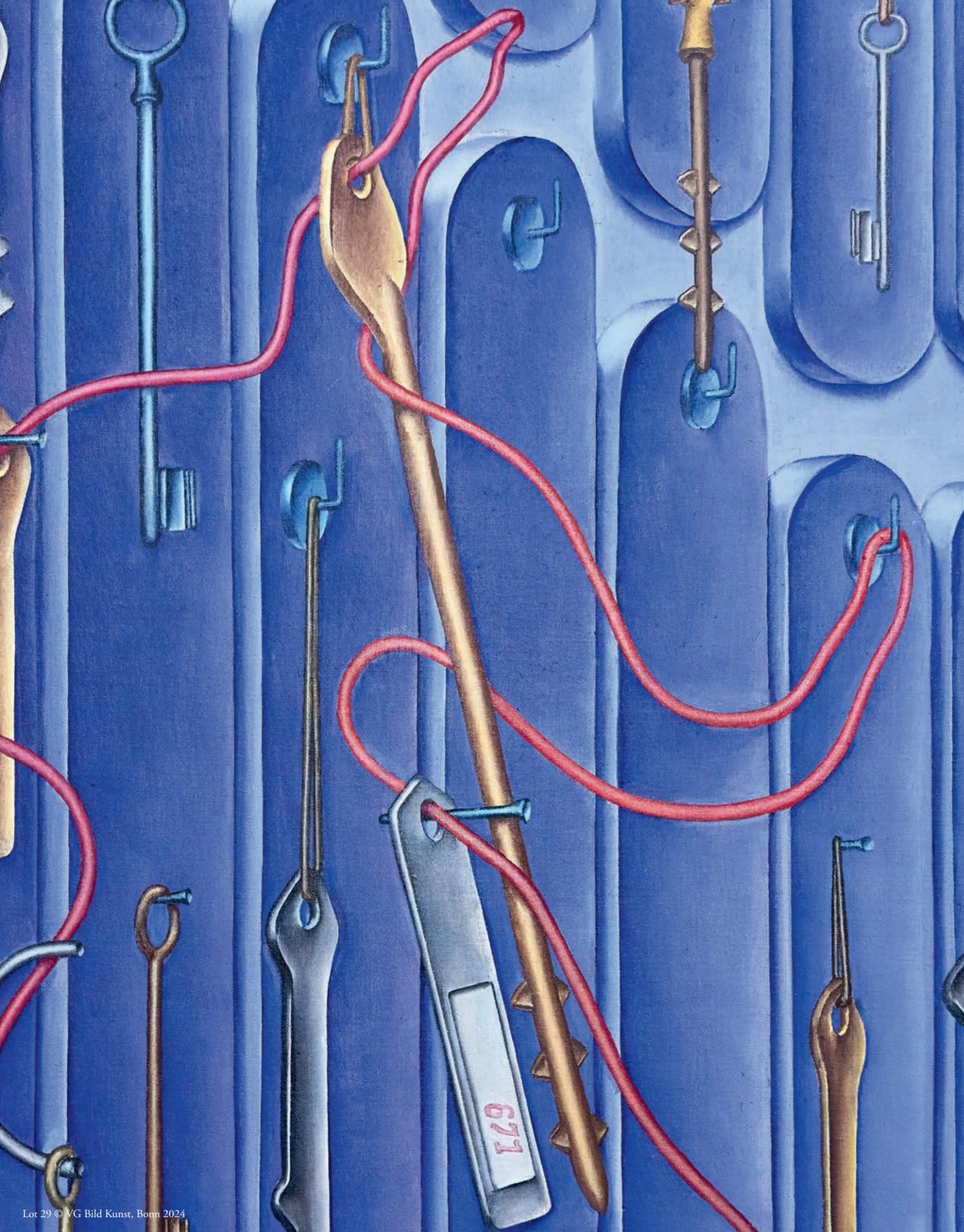


LEMPERTZ

1845

MODERN /
CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
29 NOVEMBER 2024





LEMPERTZ
1845

Modern / Contemporary Art
Evening Sale

29. November 2024 Köln
Lempertz Auktion 1256



Versteigerung Sale

Köln Cologne

Freitag 29. November 2024 *Friday 29 November*

18 Uhr *6 pm* Lot 1 – 76

Vorbesichtigung Preview

Köln Cologne

Samstag 23. November 10 – 16 Uhr

Sonntag 24. November 11 – 16 Uhr

Montag 25. – Donnerstag 28. November 10 – 17.30 Uhr

Matinée

Samstag 23. November 11 Uhr

Isabel Apiarius-Hanstein trifft Kuratorin und Kulturberaterin
Chantal Blatzheim (Fondation Beyeler) zum Gespräch über ein Leben
mit und für die Kunst und die Highlights der Herbstauktionen.

München

In Auswahl *A selection*

St.-Anna-Platz 3, 80538 München

Vernissage Montag 4. November 18 – 21 Uhr

Dienstag 5. November und Mittwoch 6. November jeweils 10 – 17 Uhr

Brüssel

In Auswahl *A selection*

Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf, 1000 Brussels

Vernissage Mittwoch 6. November 18 – 21 Uhr

Donnerstag 7. November – Samstag 9. November jeweils 11 – 17 Uhr

Die Auktion wird auf www.lempertz.com live gestreamt.

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

Umschlag vorne *Front cover*
Lot 16 Claude Monet
Umschlag hinten *Back cover*
Lot 26 Georg Baselitz
© Georg Baselitz 2024

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

ALPHONSE MUCHA

Ivančice (Südmähren) 1860 – 1939 Prag

1 JEANNE D'ARC. VOR DER SCHLACHT/JEANNE D'ARC. ERSCHEINUNG 1908/09

Jeweils Pastell und Gouache auf festem, bräunlichem Papier. 58,8 x 18,6 cm bzw. 59,2 x 19 cm. Unter Glas in Originalrahmen gerahmt. Unten rechts mit Kreide hellblau bzw. blau signiert 'Mucha'. – Das Pastell „Vor der Schlacht“ in tadelloser, farbfrischer Erhaltung. Das Werk „Erscheinung“ mit unauffälliger Spur einer alten Klebemontierung am unteren Bildrand.

Each pastel and gouache on firm, brownish paper. 58.8 x 18.6 cm and 59.2 x 19 cm. Framed under glass in original frames. Signed 'Mucha' lower right in light blue and blue chalk. – The pastel "Vor der Schlacht" in perfect, colour-fresh condition. Inconspicuous trace of old adhesive mount at lower picture margin on "Erscheinung".

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*
Vgl. Darmstadt 1980 (Museum Künstlerkolonie Mathildenhöhe), Alfons Mucha 1860-1939, S. 320-321; Jack Rennert/Alain Weill, Alphonse Mucha. The Complete Posters and Panels, Uppsala 1984, S. 330-331; Paris 2018 (Réunion des musées nationaux, Grand Palais), Alphonse Mucha, S. 157, mit Farbabb.

€ 35 000 – 40 000

Mit den beiden Pastellen „Jeanne d'Arc. Vor der Schlacht“ und „Jeanne d'Arc. Erscheinung“ von Alphonse Mucha kommen zwei ausgezeichnete und auf dem deutschen Kunstmarkt äußerst seltene Werke zum Aufruf. Bei den signierten und tadellos erhaltenen Pastellen handelt es sich um Entwürfe für ein Plakat mit dem Porträt der amerikanischen Schauspielerin Maude Adams (1872 – 1953). Im Juni 1909 spielte sie die Rolle der Jeanne d'Arc in Friedrich Schillers gleichnamigem Stück, das in einer Galaufführung im Stadion der Harvard University aufgeführt wurde. Mucha war im Frühjahr 1908 zur Ausschmückung des neuen Gebäudes des German Theatre nach New York gekommen. Im Folgejahr fertigte er im Auftrag der Harvard University die beschriebenen zwei Plakattendwürfe an, in denen die damals bekannte Schauspielerin Maude Adams in zwei verschiedenen Szenen des berühmten Bühnenstücks zu sehen ist. Für das Pastell „Erscheinung“ griff Mucha auf ein bereits für Sarah Bernhardt angewandtes Konzept zurück, indem er die Schauspielerin in fliederfarbenem Kleid und umgeben von hellen Blüten in einem hohen, vertikalen Format zeigte. Dabei interpretierte er Jeanne d'Arc in dem Augenblick, als sie der visionären Stimme lauscht, die sie darin bestärkt, die ihr anvertrauten französischen Truppen in den Kampf gegen England zu führen. Bei dem zweiten Pastell „Vor der Schlacht“ zeigte Mucha Jeanne d'Arc mit erhobenem Schwert, um sich des göttlichen Beistandes für den bevorstehenden Kampf zu versichern. Sie ist in ein mittelalterlich anmutendes, langes Gewand mit Schnabelschuhen gekleidet und wird von dekorativem Beiwerk gerahmt, zu dem eine wunderschön gemalte weiße Lilie gehört.

Von den beiden Entwürfen gelangte nur das Pastell „Erscheinung“ zur Ausführung (siehe Vgl. Abb.). Von dieser Komposition fertigte Mucha zunächst eine in Aquarell und Gouache ausgeführte Fassung an, bevor er auf deren Grundlage ein zwei Meter hohes Gemälde auf Leinwand schuf – dies seit 1920 im Metropolitan Museum of Art in New York. Das Gemälde wurde vor der Galavorstellung in Harvard ausgestellt und diente entsprechend der Inschrift als Werbung für das einmalige Kulturereignis. Maude Adams war von ihrer Darstellung derart begeistert, dass sie das Gemälde anschließend im Foyer des Empire Theaters in New York, in dem sie regelmäßig spielte, ausstellen ließ.

Wie das ausgeführte Gemälde in New York sind auch die beiden Pastelle in ihren Originalrahmen erhalten. Handwerklich und motivisch von höchster Qualität, sind es Werke aus der Hochphase des Jugendstils.





Alphonse Mucha, Maude Adams als Jeanne d'Arc, 1909
 Aquarell und Gouache auf Papier, 63 x 23 cm,
 unten rechts signiert und datiert 'Mucha 1909'
 Ehemals Sammlung Jiri Mucha
 aus: Jack Rennert/Alain Weill, Alphonse Mucha. The Complete Posters and Panels, Uppsala 1984, S. 333, Nr. 96, Var. 1

With the two pastels "Jeanne d'Arc: Erscheinung" and "Jeanne d'Arc: Vor der Schlacht" by Alphonse Mucha, two excellent works that are also extremely rare on the German art market are coming up for auction. These signed and impeccably preserved pastels were created as design sketches for a poster featuring the portrait of the American actress Maude Adams (1872–1953). In June 1909 she played the role of Joan of Arc in Friedrich Schiller's play about her, which was presented in a gala performance at the stadium of Harvard University. Mucha had come to New York in the spring of 1908 to decorate the new building of the city's German Theatre. The following year, Harvard University commissioned him to produce the two poster designs described here: they show Maude Adams, who was a well-known actress at that time, in two different scenes from the famous play. For the pastel "Erscheinung", Mucha made use of a concept he had already utilised for Sarah Bernhardt, in which the actress is presented in a lilac-coloured dress and surrounded by light flowers in a tall, vertical format. Here he has interpreted Joan of Arc in the moment when she listens to the visionary voice behind her, which reaffirms that she should lead the French troops entrusted to her in the battle against England. In the second pastel, "Vor der Schlacht", Mucha shows Joan of Arc raising her sword to confirm that divine aid will be received in the battle ahead. She is dressed in a medieval-looking, long robe with pointy-toed poulaines on her feet and is framed by decorative auxiliary details, including a beautifully drawn white lily. Of the two designs, only the pastel "Erscheinung" was carried out (see comp. ill.). Mucha initially produced a version of this composition in water-colour and gouache, which he then used as the basis for a two-metre-tall painting on canvas that has been at the Metropolitan Museum of Art in New York since 1920. The painting was exhibited before the gala performance at Harvard and, according to its inscription, it was used to advertise this singular cultural event. Maude Adams was so delighted with this depiction of her that she subsequently had the painting exhibited in the foyer of New York's Empire Theatre, where she regularly performed. Like the completed painting in New York, the two pastels are also preserved in their original frames. Of the highest quality in terms of craft and motif, these are works from the highest phase of art nouveau.



LYNN CHADWICK

London 1914 – 2003 Stroud Gloucestershire

2 MAQUETTE FOR R 34 (MAQUETTE FOR STRANGER III) 1959

Bronze mit schwarz-brauner Patina.
Ca. 44 x 54 x 18 cm. Auf der Plinthe ge-
ritz signiert und nummeriert sowie mit
Werknummer und dem Gießerstempel
'CERA PERSA BROTAL MENDRISIO'.
Exemplar H.C. (+6). – Mit leichten Alters-
spuren.

Dennis Farr, Éva Chadwick, Lynn
Chadwick Sculptur, London 2006,
WVZ-Nr.321

*Bronze with black-brown patina.
Approx. 44 x 54 x 18 cm, Scratched signed
and numbered on plinth, with work number
and foundry mark 'CERA PERSA BROTAL
MENDRISIO'. Cast H.C. (+6). – Minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
New York 1961 (Knoedler Galleries),
Lynn Chadwick (anderes Exemplar)

€ 30 000 – 35 000



LOUISE BOURGEOIS

Paris 1911 – 2010 New York

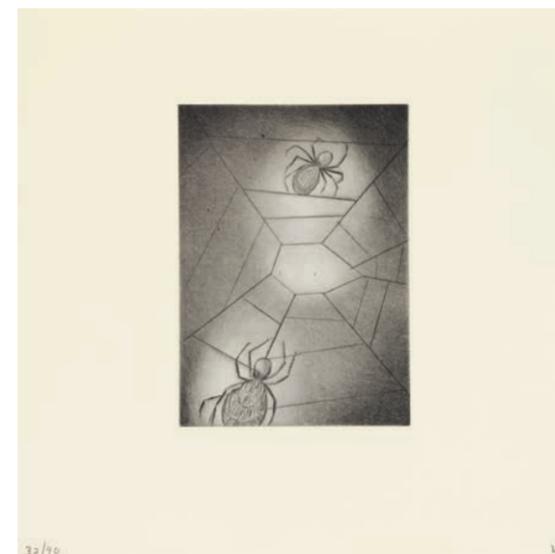
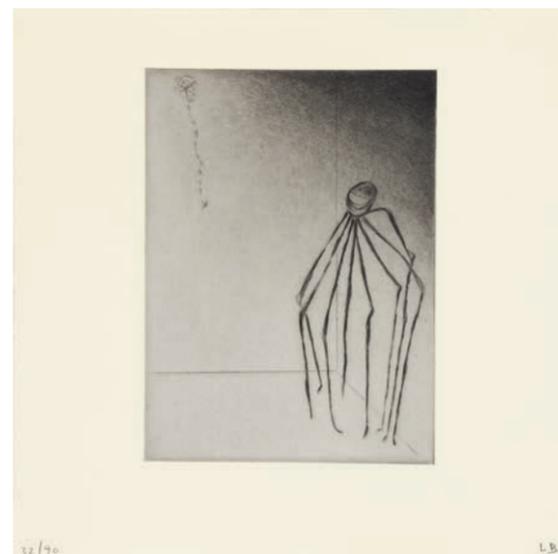
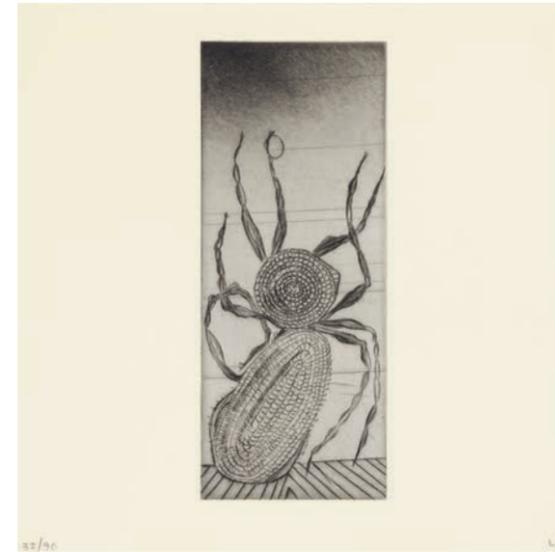
3 ODE À MA MÈRE 1995

9 Kaltnadelradierungen auf Karton.
Je 30 x 30 cm. Jeweils monogrammiert
und nummeriert. Exemplar 32/90
(+35 H.C.). Lose in bedruckten Karton-
Umschlägen mit gedrucktem Text der
Künstlerin in Original-Leinenmappe in
Leinenschuber (32,5 x 32 x 4,5 cm) mit
Impressum, dort signiert und numme-
riert. Editions du Solstice, Paris 1995.

Louise Bourgeois, The Complete Prints
and Books, MoMA-Online, n° 4a-12a

*9 dry point engravings on card. Each
30 x 30 cm. Each monogrammed and
numbered. Example 32/90 (+35 H.C.).
Loose in printed cardboard enve-
lopes with printed text by the artist, in
original linen portfolio in linen slipcase
(32,5 x 32 x 4,5 cm) with imprint, there
signed and numbered. Editions du
Solstice, Paris 1995.*

€ 30 000 – 40 000



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

4 ROMA VIII 1963

Öl auf Leinwand. 95 x 75 cm. Gerahmt.
Geritzt signiert, datiert und betitelt
'Schumacher Roma 63'. – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

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

*Oil on canvas. 95 x 75 cm. Framed.
Scratched signed, dated and titled
'Schumacher Roma 63'. – Traces of stu-
dio and minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*
Galleria La Medusa, Rom (mit rückseiti-
gem Aufkleber); Galleria Falchi, Mailand
(mit rückseitigem Aufkleber); Galerie
Wilbrand, Köln; Privatsammlung, Nord-
rhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Mailand 1970 (Galleria Morone),
Emil Schumacher
Meran 1964 (Kurverwaltung),
Emil Schumacher

€ 80 000 – 120 000

Emil Schumacher gilt als Pionier der gestischen Abstraktion, bei der sich Farbe, Materialität und die Spuren des Malprozesses zu einer eigenständigen Bildsprache verdichten. Diesen Prozess beschreibt der Künstler wie folgt: „Die Farben reißen Formen an sich, die Zeichen verlangen Farben – indem ich mich mitreißen lasse, gewinne ich mein Bild“ (Emil Schumacher, zitiert nach Ernst-Gerhard Güse (Hg.), in: Emil Schumacher, Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, S.75). In „Roma VIII“ zeigt sich sein charakteristischer Einsatz von intensiven Erdtönen, insbesondere das hier dominierende warme Rostrot, das an die antiken Mauern und die archaische Atmosphäre der ewigen Stadt erinnert. Der kontrastierende Einsatz von Weiß- und Grautönen im oberen Bildbereich erzeugt eine tiefe Raumwirkung, fast als ob der Blick über die historischen Ruinen hinweg in den Himmel schweift. Die plastische, reliefartige Struktur der pastos aufgetragenen Farbschichten und die sichtbaren Spuren der Werkzeuge des Künstlers verleihen dem Bild eine materielle Präsenz. Das Werk zeigt eindrucksvoll Schumachers Fähigkeit, Farbe und Form auf eine Weise einzusetzen, die Emotionen und Erinnerungen wachruft, ohne auf narrative oder figurative Elemente zurückzugreifen. Das Bild ist nicht nur eine Hommage an Rom, sondern auch eine Reflexion über die Zeit und die Vergänglichkeit, wie sie in den monumentalen Überresten der antiken Stadt gegenwärtig sind.

Emil Schumacher is considered a pioneer of gestural abstraction, in which colour, materiality and the traces of the painting process are condensed into an independent pictorial language. The artist describes this process as follows: "The colours usurp forms, the signs demand colours – by letting myself be carried away, I gain my picture" (Emil Schumacher, quoted from Ernst-Gerhard Güse (ed.), in: Emil Schumacher, The Experience of the Unknown, Ostfildern 2012, p.75). In Roma VIII, his characteristic use of intense earth tones is evident, especially the warm rust-red that dominates here, reminiscent of the ancient walls and the archaic atmosphere of the eternal city. The contrasting use of white and grey tones in the upper part of the picture creates a deep spatial effect, almost as if the viewer's gaze is sweeping over the historic ruins and into the sky. The sculptural, relief-like structure of the impasto layers of paint and the visible traces of the artist's tools lend the painting a material presence. The work impressively demonstrates Schumacher's ability to use colour and form in a way that evokes emotions and memories without resorting to narrative or figurative elements. The painting is not only a homage to Rome, but also a reflection on time and transience as they are in the monumental remains of the ancient city.



ARNOLD TOPP

Soest 1887 – 1945 (während der Kämpfe an der Oder verschollen)

R5 NÄCHTLICHE STADT MIT KIRCHE UND FRIEDHOF 1917

Öl auf Malkarton. 30 x 23,2 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts
grau signiert 'A. Topp'. – In gutem
farbfrischen Zustand, die Ecken partiell
minimal berieben.

Die Authentizität wurde dem Vorbe-
sitzer von Rainer Enders, Frankfurt/O.,
bestätigt. Das Gemälde wird in das
überarbeitete Werkverzeichnis aufge-
nommen mit der Nr. 17.Oe.35.

*Oil on artist's board. 30 x 23.2 cm.
Framed under glass. Signed 'A. Topp'
lower right in grey. – In very good,
colour-fresh condition, partial minimal
abrasion to corners.*

*The authenticity was confirmed to the
previous owner by Rainer Enders,
Frankfurt (Oder). The painting will be
included in the revised catalogue
raisonné with the no. 17.Oe.35.*

Provenienz *Provenance*
Nagel, Stuttgart, 17. Oktober 2009,
Lot 772; Galerie Thomas, München
(Etikett auf dem Unterkarton);
Privatsammlung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*
Vermutlich Berlin 1917 (Galerie Der
Sturm), 51. Ausstellung, „Nächtliches
Bild“; Brandenburg/Havel 2015/2016
(Brandenburgisches Landesmuseum),
Stattbekannt. 150 Jahre Brandenburg
in Bildern, Kat. S. 85 mit ganzseitiger
Farbabb.

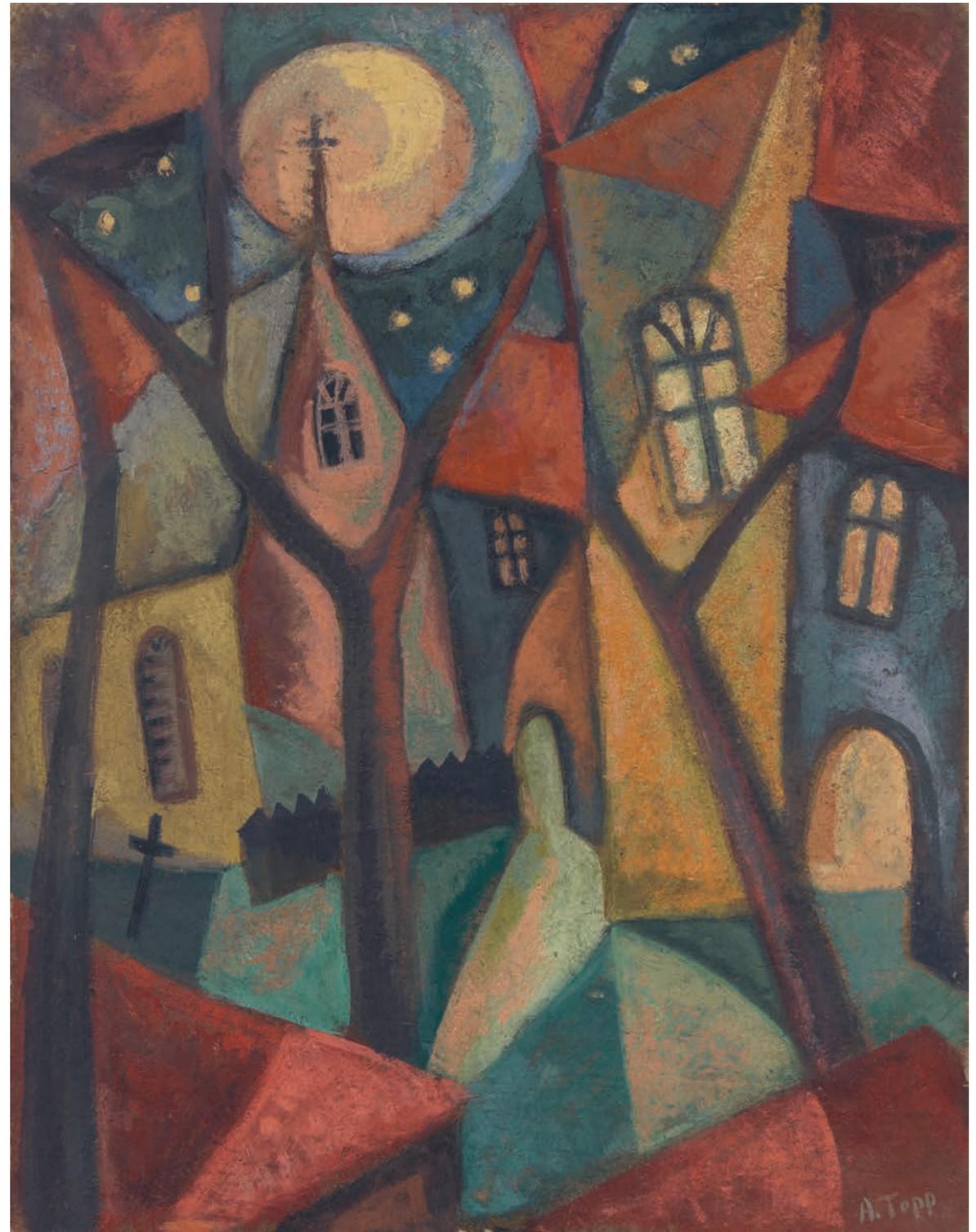
€ 40 000 – 50 000

In einem intimen Bildformat und harmonischen, gebrochenen Farbtönen entwirft Arnold Topp diese expressionistische, idyllisch anmutende Szenerie einer nächtlichen Stadtlandschaft. Unter einem riesigen Vollmond sind eine Kirche, der Kirchhof und die angrenzenden Wohnhäuser zu einem engen Geflecht von geometrischen Formen verwoben. Mit Fenster- und Türöffnungen, schlank aufragenden Baumstämmen und den Sternen am dunklen Himmel fügt der Künstler erzählerische Elemente ein, die die Darstellung zusätzlich strukturieren. Das Dunkel der Nacht wird durch das intensive Licht des Mondes und die erleuchteten Häuser aufgebrochen, Lichtkreise und -flecken scheinen in der menschenleeren Szene ein Eigenleben zu führen.

„Arnold Topp, bei dem das narrative Element häufig stark ausgeprägt ist, erzählt auch hier eine Geschichte, wodurch der Beschauer immer wieder in den Bann der Darstellung gezogen wird, und jedesmal aufs neue bisher nicht beachtete Details entdeckt. [...] Die in der Darstellung liegende gespannte Ruhe, die sich in Grenzen haltenden stürzenden Elemente, das aufrecht stehende Kreuz der Kirche deuten auf eine Entstehung des Bildes im Jahr 1917, nachdem Topp die auch in seinem Werk sichtbaren traumatischen Folgen des Krieges und seiner Verwundung überwunden hatte“, schreibt Rainer Enders zu diesem Werk.

Arnold Topp has composed this expressionist, idyllic-looking scene featuring a nocturnal cityscape in an intimate format and harmoniously toned-down colours. A church, a churchyard and the adjacent houses are interwoven into a compact network of geometric forms beneath a gigantic full moon. With the openings of the windows and doors, the slender tree trunks rising up and the stars in the dark sky, the artist has inserted narrative elements that additionally structure the image. The darkness of the night is interrupted by the intense light of the moon and the illuminated houses; circles and dabs of light seem to lead a life of their own within the deserted scene.

“Arnold Topp, whose work often features a pronounced narrative element, is also telling a story here, which repeatedly draws viewers back into the fascinating image, where they once again discover previously unnoticed details every time. [...] The tense calm that lies in the image, the toppling elements held in check and the upright cross of the church suggest that the painting was created in 1917, after Topp had come to terms with those traumatic consequences of the war and his wounding that also become visible in his work”, writes Rainer Enders regarding this painting.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

6 WEIBLICHER KOPF MIT OFFENEN AUGEN

Um 1920/1923

Aquarell und Tuschpinsel auf bräunlichem Papier. 22,4 x 17,2 cm. Unten links schwarz monogrammiert 'A. J.'. – In schöner Erhaltung, leicht verblasst.

M. Jawlensky/L. Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 426

Watercolour and brush and India ink on brownish paper. 22.4 x 17.2 cm. Monogrammed 'A. J.' lower left in black. – In very fine condition, minimally faded.

Provenienz *Provenance*

Hauswedell & Nolte, Hamburg, 25.11.1961, Lot 464; Privatsammlung; Hauswedell & Nolte, Hamburg, 8./9.6.1979, Lot 545; Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1979 dort erworben)

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1979 (Galerie Rosenbach), Zwischen Tradition und Moderne. Ausgewählte Kunst des IXX. Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, Kat. 219, mit Farbabb. S. 34

Literatur *Literature*

Sabine Fehleemann, Zum Oeuvre von Alexej von Jawlensky, in: Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, Abb. S. 100

€ 40 000 – 60 000

Mit dem „Weiblichen Kopf mit offenen Augen“ von Alexej von Jawlensky wird ein im Hinblick auf die Technik rares Werk versteigert. Die hellen, teils transparenten Farben in Blau, Gelb, Orange und Rot vermitteln eine gegenüber den Gemälden dieser Serie ungewohnte Zartheit des Ausdrucks.

Nach den „Mystischen Köpfen“ schuf Jawlensky ab 1918/19 die Werkreihe der „Heilandsgesichter“. Bei den kleinformatigen Werken blendete er alles erklärende Beiwerk aus und konzentrierte sich ausschließlich auf das Gesicht mit seinen wichtigsten Merkmalen – auf den Mund, die Nase und die Augen. Bei diesem Abstrahierungsprozess verlor sich auch das ehemals intensive Kolorit und wich einer transparenten Farbgebung. Eine zentrale Funktion nehmen von nun an die Augen ein. Entweder sind sie fest geschlossen und treten nur als geschwungene Linien auf oder sie sind – wie bei unserem Aquarell – weit geöffnet. Bei Jawlensky thematisieren sie das Sehen im transzendenten Sinn einer Erkenntnis des Göttlichen. Wenn Jawlensky langjährige Freundin und Mäzenin Emmy Galka Scheyer über die „Heilandsgesichter“ schreibt, dass ihnen „immer ein Geheimnis bleibt“, dann trifft dies in besonderem Maße auf unseren „Weiblichen Kopf mit offenen Augen“ zu.

With “Weiblicher Kopf mit offenen Augen”, one of Alexej von Jawlensky’s extremely rare watercolours depicting this motif is coming up for auction. The light and sometimes transparent tones of blue, yellow, orange and red convey an unaccustomed delicacy of expression compared to the oil paintings from this series.

From 1918/19, following the “Mystischen Köpfe”, Jawlensky created the group of “Heiligengesichter”. In these small-format works, he has eliminated every explanatory, secondary element to concentrate exclusively on the face, with its most important features – the mouth, nose and eyes. His formerly intense use of colour also disappeared in this process of abstraction and made way for a transparent tonality. From now on, the eyes perform a central function. Either they are closed tight and appear only in the form of curved lines or, as in the case of our watercolour, they are wide open. In Jawlensky’s work, they thematise vision in the transcendent sense of a recognition of the divine. When Jawlensky writes to Emmy Galka Scheyer, his friend and patron of many years, that the “Heilandgesichter” always “retain a sense of mystery”, this particularly applies to our “Weiblicher Kopf mit offenen Augen”.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

7 MEDITATION MAY 1935 N. 10 1935

Öl auf leinenstrukturiertem Karton, auf Unterkarton montiert. 17,5 x 12,6 cm (32,6 x 25 cm). Gerahmt. Unten links rot nummeriert 'A.J.' und rechts datiert '35'. Auf dem Unterkarton unten links mit Tinte von Lisa Kümmel datiert „V 1935“ und bezeichnet „N [...]“. Rückseitig mit Tinte signiert, beschriftet und nummeriert 'A. Jawlensky 1935 Mai N 10. J.'. – Farbfrisch und sehr gut erhalten. In der oberen rechten Ecke mit einer winzigen unauffälligen Kratzspur. Der Unterkarton in den Ecken etwas bestoßen und minimal verschmutzt.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1639

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi,
Muralto, für freundliche Hinweise.

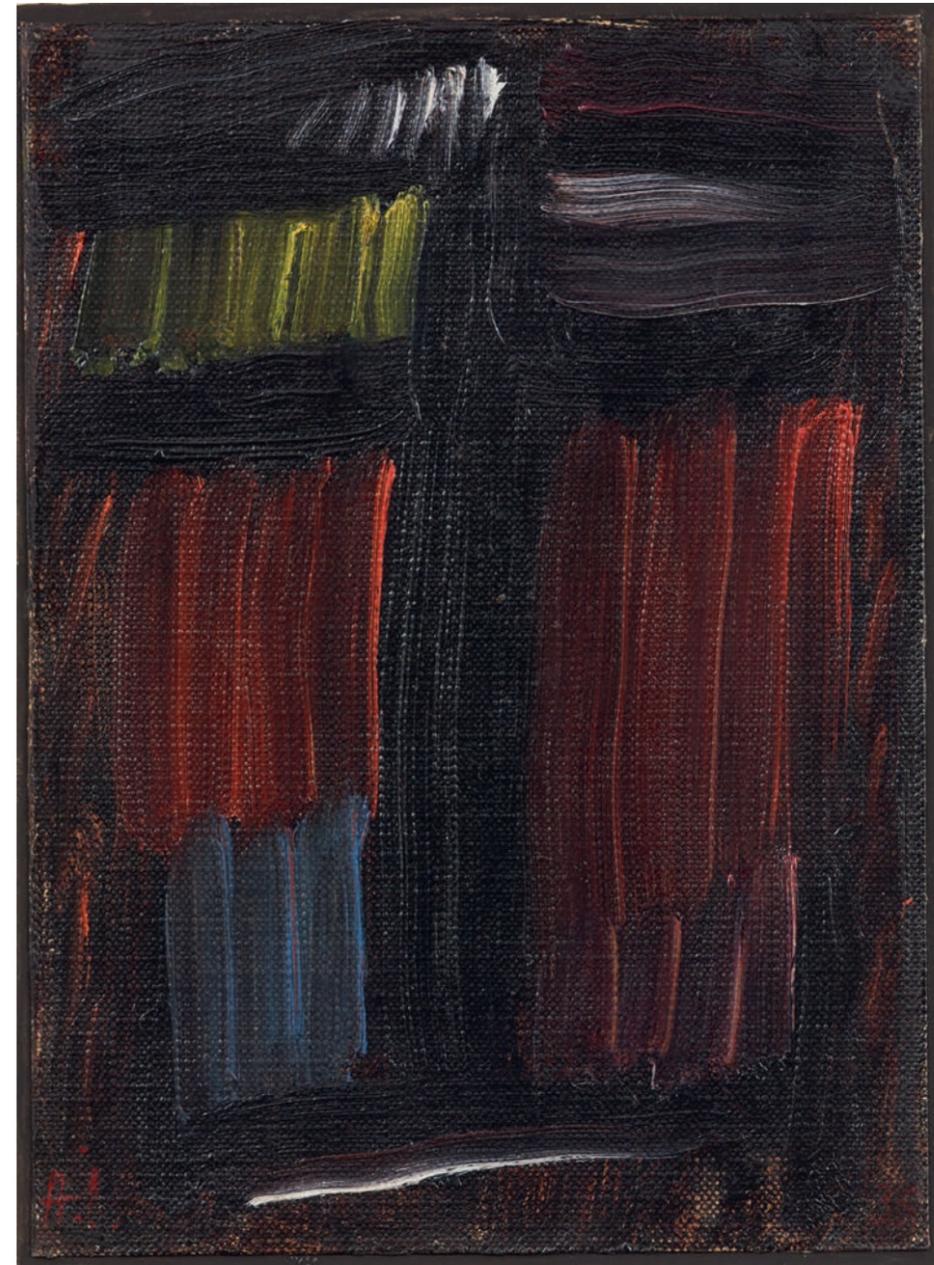
Oil on canvas-structured card, mounted on backing card. 17.5 x 12.6 cm (32.6 x 25 cm). Framed. Monogrammed 'A.J.' below left in red and dated '35' lower right. Dated "V 1935" lower left on the backing card in ink by Lisa Kümmel. Signed, inscribed and numbered 'A. Jawlensky 1935 Mai N 10. J.' verso in ink. – Colour fresh and very fine condition. A tiny inconspicuous trace of a scratch at upper right corner. Backing card at the corners somewhat dented and minimally soiled.

We would like to thank Angelica Jawlensky Bianconi, Muralto, for the friendly advice.

€ 30 000 – 40 000

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Galka Scheyer, Hollywood, CA (in Kommission vom Künstler 1935); Compulsory auction, San Francisco 1954, Lot 9, Nr. 80; Landau Galleries / Orrel P. Reed, Jr., Los Angeles; Privatsammlung; Serge Sabarsky Gallery, New York; Wolfgang Ketterer, München, 26. November 1979, Auktion 36, Lot 882, Abb. S. 166; Privatsammlung Bayern



Die monogrammierten und 1935 bzw. 1936 datierten Gemälde „Meditation“ und „Große Meditation“ gehören zur letzten bedeutenden Werkgruppe Jawlenskys, den Meditationen. Mit ihnen schloss er eine Entwicklung seines Schaffens ab, die mit den farbintensiven Köpfen begonnen hatte, und die über die „Mystischen Köpfe“ und „Abstrakten Köpfe“ der 1920er Jahre eine fortschreitende farbliche und kompositorische Reduktion erfuhr. Jawlensky selbst hatte sie als Krönung und in ihrer formalen Konzentration als Quintessenz seines Schaffens betrachtet: „Die letzte Periode meiner Arbeiten hat ganz kleine Formate“, schreibt er, „aber die Bilder sind noch tiefer und geistiger, nur mit der Farbe gesprochen. Da ich gefühlt habe, dass ich in Zukunft infolge meiner Krankheit, nicht mehr werde malen können, arbeite ich wie ein Besessener an diesen meinen kleinen Meditationen“ (zit. nach: „Alexej Jawlensky“, Ausst. Kat. München/Baden-Baden 1983, S. 292).

Beide Werke zeigen den charakteristischen, strengen Bildaufbau, ein Gerüst aus waagerechten und senkrechten Balken, die die Augenpartie, die Nase und den Mund markieren. Parallele, farbige Pinselzüge füllen die linke und rechte Gesichtshälfte aus. Viele der seit 1935 entstandenen Meditationen sind ungewöhnlich dunkel und besitzen – wie die beiden zum Aufruf kommenden Werke – jene geheimnisvolle Tiefe, die Annegret Hoberg mit Jawlenskys empfundener Gläubigkeit begründete: „Diese Köpfe bedeuteten für Jawlensky [...] in ihrer seriellen Reihung weit mehr als formale Studien des abstrahierten menschlichen Gesichts. Das Antlitz des Menschen wurde für ihn ein Medium für die Erfahrung von Transzendenz, die immer wieder variierte Abwandlung der einmal gefundenen Grundform in seine Malerei 'ein Weg zu Gott'“ (in: Helmut Friedel/Annegret Hoberg, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2004, Nr. 87). Wie keine andere Werkgruppe Jawlenskys zeugen die Meditationen vom ungeheuren Willen, mit dem er trotz der zunehmend schmerzhaften Gelenkversteifung seine Gemälde 'niederschrieb'.

Monogrammed and dated to 1935 and 1936, the paintings “Meditation” and “Große Meditation” belong to Jawlensky’s last major group of works: the Meditationen. These mark the conclusion of a line of development within his oeuvre that began with his intensely colourful heads and then underwent a progressive chromatic and compositional reduction through the “Mystischen Köpfe” and “Abstrakten Köpfe” from the 1920s. Jawlensky himself saw them as the crowning achievement of his oeuvre and, in their formal concentration, as its quintessence: “My works from the last period have been in very small formats”, he writes, “but the paintings are even more profound and spiritual, spoken exclusively through colour. Because I have sensed that, as a result of my illness, I will no longer be able to paint in the future, I work like a man possessed on these little “Meditationen” of mine” (cited in: “Alexej Jawlensky”, exh. cat. München/Baden-Baden 1983, p. 292).

*Both works display the characteristic, strict pictorial structure: a framework of horizontal and vertical bars marking the area around the eyes as well as the nose and mouth. The left and right halves of the face are filled in with parallel strokes of colour. Many of the Meditationen created from 1935 onwards are unusually dark and, like the two works coming up for auction, possess that mysterious profundity which Annegret Hoberg sees as the result of Jawlensky’s experience of faith: “For Jawlensky these heads, in their serial sequence, signify [...] far more than formal studies of the abstracted human face. For him the human countenance became a medium for the experience of transcendence – the repeatedly varied transformation of the previously discovered fundamental form in his painting, ‘a path to God’” (in: Helmut Friedel/Annegret Hoberg, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, Munich 2004, no. 87). Like no other group of works by Jawlensky, the “Meditationen” testify to his tremendous will in “writing down” his paintings in spite of the increasingly painful stiffening of his joints.*

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

8 GROSSE MEDITATION MAY 1936 N. 27 1936

Öl auf leinenstrukturiertem Karton, auf Holz montiert. 25 x 17,5 cm. Gerahmt. Unten links rot monogrammiert 'AJ' und rechts datiert '36'. Rückseitig von fremder Hand mit Bleistift datiert und nummeriert „1936 V N. 27“. – Mit einem deutschen und schweizerischen Zollstempel versehen. – In guter Erhaltung. Mit kleinen hellen Farbspritzern zum Oberrand. Die Kanten partiell schwach berieben. In den schwarzen Partien mit wenigen unauffälligen Retuschen.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1963

Wir danken Angelica Jawlensky Bianconi,
Muralto, für freundliche Hinweise.

Oil on canvas-structured card, mounted on wood. 25 x 17.5 cm. Framed. Monogrammed 'AJ' lower left in red and dated '36' at the right. Dated and numbered "1936 V N. 27" verso in pencil by an unknown hand. German and Swiss customs stamps. – Very good condition. Small light colour splatters at upper margin. Light rubbing in places at the edges, a few inconspicuous retouchings in the black areas.

We would like to thank Angelica Jawlensky Bianconi, Muralto, for the friendly advice.

Provenienz *Provenance*
Wolfgang Ketterer, München, Auktion
36, 26. November 1979, Lot 883, mit
Abb. S. 167; Privatsammlung Bayern

€ 25 000 – 35 000



RAINER FETTING

Wilhelmshaven 1949

9 GROSSER WALD

1988

Öl und Sand auf Leinwand, 3-teilig.
300 x 600 cm. Auf der linken Tafel
rückseitig auf der Leinwand signiert,
datiert und betitelt 'Fetting '88 Großer
Wald'. Alle Tafeln rückseitig auf der
Leinwand in Folge römisch nummeriert
und mit Maßangaben. – Mit leichten
Altersspuren.

*Oil and sand on canvas, 3-part work.
300 x 600 cm. Signed, dated and titled
'Fetting '88 Großer Wald' verso on can-
vas of left panel. All panels numbered
in series in roman numerals and with
measurements verso on canvas. – Minor
traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Raab Galerie, Berlin; Privatsammlung,
Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1990 (Staatliche Museen zu
Berlin/DDR, Nationalgalerie), Weimar
(Stadtmuseum), Rainer Fetting, Berlin/
New York, Gemälde und Skulpturen,
Ausst.Kat.Nr.24, S.56 mit Farbabb.
(hier 1987 datiert und mit abweichen-
den Maßangaben);
Berlin/London 1988 (Raab Gallery),
Rainer Fetting, Portraits, Stadtland-
schaften, Wald, Skulpturen, Ausst.Kat.,
o.S. mit Farbabb. 57 (dort 1987 datiert)

€ 60 000 – 80 000



Das Werk ist in Berlin zu besichtigen.

Für weitere Informationen:

Tel +49 221 925729-32

The work can be viewed in Berlin.

For further information:

phone +49 221 925729-32

HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

10 LANDSCHAFT IM TESSIN 1956

Öl auf Leinwand. 60 x 73 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert 'H. Purrmann'. – Rückseitig auf dem neueren Keilrahmen von fremder Hand beschriftet „Montagnola 'Blick gegen Ponte Tresa' 1956“, nachfolgend überschrieben und neu datiert „1950“. – Unmittelbar an den Leinwandkanten partiell etwas berieben. Am Oberrand mit einem winzigen Farbverlust.

Lenz/Billeter 1956/28 (dort als unbezeichnet beschrieben)

Wir danken Felix Billeter, Hans Purrmann Archiv München, für freundliche Hinweise.

Oil on canvas. 60 x 73 cm. Framed. Signed 'H. Purrmann' lower right in black. Inscribed "Montagnola 'Blick gegen Ponte Tresa' 1956" verso on the new stretcher by an unknown hand, subsequently overwritten and dated anew "1950". – Partially somewhat rubbed directly at the canvas edges. Tiny loss of paint in upper margin.

We would like to thank Felix Billeter, Hans Purrmann Archive, Munich, for the friendly advice.

Provenienz Provenance

Heidi Vollmoeller, Zürich; Privatbesitz Tegernsee; Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf (Rahmenetikett „Montagnola mit Blick gegen Ponte Tresa“, 1950); Privatbesitz Hamburg; Privatbesitz Baden-Württemberg; Galerie Wolfgang Ketterer, München, 2. Juni 1981, Auktion 47, Lot 1194, mit Farbabb.; Dorotheum 2008 (dort erworben), Privatbesitz Sachsen-Anhalt

€ 30 000 – 40 000

Das eindrucksvolle Gemälde „Landschaft im Tessin“ von Hans Purrmann gehört zu einer Gruppe oberitalienischer Landschaften, die der Maler ab 1950 von seinem am Hang gelegenen Wohnsitz, der Casa Camuzzi, aus schuf. Es ist die von Seen, Bergketten, üppiger Vegetation und mediterraner Architektur geprägte Landschaft, die ihn immer wieder aufs Neue faszinierte.

Was mag Purrmann an dem vorliegenden Landschaftsausschnitt interessiert haben? Es dürfte die klare Ordnung des landschaftlichen Gefüges gewesen sein – die abgesteckten Felder im Vordergrund, der blau schimmernde See und die den Hintergrund abschließenden Berge. Als ausgewiesener Landschaftsmaler wusste er alle Bildebenen mittels der hohen Bäume miteinander zu verbinden. Der diagonal verlaufende Weg zieht unseren Blick unweigerlich in die Tiefe. Farblich erscheint die Landschaft für Purrmann eher gedämpft. Eine Skala von Grüntönen kontrastiert mit Rot und Ocker. Die weiter zurückliegenden Berge und der Himmel sind aquarellartig leicht in helles Grün und Hellblau getaucht. Mit sicher geführtem Pinsel ließ Purrmann eine mediterrane Landschaft in frühlingshafter Luft vor unseren Augen entstehen.

Die im Werkverzeichnis verwendete Abbildung zeigt das Landschaftsgemälde noch vor der Signierung, die Purrmann gelegentlich erst Jahre nach Fertigstellung des Werks anlässlich einer Ausstellung oder eines Verkaufs anbrachte.

Hans Purrmann's impressive painting "Landschaft im Tessin" belongs to a group of northern Italian landscapes that the artist began to create around 1950, looking out from his home in the Casa Camuzzi, which stands alongside a slope. This landscape defined by lakes, mountain chains, luxuriant vegetation and Mediterranean architecture repeatedly fascinated him anew.

What might have interested Purrmann in the present view selected from the landscape? It was presumably the clear order of the landscape's structure – the fenced-in fields in the foreground, the shimmering blue lake and the mountains sealing off the background. As an established landscape painter, he knew how to use the tall trees to tie all of these planes of the picture together. The diagonal course of the path irresistibly draws our gaze into the distance. In terms of colour, the landscape appears largely muted for Purrmann. A scale of green tones contrasts with red and ochre. The mountains lying further back and the sky are immersed in light greens and blues displaying a watercolour-like sense of lightness. With his confident brushwork, Purrmann causes a Mediterranean landscape to emerge before our eyes within a springtime atmosphere.

The reproduction used in the catalogue raisonné shows this landscape painting before it was signed, something that Purrmann occasionally did not do until years after completing a work, on the occasion of its exhibition or sale.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

11 KIRCHENFIGUREN II (MANN UND FRAU) 1913

Öl auf Leinwand. 77,5 x 64,5 cm.
Gerahmt. Oben rechts schwarz signiert 'Emil Nolde' und rückseitig auf dem oberen Keilrahmen zusätzlich mit schwarzem Pinsel signiert und betitelt 'Emil Nolde Kirchenfiguren II'. – Rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem gedruckten Papieretikett der Galerie Hans Goltz, München, darin handschriftlich mit Künstler, Bildtitel und der Nr. „9793“ versehen sowie mit dem gedruckten Etikett der Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, und dem Etikett der „XXVIII Exposition Biennale Internationale des Beaux Arts Venise 1956“, darin maschinenschriftlich neben Künstler und Bildtitel der Leihgeber „Dr. Bernhard Sprengel, Hannover“ vermerkt.

Urban 551; Handliste 1910 c, Nr. 464 und Handliste 1930 „1913 Kirchenfiguren II (Mann und Frau)“

Oil on canvas. 77.5 x 64.5 cm. Framed. Signed 'Emil Nolde' upper right in black and additionally signed and titled 'Emil Nolde Kirchenfiguren II' verso on the stretcher in back brush. – Printed paper label of Galerie Hans Goltz, Munich verso on the stretcher, therein handwritten name of artist, title and no. "9793" as well as printed label of Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf and label of "XXVIII Exposition Biennale Internationale des Beaux Arts Venise 1956", thereon typewritten name of artist, title and lender "Dr. Bernhard Sprengel, Hannover".

€ 300 000 – 350 000

„Die Zweiheit hatte in meinen Bildern und auch in der Graphik einen weiten Platz erhalten. Mit- oder gegeneinander: Mann und Weib, Lust und Leid, Gottheit und Teufel. Auch die Farben wurden einander entgegengestellt: kalt und warm, hell und dunkel, matt und stark. Meistens aber doch, nachdem eine Farbe oder ein Akkord wie selbstverständlich angeschlagen war, bestimmte eine Farbe die andere, ganz gefühlsmäßig und gedankenlos tastend in der ganzen herrlichen Farbenreihe der Palette, in reiner sinnlicher Hingabe und Gestaltungsfreude [...] Farben in ihrem Eigenleben, weinend, lachend, Traum und Glück, heiß und heilig, wie Liebeslieder und Erotik, wie Gesänge und Choräle! Farben in Schwingungen in Silberglockenklang und Bronzegeläute, kündend Glück, Leidenschaft und Liebe, Blut und Tod,“ so Nolde über seine Jahre in Arolsen und Berlin von 1911 bis 1913 (zit. nach Ders., Mein Leben, Köln 1976, S. 205).
Überblickt man Noldes malerisches Werk, fällt sein starkes Interesse an der Darstellung von Plastik auf: Madonnenfiguren, ozeanische und indianische Skulpturen und Masken, Buddhfiguren und Fayencen. Er hielt sich hierbei sowohl an eigene Bestände als auch – ab 1911 verstärkt – an die des Berliner Völkerkundemuseums; in Berlin hatte Nolde Wohnung und Atelier in diesen Jahren gemietet und verbrachte vornehmlich die Wintermonate dort.

„Als wieder der Winter kam, stand ich innerem Bedürfnis folgend in den ägyptischen und koptischen Abteilungen der Museen, ich ging zu den Tanagras und zu den romanischen Figuren und den gotischen, immer zeichnend alle diese reichen Formen und auch Farben. – Es gab dies ein vertieftes Eindringen in das Wesentliche, als mechanische Aufnahme und Abbildungen es tun, wenn auch meine Zeichnungen nur ganz knapp waren. – In meinen späteren oft frei gemalten Stilleben kehren einige dieser gegenständlichen Wahrnehmungen wieder.“ (ebenda, S. 223)
So werden einerseits Artefakte zu Stilleben arrangiert, andererseits finden eben jene Objekte Eingang in seine Motivwelt und regen ihn zu einer äußerst expressionistischen Umsetzung beispielsweise von biblischen historischen Themen mit u.a. dem neunteiligen Zyklus zum „Leben Christi“ (Urban 421-423, 477-482) oder auch denen der nordischen Mythologie an, wie etwa „Mann und Weibchen“ oder „Kerzentänzerinnen“ – Typen von skurriler und markanter Physiognomie in ekstatischer Bewegung und kräftiger Farbgebung (s. Urban 515 u. 512). Während sich Künstlerkollegen aus der Brücke-Vereinigung oder auch in Paris eher der außereuropäischen, resp. afrikanischen Skulptur widmen, sucht Nolde ebenfalls in der heimischen Sakralplastik das Eigentümliche, Interessante und auch Fremde.

In dem Stilleben „Kirchenfiguren II“ sind die Figur eines Apostels, das Buch mag ihn als Matthäus ausweisen, und die kniende Stifterfigur einer Königstochter aus einer mittelalterlichen Gruppe um den Hl. Georg auf eine Größe gebracht und miteinander vereint. Beide Holzskulpturen waren im heute zerstörten Kieler Völkerkundemuseum Thaulow aus-



Provenienz *Provenance*

Paul Ströhmer, Neumünster (um 1920); Sammlung Bernhard Sprengel, Hannover (1940); Galerie Großhennig, Düsseldorf (1958); seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Halle 1914 (Kunstverein), Emil Nolde. Gemälde und Aquarelle; Frankfurt a.M. 1915 (Ludwig Schames), Emil Nolde. Gemälde, Kat. Nr. 43; Dresden 1916 (Galerie Arnold), Emil Nolde. Gemälde; Frankfurt a.M. 1917 (Ludwig Schames), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik, Kat. Nr. 11; Hannover 1918 (Kestner-Gesellschaft), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik, Kat. Nr. 20; Hamburg 1947 (Kunstverein), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik; Mannheim 1952 (Kunsthalle), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik, Kat. Nr. 12; Kiel 1952 (Kunsthalle), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik, Kat. Nr. 46; Venedig 1956, XXVIII. Biennale Internationaler Bildender Kunst (rückseitiger Aufkleber); London 1964 (Marlborough Fine Art), Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 9, S. 23 mit Abb.; Hannover 1965 (Kunstverein), Sammlung Sprengel, Kat. Nr. 225, S. 168 mit Abb.; Hamburg 2012 (Ernst Barlach Haus), Emil Nolde. Puppen, Masken und Idole, mit Farbabb. S. 63, sowie Farbabb. S. 44 (Vorzeichnungen)

gestellt – wie auch eine Madonna mit einem Heiligen, die Nolde in seinem Gemälde „Kirchenfiguren I“ dargestellt hat (s. Urban 549) –, und sie befinden sich heute im Schloß Gottorf Schleswig. Die beiden vorbereitenden Zeichnungen in der Nolde-Stiftung Seebüll zeigen den Apostel und die Prinzessin als einzelne Figuren (siehe Vgl. Abb.). In dem großformatigem Gemälde dagegen füllen sie den mit breiten Pinselstrichen nicht weiter differenzierten blauen Bildraum – sicher eine marianische Anspielung – und blicken einträchtig vereint in mildem Ernst auf das Gegenüber. So gilt der fürbittende Gestus nun nicht mehr dem ursprünglichen Geschehen, aus dem Nolde es entnommen hat, sondern richtet sich direkt an den Betrachter.

Das in seinem großen Format seltene „Stillleben“ war früh schon auf wichtigen Ausstellungen vertreten und stammt aus der berühmten Sprengel-Sammlung, Hannover.

“Dualisms were provided a great deal of room in my pictures and also in my graphic works. With or against one another: man and woman, pleasure and pain, deity and devil. The colours were also opposed to each other: cold and warm, light and dark, weak and bold. Usually, however, after one colour or colour harmony had been sounded – as though it were a matter of course – one colour defined the other, feeling the way through the palette’s entire splendid sequence of colours entirely on the basis of emotion and without a thought, in pure sensual surrender and the joy of giving form [...] Colours living a life of their own, crying, laughing, dream and happiness, hot and holy, like love songs and eroticism, like chants and chorales! Colours oscillating in the timbre of silver and bronze bells, heralding happiness, passion and love, blood and death,” writes Nolde regarding the years he spent in Arolsen and Berlin from 1911 to 1913 (cited in idem, Mein Leben, Köln 1976, p. 205).

Surveying Nolde’s work as a painter, his strong interest in depicting sculpture stands out: statues of the Madonna, sculptures and masks from Oceania and by Native Americans, statues of Buddha and faience works. In this context he took advantage both of his own collections and, from 1911, increasingly those of Berlin’s ethnological museum as well; Nolde had rented a flat and studio in Berlin during those years and primarily spent the winter months there.

“When winter came again I stood, following an inner urge, in the Egyptian and Coptic sections of the museums; I went to the Tanagras and to the Romanesque and Gothic statues, always drawing all of these rich forms and also colours. – This provided a more profound penetration into the essential than mechanical images and reproductions do, even if my drawings were only very cursory. – In my later still lifes, which were often painted freely, several of these object-based perceptions make their return” (ibid., p. 223).

Thus, on the one hand, artefacts are arranged into still lifes and, on the other, these same objects find their way into his world of motifs and inspire him to an extremely expressionistic realisation of, for example, historical themes from the Bible, featuring subjects such as the nine-part cycle on the “Leben Christi” (Urban 421-423, 477-482), or also from Nordic

mythology, such as “Mann und Weibchen” or “Kerzentänzerinnen” – characteristic figures featuring bizarre and striking physiognomies in ecstatic movement and bold tonality (see Urban 515 and 512). While his fellow artists from the Brücke group or also those in Paris were dedicating their attention more to non-Western, or specifically African sculpture, Nolde was also searching for the distinctive, interesting and also the foreign element in European sacred sculpture.

In the still life “Kirchenfiguren II” the figure of an apostle – the book may identify him as Matthew – and the kneeling donor figure depicting a king’s daughter from a medieval group centred around St George have been made the same size and united together. Both wooden sculptures – as well as a Madonna with a saint which Nolde depicted in his painting “Kirchenfiguren I” (see Urban 549) – were exhibited in Kiel’s Thaulow ethnological museum, which was later destroyed, and they are now to be found in Schloss Gottorf in Schleswig. The two preparatory drawings in the Nolde-Stiftung Seebüll show the apostle and the princess as individual figures (see comp. ill.). In the large-format painting, on the other hand, they fill the blue space of the picture, which has been painted in with broad brushstrokes and without further detail (surely a Marian allusion) – harmoniously united, they gaze with mild seriousness at the viewer opposite them. The gesture of intercession thus no longer applies to the original situation from which Nolde had taken it and is instead addressed directly to the viewer.

The “still life” is rare on account of its large size; it was already presented at important exhibitions early on and is from the famous Sprengel collection of Hanover.



Bleistiftzeichnungen zum Gemälde „Kirchenfiguren II“ (aus: Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, München 1987, I. Bd., S. 481)

ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

12 STILLEBEN: AZALEEN IN ROSA VASE

1936

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, vom Künstler auf Karton gezogen und mit schwarzem Tuscherand eingefasst. 19 x 12,5 cm (Karton 32,2 x 24,9 cm). Gerahmt. Unten links schwarz monogrammiert 'A.J.' und unten rechts datiert '36'. Auf dem Karton mit schwarzer Tusche datiert 'IV.1936' und bezeichnet 'N 10.'. rückseitig mit schwarzer Tinte von Lisa Kümmel bezeichnet „A.Jawlensky IV. 1936“ und „N.10“ sowie vom Künstler mit blauer Tinte betitelt. – In guter Erhaltung.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/
A. Jawlensky 1917

Oil on linen textured paper, laid down on card and outlined in black India ink by the artist. 19 x 12.5 cm (card 32.2 x 24.9 cm) Framed. Monogrammed 'A.J.' lower left in black and dated '36' lower right. Dated 'IV.1936' in black India ink on the card and inscribed 'N 10.' verso, inscribed "A.Jawlensky IV. 1936" and "N.10" in black ink by Lisa Kümmel, and titled in blue ink by the artist. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Helene von Jawlensky, Wiesbaden 1938; Nachlass des Künstlers; Privatsammlung; Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf; Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1986 (Kunsthandel Wolfgang Wittrock), Alexej Jawlensky. Gemälde 1908-1937, Kat. Nr. 39 mit Farbabb. S. 71; München 1987 (Galerie Gunzenhauser), Alexej Jawlensky. Ölbilder, Kat.Nr. 16; München 1988 (Galerie Gunzenhauser), Jawlensky, Münter, Kandinsky und der Blaue Reiter, Kat. Nr. 13 mit Farbabb o.S.

€ 30 000 – 40 000

Neben seinen berühmten „Abstrakten Köpfen“ und den aus ihnen hervorgehenden „Meditationen“ läutet Alexej von Jawlensky mit seinen Blumenstillleben die letzte große Schaffensphase ein. Tauchen sie vor 1934 noch eher sporadisch in seinem Oeuvre auf, so räumt ihnen der Künstler in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre einen beinahe ebenbürtigen Stellenwert ein. Ähnlich wie bei seinen im I. Weltkrieg entstandenen „Variationen“, die ihren Ausgangspunkt in der Aussicht aus dem gleichen Fenster seines Hauses in St. Prex haben, wählt Jawlensky bei seinen Blumenstillleben die auf dem Fensterbrett seines Ateliers stehenden Blumenvasen als Motiv. An der Grenze zur abstrakten Komposition variiert er in diesen kleinformatigen Blumenstillleben ein ums andere Mal ein formales Grundmuster, das in der Summe ein serielles Prinzip erkennbar werden lässt.

Jawlensky ging es, wie er 1937 in einem Brief an Galka Scheyer schrieb, in seinen Blumenstillleben darum, wiederzugeben was er sah und zugleich, was seine Seele erblickte (vgl. M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume Three 1934 – 1937, S. 13).

Alongside his renowned "Abstract Heads" and the "Meditations" that followed from them, with his flower still lifes Alexej von Jawlensky began the final major phase of his oeuvre. While prior to 1934 they tend to crop up only sporadically in his output, in the second half of the 1930s the artist accorded them more or less the same status as his other works. Similar to his "Variations", which he produced during World War I, and which took as their starting point the view from one and the same window in his house in St. Prex, for his floral still lifes Jawlensky chose as his theme the flower vases standing on the window sill of his studio.

Bordering on an abstract composition, he varied the basic formal pattern in these small-sized still lifes of flowers over and over again – taken together they intimate the notion of a serial principle.

In the floral still lifes Jawlensky sets out, as he wrote in a letter of 1937 to Galka Scheyer, to reproduce what he saw and also what his soul discerned (see M. Jawlensky, Pieroni-Jawlensky, & A. Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, vol. 3, 1934 – 1937, p. 13).



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

13 MARSCHLANDSCHAFT

Um 1930

Aquarell auf festem, handgeschöpften Japanpapier. 35,4 x 48 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit brauner Tusche signiert 'Nolde.' – In gutem farbfrischem Zustand.

Der wissenschaftliche Beirat der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde hat das Werk am 19.9.2024 im Original begutachtet und wird es in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufnehmen.

Watercolour on firm handmade Japan paper. 35.4 x 48 cm. Framed under glass. Signed 'Nolde' lower right in brown India ink. – Very good, colour-fresh condition.

The scientific advisory board of the Stiftung Seebüll Ada and Emil Nolde examined the original work on 19 September 2024 and will include it in a future catalogue raisonné of Emil Nolde's watercolours and drawings.

Provenienz *Provenance*
In dritter Generation Privatbesitz
Deutschland

€ 100 000 – 120 000

Kontrastierende und ausdrucksstarke Blau-, Gelb- und Grüntöne sowie ein fließend-leichter Farbauftrag verwandeln die norddeutsche „Marschlandschaft“ von Emil Nolde in ein dramatisches Bildgefüge. Wie kein anderer Künstler vor ihm fängt er die heimatliche Landschaft mit ihren weiten Ebenen, den geduckten Bauernhäusern und den unendlichen Weiten des Himmels mit einem Feuerwerk an Farben ein. Diese Natur hat für Nolde nichts Eintöniges. Ständig wechselt sie die Farben und Stimmung und spiegelt so die Kraft der Naturphänomene. Das vorliegende Aquarell dürfte in Westschleswig entstanden sein, wo Emil und Ada Nolde das Bauernhaus Utenwarf erworben hatten. Im Unterschied zum Aufenthalt auf der idyllischen Insel Alsen in der Ostsee, waren die sprödere Landschaft und das oftmals raue Wetter in Westschleswig für Nolde künstlerisch interessanter: „Mich sehnte nach hoher freier Luft, nach herber, starker Schönheit, so wie sich die Westküste mit ihrer weiten Himmelsspannung und den Wolken über Marschland und Wasser besonders in den rauen Jahreszeiten so verschwenderisch gibt.“ (zit. nach: Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln 2002, S. 147). Mit „Marschlandschaft“ kommt ein ausgesprochen gut erhaltenes Aquarell von Nolde zum Aufruf. Um 1930 entstanden, gehört es zu den besonders farbtintensiven Werken aus seiner besten Schaffenszeit.

Contrasting and highly expressive tones of blue, yellow and green as well as a fluidly light application of the colours transform Emil Nolde's northern German "Marschlandschaft" into a dramatic visual arrangement. Like no artist before him, he captures his native landscape – with its broad plains, squat farmhouses and endless expanse of sky – through the fireworks of his colours. For Nolde, there was nothing monotonous about the nature here. Its colours and atmosphere change constantly, reflecting the power of natural phenomena.

*The present watercolour was probably created in western Schleswig, where Emil and Ada Nolde had purchased the Utenwarf farmhouse. In contrast to his time spent on the idyllic island of Alsen in the Baltic Sea, Nolde found the more inhospitable landscape and the often rough weather in western Schleswig more artistically interesting: "I was yearning for lofty and free air, for an austere and strong beauty, like that which the western coast, with its broad expanse of sky and the clouds above the marshes and water, provides with particular extravagance in the harsh seasons." (cited in: Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Cologne 2002, p. 147). With "Marschlandschaft", a remarkably well-preserved watercolour by Nolde is coming up for sale. Created around 1930, it is among those works from the best period of his oeuvre which display particularly intense colours.*



OSKAR SCHLEMMER

Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

14 ABSTRAKTE FIGUR, FREIPLASTIK G 1921/1923

Gipsplastik und Metallschaft. Gesamthöhe 107 cm. Oberteil: 84 x 52 x 19 cm; Fuß: 15 x 65 x 21,5 cm; Metallschaft: 8 cm. Unbezeichnet.

v. Maur P 13

Plaster sculpture and metal shaft.
Overall height 107 cm. Upper part:
84 x 52 x 19 cm; Foot: 15 x 65 x 21.5 cm;
Metal shaft: 8 cm. Unsigned.

Provenienz *Provenance*

Staatsgalerie Stuttgart, Depositem
Schlemmer, Inv. Nr. PL 185

Ausstellungen *Exhibitions*

Weimar 1923 (Das Staatliche Bauhaus), Oskar Schlemmer: Gemälde, Plastiken, Gouachen; Stuttgart 1953 (Württembergischer Kunstverein), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag, Kat. Nr. 382; München 1953 (Haus der Kunst), Oskar Schlemmer, Ausstellung zum Gedächtnis an seinen 10. Todestag, Kat. Nr. 241; Zürich 1973 (Kunstgewerbemuseum), Die Zwanziger Jahre, Kontraste eines Jahrzehnts, Kat. Nr. 145; Stuttgart 1977 (Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart im Württembergischen Kunstverein), Oskar Schlemmer, Der Maler – Der Wandgestalter – Der Plastiker – Der Zeichner – Der Graphiker – Der Bühnengestalter – Der Lehrer, S. 114, Kat. Nr. 247, Abb. S. 121; Marseille 1999 (Musée Cantini), Oskar Schlemmer, o. Kat. Nr., S. 235 mit Abb. S. 43

€ 300 000 – 500 000

Literatur *Literature*

Karl Nierendorf (Hg.), Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Weimar-München 1923, S. 199, Abb. 129 (betitelt: Freiplastik G, datiert: 1923) und Abb. S. 91 (Aufnahme der Steinbildhauerei); Bauhaus, Vierteljahr-Zeitschrift für Gestaltung, Hannes Meyer (Hg.), Ernst Kallai (Schriftleiter), Jg. III, Nr. 4, Okt.-Dez. 1929, Dessau (Abschiedsheft für Schlemmer), Abb. auf dem Umschlag (betitelt: Rundplastik 1921); Laszlo Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, München 1929, Bauhausbuch 14, Abb. S. 108 (datiert: 1923); Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 16, 3. Aufl., Berlin 1931, Abb. S. 150 (datiert: 1921); Walter Gropius, Ise Gropius, Herbert Bayer, Bauhaus 1919-1928, New York 1938, Abb. S. 187 (datiert: 1923), 2. Aufl. Boston 1952, 3. Aufl. Stuttgart 1955, Abb. S. 185; Carola Giedion-Welcker, Moderne Plastik, Zürich 1937, Abb. S. 41 (datiert: 1921); Hans Hildebrandt, Oskar Schlemmer, München 1952, S. 134, WK. Nr. 8, Abb. S. 118 (datiert 1921); Carola Giedion-Welcker, Plastik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1955, Abb. S. 47; Contemporary Sculpture, New York 1960, Abb. S. 52; Werner Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1958, Abb. Nr. 24; Hans Maria Winkler, Das Bauhaus, Weimar-Dessau-Berlin 1919-1933, Bramsche 1962, Abb. S. 236, 2. erw. Auflage 1968, Abb. S. 256; Karin von Maur, Oskar Schlemmer, Das plastische Werk, Stuttgart 1972, Abb. S. 41 und S. 38/39 (Vorzeichnungen); Oskar Schlemmer, Wand-Bild / Bild-Wand, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1988, Abb. S. 136; vgl. Oskar Schlemmer, Ausst. Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Centre Cultural de la Fundación "La Caixa", Madrid/Barcelona 1996-1997, Kat. Nr. 41 o. Abb. (Variante 13a)



Herausragende Plastik aus Schlemmers Bauhaus-Zeit

Mit der „Abstrakten Figur“ – auch „Freiplastik G“ genannt – schuf Oskar Schlemmer 1923 eine der „interessantesten Figuren der 1920er Jahre“ (Karin von Maur). Wie keine andere seiner Skulpturen erfüllt sie die Forderung, die der Künstler selbst an eine Freiplastik stellte: „Die Plastik ist 3dimensional. Sie ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort und Blickrichtung. Da sich die Plastik nicht in einer Ansicht erschöpft, entsteht ein Bewegungszwang für den Beschauer und erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke führt zum Erfassen der Plastik.“ (zit. nach Karin von Maur, Oskar Schlemmer. München 1979, S. 384). Angeregt durch die Auseinandersetzung mit dem „Figuralen Kabinett“, gelang Schlemmer aus der Verbindung menschlicher Gliedmaßen mit fremdartigen Körperformen eine faszinierende Rundplastik. Tatsächlich bietet die „Abstrakte Figur/Freiplastik G“ durch ihre Formgebung und die gegenläufigen Bewegungsmomente eine Folge unterschiedlicher Perspektiven. Während der Kopf wie Kern und Schale in Gesicht und Helm aufgeteilt ist, bildet der wuchtige Rumpf das Aktionszentrum der Figur. Er weist sowohl gerundete, vertikale Elemente als auch eine zur Taille hin orientierte, starke Diagonale auf. Dazu gegenläufig ist die überkragende, linke Schulter konzipiert, die bis zum Rücken um die Figur herumgeführt wird. Die vertikalen Elemente werden durch die Waagerechte des langen Fußes aufgefangen, der das Schweben des Körpers auf dem Metallstab in seiner Stabilität verankert.

Die Grundformen Kreis, Dreieck und Quadrat zugrunde legend, weist die Plastik Kugel-, Zylinder- und Diagonalformen auf. Durch das Wechselspiel von konkaver und konvexer Ausrichtung, von Licht und Schatten, wohnt der Figur eine ungeheure Dynamik inne, die an Schlemmers Figurinen des berühmten „Triadischen Balletts“ erinnern. Die „Abstrakte Figur/Freiplastik G“ vereint in nuce ein starkes Bewegungselement mit einer raffiniert ausdifferenzierten Plastizität. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation hat Oskar Schlemmer in der „Abstrakten Figur“ die Idee einer wahrhaften Plastik verwirklicht. Zahlreiche Vorzeichnungen und ein Aquarellentwurf dokumentieren, dass Schlemmer über einen längeren Zeitraum hinweg an der „Abstrakten Figur“ arbeitete und sich intensiv mit ihrer Ausführung auseinandersetzte. Erst nach Klärung mehrerer Gestaltungsansätze fand er zur vorliegenden endgültigen Form. Das 1923 ausgeführte Original in Gips, das 1977 von den Mitar-



Werkstatt Oskar Schlemmers für Steinbildhauerei am Bauhaus Weimar, 1923
Rechts die „Abstrakte Figur, Freiplastik G“
aus: Karin von Maur, Oskar Schlemmer,
Monographie, München 1979, S. 140, Abb. 105

beitern der Staatsgalerie Stuttgart professionell restauriert wurde, kommt hier erstmals zum Aufruf. Von dieser originalen Fassung ließ Schlemmers Frau Tut 1961 elf Exemplare in vernickelter Bronze und minimal kleiner bei Noack in Berlin gießen.

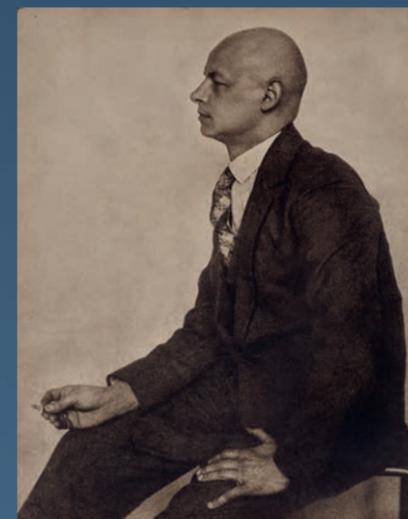
Mit der „Abstrakten Figur/Freiplastik G“ schuf Schlemmer 1923 die bedeutendste Plastik des Bauhauses.

In 1923 Oskar Schlemmer created his “Abstrakte Figur”, also known as “Freiplastik G” – one of the most “interesting figures of the 1920s” (Karin von Maur). More than any other work by Schlemmer, it fulfils the demand that the artist himself placed on free-standing sculptures: “Sculpture is 3-dimensional. It is to be grasped not in a single moment but, instead, in a sequential succession of vantage points and perspectives. Because the sculpture is not exhausted through a single viewpoint, its beholders are compelled to move, and it is only this circling and the sum of impressions that leads to a grasp of the sculpture” (cited in Karin von Maur, Oskar Schlemmer. München 1979, p. 384). Inspired through his occupation with the “Figurales Kabinett”, Schlemmer has achieved a fascinating free-standing sculpture by combining human limbs with exotically unfamiliar bodily forms. “Abstrakte Figur/Freiplastik G” does in fact offer a series of different perspectives through its form and the contrary movements of its composition. While the head is divided up into a face and helmet like a core and shell, the powerful torso forms the active centre of the figure. It displays rounded, vertical elements as well as a strong diagonal leading towards the waist. The projecting left shoulder runs along a contrary path that extends around the figure all the way to its back. The vertical elements are intercepted by the horizontal of the long base, whose stability anchors the hovering quality of the body on the metal rod.

The sculpture displays spherical, cylindrical and diagonal forms based on the elementary forms of the circle, triangle and square. The interplay of concave and convex orientation, of light and shadow, fills the figure with a tremendous dynamism reminiscent of Schlemmer’s costume designs for the famous “Triadisches Ballett”. In essence, the “Abstrakte Figur/Freiplastik G” unites a strong element of movement with a subtly nuanced sculptural quality. Hardly any other artist of Oskar Schlemmer’s generation realised the idea of a genuine sculpture as effectively as Schlemmer has done in his “Abstrakte Figur”.

Numerous preliminary drawings and a design sketch in watercolours demonstrate that Schlemmer worked on the “Abstrakte Figur” over an extended period of time and became intensely occupied with its execution. Only after clarifying a number of preliminary compositional concepts did he arrive at the present, final form. The original version carried out in plaster in 1923, which was professionally restored by the staff of the Staatsgalerie Stuttgart in 1977, is now coming up for auction for the first time. In 1961 Schlemmer’s wife Tut had eleven, very slightly smaller casts in nickel bronze made from this original version at the Noack foundry in Berlin.

With his “Abstrakte Figur/Freiplastik G” of 1923, Schlemmer created the most important sculpture of the Bauhaus.



Hugo Erfurth, Oskar Schlemmer, 1920
Öldruck
Essen, Museum Folkwang,
Fotografische Sammlung
Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK

CHRISTO

Gabrowo 1935 – 2020 New York

15 PACKAGE ON A TABLE (TABLE EMPAQUETÉE) 1961

Leinen, Plastik und Schnur auf Holztisch. Ca. 123 x 55 x 40 cm. Seitlich auf dem Stoff signiert und datiert 'Christo 61' sowie auf der Unterseite des Tisches signiert und datiert 'Christo 61'. – Mit geringfügigen Altersspuren. Mit Plexiglashaube und Sockel.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat des Künstlers vom 22.05.2018

Linens, plastic and rope on wooden table. Approx. 123 x 55 x 40 cm. Signed and dated 'Christo 61' on side on the fabric and signed and dated 'Christo 61' on underside of table. – Minor traces of age. With a perspex cover and plinth.

With accompanying artist's signed photo certificate, dated 22.05.2018

Provenienz Provenance

Sammlung J. Reydam, Anvers; John Trouillard, Galerie Ad Libitum, Antwerpen (mit Aufkleber am Tischbein); seitdem Privatsammlung John und Jacqueline Trouillard, Belgien

Ausstellungen Exhibitions

Brüssel 1965 (Palais des Beaux-Arts de Bruxelles), Pop Art Nouveau Realisme Etc... (mit Aufkleber auf der Unterseite)

Literatur Literature

David Bourdon, Christo, New York 1970, o.S. mit Abb. 20
Lawrence Alloway, Christo, Stuttgart 1969, o.S. mit Abb. 6

€ 100 000 – 150 000

Die Publikationen von Lawrence Alloway und von David Bourdon liegen der Skulptur bei.

Ende der 1950er Jahre beginnt Christo mit seinen ikonischen Verhüllungen, die sein gesamtes künstlerisches Oeuvre bestimmen werden. Zu den ersten Arbeiten gehören Tische, die mit verpackten Objekten beladen sind, zu ihnen zählt auch unser Werk. Bei „Package on a table“ handelt es sich somit um eine der bedeutendsten, wegweisenden Arbeiten seines Frühwerkes. Sie entstammt einer außergewöhnlichen Provenienz: John Trouillard und seine Frau Jacqueline führen von 1958 und 1972 die avantgardistische Galerie Ad Libitum in Antwerpen. Mit Leidenschaft und einem besonderen Gespür für künstlerische Qualität leistet das Ehepaar Pionierarbeit und fördert Künstler wie Lucio Fontana, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely und Arman. Auch der junge Christo, der seine Laufbahn gerade erst beginnt, wird von den Trouillards unterstützt. 1964 richtet die Galerie die erste Ausstellung für den Künstler in Belgien aus, auf der auch „Package on a table“ gezeigt wird. Nach Ende der Ausstellung geht das Werk in den Besitz des Galeristenpaares über. Der Akt des Verpackens verbindet in „Package on a table“ Tisch und Objekte zu einer unauflösbaren Einheit. Während das Möbelstück in Teilen erkennbar bleibt, sind die darauf gestapelten geheimnisvollen Gegenstände vollständig verhüllt. Ihr mehrstufiger Aufbau, die zahlreichen Ecken und Kanten bilden die Grundlage für eine durch Stofffalten und komplexe Verschnürungen geformte organische Landschaft. Zugleich findet eine bewusste Störung der Funktion des Möbelstückes statt – der als Einrichtungsgegenstand gebaute Tisch wird seiner ursprünglichen Aufgabe enthoben, die Benutzung als Tisch ist dauerhaft unterbunden, genauso wie es bei den wenig später von Christo verpackten Fahrrädern, Verkehrsschildern oder Sesseln der Fall ist. Die Besonderheit von Christos Verhüllungen ist die Eigenständigkeit der verpackten Objekte – sie bleiben anonym im Verborgenen und sind in ihrer räumlichen Präsenz relevant, ohne hintergründige Botschaften zu transportieren. Damit stehen sie im Kontrast zu frühen surrealistischen Verhüllungen, die gelegentlich als Vorläufer von Christos Arbeiten gesehen werden. Im Gegensatz zu diesen geht es Christo um die Oberfläche und die äußere Erscheinung. Er erforscht die Geometrie der Gegenstände und will sie durch das Verpacken bewusst verändern und verunklären. Die Stoffe, Folien oder Planen, die zum Verpacken verwendet werden, schaffen andere, neuartige geometrische Formen und Oberflächen – und machen diese zum maßgeblichen Element, nicht die Mystifizierung des Inhalts. „Es stellt sich die Frage nach dem Inhalt, nach Sinn und Zweck, doch die Verschleierung des Innenlebens macht diese unlösbar und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die extrem subtile Geometrie von Oberflächen und die Beziehungen von Fläche, Volumen und Linien.“ (Stephen S. Prokopoff, zit. nach: Matthias Koddenberg, Christo and Jean-Claude. Frühe Werke 1958-64, Bönen 2009, S. 87).





The publications by Lawrence Alloway and David Bourdon are enclosed with the sculpture.

At the end of the 1950's, Christo began his iconic concealments that will define his entire artistic oeuvre. Tables laden with wrapped objects pertain to his first works, including our work. 'Package on a Table' is thus one of the most significant, pioneering pieces of his early works. It comes from an exceptional provenance: John Trouillard and his wife Jacqueline ran the avant-garde gallery Ad Libitum in Antwerp from 1958 to 1972. With passion and a special instinct for artistic quality, the couple was doing pioneering work promoting artists such as Lucio Fontana, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, and Arman. The young Christo, who had only just started his career, was also supported by the Trouillards. In 1964, the gallery organised its first exhibition for the artist in Belgium where 'Package on a Table' was also shown. After the end of the exhibition, the work became the property of the gallery owners.

In 'Package on a Table', the table and the objects are combined into an inseparable unit through the act of wrapping. While the piece of furniture remains recognisable in parts, the objects piled on top of it are entirely concealed. Their multi-levelled structure and the numerous nooks and edges form the basis for an organic landscape shaped by folds of fabric and complex lacings. Simultaneously, a conscious failure of the table's function takes place – the table, built to be a piece of furniture, is relieved of its original task, the use as a table is permanently prevented, as is also the case with the wrapped bicycles, traffic signs or armchairs created by Christo shortly after.

The particularity of Christo's concealments lies in the autonomy of the wrapped objects – they stay anonymous and hidden and are relevant in their spatial presence without conveying any subtle messages. This contrasts with early surrealist concealments that are sometimes viewed as forerunners of Christo's works. In contrast to these, Christo was more interested in surfaces and outer appearance. He explored the geometry of objects with the aim to deliberately change and obscure them through the wrapping. The fabrics, films or tarpaulins used for wrapping create different, new geometric shapes and surfaces – turning these into the decisive element rather than the mystification of the content.

'Here, too, the questions of content, utility and purpose are posed, but the obscurity of the interior forms renders them unanswerable and deflects our attention to the extremely subtle geometry of surfaces, the relations of area, volume and line.' (Stephen S. Prokopoff, cited from: Matthias Koddenberg, *Christo and Jean-Claude. Frühe Werke 1958-64*, Bönen 2009, p. 87).



Christo in his studio at 14 Rue de Saint-Sénoch, Paris, 1962. "Package on a table" shown on the right. © Christo and Jeanne-Claude Foundation/ VG Bild-Kunst, Bonn. Photo: Archiv Christo and Jeanne-Claude Foundation



CLAUDE MONET

Paris 1840 – 1926 Giverny

N¹⁶ MER AGITÉE À POURVILLE 1882

Öl auf Leinwand, sorgfältig doubliert.
59,5 x 73,5 cm. Gerahmt. Unten rechts
schwarz signiert und datiert 'Claude
Monet 82'.

Wildenstein (1996) 718;
Wildenstein (1979) 718

*Oil on canvas, relined. 59.5 x 73.5 cm.
Framed. Signed and dated 'Claude
Monet 82' lower right in black.*

Provenienz *Provenance*

Im Dezember 1883 wohl vom Künstler
direkt an Paul Durand-Ruel verkauft
(rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem
Galerie-Etikett); Catholina Lambert,
Paterson/New Jersey; Versteigerung
Catholina Lambert, New York, Plaza Hotel,
21.-24. Februar 1916, Lot 158 (Durand-Ruel);
Versteigerung Galerie Charpentier, Paris,
4. April 1957, Lot 60; Vente Francis Briest
Scp., Paris, Art Moderne, 22. Juni 2001, Lot
39; Marble Arch Fine Arts, Inc., Los Ange-
les; Privatsammlung USA

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1891 (Union League Club), Monet,
(wohl) Kat. Nr. 61

Literatur *Literature*

Lionello Venturi, Les archives de l'impressi-
onnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro,
Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-
Ruel. Documents, Durand-Ruel éditeurs,
Paris/New York 1939, Reprint New York 1968,
Nr. 87, S. 269

€ 3 000 000 – 4 000 000



Herausragendes, sehr atmosphärisches Werk aus der Hochzeit von Claude Monets Küstenbildern

Zu Beginn der 1880er Jahre wird die Küste der Normandie zu der bevorzugten Wirkungsstätte Claude Monets. Der Künstler, der in Le Havre aufgewachsen ist, kehrt damit zu seinen Wurzeln zurück. Er erweist sich als begnadeter Maler von Meereslandschaften. Die klassische Gattung des Seestücks, die er bereits als Jugendlicher in Le Havre mit den Meeresbildern Eugène Boudins kennengelernt hatte, definiert Monet nun gänzlich neu. Die Lichtstimmungen und Farbnuancen von Himmel, Wasser und Felsen im steten Wechsel des Wetters und der Jahreszeiten setzt er in kraftvoller Unmittelbarkeit um.

„La nature ne s'arrête pas“ („Die Natur steht niemals still“) ist ein vielzitatierter Ausspruch des Malers, der mit seiner plein air-Malerei im Freien direkt vor dem Motiv arbeitete und sich für die größtmögliche Wahrhaftigkeit seiner Schilderungen den Unbilden jedes Wetters aussetzt. Der Journalist François Thiébaud-Sisson berichtet 1927 rückblickend von einem selbstlosen Einsatz Monets, als dieser versuchte, im Sturm an der Küste von Étretat zu malen: „Nachdem er sich genau erkundigt hatte, wie hoch die Wellen steigen konnten, hatte er seine Staffelei in erforderlicher Höhe in einer Felsspalte der Steilküste aufgestellt, um nicht von der Flut überschwemmt zu werden. Als weitere Vorsichtsmaßnahme hatte er seine Staffelei mit festen Stricken vertäut und seine Leinwand gut auf der Staffelei befestigt. Anschließend hatte er begonnen zu malen. Der Entwurf entwickelte sich ganz prächtig, als sich vom Himmel Wassertropfen darauf ergossen. Gleichzeitig wurde der Sturm stärker. [...] Monet arbeitete wie rasend weiter, ohne auf etwas zu achten. Plötzlich riss ihn eine gewaltige Woge von seinem Klappstuhl. Sie überspülte ihn, tauchte ihn völlig unter und drohte ihn mitzureißen, als er, einer spontanen Eingebung folgend, Palette und Pinsel fahren ließ und nach dem Seil griff, das seine Staffelei hielt.“ (zit. nach: Claude Monet, Ausst. Kat. Von der Heydt- Museum Wuppertal 2009, S. 21f.).



Im Sommer des Jahres 1880 entdeckt Monet erstmals das Sujet der normannischen Steilküste für sich, als er während eines Besuchs bei seinem Bruder Léon in den kleinen Badeort Petites-Dalles kommt und von den dortigen Klippen begeistert ist. Bereits im März 1881 kehrt Monet an die Küste zurück, ermutigt durch die positive Reaktion seines Förderers Paul Durand-Ruel auf seine Seestücke, diesmal in den Fischerort Fécamp. Seine Darstellungen der beeindruckenden weißen Steilküste, die senkrecht ins Meer abfällt, erlangen besondere Berühmtheit.

Im folgenden Jahr begibt sich der Maler erneut auf die Suche nach eindrucksvollen Küstenmotiven. Er bricht im Februar 1882 nach Dieppe auf in der Hoffnung auf eine gleichermaßen inspirierende Umgebung, wie er sie in Fécamp gefunden hatte. Doch ihm erscheint Dieppe zu städtisch und die Küste dort als nicht reizvoll genug. Das nahegelegene winzige Fischerdörfchen Pourville hingegen mit seiner spektakulären Steilküste fasziniert ihn sehr, er quartiert sich direkt am Strand in ein Hotel ein. Es entstehen hier ganz unmittelbar gesehene Ansichten, die die beeindruckende Naturkulisse der abrupt ins Meer abbrechenden Hügel östlich und westlich des Dorfes aus unterschiedlichen Perspektiven und bei variierenden Wetterbedingungen und Wasserständen wiedergeben (vgl. Wildenstein 709-721).

Bei diesem Aufenthalt zu noch winterlicher Zeit entsteht auch das hier angebotene „Mer agitée à Pourville“, das Gemälde zeigt als einziges dieser Werkreihe die See bei stürmischem Wetter. Der Betrachterstandpunkt befindet sich direkt am Wassersaum, inmitten der Elemente. Über das bewegte Meer geht der Blick weit nach Osten, wo der weitere Küstenverlauf schemenhaft sichtbar wird, darüber ballen sich am grau-violetten Himmel die Sturmwolken zusammen. Der Steinstrand im Vordergrund ist in dunkle Rotbraun- und Blautöne getaucht. Umso heller leuchten die Schaumkronen auf dem aufgewühlten Wasser, das in einer Vielzahl von Blau-, Türkis- und Grüntönen erfasst ist. Die Wellen brechen in hellgrünen Voluten und blendend weißem Schaum, langgezogene weiße Schaumzungen spülen auf den Strand. Im Hintergrund erhebt sich der markante, senkrecht aufragende Felsabbruch in warmen Erdtönen. Nur die winzigen Silhouetten von zwei Schiffen am Horizont deuten auf die Anwesenheit von Menschen hin, ansonsten ist die Szenerie ein reines, unverfälschtes Naturschauspiel.

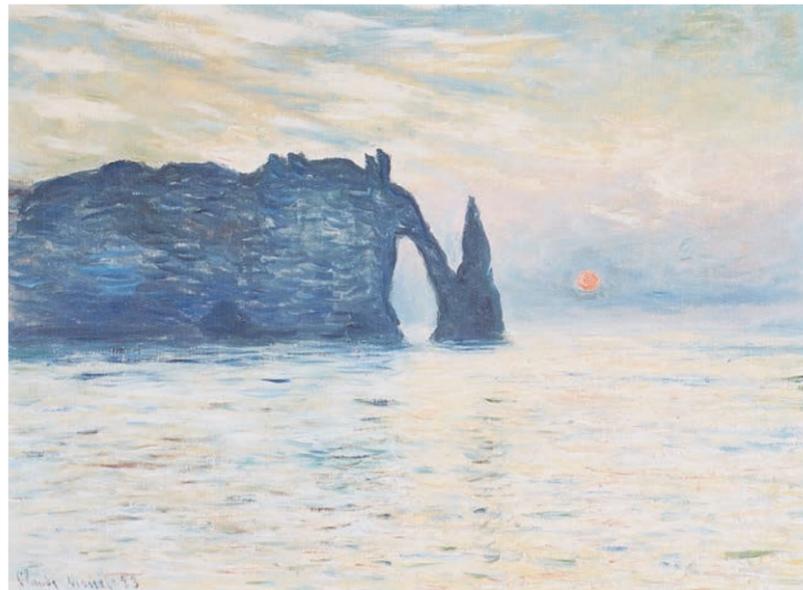
Im Juni desselben Jahres wird Monet zusammen mit seiner Familie nach Pourville zurückkehren und Ansichten der nun sommerlichen Kulisse schaffen.

Neben seinem erfüllenden Aufenthalt in Pourville ist das Frühjahr 1882 auch insofern von besonderer Bedeutung für Monet, als er mit 35 Werken an der von Durand-Ruel organisierten „7^{me} exposition des artistes indépendants“ beteiligt ist – gemeinsam mit Gustave Caillebotte, Paul Gauguin, Armand Guillaumin, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley und Victor Vignon. Die Ausstellung eröffnet am 1. März und ruft durchaus positive Resonanz bei Kritikern und Publikum hervor. Besonders gelobt werden die Küstenbilder Monets aus Fécamp. „Ich verweile vor diesen wundervollen Seestücken, auf denen ich zum ersten Mal mit einer solchen illusionistischen Kraft das Anschwellen und die langen Seufzer des Meeres verspüre, das Abfließen des Wassers beim Rückzug der Flut, die graugrüne Färbung des tiefen Wassers und die violette Färbung des flachen Wassers über seinem Sandbett“, schreibt der Kritiker Ernest

Chesneau (zit. nach: Daniel Wildenstein, Monet oder der Triumph des Impressionismus, Köln 1996, S. 179).

„Mer agitée à Pourville“ wurde wohl von dem Galeristen Paul Durand-Ruel direkt beim Künstler erworben. Der bedeutendste Fürsprecher und Förderer der Impressionisten besaß durch die stetige finanzielle Unterstützung Monets das Vorkaufsrecht auf seine Werke. 1886 reiste der Händler mit über 300 impressionistischen Werken in die USA, wo sie auf eine begeisterte Resonanz trafen, 1887 eröffnete Durand-Ruel eine feste Dependence in der New Yorker Fifth Avenue. Von hier gelangte unser Gemälde wohl in den Besitz des Geschäftsmannes und Sammlers Catholina Lambert (1834-1923). Als junger Mann aus England nach Boston ausgewandert, stieg er in die Seidenproduktion ein und brachte es zu großem Vermögen. Seine über die Jahre entstandene umfangreiche Kunst- und Antiquitätensammlung präsentierte er in seinem prunkvollen Anwesen Bella Vista in Paterson/New Jersey. Der Niedergang der Seidenindustrie und ein Streik der Arbeiterschaft führte 1913 zur Insolvenz von Lamberts Unternehmen, infolgedessen war er gezwungen, seine Sammlung versteigern zu lassen. Bei der Auktion im New Yorker Plaza Hotel im Februar 1916 wurde dieses Gemälde als Lot 158 unter dem Titel „Marine“ verkauft.

Ein Meisterwerk des größten französischen Impressionisten



Étretat, soleil couchant, 1883
Öl auf Leinwand, 55 x 81 cm
North Carolina Museum of Art, Raleigh/North Carolina
Abb. aus Daniel Wildenstein, Monet. Catalogue raisonné, Vol. II, Köln 1996, Nr. 817, S. 303

Outstanding, highly atmospheric work from the prime period of Claude Monet's paintings of the coast

In the early 1880s the coast of Normandy became Claude Monet's favourite place to work. For the artist, who grew up in Le Havre, this meant a return to his roots. He would prove himself to be an exceptionally gifted painter of seascapes. Monet completely redefined the classic genre of the sea piece, which had already been familiar to him since his youth in Le Havre through Eugène Boudin's images of the sea. In Monet's work, the atmospheres of light and nuances of colour found in the sky, water and cliffs amidst the constantly changing weather and seasons are realised in a powerfully direct manner.

“La nature ne s'arrête pas” (Nature never stands still) is an oft-cited quotation of the painter, who worked directly before his motif with his open-air painting, exposing himself to the rigours of every sort of weather for the sake of the greatest possible authenticity in his pictures. Looking back in 1927, the journalist François Thiébauld-Sisson recounted Monet's selfless efforts as he tried to paint during a storm on the coast by Étretat: “After precisely informing himself about how high the waves could reach, he set up his easel inside a crack in the steep coast's cliff at the height required to avoid being overrun by the high water. As a further precaution, he moored his easel with sturdy ropes and fixed his canvas securely to the easel. He then began to paint. The sketch developed quite magnifi-



La Mer à Fécamp, 1881
Öl auf Leinwand, 65,5 x 82 cm
Staatgalerie Stuttgart
Abb. aus Daniel Wildenstein, Monet. Catalogue raisonné, Vol. I, Köln 1996, Nr. 660, S. 167

cently as drops of water poured down on it from the sky. At the same time, the storm became stronger. [...] Monet continued to work like a maniac, without paying attention to anything. Suddenly a gigantic wave tore him off his folding chair. It washed over him, completely submerged him and threatened to drag him away with it when he, obeying a sudden instinct, let go of his palette and brush and grabbed for the rope holding his easel” (cited in: Claude Monet, exh. cat. Von der Heydt-Museum Wuppertal 2009, p. 21f.).

Monet first discovered Normandy’s steep coast as a theme for his art during a visit to his brother Léon in the summer of 1880, when he came to the little resort village of Petites-Dalles and became fascinated with the cliffs there. Encouraged by his patron Paul Durand-Ruel’s positive reaction to his seascapes, Monet would soon return back to the coast, in March 1881 – this time to the fishing village of Fécamp. His images of the coast here, where striking white cliffs drop off vertically into the sea, became particularly famous.

The next year, the painter once again set out in search of impressive coastal motifs. He departed for Dieppe in February 1882, hoping for scenery just as inspiring as what he had found in Fécamp. However, Dieppe seemed too urban for him and the coast there lacking in charm. However, he was very fascinated by the tiny nearby fishing village of Pourville, with its spectacular steep coast, and he moved into a hotel directly next to the beach there. The images created here are viewed in a very direct manner: the remarkable natural scenery featuring the hills to the east and west of the village, which break off vertically at the sea, are depicted from different vantage points, with varying weather conditions and water levels (cf. Wildenstein 709-721).

It was also during this late winterly stay that Monet created the work offered here, “Mer agitée à Pourville” – the only painting from the series to depict the sea in stormy weather. The viewer’s vantage point is directly at the edge of the water, in the midst of the elements. Above the agitated sea, the view extends far to the east, where the further course of the coast is vaguely visible, with storm clouds gathering in the grey-violet sky above it. The stony beach in the foreground is immersed in dark tones of blue and reddish brown. As a result, the foamy crests glow all the brighter on the turbulent water, which is depicted in numerous tones of blue, turquoise and green. The waves break in light-green volutes and bright white foam; elongated white arcs of foam wash up on to the shore. The striking cliff face in warm earth tones soars up vertically in the background.

Only the tiny silhouettes of two ships on the horizon suggest the presence of people; the rest of the scene is a pure and unadulterated natural spectacle.

In June of that year, Monet would return to Pourville with his family and create summertime images of the scenery.

In addition to his fulfilling stay in Pourville, the spring of 1882 was also of special significance for Monet because the “7^{me} exposition des artistes indépendants” organised by Durand-Ruel included 35 of Monet’s works – along with those of Gustave Caillebotte, Paul Gauguin, Armand Guillaumin, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley and Victor Vignon. The exhibition opened on 1 March and met with a thoroughly positive response among critics and the public. Monet’s paintings of the coast from Fécamp received particular praise. “I pause before these wonderful sea pieces, which mark the first time I sense such a powerful illusion of the swelling and the long sighs of the sea, the backward flow of the water as the flood recedes, the greyish-green tint of the deep water and the violet tint of the shallow water above its bed of sand,” writes the critic Ernest Chesneau (cited in: Daniel Wildenstein, Monet oder der Triumph des Impressionismus, Cologne 1996, p. 179).

“Mer agitée à Pourville” was presumably purchased directly from the artist by the gallerist Paul Durand-Ruel. He was the most important advocate and supporter of the impressionists, and he enjoyed a right of first refusal for Monet’s work on account of his consistent financial support for the artist. In 1886 the art dealer brought more than 300 impressionist works to the US, where they met with an enthusiastic response; in 1887 Durand-Ruel opened a permanent branch of his gallery in New York’s Fifth Avenue. Presumably, our painting found its way into the collection of the businessman and collector Catholina Lambert (1834-1923) from there. After immigrating to Boston from England as a young man, Lambert had become involved in the silk industry and amassed a large fortune. He presented the extensive collection of art and antiques that he had gathered over the years in his magnificent Belle Vista mansion in Paterson, New Jersey. The decline of the silk industry and a strike by his workers led to the bankruptcy of Lambert’s company in 1913, and he was forced to auction off his collection as a result. At the auction held in New York’s Plaza Hotel in February 1916, this painting was sold as Lot 158 under the title “Marine”.

A Masterpiece by the greatest French Impressionist

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

17 VORHANG

1965

Öl auf Leinwand. 38 x 38 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert
'Richter'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

Dietmar Elger, Gerhard Richter,
Catalogue Raisonné, Vol.1, 1962-1968,
Ostfildern 2011, WVZ-Nr. 48-5
Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis
48-5

*Oil on canvas. 38 x 38cm. Framed.
Signed 'Richter' verso on canvas. –
Traces of studio and minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schmela, Düsseldorf; Samml-
ung Gustav Adolf und Stella Baum,
Wuppertal; Sammlung Günter P. Land-
mann, München

Literatur *Literature*

Dietmar Kohler, Gerhard Richter,
Spiegel, Bild und Raum, München 2020,
S.152, S.163
Armin Zweite, Gerhard Richter, Leben
und Werk, Das Denken ist beim Malen
das Malen, München 2019, S.33
Gerhard Richter, Werkübersicht, Ausst.
Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der
Bundesrepublik Deutschland, Bonn
1993, Vol.III, WVZ-Nr.48-5 mit Abb.

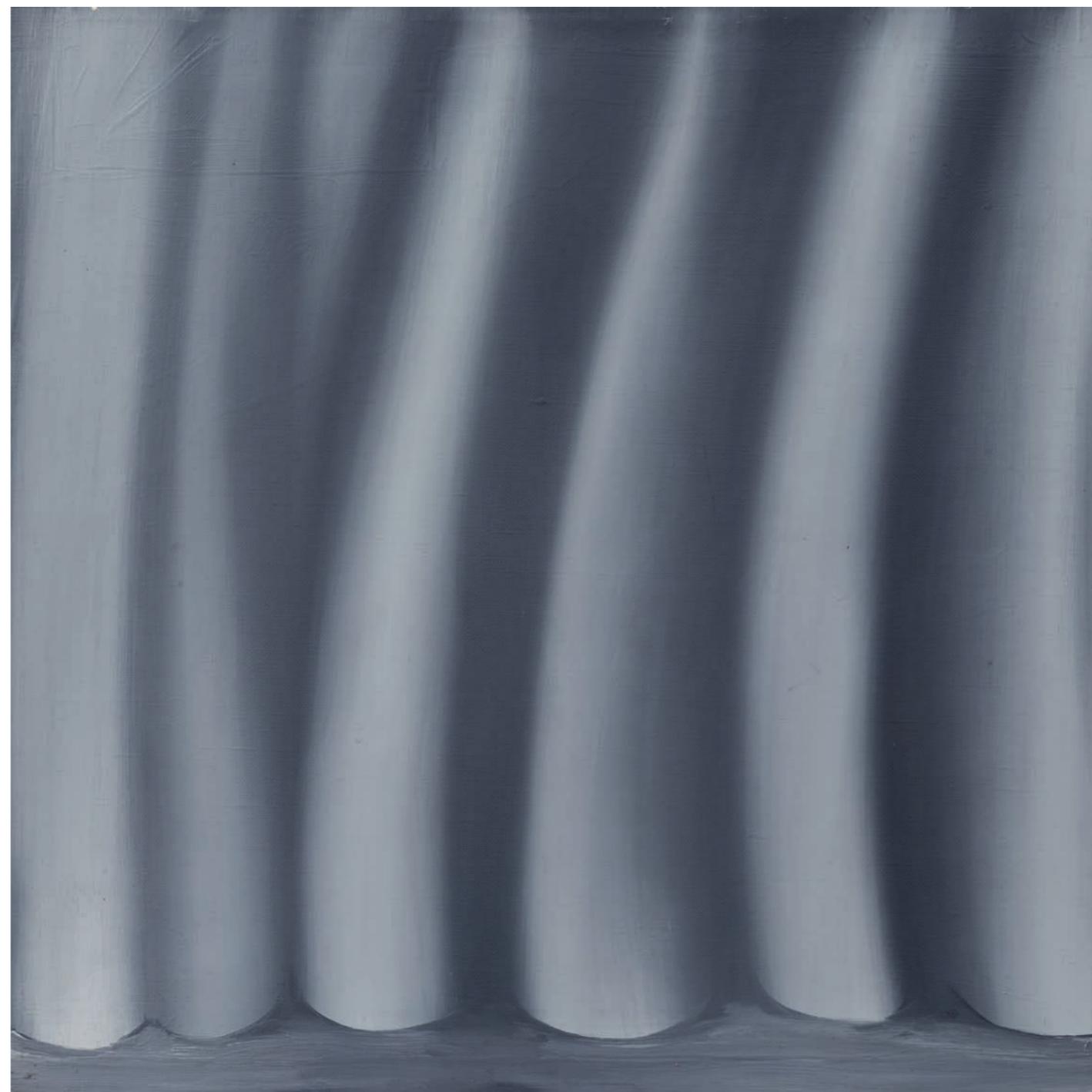
€ 200 000 – 300 000

„Vorhang“ von 1965 gehört zu der berühmten Werkgruppe mit Vorhang-
motiven, die zwischen 1964 und 1967 entsteht. Im Jahr 1964 malt Ger-
hard Richter ein sechsteiliges Porträt des bekannten Galeristen Alfred
Schmela („Portrait Schmela“, WVZ 37/1), es ist das erste von zahlreichen
Bildnissen nach Photovorlagen. Der im Hintergrund des Schmela-Port-
träts sichtbare Vorhang regt mit seiner abstrakten Qualität den Künstler
zu einer konzentrierten Beschäftigung an. Die Faszination für diese
durch Rundungen und starke Hell-Dunkel-Kontraste geprägten, dem
Alltag entnommenen Strukturen setzt sich nach den ersten Vorhang-
Bildern auch in anderen Werkreihen fort, in denen er sich mit Wellblech,
Röhrenbündeln und umgeschlagenen Blattecken beschäftigt. Präzise
studiert Richter die durch das Licht modellierten Rundungen, in denen
von intensiven Lichtreflexen bis zum tiefsten Schatten alle Helligkeits-
abstufungen weich ineinanderlaufen.

Der Bildausschnitt ist in diesem Werk eng gesetzt, in einem intimen,
quadratischen Bildformat fokussiert er sich auf die sanfte Bewegung
der Falten. Die rein aus Grautönen entwickelten Formen lassen trotz
der starken motivischen Reduzierung die Schwere des Stoffes erahnen,
in direktem Zusammenhang mit seinen Photobildern dieser Zeit gehen
Illusionismus und Abstraktion Hand in Hand. „Irgendwann befriedigte es
mich nicht mehr, Photos abzumalen; ich nahm die Stilmittel des Photos
– Genauigkeit, Unschärfe, Illusionshaftigkeit – und machte damit Türen,
Vorhänge und Röhren“ beschreibt der Künstler (Gerhard Richter, in:
Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002, S.188).

*'Vorhang' [curtain] pertains to the famous group of works with curtain
motifs that were created between 1964 and 1967. In 1964, Gerhard Richter
painted a six-part portrait of the well-known gallerist Alfred Schmela
('Portrait Schmela', WVZ 37/1). It is the first of numerous portraits based
on photographic templates. The visible curtain with its abstract quality in
the background of the Schmela portrait encouraged the artist to concen-
trate on this element. His fascination with these structures, characterised
by curves and strong contrasts of light and dark and taken from every-
day life, continued after the first curtain pictures and carried on in other
series of works in which he worked with corrugated sheet metal, bundles
of tubes, and folded-over sheets of paper. Richter precisely studied the
curves modelled by the light, in which all gradations of brightness, from
intense light reflections to the deepest shadows, merge softly into one
another.*

*The framing in this work is tight, focussing on the gentle movement of
the folds in an intimate, square format. The forms, developed purely from
shades of grey, hint at the heaviness of the material despite the strong re-
duction of the motif; illusionism and abstraction go hand in hand, directly
related to his photographic images of this period. 'At some point I was no
longer satisfied with painting copies of photos; I took the stylistic devices
of the photo – accuracy, blurring, illusion – and used them to make doors,
curtains, and pipes,' the artist describes (Gerhard Richter, in: Dietmar
Elger, Gerhard Richter, Maler, Cologne 2002, p.188).*



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

18 OHNE TITEL (5.2.89) 1989

Öl auf Karton. 21 x 29,8 cm. Auf Unterlagenkarton montiert. Unter Glas gerahmt. Auf dem Unterlagenkarton signiert und datiert '5.2.89 Richter'. Auf der Rahmenrückwand datiert '5.2.89' sowie mit signierter und datierter Widmung. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit beiliegender Bestätigung von Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden, vom 21.06.2024.

Oil on card. 21 x 29.8 cm. Mounted on card support. Framed under glass. Signed and dated '5.2.89 Richter' on card support. Dated '5.2.89' on verso of frame backing and with signed and dated dedication. – Minor traces of age.

With accompanying confirmation from Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden, dated 21.06.2024.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 120 000 – 150 000

In den ersten Monaten des Jahres 1989 erarbeitet Gerhard Richter eine Serie von abstrakten Papierarbeiten. In Querformaten in den Maßen eines Bogens Schreibpapier entstehen äußerst ausdrucksstarke Werke. Allein durch die gewählten Farben, deren Intensität und Dichte werden Ergebnisse mit starker tiefenräumlicher Wirkung und individuellem Charakter erzielt. In der scheinbaren Einfachheit der malerischen Mittel sind diese intimen Papierarbeiten noch freier und unmittelbarer in ihrer Wirkung als die abstrakten Gemälde dieser Zeit mit ihrer elaborierteren, vielschichtigen Farbbehandlung.

Ogbleich gänzlich ungegenständlich, rufen diese Arbeiten bei der Betrachtung unwillkürliche Assoziationen und Stimmungsbilder hervor – jedes Werk besitzt eine singuläre Aussagekraft. Unsere am 5. Februar 1989 entstandene Arbeit lässt mit ihren lockeren, durchlässigen Farbschlieren in frischen Grün- und Blautönen an Naturimpressionen, Vegetation und Wasserspiegelungen denken. Wie der Künstler jedoch selbst hervorhebt, geschieht die Bildwerdung in weiten Teilen unwillkürlich: „Die Logik, die ein Bild hat, lässt sich erst nachträglich verbalisieren, konstruieren lässt sich das nicht. Man sagt ja auch: nach-denken. Ich merke immer, wie wichtig das Unbewusste ist, das beim Malen stattfinden muss – als würde etwas geheim arbeiten. [...] Inspiration nannte man das manchmal oder 'Einfall vom Himmel', es ist bloß viel nüchterner und komplizierter.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Dietmar Elger u.a. (Hgs.), Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S.238).

In early 1989, Gerhard Richter compiled a series of abstract works on paper. In a horizontal format the size of writing paper extremely expressive works developed. The chosen colours and their intensity and density alone generate a strong deep spatial effect and individual character. Due to the assumed simplicity of the painterly means, these intimate works on paper are even freer and more direct in their effect than the abstract paintings of this period with their more elaborate multi-layered colour treatment.

Although entirely non-representational, these works evoke involuntary associations and atmospheric images when viewed – each work possesses a singular expressiveness. This work, created on 5th February 1989, with its casual, translucent streaks of colour in fresh shades of green and blue, is reminiscent of impressions of nature, vegetation, and reflections on water. However, as the artist himself points out, the creation of the image is largely involuntary: 'The logic of an image can only be verbalised subsequently, it cannot be constructed. After all, one says: re-lect. I always realise how important the unconscious is, essential when painting – as if something is working secretly. [...] Sometimes it's called inspiration or "divine intervention", it's just much more down-to-earth and complicated.' (Gerhard Richter, cited from: Dietmar Elger a.o. (eds.), Gerhard Richter, Text 1961 – 2007, Cologne 2008, p.238).



NAM JUNE PAIK AUS DER SAMMLUNG WULF HERZOGENRATH



Nam June Paik
for Wulf Herzogenrath, 2003
Inkjet-Print auf Leinwand
60 x 76 cm

Es ist uns eine große Freude in dieser Versteigerung fünf Werke von Nam June Paik aus der Sammlung des namhaften Kunsthistorikers Wulf Herzogenrath anbieten zu können.

Wulf Herzogenrath ist der führende Experte für Videokunst, mit Nam June Paik verbindet ihn eine jahrzehntelange Freundschaft. Herzogenrath leitet von 1973 bis 1989 den Kölnischen Kunstverein und richtet hier 1976 die erste europäische Einzelausstellung des Künstlers aus. 1977 betreut Herzogenrath die Abteilung Videokunst der documenta 6, bei der documenta 8 ist er Teil des Leitungsteams. 1989 wechselt er als Hauptkustos an die Nationalgalerie Berlin, wo er sich u.a. um Neuerwerbungen der frühen Medienkunst verdient macht. Ab 1994 steht er bis 2011 der Kunsthalle Bremen als Direktor vor, hier konzipiert er im Jahr 1999 eine große Retrospektive für Paik.

Der Komponist und Fluxus-Künstler Nam June Paik gilt als der Begründer der Videokunst. Seit 1963 nutzt er die zunehmenden technischen Möglichkeiten, um Fernsehbilder und Tonaufnahmen zu modifizieren, eigene Videotapes zu schneiden, mit ihren Bild-, Ton- und Farbqualitäten zu spielen und zu außergewöhnlichen Installationen zusammenzustellen. Doch sein Werk umfasst neben Videos auch Zeichnungen, Plastiken und Performances, vor allem aber die multimediale Verquickung dieser Gattungen zu einzigartigen Arbeiten voller Energie, Humor und subtiler Gesellschaftskritik.

Die fünf hier präsentierten Werke zeigen die beispiellose kreative und mediale Bandbreite seines Kunstschaffens.

„Erinnerung an das 20. Jahrhundert“ ist die früheste und wichtigste Medienarbeit von Nam June Paik. Die ursprüngliche Fassung von 1962, heute im Museum für Moderne Kunst Wien, vereinigt eine Sammlung von Zeitschriften- und Zeitungsseiten, die Marilyn Monroe wieder nur als „Blondine“ abbilden und über ihren Tod am 4. August 1962 berichten. Zusätzlich dazu ein Grammophonschrank mit Schallplatten. Die zweite Fassung, die er für die Bremer Retrospektive 1999 konzipiert, setzt stattdessen die Reproduktionen von Zeitungsartikeln mit einer Reproduktion ihres berühmten Kleides in Beziehung, das die Schauspielerin bei ihrem Geburtstagsständchen für John F. Kennedy in New York im Mai 1962 trug und das zum Zeitpunkt der Retrospektive gerade öffentlichkeitswirksam versteigert worden ist.

In „Candle TV II“ persifliert der Künstler das Massenmedium Fernsehen, indem er die Bildröhren eines Fernsehapparats durch eine brennende Kerze ersetzt. In der ursprünglichen Version von 1975 brennt eine

Wachskerze in einem offenen, von aller Technik befreiten Fernsehgehäuse. Nachdem Brandschutzverordnungen ein offenes Feuer in öffentlichen Gebäuden wie Museen untersagen, setzt Paik in dieser zweiten Fassung eine halbtransparente Frontscheibe ein, um das Licht der nun künstlichen Kerze natürlich wirken zu lassen.

Der „Baum der Versuchung (II)“ ist das Ergebnis einer ungewöhnlichen Kooperation, die Paik 1984 mit dem bekannten Talkmaster Alfred Biolek (WDR Köln ‚Bei Bio‘) eingeht. Am 12. April entsteht eine Live-Sendung mit dem Künstler inmitten seiner Werke. Auf besondere Weise setzt der „Baum der Versuchung“ die Arbeit „Video Garden“ von 1974 fort, die auf der documenta 6 1977 gezeigt wurde. Der Baum in realistischen Ausmaßen ist nur scheinbar ein Bestandteil der Natur. Er ist aus artifiziellen Materialien naturgetreu nachgebildet und trägt in seiner Blätterkrone kleine Videomonitore, die farbige, abstrakte Bildschnipsel zeigen – ein humorvoller und hinter sinniger Verweis auf den Baum der Schöpfungsgeschichte, der mit seinen Früchten die Menschheitsgeschichte veränderte, von Paik in das Medienzeitalter versetzt. Bei Bioleks Aufzeichnung steht der „Baum der Versuchung (II)“ inmitten des Studiopublikums (siehe Abb.).

Das hier angebotene Werk ist eine Replik des Baumes von 1984, ausgeführt 2005/2008 durch den wichtigsten Assistenten und Realisator Paiks in Deutschland, Jochen Saueracker. Die auf den Monitoren gezeigten Videobilder beruhen auf dem Klassiker Nam June Paiks „global groove“ von 1973 und sind neu geschnitten und zu einer farbigen Collage arrangiert.

Videokunst und das klassische Medium der Bronzeplastik setzt Paik in der Installation „Selbstbildnis mit einer Hand“ miteinander in Beziehung. Ein Selbstporträt des Künstlers, bei dem er sich eine Hand vor das Gesicht hält, ist von einem Gipsabguss in Bronze gegossen worden. In dem Installationsaufbau ist dieses Bronzeporträt einem Fernsehbildschirm gegenübergestellt, auf dem das Video einer Bewegungsperformance von Paik (entstanden während der Proben zu Karlheinz Stockhausen, „Originale“, 1961, Theater am Dom, Köln) abgespielt wird – der Künstler schaut sich gewissermaßen selbst bei seiner Aktion zu.

Das Offsetposter „I admire monkeys“ entwirft Paik anlässlich der berühmten Aktionsveranstaltung „Actions, Agit Pop, Dé-coll/age, Happening, Events, Anti Art, L'autrisme, Art Total, Refluxus“ am 20. Juli 1964 an der TU Aachen, an dem u.a. Joseph Beuys, Wolf Vostell und Ben Vautier teilnehmen – aber nicht Nam June Paik selbst.



Video
Wulf Herzogenrath über Nam June Paik

NAM JUNE PAIK FROM THE COLLECTION WULF HERZOGENRATH

It is a great pleasure for us to be able to offer five artworks by Nam June Paik from the collection of the acclaimed art historian Wulf Herzogenrath in this auction.

Wulf Herzogenrath is the leading expert for video art and has been friend with Nam June Paik for decades. Herzogenrath directed the Kölnische Kunstverein from 1973 to 1989, where he organised the first European solo exhibition for the artist in 1976, supervised the Video Art department of documenta 9 in 1977, and was a member of the management team for documenta 8. In 1989, he moved to the Nationalgalerie Berlin as chief curator where he was responsible for new acquisitions of early media art, among other things, and from 1994 to 2011, held the position of director of the Kunsthalle Bremen, where he conceived a major retrospective for Paik in 1999.

The composer and Fluxus artist Nam June Paik is considered the founder of video art. Since 1963, he has used the ever-increasing technical possibilities to manipulate television images and sound recordings, edit his own videotapes, play with their image, sound and colour qualities, and combine them into extraordinary installations. In addition to videos, however, his work also includes drawings, sculptures and performances, but above all the multimedia fusion of these genres to create unique works full of energy, humour and subtle social criticism.

The five works presented here show the unprecedented creative and media range of his artistic oeuvre.

“Erinnerung an das 20. Jahrhundert” is Nam June Paik’s earliest and most important media work. The original version from 1962, today in the Museum of Modern Art Vienna, combines a collection of magazine and newspaper pages again depicting Marilyn Monroe only as ‘blonde’, and reporting on her death on 4th August 1962, as well as a gramophone cabinet with records. The second version, which he conceived for the Bremen retrospective in 1999, instead replaces the reproductions of newspaper articles with a reproduction of her famous dress, which the actress wore at her birthday serenade for John F. Kennedy in New York in May 1962, and which had just been auctioned off to great public acclaim at the time of the retrospective.

In ‘Candle TV II’, the artist satirises the mass medium of television by replacing the picture tubes of a television set with a burning candle. In the original version from 1975, a wax candle burns in an open television

housing stripped of all technology. After fire safety regulations prohibited open fires in public buildings such as museums, Paik used a semi-transparent front screen in this second version, which allows the light of the now artificial candles to appear natural.

‘Baum der Versuchung (II)’ is the result of an unusual collaboration that Paik entered into in 1984 with the well-known talk show host Alfred Biolek (WDR Cologne ‘Bei Bio’). On 12th April, a live broadcast was produced with the artist amidst his works. In a special manner, ‘Baum der Versuchung’ drives forward the work ‘Video Garden’ from 1974, which was shown at documenta 6 in 1977. The tree, of realistic dimensions, is only seemingly a part of nature. It is faithfully reproduced from artificial materials and carries small video monitors in its crown of leaves, which show colourful, abstract image snippets - a humorous and subtle reference to the tree of the creation story which changed human history with its fruits, subsequently brought into the media age by Paik. In Biolek’s recording, ‘Baum der Versuchung’ stands in the middle of the studio audience (see ill.).

The work offered here is a replica of the tree from 1984, constructed in 2005/2008 by Paik’s most important assistant and facilitator in Germany, Jochen Saueracker. The video pictures shown on the monitors are based on Nam June Paik’s ‘global groove’ from 1973 and are newly edited and arranged into a colourful collage.

Paik correlates video art with the classic medium of bronze sculpture in the installation „Selbstbildnis mit einer Hand“. A self-portrait of the artist, in which he holds a hand in front of his face, has been cast in bronze from a plaster cast. In the installation, this bronze portrait is juxtaposed with a television screen on which the video of a movement performance by Paik (created during rehearsals for Karlheinz Stockhausen, ‘Originale’, 1961, Theater am Dom, Cologne) is played – the artist, in a sense, watching himself in action.

Paik designed the offset poster ‘I admire monkeys’ on the occasion of the famous action event ‘Actions, Agit Pop, Dé-coll/age, Happening, Events, Anti Art, L’autrisme, Art Total, Refluxus’ of 20th July 1964, at the TU Aachen, in which Joseph Beuys, Wolf Vostell and Ben Vautier, among others, took part – but not Nam June Paik himself.

NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

19 BAUM DER VERSUCHUNG (II) 1984/2005/2008

Videoskulptur: Baumstamm aus Fiberglass, 12 Baumäste, Kunststoffblätter und 18 LCD-Monitore (+ 2 Reserve) sowie einem 1 Kanal Video. Dazu: Collage (mit dem Grundrissplan des WDR-Studios) auf Papier, ca. 49,5 x 59,5 cm, unter Glas gerahmt. 4 Kartonschilder, teils mit Filzschreiberskizzen, eine signiert 'PAIK', jeweils an Holzstäbe montiert. Baum: Höhe ca. 320 cm. Collage: 49,5 x 59,5 cm. Kartonschilder: Höhe ca. 29 cm, Karton ca. 19 x 24 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Video sculpture: Tree trunk made of fiberglass, 12 tree branches, plastic leaves and 18 LCD monitors (+ 2 spare) as well as 1 channel video. Also: collage (with floor plan of WDR studio) on paper, approx. 49.5 x 59.5 cm, framed under glass. 4 card signs, some with felt-tip pen sketches, one signed 'PAIK', each mounted on wooden sticks. Tree: Height approx. 320 cm. Collage: 49.5 x 59.5 cm. Card signs: Height approx. 29 cm, cards approx. 19 x 24 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

€ 200 000 – 300 000



Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung Wulf Herzogenrath

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2019 (Akademie der Künste), Magic Media, Media Magic, Videokunst seit den 1970er Jahren aus dem Archiv Wulf Herzogenrath Frankfurt/M. 2019 (Museum für Kommunikation), Pre Bell Man von Nam June Paik, eine Ikone der Medienkunst kehrt zurück Salzburg 2013 (Museum der Moderne), Flowers and Mushrooms, Ausst.Kat., S.134 mit Farbabb. (dort betitelt: Früchte der Versuchung) Agile/Turin 2008 (International Sculpture Exhibition), Sculpture, Nature, West/East Bremen 1999 (Kunsthalle Bremen), Nam June Paik, Fluxus, Video, Ausst.Kat.,S.269/270 (hier die Version von 1984)

Angefertigt wurde 1984 die Videoskulptur für die WDR TV-Sendung „Bei Bio“ (Alfred Biolek). Die Zuschauer, die während der Aufzeichnung unter dem „Baum der Versuchung“ saßen, hatten jeweils ein Pappschild in ihrer Hand. Die Installation konnte nach der Sendung nicht erhalten bleiben, so dass es sich hier bei dem „Baum der Versuchung (II)“ um die spätere Fassung handelt, die 2005/2008 ausgeführt wurde.

Der „Baum der Versuchung“ ist die einzige thematische Fortsetzung des raumgreifenden „TV-Garden“ von 1974, die auf der »documenta 6« in Kassel 1977 von Paik präsentiert wird.

The video sculpture was made in 1984 for the WDR TV program 'Bei Bio' (Alfred Biolek). The viewers, who sat under the 'Baum der Versuchung' during the recording, each had a card sign in their hand. The installation could not be preserved after the broadcast, so this "Baum der Versuchung (II)" is the later version, which was realised in 2005/2008.

'Baum der Versuchung' is the only thematic continuation of the expansive 'TV Garden' from 1974, which was presented by Paik at 'documenta 6' in Kassel in 1977.

Aufnahme der Live-Sendung „Bei Bio“ mit Alfred Biolek am 12.04.1984 in Köln. Shot of live program "Bei Bio" with Alfred Biolek on 12.04.1984 in Cologne. © Estate Nam June Paik. Photo: Lothar Schnepf, Köln



NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

20 SELBSTBILDNIS/KOPF MIT EINER HAND 1982

Videoskulptur: Bronze mit grünlich-schwarzer Patina und Fernseher mit Mediaplayer (SD-Speicherkarte). Bronze Höhe ca. 30 cm. Fernseher 34,5 x 36,5 x 38 cm. Installationsmaß variabel. Unikat. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Video sculpture: Bronze with greenish-black patina and television with media player (SD memory card). Bronze height approx. 30 cm. Television 34.5 x 36.5 x 38 cm. Installation dimensions variable. Unique piece. – Traces of studio and minor traces of age.

€ 40 000 – 45 000

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler (1982); Privatsammlung Wulf Herzogenrath

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2019 (Akademie der Künste), Magic Media, Media Magic, Videokunst seit den 1970er Jahren aus dem Archiv Wulf Herzogenrath
Bremen 1999 (Kunsthalle Bremen), Nam June Paik, Fluxus, Video, Ausst. Kat., S.257 mit Abb. (hier: Selbstbildnis/Kopf mit zwei Händen)



Auf dem Bildschirm sehen wir die früheste Medienarbeit von Paik, eine Performance als Film von Wolfgang Ramsbott aufgenommen während der Proben zu ORIGINALE von Karlheinz Stockhausen 1961 im Kölner Theater am Dom. Paik hat den Film als Video für seine Arbeit genutzt. Zu dieser Arbeit existiert eine weitere Fassung, in der die Bronze mit zwei Händen ausgeführt ist.

On the screen we see Paik's earliest media work, a performance filmed by Wolfgang Ramsbott during rehearsals for ORIGINALE by Karlheinz Stockhausen in 1961 in Cologne's Theater am Dom. Paik used the film as a video for his work.

There is another version of this work in which the bronze is executed with two hands.

NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

21 ERINNERUNG AN DAS 20. JAHRHUNDERT (2. FASSUNG) 1999/2000

55 laminierte Reproduktionen von Zeitschriften und Titelblättern zu Marilyn Monroe. Von 41 x 58,5 cm bzw. 58,5 x 41 cm bis 45 x 64 cm bzw. 64 x 45 cm. Gerahmtes Blatt 43 x 53 cm. 3 Reproduktionen signiert 'PAIK', mit Widmung sowie eine datiert '2000'. Die gerahmte Arbeit signiert und datiert 'PAIK 2000 Feb.' – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

55 laminated reproductions of newspapers and title pages about Marilyn Monroe. 41 x 58.5 cm and 58.5 x 41 cm to 45 x 64 cm and 64 x 45 cm. Framed sheet 43 x 53 cm. 3 reproductions signed 'PAIK', with dedication and one dated '2000'. The framed work signed and dated 'PAIK 2000 Feb.' – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler; Privatsammlung Wulf Herzogenrath

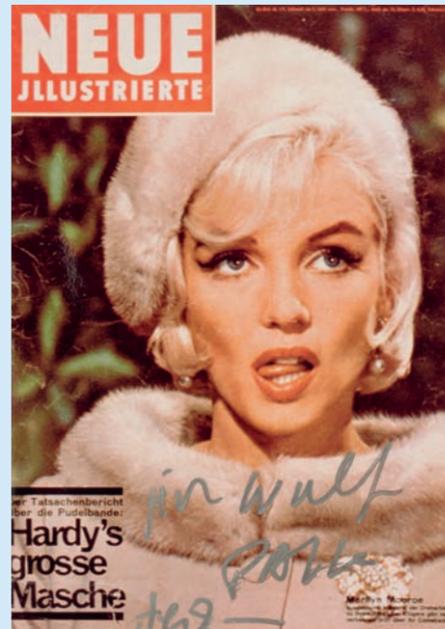
Ausstellungen Exhibitions

Berlin 2019 (Akademie der Künste), Magic Media, Media Magic, Videokunst seit den 1970er Jahren aus dem Archiv Wulf Herzogenrath
Bremen 1999 (Kunsthalle), Nam June Paik, Fluxus, Video

€ 30 000 – 40 000

Diese 2. Fassung wurde vom Künstler 1999 für die Nam June Paik Retrospektive in Bremen erstellt. Die 1. Fassung mit Grammophon-schrank von 1962 befindet sich im Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien.

This second version was created by the artist in 1999 for the Nam June Paik Retrospective in Bremen. The first version with gramophone cabinet from 1962 is in the Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna.



NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

22 CANDLE TV (II) 1982

Fernsehgehäuse mit mattierter Frontscheibe und elektrischer Wachskerze (batteriebetrieben). 58 x 63 x 35 cm. Kerze Höhe ca. 20 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Television housing with matt front screen and electric wax candle (battery-operated). 58 x 63 x 35 cm. Height of candle approx. 20 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler (1982); Privatsammlung Wulf Herzogenrath

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2019 (Akademie der Künste), Magic Media, Media Magic, Videokunst seit den 1970er Jahren aus dem Archiv Wulf Herzogenrath
Bremen 1999 (Kunsthalle), Nam June Paik, Fluxus, Video, Ausst.Kat., S.256 mit Abb.

€ 20 000 – 30 000



NAM JUNE PAIK

Seoul 1932 – 2006 Miami

23 I ADMIRE MONKEY 1964

Offset auf gefaltetem Papier.
58,5 x 85 cm. Unter Glas gerahmt. Im
Druck zweifach signiert. – Mit leichten
Altersspuren.

Offset on folded paper. 58.5 x 85 cm.
Framed under glass. Signed twice in the
print. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Direkt vom Künstler; Privatsammlung
Wulf Herzogenrath

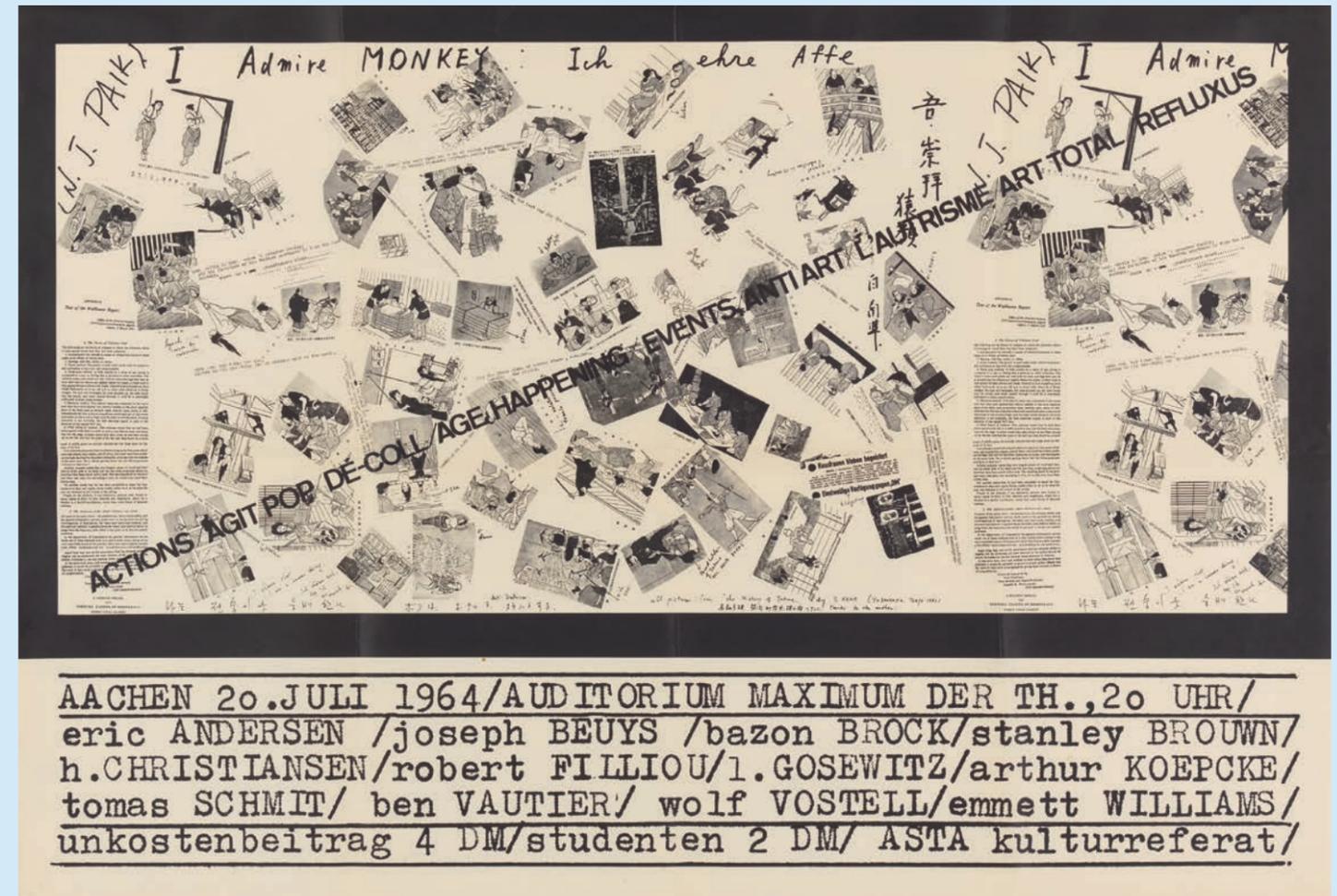
Ausstellungen Exhibitions

Bremen 1999 (Kunsthalle Bremen),
Nam June Paik, Fluxus, Video, Ausst.
Kat., S.80 mit Abb.

€ 9 000 – 12 000

Plakat zur Happening-Veranstaltung an der TU Aachen am 20. Juli 1964
unter Beteiligung vieler namhafter Fluxus-Künstler.

Poster for the Happening event at TU Aachen on 20.7.1964 with the
participation of many well-known Fluxus artists.



ANDREAS GURSKY

Leipzig 1955

FLUGHAFEN, DÜSSELDORF 1985

C-Print unter Plexiglas (Diasec).
91,1 x 87,8 cm (155 x 125 cm Rahmen).
Auf der Rahmenrückwand mit Künst-
leretikett, darauf mit Kugelschreiber
signiert, datiert, betitelt und numme-
riert. Exemplar 3/10. – In Künstlerrah-
men. Leichte altersbedingte Farbver-
änderung.

*Chromogenic print, face-mounted to
plexiglass. 91.1 x 87.8 cm (155 x 125 cm
frame). Artist's label, thereon signed,
dated, titled and editioned in ballpoint
pen, affixed to the reverse of the frame.
Print 3 from an edition of 10. – In artist's
frame. Slight shift of colour due to age.*

Provenienz *Provenance*
Firmensammlung, Deutschland

Literatur *Literature*
Zdenek Felix (Hg.), Andreas Gursky.
Fotografien 1984 – 1993, Ausst.kat.
Deichtorhallen, Hamburg, München
1994, S. 23 mit Abb.

€ 25 000 – 30 000

„Obwohl sie stets ungeheuer viel zu sehen geben, möchte man angesichts der Bilder Gurskys von einem zugrundeliegenden Unsichtbaren sprechen, das Personen oder Menschenmassen organisiert und bestimmte, nicht näher konkretisierte Ereignisse erwarten lässt.“¹

Der aus einer Photographenfamilie stammende Andreas Gursky begann 1977 seine photographische Ausbildung an der Folkwangschule in Essen mit dem Ziel als Photojournalist zu arbeiten. Mit seiner Immatrikulation an der Kunstakademie Düsseldorf, im Herbst 1980, nahm Gurskys photographische Laufbahn eine andere Richtung: In der Klasse von Bernd und Hilla Becher kam Gursky mit kunststilistischen Konzepten der Minimal Art wie der Concept Art in Berührung, die sein Verständnis prägen sollten.

Die Entstehungszeit der Arbeit 'Flughafen' markiert eine Phase der künstlerischen Emanzipation, in der Gursky aus der Obhut der Bechers heraus trat und – wie die Auszeichnung mit dem Titel des Meisterschülers im Jahr 1985 bestätigt – seine künstlerische Unabhängigkeit erreicht hat. In dieser intensiven wie produktiven Phase in Gurskys Werk, hielten allerdings nur wenige Arbeiten dem strengen Blick des Künstlers stand: „In den sechs Jahren von 1984 bis 1989 verließen nicht mehr als drei Duzend Bilder“ das Atelier des Künstlers, wie Peter Galassi konstatiert.² Für Galassi liegt der große Reiz Gurskys Photographien in einem „fremden“ Blick auf das Vertraute. Die unerschöpfliche Vielfalt an Details und Zufälligkeiten möchte durch ein von Neugier und Ruhe bestimmtes Studium der Ansichten erschlossen werden. Gursky selbst benutze „die Metapher des Außerirdischen“, um den persönlichen Stil seiner Bilder Mitte der achtziger Jahre zu charakterisieren.³

“Although they always reveal a terrific amount, in terms of Gursky's pictures one wishes to speak of an underlying invisibility, which organises people and crowds and makes one expect certain unspecified events.”⁴

From a family of photographers, Andreas Gursky began his photographic training in 1977 at the Folkwangschule in Essen with the aim of working as a photojournalist. With his enrolment at the Art Academy in Dusseldorf in the autumn of 1980, however, Gursky's photographic career took another direction: in Bernd and Hilla Becher's class, Gursky came into contact with the art stylistic concepts of Minimal Art and Concept Art, which would shape his understanding. The time when 'Flughafen' was created marks a phase of artistic emancipation in which Gursky stepped out of the Becher's charge and – as the award of 'Master student' attests – achieved his artistic independence. In this intensive as well as productive phase of Gursky's work, however, only a few works withstood the artist's strict gaze: "In the six years from 1984 to 1989, no more than three dozen pictures left" the artist's studio, as Peter Galassi stated.⁵

For the latter, the great appeal of Gursky's photographs lies in a "foreign" view of the familiar. The inexhaustible variety of details and coincidences are to be discovered through the curious and calm study of the views. Gursky himself uses "the metaphor of the extraterrestrial" to characterise the personal style of his pictures of the mid-1980s.⁶

¹ Rudolf Schmitz, in: Zdenek Felix (Hg.), a.a.O., S. 7

² Peter Galassi, Gurskys Welt, in: Ders. (Hg.), Andreas Gursky, Ausst.kat. The Museum of Modern Art New York, Ostfildern-Ruit 2001, S. 24

³ Ebd., S. 23

⁴ Rudolf Schmitz, in: Zdenek Felix (ed.), op.cit., p. 7

⁵ Peter Galassi, Gurskys Welt, in: Idem (ed.), Andreas Gursky, exhib.cat. The Museum of Modern Art New York, Ostfildern-Ruit 2001, p. 24

⁶ Ibidem, p. 23



ERNST WILHELM NAY
Berlin 1902 – 1968 Köln

25 FIGURALE IN HELLBLAU
1950

Öl auf Leinwand. 80,2 x 100,4 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Nay. 50.'. Rückseitig auf dem Keilrahmen oben schwarz signiert, betitelt und datiert 'NAY – FIGURALE IN HELLBLAU 1950'. – In sehr schöner, farbfrescher Erhaltung, mit unauffälliger Randbereibung links.

Scheibler 525

Oil on canvas. 80.2 x 100.4 cm. Framed. Signed and dated 'Nay. 50.' lower right in black. Signed, titled and dated 'NAY – FIGURALE IN HELLBLAU 1950' at the top on the stretcher in black. – In very fine, colour-fresh condition, with inconspicuous margin abrasion to the left.

Provenienz *Provenance*
Hanna Bekker vom Rath, Hofheim/
Taunus; Galerie Orangerie-Reinz, Köln;
Kunsthau Lempertz, Köln, Auktion 744,
6. Juni 1997, Lot 350; Privatsammlung
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
München 1950 (Haus der Kunst),
Neue Rheinische Sezession Düsseldorf,
Kat. Nr. 148; Köln 1984 (Galerie Orange-
rie-Reinz), 25 Jahre Galerie Orangerie-
Reinz 1959-1984, S. 53, mit Farbabb.

€ 250 000

Das großformatige Gemälde „Figurale in Hellblau“ von Ernst Wilhelm Nay gehört in die kurze, aber wichtige Werkphase der „Fugalen Bilder“ von 1949-1951. Für den Künstler ist es eine Zeit der künstlerischen Klärung und Ordnung seiner Bildauffassung.

Die stilistische Neuorientierung wird stets mit Nays Arbeit an einer Serie von Lithografien in Verbindung gebracht. Die ungewohnte Drucktechnik setzte voraus, dass Nay sein Bildvokabular in die einzelnen Bestandteile auflöste und damit seine Farb- und Formpläne offenlegte. Dies wiederum führte zur Erkenntnis, seine Kunst von nun an ganz aus der Farbe heraus zu gestalten: „Farbe ist für mich Gestaltwert“, schrieb Nay 1952. „Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt.“ (zit. nach: E. W. Nay. Retrospektive, Ausst. Kat. Hamburg/Wiesbaden/Duisburg 2022/23, S. 151). Wie es das Gemälde „Figurale in Hellblau“ zeigt, zeichnen sich die neuen Werke durch eine klare Strukturierung der Bildfläche in gezackte, geschwungene oder blattförmige Formen aus, die von schwarzen Konturen oder Punkten begleitet werden. Die scheinbare Tiefenstaffelung und diagonale Linienführung verleihen dem Gemälde Dynamik und Rhythmus. Die neu gewonnene Ordnung seiner Bilder entlehnte Nay dem musiktheoretischen Stilmittel der Fuge, also einem Kompositionsprinzip polyphoner Mehrstimmigkeit. Analog zur Musik versuchte Nay in seinen Bildern die Farben nach Klangqualitäten und Farbakkorden zu ordnen und dadurch eine visuelle Dynamik zu entwickeln.

Ernst Wilhelm Nay's large-format painting "Figurale in Hellblau" is one of the "Fugale Bilder": the works of this brief but important phase in the artist's oeuvre were created from 1949 to 1951. For Nay this was an important period in which he artistically clarified and organised his concept of painting.

Nay's stylistic reorientation is consistently linked with his work on a series of lithographs. This unfamiliar printing technique required the artist to break up his visual vocabulary into individual components and, in doing so, to reveal his plans for colour and form. This then led to the insight that he would compose his art entirely on the basis of colour from this point forward: "For me, colour is a formal value", Nay writes in 1952, "I do not just grant colour primacy over the other elements of art, the entire artistic activity is defined solely on the basis of the chromatic formation" (cited in: E. W. Nay. Retrospektive, exh. cat. Hamburg/Wiesbaden/Duisburg 2022/23, p. 151). As the painting "Figurale in Hellblau" shows, the new works are characterised by their clear structuring of the picture plane in zigzag, curvilinear or leaf-shaped forms accompanied by black contours or dots. Their apparent layering in depth and the use of diagonal lines provide the painting with dynamism and rhythm. Nay borrowed the new-found arrangement of his pictures from the musical stylistic device of the fugue, that is, the compositional principle of a polyphony incorporating multiple voices. In analogy to music, Nay attempted to arrange the colours in his pictures based on timbre and colour "chords" in order to develop visual dynamism.



GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

№26 PIET M.
2018

Öl auf Leinwand. 165 × 100 cm.
Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert und betitelt 'G.Baselitz
Piet M. 10.VI. 018'.

*Oil on canvas. 165 × 100 cm. Framed.
Signed, dated and titled 'G.Baselitz Piet
M. 10.VI. 018' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Gagosian Gallery, New York (mit rück-
seitigem Aufkleber); Privatsammlung,
Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 2019 (Gagosian Gallery),
Georg Baselitz, Devotion, Ausst.Kat.
Nr.19, S.23 und S.159 mit Farbabb.

€ 450 000 – 600 000



Piet Mondriaan, Selbstporträt, 1918, Kunstmuseum
Den Haag - Nachlass Salomon B. Slijper /
*Piet Mondriaan, Self-portrait, 1918, Kunstmuseum
Den Haag - bequest Salomon B. Slijper*



Die ersten Porträts erarbeitet Georg Baselitz 1969, als er gerade begonnen hat, seine Motive um 180 Grad gedreht zu malen. „Die Wahl des Portraits als Sujet war mit dem verbunden, was ich versucht habe zu machen. Es war wichtig, etwas zu malen, das konventionell war, ein traditionelles Genre wie die Portraitmalerei, so dass das Sujet nicht vom gemalten Bild, vom Akt des Malens ablenken würde“, erläutert der Künstler. Die ersten Bildnisse dieser Art sind Porträts seiner Frau und von Freunden. „Erst als ich begann, Dinge verkehrt herum zu malen, kam mir der Gedanke, ich könnte sie malen, weil dadurch alles neutraler wurde. Wenn man jemanden verkehrt herum malt, ist es schwierig, ihm einen Ausdruck oder zumindest einen konventionellen Ausdruck zu geben. [...] Ich fange mit einer Idee an, aber während des Arbeitens übernimmt das Bild die Führung. Dann findet eine Auseinandersetzung statt zwischen meiner vorgefassten Bildidee und dem Bild, das um sein Eigenleben kämpft.“ (Georg Baselitz, Gesammelte Schriften und Interviews, Detlev Gretenkort (Hg.), München 2011, S.272f.)

Damit umgeht Baselitz einen Automatismus, den er jedem Maler zuschreibt: jedes Sujet grundsätzlich und unwillkürlich so subjektiv wahrzunehmen und wiederzugeben, dass es zu einer Art Selbstporträt des Künstlers wird. Ausgehend von dieser Erkenntnis widmet sich Baselitz im Jahr 2018 in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen Künstlerpersönlichkeiten, die ihm viel bedeuten. Ausgangspunkt dieser Arbeiten sind Selbstporträts, die die betreffenden Künstler einst von sich geschaffen haben. In monumentalen Dimensionen entsteht nicht nur das auf dem Kopf stehende Brustbild von Piet Mondrian in dieser Auktion, sondern auch u.a. das Porträt von Mark Rothko, Paula Modersohn-Becker, Alexander Calder, Otto Dix, Tracey Emin und Philip Guston. Allen Porträts ist die unverwechselbare Handschrift Georg Baselitz' eigen. Er erschafft so eine Porträtgalerie der von ihm verehrten Künstlerpersönlichkeiten, geprägt und gefiltert durch seine individuelle Sichtweise. Unter dem Titel „Devotion“ vereinigt die Gagosian Gallery diese Werkserie 2019 in einer großen Ausstellung.

Piet Mondrians „Zelfportret“ von 1918, heute im Kunstmuseum Den Haag (s. Abb.), bildet wohl die Grundlage für „Piet M.“. Baselitz' Interpretation zeigt den Kopf des Malers in enormer Vergrößerung umgeben von einer Art Gloriole kopfüber vor dunklem Grund schwebend, was ihm eine zugleich monumentale wie stark abstrahierte Präsenz verleiht.



Georg Baselitz developed the first portraits in 1969 when he had just started painting his motifs rotated by 180 degrees. 'The choice of the portrait as a subject was closely linked to what I was aiming to achieve. It was important to paint something that was conventional, a traditional genre like portrait painting, so that the subject wouldn't constitute a distraction from the painted image, from the act of painting', the artist explains. The first paintings of this kind were portraits of his wife and friends. 'It was only when I started to paint things on their head that I thought of painting them as it made everything more neutral. When you paint someone upside down, it is difficult to give the sitter an expression, or at least a conventional one. [...] I start with an idea, but during the painting process, the painting takes the lead. A confrontation then takes place between my preconceived pictorial idea and the painting, which is fighting for its own life.' (Georg Baselitz, Gesammelte Schriften und Interviews, ed. Detlev Gretenkort, Munich 2011, p.272f.)

Baselitz thus avoids an automatism that he ascribes to every painter: to inherently perceive and reproduce each theme involuntarily in such a subjective manner that in some way it becomes a self-portrait of the artist. In 2018, based on this realisation, Baselitz dedicated numerous paintings and drawings to artists who meant a lot to him. The starting point for these works were self-portraits which the respective artist had once created of themselves. It is not only the upside-down half-length portrait of Piet Mondrian on offer in this auction that was created in monumental scale, but also a portrait of Mark Rothko, Paula Modersohn-Becker, Alexander Calder, Otto Dix, Tracey Emin, and Philip Guston, among others. Georg Baselitz' unmistakable signature is immanent in all portraits. He thus created a portrait gallery of artists he admires, shaped and filtered by his individual point of view. In 2019, the Gagosian Gallery showcased this series of works in a major exhibition entitled 'Devotion'. Piet Mondrian's 'Zelfportret' from 1918, to be seen today in the Kunstmuseum Den Haag (cf. Ill.) probably forms the basis for 'Piet M.'. Baselitz' interpretation shows the artist's head in enormous magnification surrounded by a kind of gloriole, floating upside down above a dark background, which lends it a presence that is both monumental and strongly abstracted.

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

27 LIEGENDER SPANIEL

1913

Öl auf Leinwand. 63,5 x 78,5 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz
signiert 'M. Liebermann'. – Rückseitig
mit altem Keilrahmenetikett, darauf
mit Tinte beschriftet „No. 2447 Max
Liebermann Liegender Spaniol (1914)“. –
In sehr gutem Zustand.

Eberle 1913/28

*Oil on canvas. 63.5 x 78.5 cm. Framed.
Signed 'M. Liebermann' lower right in
black. Old frame label verso, therein
written "No. 2447 Max Liebermann
Liegender Spaniol (1914)" in ink. – Very
fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Max Liebermann, Berlin; von Paul
Cassirer am 27.2.1915 vom Künstler er-
worben; von Dr. Alfred Cassirer, Berlin,
am 10.9.1915 von Vorgenanntem er-
worben; seitdem Familienbesitz, Dr. Eva
Cassirer, Berlin/Spanien; Privatbesitz
Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1936 (Jüdische Gemeinde), Max
Liebermann, Nr. 39; Berlin 1981 (Neuer
Berliner Kunstverein), Berliner Seces-
sion, Kat. Nr. 256 mit Abb.

Literatur *Literature*

Harry David, Liebermann als Tiermaler,
in: Vossische Zeitung, Nr. 106, 27.2.1914;
Liebermann zum 150. Geburtstag.
Rekonstruktion der Gedächtnisausstel-
lung des Berliner Jüdischen Museums
von 1936. Kalender 1998, ganzseitige
Abb. August.

€ 150 000 – 180 000



Der deutsche Impressionist Max Liebermann verbrachte die Sommermonate ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu Malaufenthalten in den Niederlanden. In Amsterdam, Laren und Noordwijk widmete er sich bevorzugt Motiven aus der Arbeitswelt. Er, der selbst aus äußerst wohlhabender Familie stammte, fand an der Darstellung unterschiedlicher Berufe und Tätigkeiten Interesse. Wäscherinnen bei der Bleiche, Weber, Markthändler, Reitknechte am Strand oder auch Jäger in den Dünen wurden von ihm festgehalten. So widmete er sich ebenfalls arbeitenden Tieren, die über attributive Zugehörigkeit als eigenständige Wesen wie hier Eingang in Liebermanns Oeuvre finden, der die Jagdhunde in einer Serie von Gemälden festhält (vgl. Wvz Eberle Nrn. 1913/25-1913/30). Ganz ohne menschliche Begleitung kommt dem Spaniel in unserem Werk eine prominente Rolle zu, ist der Hund doch prachtvoll lagernd, porträtiert – eine Bildgattung, die in der Regel dem Menschen vorbehalten ist. Tierbildnisse gelten seit jeher als Auszeichnung für besondere Leistung oder den Zuchterfolg und manifestieren den Stolz des Besitzers. Doch neben der Charakterisierung anatomischer Vorzüge sucht Liebermann in unserem Gemälde wie bei einem menschlichen Porträt die Eigenschaften seines Modells herauszustellen. Der Maler, selbst Dackelbesitzer – legendär Männe –, zeigt uns den Spaniel in entspannter und dennoch aufrechter Haltung, das weiche, wirbelige Fell in interessanter Färbung; passioniert bei der Jagd, freundlich und treu gegenüber seinem Herrn. Die Provenienz adelt das wunderbare Hundeporträt überdies. So stammt es aus dem Besitz der bedeutenden deutschen Philosophin



„Jäger in den Dünen“ 1913, Öl/Leinwand 70,5 x 100,4 cm, Österreichische Galerie.
Abb. aus: M. Eberle, Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde, München 1996, Bd. II, Abb. S. 81

Eva Cassirer, deren Vater Alfred Cassirer großer Sammler von u.a. deutschen und französischen Impressionisten war. Diese Leidenschaft teilte er mit seinem Bruder, dem Berliner Kunsthändler Paul Cassirer. Auch besaß Paul Cassirer ein Ferienhaus in Noordwijk, und zusammen mit Max Liebermann begleiteten sie in dem Jahr einen Jäger in den Dünen und schauten sich seine Hunde im Zwinger an. Die im Zuge dieses Besuchs entstandenen Hundeporträts gelten vorwiegend als verschollen. Die große Szene „Jäger in den Dünen“ (Eberle 1913/34, siehe Vgl. Abb.) wurde bereits 1914 vom Wiener Kunsthistorischen Museum bei Paul Cassirer erworben und befindet sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere.

From the late 19th century, the German impressionist Max Liebermann spent his summer months painting in the Netherlands. In Amsterdam, Laren and Noordwijk, he primarily devoted his attention to motifs from the world of work. The artist, who came from an extremely wealthy family himself, was interested in depicting different professions and occupations. He created images of washerwomen bleaching, weavers, market vendors, grooms assisting riders at the beach or hunters in the dunes. He also turned his attention to working animals: in pictures like this one, they find their way into the artist's oeuvre as individual creatures attributed membership in a group, such as the hounds Liebermann depicted in a series of paintings (cf. Werkverzeichnis Eberle nos. 1913/25-1913/30). Unaccompanied by any people, the spaniel in our work is assigned a prominent role in which the dog is portrayed reclining grandly – a type of picture normally reserved for human beings. Animal portraits have always been seen as a distinction for exceptional achievements or success in breeding and embody the pride of their owner. But, in addition to characterising his anatomical virtues, Liebermann has also sought to bring out the characteristic traits of his model in this painting, as he would in the case of a human portrait. The painter, who owned a dachshund himself, the legendary Männe, presents the spaniel to us in a relaxed and nonetheless erect pose, with the soft, swirling fur of its coat in an interesting colour – passionate during the hunt, friendly and loyal towards his master. This wonderful portrait of a dog is further dignified by its provenance. It comes from the collection of the important German philosopher Eva Cassirer, whose father Alfred Cassirer was an important collector of German and French impressionists, among other artists. He shared this passion with his brother, the Berlin art dealer Paul Cassirer. Paul Cassirer also owned a holiday home in Noordwijk and that year, together with Max Liebermann, they accompanied a hunter in the dunes and looked at his dogs in their kennel. Most of the portraits of dogs created as a result of this visit are considered to be lost. The large scene “Jäger in den Dünen” (Eberle 1913/34, see comp. ill.) was already purchased from Paul Cassirer by Vienna's Kunsthistorisches Museum in 1914 and is now to be found in the Österreichische Galerie Belvedere.

EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büderich bei Neuss

28 GRASENDE KUH II

1930

Bronzeplastik. Höhe 16,4 cm. Seitlich auf der Plinthe mit der Signatur 'MATARÉ' versehen. Lebzeitenguss. Einer von 11 bekannten Güssen in Privatbesitz. – Mit schöner rötlich-braun glänzender Patina. Vereinzelt kleine unauffällige Flüssigkeitspuren. Die rechteckige Öffnung unter dem Bauch hat gusstechnische Gründe und deutet auf einen Lebzeitenguss.

Schilling 64a

Wir danken Guido de Werd, Köln, für seine freundlichen Hinweise und wissenschaftliche Unterstützung.

Bronze. Height 16.4 cm. Signed 'MATARÉ' on the side of the plinth. Lifetime cast. One of 11 known casts in private possession. – With a fine shiny reddish-brown patina. Isolated small, inconspicuous traces of liquid. The rectangular opening under the stomach is due to casting and indicates a lifetime casting.

We would like to thank Guido de Werd, Cologne, for the friendly information and expert advice.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Berlin, in dritter Generation

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Kaiserslautern/Heilbronn 1981 (Pfalzgalerie/Städt. Museen), Ewald Mataré, Kat. Nr. 24; Kleve 2010 (Kurhaus Kleve), Eine rheinische Privatsammlung, Kat. Nr. 8, ganzseitige Farbabb. S. 39

Literatur *Literature*
Vgl. Ewald Mataré im Museum Kurhaus Kleve, Kleve 2003, Kat. Nr. 29

€ 60 000 – 80 000

Hatte sich Ewald Mataré bereits in den 1920er Jahren mit dem Gestalten von Rindern beschäftigt, sucht er während seines Aufenthalts in Finnland im Sommer 1930 die allem zugrunde liegende, reine Form – mit hin die Quintessenz des Tierkörpers.

In der Hitze des finnischen Sommers hält sich der Bildhauer ohne seine Familie auf dem Land in äußerst einfachen Verhältnissen auf und beschäftigt sich mit der Skulptur von Tieren, vornehmlich Rindern – eine für ihn ertragreiche wie entbehrungsreiche Zeit.

Seine Tagebucheintragungen vom Juni und Juli 1930 zeugen von seinem Ringen mit dem Gegenstand: „Mit meiner Kuh – das ist so eine Sache, ich glaube nicht, daß ich sie noch recht zusammenbekomme. Es ist ein Gemisch aus Natur und Vorstellung. [...] Ich bin mit Eifer an der neuen Kuh, der Anfang ist immer besser als das Weiterkommen. Den elementaren Schwung, der von hinten nach vorn über die Hörner geht, möchte ich so entschieden wie möglich machen. [...] Ich habe nun neuen Ärger mit der kleinen Kuh. [...] Mir brachen die beiden Hinterbeine ab. [...] doch glaube ich, daß sie in Bronze weit besser herauskommen wird. Ich habe die Hörner ganz klein gemacht und das ist viel besser.“ (Sonja Mataré/ Sabine Maja Schilling (Hg.), Ewald Mataré, Tagebücher 1915 bis 1965, Köln 1997, S. 175, S. 177, S. 179)

After having already occupied himself with the depiction of cattle in the 1920s, Ewald Mataré's stay in Finland in the summer of 1930 found him searching for the pure form that underlies everything – and, accordingly, the quintessence of animals' bodies.

In the heat of the Finnish summer, the sculptor was living in the country without his family in extremely modest circumstances and occupying himself with sculptures of animals, primarily cattle – for him, this period was very fruitful but also required him to do without a great deal.

His journal entries from June and July 1930 testify to his struggle with his subject matter: "With my cow – it's a difficult thing, I don't believe I'll be able to properly pull it all together. It's a mixture of nature and idea. [...] I'm working zealously on the new cow; the beginning is always better than continuing ahead. The elemental curve that goes from the back to the front, across the horns; I'd like to make it as decisive as possible. [...] Now I've got a new problem with the little cow. [...] The two back legs have broken off. [...] but I believe it will come out much better in bronze. I made the horns very small and that's much better" (Sonja Mataré/ Sabine Maja Schilling (ed.), Ewald Mataré, Tagebücher 1915 bis 1965, Cologne 1997, p. 175, p. 177, p. 179).



KONRAD KLAPHECK

1935 – Düsseldorf – 2023

29 671
2011

Öl auf Leinwand. 115 x 80 cm. Gerahmt. Signiert 'Klapheck'. Rückseitig auf dem Staubschutzkarton bezeichnet „KLAPHECK „671“ 2011“, mit Material- und Maßangaben sowie Richtungspfeil und -angabe. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Oil on canvas. 115 x 80 cm. Framed. Signed 'Klapheck'. Designated "KLAPHECK "671" 2011" verso on the dust cover, with information on material and dimensions and with direction arrow and information. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Duetart Gallery, Varese; Privatsammlung, Italien

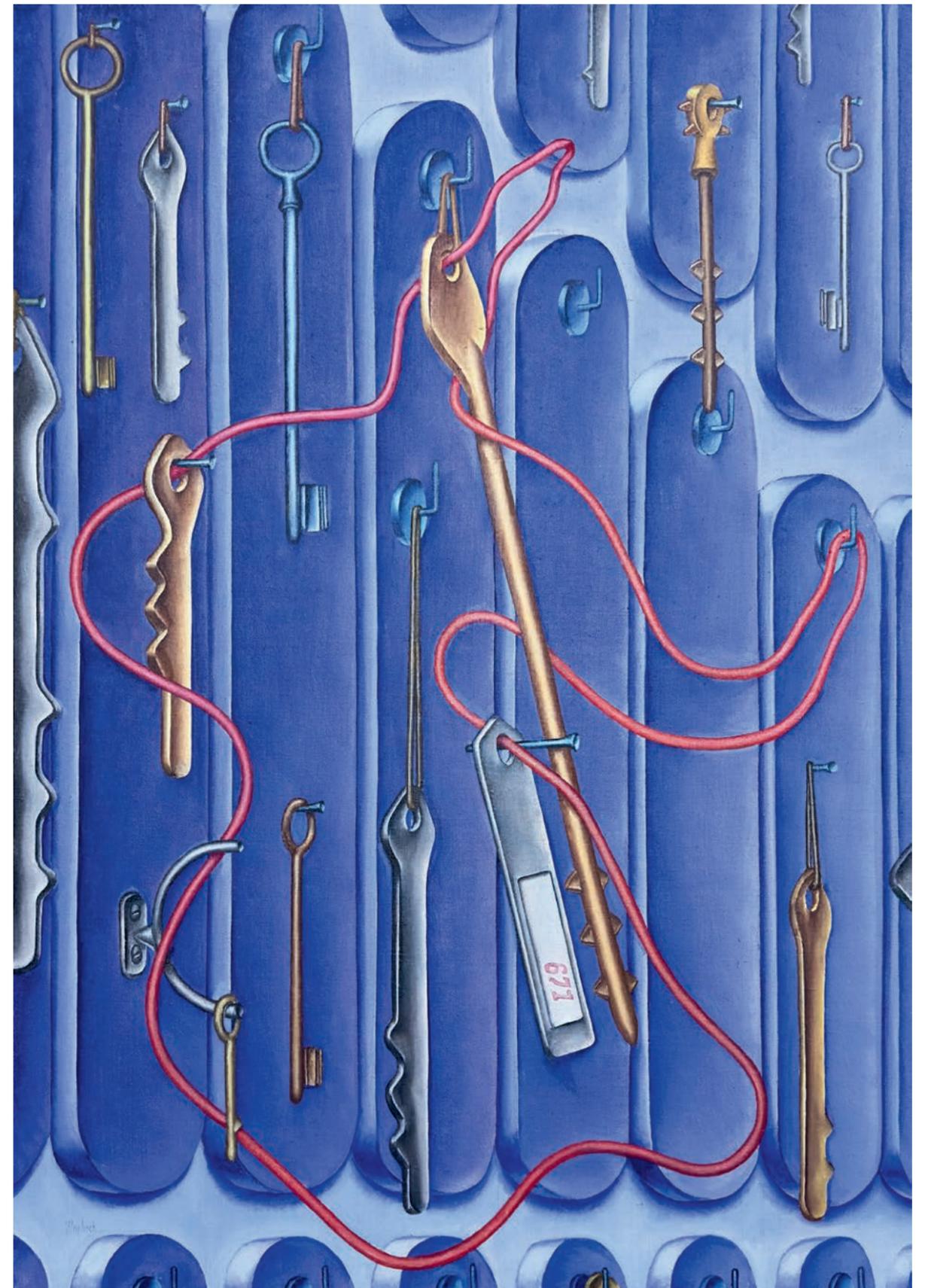
Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2013 (Museum Kunstpalast), Klapheck, Bilder und Texte, Ausst.Kat., S.107 mit Farbabb. (mit abweichenden Maßangaben)

€ 200 000 – 250 000

Um die Werke von Konrad Klapheck zu durchdringen ist es unabdingbar sich mit seinem einzigartigen Blickwinkel auseinanderzusetzen. Seine Faszination für Maschinen und Alltagsgegenstände geht über das rein formalistische und technische Interesse hinaus. Zunächst nähert er sich auf sehr persönliche und individuelle Weise dem Bildgegenstand an. Stets von seiner Kindheit geprägt, wählt er Gebrauchsgegenstände aus, die Teil des Alltagslebens sind. Es handelt sich um vertraute Objekte, die keine Unterwerfung des Menschen gegenüber der Technik symbolisieren, sondern vielmehr durch den gezielten Einsatz von Verfremdungselementen Nähe zum Betrachter aufbauen und einen neuen Zugang zum Dargestellten ermöglichen. Unterstützt durch die oft erzählerischen Titel entwickeln diese Gegenstände eine eigene Persönlichkeit. „Man könnte von expressiven Maschinen-Individuen sprechen, die der Künstler gewissermaßen ungerührt porträtiert, wenn auch mit großer sinnlicher Lust an Flächen, Rundungen, Überschneidungen und Durchdringungen.“ (Werner Schmalenbach, *Objekte zwischen Fetisch und Libido* in: Arturo Schwarz (Hg.), *Klapheck*, Mailand 2002, S.66) Das schwungvolle rote Band, das sich fast tänzerisch durch die Schlüsselöffnungen windet, wirft Fragen auf, ebenso wie der Titel „671“. Obwohl sich die Hintergründe nicht so recht entschlüsseln lassen, führt das dynamische Element des Bandes, verbunden mit der für Klapheck so typischen vergrößerten Darstellung eines Schlüsselbretts, zu einer Neuentdeckung dieses vertrauten Alltagsgegenstandes.

*In order to understand the works by Konrad Klapheck, it is inevitable to study his exceptional point of view. His fascination for machines and objects of everyday life exceeded the purely formalistic and technical interest. First of all, he approached the subject of the picture in a very personal and individual way. Always shaped by his childhood, he selected everyday objects. These are familiar objects that do not symbolise man's submission to technology, but rather establish intimacy to the viewer through the targeted use of alienating elements, thus facilitating a new approach to what is depicted. Supported by often narrative titles, these objects develop a personality. 'One could speak of expressive machine-individuals, which the artist portrays unaffectedly to a certain extent, albeit with great sensuous pleasure in surfaces, curves, overlaps, and intersections.' (Werner Schmalenbach, *Objekte zwischen Fetisch und Libido* in: Arturo Schwarz (ed.), *Klapheck*, Milan 2002, p.66) The sweeping red ribbon, which weaves through the keyholes almost like a dance, as well as the title '671' raise questions. Although the background cannot really be deciphered, the dynamic element of the ribbon, combined with Klapheck's typically enlarged depiction of a key board, leads to a rediscovery of this familiar everyday object.*



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

30 OHNE TITEL
1993

Acryl und Lack auf gemustertem Dekostoff. 90 x 70 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Stoff signiert und datiert 'S. Polke 93' sowie zusätzlich auf dem Stoff und dem Keilrahmen mit dem Künstlerstempel in Rot „SIGMAR POLKE“ (kaum lesbar).

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Hinweise.

Acrylic and lacquer on printed fabric. 90 x 70 cm. Framed. Signed and dated 'S. Polke 93' on fabric verso and stamped in red 'SIGMAR POLKE' (barely legible) on fabric and on stretcher.

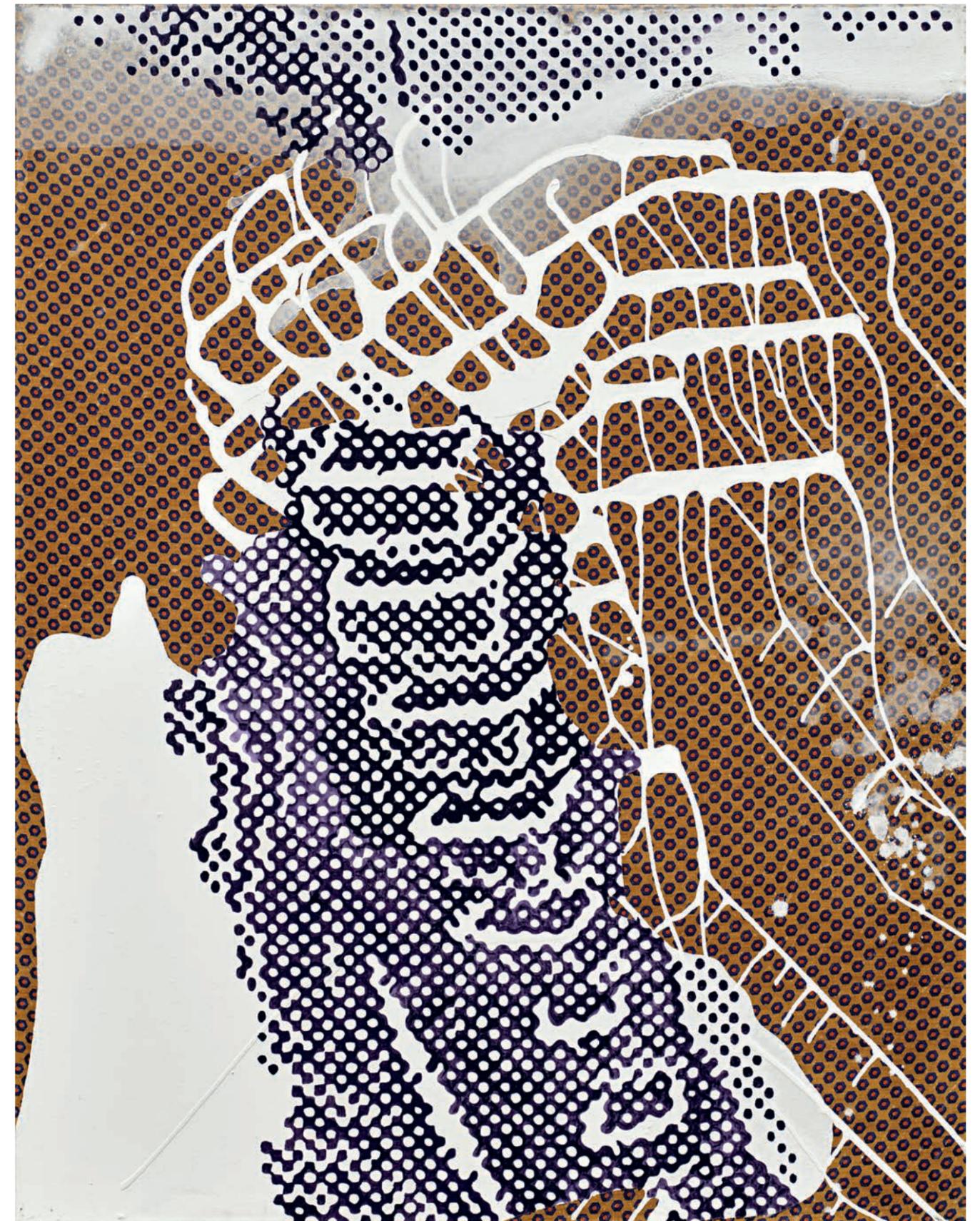
We would like to thank Michael Trier, Cologne, for helpful information.

Provenienz *Provenance*
Galerie Erhard Klein, Bonn; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 150 000 – 200 000

Der gemusterte Stoff, der in dem Werk von 1993 als Malgrund dient, stellt eine visuelle Ebene dar, die Polke durch seine malerischen Eingriffe verfremdet und transformiert. Dadurch erzeugt er eine dynamische Spannung zwischen der vorgegebenen Ordnung des Stoffmusters und der organischen, teils zufällig wirkenden Struktur seiner Lack- und Acrylüberlagerungen. „Dinge sehen wie sie sind, heißt immer auch die Dinge hinter den Dingen zu sehen. Sie bestehen nicht allein, sie setzen sich zusammen aus anderen Dingen, und zwar rekursiv und ad infinitum.“ (Britta Schmitz, Zweigeteilt, in: Sigmar Polke, Die Drei Lügen der Malerei, Ausst. Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997, o.S.) Ein zentrales Element in Polkes Schaffen ist der bewusste Einsatz von Rasterpunkten, wie sie in diesem Werk dominieren. Diese Technik verweist auf die Bildproduktion in Massenmedien, insbesondere auf die Reproduktionstechniken des Offsetdrucks und der Fotografie, die Polke immer wieder ironisch reflektiert. „Mir gefällt das technische Mittel, der Klischeecharakter des Rasters. Er läßt mich an Vervielfältigung und Reproduktion denken, was ja auch in engem Zusammenhang zum Nachmachen steht. Mir gefällt das Unpersönliche, Neutrale und Fabrikierte. Das Raster ist für mich ein System, ein Prinzip, eine Methode, Struktur. Es zerlegt, zerstreut, ordnet und macht alles gleich.“ (Sigmar Polke, in: Alimis, Sigmar Polke 1963-2010, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York, München 2014, S.59).

The patterned fabric, which serves as the painting ground in the work from 1993, represents a visual level which Polke alienates and transforms through his painterly interventions. In doing so, he creates a dynamic tension between the predetermined order of the fabric pattern and the organic, sometimes seemingly random structure of his lacquer and acrylic overlays. "Seeing things as they are always means seeing the things behind the things. They do not exist alone, they are composed of other things, recursively and ad infinitum," (Britta Schmitz, Zweigeteilt, in: Sigmar Polke, Die Drei Lügen der Malerei, exhib.cat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 1997, n.p.). A central element in Polke's work is the deliberate use of grid dots, which dominate in this work. This technique refers to image production in mass media, in particular to the reproduction techniques of offset printing and photography, which Polke repeatedly reflects on ironically. "I like the technical means, the cliché character of the grid. It makes me think of duplication and reproduction, which is also closely related to copying. I like the impersonal, neutral and fabricated. For me, the grid is a system, a principle, a method, a structure. It dissects, disperses, organises and makes everything the same." (Sigmar Polke, in: Alimis, Sigmar Polke 1963-2010, exhib.cat. The Museum of Modern Art, New York, Munich 2014, p. 59).



SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

31 OHNE TITEL 1981

Gouache, Lack und Goldfarbe auf Karton. 100 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'S. Polke 81'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Hinweise.

Gouache, lacquer and gold paint on card. 100 x 70 cm. Framed under glass. Signed and dated 'S. Polke 81'. – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Michael Trier, Cologne, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Galerie Erhard Klein, Bonn; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000



WILLEM DE KOONING

Rotterdam 1904 – 1997 New York

N°32 OHNE TITEL (TWO WOMEN) UM 1943

Öl, Kohle und Graphit auf Papier.
48,5 x 60,3 cm. Unter Glas gerahmt.
Signiert 'de Kooning'. – Mit leichten
Altersspuren.

*Oil, charcoal and graphite on paper.
48.5 x 60.3 cm. Framed under glass.
Signed 'de Kooning'. – Minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Noah Goldowsky, New York;
Susanne Hilberry Gallery, Birmingham,
Michigan (mit rückseitigem Aufkleber);
Sylvia G. Zell, Bloomfield Hills; Privat-
sammlung, USA (1977); Christie's,
New York, 11.11.2015, Lot 241; Privat-
sammlung, USA

Ausstellungen *Exhibitions*

Chicago 1951 (The Arts Club of Chicago),
Three Artists, Ben Shahn, Willem de
Kooning, Jackson Pollock, Ausst.Kat.
Nr. 27

€ 300 000 – 400 000

Entstanden in den frühen 1940er Jahren spiegelt das vorliegende Werk von Willem de Kooning die Faszination für den menschlichen Körper wider, ein Sujet, das er in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgreift. In seinen Arbeiten sind oft menschliche Formen zu erkennen, die jedoch verzerrt und abstrahiert dargestellt werden. Da er sich nicht vollständig der reinen Abstraktion verpflichtet, wie etwa Jackson Pollock, sondern stets das Spannungsfeld zwischen dem Figurativen und dem Abstrakten auslotet, nimmt De Kooning eine Sonderposition im kunsthistorischen Kontext dieser Zeit ein. „Unterscheidungen zwischen 'abstrakt' und 'gegenständlich' werden dabei wertlos. Es zählt allein der Akt des Malens als höchste Anspannung aller Sinne, um im Bild subjektive Erfahrungen objektiviert zu spiegeln.“ (Jörn Merkert, *Stillosigkeit als Prinzip*, Zur Malerei von Willem de Kooning, in: Ausst.Kat. Akademie der Künste Berlin, Willem de Kooning Retrospektive, München 1984, S. 116). Die expressiven Linien der vorliegenden Arbeit und die fließenden Formen deuten auf figürliche Elemente hin, die jedoch in einer abstrakten, fast surrealen Szenerie aufgelöst werden. Das Kolorit des Bildes, dominiert von erdigen Tönen und lebendigem Grün, schafft eine atmosphärische Spannung, während die teils skizzenhafte Darstellung eine Dynamik vermittelt, die charakteristisch für de Koonings späteren Stil wird.

*Created in the early 1940s, the present work by Willem de Kooning reflects the fascination for the human body, a subject which he frequently returned to in the years that followed. Human forms can often be recognised in his works, although in a distorted and abstracted form. As he was not completely dedicated to pure abstraction, as Jackson Pollock for example, but always sounded out the tension field between the figurative and abstraction, de Kooning holds a special position in terms of art history at this time. "Distinctions between 'abstract' and 'representational' become worthless. All that counts is the act of painting as the highest tension of all the senses, in order to objectively reflect subjective experiences." (Jörn Merkert, *Stillosigkeit als Prinzip*. Zur Malerei von Willem de Kooning, in: exhib.cat. Akademie der Künste Berlin, Willem de Kooning Retrospektive, Munich 1984, p.116). The expressive lines of the present work and the flowing forms suggest figurative elements, which are, however, dissolved in an abstract, almost surreal scenery. The color of the picture, dominated by earthy tones and lively green, creates an atmospheric tension, whilst the somewhat sketchy depiction conveys a dynamism which would become characteristic for de Kooning's later style.*



HERMANN GLÖCKNER

Dresden 1889 – 1987 West-Berlin

33 SECHSZACKIGER STERN IN GOLD 1932

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

Dittrich/Mayer/Schmidt 45

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

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland (1974 direkt vom Künstler erhalten)

€ 60 000 – 80 000

In den objekthaften Tafeln, die seit 1930 entstehen, beschreibt Hermann Glöckner einen neuartigen, höchst individuellen Weg. In außergewöhnlichen Materialexperimenten und einer intuitiven Formfindung erreicht er eigenständige Abstraktionsprozesse.

Bei dieser prachtvollen, frühen Tafel handelt es sich um die erste Fassung des „Sechszackigen Sterns“; die zweite Fassung, im selben Jahr entstanden, befindet sich in der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Das Sternenmotiv geht auf eine Formfindung zurück, die Glöckner bereits 1930 als sechsfach gebrochenen Strahl in einer seiner ersten Tafeln ausformulierte (vgl. Dittrich/Mayer/Schmidt 3). Es bleibt eines der wichtigsten Motive Glöckners und dominiert auch die in den Folgejahren entstehenden Tafelwerke.

Die faszinierende Wirkung des hier angebotenen Werkes resultiert in besonderem Maße aus der Strahlkraft und optischen Tiefe des verwendeten Goldpapiers. Geprägt, geritzt und mit Lack überzogen erfährt das Material eine Veredelung, die an ein kostbares antikes Metallobjekt erinnert. Der körperhafte Charakter von Glöckners Tafeln ist grundsätzlich ohne Rahmung konzipiert und bezieht auch eine Gestaltung der Rückseite mit ein, im vorliegenden Fall ein aufgezogener violetter Papierbogen. Sie bilden handwerklich wie künstlerisch eine ästhetische Einheit und haben als solche einen Ursprung in der mittelalterlichen Ikonenmalerei – ein Verweis, der im Goldgrund dieser Tafel besonders augenfällig wird.

In the object-like panels he began creating in 1930, Hermann Glöckner pursued a novel and extremely individual path. Using unusual experiments with materials and intuitive compositions, he achieved independent processes of abstraction.

This magnificent early panel represents the first version of "Sechszackiger Stern": the second version, which was created the same year, is to be found in the collection of the Kupferstich-Kabinett Dresden. The star motif goes back to a form that Glöckner had already developed in 1930, in one of his first panels, as a ray refracted at six points (see Dittrich/Mayer/Schmidt 3). This remained one of Glöckner's most important motifs and also dominated the panel pieces created in the years that followed. The fascinating effect of the work offered for sale here is particularly the result of the radiance and optical depth of the gold foil used to create it. Stamped, scored and coated with enamel, the material has been subjected to a refinement reminiscent of a precious ancient metal object. With their object-like character, Glöckner's panels are fundamentally conceived as unframed and they also incorporate a treatment of the reverse side – in the present case, by attaching a sheet of violet paper. Technically and artistically they form an integrated aesthetic entity and, as such, they have an origin in medieval icon painting – a point of reference which becomes particularly apparent in the gold ground of this panel.



ALBERT OEHLLEN

Krefeld 1954

34 OHNE TITEL 1985

Öl, Lack und gravierte Metallplaketten auf Leinwand. 120 x 120 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert und datiert 'A. Oehlen 85'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Ein Gemälde einer Werkgruppe von 7 Arbeiten zu diesem Thema.

Oil, lacquer and engraved metal plaques on canvas. 120 x 120 cm. Framed in studio frame. Signed and dated 'A. Oehlen 85'. – Traces of studio and minor traces of age.

A painting from a serie of 7 works on this theme.

Provenienz *Provenance*
Galerie Max Hetzler, Köln; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Köln 2000 (Kunsthalle), O.M. Ungers Zeiträume, Architektur, Kontext
Düsseldorf 1999 (NRW-Forum), O.M. Ungers, Zwischenräume
Köln 1985 (Kölnischer Kunstverein), O. M. Ungers, Sieben Variationen des Raumes über die Sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin

€ 180 000 – 220 000

Als zentrale Figur der deutschen Nachkriegsavantgarde schafft Albert Oehlen mit diesem Werk von 1985 eine wegweisende Reflexion über die Möglichkeiten der Malerei und die dekonstruktiven Überlegungen in der Kunst der 1980er Jahre. Die ineinander verschachtelten, perspektivisch verzerrten, geometrischen Formen in Grautönen, Schwarz und Beige scheinen aus der Bildfläche herauszuwachsen und verweisen auf Oehlen's charakteristisches Spiel mit Raum und Illusion. Mit den Begriffen „The Alma Band“ und „Hölle“ schlägt das Werk eine Brücke zwischen der Bildsprache und den postmodernen Konzepten der Zeit. Die Gründungsmitglieder von „The Alma Band“, zu denen unter anderem Oehlen selbst und Martin Kippenberger zählen, nutzen die Band als Plattform, um mit konventionellen Ausdrucksformen zu brechen und die Subkultur der Zeit ironisch zu kommentieren. Die Begriffe könnten sowohl ironisch als auch wörtlich verstanden werden, indem sie auf die Auseinandersetzung mit der Musikszene, Alltagskultur oder existenziellen Themen hinweisen. Der expressive Pinselduktus von Oehlen wird durch das Raster der architektonischen Formen kontrastiert. Diese Dualität zwischen spontaner Geste und geometrischer Strenge macht die vorliegende Arbeit zu einem typischen Werk der 1980er Jahre und einem repräsentativen Beispiel für Oehlen's anhaltendes Interesse am Ausloten der Grenzen von Malerei. Oehlen dekonstruiert das traditionelle Bild und öffnet die Leinwand für neue Interpretationen von Form und Inhalt. Das Werk führt die Komplexität der Wahrnehmung und die Unauflöslichkeit visueller und textlicher Ebenen vor Augen und hebt die kraftvolle Verbindung von Abstraktion und figürlichen Anspielungen hervor.

As a central figure of German post-war avant-garde, Albert Oehlen created a pioneering reflection on the possibilities of painting and deconstructive considerations in the art of the 1980s with this work from 1985. The interlocking, perspective-distorted, geometric forms in shades of grey, black and beige seem to grow out of the picture surface and refer to Oehlen's characteristic play with space and illusion. With the terms 'the Alma Band' and 'Hölle' (hell), the work builds a bridge between the visual language and the postmodern concepts of the time. The founding members of 'The Alma Band', which included Oehlen himself and Martin Kippenberger among others, used the Band as a platform to break with conventional forms of expression and to comment ironically on the subculture of the time. The terms could be understood both ironically and literally, pointing to a confrontation with the music scene, everyday culture or existential themes. Oehlen's expressive brushstroke is contrasted by the grid of architectural forms. This duality between spontaneous gesture and geometric rigor makes the present piece a key work of the 1980s and a representative example of Oehlen's ongoing interest in exploring the boundaries of painting. Oehlen deconstructs the traditional painting and opens up the canvas to new interpretations of form and content. The work demonstrates the complexity of perception and the indissolubility of visual and textual levels and emphasises the powerful combination of abstraction and figurative allusions.



PAULA MODERSOHN-BECKER

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

35 SITZENDER JUNGE MIT STROHHUT UNTER BIRKEN 1904

Öl auf Karton, auf Holzplatte montiert.
52,5 x 71,2 cm. Gerahmt. Unten links rot
datiert '04. – In sehr gutem Zustand,
am Unterrand und in der Kleidung des
Jungen mit einzelnen unbedeutend
kleinen Retuschen.

Busch/Schicketanz/Werner 485

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

Literatur *Literature*

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



€ 200 000 – 250 000

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

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



„Blasendes Mädchen im Birkenwald“ 1905, Öl/Leinwand 110 x 90,2 cm, Slg. Roselius, Bremen, Abb. aus: Günter Busch, Paula Modersohn-Becker, Frankfurt 1981, S. 105

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

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

The two artists had met in 1906 while both were in the midst of extended stays in Paris, and this meeting developed into an intense collaboration. When World War I began – Paula Modersohn-Becker had already died after giving birth to her child in 1907 – Hoetger and his wife moved to Worpswede, and he explained his choice to live there like this: "In those years, it became more and more clear to me that a landscape in whose air an art like that of Paula Modersohn could grow would also have to be the right atmosphere for my work" (cited in exh. cat. Bernhard Hoetger, Bildhauer – Maler – Baukünstler – Designer, Dortmund, 1984, p. 14).

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

MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

36 AUS DEM GRUNEWALD 1912

Öl auf Malkarton. 56,8 x 42,4 cm. Unten links schwarz signiert und datiert 'M Liebermann 1912'. – In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Eberle 1912/34

Oil on artist's board. 56.8 x 42.4 cm. Signed and dated 'M Liebermann 1912' lower left in black. – Very good, colour-fresh condition.

Provenienz *Provenance*

Otto H. Claass, Königsberg i. Pr. (1914); Paul Cassirer, Berlin (1916); Galerie Thannhauser, München (ab 1916); Galerie Fischer, Luzern, Auktion 1.-5. Juni 1948, Lot 2385; Privatbesitz Stein am Rhein (1979); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, mit einem Werkkatalog der Gemälde und Pastelle bis 1913, Berlin 1914, S. 546

€ 200 000 – 250 000

Mit dem Gemälde „Aus dem Grunewald“ kommt eine seltene frühe Parklandschaft von Max Liebermann zum Aufruf. Wie bei der 1902 entstandenen, bekannten „Papageienallee“ (Kunsthalle Bremen, Eberle 1902/27), einem der populärsten Bilder Liebermanns, bot ihm das Thema die Möglichkeit, sich mit der Darstellung spezieller Lichtphänomene zu beschäftigen und seiner persönlichen Spielart des französischen Impressionismus Ausdruck zu verleihen.

Mit einem Wohnsitz am Brandenburger Tor und damit unweit des waldreichen Tiergartens zeigte sich schon früh Liebermanns künstlerische Verbundenheit mit den Berliner Park- und Waldlandschaften. In zahlreichen Varianten malte er sommerlich gekleidete Männer und Frauen der gehobenen Berliner Gesellschaft, Kinder mit ihren Gouvernanten sowie Reiter und Pferdekutschen auf den Parkalleen. Allein an diesen Tiergarten- und Grunewaldbildern ließe sich die Entwicklung seiner stilistischen Mittel eindrücklich darstellen. Das signierte und 1912 datierte Gemälde „Aus dem Grunewald“ zeigt auf einer der Hauptalleen unter hohen Bäumen einen dunkel gewandeten Herrn mit Stock, zwei im Gespräch vertiefte Damen mit ausladenden Hüten und zwei sonntäglich gekleidete Kinder, die mit einem vorweg laufenden Dackel spielen. Im Unterschied zu den frühen Bildern dieser Themenreihe zeigen die Motive unseres Gemäldes schon wunderbar fließende Umrisse und eine in helle Licht- und Farbflecken aufgelöste Pinselfaktur. Kompositorisch ist es ein Beispiel für Liebermanns Passion für eine klare Perspektive und einen von Vertikalen bestimmten Bildraum.

With the painting “Aus dem Grunewald”, a rare example of Max Liebermann’s early park landscapes is coming up for auction. As in the case of the well-known “Papageienallee” (Kunsthalle Bremen, Eberle 1902/27) from 1902 – one of Liebermann’s most popular pictures – this theme offered him the opportunity to occupy himself with specific phenomena related to light and give expression to his personal version of French impressionism.

With a home next to Brandenburg Gate and thus not far from the many wooded areas of the Tiergarten, Liebermann’s artistic connection with the landscapes of Berlin’s parks and forests revealed itself early on. He painted numerous variations featuring the men and women of Berlin’s high society dressed in summer clothes, children with their governesses, and riders and horse-drawn carriages on the avenues of the park. The development of his stylistic devices could be vividly depicted by means of these images of the Tiergarten and Grunewald alone. Signed and dated to 1912, the painting “Aus dem Grunewald” is set beneath the tall trees of one of the main alleys and shows a darkly dressed gentleman with a cane, two ladies with elaborate hats absorbed in conversation and a pair of children dressed in their Sunday clothes playing with a dachshund walking along in front of the group. In contrast to the early pictures from this thematic series, the motifs of our painting already display wonderfully fluid outlines and a brushwork that dissolves into bright patches of light and colour. Compositionally, it is an example of Liebermann’s passion for clear perspectives and pictorial spaces defined by vertical elements.



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

37 GARTENLOKAL AN DER HAVEL 1916

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

Eberle 1916/12

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

Provenienz *Provenance*

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

Literatur *Literature*

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

€ 140 000 – 160 000

Der öffentliche Biergarten, das ländliche Ausflugslokal und der zum
Flanieren einladende, städtische Park – die Künstler des Impressionis-
mus entdeckten die Orte der Freizeit, an denen Bürger aller Couleur bei
geselligem Beisammensein die Freuden des Stadtlebens zu genießen
wussten. Dem Katalog „Der deutsche Impressionismus“ folgend, „brach-
ten vor allem die Gartenbilder der Impressionisten die bürgerliche Frei-
zeitgesellschaft in einer kultivierten Natur ins Bild. Durch die strahlende
Farbigkeit und die Wiedergabe des Lichts kamen sie den französischen
Impressionisten darin vielleicht am nächsten.“ (vgl. Der deutsche Im-
pressionismus, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009, S. 95).
Auch Max Liebermann bildet hier keine Ausnahme. Schon seit dem Auf-
enthalt 1902 in Hamburg widmete er sich dem Bildthema des Gartenlo-
kals. Um 1916 malte er den Biergarten des an der Havel gelegenen Lokals
Nikolskoe, dessen Anwesen 1819 ein Geschenk des Königs an seine
Tochter Charlotte und ihren Gatten, den russischen Thronfolger Niko-
laus, war. Unser Gemälde ist eine der beiden bekannten Studien zum
ebenfalls 1916 entstandenen, großformatigen Gemälde „Gartenlokal an
der Havel. Nikolskoe“ in der Berliner Nationalgalerie. Mit teils pastosem,
teils dünnem Farbauftrag entwarf Liebermann – mitten im Ersten Welt-
krieg – eine friedvolle und heitere Stimmung und kam damit den franzö-
sischen Impressionisten besonders nah.

*The public beer garden, the country restaurant frequented by day trippers
and the city park offering a place to go for a stroll – the artists of impres-
sionism discovered the sites of leisure time, where citizens of every walk
of life gathered socially to enjoy the pleasures of city life. In the words
of the catalogue "Der deutsche Impressionismus": "the impressionists'
garden paintings brought the middle-class leisure society, set within an
urban and cultivated nature, into the picture and with their paintings'
radiant colours and their depiction of light, they may have come closest to
the French impressionists in this regard." (Der deutsche Impressionismus,
exh. cat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2009, p. 95).
And Max Liebermann was no exception here. He had already been de-
voting attention to the subject of the garden restaurant since his 1902
stay in Hamburg. Around 1916 he was primarily painting the beer garden of
the Nikolskoe restaurant, located on the Havel river: in 1819 the Prussian
king had given the nearby estate to his daughter Charlotte and her hus-
band Nicholas, the heir to the Russian throne. Our painting is one of the
two known studies for the Nationalgalerie Berlin's large-format picture
"Gartenlokal an der Havel: Nikolskoe", which was also created in 1916.
With sometimes thickly and sometimes thinly applied paint,
Liebermann has sketched – in the midst of World War I – a peaceful and
cheerful atmosphere, moving particularly close to the French impressio-
nists in the process.*



MAX LIEBERMANN

1847 – Berlin – 1935

38 MUTTER MIT KIND 1898

Pastell auf bräunlichem Papier, auf Keilrahmen aufgezogen. 75,5 x 56 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'MLiebermann 98'. Rückseitig von fremder Hand betitelt „Mutter und Kind“, mit den handschriftlichen Nummern „86“ und „4119“ sowie schwer leserlich bezeichnet. – Mit drei professionell restaurierten Einrissen in den Ecken, ansonsten in guter und sehr farbfrischer Erhaltung.

Pastel on brownish paper, mounted on a stretcher. 75.5 x 56 cm. Framed. Signed and dated 'MLiebermann 98' lower left in black. Titled "Mutter und Kind" verso by an unknown hand, handwritten numbers "86" and "4119" and a barely legible inscription. – Three professionally restored tears in the corners, otherwise in very good condition with fresh colours.

Provenienz Provenance

Paul Cassirer, Berlin; Otto Rücker-Emden, Hamburg; Privatsammlung Schweiz; Privatbesitz Baden-Württemberg; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 712, Moderne Kunst, 3. Dezember 1994, Lot 213; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Internationaler Kunstmarkt Düsseldorf, 12.-17. November 1982 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Deutsche Kunst und Antiquitäten Messe München (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett)

Literatur Literature

Lothar Brieger, Das Pastell, seine Geschichte und seine Meister, Berlin o.J. [1925], S. 410 mit Abb.; Matthias Eberle, Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, München 1995, Bd. I, S. 360

€ 50 000 – 60 000

Mit dem signierten und datierten Werk „Mutter und Kind“ kommt ein ungewöhnlich großes Pastell von Max Liebermann mit einem holländischen Motiv zum Aufruf. Die außergewöhnliche Arbeit gewinnt ihren Reiz durch die Lichtführung und die souveräne Handhabung der Pastellkreiden.

Mit dem vorliegenden Pastell wiederholte Liebermann ein Gemälde gleichen Themas von 1890. Wie die gemalte Fassung zeigt es eine junge Holländerin mit ihrem Säugling in einem sparsam eingerichteten Raum. Die junge Frau sitzt im Gegenlicht vor einem Sprossenfenster und stillt ihr Neugeborenes. Die Teekanne mit Stövchen auf dem Tisch und die groben Holzschuhe betonen die von Liebermann so bewunderte Genügsamkeit und gleichzeitige Zufriedenheit der holländischen Gesellschaft. Das Pastell ist zu einer Zeit Ende der 1890er Jahre entstanden, als für den Maler Probleme des Lichts und des Atmosphärischen in den Vordergrund rückten, er parallel zu den verdichteten Landschaften gänzlich neue von Licht und lebensvoller Wärme bestimmte Werke schuf und damit seine impressionistische Phase einleitete. Werke wie „Mutter und Kind“ gehören zu den schönsten Pastellen des Künstlers. Die leuchtende, perlmuttartige Farbigkeit und das durchs Fenster einfallende Licht verleihen dem Motiv eine Leichtigkeit, die etwas vom Zauber der Bilder Renoirs hat.

With Max Liebermann's signed and dated work "Mutter und Kind", an unusually large pastel featuring a Dutch motif is coming up for auction. The appeal of this extraordinary work derives from its use of light and masterful handling of the pastels.

In this pastel, Liebermann has created a repetition of a painting of the same motif from 1890. Like the painted version, it shows a young Dutch woman and her infant in a sparsely furnished room. Backlit by a muntin window, she is nursing her newborn baby. The teapot with a teapot warmer on the table and the crude wooden shoes emphasise the simultaneous frugality and contentment that Liebermann admired so much in Dutch society. The pastel was created during a period in the late 1890s when the painter had shifted his focus to problems of light and atmosphere. Parallel to his concentrated landscapes, he was creating entirely new works that were defined by light as well as vibrant warmth and thus marked the beginning of his impressionist phase. Pictures like "Mutter und Kind" are among the artist's most beautiful pastels. Their luminous, mother-of-pearl-like tonality and the light entering through the window provide the motif with a sense of lightness that possesses something of the magic of Renoir.



JEAN DUBUFFET

Le Havre 1901 – 1985 Paris

39 SCÈNE À LA CAMPAGNE 1954

Öl auf Leinwand, doubliert.

20,5 x 23,8 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'J. Dubuffet 54'. – Mit leichten Altersspuren.

Wir danken der Fondation Jean Dubuffet, Paris, für hilfreiche Auskünfte.

Oil on canvas (relined). 20.5 x 23.8 cm. Framed. Signed and dated 'J. Dubuffet 54'. – Minor traces of age.

We would like to thank Fondation Jean Dubuffet, Paris, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Martha Jackson Gallery, New York; Sammlung Catherine McCaye, New York; Fabian Carlson Gallery, London; James Neil Goodman, New York; Privatsammlung, Schweden; Lempertz, Köln, 06.12.1996, Lot 174; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Harry N. Abrams (Hg.), Andreas Franke, Dubuffet, New York 1981, S.89 mit Farbabb.

€ 130 000 – 140 000

Jean Dubuffet stellt ein Solitär im kunsthistorischen Kanon des 20. Jahrhunderts dar. Ganz bewusst grenzt er sich von gegenwärtigen Kunstdiskursen und Kategorisierungen ab. Dubuffet beschreibt diesen Abgrenzungsprozeß wie folgt: „Suche mit deinem Denken und deinen Sinnen Welten des Geistes auf, die nichts mit „Kultur“ zu tun haben. Soll das, was du tun willst, wirksam sein, muß es allen 'Ordnungs'-Prinzipien widersprechen: es sollte immer schlecht gemacht sein, wie ein plumper Tanz, der aber voller Leben, voll echtem, unverstelltem Leben ist. Versuche dein Denken aufzubrechen, denn es ist Teil der 'Kultur', der du entgehen willst, da sie sich vergiftet. Und schließlich achte darauf, daß die andere Wirklichkeit, die du aufzeigen und letztlich verwirklichen willst, immer deine ganz ureigenste Sache bleibt“ (Jean Dubuffet, in: Jörn Merkert, Aus einer anderen Welt, Zum Werk von Jean Dubuffet, in: Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, u.a., Jean Dubuffet, Retrospektive, Berlin 1980, S.11). Das Intuitive und vor allem das von kulturellen Einschreibungen befreite künstlerische Schaffen von Kindern, Geisteskranken und primitiven Völkern ist ihm dabei stets ein prüfender Wegweiser. Seine Bildthemen stehen hingegen in der Tradition der Abendländischen Malerei, das Menschenbild, Natur- und Stadtlandschaften sowie das klassische Stilleben – sie dienen dem Betrachter als Ankerpunkt. Die beiden erstgenannten verbindet Dubuffet in seinem Werk „Scène à la campagne“ von 1954 auf einmalige Weise miteinander. Ihm geht es niemals um die Darstellung des Konkreten, vielmehr sucht er auch in der Wahl seiner Bildthemen und deren Deformierung das Allgemeingültige sichtbar zu machen.

Jean Dubuffet's works are unparalleled in the art historical canon of the 20th century. He deliberately distanced himself from current art discourses and categorisations. Dubuffet describes this as follows: 'Seek out worlds of the spirit with your thinking and your senses that have nothing to do with "culture". If what you want to do is to be effective, it must contradict all principles of "order": it should always be badly done, like a clumsy dance, but one that is full of life, full of real, undisguised life. Try to break up your thinking because it is part of the "culture" you want to escape as it poisons itself. And finally, make sure that the other reality that you want to point out and ultimately realise always remains your very own thing.' (Jean Dubuffet in: Jörn Merkert, Aus einer anderen Welt, Zum Werk von Jean Dubuffet, in: exhib.cat. Akademie der Künste, Berlin, Museum Moderner Kunst, Vienna, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne, Dubuffet Retrospektive, Berlin 1980 p.11). The artistic work of children, the mentally ill, and primitive peoples, which is intuitive and, above all, free from cultural inscriptions, was always a testing guide for him. His pictorial themes on the other hand, are in the tradition of Western painting; the human image, natural and urban landscapes, as well as the classic still life – they serve as an anchor point for the viewer. Dubuffet combines the two former in his work 'Scène à la campagne' from 1954 in a unique way. For Dubuffet, it was never about the depiction of something concrete, he rather strove to visualise the universal in the choice of his themes and their deformation.



ANTONIO CALDERARA

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago

40 SPAZIO COLORE LUCE 1972/1973

3 Arbeiten: Je Öl auf Holz. Je 27 x 13,5 cm. Einzeln unter Glas gerahmt. Jeweils rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara 1972-1973 Spazio colore luce', mit Maß- und technischen Angaben sowie Adresse des Künstlers. Jeweils mit rückseitiger Widmung. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

3 works: Each oil on wood. Each 27 x 13.5 cm. Framed individually under glass. Each signed, dated and titled 'Antonio Calderara 1972-1973 Spazio colore luce' verso on wood and with dimension, technical information and the artist's address. Each with dedication verso. – Traces of studio and minor traces of age.

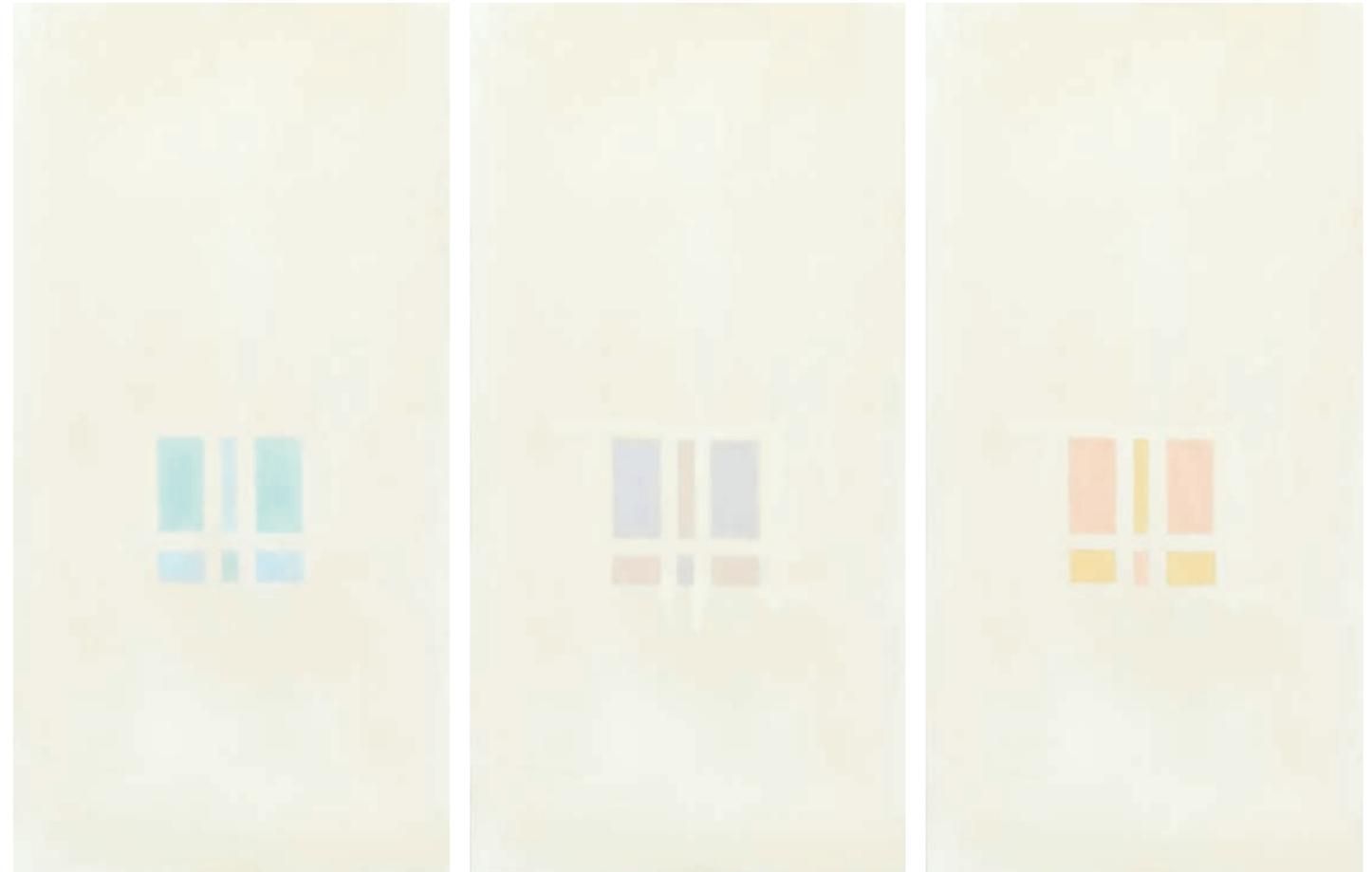
Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Schleswig-Holstein

€ 50 000 – 70 000

Zunächst erscheinen die Kompositionen von Antonio Calderara, die eine klare Verwandtschaft zum Konstruktivismus eines Piet Mondrian und der Farbfeldanalysen eines Josef Albers aufweisen, minimalistisch. Erst eine detaillierte Beschäftigung mit seiner künstlerischen Entwicklung und einmaligen Technik führt die Tiefgründigkeit und Poesie von Calderara vor Augen, die als vollkommen einzigartig im Kanon der zeitgenössischen Kunst zu bezeichnen ist. Er entwickelt seine Werke zunächst aus der Gegenständlichkeit heraus. In seinen frühen Landschaftsmalereien, wie auch später, interessiert ihn vor allem das Licht. In stringenter Weiterentwicklung reduziert er den Bildgegenstand immer weiter hin zu geometrischen Strukturen und Elementen. Dabei denkt Calderara nicht wie ein Ingenieur und konstruiert seine Arbeiten, sondern ist vielmehr interessiert an dem malerischen Prozess, den er langsam und bewusst ausführt. Im Gegensatz zu den oft raumgreifenden Kompositionen seiner amerikanischen Zeitgenossen, entscheidet sich Calderara bewusst für intime Kleinformate. Calderara verwendet oft Holz als Bildgrund. Beeinflusst von Piero della Francescas Lichtmalerei, schichtet er hauchdünne Farbschichten in hellen Nuancen übereinander. „Das Ergebnis [ist] eine Farb- und Raumerfahrung von höchst subtiler und poetischer Qualität, wie sie in diesem Sinne vielleicht seit der Frührenaissance nicht mehr möglich erscheint.“ (Heinz Mack, in: Der Maler Antonio Calderara, Freunde, Einflüsse, Anregungen, Jens Christian Jensen (Hg.), Ausst.Kat. Kunsthalle Kiel, Kiel 1982, S.50)

Initially, compositions by Antonio Calderara, which show a clear relationship to the Constructivism of Piet Mondrian and the colour field analyses of Josef Albers, appear minimalist. Only a detailed study of Calderara's artistic development and unique technique reveals his profundity and poetry, which can be described as completely unique in the canon of contemporary art. Initially, he developed his works out of figuration. In his early landscape paintings, and also later, he was particularly interested in light. In a stringent further development, he reduced the subject of the picture further and further to geometric structures and elements. Calderara did not think like an engineer and constructed his works, but was rather interested in the painting process, which he performed slowly and consciously. In contrast to the often expansive compositions of his American contemporaries, Calderara consciously decided in favour of intimate small-scale formats. Calderara used often wood as a pictorial background. Influenced by Piero della Francesca's light-painting, he layered wafer-thin layers of paint in light shades on top of each other. 'The result is an experience of colour and space of a highly subtle and poetic quality that has perhaps not been possible in this sense since the early Renaissance.' (Heinz Mack, in: Der Maler Antonio Calderara, Freunde, Einflüsse, Anregungen, Jens Christian Jensen (ed.), exhib.cat. Kunsthalle Kiel, Kiel 1982, p.50)



ANTONIO CALDERARA

Abbiategrasso 1903 – 1978 Vacciago

41 TENSIONE VERTICALE INTERROTTA 1967/1968



Öl auf Holz. 27 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert und datiert 'A.C. 67.68'. Rückseitig auf dem Adressaufkleber des Künstlers signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara Tensione verticale interrotta 1967. 1968' sowie mit Maßangaben. – Mit Frühschwundrissen.

Oil on wood. 27 x 27 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'A.C. 67.68' verso on wood. Signed, dated and titled 'Antonio Calderara Tensione verticale interrotta 1967. 1968' verso on artist's address label, and with dimensions. – Shrinkage craquelure.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Schleswig-Holstein

Ausstellungen *Exhibitions*

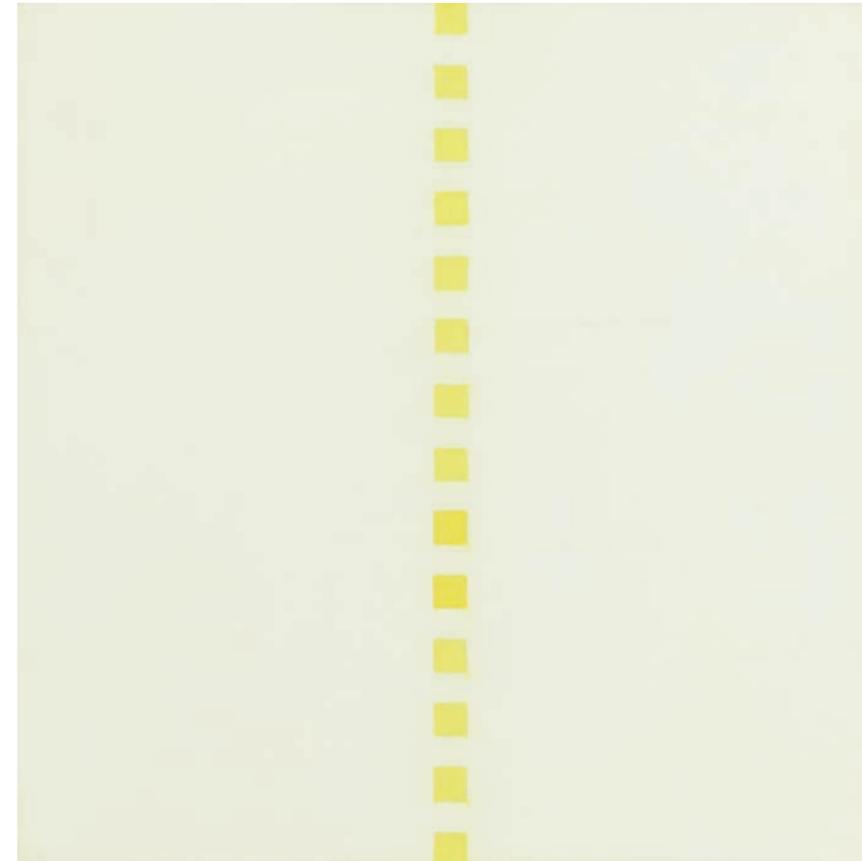
Kiel 1982 (Kunsthalle), Der Maler Antonio Calderara, Freunde Einflüsse Anregungen, Ausst.Kat.Nr. 33 (mit rückseitigem Aufkleber)
Genua (Galleria la Polena) (mit rückseitigem Aufkleber und Stempel)
Lörrach (Galerie Regio) (mit rückseitigem Stempel)

€ 20 000 – 30 000

ANTONIO CALDERARA

Abbiategrasso 1903 – 1978 Vacciago

42 PITTURA 1972



Öl auf Holz. 27 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert und datiert 'A.C. 1972'. Zusätzlich signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara Pittura 1972'; mit Maß- und technischen Angaben sowie Adresse des Künstlers. – Mit Frühschwundrissen.

Oil on wood. 27 x 27 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'A.C. 1972' verso on wood. Additionally signed, dated and titled 'Antonio Calderara Pittura 1972' and with dimension, technical information and the artist's address. – Shrinkage craquelure.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Schleswig-Holstein

Ausstellungen *Exhibitions*

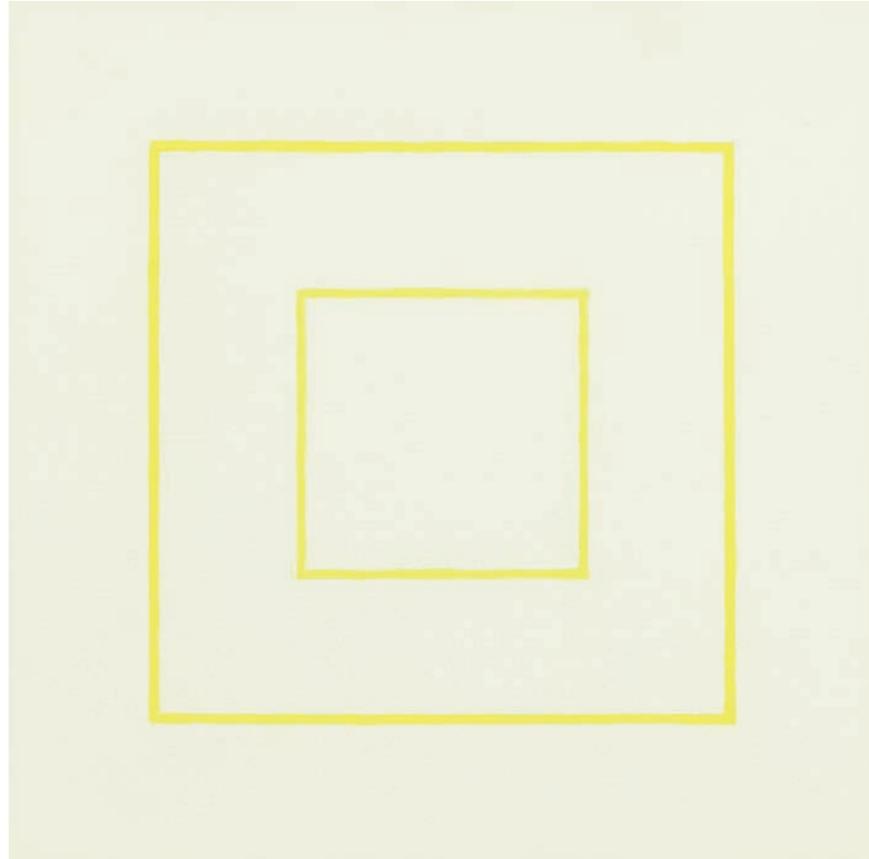
Mailand (Galleria Milano) (mit rückseitigem Aufkleber und Stempel)

€ 20 000 – 30 000

ANTONIO CALDERARA

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago

43 SCRITTURA QUADRATA 1971



Öl auf Holz. 27 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara 1971 Scrittura quadrata', mit Maß- und technischen Angaben sowie Adresse des Künstlers. – Mit Frühschwundrissen.

Oil on wood. 27 x 27 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled 'Antonio Calderara 1971 Scrittura quadrata' verso on wood and with dimension, technical information and artist's address. – Shrinkage craquelure.

Provenienz *Provenance*

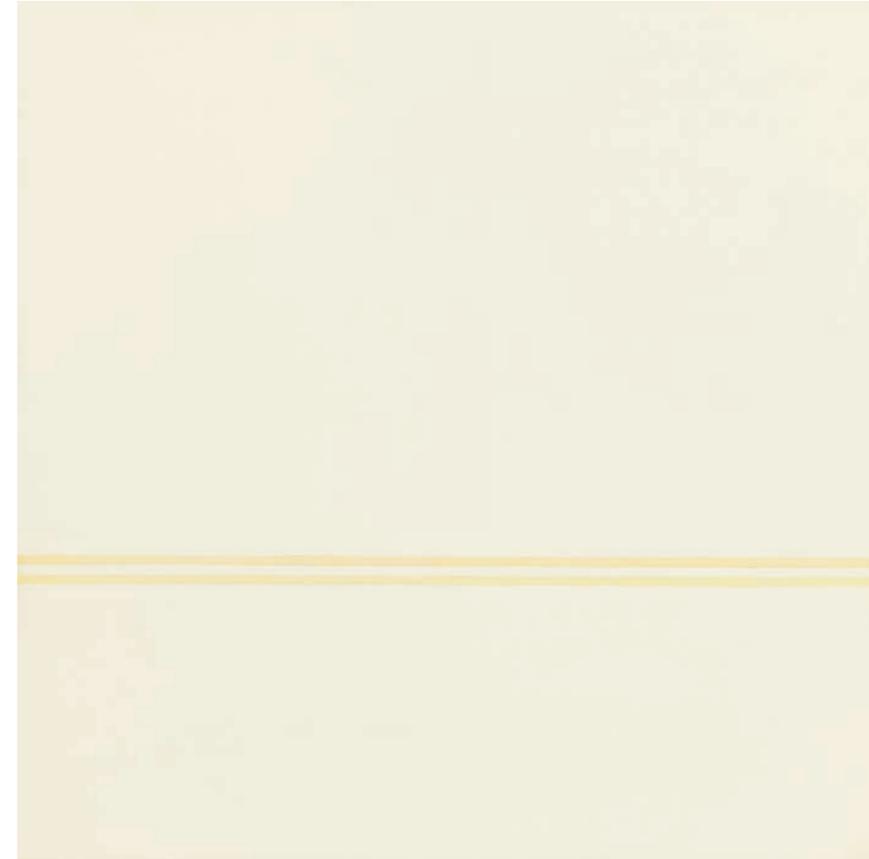
Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Schleswig-Holstein

€ 20 000 – 30 000

ANTONIO CALDERARA

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago

44 LUCE SPAZIO 1971/1972



Öl auf Holz. 27 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Holz monogrammiert und datiert 'A.C. 71.72.'. Zusätzlich signiert, datiert und betitelt 'Antonio Calderara 1971. 1972 Luce spazio', mit Maß- und technischen Angaben sowie Adresse des Künstlers. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Oil on wood. 27 x 27 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'A.C. 71.72.' verso on wood. Additionally signed, dated and titled 'Antonio Calderara 1971. 1972 Luce spazio' and with dimension, technical information and artist's address. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Schleswig-Holstein

€ 20 000 – 30 000

KURT SCHWITTERS

Hannover 1887 – 1948 Ambleside (Großbritannien)

45 OHNE TITEL (WAR AND PEACE) 1947

Collage aus verschiedenen farbigen, teils bedruckten, teils maschinen-, teils handschriftlich bearbeiteten Papieren und weißer Ölfarbe auf Pappe, auf Unterkarton montiert. 15,7 x 12,3 cm (26 x 20,7 cm). Unter Glas gerahmt. Mit blauer Tinte unten links signiert und mittig datiert 'Kurt Schwitters 1947' sowie auf dem Unterkarton links signiert und rechts datiert. – Altersgemäß gut erhalten, mit unauffälligen Werkstattspuren und schwachem Lichttrand im früheren Passepartout-Ausschnitt.

Orchard/Schulz 3611

Collage of various coloured, partly printed, partly typed and partly handwritten papers and white oil paint on card, mounted on backing card. 15.7 x 12.3 cm (26 x 20.7 cm). Framed under glass. Signed lower left and dated to centre 'Kurt Schwitters 1947' in blue ink and signed and dated right on the backing card. – In good age-related condition, with inconspicuous studio traces and a weak light-stain the former mat opening.

€ 30 000 – 40 000

Provenienz *Provenance*

B.C. Holland Gallery, Chicago (rückseitig mit Etikett auf dem Karton); Allan Frumkin Gallery, Chicago (rückseitig mit Etikett auf dem Karton); Galerie Bagera, Köln (1975); Galerie Rudolf Zwirner, Köln (1975); Christie's London, Auktion Dezember 1975, Lot 203; Hauswedell & Nolte, Auktion 4. Juni 1976; Galerie Klewan, München (1979); seitdem Privatsammlung Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1975 (Galerie Bagera), die abstrakten hannover. Buchheister, Domela, Jahns, Nitzschke, Schwitters, Vordemberge-Gildewart, Kat. Nr. 65



RUDOLF SCHLICHTER
Calw 1890 – 1955 München

46 **SPEEDY SCHLICHTER**
1952

Öl auf Leinwand. 115 x 100 cm. Gerahmt.
Unten rechts grau in Sütterlinschrift
signiert 'R. Schlichter'. – In gutem
farbfrischen Zustand.

Wir danken Sigrid Lange, Bonn, für
wissenschaftliche Beratung und
freundliche Hinweise.

*Oil on canvas. 115 x 100 cm. Framed.
Signed 'R. Schlichter' lower right in grey
in Sütterlin script. – In very good,
colour-fresh condition.*

*We would like to thank Sigrid Lange,
Bonn, for the expert advice and friendly
information.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Wolfgang Ketterer, Auktion
27. Mai 1991, Lot 134; Christie's, London,
Impressionist and Modern Art, Day Sale,
3. Februar 2010, Lot 483; Privatsamm-
lung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*
Mailand 1998/1999 (Palazzo Reale),
L'Anima e il volto. Ritratto e fisiognomi-
ca da Leonardo a Bacon (mit Keilrah-
menaufkleber, "Ritratto di Speedy"),
S. 509 mit Abb.

Literatur *Literature*
Vgl. Ausst. Kat. Rudolf Schlichter,
Tübingen/Wuppertal/München
1997/1998 (Kunsthalle/Von der Heydt-
Museum/Lenbachhaus); Ausst. Kat.
Rudolf Schlichter. Eros und Apokalypse,
Koblenz/Halle (Saale) 2016 (Mittelrhein
Museum/Kunstverein Talstrasse)

€ 70 000 – 90 000

Prominent und großansichtig ist das Porträt von Schlichters Ehefrau Speedy an den vorderen Bildrand gesetzt, den Blick suggestiv auf den Betrachter gerichtet. Frisur, Schmuck und Kleidung sind minutiös beschrieben und vermitteln eine Form von Übernatürlichkeit. Denn der Hintergrund ist in einer Art Weltenlandschaft bevölkert von surrealen Traumgebilden in Eisblau – ein Farbton, der sich in Speedys Augen spiegelt, als entsprängen sie den Gedanken der Dargestellten. In unserem Porträt hält Speedy liebkosend in schützendem Gestus ihre langhaarige Katze Bouille-Bouille. Deren weiches Fell steht in Kontrast zu der harten, präzisen Schilderung von Speedys Zügen. Daraus zieht die Darstellung ihre erotisch aufgeladene Spannung – hier stählerne Härte, dort wuscheliges, taktil reizvolles Tierhaar. Doch die tierische Niedlichkeit mag täuschen, denn gerade Katzen sind bekannt für ihre unabhängige Unberechenbarkeit und sibyllinische Aura. So oszilliert dieses Bildnis zwischen vertrauter Nähe und kühler, eindringlicher Unnahbarkeit und sorgt für Irritation des Betrachters. Die Bildidee scheint Schlichter gefallen zu haben, hat er sie doch 1954 in einer allerdings schwächeren Komposition als Papierarbeit wiederholt (vgl. Ausst. Kat. Koblenz/Halle 2016, Kat. Nr. 81). Rudolf Schlichter, dessen erotische Obsessionen bekannt sind, zeigt sich auch in unserem Bildnis „Speedy Schlichter“ als Meister der Neuen Sachlichkeit mit einem Faible für das Absurde.

The portrait of Schlichter's wife Speedy is placed in a prominent close-up at the front edge of the picture, with her gaze suggestively directed towards the viewer. Her hair, jewellery and clothing are depicted in minute detail and convey a kind of surreality. The background is a sort of worldscape populated by surreal dream images in an icy blue – a tone reflected in Speedy's eyes, as if all this were emerging out of her thoughts. In our portrait, Speedy holds and caresses her long-haired cat Bouille-Bouille in a protective gesture. Her soft fur stands in contrast to the hard, precise depiction of Speedy's features. This is the source of the image's erotically charged tension – here, steely hardness and, there, the charming tactility of the fluffy fur. But the animal's adorable appearance may be deceptive since cats, in particular, are known for their independent unpredictability and sibylline aura. The portrait thus oscillates between an intimate familiarity and a cool, piercing unapproachability, unsettling viewers in the process. Schlichter seems to have been pleased with the pictorial concept: he repeated it in the form of a work on paper in 1954, although that composition is weaker (cf. exh. cat. Koblenz/Halle 2016, cat. no. 81). Rudolf Schlichter, whose erotic obsessions are well-known, also shows himself to be a master of the new objectivity with a predilection for the absurd in our portrait "Speedy Schlichter".



SALVO

Leonforto/Sizilien 1947

47 CHÈ SOLO NEI RIFLESSI DELL'ARTE L'UOMO VEDE L'INCENDIO SENZA SCAMPO DELLA VITA. A.B. 1980

Öl auf Holz. 34,5 x 43 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf dem Holz signiert,
datiert und betitelt 'Salvo 1980 ...chè
solo nei riflessi dell'arte l'uomo vede
l'incendio senza scampo della vita. A.B.:'

Die Arbeit ist im Archivio Salvo, Turin,
registriert. Mit beiliegendem Photo-
zertifikat des Archivio Salvo, Turin, vom
30.01.2024.

*Oil on wood. 34.5 x 43 cm. Framed.
Signed, dated and titled 'Salvo 1980
...chè solo nei riflessi dell'arte l'uomo
vede l'incendio senza scampo della vita.
A.B.' verso on wood.*

*The work is registered in the Archivio
Salvo, Turin. With accompanying photo
certificate by the Archivio Salvo, Turin,
dated 30.01.2024.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Italien

€ 45 000 – 55 000

Das vorliegende Werk von Salvo aus dem Jahr 1980 mit dem Titel „Chè solo nei riflessi dell'arte l'uomo vede l'incendio senza scampo della vita. A.B.“ („Nur in den Reflexionen der Kunst sieht der Mensch das unausweichliche Feuer des Lebens. A.B.“) verdeutlicht die symbolische Malerei des Künstlers, die sich stets im Spannungsfeld zwischen Architektur und Landschaft befindet. Das Werk zeigt ein surreal anmutendes Bauwerk inmitten einer idyllischen Landschaft, das sich in harmonischen, jedoch kontrastierenden Pastelltönen vom Hintergrund abhebt. Der kubische Turm und die natürlichen, fließenden Formen der Vegetation vermitteln eine Spannung zwischen Kultur und Natur, eine zentrale Thematik in Salvos Schaffen. Kunsthistorisch lässt sich Salvo in den Kontext der Transavanguardia einordnen, eine Bewegung, welche die konzeptuellen Strenge der Minimal- und Konzeptkunst ablehnt und zu einer expressiven, figurativen Malerei zurückkehrt. Salvo teilt das Interesse an der Wiederaufnahme vergangener künstlerischer Traditionen und verarbeitet diese auf seine charakteristische Weise. Ihm gelingt es in seinen Werken zwischen künstlerischen Strömungen und Epochen zu vermitteln und die Kunstgeschichte immer wieder neu zu denken.

The present work by Salvo from 1980 with the title 'Chè solo nei riflessi dell'arte l'uomo vede l'incendio senza scampo della vita. A.B.' ('For only in the reflections of art does man see the inescapable fire of life. A.B.') clarifies the artist's symbolic painting, which is always positioned in the field of tension between architecture and landscape. The work shows a surreal-looking building in the middle of an idyllic landscape, which stands out from the background in harmonious yet contrasting pastel tones. The Cubist tower and the natural, flowing forms of vegetation convey a tension between culture and nature, a central theme in Salvo's oeuvre. Art historically, Salvo can be placed in the context of Transavanguardia, a movement that rejects the conceptual rigour of minimal and conceptual art and returns to expressive, figurative painting. Salvo shares the interest in the revival of past art historical traditions and processes these in his characteristic way. In his works, he succeeds in mediating between artistic trends and epochs and constantly rethinking art history.



NORBERT KRICKE

1922 – Düsseldorf – 1984

47a GROSSE FLÄCHENBAHN 1964

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

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

*Stainless Steel. Approx. 138 x 520 x 2 cm.
On metal plinth 1 x 45 x 62 cm. – Minor
traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster 1980 (Westfälisches Landes-
museum für Kunst und Kulturgeschichte
Münster und Westfälischer Kunst-
verein), Zürich (Kunsthhaus), Reliefs,
Formprobleme zwischen Malerei und
Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.Kat.,
S.214 mit Abb.

Bonn 1969 (Bonner Kunstverein im
Rheinischen Landesmuseum), Studio
Rheinland, Norbert Kricke und seine
Schüler, Ausst.Kat.Nr.2, S.34
Avignon 1969 (Palais des Papes),
L'Oeil Ecoute, Exposition Internationale
d'art contemporain
Sonsbeek 1966 (Stadtzentrum),
Internationale Beeldentoonstelling,
Ausst.Kat.Nr.127, o.S. mit Abb.
Kassel 1964 (Orangerie), Documenta III

Literatur *Literature*

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

€ 350 000 – 370 000



Flächenbahn

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

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

Norbert Kricke (1980)



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

48 SAFER 1954

Öl mit Kunstharz und Sand auf Karton, vom Künstler auf leinenkaschierte Hartfaserplatte montiert. 34,9 x 24,8 cm (Hartfaserplatte 41,8 x 32 cm). Gerahmt. Unten links in die feuchte Farbe mit Bleistift signiert und datiert 'Baumeister 54'. Rückseitig mit einer signierten und auf 1955 datierten Widmung von Willi Baumeister versehen.

Beye/F. Baumeister 1880; nicht bei Grohmann

Oil with resin and sand on card, mounted by the artist on linen-clad fibreboard. 34.9 x 24.8 cm (fibreboard 41.8 x 32 cm). Framed. Signed and dated 'Baumeister 54' into wet paint in pencil in lower left. A signed dedication by Willi Baumeister dated 1955 to verso.

Provenienz *Provenance*

Dorothea und Egon Vietta, Darmstadt; Privatbesitz; Karl & Faber, München, Auktion Moderne Kunst 26./27.11.1991, Lot 368; Galerie Gunzenhauser, München; Privatbesitz Süddeutschland

€ 40 000 – 60 000

Mit Willi Baumeisters „Safer“-Werken gelangt das komplexe Formen- und Zeichenvokabular des Künstlers zu einem Ausdruck von universeller Qualität. „Woran mag Baumeister bei 'Safer' gedacht haben?“ fragte Will Grohmann bereits 1963 und versucht sich an einer Annäherung: „Safer heißt arabisch Sieger, wäre es dies oder ein zufälliges Zusammentreffen von Einfall und Wirklichkeit? Erfundene Namen gibt es auch bei Klee, und manchmal entdeckt man sie später auf der Landkarte. Da die meisten Bilder auf einem safrangelben, mit Sand vermischten Ölfarben-Grund gemalt sind, glauben manche seiner Freunde, der Name hänge mit den bekannten braungelben Blütenfarben zusammen. Selbst dann wäre Safer in erster Linie ein geheimnisvolles Zeichen, das nicht für ein Bekanntes, sondern ein Seinsollendes steht. [...] Welch eine vielverzweigte Gestalt, wird man denken, um schließlich zu erkennen, dass Safer mehr Symbol als Gestalt ist und deshalb weitauseinanderliegender Deutungen und Beziehungen fähig.“ (Will Grohmann, Willi Baumeister. *Leben und Werk*, Köln 1963, S. 131).

Die vorliegende Komposition ist ein rares Exemplar dieser besonderen Werkgruppe. Er widmete es im Januar 1955 dem bedeutenden Essayisten, Dramatiker und Kritiker Egon Vietta und seiner Frau Dorothea zu deren Geburtstagen.

*With Willi Baumeister's "Safer" works, the artist's complex formal and symbolic vocabulary arrived at an expression that is of a universal quality. "What might Baumeister have been thinking of in 'Safer'?" is what Will Grohmann asked in 1963, and he attempted to get closer to an answer: "Safer is Arabic for victor, is it this or a random intersection of invention and reality? There are also invented names in Klee's work, and sometimes these are later discovered on a map. Because most of the pictures are painted on a saffron-yellow ground of oil paint mixed with sand, some of his friends believe that the name is connected with the brownish yellow colour of this familiar flower. Even then, Safer would be primarily a mysterious symbol that stands not for something familiar, but for something that is meant to be. [...] What an intricate figure, they will think, only to finally recognise that Safer is more a symbol than a figure and is thus capable of widely disparate interpretations and associations." (Will Grohmann, Willi Baumeister, *Leben und Werk*, Cologne 1963, p. 131). The present composition is a rare exemplar of this exceptional group of works. He dedicated it to the essayist, dramatist and critic Egon Vietta and his wife Dorothea for their birthdays in January 1955.*



WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

49 TABLEAUX-RELIEF I 1951

Öl, Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte. 54 x 65 cm. Gerahmt. Oben links in die feuchte Farbe geritzt signiert und datiert 'Baumeister 2 51'. Rückseitig signiert, datiert und betitelt sowie mit den Maßangaben 'Tableau-Relief I 65 x 54 1951 Baumeister'. – Mit Retusche.

Beye/Baumeister 1202; Grohmann 868 („Formbildung I“)

Oil, resin and putty on fibreboard. 54 x 65 cm. Framed. Signed and dated 'Baumeister 2 51' scratched into wet paint upper left. Signed, dated and titled verso and with dimensions 'Tableau-Relief I 65 x 54 1951 Baumeister'. – Retouching.

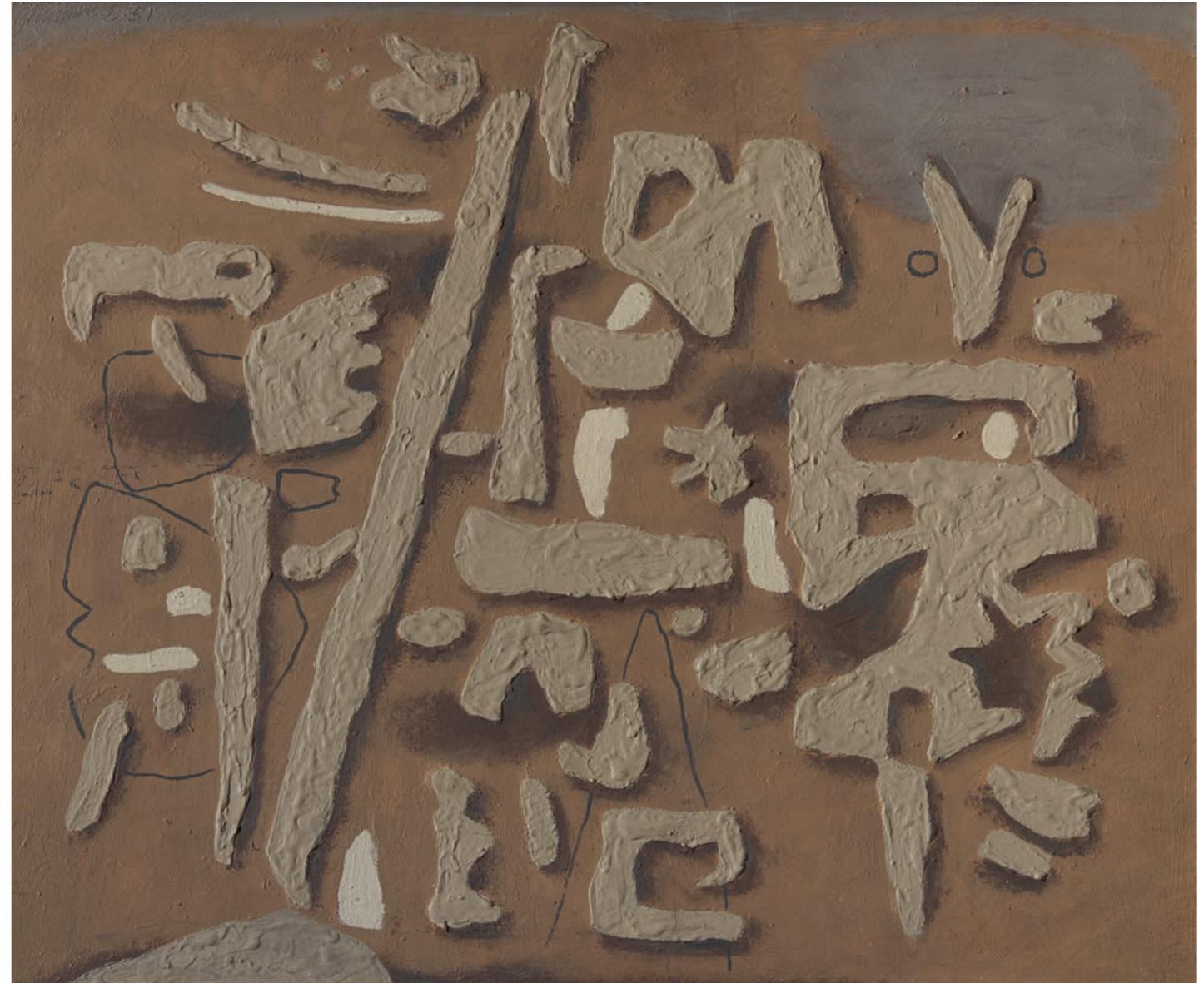
Provenienz *Provenance*

Wilfrid Moser, Zürich; Privatbesitz Schweiz; Grisebach, Berlin, Auktion 180, Kunst des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, 27. November 2010, Lot 302; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 50 000

Uralte Bildideen und Zeugnisse frühester Kulturgeschichte bilden für Willi Baumeister eine maßgebliche Inspirationsquelle – davon zeugt seine umfangreiche Sammlung prähistorischer und mesopotamischer Artefakte und seine intensive Auseinandersetzung mit dem sumerischen Gilgamesch-Epos, der ältesten Legende der Menschheit. Ebenso sind aber auch gefundene Naturstrukturen und Gesehenes aus der künstlerischen Moderne prägend für den Künstler. „Aus einer Mischung von Gesehenem und Erinnerungtem, Erkanntem und Erfundenem entstehen motivische Grundstrukturen“, die charakteristisch für sein Oeuvre sind, doch einer unendlichen Variation und stetigen Formwandlung unterworfen werden. Baumeisters Zeichenrepertoire und die vielfältige technische und materielle Umsetzung besitzen eine zeitlose, archaisch anmutende Gültigkeit. „Ja, es ist geradezu ein Charakteristikum, dass Baumeisters Kompositionen in der Vorstellung des Betrachters einen Suchprozess auslösen, weil es zum Wesen dieser verschlüsselten Gebilde gehört, dass sie Assoziationen wachrufen und unser Erinnerungspotential stimulieren. Was da aus dem Vergessen emporsteigt, sind archetypische Hieroglyphen von magisch-beschwörender Ausstrahlungskraft.“ (Karin von Maur, in: Ausst. Kat. Willi Baumeister 1945-1955, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1979, S. 17).

Ancient pictorial concepts and remnants from the earliest periods of cultural history formed a decisive source of inspiration for Willi Baumeister – as is demonstrated by his expansive collection of prehistoric and Mesopotamian artefacts and his intense engagement with the Sumerian Epic of Gilgamesh, humankind's oldest legend. However, structures found in nature and elements seen in modern art also played a formative role for the artist. "A mixture of what he saw and remembered, recognised and invented generated fundamental thematic structures" that characterise his oeuvre, but are subjected to infinite variation and constant formal transformation. Baumeister's symbolic repertoire and its diverse forms of technical and material realisation possess a timeless and seemingly archaic validity. "Yes, it is directly characteristic of Baumeister's compositions that they cause viewers' imaginations to engage in a search process, since stirring associations and stimulating our potential memories belongs to the essential nature of these encrypted forms. What rises up out of oblivion here are archetypal hieroglyphs conveying a sense of their power to enchant and invoke." (Karin von Maur, in: exh. cat. Willi Baumeister 1945-1955, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1979, p. 17).



MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

50 TITANIA UND ZETTEL. SZENE AUS SHAKESPEARES „SOMMERNACHTSTRAUM“ 1929

Öl auf Holz. 127,2 x 67,4 cm. Unten links
blau signiert und datiert 'Slevogt 29'. –
In ausgezeichnete Erhaltung.

Wir danken Bernhard Geil für bestäti-
gende und ergänzende Informationen.

*Oil on panel. 127.2 x 67.4 cm. Signed and
dated 'Slevogt 29' lower left in blue. – In
excellent condition.*

*We would like to thank Bernhard Geil
for confirmatory and supplementary
information.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Spanien;
seitdem in Familienbesitz Spanien

Literatur *Literature*

Vgl. Johannes Guthmann, Schöne Welt.
Wandern und Weilen mit Max Slevogt,
Berlin 1948, S. 144; Carola Schenk, Die
Bühnenbildentwürfe im Werk von Max
Slevogt, München 2015, S. 110; Anna-
Sophie Laug, Die Sehnsucht nach
großen Flächen. Max Slevogts Wand-
bilder, in: Blick zurück nach vorn. Neue
Forschungen zu Max Slevogt, hrsg. von
Gregor Wedekind, Berlin 1916, S. 220;
Les Amusements. Max Slevogts In-
spirationen durch Bühne und Literatur,
Ausst. Kat. Museum Georg Schäfer,
Schweinfurt 2022, S. 179

€ 25 000 – 30 000



Das aquarellartig angelegte Gemälde mit einer Szene aus Shakespeares „Sommernachtstraum“ ist aufgrund des Formats und der Technik eine Besonderheit im Schaffen von Max Slevogt. Es dürfte im Zusammenhang mit Slevogts Wandbildern für den Musiksaal in der im II. WK zerstörten Villa des Berliner Bankiers Paul Kempner (1889-1956) entstanden sein. Für ihn, der im Bankhaus Mendelsohn tätig war, schuf Slevogt eine ganze Serie von Wandbildern mit Szenen aus Shakespeares Komödie, die Johannes Guthmann, der langjährige Freund und Mäzen des Malers, mit folgenden Worten beschrieb: „Kleinere dekorative Arbeiten von höchstem Geschmack gingen den großen Planungen nebenher: [...] Szenen aus dem „Sommernachtstraum“ [...] im Musiksaal des Hauses Kempner in Westend, mit Ölfarben, aber in leichtester, spritzigster Aquarellmanier auf elegantem Schleiflack gemalt.“ (Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin 1948, S. 144).

Bei dem vorliegenden Gemälde handelt es sich wahrscheinlich um eine weitere – in diesem Fall transportable – Fassung einer der Szenen, die Guthmann in der Villa Kempner gesehen hatte. Die weiße Wandfarbe nachahmend, wählte Slevogt auch für den Holzträger eine ungewöhnlich helle Grundierung, auf die er aquarellartig leicht, skizzenhaft die erste Szene aus dem vierten Aufzug inszenierte: Dargestellt ist Titania, die Gemahlin des Oberon, wie sie entblößt und durch Liebestropfen getäuscht, auf dem Schoß des einfältigen Zettel sitzt. Diesem hatte ihr Mann einen Eselskopf aufgesetzt, um sie hinter Licht zu führen. Die Art, wie Titania den Kopf des haarigen Eselkopfes liebkost und zwei Putti die Szene lächelnd begleiten, dokumentiert einmal mehr Slevogts Sinn für Humor. Als begnadeter Zeichner hatte er die Idee der literarischen Szene auf den Punkt gebracht.

*This watercolour-like painting featuring a scene from Shakespeare's "Midsummer Night's Dream" is exceptional within Max Slevogt's oeuvre on account of its format and technique. It was probably created in the context of Slevogt's wall paintings for the music room of the Berlin Banker Paul Kempner (1889-1956). For this banker from the private bank Mendelssohn & Co, Slevogt created a whole series of wall paintings featuring scenes from Shakespeare's comedy (destroyed in World War II). These have been aptly described by Johannes Guthmann, a friend and patron of the artist for many years: "Smaller decorative works of the most tasteful sort proceeded alongside the extensive planning: [...] scenes from the "Midsummer Night's Dream" [...] in the music room of the Kempner house in Westend, in oils, but painted in the lightest, most effervescent watercolour-like manner on elegant, polished lacquer" (Johannes Guthmann, *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin 1948, p. 144).*

One of the scenes described by Guthmann was repeated by Slevogt in the present painting. Imitating the white of the wall, he has also selected an unusually light ground for the wooden support on which he has painted his sketch-like image of the first scene of the fourth act with all the lightness of a watercolour: it depicts Oberon's wife Titania – exposed and deceived by a love potion – sitting on the lap of the simpleton Bottom, whom her husband has given an ass's head in order to play a trick on her. The way that Titania caresses the head of this hairy "ass-head" and the accompaniment of the scene by two smiling putti provides yet another demonstration of Slevogt's sense of humour. As a gifted draughtsman, he has effectively encapsulated the idea of the literary scene.



Max Slevogt, Szene aus dem Sommernachtstraum, 1929
Aquarell auf der Rückseite eines Briefs von Ernst Arnold, Dresden,
an Max Slevogt vom 8. Juni 1929
Landesbibliothekszentrum/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, Autogr. 1078

KARIN KNEFFEL

Marl 1957

51 OHNE TITEL 2003

2-teilige Arbeit: je Öl auf Leinwand. Je 80 x 60 cm. Die linke Arbeit rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Karin Kneffel 2003' sowie mit Werkangaben und Hängeanweisung. Die rechte Arbeit rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Karin Kneffel 2003 o.T.' und die weitere Beschriftung durchgestrichen. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist auf der Homepage der Künstlerin verzeichnet.

2-part work: each oil on canvas. Each 80 x 60 cm. The left work signed and dated 'Karin Kneffel 2003' verso on canvas and with technical information and hanging instruction. The right work signed, dated and titled 'Karin Kneffel 2003 o.T.' verso on canvas, further inscription crossed out. – Minor traces of use.

The present work is recorded on the artist's homepage.

Provenienz Provenance

Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf (mit rückseitigem Aufkleber auf der linken Arbeit); Galerie Senda, Barcelona (mit rückseitigem Aufkleber auf der linken und Stempel auf der rechten Arbeit); Privatsammlung, Spanien

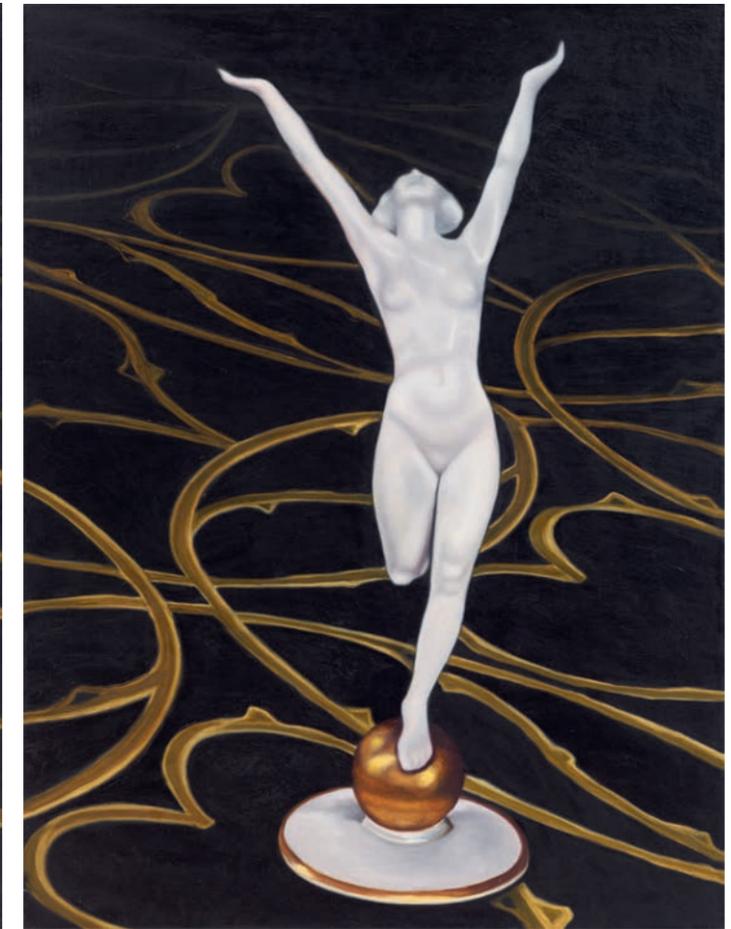
Ausstellungen Exhibitions

Tübingen 2010 (Kunsthalle), Karin Kneffel 1990-2010, Ausst.Kat., S.136 mit Farbabb.

€ 50 000 – 70 000

Karin Kneffels hyperrealistischen Darstellungen von alltäglichen Gegenständen wohnt stets ein Moment der Irritation inne. Aus unterschiedlicher Perspektive blickt der Betrachter auf die perlweißen Skulpturen, die je einen Teil des Diptychons dominieren. Ende der 1990er Jahre und zu Beginn der 2000er Jahre prägen klassische Genres wie Tiermalerei, Interieurs und Früchtestillleben ihr Werk. Das hier gewählte Motiv sticht im Oeuvre der Künstlerin besonders heraus. Durch die für Kneffel typische vergrößerte Darstellung des Motivs und die Verwendung ungewöhnlicher Bildausschnitte gelingt kein eindeutiger Rückschluss auf den Bildkontext. Die Künstlerin fordert in ihren Werken stets die Wahrnehmung des Betrachters heraus, hierbei „[...] geht es längst nicht mehr nur um eine Verbildlichung unserer visuellen Orientierung. Es geht vielmehr auch um eine Verbildlichung unserer kognitiven Orientierung;“ stellt Daniel J. Schreiber fest. „Sie kommt damit dem Anspruch sehr nahe, das sichtbare Bild des unsichtbaren Denkens' zu schaffen.“ (Daniel J. Schreiber, Räume gedanklicher Orientierung, in: Karin Kneffel 1990-2010, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, S.61).

In Karin Kneffel's hyper-realistic depictions of everyday objects, a moment of irritation is invariably inherent. The viewer looks at the pearly white sculptures, each of which dominate a part of the diptych, from varying perspectives. Classic genres such as wildlife painting, interiors, and fruit still-lives characterise her work at the end of the 1990s and beginning of the 2000s. The motif chosen here stands out in particular from the artist's oeuvre. The enlarged depiction of the motif and the use of unusual image detail, typical of works by Kneffel, inhibit a distinct deduction of the image context. The artist constantly challenges the viewer's perception. This ' [...] is no longer just about illustrating our visual orientation. It is rather also about visualising our cognitive orientation', as Daniel J. Schreiber points out. 'It thus comes very close to the aspiration to create the visible image of invisible thought.' (Daniel J. Schreiber, Räume gedanklicher Orientierung, in: Karin Kneffel 1990-2010, exhib.cat., Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, p.61).



YVES KLEIN

Nizza 1928 – 1962 Paris

52 VICTOIRE DE SAMOTHRACE 1962/1973

IKB-Pigment und Kunstharz auf Gips,
mit Metallstab und Steinsockel.
Gesamtmaß ca. 52 x 24,5 x 24 cm. Auf
dem rechten Flügel monogrammiert.
Rückseitig auf der Figur und unterseitig
auf dem Steinsockel nummeriert.
Exemplar 111/175 (+25 H.C. +25 E.A. +3).
Die Edition mit unterschiedlichen
Steinsockeln. Edition Galerie Karl
Flinker, Paris. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

Jean-Paul Ledeur, Yves Klein, Catalogue
raisonné des éditions et sculptures,
Paris 2000, S.228
Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969,
WVZ-Nr. S 9

Die vorliegende Arbeit lag dem R.U.K.,
Paris, am 02.02.2017 im Original vor. Mit
beiliegendem Schreiben des R.U.K.,
Paris, vom 02.02.2017 (in Kopie).

*IKB-pigment and synthetic resin on
plaster, with metal rod and stone base.
Total size approx. 52 x 24.5 x 24 cm.
Monogrammed on right wing. Numbered
verso on the figure and on underside of
stone base. Cast 111/175 (+25 H.C. +25
E.A. +3). Edition with different stone
plinths. Edition Galerie Karl Flinker,
Paris. – Minor traces of age.*

*The present work was examined in orig-
inal by the R.U.K. Paris, 02.02.2017. With
accompanying letter from the R.U.K.,
Paris, dated 02.02.2017 (copy).*

Provenienz Provenance
Privatsammlung Schleswig-Holstein

€ 80 000 – 120 000



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

53 BLUMEN AUF BLAU 1944

Öl auf Karton. 41,5 x 33,7 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert 'Münter'.
Rückseitig mit blauer Kreide signiert,
datiert und betitelt 'Gabriele Münter
1944 Blumen auf Blau', mit der
Werknummer '17/44' und dem Stempel
„GABRIELE MÜNTER NACHLASS“
versehen.

*Oil on card. 41.5 x 33.7 cm. Framed.
Signed 'Münter' lower left in black.
Signed, dated and titled 'Gabriele
Münter 1944 Blumen auf Blau' verso
in blue chalk, and with work number
'17/44' and stamp "GABRIELE MÜNTER
NACHLASS".*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Bielefeld; seit-
dem in dritter Generation in Familien-
besitz

€ 40 000 – 60 000

In den letzten Schaffensjahren verlegte sich Gabriele Münter vornehmlich auf das Malen von Blumenstillleben. „Es bleiben die Blumen, die vom Garten ins Haus kommen“, schreibt ihr zweiter Lebensgefährte Johannes Eichner. „Unerschöpflicher Reichtum von Farben. Ist nicht gleich eine Leinwand bereit, so greift die Malerin [...] zu Papier, auf dem sie mit Öl arbeitet.“ (zit. aus: Gabriele Münter, Ausst. Kat. Lenbachhaus, München 1992, o.S.). Die Mehrzahl ihrer späten Blumenarrangements malte Münter auf hellem, häufig weißem Grund. Die Blumen des vorliegenden Bildes platzierte sie aber vor einem tiefblauen Fond, der unser Gemälde zu einer Besonderheit macht.

Auf einem stark angeschnittenen Tisch steht eine blau-weiße Vase mit vier zartrosa oder roten Dahlien, die den Rahmen für eine in der Mitte befindliche weiße Herbanemone bilden. Wie in vielen ihrer Stillleben kombinierte sie auch die Blumenvase mit einem zweiten Gegenstand – in diesem Fall mit einer schwarzen Henkelvase, die dem schlichten Arrangement seine Spannung verleiht. Charakteristisch für Münters späte Stillleben ist die kompakte, häufig gerundete Darstellungsweise mit schmalen, zuweilen breiteren Konturen. Diese Umrisse heben die Formen vom einfarbigen Hintergrund ab und rühren aus einer Zeit, als sie sich mit volkstümlicher Hinterglasmalerei beschäftigte. Das Gemälde „Blumen auf Blau“ weist eine Einfachheit der Gestaltung, einen Realismus im Detail und eine kontrastreiche Farbigekeit auf, wie sie für die Stillleben der 1940er Jahre charakteristisch sind. Es ist die Zeit, in der Münter ihre Blumenstillleben zur letzten Reife führte.

In the final years of her work, Gabriele Münter primarily turned her attention to painting floral still lifes. "The flowers remain, which have come from the garden into the house", writes her second life partner, Johannes Eichner. "Inexhaustible wealth of colours. If a canvas is not immediately available, then the painter reaches [...] for paper and works on it with oils" (cited in: Gabriele Münter, exh. cat. Lenbachhaus, Munich 1992, no pag.). Münter painted the majority of her late flower arrangements on a light, often white, ground. But she has placed the flowers of the picture here in front of a deep-blue backdrop that makes our painting an exception. In a blue-and-white vase standing on a table largely cut off by the edge of the picture, four pale-pink or red dahlias form a frame around the white Japanese anemone in the middle. In many of her still lifes, she also combines the flower vase with a second object – in this case, a black jug that energises the simple arrangement. The compact, often rounded mode of representation with narrow or occasionally broader contours is characteristic of Münter's late still lifes. These outlines, whose origins lie in a period when she was occupying herself with the folk art of reverse glass painting, set the forms off against the monochrome background. The painting "Blumen auf Blau" displays a simplicity in its composition, a realism in its details and a richly contrasting colour scheme that are characteristic of the still lifes of the 1940s. This is the period in which Münter brought her floral still lifes to their final state of maturity.



GABRIELE MÜNTER

Berlin 1877 – 1962 Murnau/Oberbayern

54 HEITERES BLUMENBILD 1949

Öl auf Leinwand. 59,5 x 38,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Münter 1949' sowie rückseitig auf der Keilrahmenleiste mit blauer Kreide signiert, betitelt und datiert 'Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949'. Auf dem Keilrahmen mit Münters Werknummer 'B 40' auf einem Etikett und auf der Leinwand mit dem Stempel „GABRIELE MÜNTER NACHLASS“ versehen. – In schönem Erhaltungszustand, rückseitig unten rechts mit einem kleinen Leinwandflicken.

Oil on canvas. 59.5 x 38.5 cm. Framed. Signed and dated 'Münter 1949' in black lower right and signed, titled, and dated 'Gabriele Münter Heiteres Blumenbild 1949' verso in blue chalk on a label on the stretcher. Münter's work number 'B 40' on a label attached to the stretcher as well as stamped "GABRIELE MÜNTER NACHLASS" on the canvas. – In fine condition, minor canvas patch verso lower right.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass der Künstlerin; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (Etikett auf dem Keilrahmen); Galerie Gunzenhauser, München, Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

U.a. München/Frankfurt/Stockholm 1992/93 (Städtische Galerie im Lenbachhaus/Schirn Kunsthalle/Liljevalchs Konsthall), Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Kat. Nr. 239 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur Literature

Galerie Gunzenhauser, Aus den Beständen der Galerie, Katalog 11, München 1988/89, S. 92/93 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 60 000 – 80 000

Der Titel unseres bedeutenden Stilllebens von Gabriele Münter erschließt sich dem Betrachter unwillkürlich in der facettenreichen, rot-dominierten Palette des üppigen Blumenstraußes, der im Zusammenspiel mit dem blau-roten Bildgrund zu höchster Leuchtkraft gelangt. Beinahe real erscheint der weiße Majolika-Hund auf der linken Seite mit seinem wachsamen Blick. Münter besaß die Keramik bereits seit der gemeinsamen Zeit mit Kandinsky.

Im Ausstellungskatalog der großen Münter Retrospektive im Münchner Lenbachhaus heißt es über das ausdrucksstarke Gemälde: „Heiteres Blumenbild“ von 1949 (ehemals Nachlaß B 40) zeigt bereits durch die Wahl der Malmittel – Öl auf Leinwand – seine besondere Stellung unter den größeren Stillleben der späten Jahre an. Hier wird ein Stil neu formuliert, der für die letzte wichtige Stilperiode der Malerin verbindlich bleibt. Das Gemälde weist bereits die malerische Verdichtung der runden Blütenköpfe durch weich gezogene, wenig unterbrochene Pinselzüge auf, die Münters beste Stillleben mit beinahe plastisch-regsamem Innenleben füllen“ (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, Katalog Nr. 239, Heiteres Blumenbild, in: Ausst. Kat. Gabriele Münter Retrospektive, op. cit., S. 295). Wie wichtig das Werk für die Künstlerin selbst war, belegt der Umstand, dass sie sich noch 1957 achtzigjährig mit unserem Blumenstillleben auf einer Staffelei im Hintergrund fotografieren ließ. Ein Abzug dieser Aufnahme liegt dem Gemälde bei.

The title of our important still life by Gabriele Münter inevitably discloses itself to viewers in the richly nuanced, predominantly red palette of the abundant bouquet of flowers, which achieves the greatest degree of luminosity in interaction with the blue-and-red background. With its alert gaze the white majolica dog to the left almost seems real. Münter had already owned this ceramic piece since the period she spent with Kandinsky. Regarding this highly expressive painting, the exhibition catalogue of the major Münter retrospective at Munich's Lenbachhaus states: "The special status of the 1949 work 'Heiteres Blumenbild' (formerly Nachlaß B 40) among the larger still lifes of the late years is already demonstrated by the choice of painterly medium: oil on canvas. Here the painter formulates a new style, which would remain binding for her last important stylistic period. The picture already displays the painterly concentration of the round flower heads by means of the gently applied and rarely interrupted brushstrokes that fill Münter's best still lifes with an almost sculpturally vital inner life." (Annegret Hoberg/Annika Öhrner, catalogue no. 239, Heiteres Blumenbild, in: exhib. cat. Gabriele Münter Retrospektive, op. cit., p. 295). How important the work was to the artist herself is documented by the fact that in 1957, at the age of 80, she still chose to have herself photographed with our floral still life on an easel in the background. A print of this photograph accompanies the painting.



FRIEDRICH BUSACK

1899 – Hannover – 1933

55 MÄDCHEN MIT PUPPE UND WINDRAD 1927

Öl auf Malkarton. 84,9 x 57 cm.
Gerahmt. Unten links seitlich schwarz monogrammiert 'FB' (ligiert) und unten rechts signiert 'F. Busack'. Auf der Rückseite ein mit Bleistift ausgeführter, verworfener Entwurf des Bildes. – In schöner Erhaltung, winziger Farbverlust links.

*Oil on artist's board. 84.9 x 57 cm.
Framed. Monogrammed 'FB' (joined) lower left to the side in black and signed 'F. Busack' lower right. A discarded draft of the picture executed in pencil on the verso. – Very fine condition, a tiny paint loss on the left.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Hannover; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*
Hannover 1927 (Kunstverein Hannover), Herbstausstellung, Kat. Nr. *81 (erste Zahl nicht lesbar, mit rückwärtigem Etikett); Hannover 1974 (Kunstverein Hannover), Neue Sachlichkeit in Hannover, S. 41, Nr. 6 (mit rückwärtigem Etikett)

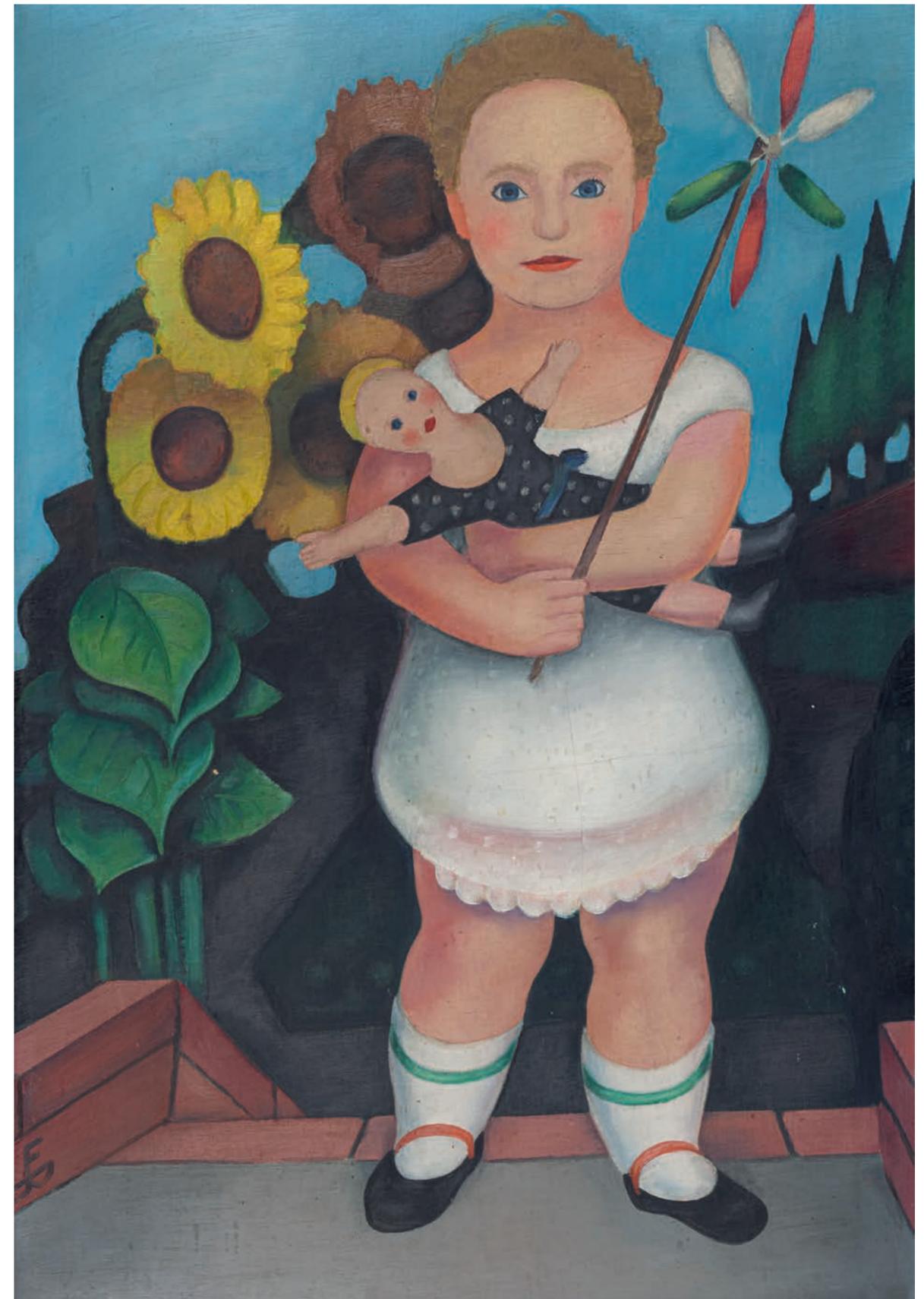
€ 40 000 – 60 000

Die Puppe festumklammert schaut uns ein blondes Mädchen aus großen Augen erwartungsvoll an. So interpretierte der neusachliche Maler Friedrich (Fritz) Busack im vorliegenden Gemälde „Kind mit Windrad und Puppe“ seine zweijährige Nichte. Busack gehörte zum Künstlerkreis der Hannoverschen Sezession um die Maler Fritz Burger-Mühlfeld, Grete Jürgens und Erich Wegener.

Mit wachsendem Interesse an der Wirklichkeit rückte auch für Busack die Schilderung des Menschen ins Blickfeld. Abgesehen von Erwachsenenporträts seines persönlichen Umfelds und seiner selbst, etwa der „Sitzenden Dame“ (1922) und dem eindringlichen „Selbstbildnis mit Pinsel“ (1924), befasste er sich – wie viele Künstler der Neuen Sachlichkeit – auch mit dem Porträt des Kindes. Über die Darstellung des individuellen Menschen mit typischen physiognomischen Details hinaus, dienten den neusachlichen Malern häufig Accessoires zur genaueren Charakterisierung des Porträtiererten. In diesem Sinne gab Busack dem Mädchen eine Puppe und ein grünrot-weißes Windrad als kindgerechte Spielzeuge bei. Doch der Auftritt des Mädchens, frontal, breitbeinig und mit selbstbewusstem Blick, hat kaum noch etwas Kindliches – im Gegenteil, für Busack ist seine Nichte schon eine kleine Erwachsene, deren Blick vielleicht schon als Vorahnung einer unheilvollen Zeit zu deuten ist.

Tightly clutching her doll, a blonde girl looks out at us expectantly with her large eyes. This is how Friedrich (Fritz) Busack, a painter of the new objectivity, has interpreted his two-year-old niece in the present painting, "Kind mit Windrad und Puppe". Busack was part of the circle of artists from the Hannover Secession around the painters Fritz Burger-Mühlfeld, Grete Jürgens and Erich Wegener.

With the increasing interest in reality, Busack's attention was also drawn to the depiction of people. Besides portraits of adult personal acquaintances and himself – such as the "Sitzende Dame" (1922) and the striking "Selbstbildnis mit Pinsel" (1924) – he, like many artists of the new objectivity, also occupied himself with the child portrait. Beyond the depiction of an individual person with distinctive physiognomic details, the painters of the new objectivity often made use of accessories to more precisely characterise their sitters. In keeping with this, Busack has given the girl a doll and a green, red and white pinwheel as a toy appropriate for a child. However, the presentation of the girl – frontal, legs wide, with a self-confident gaze – has almost nothing childlike about it; on the contrary, for Busack, his niece is already a little adult, whose gaze is perhaps already to be understood in terms of a premonition of a calamitous time.



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

56 VOR BELLINZONA 1930

Öl auf Leinwand. 80,9 x 101,2 cm.
Gerahmt. Unten rechts schwarz
monogrammiert und datiert 'CH 30'
(ligiert). – In schönem, farbfrischem
Zustand, mit leichten rahmenbedingten
Bereibungen.

Nicht bei Wohlert

Mit einer Foto-Expertise des Karl Hofer
Komitees vom 25. September 2024.
Das Werk wird in das Karl Hofer Werk-
verzeichnis aufgenommen und derzeit
unter der Nummer N35 im Archiv ge-
führt.

*Oil on canvas. 80.9 x 101.2 cm. Framed.
Monogrammed and dated 'CH 30'
(joined) lower right in black. – Fine,
colour-fresh condition, with minor
abbrasions from framing.*

*With a photo-certificate by the Karl
Hofer Commitee from 25 Sept. 2024.
The work will be included in the Karl
Hofer catalogue raisonné and is cur-
rently listed under the number N35 in
the Archive.*

Provenienz Provenance

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (mit
rückseitigem Etikett); Hans Ehlermann,
Berlin; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Pittsburgh 1930 oder 1933 (Carnegie
Institute), Annual International
Exhibition of Paintings, Kat. Nr. 331 (mit
rückseitigem Ausstellungsetikett auf
dem Rahmen); Oslo 1932 (Kunsternes
Hus), Nyere Tysk Kunst. Maleri og
Skulptur, Kat. Nr. 66 (Utenfor Bellinzona)

€ 35 000 – 40 000



Das 1930 datierte und signierte Gemälde „Vor Bellinzona“ ist eine der bedeutenden großformatigen Tessiner Landschaften von Karl Hofer. Es vereint es eine durchdachte Bildkomposition mit einer überwiegend aus Pastelltönen bestehenden, satten Farbigkeit.

Für den Expressionisten Karl Hofer war das Tessin sowohl künstlerisch als auch persönlich eine Offenbarung. Als er kurz vor Ende des Ersten Weltkriegs das erste Mal dorthin kam, war dies, wie er selbst schrieb, die Entdeckung einer „paradiesischen Welt“. Fasziniert von der Landschaft, erwarb er 1925 ein am Luganer See gelegenes Anwesen, in dem er bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Sommermonate verbrachte und zauberhafte Landschaften schuf: „Es entstanden meine zahlreichen Tessiner Landschaften, in denen ich in immer neuen Varianten versuchte, unter dem Gewand objektiver Darstellung die geheime Geometrie dieser Symbiose von Haus und Umwelt deutlich werden zu lassen.“ (zit. nach: Elisabeth Furler, Karl Hofer. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt 1978, S. 95). Auf den Spuren dieser „geheimen Geometrie“ schuf er auch das Gemälde „Vor Bellinzona“. Mit breitem Vordergrund, der unseren Blick durch die gewundene Straße in die Tiefe zieht, einer belebten mittleren Zone und einem bläulich schimmernden Bergmassiv ist das Gemälde durchdacht komponiert. Eine geschickte Verteilung von beleuchteten und verschatteten Bereichen verleiht der Landschaft Lebendigkeit, auch wenn keine Personen erscheinen. Die Tessiner Gemälde sind dann auch die letzten Landschaften, bevor Hofer mit Beginn des Zweiten Weltkriegs überwiegend Figurenbilder und Stilleben malte, denn „der märkische Sand sagt mir nichts“ (zit. nach: Furler, ebenda, S. 108).

Das Gemälde hat zudem eine ausgezeichnete und komplett dokumentierte Provenienz. So verkaufte Alfred Flechtheim es an den damals bekannten Bankdirektor Hans Ehlermann, mit dem Hofer bis in die 1950er Jahre korrespondierte und dessen Nachfahren es bis heute verwahrt haben. Die ausgewählte Landschaftsszenerie war für Hofer derart attraktiv, dass er insgesamt vier Fassungen des Motivs schuf.

Dated 1930 and signed, "Vor Bellinzona" is one of Karl Hofer's important large-format paintings of the Ticino landscape. It combines a well-conceived pictorial composition with a palette consisting primarily of pastel tones.

For the expressionist Karl Hofer, Ticino was a personal as well as an artistic revelation. He himself writes that when he came there for the first time, just before the end of the First World War, it meant the discovery of a "paradisical world". Fascinated by the landscape, he purchased an estate by the lake, near Lugano, in 1925 and spent his summer months there creating enchanting landscape paintings until the outbreak of the Second World War: "I created my numerous Ticino landscapes, in which I repeatedly developed new variations in order to try, under the guise of objective representation, to clearly reveal the secret geometry of this symbiosis of house and environment" (cited in: Elisabeth Furler, Karl Hofer. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt 1978, p. 95). Seeking to track down this "secret geometry", he also created the painting "Vor Bellinzona". With an expansive foreground that draws our gaze along

the winding street and into the picture, a lively middle ground and the bluish shimmer of the group of mountains, the painting features a well-conceived composition. The skilful distribution of passages of light and shade provides the landscape with a sense of life, even if it contains no people. The Ticino paintings were also the last landscapes created before Hofer began primarily painting images of figures and still lifes once the Second World War started, explaining that "the sand of the March of Brandenburg does nothing for me" (cited in: Furler, ibid., p. 108). In addition, the painting's provenance is outstanding and completely documented. It was sold by Alfred Flechtheim to Hans Ehlermann – a well-known bank director at the time, with whom Hofer carried on a correspondence that extended into the 1950s and has been preserved down to the present by his descendants. Hofer found the landscape scene selected here so attractive that he created a total of four versions of the motif.



RUDOLF LEVY

Stettin 1875 – 1944 (während Deportation)

57 BILDNIS NANDA, FLORENZ 1941

Öl auf Leinwand (doubliert).
72,5 x 60 cm. Gerahmt. Rückseitig
auf der Leinwand mit dem Stempel
„R Levy AUS DEM NACHLASS DES
KÜNSTLERS“ versehen. – In sehr
schöner, farbfrischer Erhaltung, im
rechten Hintergrund mit einzelnen
kleinen Retuschen.

Thesing 212

*Oil on canvas (relined). 72.5 x 60 cm.
Framed. Stamped "R Levy AUS DEM
NACHLASS DES KÜNSTLERS" verso
on the canvas. – Very fine, colour-fresh
condition, one small retouching in the
background on the right.*

Provenienz *Provenance*
Nachlass des Künstlers, Florenz;
Heinz Battke, Florenz; Privatsammlung
Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*
Köln/Stuttgart 1955-1956 (Kölnischer
Kunstverein/Württembergischer Kunst-
verein), Rudolf Levy. Gedächtnisau-
stellung, Kat. Nr. 32 (mit handschrift-
lichem Vermerk auf dem Keilrahmen);
Frankfurt 1963 (Frankfurter Kunst-
verein), Moderne Malerei. Frankfurter
Privatbesitz, Kat. Nr. 76, mit ganzsei-
tiger Abb.; Kaiserslautern 2023/2024
(Museum Pfalzgalerie), Rudolf Levy.
Magier der Farbe. Retrospektive, außer
Katalog, mit Farbabb. auf dem Aus-
stellungsprospekt

Literatur *Literature*
Susanne Thesing, Der Maler Rudolf
Levy (1875-1944?), München 1979, S. 113,
Abb. 41

€ 25 000 – 30 000



Das 1941 entstandene „Bildnis Nanda“ des jüdischen Künstlers Rudolf Levy gehört in die Reihe herausragender Porträts aus seiner von Verfolgung, Flucht und Existenznöten geprägten Zeit in Florenz. Geschult in der Académie Matisse und angeregt von seinen Freunden des Café du Dôme, gelang Levy mit diesem Werk ein kompositorisch verdichtetes und farblich starkes Porträt.

An einem Tisch sitzt ruhig und mit aufgestütztem Kopf eine junge Frau, deren mediterran-dunkler Hauttyp und blau-rote Kleidung vor dem türkisfarbenen Hintergrund gut zur Geltung kommen. Der flächig gehaltene Tisch und der wenig akzentuierte Oberkörper lassen die plastische Ausformung des Gesichts und der rechten Hand besonders hervortreten. Der Fokus des Porträts liegt auf dem Antlitz der Frau, das gerahmt von dunkler Kontur zum Ausdrucksträger wird. Wie viele der in Florenz entstandenen Bildnisse, etwa das „Porträt Herbert Schlüter“ (1941) und „Fiamma“ (1942), vermittelt auch Nanda den Eindruck von Verslossenheit und Melancholie. Im Florentiner Exil malte Levy häufig Porträts von Emigranten, die wie er aufgrund des Erlebten und der ungewissen Zukunft zu Verletzlichkeit neigten. Seine eigene Situation und die seiner Weggefährten hatten jedoch nicht dazu geführt, seinen Stil ins Trist-Graue zu verändern – vielmehr kehrte er zu Beginn der 1940er Jahre zur intensiven Farbigkeit seiner Pariser Jahre zurück.

Porträts von Rudolf Levy aus seiner späten Schaffenszeit sind auf dem Kunstmarkt äußerst selten. Zum „Bildnis Nanda“ existieren zwei Vorzeichnungen, in denen er mit der Haltung der jungen Frau spielte.



Rudolf Levy, Studie I zum Bildnis Nanda, 1941
Kohle auf Papier, 70 x 50 cm
Exil-Sammlung Memoria Thomas B. Schumann



The “Bildnis Nanda” was created by the Jewish artist Rudolf Levy in 1941: it belongs to a series of outstanding portraits from the period he spent in Florence, which was defined by persecution, flight and existential danger. In this work, Levy – who trained at the Académie Matisse and was inspired by his friends at the Café du Dôme – has achieved a portrait displaying a concentrated composition and bold use of colour.

A young woman is sitting calmly with her head resting on her hand at a table; her dark, Mediterranean complexion and blue-and-red clothing stand out advantageously against the turquoise-coloured background. The two-dimensionality of the table and the lack of emphasis on the torso cause the volumetric forms of the face and right hand to stand out particularly strongly. The focus of the portrait is the woman’s face: framed by the dark contour, it becomes a medium of expression. Like many of the likenesses created in Florence, such as “Porträt Herbert Schlüter” (1941) and “Fiamma” (1942), Nanda also conveys a sense of reservedness and melancholy. In his Florentine exile, Levy often painted portraits of emigrants who, like him, tended to feel vulnerable and anxious on account of their experiences and uncertain future. However, his own situation and that of his companions did not lead to a stylistic change in the direction of a dismal grey – instead, in the early 1940s, he returned back to the intense palette of the years he had spent in Paris.

Portraits from the late period of Rudolf Levy’s oeuvre are extremely rare on the art market. Two preliminary drawings related to “Bildnis Nanda” exist, in which he played with the young woman’s pose.

OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

R58 DORFSTRASSE – BAHNHOF IN SCHMIEDEBERG (RIESENGEBIRGE) Um 1919

Aquarell und Tuschpinselzeichnung
über Bleistift auf Velin. 24,5 x 31,3 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert 'Otto Mueller'. – In
guter Erhaltung.

von Lüttichau/Pirsig P1919/19

Mit einer Foto-Expertise von Florian
Karsch, Berlin, vom 1. Februar 2013
(in Kopie)

*Watercolour and brush and India ink
drawing over pencil on wove paper.
24.5 x 31.3 cm. Framed under glass.
Signed 'Otto Mueller' lower right in
pencil. – Very good condition.*

*With a photo-certificate from Florian
Karsch, Berlin, dated 1 Feb. 2013 (copy)*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen;
Ketterer, München, Auktion 255,
19.5.2001, Lot 38; Galerie Schwarzer,
Düsseldorf (2003); Privatsammlung
Nordrhein-Westfalen; Ketterer,
München, Auktion 400, 8.12.2012, Lot 33;
Galerie Schönewald und Beuse, Xanten;
Privatbesitz; Galerie Thomas, München
(2017); Privatbesitz Hamburg

€ 35 000 – 40 000

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2003 (Galerie Schwarzer),
Otto Mueller 1874-1930. Aquarelle,
Kreiden, Lithographien, S. 34/35 mit
Farbabb.

Literatur *Literature*

Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und
sein Netzwerk in Breslau, Ausst. Kat.
Neue Galerie im Hamburger Bahn-
hof Berlin/Muzeum Narodowe we
Wrocławiu 2018/2019, Farbabb. 61,
S. 159



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

59 BLUE DRAWN 1960

Gouache und Aquarell auf Karton.
58 x 78,5 cm. Rückseitig signiert,
datiert und betitelt 'Sam Francis 1960
Blue Drawn'. – Mit leichten Altersspu-
ren.

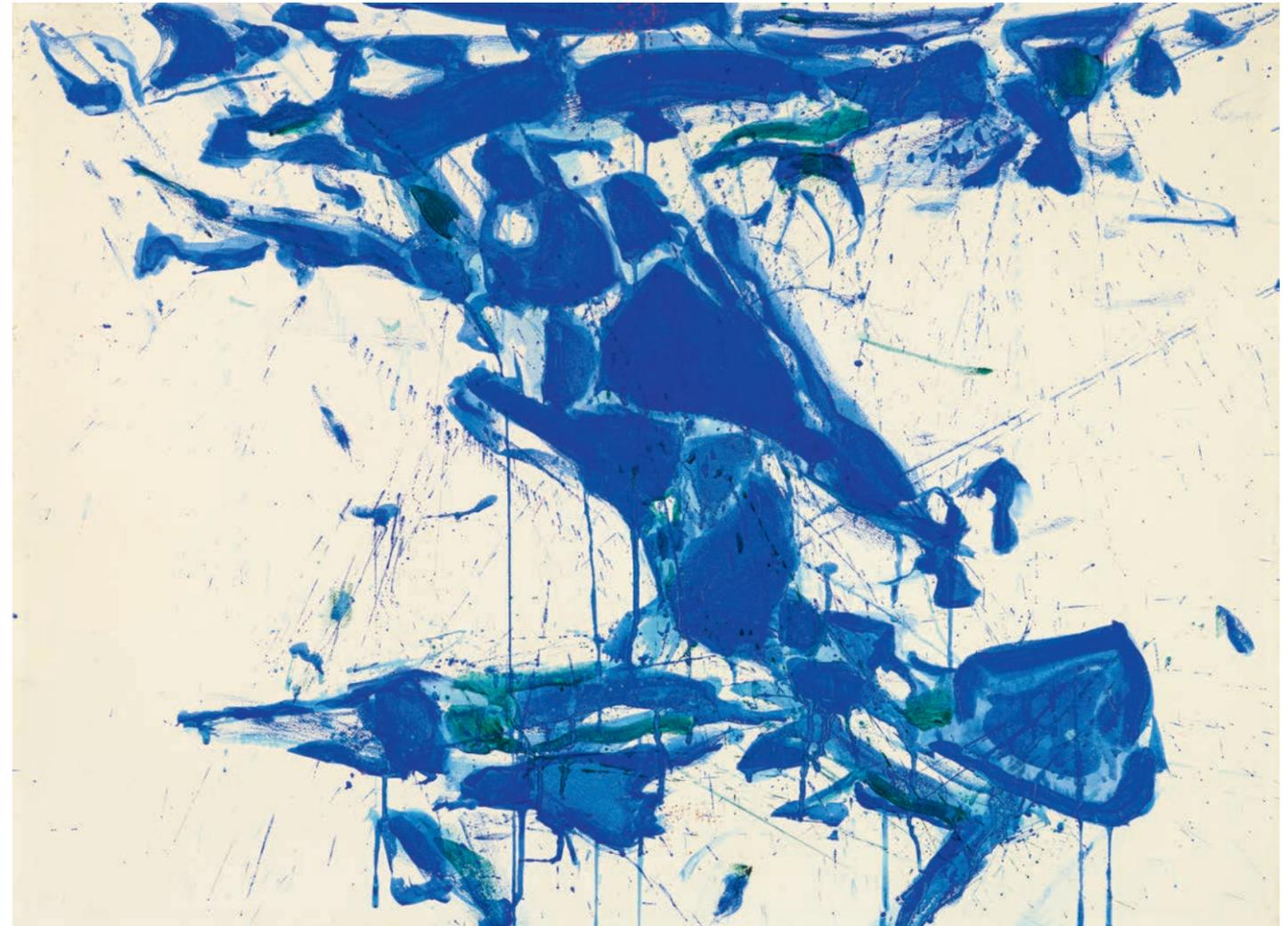
Wir danken der Sam Francis Foundation,
Glendale, Kalifornien, für hilfreiche
Auskünfte.

*Gouache and watercolour on card.
58 x 78.5 cm. Signed, dated and titled
'Sam Francis 1960 Blue Drawn' verso. –
Minor traces of age.*

*We would like to thank Sam Francis
Foundation, Glendale, California, for
helpful information.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Beyerle, Basel; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000



COSIMA VON BONIN

Mombasa 1962

60 AMATEUR NACHT 2007

Baumwolle und Fleece auf Leinwand.
247 x 196 cm.

Cotton and fleece on canvas.
247 x 196 cm.

Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bregenz 2010 (Kunsthhaus), Cosima von Bonin, The Fatigue Empire, Das Internationale Wollsekretariat 1989 – 2010, Ausst.Kat.Nr.525, S.272 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000

„Amateur Nacht“ von 2007 zeigt eine Reihe von grob geformten, schwebenden Händen in verschiedenen Gesten, die auf die textile Oberfläche appliziert sind. Die reduzierten Formen, die an Pop-Art erinnern, deuten auf Themen wie Isolation, Inaktivität und Passivität hin – wiederkehrende Motive in Bonins Œuvre. Sie greift dabei auf eine Ästhetik zurück, die einerseits an industrielle Textilien, wie hier den Küchenhandtüchern, und Konsumgüter erinnert, andererseits durch die Verwendung von weichen, haptischen Materialien wie Fleece eine subtile Kritik an den traditionellen Wertvorstellungen in der Kunst und der Gesellschaft übt. Von Bonins Werk steht in der Tradition des Minimalismus, der allerdings durch humorvolle und popkulturelle Bezüge dekonstruiert wird. „Die Aneignung, Zuspitzung und das pointierte Spiel mit Wort und Bild machen die Kunst von Cosima von Bonin zu einem Parcours des abgründigen Humors.“ (Sebastian Baden, Vorwort, in: Cosima von Bonin Feelings, Ausst.Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2024, S.177). Immer wieder arbeitet von Bonin eindeutige Versatzstücke aus der Comic Welt in ihre Arbeiten ein, die nicht nur niedlich und nostalgisch anmuten, sondern immer auch einen kritischen Kommentar zur manipulativen Konsum- und Entertainmentindustrie beinhalten. In „Amateur Nacht“ zitiert von Bonin beispielsweise die berühmte weiße „Handschuhhand“ von Mickey Maus. Diese Doppeldeutigkeit ist typisch für ihre Werke, die sich oft der Eindeutigkeit verweigern und den Betrachter dazu auffordern, eigene Assoziationen zu entwickeln. Bonins Arbeiten sind schwer zwischen den Polen von Hochkultur und Popkultur, Handarbeit und industrieller Produktion, Passivität und Aktivität einzuordnen.

‘Amateur Nacht’ from 2007 shows a series of roughly shaped, floating hands in various gestures applied to the textile surface. The reduced forms, reminiscent of pop art, allude to themes such as isolation, inactivity and passivity – recurring motifs in Bonin’s oeuvre. In doing so, she draws on an aesthetic that is reminiscent on the one hand of industrial textiles, such as kitchen towels in this case, and consumer goods, but on the other also subtly criticises traditional values in art and society through the use of soft, tactile materials such as fleece. Von Bonin’s work is in the tradition of Minimalism, albeit deconstructed through humorous and pop-cultural references. “The appropriation, exaggeration and pointed play with words and images makes Cosima von Bonin’s art an obstacle course of unfathomable humour.” (Sebastian Baden, Vorwort, in: Cosima von Bonin Feelings, exhib.cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Cologne 2024, p.177). Von Bonin repeatedly incorporates clear set pieces from the world of comics into her works, which not only seem cute and nostalgic, but also always contain a critical commentary on the manipulative consumer and entertainment industry. In ‘Amateur Nacht’, for example, von Bonin quotes Mickey Mouse’s famous white ‘gloved hand’. This ambiguity is typical of her works, which often resist clarity and invite the viewer to develop their own associations. Bonin’s works are difficult to categorise between the poles of high culture and pop culture, manual work and industrial production, passivity and activity.



DAY SALE

am 30 November 2024

Lot 457

COSIMA VON BONIN

THERAPIE (# 48)

2002

Cordsamt, Schaumstoff, Holz, Plexiglas
Höhe 126 cm, Ø 84 cm.

Corduroy, foam, wood, perspex
Height 126 cm, Ø 84 cm.

€ 25 000 – 35 000



Dieses Werk wird im Rahmen der Auktion 1257
– **Moderne und Zeitgenössische Kunst – Day Sale**
am 30. November 2024 in Köln versteigert.

*This work will be offered at Auction 1257
– **Modern and Contemporary Art – Day Sale**
on 30 November 2024 in Cologne.*

DAY SALE

am 30 November 2024



Lot 121

GABRIELE MÜNTER

VORBERGIRGLANDSCHAFT BEI MURNAU

1914

Aquarell auf Büttenpapier,
23,6 x 31,5 cm.

Watercolour on laid paper,
23.6 x 31.5 cm.

€ 20 000 – 25 000

Dieses Werk wird im Rahmen der Auktion 1257
– **Moderne und Zeitgenössische Kunst – Day Sale**
am 30. November 2024 in Köln versteigert.

*This work will be offered at Auction 1257
– **Modern and Contemporary Art – Day Sale**
on 30 November 2024 in Cologne.*

MARK TOBEY

Centerville/Wisconsin 1890 – 1976 Basel

61 PLAY OF COLORS 1965

Monotypie mit Tempera auf Japanpapier. 98 x 48,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz signiert und datiert 'Tobey 65'. – In guter Erhaltung. Eine minimale Fehlstelle in der unteren rechten Ecke.

Mit einer Foto-Expertise von Heiner Hachmeister, Münster, Committee Mark Tobey, vom 22. März 2018. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Monotype with tempera on Japan paper. 98 x 48.4 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Tobey 65' lower right in black. – Very good condition. One minimal loss in lower right corner.

With a photo-certificate by Heiner Hachmeister, Münster, Committee Mark Tobey, dated 22 March 2018. The work will be included in the catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*

Philippe Daverio Gallery Ltd., New York (auf der Rahmenrückwand mit dem Galerie-Etikett); Privatsammlung Italien

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1990 (Philippe Daverio Gallery), Mark Tobey, o. Kat. Nr. mit ganzseitiger Farbabb.

€ 50 000 – 70 000

Mitte der 1960er Jahre experimentiert Mark Tobey mit verschiedenen für ihn neuen Techniken und Materialien, insbesondere mit der Monotypie. In diesen Arbeiten setzt er organische Formen zu dichten Strukturen zusammen, die sein charakteristisches, kalligrafisch anmutendes Oeuvre durch eine neue flächige Bildsprache erweitern. „Play of colors“ besitzt in seinen zarten, flirrenden Farbschlieren und den kupferfarbenen Konturen eine spielerische Leichtigkeit und ruft vielfältige motivische Assoziationen hervor, etwa mikroskopische Ansichten oder ornamentale Stoffmuster.

Den steten Wandel, der seinem Schaffen zugrunde liegt, schildert der Künstler selbst: „Das Hauptproblem der Malerei liegt für mich, glaube ich, im Rhythmus und in der Plastizität des Gestaltens, oft auch in der Empfindsamkeit des Farbauftrags, was man auch Gefühl für Textur und Struktur nennen könnte. Weil ich keine fixen Vorstellungen habe, ich möchte sagen, keine philosophische Affinität zu bestimmten Denkmethoden, ist mein Werk ständig im Fluss, oder wenigstens scheint es mir so. Ich selbst nehme keine feste Position ein. [...] Meine Bilder gehören zu der Art, die es dem Betrachter nicht gestattet, sich auf irgendein Detail festzulegen, sich darauf auszuruhen.“ (zit. nach: Ausst. Kat. Mark Tobey. *Between worlds*, Museo d'arte Mendrisio/Museum Folkwang Essen 1989, S. 111).

In the mid-1960s Mark Tobey was experimenting with various techniques and materials that were new to him, particularly monotypes. In these works he combines organic forms into dense structures that expand his characteristic, calligraphy-like body of work through a new, shape-based pictorial idiom. With its delicate, shimmering streaks of colour and copper-toned contours, "Play of colors" possesses a light-hearted ease and stirs diverse thematic associations, such as microscopic views or the patterns of ornamental fabrics.

*The artist himself has described the constant change on which his work was based: "For my part, I believe the main problem of painting lies in rhythm and in the plasticity of the composition, often also in the sensibility with which the paint is applied, which could also be called a feel for texture and structure. Because I have no fixed ideas – that is to say, no philosophical affinity to any particular methods of thinking – my work is constantly in flux, or at least it seems that way to me. I do not take up any stable position myself. [...] My pictures are of a kind that does not permit viewers to attach themselves to some detail, to find repose in it" (cited in: exh. cat. Mark Tobey. *Between worlds*, Museo d'arte Mendrisio/Museum Folkwang Essen 1989, p. 111).*



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

62 OHNE TITEL (STANDART) UM 1970

Dispersion auf Leinwand. 95 x 95 cm.
Gerahmt. Beschriftet 'III'. – Mit leichten
Altersspuren.

Ulf Jensen (Hg.), A.R. Penck, Werkver-
zeichnis Malerei 1953-1977, Bd.1, Köln
2023, WVZ-Nr.1.341

*Dispersion on canvas. 95 x 95 cm.
Framed. Inscribed 'III'. – Minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*
Sammlung Günter P. Landmann,
München

€ 40 000 – 60 000

In diesem Werk aus den 1970er Jahren erkennt man Pencks typische schematische Figuren, die auf den ersten Blick wie primitive Piktogramme oder kindliche Kritzeleien wirken, aber bei näherer Betrachtung komplexe symbolische und gesellschaftliche Aussagen enthalten.

„Im Gegensatz zu einer illusionistischen Malerei und dem durchkomponierten Raum lenkt er den Blick auf die Struktur der Oberflächen. In seinen Bildern verbinden sich eine existentiell anmutende, zeitlos-archaische Formensprache mit einem als urban und post-industriell empfundenen Lebensgefühl [...]“ (Dirk Luckow, Vorwort, in: Ausst.Kat. A.R. Penck Retrospektive, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., Kunsthalle Kiel, Düsseldorf 2007, S.9).

In this work from the 1970s, one recognises Penck's typically schematic figures, which at first glance appear as primitive pictograms or childish scribbles, but on closer inspection contain complex symbolic and social statements. "In contrast to illusionist painting and the thoroughly-composed space, he directs the eye to the structure of surfaces. A seemingly existential, timelessly archaic formal language combines in his paintings with an attitude to life that is perceived as urban and post-industrial [...]" (Dirk Luckow, Vorwort, in: exhib.cat. A.R. Penck Retrospective, Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., Kunsthalle Kiel, Dusseldorf 2007, p.9).



MARKUS LÜPERTZ

Liberec 1941

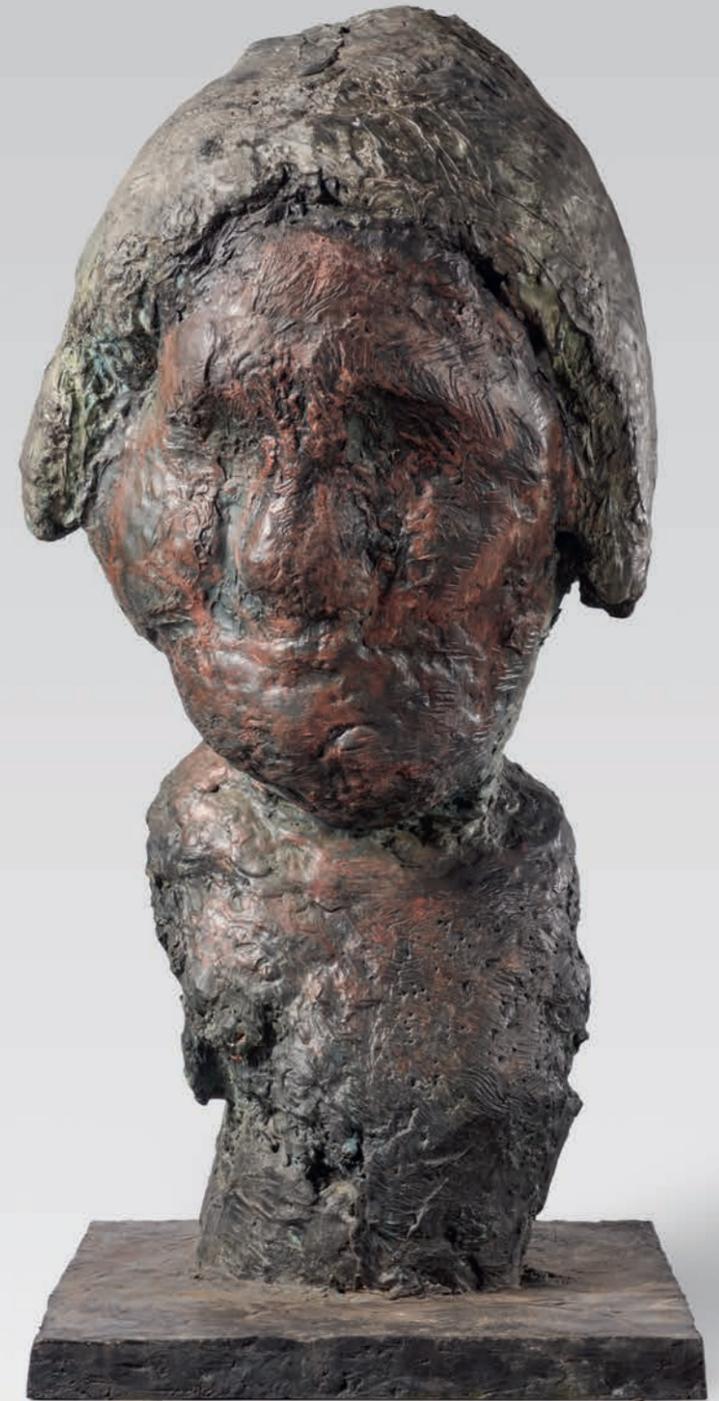
63 DIE WÄSCHERIN VON MAX LIEBERMANN 1997

Bronze, teils farbig gefasst.
Ca. 135 x 65 x 70 cm. Auflage 6 (+2 E.A.) –
Mit leichten Altersspuren.

*Bronze, partially colored. Approx.
135 x 65 x 70 cm. Edition of 6 (+2 E.A.) –
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

€ 40 000 – 60 000



GEORG KOLBE

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

64 SITZENDE (SITZENDES MÄDCHEN, HOCKENDES MÄDCHEN) 1907

Bronze. Höhe 43,5 cm. Rückseitig unten mit dem Monogramm 'GK' und dem Gießstempel „H NOACK BERRLIN“ [sic] versehen. Posthumer Guss nach der Auflage von 10 Lebzzeitgüssen. – Mit schöner dunkelbrauner Patina, teils rötlich aufgehellt.

Werkliste des Georg Kolbe Museums, Berlin, online W 07.003

Mit einer Expertise von Ursel Berger, Berlin, vom 16.10.2024

Bronze. Height 43.5 cm. Monogram 'GK' and with foundry mark "H NOACK BERRLIN" [sic] on the back. Posthumous cast after the edition of 10 lifetime casts.

With an expert report from Ursel Berger, Berlin, dated 16 October 2024

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Hamburg

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1907 (Berliner Secession), Dreizehnte Ausstellung der Berliner Secession, Kat. Nr. 288; Brüssel 1910 (Weltausstellung Brüssel), Exposition universelle Bruxelles 1910, Section Allemande, o. Kat. Nr.; München 1914 (Neue Münchner Secession), Erste Ausstellung, Kat. Nr. 82; Berlin 1921 (Galerie Paul Cassirer), Georg Kolbe, Kat. Nr. 4; Cambridge/Ma 1973/1974 (Harvard University/Busch-Reisinger Museum), Georg Kolbe. Sculpture from the collection of B. Gerald Cantor, Drawings from the Georg Kolbe Museum, Berlin, Kat. Nr. 1; Berlin 1997 (Georg Kolbe Museum), Georg Kolbe, Kat. Nr. 25

€ 30 000 – 40 000

Literatur *Literature*

Vgl. u.a. Walther Gensel, Die XIII. Ausstellung der Berliner Secession, in: Die Kunst für alle, 22. Jg. Heft 19, S. 441-451, S. 449; Gustav Kirstein, Neuere Arbeiten von Georg Kolbe, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 43. Jg. N.F. 19, Heft 8, S. 198-204, S. 201 mit Abb.; Ewald Bender, Bildhauer Georg Kolbe – Berlin, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 16. Jg., 31. Bd., Heft 5, S. 378-388, S. 379; Wilhelm Reinhold Valentiner, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung, München 1922, S. 43; Will Grohmann, Georg Kolbe, in: Allgem. Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1927, S. 229-230, S. 229; Reinhold Heller, Georg Kolbe, A Revaluation, in: Apoll, Vol. 99, No. 143, S. 50-55, S. 50 mit Abb.; Ursel Berger, Georg Kolbe – Leben und Werk. Mit dem Kat. der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1994, S. 36, S. 39 mit Abb.; Ursel Berger (Hg.), Georg Kolbe, Ausst. Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin/Gerhard Marcks-Haus, Bremen. München/New York/Berlin 1997, S. 103, S. 37 mit Abb., Kat. Nr. 25



Die früh konzipierte Bronze von 1907 zeigt das Modell in jugendlich, elastischer Pose, die es ermöglicht, eine größtmögliche Bandbreite bildhauerischer Möglichkeiten zu formulieren. Denn in klarem Lineament ist die Arbeit raumgreifend aufgebaut, figürliches Motiv und abstraktes Konstrukt vereint, und bietet dem Betrachter eine schöne Ansicht von allen Seiten.

Wie Ursel Berger ausführt, waren 10 Güsse mit dem Berliner Galeristen Paul Cassirer vereinbart, von denen bereits in der Ausstellung der Secession eine verkauft wurde. U.a. erwarben der Maler Leo von König, der Kunsthistoriker Curt Glaser und Gerhart Hauptmann Exemplare dieser Plastik. Es bleibt unklar, ob Cassirer die Auflage voll ausgießen ließ. Die Anzahl posthumer Güsse ist nicht gesichert, vermutlich wurden 17 bis 23 Bronzen gegossen, so Ursel Berger in ihrem Gutachten.

Der Rezensent der Secession-Ausstellung berichtet 1907 in der Zeitschrift 'Kunst für Alle': „Als ein ganz bedeutendes Talent voll Gefühl für Form und Bewegung enthüllt sich Georg Kolbe ... besonders mit der Bronze eines sitzenden Mädchens“. (zit. nach Berger, ebenda).

Conceived early on, in 1907, this bronze depicts its model in a youthfully lithe pose that enables the artist to articulate the broadest possible range of sculptural possibilities. This is due to the work's being constructed with a clear lineation that extends out into space, uniting a figurative motif and abstract structure and offering a pleasing view from all sides. As Ursel Berger explains, an agreement to produce 10 casts was reached with the Berlin gallerist Paul Cassirer, and one of these was already sold at the exhibition in the Berlin Secession. The painter Leo von König, the art historian Curt Glaser and Gerhart Hauptmann were among those who purchased casts of the sculpture. It remains unclear whether or not Cassirer had the complete edition poured. The number of posthumous casts is uncertain: according to Ursel Berger's expert report, 17 to 23 bronzes were probably created.

The author of a 1907 review of the Secession exhibition in the journal "Kunst für Alle" states: "Georg Kolbe has revealed himself to be a very significant talent filled with a feeling for form and movement ... particularly in his bronze of a seated girl" (cited in Berger, ibid.).



AD DEKKERS

Nieuwpoort 1938 – 1974 Gorinchem

65 EERSTE FASE VAN CIRKEL NAAR VIERKANT 1968

Polyesterrelief, weiß gefasst. Ø 180 cm. Rückseitig auf dem Polyester signiert, datiert und betitelt „1° FASE VAN CIRKEL NAAR VIERKANT 1968 AD DEKKERS HOLLAND No 1-3“, mit Richtungspfeil, Material- und Maßangaben sowie weiteren Werkangaben. Eines von 3 Exemplaren. – Professionell gereinigt.

Carel Blotkamp, Ad Dekkers, Den Haag 1981, WVZ-Nr.106

Polyester relief, white colored. Ø 180 cm. Signed, dated and titled "1° FASE VAN CIRKEL NAAR VIERKANT 1968 AD DEKKERS HOLLAND No 1-3", verso on polyester, with direction arrow, material and dimension information and further work details. Edition of 3. – Professionally cleaned.

Ausstellungen Exhibitions

Den Haag 1972 (Haags Gemeentemuseum), Ad Dekkers, Ausst.Kat.Nr.17 (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 30 000 – 50 000

Eines der beiden anderen Exemplare befindet sich in der Sammlung des Stedelijk Museums, Amsterdam.

Das Relief „Erste fase van cirkel naar vierkant“ (Erste Phase vom Kreis zum Quadrat) visualisiert einen Prozess, in dem sich die runde Form eines Kreises allmählich in die Ecken und Kanten eines Quadrats auflöst. Ad Dekkers verwendet hier die Farbe Weiß, was nicht nur eine formale Reinheit betont, sondern auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche lenkt: das Verhältnis zwischen den Formen. Das Material Polyester ist typisch für Dekkers' Zeit und erlaubt es dem Künstler, klare, scharfe Linien und eine makellose Oberfläche zu schaffen, die seiner rationalen und minimalistischen Ästhetik entspricht. Die glatten Oberflächen und die präzisen Formen lenken den Blick auf das Konzept der Reduktion und der absoluten Klarheit – Ideen, die für die minimalistische Kunst der 1960er Jahre charakteristisch sind.

Dekkers selbst sieht seine Kunst als Ausdruck einer fundamentalen Harmonie in der Welt. Durch die radikale Vereinfachung der Formen sucht er nach einer zugrundeliegenden Ordnung, die sich jenseits des Zufälligen oder des Chaotischen bewegt. Seine Werke sind geprägt von einer mathematischen Strenge, die durch ihre Eleganz und Simplität fasziniert. Dekkers schafft mit Werken wie diesem eine visuelle Sprache, die auf universellen Prinzipien beruht und gleichzeitig zeitgenössische ästhetische und materielle Entwicklungen aufgreift.

One of the other two examples is in the collection of the Stedelijk Museum, Amsterdam.

The relief 'Erste fase van cirkel naar vierkant' (First phase from circle to square) visualises a process in which the round shape of a circle gradually dissolves into the corners and edges of a square. Ad Dekkers uses the colour white here, which not only emphasises a formal purity, but also draws the viewer's attention to the essential: the relationship between the shapes. The material polyester is typical of Dekkers' time and allows the artist to create clear, sharp lines and a flawless surface that corresponds to his rational and minimalist aesthetic. The smooth surfaces and precise forms draw attention to the concept of reduction and absolute clarity – ideas characteristic of minimalist art of the 1960s. Dekkers himself sees his art as an expression of a fundamental harmony in the world. Through the radical simplification of forms, he searches for an underlying order that moves beyond the random or the chaotic. His works are characterised by a mathematical austerity, which fascinates through its elegance and simplicity. With works such as these, Dekkers creates a visual language that is based on universal principles which simultaneously draws on contemporary aesthetic and material developments.



VICTOR VASARELY

Pecs/Ungarn 1906 – 1997 Paris

66 BAIKAL 1954-1955

Öl auf Leinwand. 130 x 97 cm.
Mit Atelierleiste gerahmt. Signiert
'vasarely -'. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert und betitelt
'VASARELY >> BAIKAL << 1954-55'
sowie mit Maßangaben. Auf dem Keilrahmen
mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit
leichten Altersspuren.

Wir danken Pierre Vasarely, Aix-en-Provence,
für die freundliche Bestätigung der Authentizität
der Arbeit per Email vom 01.10.2013. Diese wird
in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis
der Fondation Vasarely, Aix-en-Provence,
aufgenommen.

Oil on canvas. 130 x 97 cm. Framed in studio frame. Signed 'vasarely' – Signed, dated and titled 'VASARELY >> BAIKAL << 1954-55' verso on canvas and with dimensions. Direction arrow and instructions on stretcher. – Minor traces of age.

We are grateful to Pierre Vasarely, Aix-en-Provence, for the confirmation of authenticity via email dated 01.10.2013. To be included in the forthcoming catalogue raisonné compiled by the Fondation Vasarely, Aix-en-Provence.

Provenienz *Provenance*

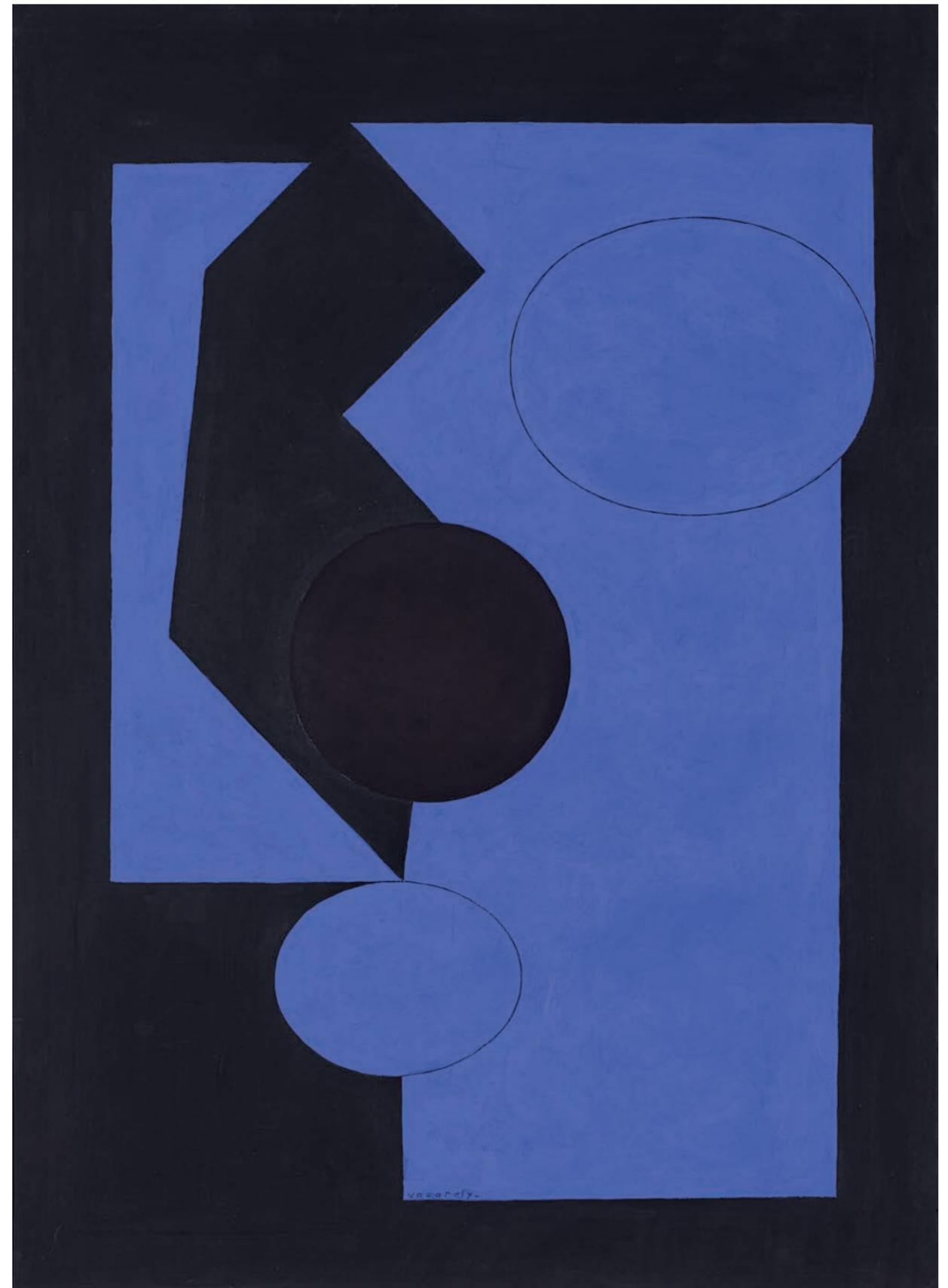
Galerie Denise René, Paris; Galerie Der Spiegel, Köln (jeweils mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1963 (Kestnergesellschaft), Den Haag 1964 (Haags Gemeentemuseum), Düsseldorf 1964 (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen), Bern (Kunsthalle), Berlin (Akademie der Künste), Victor Vasarely, Ausst.Kat.Nr.33 (mit rückseitigem Aufkleber), bzw. Ausst.Kat.Nr.40 mit Abb., bzw. Ausst.Kat.Nr.37

Victor Vasarely erläutert in einem Gespräch mit dem Kunstkritiker Jean-Louis Ferrier die Frage, an wen er sich mit seiner Kunst wendet: „Die Vorstellung, daß der Künstler für eine Elite arbeitet, die die Kultur für sich gepachtet hat, hat keinerlei Gültigkeit mehr. Heute wissen wir, daß eine gleichmäßig über den gesamten Erdball verteilte materialistische Infrastruktur für die Erzeugung einer metaphysischen Superstruktur unerlässlich ist. Die Wohnzelle und ihre Umgebung müssen physisch und psychisch lebbar sein, um Glücksgefühle zu vermitteln. Komfort, Hygiene, Weite und Licht auf der einen Seite und Form-Farbe, Plastizität, Kontraste und Harmonie auf der anderen – und das für alle! Ich gehöre zur Avantgarde der Malerei und kann deshalb unmöglich gleichzeitig allen Erwartungen gerecht werden. Da ich aber seit jeher nach dem gemeinsamen Nenner des Menschen, seinen fundamentalen Charakterzügen und angeborenen sensorischen Fähigkeiten geforscht habe, glaube ich behaupten zu können, daß meine Kunst sich zuletzt doch an alle richtet. Ich male für den Menschen einer globalen, klassenlosen Gesellschaft, aus der Unrecht und Krieg verbannt sind. Ich glaube, daß ich an der Heraufkunft dieser Gesellschaft teilhabe.“ (Victor Vasarely, Aus Ferriers Gesprächen mit Vasarely, wiederabgedruckt in: Vasarely, Ausst.Kat. Kunsthalle Köln, Köln 1971, S.18)

When asked by the art critic Jean-Louis Ferrier who were his target group, Victor Vasarely replied: "The idea that the artist works for an elite with a monopoly on culture is a concept that no longer has any validity at all. We now know that there is a materialist infrastructure that is distributed equally over the entire globe and which is indispensable for the production of a metaphysical superstructure. A housing unit and its environment can only convey feelings of happiness if they allow people to live their lives both physically and psychologically. This means comfort, hygiene, space and light, on the one hand, and form/colour, plasticity, contrast and harmony, on the other – and indeed for everyone! I belong to the avant-garde in painting, so that it is impossible for me to meet all expectations at the same time. However, as I have always endeavoured to find the common denominator among humans, their fundamental traits of character and innate sensory abilities, I believe I can rightfully claim that, ultimately, my art is directed at everyone after all. I paint for people of a global, classless society where injustice and war have been banned. And I believe that I am a partaker in the emergence of this society." (Victor Vasarely, Aus Ferriers Gesprächen mit Vasarely, reprinted in: Vasarely, exhib.cat., Kunsthalle Köln, Cologne 1971, p.18)



ADRIAN GHENIE

Baia Mare/Rumänien 1977

67 OHNE TITEL
2005

Öl, mit Terpentin verdünnt, auf Karton auf Hartfaser. 95 x 65 cm. Gerahmt. Signiert 'Ghenie'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Oil, thinned with turpentine, on card on fibreboard. 95 x 65 cm. Framed. Signed 'Ghenie'. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Rumänien

€ 50 000 – 60 000

Der rumänische Künstler Adrian Ghenie gilt als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Maler. Nach dem Studium im rumänischen Cluj-Napoca lebt er zunächst in Österreich und Italien, schon früh werden seine ersten internationalen Einzelausstellungen ausgerichtet. 2009 zeigt das Nationalmuseum in Bukarest eine Retrospektive seines Werkes, 2015 vertritt er sein Heimatland auf der Biennale in Venedig. Heute lebt Ghenie hauptsächlich in Berlin. Unbeeindruckt von zeitgenössischen Strömungen hält er an dem Medium der figurativen Malerei fest und offenbart ein fundiertes kunsthistorisches Wissen. Vielfach setzt er sich künstlerisch mit Positionen der historischen Avantgarde auseinander, aktuell beispielsweise mit den verschollenen Werken Egon Schieles in seiner Ausstellung in der Wiener Albertina, 2024/2025. Ghenies Frühwerk, aus dem unser Werk stammt, ist vielfach geprägt von nahezu monochromen Goldnuancen. Von dunklem Goldbraun über intensivem Rotgold und Orange bis zum zartesten Weißgold reicht das Kolorit zahlreicher seiner in den 2000er Jahren geschaffenen Werke. Die Gemälde scheinen aus sich selbst herauszuleuchten. Ein aus der frühmittelalterlichen Malerei entnommener Goldgrund mischt sich in diesen Bildern mit altmeisterlich gemalten Sujets, surrealen Elementen und abstrakt zerfließenden Formen. Charakteristisch ist der Aufbau einzelner Bildelemente aus Splitter-, Stab- oder Bandformen, die sich zu realistisch anmutenden, aber geheimnisvollen und unergründlichen Motiven zusammenfügen.

The Romanian artist Adrian Ghenie is considered one of the most important contemporary painters. After studying in Cluj-Napoca, Romania, he initially lived in Austria and Italy, with his first international solo exhibitions organised early on. In 2009, the National Museum in Bucharest presented a retrospective of his work, and in 2015 he represented his home country at the Venice Biennale. Today, Ghenie lives primarily in Berlin. Unimpressed by contemporary trends, he remains faithful to the medium of figurative painting and reveals a profound knowledge of art history. He often deals artistically with positions of the historical avant-garde, currently, for example, with the lost works of Egon Schiele in his exhibition at the Albertina in Vienna, 2024/2025. Ghenie's early work, from which the present piece originates, is often characterised by almost monochrome shades of gold. The color of many of his works created in the 2000s ranges from dark golden brown to intense red-gold and orange, to the most delicate white-gold. The paintings seem to emit radiance. In these pictures, a gold ground taken from early medieval painting is mixed with old-masterly painted subjects, surreal elements and abstract, melting forms. Characteristic for his art is the construction of individual pictorial elements from splinter, rod or ribbon forms, which combine to create realistic looking, but mysteriously unfathomable motifs.



PAUL SIGNAC
1863 – Paris – 1935

68 **ANTIBES**
1917

Aquarell und schwarze Kreide auf Büttenpapier. 21,7 x 29,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'P. Signac' und rechts betitelt und datiert 'Antibes 1917'. – Die Farben frisch erhalten, das Papier mit schmalem Lichtrand. Der Papierbogen auf hellen Karton montiert.

Mit einer Expertise von Marina Ferretti, Paris, vom 17. September 2024.

Watercolour and black chalk on laid paper. 21.7 x 29.2 cm. Framed under glass. Signed 'P. Signac' lower left in black and titled and dated 'Antibes 1917' lower right. – Fresh colours, a narrow light-stain to the paper. Sheet mounted on light card.

With an expert report from Marina Ferretti, Paris, from 17 September 2024

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Berlin

€ 25 000 – 30 000

Paul Signac war ein leidenschaftlicher Segler und besaß selbst gleich mehrere Segelboote, die im Hafen von Saint-Tropez vor Anker lagen. Diese Passion und die besonderen Lichtverhältnisse an den französischen Küsten waren für ihn Inspiration und Ausgangspunkt für eine ganze Serie gemalter und aquarellierter Hafen- und Küstenbilder. Wie zuvor schon für Claude Monet begann auch für Signac die malerische Reise in der Normandie – schon bald malte er aber auch die Häfen der Küstenstädte La Rochelle, Biarritz, Marseille und Concarneau. Kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1913 ließ er sich mit seiner neuen Lebensgefährtin Jeanne Selmersheim-Desgrange für einige Jahre im südfranzösischen Antibes nieder, wo Gemälde, vor allem aber wundervoll leichte Aquarelle entstanden.

Das gleißende Licht am Mittelmeer, gepaart mit der markanten Architektur des Hafengeländes begeisterten Signac, so dass er für das angebotene Aquarell „Antibes“ das geschäftige Treiben der ankommenden Fischer in den Blick nahm. Flankiert werden sie vom mächtigen Leuchtturm „Phare de la Garoupe“ und einer antik anmutenden Bogenarchitektur. Als Pendant zur Vertikalen des Leuchtturms platzierte er rechts ein Segelboot, das unter vollem Segel langsam in den Hafen zurückkehrt. Innerhalb des festen Kompositionsgerüsts zeigt sich sein freies und in Kontrasten angelegtes Gestalten. Mit wenigen Pinselzügen und Tupfen in hellem Blau, Rosé, Gelb und Grün entwarf Signac eine heitere maritime Szene. Die bewusst weiß gelassenen Bereiche setzen lichte Akzente. Mit den wellenförmigen Wolken im Hintergrund vermochte er den aufziehenden Wind zu vermitteln.

Paul Signac was a passionate sailor and had multiple sailing boats of his own anchored in the harbour of Saint-Tropez. This passion and the distinctive qualities of the light along the coasts of France provided him with the inspiration and point of departure for an entire series of images depicting harbours and coasts in oils as well as watercolours. Like Claude Monet before him, Signac also began his painterly voyage in Normandy – but he was soon also painting the harbours of the coastal towns of La Rochelle, Biarritz, Marseille and Concarneau. In 1913, shortly before the outbreak of the First World War, he and his new lover Jeanne Selmersheim-Desgrange moved for several years to the southern French town of Antibes, where he created paintings but, above all, wonderfully light watercolours.

Signac was fascinated by the gleaming light along the Mediterranean coupled with the distinctive architecture of the harbour area, and so he fixed his gaze on the bustling activity of the arriving fishermen in “Antibes”; the watercolour offered here. They are flanked by the massive lighthouse “Phare de la Garoupe” and ancient-looking arcaded architecture. To provide a counterpart to the vertical lighthouse on the left, he has placed a sailing boat slowly returning to the harbour under full sail on the right. Within the firm framework of the composition, a free arrangement based on contrasts reveals itself. With a few strokes and dashes in light blue, pink, yellow and green, Signac has laid out a cheerful maritime scene. Bright highlights are established through the passages of the paper deliberately left white. With the wave-like clouds in the background, the artist has succeeded in conveying a sense of the rising wind.



MARY BAUERMEISTER

Frankfurt/M. 1934 – 2023 Rösrath

69 OHNE TITEL (AUF UNBEKANNTES) 1978/1979

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

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

Provenienz *Provenance*

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

€ 50 000 – 60 000

Das außergewöhnliche Werk „Auf Unbekanntes“ mit seinen musikalisch geprägten Elementen hat eine besondere Provenienz mit privatem Bezug. Die Künstlerin widmet es der Klarinettenistin Suzanne Stephens-Janning, Lebensgefährtin des Komponisten Karlheinz Stockhausen, mit dem Mary Bauermeister selbst von 1967 bis 1973 verheiratet war. Es handelt sich hier um ein sehr wichtiges autobiographisches Werk im Zusammenhang mit Suzanne Stephens und dem großen Komponisten Karlheinz Stockhausen. Das Werk stellt in gewisser Weise den „Segen“ für die neue Verbindung dar. So findet sich ein Portrait von Suzanne Stephens unten rechts und am oberen Bildrand wurden Partituren von Stockhausen verwendet.

Siehe zu Mary Bauermeister auch das aufschlußreiche Gespräch, in: Franziska Leuthäuser Hg., Café Deutschland 1, Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD, Berlin/Heidelberg 2018, S.99-130. Die inneren seitlichen Ränder des Objektkastens sind von der Künstlerin in Englisch beschriftet u.a.: „Music Language of next higher dimension silence telepathy entrance through path of inner soul music of the spheres harmonisation of all beings and entities into one chord of oneness – wholeness and perfection ...“.

The exceptional work "Auf Unbekanntes", containing elements influenced by music, has a special provenance of private reference. The artist dedicated it to the clarinetist Suzanne Stephens-Janning, partner of the composer Karlheinz Stockhausen to whom Mary Bauermeister herself was married from 1967 to 1973. This is a very significant autobiographical work in relation to Suzanne Stephens and the great composer Karlheinz Stockhausen. The work represents, so to speak, the "blessing" for the new relationship. Thus, a portrait of Suzanne Stephens is located in the lower right and scores by Stockhausen were included towards the upper margin.

For Mary Bauermeister also see the informative conversation, in: Franziska Leuthäuser (ed.), Café Deutschland 1, Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD, Berlin/Heidelberg 2018, pp.99-130. Inner lateral margins of object case inscribed by the artist a.o.: "Music Language of next higher dimension silence telepathy entrance through path of inner soul music of the spheres harmonisation of all beings and entities into one chord of oneness – wholeness and perfection ...".



HEINZ MACK

Lollar 1931

70 ZWISCHEN TAG UND TRAUM 1992

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

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

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

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

Literatur *Literature*

Marion Agthe und Ute Mack (Hgs.),
Mack, Malerei 1991-2011, Mönchen-
gladbach 2011, Kat.Nr.3, S.38 mit Farb-
abb. (dort mit abweichendem Titel)

€ 90 000 – 120 000

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

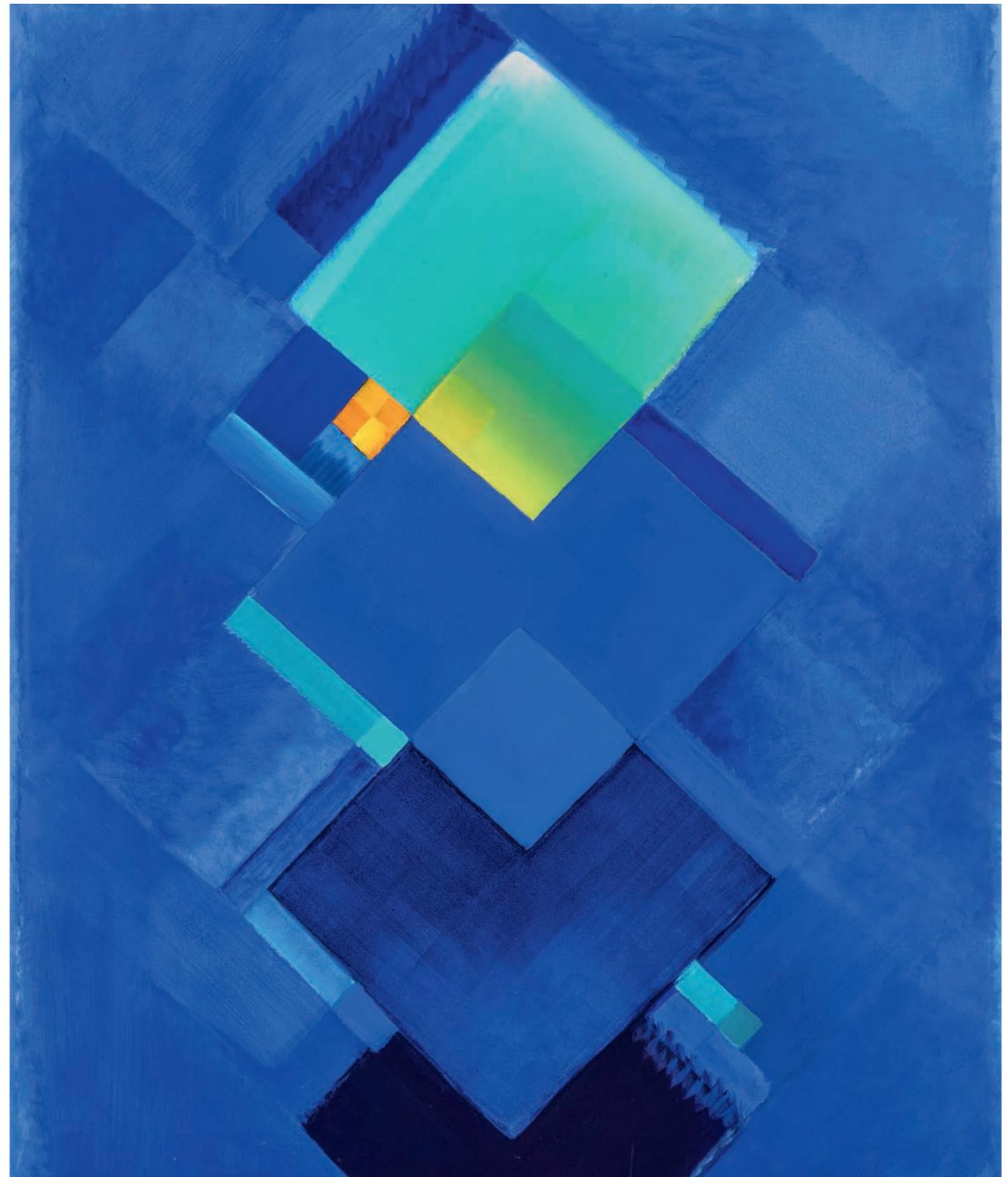
„Mein Interesse gilt einer ungegenständlichen Malerei, die der Natur
nicht feindlich gesinnt ist, die keinem Programm, keinem System folgt,
in der aber Ordnungsstrukturen und Ordnungsgefüge eine Bildtektonik
zeigen, eine Malerei, in der konstruktive Elemente gegenüber organi-
schen Formen dominieren,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

Das großformatige Gemälde „Zwischen Tag und Traum“ setzt quadrati-
sche, auf der Spitze stehende Grundformen in nuancierten Blauabstu-
fungen übereinander. Die vielfältigen, geordneten Schichtungen ergeben
eine kristallin anmutende vertikale Farbstruktur, die von isoliert gesetz-
ten Türkis-, Gelb- und Orangetönen im oberen Bildzentrum schlaglicht-
artig erhellt wird. Das Resultat ist eine überwältigende Gesamtwirkung
von reinsten, lichtdurchdrungener Farbe.

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

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

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



MIMMO ROTELLA

Catanzaro/Kalabrien 1918 – 2006 Mailand

71 VOTA
1987

Décollage und Sovrapittura: Öl und Plakatabriss auf Metall. 300 x 150 cm. Nachträglich signiert 'Rotella'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Décollage and Sovrapittura: Oil and torn poster section on metal. 300 x 150 cm. Later signed 'Rotella'. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Renate Richter, Paris;
Privatbesitz, Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1997 (Staatsgalerie), Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.Kat.Nr.5.19, S.128 mit Farbabb.

Castelnuovo 1989 (Sala della Torre dell'Oro), Sovrapittura, Ausst.Kat., S.49 mit Abb.

Mailand 1988 (Studio Marconi), Mimmo Rotella, Sovrapittura 1987, Ausst.Kat., S.39 mit Abb.

Literatur *Literature*

Germano Celant, Mimmo Rotella, Mailand 2007, Kat.Nr.411, S.382 mit Farbabb.

€ 70 000 – 100 000



SEAN SCULLY

Dublin 1945

72 OHNE TITEL (7.18.85) 1985

Aquarell, Pastell und Kreide auf Karton.
56 x 76,5 cm. Unter Glas gerahmt.
Signiert und datiert 'Scully 7.18.85'.

*Watercolour, pastel and chalk on card.
56 x 76.5 cm. Framed under glass.
Signed and dated 'Scully 7.18.85'*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schmela, Düsseldorf (1987);
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

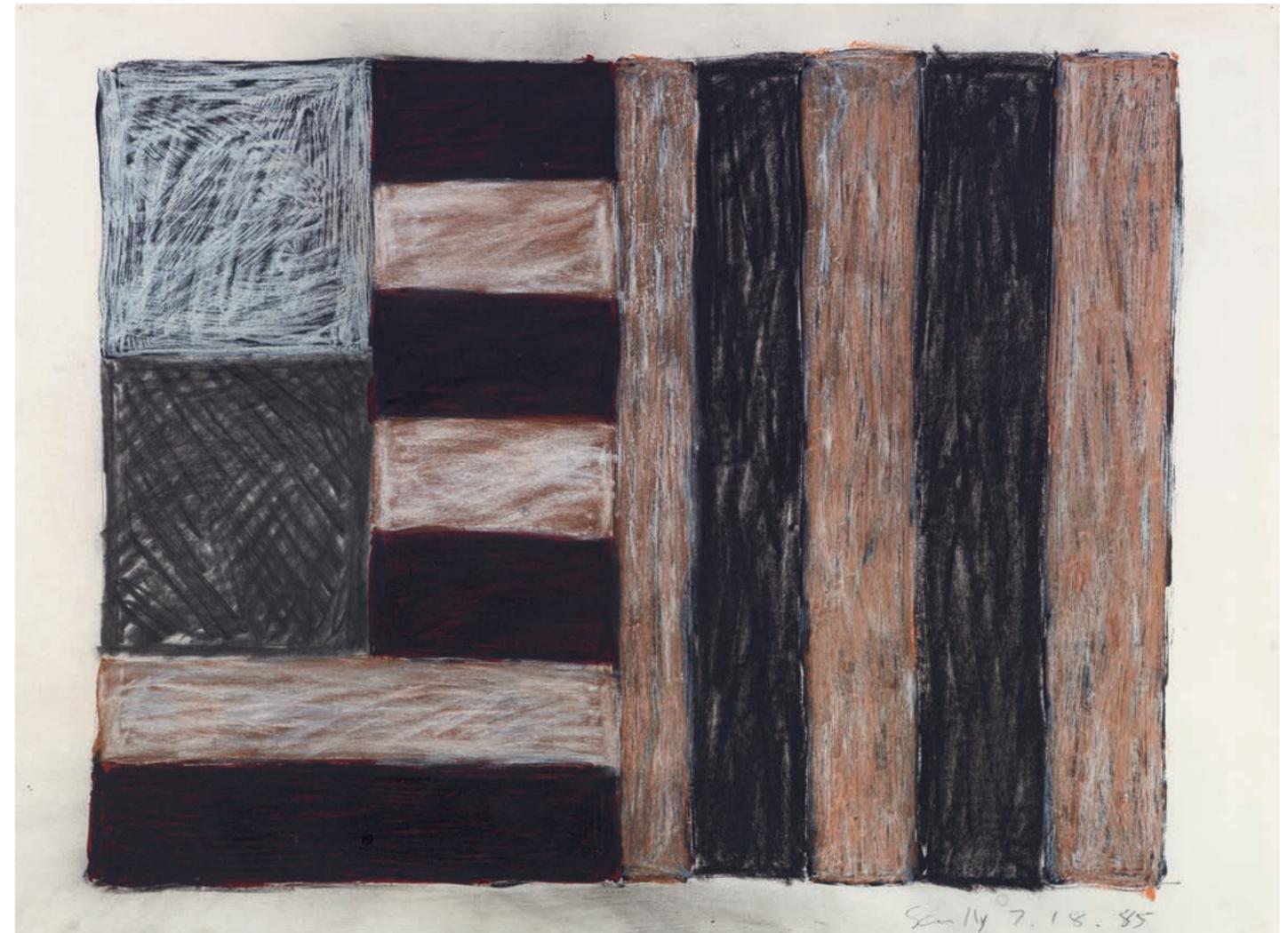
Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1987 (Galerie Schmela),
London (Mayor Rowan Gallery),
Sean Scully

€ 40 000 – 50 000

Das vorliegende Werk aus dem Jahr 1985 zeichnet sich durch die Gegenüberstellung von klar definierten geometrischen Formen und einem lebendigen, fast pastosen Farbauftrag aus. Diese Kombination verleiht der Arbeit eine besondere Signifikanz und vermittelt eine Verbindung von Körperlichkeit und Abstraktion, die für Scullys Werk typisch ist. Anders als bei vielen Vertretern der geometrischen Abstraktion erzeugt seine Malerei stets eine gewisse Wärme und Menschlichkeit. In dem vorliegenden Werk verwendet Sean Scully ineinander verschobene Rechtecke und Streifen, die in erdigen Farben und Schwarz-Weiß-Tönen ausgeführt sind. Der Wechsel zwischen horizontalen und vertikalen Elementen sowie die unterschiedlichen Texturen der Farbflächen verleihen dem Bild eine haptische Qualität. Die rauen, fast skizzenhaften Linien unterstreichen Scullys Malstil, der kraftvoll und spontan wirkt. Seine Werke wirken auf den ersten Blick streng und formal, entfalten aber bei näherer Betrachtung eine erstaunliche Vielschichtigkeit und Sinnlichkeit.

The present work from 1985 is characterised by the juxtaposition of clearly defined geometric forms and a lively, almost impasto application of paint. This combination lends the work a special significance and conveys a combination of physicality and abstraction that is typical of Scully's work. Unlike many representatives of geometric abstraction, his painting always evokes a certain warmth and humanity. In the present work, Sean Scully uses interlocking rectangles and stripes, executed in earthy colours and black and white tones. The alternation between horizontal and vertical elements and the different textures of the coloured areas lend the picture a tactile quality. The rough, almost sketchy lines underline Scully's painting style, which exude a feeling of power and spontaneity. At first glance, his works appear strict and formal, but on closer inspection they reveal an astonishing complexity and sensuality.



JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

1874 – Montevideo – 1949

73 CONSTRUCCIÓN CON SOL Y LUNA

1948

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

De Torres 1948.06

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

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung New York; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

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

Literatur *Literature*

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

€ 70 000 – 90 000

Der in Montevideo, Uruguay, geborene Joaquín Torres-García ist einer der wenigen Künstler, der aus den Erfahrungen mit der präkolumbianischen Kunst und den Mitteln der europäisch geprägten, geometrischen Abstraktion einen – wie er es nannte – „Universalismo Constructivo“ entwickelte. In der „Escuela Oficial de Bellas Artes“ in Barcelona ausgebildet, lebte er anschließend in New York, Genua und Nizza bevor er 1926 nach Paris zog, wo er 1930 mit Michel Seuphor, Piet Mondrian, Hans Arp und Le Corbusier die Gruppe „Cercle et Carré“ gründete und die entscheidenden künstlerischen Anregungen aufnahm. Dort verband er erstmals die damals aktuellen, abstrakten Tendenzen mit den Motiven und Zeichen der prähistorischen und primitiven Kunst seiner Heimat und fand so zu einem eigenen, konstruktivistischen Stil. Aus finanziellen und politischen Gründen kehrte er 1934 nach Montevideo zurück, wo er Zeichenunterricht gab und mit offiziellen Aufträgen künstlerische Anerkennung erfuhr.

Die Arbeit „Construcción con sol y luna“ von 1948 ist eines der letzten Werke von Torres-García. Die streng gegliederte Komposition mit einer schematisch aufgefassten Figur in der Mitte sowie Mond und Sonne zu beiden Seiten diente ihm als Vorarbeit für ein Glasfenster in seinem Haus in Montevideo. In späten Gemälden wie diesem arbeitete er mit einem strengen, meist im Goldenen Schnitt aufgeteilten Raster, in das er altamerikanisch inspirierte Motive, darunter die Sonne, Fische, Gefäße und Herzen, einfügte und aufeinander bezog.

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



ASGER JORN

Vejrum/Dänemark 1914 – 1973 Aarhus

74 OHNE TITEL
UM 1940

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

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

*Oil on canvas. 73 x 59 cm. Framed.
Signed 'Jorn'. Designated "Asger Jorn
Ca. 1944" verso on canvas. – Profession-
ally restored.*

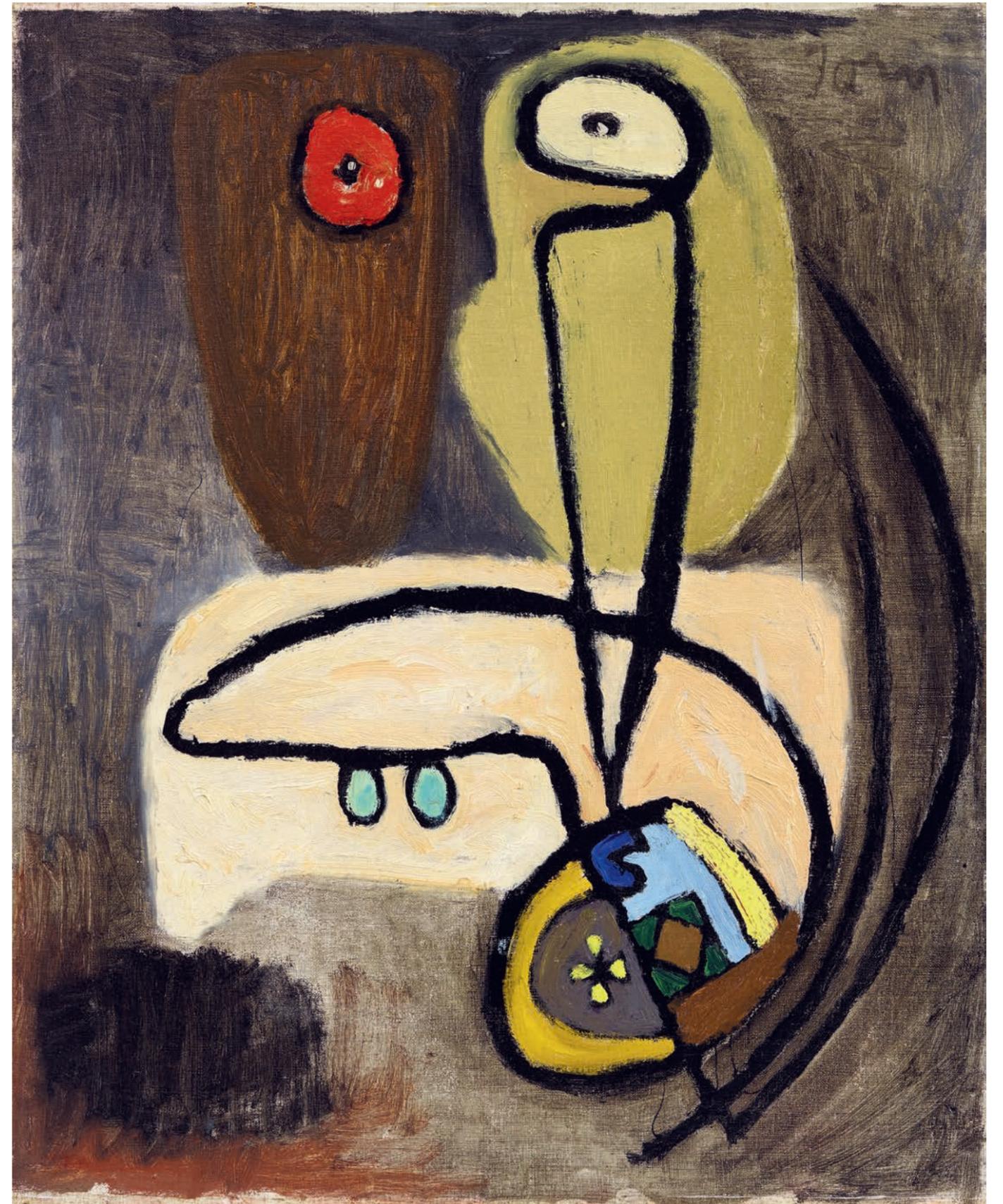
Provenienz Provenance

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

Ausstellungen Exhibitions

Viborg 1961 (Ausstellung in drei Samm-
lungen von Aage Damgaard, Frode
Folkvang und Einer Madsen), Asger
Jorn
Aarhus 1961 (Universität), Asger Jorn,
Robert Jacobsen, Ausst.Kat., S.8. mit
Abb.

€ 40 000 – 60 000



AUGUSTE HERBIN

Quiévy 1882 – 1960 Paris

75 LE PONT 1910

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

Classe 214

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

Provenienz *Provenance*

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

Ausstellungen *Exhibitions*

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

€ 40 000 – 60 000

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

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

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

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



MAURICE DE VLAMINCK

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

76 RUE DE VILLAGE

1920er Jahre

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

Mit einer Bestätigung des Wildenstein
Plattner Instituts, Paris/New York,
vom 24. Januar 2024.
Das Werk wird in das in Vorbereitung
befindliche digitale Werkverzeichnis
aufgenommen.

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

*With a confirmation by the Wildenstein
Plattner Institute, Paris/New York,
dated 24 January 2024.
The work will be included in the forth-
coming Digital Catalogue Raisonné.*

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

€ 40 000 – 50 000

Die in den 1920er Jahren entstandene Vedute „Rue de Village“ besticht durch die einführende perspektivische Komposition, die unseren Blick entlang der Straße weit in die Tiefe zieht. Für die Bildmitte wählte Maurice de Vlaminck zwei weiße Häuser mit roten Dächern. Flankiert wird die Straße von zwei Häuserfluchten links und rechts und drei zur Bildmitte hin kleiner werdenden Bäumen. Über der Kleinstadt wölbt sich ein golden gefärbter Himmel. Insgesamt überwiegt eine dunkle, tonale Farbgebung mit erdigen Tönen – Akzente setzen nur das Weiß der Häuser und die orange-gelben Farben der untergehenden Sonne. Gegenüber der Frühzeit Vlamincks hat sich die Pinselführung hier weitgehend beruhigt und zeigt größere zusammenhängende Flächen. „Rue de Village“ dürfte in der Gegend von Valmondois, etwa 40 Kilometer nördlich von Paris, entstanden sein, wo Vlaminck sich nach Ende des Ersten Weltkriegs auf der Suche nach einer ruhigen Gegend zum Malen zurückgezogen hatte: „Ich kündigte mein Atelier und zog nach Valmondois, wo ich den Eindruck hatte, wahrhaft auf dem Lande zu sein, weit weg von der Hauptstadt.“ (zit. nach: Maurice de Vlaminck, Rückblick in letzter Stunde. Menschen und Zeiten, St. Gallen 1965, S. 121). Hier fand er zu seinem endgültigen Stil und malte zahlreiche Veduten und Landschaften, die der angebotenen Ansicht durch Komposition, Maltechnik und Farbgebung verwandt sind und ein großartiges Spätwerk ankündigen.

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

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



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

77 TORSO BETULA

1938

Bronze. Höhe 83,8 cm. Auf der Plinthe mit dem Künstlersignum, seitlich an der Plinthe nummeriert und mit dem Gießerstempel „GUSS BARTH RINTELN“ versehen. Einer von wenigen römisch nummerierten Güssen. – Mit goldbrauner Patina.

Rudloff 355 a; Gerhard Marcks Werk-tagebuch Gips/Bronze Nr. 198

Bronze. Height 83.8 cm. Artist's mark on plinth, numbered and with foundry mark "GUSS BARTH RINTELN" on side of plinth. One of few casts with Roman numerals. – Golden-brown patina.

Provenienz *Provenance*

Galerie Vömel, Düsseldorf (auf der Unterseite mit dem Etikett); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Katalog Sammlung Bremen 1971, Gerhard-Marcks-Stiftung, Kat. Nr. 28 mit Abb. 18

€ 30 000 – 40 000

Das Atelier des Künstlers in Nikolassee war durch Kriegseinwirkung bereits zerstört, als der Künstlerfreund Heinrich Graf Luckner zur Stelle war, um die restlichen Atelierbestände – darunter der Torso der „Betula“ – zu retten, da Gerhard Marcks vor den Nationalsozialisten nach Ahrenshoop geflüchtet war. Der junge Soldat Henri Nannen war bei der Bergung hilfreich, wofür ihm Marcks zur Eröffnung seines Museums in Emden die Skulptur „Schwimmerin II“ aus demselben Entstehungsjahr 1938 als Dank schenkte.

Aufgrund dieser besonderen Umstände handelt es sich bei dieser Fassung der „Betula“ um den einzigen Torso im Oeuvre von Gerhard Marcks.

The artist's studio in Nikolassee had already been destroyed by the war when his artist friend Heinrich Graf Luckner was on hand to rescue the remaining studio inventory – including the torso of "Betula" – as Gerhard Marcks had fled from the National Socialists to Ahrenshoop. The young soldier Henri Nannen helped with the rescue, for which Marcks gave him the sculpture "Schwimmerin II" from the same year of creation, 1938, as a gift for the opening of his museum in Emden.

Due to these particular circumstances, this version of "Betula" is the only torso in Gerhard Marcks' oeuvre.



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

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

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

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

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

und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem 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 Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 600.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung). Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet. Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet, ab dem 1.1.2025 die gesetzliche Umsatzsteuer von 7% auf Kunstgegenstände und Sammlungsstücke sowie 19% auf alle anderen Objekte (Regelbesteuerung). Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG. Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

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

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

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

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

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

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

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

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic. The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB“).

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

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

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed

limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Up to a hammer price of € 600,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 600,000 (margin scheme).

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

On lots which are characterised by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19% on the hammer price and the buyer’s premium, from 1 January 2025 the statutory VAT of 7% on works of art and collector’s items and 19% on all other objects (regular scheme).

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

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

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

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

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

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

Versand

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

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

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

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

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

Datum und Unterschrift

Shipment

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

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

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

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

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

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 19; (2) 20; (3) 21; (4) 22; (5) 23; (6) 73; (7) 3; (8) 4; (9) 49; (10) 5; (11) 46; (12) 58; (13) 60; (14) 7; (15) 77; (16) 8; (17) 66; (18) 2; (19) 25; (20) 36; (21) 39; (22) 10; (23) 75; (24) 11; (25) 76; (26) 12; (27) 9; (28) 13; (29) 34; (30) 14; (31) 29; (32) 15; (33) 61; (34) 57; (35) 11; (36) 72; (37) 19; (38) 64; (39) 20; (40) 33; (41) 6; (42) 22; (43) 67; (44) 23; (45) 47; (46) 12; (47) 48; (48) 54; (49) 74; (50) 25; (51) 47a; (52) 37; (53) 27; (54) 35; (55) 28; (56) 70; (57) 29; (58) 69; (59) 30; (60) 7; (61) 8; (62) 17; (63) 45; (64) 62; (65) 31; (66) 14; (67) 32; (68) 71; (69) 33; (70) 18; (71) 34; (72) 56; (73) 35; (74) 63; (75) 36; (76) 10; (77) 37; (78) 68; (79) 38; (80) 51; (81) 39; (82) 28; (83) 40; (84) 4; (85) 41; (86) 13; (87) 42; (88) 1; (89) 43; (90) 30; (91) 31; (92) 44; (93) 15; (94) 45; (95) 26; (96) 46; (97) 24; (98) 40; (99) 41; (100) 42; (101) 43; (102) 44; (103) 52; (104) 65; (105) 48; (106) 38; (107) 49; (108) 16; (109) 32; (110) 50; (111) 53; (112) 55; (113) 53; (114) 27; (115) 54; (116) 59

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

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

Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

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

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

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

Exports to non-EU countries:

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

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

Export within the EU:

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

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

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

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

Symbole *Symbols*

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N *Margin scheme plus additional import tax.*

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

Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as “Designation” or “Designated” if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.

Erhaltungszustand *Condition*

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

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

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

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Photographie <i>Photography</i> Fuis Photographie, Köln	Bildbearbeitung <i>Image editing</i> TheissenKopp GmbH
Übersetzung <i>Translation</i> Lisa Goost, Michael Wetzel, Anna Taylor	Druck <i>Print</i> TheissenKopp GmbH

**Bitte registrieren Sie sich für Online-Gebote 48 Stunden vor der Auktion auf www.lempertz.com.
For online bidding, please register 48 hours prior to the auction on www.lempertz.com.**

DROUOT.com

 Live

Sie finden unsere Auktionen auch auf Drouot Live.
You find our auctions also on Drouot Live.

Filialen Branches

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

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

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

Auktionator/in Auctioneer



Isabel Apiarius-Hanstein M.A.



Prof. Henrik R. Hanstein



Dr. Takuro Ito

Katalogbearbeitung Catalogue



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



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



Nina Beyer M.A.
T+49.221-925729-76
beyer@lempertz.com



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



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



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



Katharina Neudeck M.A.
T+49.221.925729-27
neudeck@lempertz.com



Dr. Nicole Hartje-Grave
T+49.221.925729-95
hartje-grave@lempertz.com



Claire Mulders M.A.
mulders@lempertz.com



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



Elisabeth Ajtay M.F.A.
T+49.221.925729-28
ajtay@lempertz.com



Pierre Nachbaur M.A.
nachbaur@lempertz.com

PRIVATE SALES

Sie möchten Ihre Kunstwerke diskret und zugleich erfolgreich auf dem internationalen Kunstmarkt veräußern?

Wir beraten Sie bei der PRIVATEN VERMITTLUNG von Kunstwerken. Lempertz kann auf ein internationales Netzwerk von Sammlern, Händlern und Institutionen zurückgreifen, um Ihre Kunstwerke erfolgreich an Interessenten zu vermitteln.

privatesales@lempertz.com

Lempertz S.A.
Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf
1000 Bruxelles



SCHMUCK UND UHREN AUKTION 14. NOVEMBER 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 5./6. November, München; 9. – 13. November, Köln



BEDEUTENDER COCKTAIL-HALSSCHMUCK MIT DIAMANTEN

Van Cleef & Arpels, Paris, 1980er Jahre. 18 kt Weißgold. Diamanten zus. ca. 41,37 ct. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 80 000 – 100 000

KUNSTGEWERBE SILBER, PORZELLAN, KERAMIK – DIE SAMMLUNG HEINRICH AUKTION 15. NOVEMBER 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 5./6. November, München; 9. – 13. November, Köln



BESTECKE UND TAFELSILBER VON EMIL LETTRÉ

Die Sammlung Katzenellenbogen. GESAMTSCHÄTZUNG/TOTAL ESTIMATE: € 120 000 – 150 000

ALTE KUNST UND 19. JAHRHUNDERT AUKTION 16. NOVEMBER 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 5./6. November, München; 9. – 15. November, Köln



PIETER FRANZ. DE GREBBER Mariä Verkündigung
Öl auf Holz. 85 x 112,5 cm. Monogrammiert und datiert: P.DG / 1633 (D G ligiert). SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 250 000 – 350 000

PHOTOGRAPHIE AUKTION 29. NOVEMBER 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 7. – 9. November, Brüssel; 23. – 28. November, Köln



WILLIAM EGGLESTON Ohne Titel (Boy in Red Sweater), 1971
Dye Transfer-Abzug 1996. 32,2 x 45,1 cm (39 x 48,6 cm). Aus einer Auflage von 15. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 20 000 – 30 000

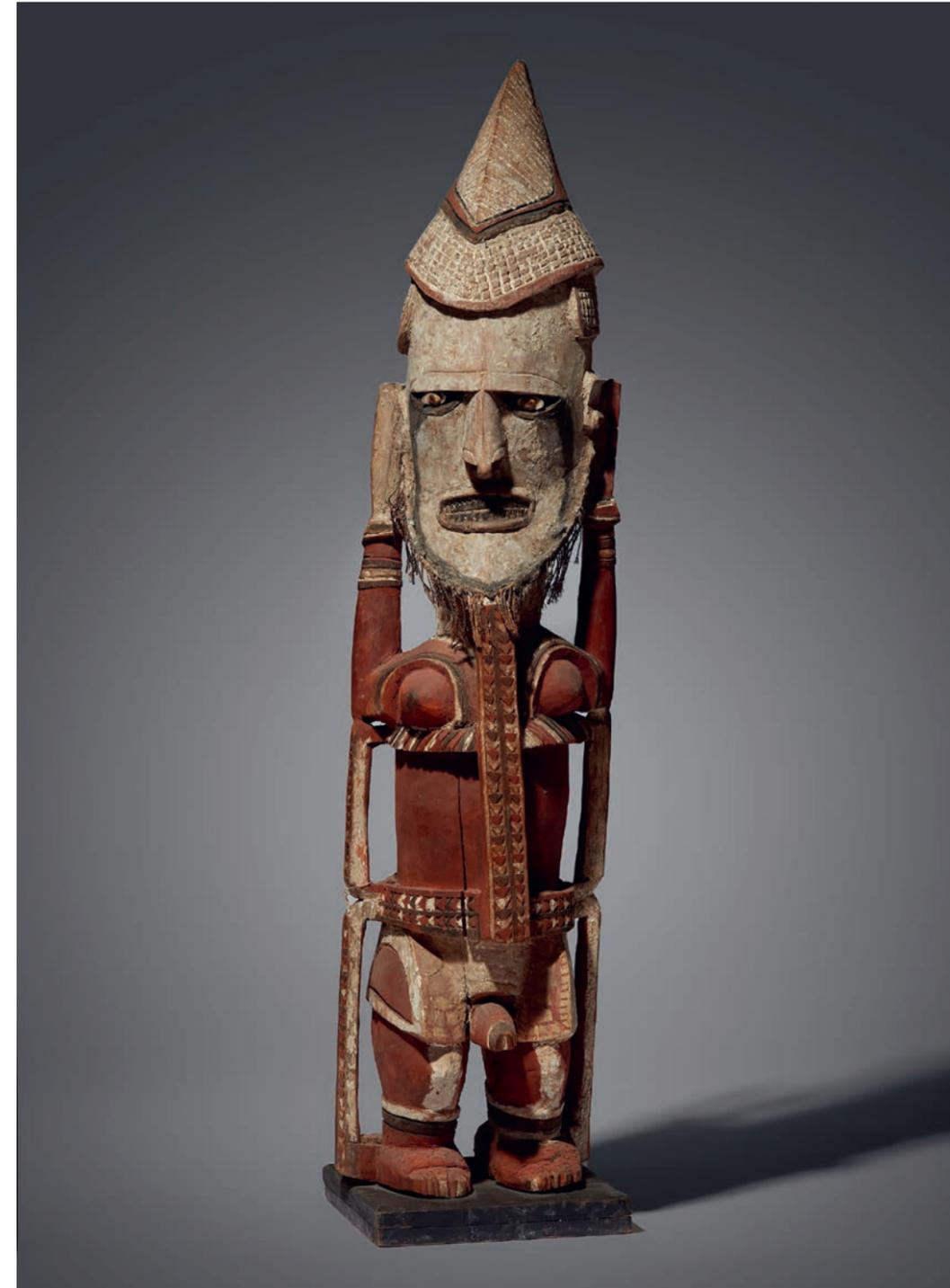
ASIATISCHE KUNST AUKTION 10. DEZEMBER 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 7. – 9. November, Brüssel; 5./6. November, München;
5. – 9. Dezember, Köln



ZWEI PRÄCHTIGE BRONZEN DES TATHAGATA VAIROCANA UND DES BUDDHA SHAKYAMUNI
AUS DEM NACHLASS DES AUTORS HELMUT UHLIG (1922-1997), BERLIN
West-Tibet, 14./15. Jh. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60 000 – 80 000 / € 70 000 – 90 000

AFRIKANISCHE UND OZEANISCHE KUNST AUKTION 29. JANUAR 2025, BRÜSSEL



ULI-FIGUR
H. 121 cm. Provenienz: 1911 Karl Nauer, Meri; 1913 Grassi Museum, Leipzig; Everett Rassija, New York;
1981 Sotheby's, London; Galerie Margot Ostheimer, Frankfurt; 1990 Privatsammlung, Berlin



Marc Chagall, *L'écuyère à Saint-Paul*, 1975 ca., olio su isorel, cm 52,5x68

MODERN ART

Prato, 30 November 2024

VIEWING

Milan: 14 - 20 November (SELECTION)

Prato: 23 - 30 November



Hermann Nitsch, *Senza titolo*, 2000, acrilico su tela, cm 200x300

CONTEMPORARY ART

Prato, 29 November 2024

VIEWING

Milan: 14 - 20 November (SELECTION)

Prato: 23 - 29 November



LEMPERTZ

1845