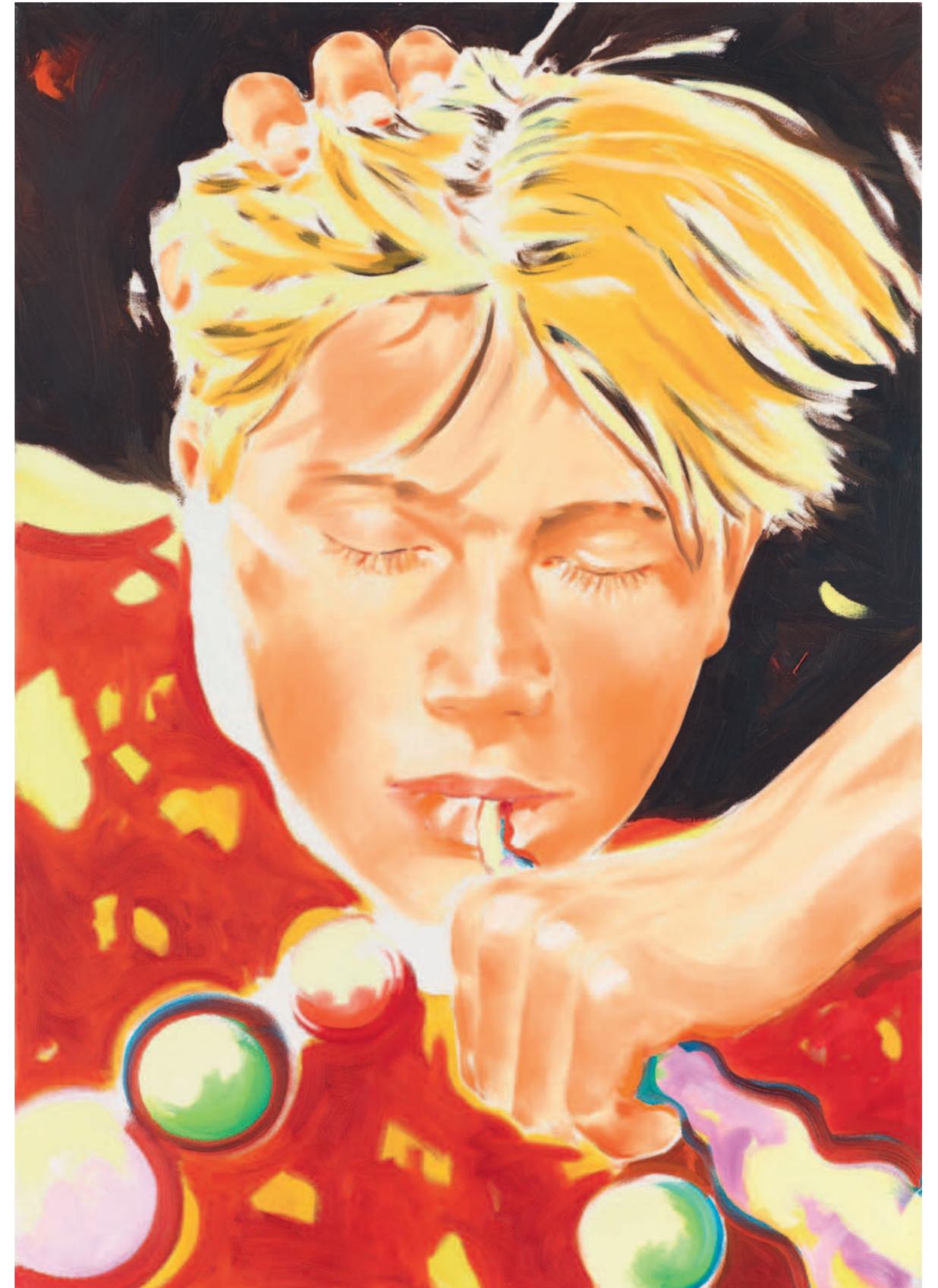
Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Vilnius 2006 (Contemporary Art Center), Norbert Bisky, Total Care, Ausst.Kat., o.S. mit Farbabb.

€ 25 000 – 30 000,-



WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

68 OHNE TITEL

1959

Öl auf Leinwand auf Holz. 22 x 16 cm.
Signiert und datiert 'Cply 59'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

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

*Oil on canvas on wood. 22 x 16 cm. Signed
and dated 'Cply 59'. – Traces of studio and
minor traces of age.*

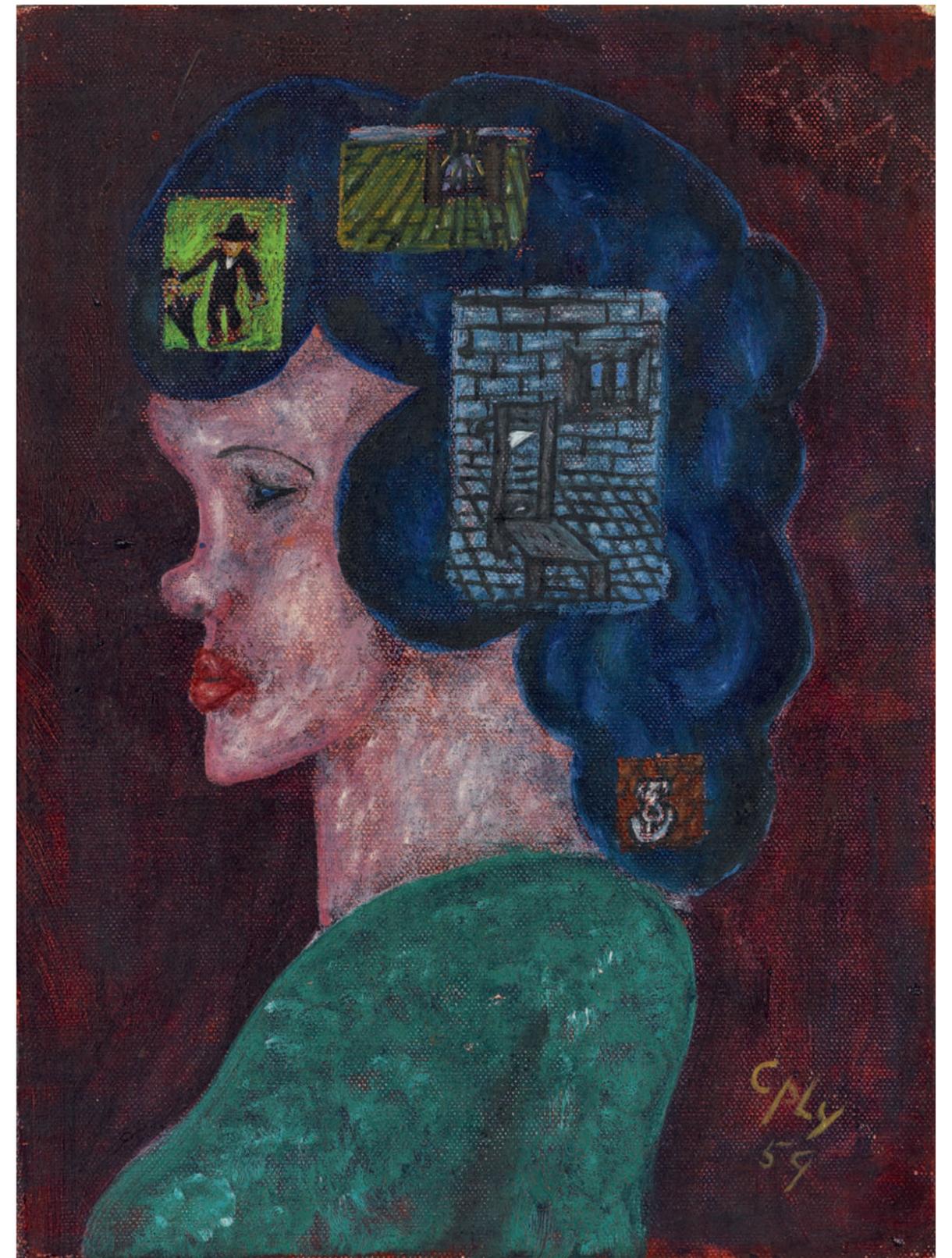
*The present work is registered in the Estate
of William N. Copley, New York.*

Provenienz *Provenance*
Artcurial, Paris, 05.06.2014, Lot 282;
Privatsammlung, Niederlande

€ 18 000 – 22 000,–

Die späten 1950er Jahre sind für William Copley geprägt von einer Vielzahl von Reisen, die ihn und seine Frau Noma rastlos um die halbe Welt führen. Mexiko gehört zu ihren bevorzugten Zielen, ebenso Frankreich, wo sie sich immer wieder für einige Zeit niederlassen und Copley intensiv und konzentriert arbeitet. Motive der mexikanischen Volkskunst und Inspirationen durch europäische Altmeistergemälde finden ebenso Eingang in sein Werk wie Comicelemente. Auch die maltechnischen Unterweisungen von Künstlerfreunden wie Roberto Matta und René Magritte verarbeitet Copley in seinem Bestreben nach einem unverwechselbaren Ausdruck. In dieser Zeit formt sich auch sein motivisches Vokabular, dem er dauerhaft treu bleiben wird. „[...] he catalogued everything from life's trivia to its epic struggles with Breughelian equanimity and bemusement. The thematic innovations during his self-imposed exile are myriad. Copley introduced new collage-inspired image layering and interweaving techniques to give the work a new sense of simultaneity and dynamism.“ (Toby Kamps, in: William N. Copley, Ausst.Kat. The Menil Collection, Houston, Fondazione Prada, Mailand 2016, S.30). Dies zeigt sich in der dem Comic entlehnten Bildsprache dieses kleinen Werkes, in dem der Maler gleichsam die Gedanken der Porträtierten sichtbar macht.

For William Copley, the late 1950s are characterised by widespread travelling that restlessly led him and his wife Noma halfway around the world. In addition to France, Mexico pertained to one of their favourite destinations where they repeatedly took up residence and where Copley worked intensively and intently. Themes of Mexican folk art and inspiration through paintings of the European Old Masters were equally incorporated into his oeuvre as were comic elements. Copley also integrated the painting techniques demonstrated by artist friends such as Roberto Matta and René Magritte in his quest for a distinctive form of expression. His motif vocabulary – to which he would remain permanently loyal – was also formed during this time. ' [...] he catalogued everything from life's trivia to its epic struggles with Breughelian equanimity and bemusement. The thematic innovations during his self-imposed exile are myriad. Copley introduced new collage-inspired image layering and interweaving techniques to give the work a new sense of simultaneity and dynamism.' (Toby Kamps, in: William N. Copley, exhib.cat. The Menil Collection, Houston, Fondazione Prada, Milan 2016, p.30). This is evident in the pictorial language of this small work, borrowed from comics, in which the painter makes the thoughts of the portrayed person visible, as it were.



HEINZ MACK
Lollar 1931

69 **GROSSES BLAUES FELD**
2004

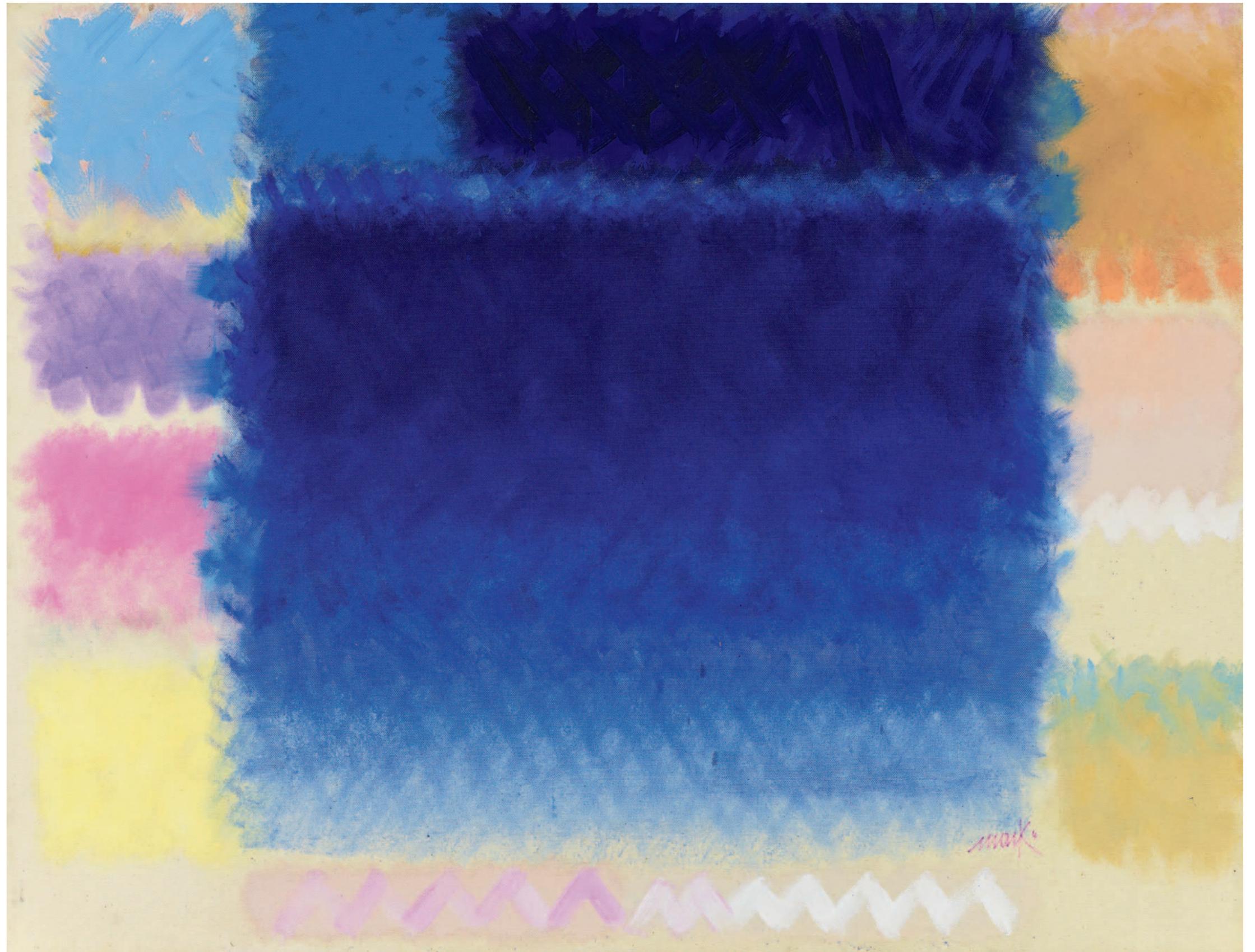
Acryl auf Leinwand. 100 x 129 cm. Mit
Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert
'mack 4'. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert und betitelt "großes, blaues
Feld mack 4".

*Acrylic on canvas. 100 x 129 cm. Framed
in studio frame. Signed and dated 'mack 4'.
Signed, dated and titled "großes, blaues Feld
mack 4" verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie C.art, Dornbirn (2011);
Galerie Judith Walker, Hermagor;
Privatsammlung, Österreich

€ 35 000 – 45 000,-



FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

70 DIE BUNTEN FELDER

1957

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen.
63,3 x 91,5 cm. Im Künstlerrahmen. Unten links grün signiert 'Franz Radziwill'. Rückseitig auf der Malplatte schwarz vermerkt 'Nr. 503'. – In farbschöner Erhaltung.

Firmenich/Schulze 708

Im handschriftlich geführten Gemäldeverzeichnis des Künstlers unter der Nr. 503 gelistet. Wir danken Gerd Presler für den Textbeitrag und zusätzliche Informationen.

Oil on canvas on panel. 63 x 91 cm. In artist's frame. Signed 'Franz Radziwill' lower left. – In fine condition with fresh colours.

We would like to thank Gerd Presler for his lot essay and additional information.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen;
Privatbesitz Niedersachsen; Hauswedell & Nolte, Auktion 373, 14.6.2003, Lot 1544;
Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1963 (Galerie Heseler), Franz Radziwill und Helmut Ullrich, Nr. 8 mit Abb.

Literatur *Literature*

Kurt Friedrich Ertel (Hg.), *Moderne Malerei in Deutschland, Bayreuth o. J. (ca. 1960)*, Farbabb. S. 191

€ 100 000 – 120 000,–

Eine rätselhafte Landschaft: Immer wieder verstellt und verfremdet der Maler die Perspektive, nimmt sich alle Freiheiten einer farblich ungebundenen Gestaltung, durchbricht Sehgewohnheiten, beschwört die „Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit“. Die Apokalypse ist nicht mehr Teil einer fernen Zukunft. Sie ergreift die Gegenwart. Deutlich wird das an jenem Detail, das sich in der unteren rechten Bildhälfte auftut: Nahe einem rötlichen Weg und einer grünen Rasenecke öffnet sich die Erde, gibt den Blick frei auf ein helles, jenseitiges Gestirn, das vor unwirklichem Blau aufleuchtet. Das Drama wiederholt sich mehrfach in einen Himmelsraum hinein, der mit mythischen Figuren und Rhythmen aus dem Vokabular von Hieronymus Bosch ein apokalyptisches Szenario beschwört. Dieses Geschehen berührt auch die unmittelbare Umgebung des Malers: Sein vom Sturm geschütteltes Domizil Dangast (r. M. im grünen Feld) zerbricht. Unter einem bedrohlich verhangenen Himmelskörper ergreift die kosmische Katastrophe den Strand, die Windmühle am Ortseingang, die Boote auf dem Jadebusen. An einem schroffen Felsen zerschellt, was der Mensch schuf. Eine schwarz-weiß gekleidete Figur, dem Kabinett von Giorgio de Chirico entstieg, nähert sich unter einem in den Himmel geschlagenen Loch vier Grabhügeln.

1957 ist das Jahr, in dem der Maler mit einer großen Retrospektive in der Ostberliner Nationalgalerie seine Sonderstellung als „Magischer Realist“ festschrieb. Das Gemälde „Die bunten Felder“ gehört in diesen von der Kunstgeschichte fest umrissenen Teil der „Neuen Sachlichkeit“. Es belegt Radziwills absolute Sonderstellung. (Gerd Presler)

An enigmatic landscape: the painter has repeatedly disjointed and distorted the image's perspective, taken every liberty of a chromatically unfettered composition, shattered our habits of vision and conjured up the "reality behind reality". The Apocalypse is no longer part of a distant future. It has taken hold of the present. This becomes clear in the detail which opens up at the bottom of the right half of the picture: near a red path and a green corner of lawn, the earth opens up, revealing a bright, supernatural star shining before an unworldly blue. The drama repeats itself multiple times up into a celestial space that evokes an apocalyptic scenario with mythological figures and rhythms from the vocabulary of Hieronymus Bosch. These events also affect the immediate surroundings of the painter: his storm-shaken home of Dangast (right of the middle, in the green field) breaks apart. Beneath a menacingly veiled celestial body, the cosmic catastrophe takes hold of the beach, the windmill at the entrance to the village and the boats on the Jade Bight. What man has made is smashed against a sheer cliff. A figure dressed in black and white, emerging from the cabinet of Giorgio de Chirico, approaches four burial mounds beneath a hold smashed in the sky.

1957 was the year that the painter established his exceptional position as a "Magical Realist" with a major retrospective at East Berlin's Nationalgalerie. The painting "Die bunten Felder" belongs to that part of the "New Objectivity", which has been clearly delineated by art historians. It demonstrates Radziwill's absolutely exceptional position. (Gerd Presler)



JEAN-MICHEL FOLON

Uccle/Brüssel 1934 – 2005 Monaco

71 **UN HOMME**

2004

Bronze mit rotbrauner Patina.
Ca. 50 x 15 x 21 cm. Auf der Plinthe geritzt
signiert und nummeriert sowie mit dem
Gießstempel „BRONZE ROMAIN & FILS
CIRE PERDUE“. Exemplar 34/50 (+20 E.A.).

*Bronze with red-brown patina. Approx.
50 x 15 x 21 cm. Signed, numbered and
foundry stamp "BRONZE ROMAIN & FILS
CIRE PERDUE" on base. Cast 34/50 (+20 E.A.).*

Provenienz *Provenance*

Galerie Guy Pieters, Knokke;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Guy Gilsoul, Folon, Sculptures, Ghent 2008,
S.233 mit Farbabb. (anderes Exemplar)

€ 50 000 – 60 000,-



HERBERT BRANDL

Graz 1959

72 OHNE TITEL

2009

Öl auf Leinwand. 218 x 170 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Brandl 09'.

Oil on canvas. 218 x 170 cm. Signed and dated 'Brandl 09' verso on canvas.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt (2009);
Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

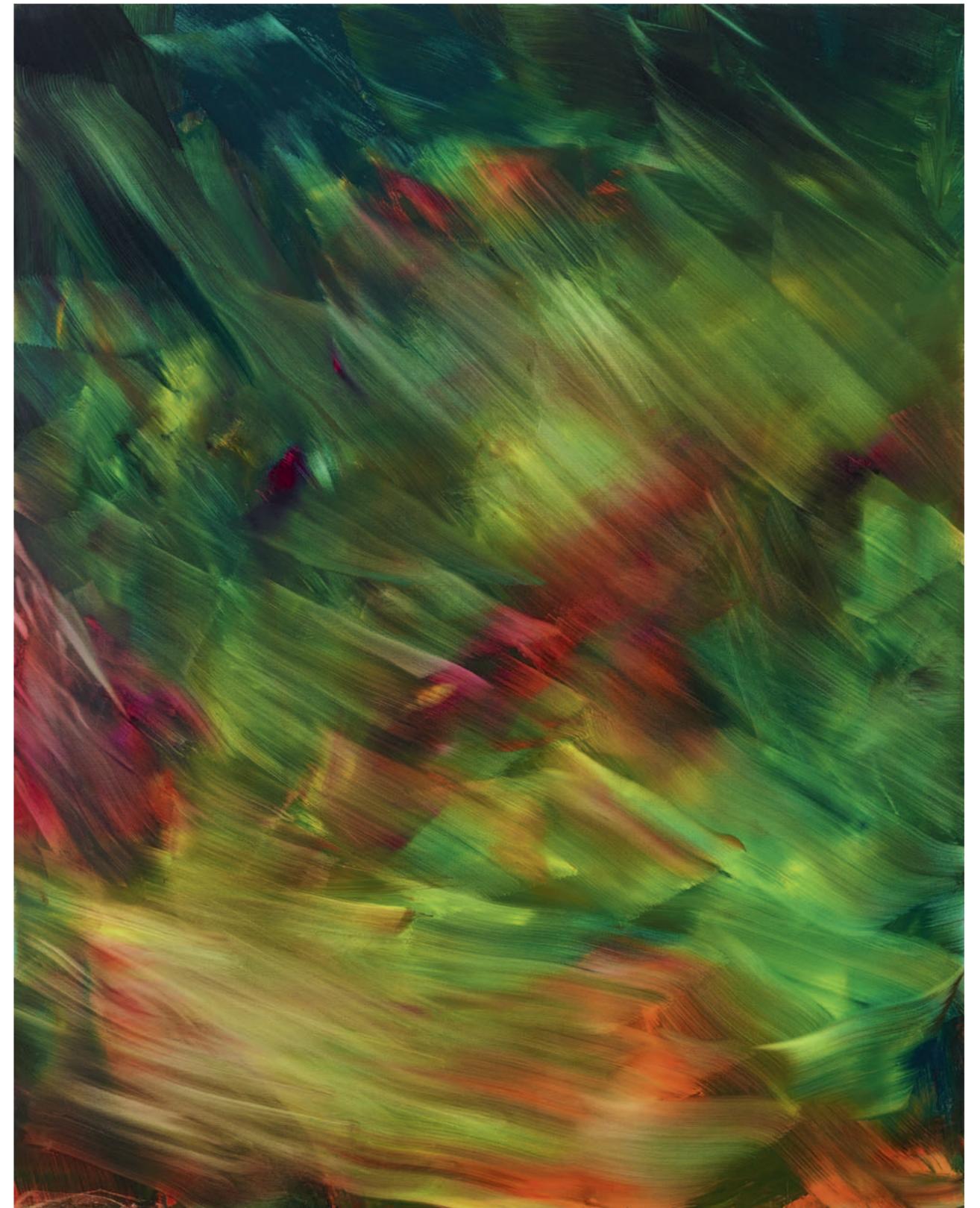
Wien 2020 (Belvedere 21), Herbert Brandl,
Exposed to Painting, Die letzten zwanzig
Jahre, Ausst.Kat., S. 140 mit Farbabb.;

Emden 2012 (Kunsthalle), Herbert Brandl,
Landschaften, Monotypien und Gemälde
Ausst.Kat., S.22 mit Farbabb.

€ 40 000 – 50 000,–

„Das Bild ist letzten Endes vollständig auf dem Gegensatz, ja einem heftigen Konflikt zwischen Licht und Farbe aufgebaut. Teils ist das bei Herbert Brandl zwischen dem Weiß der Leinwand und den Buntfarben der Fall, teils auch durch den Kampf von Bunt- und Weißfarben auf der gleichen Leinwand [...]. Dieser Streit potenziert auf Brandls Bildern der 2000er Jahre die Intensität beider Kontrahenten, der Farbe wie des Lichts, und verleiht ihnen eine frische Energie, die ohne künstliche Farbsetzungen und ohne spektakuläre Kontraste auskommt. Im selben Maß wird, sobald das Auge sich auf diese intensiven Farb- und Lichtflächen eingestellt hat, erkennbar, dass ihre Formensprache sich an einem schmalen Grad ansiedelt, an dem bisweilen abstrakte, spontan gezogene Linienmuster und Flächenverbindungen als Inhalt des Bildes erscheinen, während im nächsten Augenblick wieder ein durchaus figuraler Anlass, der von großer Einfachheit gekennzeichnet ist, evident wird um sich gleich wieder in das Erlebnis des ungegenständlichen Bildes aufzulösen. So etwas wie eine grasbewachsene Fläche, so etwas wie sich bewegende Algen unter Wasser [...]. Das alles wird ohne Effekte und in einer Natürlichkeit vorgetragen, die die große Qualität von Brandls Werk besonders in den 2000er Jahren darstellt.“ (Robert Fleck, Herbert Brandl, Eine zentrale Position der Malerei, in: Herbert Brandl, Ausst.Kat. Deichtorhallen Hamburg, 2009, S.77)

„The painting is ultimately completely based on the antitheses, indeed violent conflict, between light and color. In Herbert Brandl, that struggle is in part between the white of the canvas and the bright colors and in part between the white and colored paints on the same canvas [...]. In Brandl's paintings of the first decade of the twenty-first century, this conflict multiplies the intensity of both opponents – color and of light – and lends them a fresh energy, which gets by without artificial applications of paint or spectacular contrasts. As soon as the eye has adjusted to these planes of color and light, it becomes equally evident that their formal language walks a thin tightrope on which abstract, spontaneously drawn lines and connections between planes sometimes appear to be the subject matter of the painting, before a thoroughly figurative approach, characterized only to dissolve again into the experience of the nonobjective image. The eye thinks it perceives something like a surface with grass growing on it, or algae moving underwater [...] All of this is achieved without effects and with a naturalness that accounts for the high quality of Brandl's oeuvre, especially in the current decade.“ (Robert Fleck, Herbert Brandl, A central position in painting, in: Herbert Brandl, exhib.cat. Deichtorhallen Hamburg, 2009, p.77)



JONATHAN MEESE
Tokio 1972

73 DR. BABY'S SENFEIS
2018

Öl und Acryl auf Leinwand. 100 x 80 cm.
Monogrammiert und datiert JM 2018'. Rück-
seitig auf der Leinwand 3-fach signiert und
datiert 'JMeeese 2018' sowie betitelt
'DR. BABY'S' SENFEIS!'. Auf dem Keilrahmen
mit Werknummer.

*Oil and acrylic on canvas. 100 x 80 cm. Mono-
grammed and dated JM 2018'. Signed and
dated JMeeese 2018' and titled 'DR. BABY'S'
SENFESIS!' verso on canvas. With work num-
ber verso on stretcher.*

Provenienz *Provenance*

Spende des Künstlers an die Deutsche
AIDS-Stiftung

€ 28 000,-

Das Kunstwerk wird zugunsten der
Deutschen AIDS-Stiftung versteigert.



FÜR DIE KINDER UND JUGENDLICHEN IM TOWNSHIP DELFT, KAPSTADT

„KUNST IST LIEBE, LIEBE IST KUNST!“
Jonathan Meese, 2021

Benefiz-Lot der Deutschen AIDS-Stiftung

HIV kommt in den Townships von Kapstadt nie allein. Armut, Hunger, Hoffnungs-
losigkeit sind immer mit dabei. Wie lässt sich diese Lage durchbrechen? Die
Hilfsorganisation HOPE Cape Town geht mit „The Nex“ einen zukunftsfähigen
Weg. Sie schafft – mit Unterstützung der Deutschen AIDS-Stiftung – ein Ge-
meindezentrum im Township Delft, das vor allem die Kinder und Jugendlichen
im Blick hat. Die Jungen und Mädchen sollen „Delfter“ sein können und trotz-
dem eine Chance haben – auf eine sichere Kindheit, eine begleitete Jugend,
Aufklärung und Ausbildung. Die Deutsche AIDS-Stiftung fördert seit 17 Jahren
die südafrikanische Organisation HOPE Cape Town. Bei „The Nex“ finanziert sie
das Jugendförderzentrum. Damit Kinder und Jugendliche eine Zukunftspers-
pektive haben – unabhängig von ihrer Herkunft. Erst wenn es ein gutes Funda-
ment gibt, auf dem die Menschen in den Townships ihre Zukunft bauen können,
ist ein wichtiger Schritt zu weniger HIV-Infektionen getan.

*HIV is never alone in the townships of Cape Town. Poverty, hunger, hopelessness
are always present. How can this be overcome? The aid organisation HOPE Cape
Town is taking a sustainable approach with "The Nex". With the support of the Ger-
man AIDS Foundation, it is creating a community centre in the township of Delft
that focuses primarily on children and young people. They should be able to be
"Delft" boys and girls and still have a chance – of a safe childhood, a guided youth,
enlightenment, and education. The German AIDS Foundation has been supporting
the South African organisation HOPE Cape Town for 17 years. At „The Nex,“ it funds
the youth development center, giving children and young people a vision for the
future, regardless of their origin. Only when there is a good foundation on which
the people in the townships can build their future, has an important step towards
fewer HIV infections been taken.*



Jugendliche stark machen. Dafür sorgt die
Deutsche AIDS-Stiftung zusammen mit HOPE Cape Town
(Foto: Tomas Rodriguez)



2018 © Photography Jan Bauer

Besitzerverzeichnis I188 *Owner directory I188*

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

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

Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

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

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

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

Exports to non-EU countries:

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

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

Export within the EU:

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

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

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.

Symbole *Symbols*

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N *Margin scheme plus additional import tax.*

^R *Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.*

Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert angeführt, 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. Farbbildungen können vom Original abweichen.

Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Experten *Experts*

Patricia Thielmann	T +49.221.925729-27
Moderne Kunst <i>Modern Art</i>	
Dr. Klaus Lange lange@lempertz.com	T +49.221.925729-31
Dr. Ansgar Lorenz lorenz@lempertz.com	T +49.221.925729-95
Dr. Ulrike Ittershagen ittershagen@lempertz.com	T +49.221.925729-48
Nina Beyer M.A. modern@lempertz.com	
Zeitgenössische Kunst <i>Contemporary Art</i>	
Dr. Mechthild Potthoff potthoff@lempertz.com	T +49.221.925729-32
Benjamin Schumann M.A. schumann@lempertz.com	T +49.221.925729-29
Isabel Apiarius-Hanstein M.A. i.hanstein@lempertz.com	T +49.221.925729-70
Leonard Stühl M.A. stuehl@lempertz.com	T +49.221.925729-86
contemporary@lempertz.com	
Photographie <i>Photography</i>	
Dr. Christine Nielsen nielsen@lempertz.com	T +49.221.925729-56
Maren Klinge M.A. klinge@lempertz.com	T +49.221.925729-28
photo@lempertz.com	

Photographie *Photography*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Übersetzung *Translation*

Anna Chiffers, Lisa Goost, Michael Wetzell

Druck *Print*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffensvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

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

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

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

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

benen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 25 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet. Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). 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. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmnachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Änderung oder Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

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

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem 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 paragraph 3 sentence 1 of the Commercial Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item’s condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 GWG. **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted.

Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 25 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer’s premium (regular scheme).

To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c UStG. Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 UrhG), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month.. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, auctioneers

Versand

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

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

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

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

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

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

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

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

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

Filialen Branches

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

Brüssel *Brussels*
Emilie Jolly M.A.
Pierre Nachbaur M.A.
Dr. Hélène Mund
Dr. Anke Held
Louis Buysse
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

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

Repräsentanten Representatives

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

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

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

Lageplan Location

zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32 (nur drei Häuser vom Kunsthaus Lempertz entfernt). U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.

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.



Farsettiarte

MODERN ART
PRATO 4 DECEMBER 2021



Giorgio Morandi, Still life, 1952, oil on canvas, cm 40x45 (detail)

VIEWING

MILAN: 18 - 24 NOVEMBER (SELECTION) | PRATO: 27 NOVEMBER - 4 DECEMBER

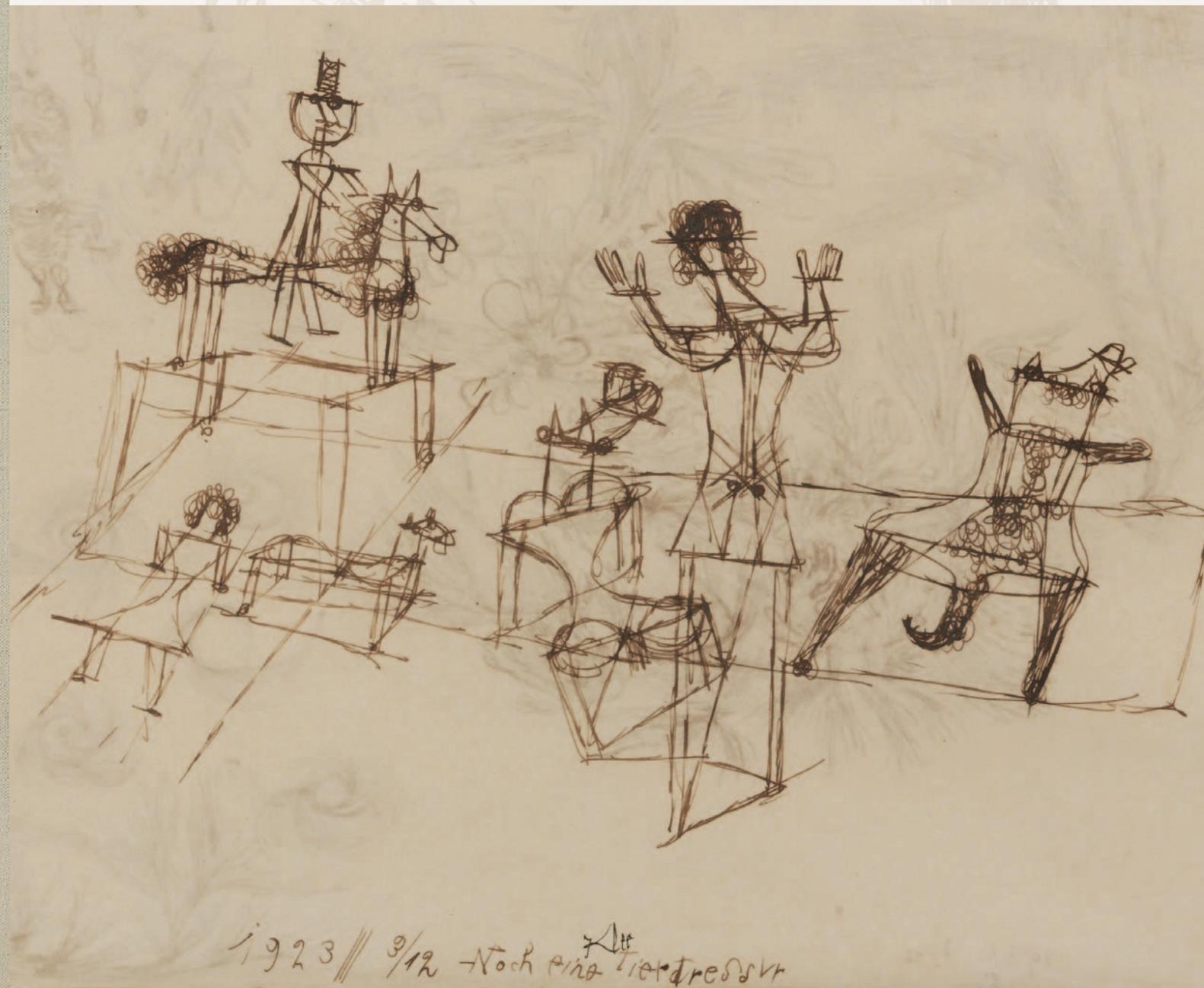
Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci) - Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

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

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

Farsettiarte

MODERN AND
CONTEMPORARY ART
PRATO 3 - 4 DECEMBER 2021



Paul Klee, Noch eine Tierdressur, 1923, ink on paper, cm 21,9x28,6 (detail)

VIEWING

MILAN: 18 - 24 NOVEMBER (SELECTION)

PRATO: 27 NOVEMBER - 4 DECEMBER

Prato, Viale della Repubblica (area Museo Pecci)

Ph. +39 (0)574-572400 / Fax +39 (0)574-574132

Milan, Portichetto di via Manzoni

Ph. +39 (0)2-794274

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

ARTCURIAL



Pierre SOULAGES (geboren 1919)
Peinture 72 x 57 cm, 9 avril 1994 - 1994
Öl auf Leinwand
72 x 57 cm

MODERNE & ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Auktionen in Paris:
Dienstag, 7. Dezember &
Mittwoch, 8. Dezember 2021

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Kontakt:
Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

www.artcurial.com

SCHMUCK 18. NOV. 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 18. NOV. KÖLN



SPIRALREIF MIT SAPHIR UND DIAMANT

Friedrich Becker, Düsseldorf 1964. 18 kt Weißgold. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 6.000 – 8.000,-

KUNSTGEWERBE
PORZELLAN UND KERAMIK
19. NOV. 2021, KÖLN

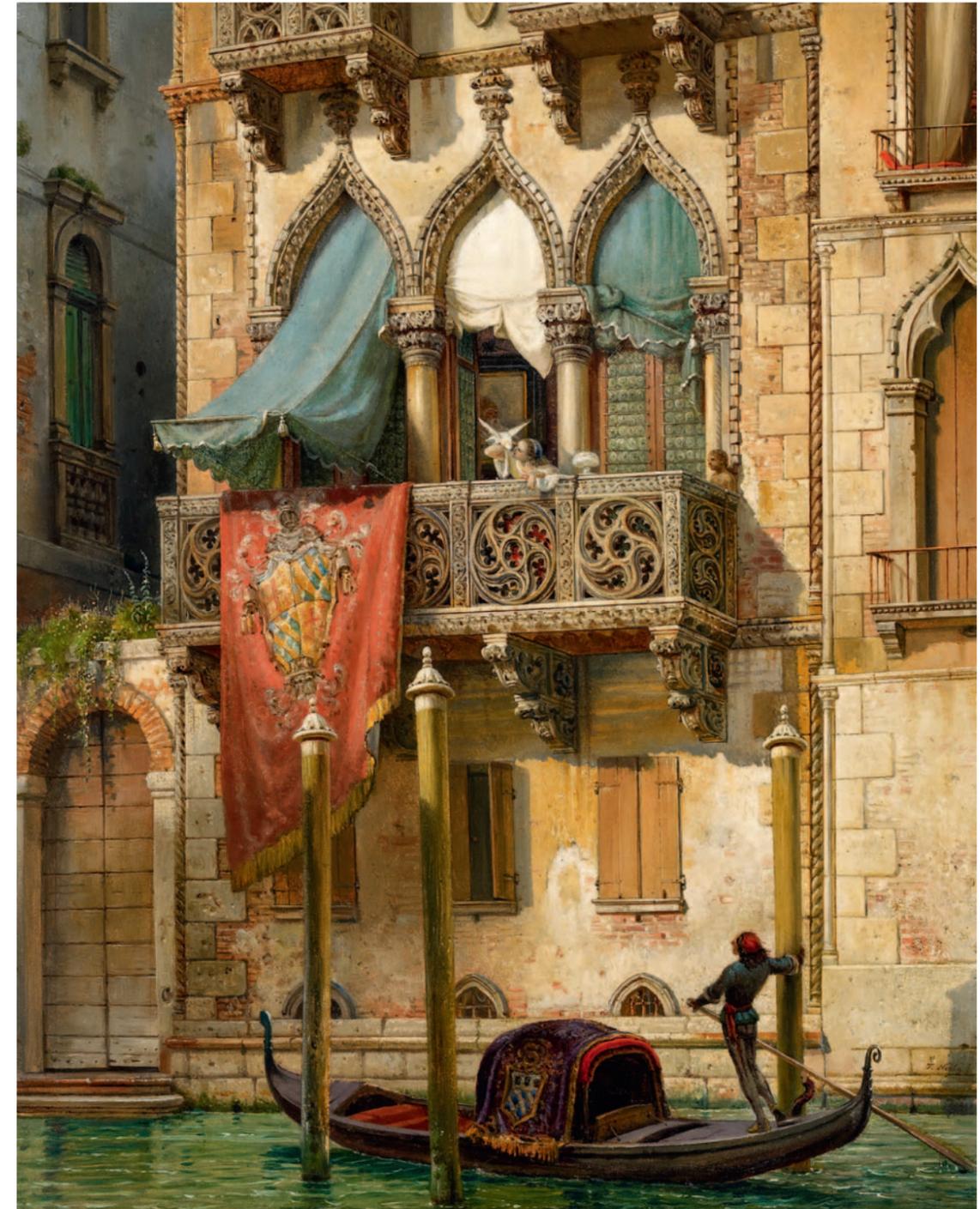
VORBESICHTIGUNG: 12. – 18. NOV. KÖLN



HOCHBEDEUTENDE MEISSENER TEEKANNE MIT K.P.M.-MARKE UND FAMILLE VERTE-DEKOR VON 1723
Porzellan, Emailfarben, Vergoldung, H 13 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 200.000 – 300.000,-

GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN /
SKULPTUREN 14. – 19. JH.
20. NOV. 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 12. – 19. NOV. KÖLN



FRIEDRICH NERLY Palazzo Contarini in Venedig (Haus der Desdemona)
Öl auf Leinwand, 48,5 x 39 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 70.000,-

PHOTOGRAPHIE 3. DEZ. 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 12./13. NOV. BERLIN; 27. NOV. – 2. DEZ. KÖLN



HENRI CARTIER-BRESSON Mexiko, 1934
Späterer Gelatinesilberabzug, 24 x 36,7 cm (29,9 x 39,8 cm). SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 7.000 – 9.000,-

ASIATISCHE KUNST 11. DEZ. 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 4. – 10. DEZ. KÖLN



PRÄCHTIGE FIGUR DES MEDIZIN-BUDDHA BHAISHAJYAGURU
China, 17./18. Jh. Bronze mit Lackfassung, H 50,2 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-



LEMPERTZ

1845