

---

# LEMPERTZ

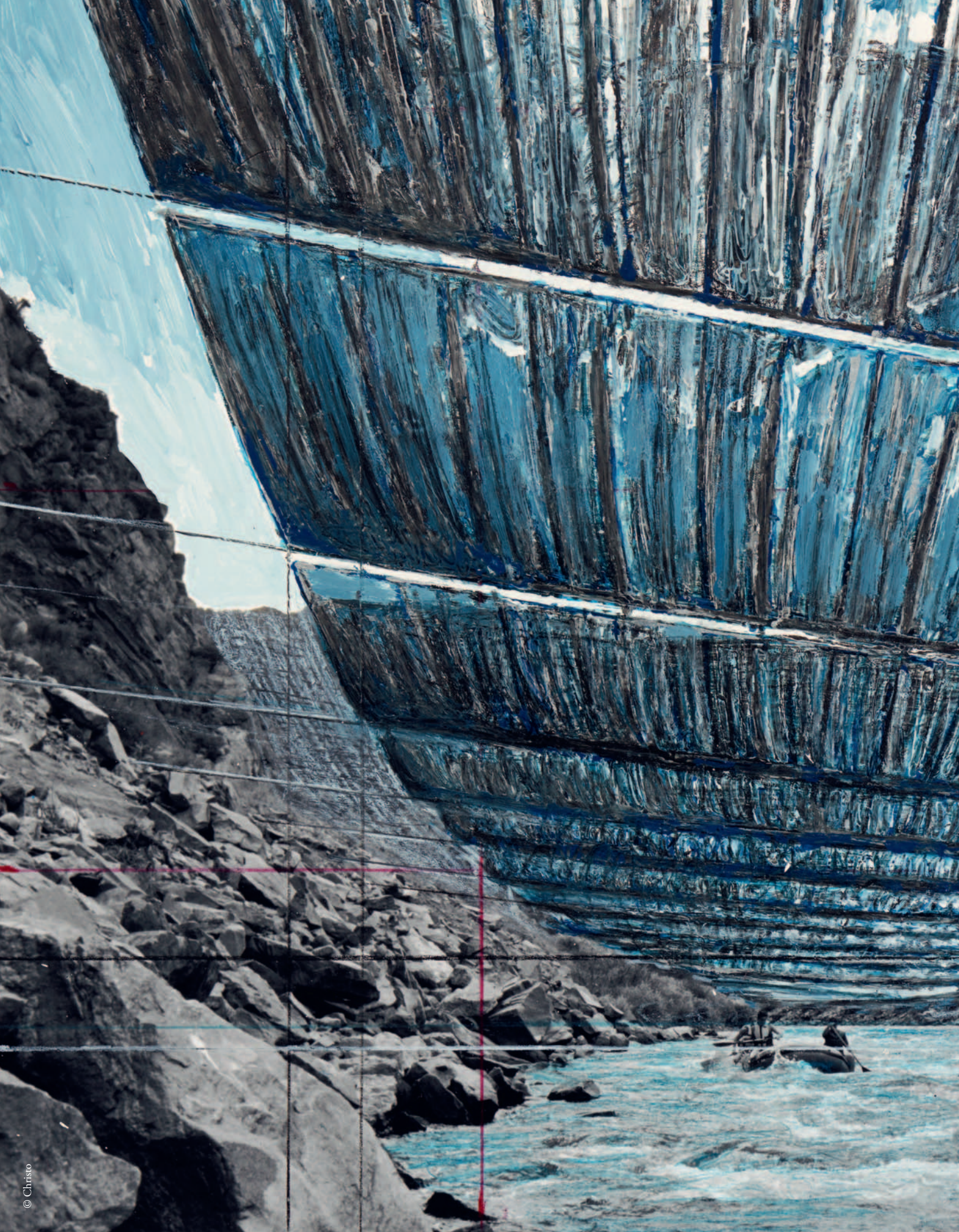
1845

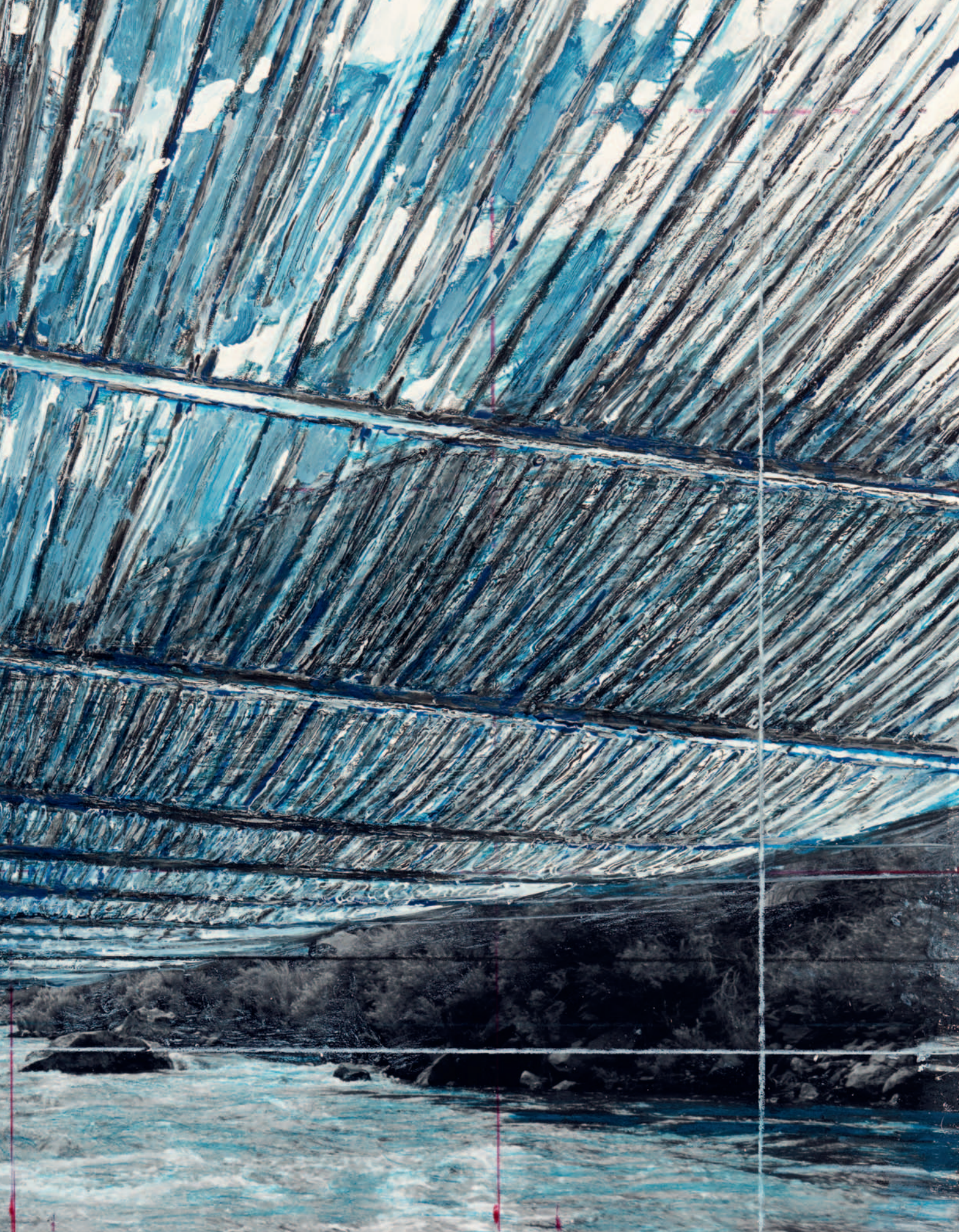
---

Zeitgenössische Kunst I  
Contemporary Art I  
2. Juni 2018 Köln  
Lempertz Auktion IIII













ENTER

RELAY  
BOX

—  
LEMPERTZ  
1845







---

## Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 26. Mai, 10 – 16 Uhr

Sonntag 27. Mai, 11 – 15 Uhr

Montag 28. – Mittwoch 30. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 31. Mai, 12 – 16 Uhr

Vernissage

Freitag 25. Mai 2018, 18 Uhr

München *Munich* (in Auswahl), St.-Anna-Platz 3

Donnerstag 3. Mai – Freitag 4. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Mittwoch 2. Mai, 18 Uhr

Berlin (in Auswahl), Poststr. 22

Freitag 4. Mai – Sonntag 6. Mai, 11 – 17 Uhr

Vernissage Donnerstag 3. Mai, 19 Uhr

## Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Samstag 2. Juni 2018

Auktion IIII

14.00 Uhr

Lot 600 – 654

Im Anschluss *followed by*

Lot 660 – 908

Die Auktion unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) live im Internet.

*The auction will be streamed live at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).*

## JOSEPH BEUYS

Krefeld 1921 – 1986 Düsseldorf

R600 OHNE TITEL  
1956

Goldbronze auf Karton mit Prägestempel  
„CARL SCHLEICHER SCHÜLL“ und der gestempelten Nummer „No 245“. 11 x 16,8 cm.  
Unter Glas gerahmt. Bezeichnet „Beuys 56“. –  
Mit leichten Altersspuren.

*Gold bronze on card with embossed stamp  
“CARL SCHLEICHER SCHÜLL” and numbered  
“No 245”. 11 x 16.8 cm. Framed under glass.  
Designated “Beuys 56”. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Sammlung Piet van  
Dalen (ehem. Direktor des Museum Vleeshal,  
Middelburg, Niederlande)

€ 25 000 – 30 000,–

№ 245

*Leaves of*

## JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

R601 BÜSTE  
1962

Bronze mit braun-schwarzer Patina. Höhe  
40 cm. Seitlich mit punzierter Signatur  
'AVRAMIDIS' und nummeriert. Exemplar 4/6 (+2).

*Bronze with brown black patina. Height 40 cm.  
Lateral punched signature 'AVRAMIDIS' and  
numbered. Cast 4/6 (+2).*

### Provenienz *Provenance*

Unternehmenssammlung, Nordrhein-Westfalen

### Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2016 (Lempertz), Brüssel (Lempertz),  
Joannis Avramidis, Ausst.Kat., S.26 mit  
Farbabb. (anderes Exemplar)

Wien 2012 (Galerie bei der Albertina Zetter),  
Joannis Avramidis, Hommage zum 90.  
Geburtstag 2012, Ausst.Kat.Nr.6, S.20/21  
mit Farbabb. (anderes Exemplar)

Kaiserslautern 2006 (Museum Pfalzgalerie),  
Joannis Avramidis, Zwischen Körper und  
Linie, Ausst.Kat., S.36 mit Abb. (anderes  
Exemplar)

Berlin 1989 (Galerie Brusberg), Joannis  
Avramidis, Agora, Ausst.Kat., S.9 mit Farb-  
abb. (anderes Exemplar)

### Literatur *Literature*

Werner Hofmann, Avramidis oder der  
Rhythmus der Strenge, München 2011,  
S.35 mit Abb. 25 (anderes Exemplar)

Michael Semff, Joannis Avramidis, Skulpturen  
und Zeichnungen, München 2005, S.99 mit  
Abb. 53 (anderes Exemplar)

€ 25 000 – 30 000,–



**EMILIO VEDOVA**

1919 – Venedig – 2006

R602 **OHNE TITEL**

1964

Tusche, collagiert, auf Papier. Ca. 44,5 x 62 cm auf Karton 70 x 50 cm. Signiert und datiert 'Vedova 64'. Rückseitig von der Ehefrau des Künstlers, Annabianca Vedova, mit technischen Angaben versehen. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*India ink, collaged, on paper. Approx. 44.5 x 62 cm on card 70 x 50 cm. Signed and dated 'Vedova 64'. Inscribed with technical information by the artist's wife, Annabianca Vedova, verso. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Günther Franke, München

Privatbesitz, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1964 (Galerie Günther Franke),  
Emilio Vedova, Gouachen, Collagen, Zeichnungen

€ 25 000 – 30 000,–





## **HORST ANTES**

Heppenheim 1936

### 603 **7. ROTER KOPF (MIT ROTEM H-HUT)** 1970

Acryl auf Leinwand. 70,5 x 60,5 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert  
und betitelt '7. Roter Kopf (mit rotem H-Hut)  
1970 Antes' sowie mit Materialangabe. –  
Mit geringfügigen Altersspuren.

Volkens 1970-17

*Acrylic on canvas. 70.5 x 60.5 cm. Framed.  
Signed, dated and titled '7. Roter Kopf (mit  
rotem H-Hut) 1970 Antes' verso on canvas  
and with information on material. – Minor  
traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Gimpel & Hanover Galerie, Zürich (mit rück-  
seitigem Aufkleber); Privatbesitz, Schweiz  
Galerie Wolfgang Ketterer, München; Galerie  
Wilbrand, Köln; Privatsammlung, Nord-  
rhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1983 (Galerie Gunzenhauser),  
Horst Antes, Neue Bilder, Ausst.Kat.Nr.11,  
o.S. mit Farbabb.  
Solothurn 1975 (Museum der Stadt Solo-  
thurn), Aspekte aus neueren Solothurner  
Sammlungen, Ausst.Kat.Nr.G-2  
Zürich 1970 (Gimpel & Hanover Galerie),  
London (Gimpel Fils Gallery), Horst Antes,  
Ausst.Kat.Nr.22, S.19 mit Abb.

€ 25 000 – 35 000,–



**WILLIAM NELSON COPLEY**

New York 1919 – 1996 Key West

R604 **JULY 5 (GREAT DAY COMING)**  
1975

Acryl mit Feuerwerkskörpern collagiert auf Leinwand. 166 x 133 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand monogrammiert und datiert 'cply 75'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

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

*Acrylic collaged with firecrackers on canvas. 166 x 133 cm. Framed under glass. Monogrammed and dated 'cply 75' verso on canvas. – Traces of studio and minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*

Iolas Gallery – Brooks Jackson, Inc., New York (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Deutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hannover 1995 (Kestner-Gesellschaft), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1995, Ausst. Kat.Nr.52, o.S. mit Farbabb.

Literatur *Literature*

Germano Celant (Hg.), William N. Copley, Ausst.Kat. Fondazione Prada u.a., Mailand 2016, Kat.Nr.439, S.216 mit Farbabb.

€ 60 000 – 80 000,–

JULY 5



Eine Fotografie dokumentiert René Magritte, Marcel Duchamp, Max Ernst und Man Ray bei der Eröffnung der Copley-Ausstellung 1966 im Stedelijk Museum in Amsterdam; sie präsentieren den Katalog der Ausstellung! Vier Größen des Surrealismus, Francis Picabia fehlt, treffen sich hier, um ihren wichtigen „Schüler“ zu beglückwünschen. Das Interesse am Surrealismus – „der Surrealismus machte alles verständlich“ – und speziell am Werk dieser Künstler ließ Copley bald zum malenden Tages-Analysten mit Hilfe der großen Vorbilder werden. Mit einer Portion Naivität und einem geschulten Auge für das Subversive entwickelt Copley daraus seine Bilderwelt. Sie steht offen für ein bisschen Picabia, ein wenig Ernst, ein wenig Magritte, und dabei geht es Copley nicht um die Nachahmung, sondern deren geheime Phantasien, die seine auf's Korn genommene, fröhlich bisweilen groteske Wiedergabe der Alltagswelt begleitet. Natürlich sind es die allzumenschlichen Tagesthemen, wie der überall zu spürende Kampf der Geschlechter, das ständig gegenwärtige Gefühl von Erotik, die sinnfälligen Kleinigkeiten, der politische Diskurs, die Copley mit zeichnerischer Kurzschrift in kühn fließenden Konturen erfasst und in eine treffliche, bisweilen überbordende Farbpalette eintaucht. „Copleys Werk ist, wenn man so will, eine einzige bildgewordene Huldigung an die bewegenden Mächte des Eros!“ (Carl Haenlein, Copley's french-american connection, in: Carl Haenlein (Hg.), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1995, Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1995, S.8).



Mit Eröffnung seiner Galerie 1947 in Beverly Hills beginnt seine Karriere. Er handelt mit Werken der oben erwähnten Surrealisten und wird hierbei sein bester Kunde. Er gibt als Galerist auf und beginnt zu malen und entwickelt als Autodidakt für sich jenen populären, comic-haften Erzählstil. 1963 bezieht Copley ein Atelier im New Yorker Westend und avanciert neben Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Jim Dine zu einem der frühen Vertreter der amerikanischen Pop Art. Seine Sicht in den Ablauf des Lebens

wird bisweilen angereichert vom Tagesgeschehen, das er in bizarre Bilder überträgt. Copleys Gemälde mit dem übergroßen Schriftzug JULY 5 und den aufgeklebten Feuerwerkskörpern kann auf viele Hintergründe verweisen, wie etwa ein Date Painting von On Kawara. Weitreichende Spekulationen lassen auch auf ein großes Ereignis in der Tenniswelt hinweisen: Arthur Ashe gewinnt als erster Schwarzer am 5. Juli 1975 Wimbledon gegen Jimmy Connors! Damit schildert Copleys Great Day Coming ein bewegendes Ereignis in der Geschichte Amerikas. Alles kann aber auch eine ganz andere Bewandnis haben, nämlich ... Mauna Loa, der Vulkan auf Hawai, brach an diesem Tag nach 25 Jahren erneut wieder aus... bei Copleys hintergründigem Humor kann man sich nie sicher sein.

MvL

*A photograph unites René Magritte, Marcel Duchamp, Max Ernst and Man Ray at the inauguration of the Copley exhibition in 1966 at Stedelijk Museum in Amsterdam presenting the exhibition catalogue! Four great personalities of Surrealism, Francis Picabia was missing, met here in order to congratulate their important "pupils". It was the interest in Surrealism – 'Surrealism made everything clearer' – and particularly in the work of these artists that soon made Copley become a painting day-analyst with the help of those great role models. Copley developed his world of images with a good helping of naivety and a well-trained eye for the subversive. This world is open to a little Picabia, some Ernst, a bit of Magritte, whereby Copley, is not concerned with imitation but with their secret phantasies accompanying his targeted, occasionally grotesque rendering of the everyday world. Of course it is the all-too-human topics of the day, such as the omnipresent struggle of the sexes, the constantly present feeling of eroticism, the meaningful details and the political discourse which Copley captures in bold flowing contours with graphic shorthand and immerses in an outstanding, sometimes exuberant palette of colours. 'Copley's work is a single pictorial homage to the moving powers of Eros, if you like' (Carl Haenlein, Copley's Franco-American connection, in: Carl Haenlein (ed.), William N. Copley, Bilder, Paintings 1951-1995, exhib.cat. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hanover 1995, p.8).*

*His new career begins with the opening of his gallery in Beverly Hills in 1947. He deals with works by the aforementioned surrealists and becomes his own best client. He gives up being a gallery owner, begins to paint and develops that popular, comic-like narrative style as an autodidact. In 1963, Copley moves into a studio in the New York West End and together with Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann and Jim Dine advances to one of the early representatives of american Pop Art. His view of the course of life is sometimes enriched by the daily events, which he transfers into bizarre pictures. Copley's paintings with the oversized lettering JULY 5 and the affixed fireworks can have various reasons, as does, for example, a Date Painting by On Kawara. Far-reaching speculations also point to a big event in the tennis world: as the first African American, Arthur Ashe wins Wimbledon against Jimmy Connors on 5th July 1975. Copley's Great Day Coming describes a moving event in American history. But everything can also have a completely different significance, namely... Mauna Loa, the volcano on Hawaii, erupted again on that day for the first time in 25 years... with Copley's cryptic humour you can never be sure.*

## WILLIAM NELSON COPLEY

New York 1919 – 1996 Key West

### R605 THE SUN NEVER SETS 1982

Acryl auf Leinwand. 97 x 130 cm. Gerahmt.  
Monogrammiert und datiert 'cply 82'. –  
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

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

*Acrylic on canvas. 97 x 130 cm. Framed.  
Monogrammed and dated 'cply 82'. – Traces of  
studio and minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Deutschland

€ 50 000 – 70 000,–

In diesem Gemälde beweist William N. Copley seinen köstlichen Humor, mit dem er dieses Mal die Welt der Reiter sprichwörtlich auf die Schippe nimmt: Der Stall ist sachlich wie modern im Zeitgeist zu Beginn der 1980er Jahre überbordend dekoriert. Aufgeräumt stehen beide Pferde auf gemustertem Boden vor farbiger Wandbemalung. Selbst die Mistschaufeln sind ordentlich verräumt. Copley unterwirft seine sonst typische zeichnerische Kurzschrift einem konkreten Farbmuster, mit architektonischen Raumstrukturen, Gittermustern und Rasterkonstruktionen, die er im Stile eines Sol LeWitt und Ellsworth Kelly auf ein Minimum reduziert. Selbst das Fell der Pferde bleibt nicht verschont: der Künstler färbt es ein mit einem unregelmäßigen Pünktchen-Raster.

MvL

*In this painting, William N. Copley demonstrates his charming sense of humour, with which, in this case, he literally takes the equestrian world for a ride. The stable has been extravagantly decorated, in a practical and modern manner, according to the Zeitgeist of the beginning of the 1980s. Both horses stand good-humouredly on patterned floor in front of a coloured wall. Even the manure shovels are neatly stowed away. Copley subjects his otherwise typical graphic shorthand to a concrete colour pattern with architectural room structures, grid patterns and constructions, which he reduces to a minimum in the style of Sol LeWitt and Ellsworth Kelly. Not even the coats of the horses are spared; the artist colours them with an irregular dot pattern.*





**NORBERT KRICKE**

1922 – Düsseldorf – 1984

606 **FLÄCHENBAHN**  
UM 1955

Stahl, vernickelt, gelötet. Auf Steinsockel.  
Ca. 37 x 79 cm. – Mit leichten Altersspuren.

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

*Steel, nickel-plated, soldered. On stone plinth.  
Approx. 37 x 79 cm. – Minor traces of age.*

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

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Norddeutschland

€ 20 000 – 30 000,–



## BRIGITTE UND MARTIN MATSCHINSKY-DENNINGHOFF

1923 – Berlin – 2011 und Grötzingen/Baden 1921

### N607 AFRIKA IV

1962

Messing und Zinn. 300 x 98 x 85 cm.  
Metallsockel 15 x 110 x 100 cm. – Mit leichten Altersspuren.

Schwarz 129

Die Skulptur war jahrzehntelang als Leihgabe ausgestellt in der Neuen Nationalgalerie, Berlin. Zuletzt war ihr Standort auf der Terrasse von Schloss Bellevue in Berlin.

*Brass and tin. 300 x 98 x 85 cm. Metal base 15 x 110 x 100 cm. – Minor traces of age.*

*The sculpture was exhibited for decades on loan in the Neue Nationalgalerie, Berlin. Its last location was the terrace of Schloss Bellevue in Berlin.*

#### Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin; Marlborough International Fine Art

#### Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1985 (Akademie der Künste), Matschinsky-Denninghoff, Skulpturen und Zeichnungen 1955-1985, Ausst.Kat.Nr.19, S.92 mit Farbabb.  
Berlin 1985 (Neue Nationalgalerie), Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Ausst.Kat.Nr.174, S.136 mit Farbabb.  
Hannover 1966 (Kestner-Gesellschaft), Karlsruhe (Badischer Kunstverein), Essen 1967 (Museum Folkwang), Meier-Denninghoff, Ausst.Kat.Nr.6, S.24 mit Abb.6  
Berlin 1966 (Haus am Waldsee), Brigitte Meier-Denninghoff, Ausst.Kat.Nr.7, o.S. mit Abb.5  
Paris 1963 (Grand Palais des Champs-Élysée), Art Contemporain  
Venedig 1962 (Deutscher Pavillon), XXXI. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia, Ausst.Kat.Nr.89

#### Literatur *Literature*

Deutsche Bank Berlin (Hg.), Skulptur Berlin, Berlin 1988, S.8 mit Abb.  
Manfred de la Motte (Hg.), Matschinsky-Denninghoff, Dokumentation 26, Ausst.Kat. Galerie Hennemann, Bonn 1980, o.S. mit Abb.  
Jürgen Morschel, Deutsche Kunst der 60er Jahre, Plastik, Objekte, Aktionen, München 1972, S.88 mit Abb.  
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.), Bestandskatalog, Verzeichnis der Vereinigten Kunstsammlungen-Nationalgalerie (SMPK), Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968, S.356 mit Abb.  
Metro (Hg.), International Directory of Contemporary Art, Mailand 1964, S.233 mit Abb.  
Art International, The XXXI. Venice Biennale, Paris 1962, S.67 mit Abb.

€ 300 000 – 400 000,–



Das Künstlerehepaar Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff erhält 1959 den ersten Prix Bourdelle, benannt nach dem Bildhauer Antoine Bourdelle, und bezieht preisbedingt 1961 ein Atelier in der rue Cels im 14. Arrondissement in Paris. Hier entsteht neben anderen die monumentale Skulptur „Afrika IV“; sie wird 1962 im Deutschen Pavillon in Venedig ausgestellt. Seit 1955 arbeiten die Künstler zusammen. Individuelle Begabungen lassen sie gemeinsam ein außergewöhnliches, beharrendes bildhauerisches Werk gestalten, in dem stets die Linie, der Stab in Messing, Kupfer und später Chromnickelstahl, Ursprung und Ausgang ist. Das sie verbindende, zusammenschweißende Element ist Zinn. Feine, frei wie rhythmisch in Form gebrachte Stabelemente entwickeln sich dynamisch zu lebhaften Gegensätzen mit immer größer werdenden Bündelungen aus dickeren Metallstäben und -rohren. Sie verlieren mit der Zeit den Habitus des Modellierten und verändern sich zu festen Konstruktionen aus Flächen und Formen.

In der künstlerischen Entwicklung ihres Werkes zeigt sich ab Mitte der 1950er Jahre eine augenfällige Übereinstimmung mit Arbeiten von Antoine Pevsner, bei dem Brigitte Meier-Denninghoff nach dem Studium im Atelier arbeitet, der dünne Metallstäbe zu konkaven und konvexen Volumen zusammenlötet, deren Flächen sich durchdringen, verschränken und beugen. Die Künstlerin kennt diese Vorstellung von modellierbarem Material zu suggestiven Körpern bereits aus ihrer Studienzzeit bei Henry Moore 1949/1950. In diesem Sinn verbreiten die in Paris 1961/1962 entstehenden Arbeiten mit den hohen, eine Haut um einen Hohlraum bildenden Stabelementen, eine massive Körperlichkeit, die durch die oben und unten ausgefranzten Konturen eine spielerische Leichtigkeit zurückgewinnt. „Das Strukturmuster“, so Johannes Langner 1992 zum plastischen Werk Matschinsky-Denninghoffs, „lässt sich mit der französischen Backsteingotik vergleichen, etwa mit dem Außenbau der Kathedrale von Albi, ohne das damit eine direkte Quelle der Inspiration benannt sein soll. Die Künstler selbst verweisen mit dem Titel „Afrika“, den sie einer Reihe von Arbeiten diesen Typs gegeben haben, in eine andere Richtung. Er lässt etwa an Flechtwerk aus vegetabilen Material denken, das sich bald pfahlartig streckt, wie von einem inneren Sog, um die eigene Achse zusammengezogen, bald voluminös setzt, ein Gebilde zwischen Korb und Hütte.“ (Johannes Langner, Wandel und Entfaltung, Zum plastischen Werk von Matschinsky-Denninghoff, in: Georg-W. Költzsch, Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen, Köln 1992, S.94).

MvL



In 1959, the artist couple Brigitte and Martin Matschinsky-Denninghoff received the first Prix Bourdelle, named after the sculptor Antoine Bourdelle, and as a result moved in 1961 into a studio in the rue Cels in the 14th arrondissement in Paris. One of the sculptures produced here was the monumental "Afrika IV", exhibited in the German pavilion in Venice in 1962.

The artists had been working together since 1955. Their individual talents allow them together to design unusual, forceful sculptural works in which the line, the rod in brass, copper and later chrome-nickel steel, is always the source and the exit. The connecting element that welds them together is tin. The fine, freely and rhythmically-shaped rod elements develop dynamically into lively contrasts with ever increasing clustering of thicker metal rods and tubes. With time, they lose the habitus of modelling and change into solid constructions of surfaces and shapes.

From the 1950s, the artistic development of their work showed an obvious correlation to works by Antoine Pevsner, in whose studio Brigitte Meier-Denninghoff worked following her studies, and who soldered thin metal rods together to make concave and convex volumes, the surfaces of which penetrate, interlock and bend. Meier-Denninghoff already knew of this use of malleable material to create suggestive bodies from her student days with Henry Moore in 1949/50. With this in mind, her works from 1961/62 in Paris, with tall rod elements forming a skin around a cavity, radiate a dense corporeality, which regain a playful lightness through the contours frayed at the top and bottom. "The structure pattern", says Johannes Langner about Matschinsky-Denninghoff's sculpture in 1992, "can be compared to the French brick Gothic such as the exterior of Albi Cathedral, without naming it as a direct source of inspiration. The artists themselves allude to a different direction with the title "Afrika", which they gave to a number of works of this type. It suggests a wickerwork of vegetable material which would soon stretch like a pole, as if pulled together around its own axis by an inner suction, before long, voluminous, a structure between basket and hut". (Johannes Langner, *Wandel und Entfaltung, Zum plastischen Werk von Matschinsky-Denninghoff*, in: Georg-W. Költzsch, *Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen*, Cologne 1992, p.94).

## JEF VERHEYEN

Ichtegem/Belgien 1932 – 1984 Saint-Saturnin/Frankreich

### 608 EERSTE DIAGONAAL 1970/1971

Öl auf Leinwand. 80 x 60 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert  
und betitelt 'Jef Verheyen 1970/71 eerste  
diagonaal' sowie mit Ortsangabe 'antwer-  
pen'. – Mit leichten Altersspuren.

Wir danken Mark de Wit, Jef Verheyen  
Archive, Heffen, für die hilfreichen Auskünfte.

*Oil on canvas. 80 x 60 cm. Framed. Signed,  
dated, and titled 'Jef Verheyen 1970/71  
eerste diagonaal' and with statement of place  
'antwerpen' verso on canvas. – Minor traces  
of age.*

*We would like to thank Mark de Wit, Jef  
Verheyen Archive, Heffen, for the helpful  
information.*

Provenienz *Provenance*  
Privatbesitz, Hessen

€ 20 000 – 30 000,–

Der Belgier Jef Verheyen widmet sich in seiner künstlerischen Tätigkeit den Phänomenen Licht und Farbe und entwickelt seine Theorie des „Essentialismus“. Die Wahrnehmung und insbesondere das Empfinden von Farbe sind dabei zentrale Themen, mit denen er sich sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch in seinem bildnerischen Oeuvre befasst.

„Farbe ist aktiv – physiologisch oder psychologisch – oder beides zugleich. Farben sind niemals ruhig, stets indifferent in ihrer Erscheinungsform. Sie erscheinen und verschwinden wie ein Regenbogen. Für mich gehören die virtuellen Gedanken derselben Kategorie an; sie sind nicht irrealer als ein Regenbogen; und die Empfindungen, die man dabei hat, bleiben an Imaginäres gebunden. Ich denke mir die Imagination abhängig von der Intensität der Wahrnehmung – oder von der Geschwindigkeit, mit der man die virtuell eintreffenden Bilder mit bereits vertrauten Gefühlen verbinden kann. Diese Verbindung herstellen und sich um eine bewusste Synthese bemühen – bis das panchromatische Phänomen zum realen Symbol wird -: das ist der wesentliche Aspekt des Farbsinns.“ (Jef Verheyen, *Farbsehen, Farbsinn*, in: Gerhard Storck (Hg.), *Jef Verheyen, Kreislauf der Farben*, Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S.34).

*The Belgian Jef Verheyen devotes his artistic activities to the phenomena of light and colour and develops his theory of "essentialism". The perception and especially the sense of colour are central themes with which he deals both in his theoretical writings and in his creative oeuvre.*

*'Colour is active – physiological or psychological – or both at the same time. Colours are never calm, always indifferent in their appearance. They appear and disappear like a rainbow. For me, virtual reflection belongs to the same category; it is no more unreal than a rainbow; and the experienced sensations remain bound to the imaginary. I think of imagination depending on the intensity of perception – or on the speed with which one can connect the virtual incoming images with existing familiar feelings. Establishing this connection and striving for a conscious synthesis – until the panchromatic phenomenon becomes a real symbol -: this is the essential aspect of the sense of colour.' (Gerhard Storck (ed.), *Jef Verheyen, Kreislauf der Farben, exhib.cat. Kunstmuseum Dusseldorf, Dusseldorf 1973, p.34*).*





**RICHARD PAUL LOHSE**

1902 – Zürich – 1988

609 **ENTWURF B ZU WAAGRECHTE DOMINANTE MIT VIOLETTEM QUADRAT**  
1950/1977

Acryl auf Leinwand. 30 x 30 cm. Gerahmt.  
Rückseitig auf der Leinwand signiert 'Lohse'.  
Auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt  
und beschriftet '0778 Richard Paul Lohse/  
Entwurf B zu waagrechte [sic] Dominante  
mit violettem Quadrat 1950/1977' sowie mit  
Materialangabe und Widmung. – Mit Atelier-  
spuren.

Die vorliegende Arbeit wurde 1977 ausge-  
führt.

*Acrylic on canvas. 30 x 30 cm. Framed.  
Signed 'Lohse' verso on canvas. Signed, dated,  
titled, and inscribed '0778 Richard Paul Lohse/  
Entwurf B zu waagrechte [sic] Dominante  
mit violettem Quadrat 1950/1977' and with  
information on material and dedication verso  
on stretcher. – Traces of studio.*

*This work was executed in 1977.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

€ 20 000 – 25 000,–



**WALTER LEBLANC**  
Antwerpen 1932 – 1986 Brüssel

610 **TORSIONS (P.F.1044)**  
1965

Polyvinyl, geschnitten und gedreht auf Keilrahmen. 28 x 28 cm auf Holz in Objektkasten 40 x 40 x 3 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'walter leblanc TORSIONS. 1965.' sowie mit der Werknummer 'P.F.1044'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Leblanc/Velp-Seynaeve 684

*Polyvinyl, cut and twisted on stretcher. 28 x 28 cm on wood in display case 40 x 40 x 3 cm. Signed, dated, and titled 'walter leblanc TORSIONS. 1965.' verso on wood and with work number 'P.F.1044'. – Traces of studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1974 (Galerie Barger), Walter Leblanc, Torsions

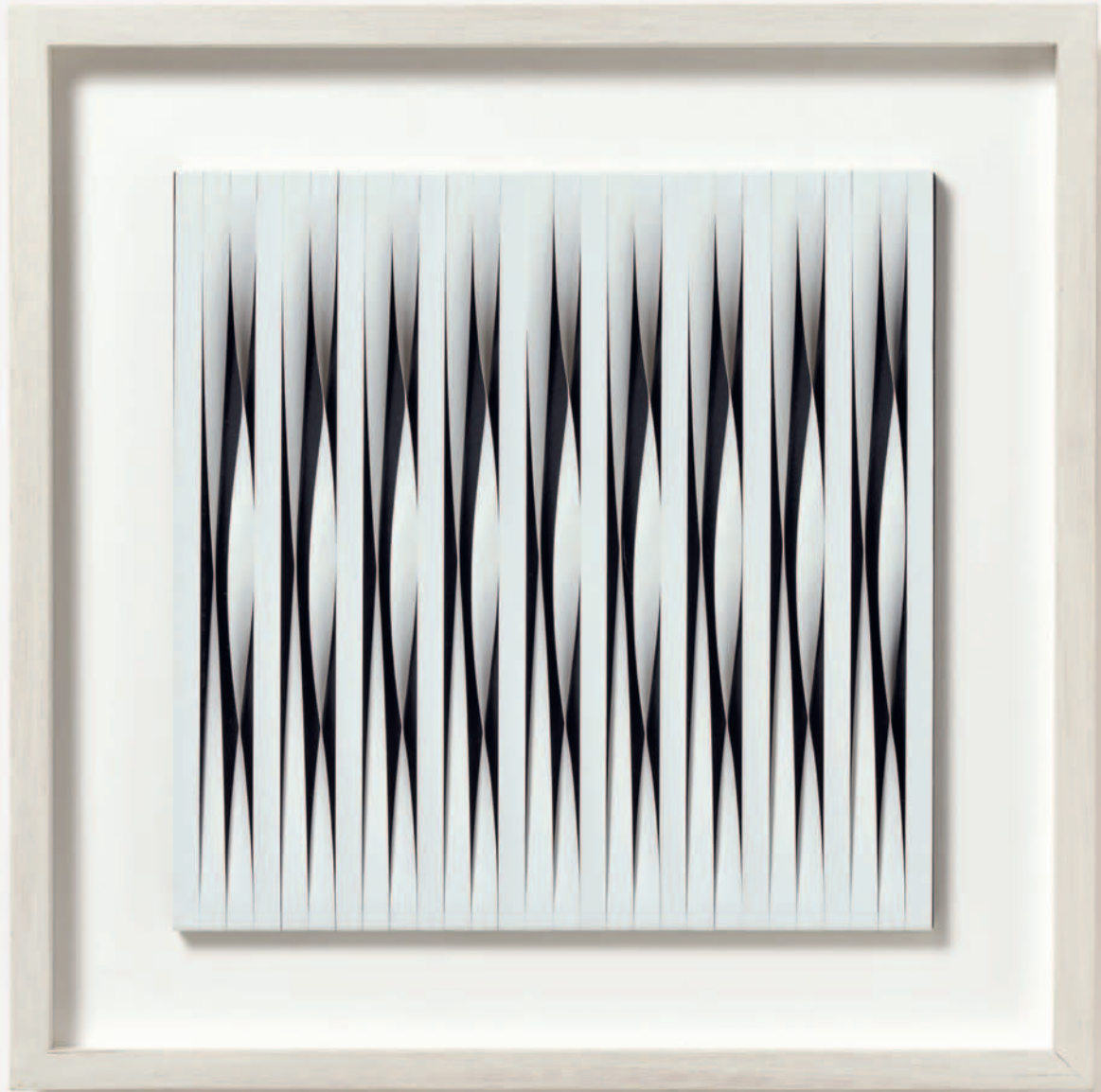
€ 20 000 – 30 000,–

„Torsion. Ein rein funktionelles Element. Sie bestimmt durch den Charakter ihrer Struktur die Möglichkeiten verschiedener Blickwinkel. Sie ist zugleich Hauptbestandteil des Kunstwerkes. Wenn der Betrachter sich vor dem Kunstwerk bewegt, beteiligt er sich, vielleicht unbewusst, an seiner Schöpfung.“ (Walter Leblanc, in: Walter Leblanc, Torsionen, Ausst.Kat. Belgisches Haus, Köln 1970, o.S.)

Die Torsion bezeichnet in der Physik eine schraubenförmige Verdrehung und wird als Stilelement ab 1959 ein grundlegender Bestandteil in der Kunst des Belgiers Walter Leblanc. In aufeinanderfolgenden Sequenzen und Mustern formt der Künstler aus eindimensionalen Leinwänden räumliche Objekte, denen eine Faszination für Licht, Optik und Bewegung zugrunde liegt. Die Freude am Spiel mit geometrischen Formen und der Irritation der optischen Wahrnehmung des Betrachters teilt Walter Leblanc mit weiteren Künstlern seiner Zeit, wie beispielsweise Victor Vasarely, Bridget Riley, François Morellet oder Julio Le Parc.

In der Arbeit „Torsions (P.F.1044)“ überspannt Walter Leblanc die schwarz grundierte Leinwand senkrecht mit geschnittenen, hauchfeinen weißen Polyvinylstreifen. Die Bänder sind in wiederholender strenger Abfolge durchgängig gespannt, einfach und zweifach gedreht. Je nach Betrachter-Position und Bewegung verändert sich die Farbwirkung der Arbeit und der erste Eindruck der Strenge weicht dem Eindruck einer vermeintlich kinetischen Bewegung der einzelnen Elemente.

*“Torsion. A purely functional element. The possibilities of different perspectives are determined by the character of its structure. At the same time it is the main component of the artwork. When the viewer moves in front of the work of art, he participates, perhaps unconsciously, in its creation.” (Walter Leblanc in: Walter Leblanc, Torsionen, exhib.cat. Belgisches Haus, Cologne 1970, n.pag.) In physics, torsion is a helical twist and as an element of style became a fundamental component in the art of the Belgian Walter Leblanc from 1959. In successive sequences and patterns, the artist transforms one-dimensional canvases into spatial objects based on a fascination for light, optics, and movement. Walter Leblanc shares the joy of playing with geometric forms and the irritation of the viewer's visual perception with other artists of his time, such as Victor Vasarely, Bridget Riley, François Morellet and Julio Le Parc. In the work “Torsions (P.F.1044)” Walter Leblanc vertically stretches white polyvinyl, cut into wafer-thin strips, over the black primed canvas. The strips are stretched in a repetitive strict sequence of either one or two torsions. Depending on the viewer's position and movement, the colour effect of the work changes, and the first impression of austerity gives way to the impression of a supposedly kinetic movement of individual elements.*



## JAN KUBÍČEK

1927 – Kolin – 2013

### 611 DEVET KRUHU (V BARVE) S DISLOKACEMI 1983

2-teilige Arbeit: je Acryl auf Leinwand. Je 100 x 100 cm. Jeweils rückseitig auf der Leinwand ein- bzw. zweifach signiert und datiert sowie betitelt 'JAN KUBICEK 1983 „DEVET KRUHU (V BARVE) S DISLOKACEMI“ (z cyklu-DYNAMICKÉ ELEMENTY) sowie „NEUN KREISE MIT DISLOKATIONEN“ (SERIE: DIE DYNAMISCHEN ELEMENTE) und mit Materialangaben und Hängeanweisung. Jeweils auf der umgeschlagenen Leinwand mit Richtungspfeilen und -angaben. – Mit leichten Altersspuren.

*2-part work: each acrylic on canvas. Each 100 x 100 cm. On the verso of each canvas signed and dated once or twice and titled 'JAN KUBICEK 1983 „DEVET KRUHU (V BARVE) S DISLOKACEMI“ (z cyklu-DYNAMICKÉ ELEMENTY) and „NEUN KREISE MIT DISLOKATIONEN“ (SERIE: DIE DYNAMISCHEN ELEMENTE) and with information on material and hanging instructions. Each with directional arrows and information on the canvas overlap. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Prag 2014 (Galerie der Stadt Prag), Erfurt

2015 (Angermuseum), Jan Kubíček

€ 18 000 – 22 000,–



**SAM FRANCIS**

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

612 OHNE TITEL (SF 65-699)  
1965

Acryl und Aquarell auf Karton. 31 x 60 cm.  
Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert,  
datiert und beschriftet 'Sam Francis 1965  
Los Angeles # 102'. – Fest auf den Unter-  
lagenkarton montiert.

This work is identified with the interim  
identification number of SF65-699 in con-  
sideration for the forthcoming Sam Francis:  
Catalogue Raisonné of Unique Works on  
Paper. This information is subject to change  
as scholarship continues by the Sam Francis  
Foundation.

*Acrylic and watercolour on card. 31 x 60 cm.  
Framed under glass. Signed, dated and in-  
scribed 'Sam Francis 1965 Los Angeles # 102'  
verso. – Firmly mounted on backing card.*

Ausstellungen Exhibitions

Los Angeles 1967 (San Francisco Museum  
of Art, Dickson Art Gallery, University of  
California), Sam Francis Exhibition of  
Drawings and Lithographs, Ausst.Kat.Nr.102

€ 35 000 – 40 000,-







## JOSEF ALBERS

Bottrop 1888 – 1976 New Haven

### 613 SP (HOMAGE TO THE SQUARE) 1967

12 Farberigraphien auf Karton.  
Je 61,5 x 61,5 cm. Jeweils monogrammiert,  
datiert, in Folge betitelt 'SP I' bis 'SP XII' und  
nummeriert. Exemplar 41/125. Lose in  
bedruckter Original-Kartonmappe (mit  
Gebrauchsspuren). Im Impressum numme-  
riert. Edition Domberger, Stuttgart und  
Edition Galerie Der Spiegel, Köln. –  
Mit leichten Altersspuren.

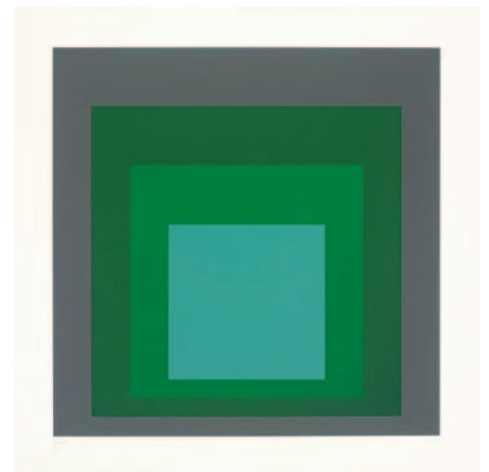
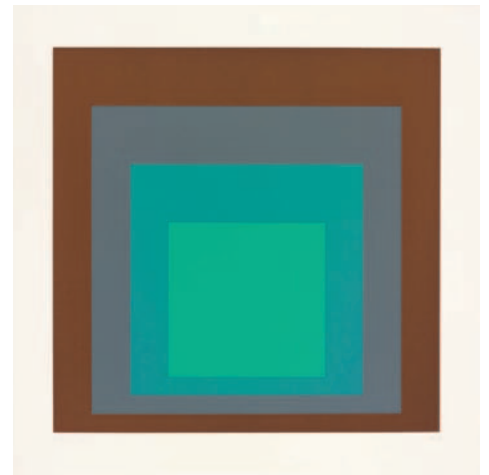
Danilowitz 175

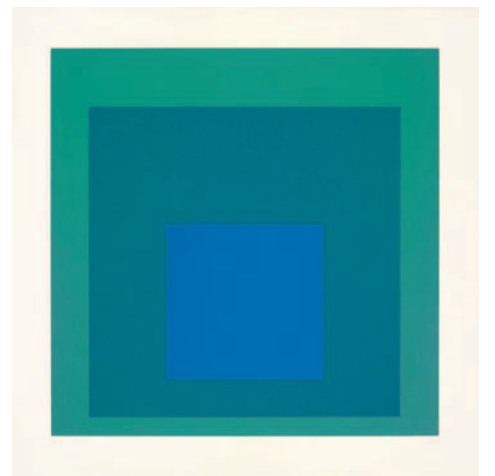
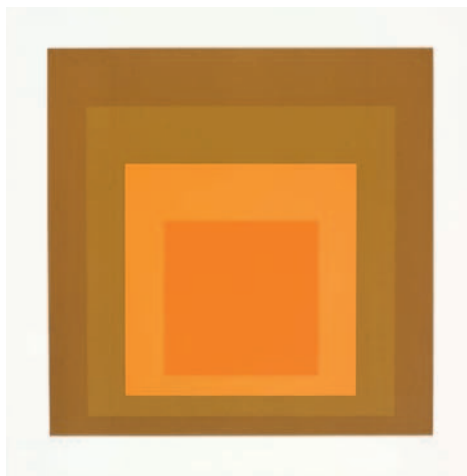
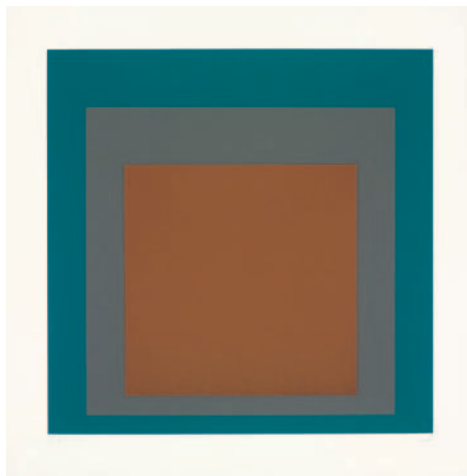
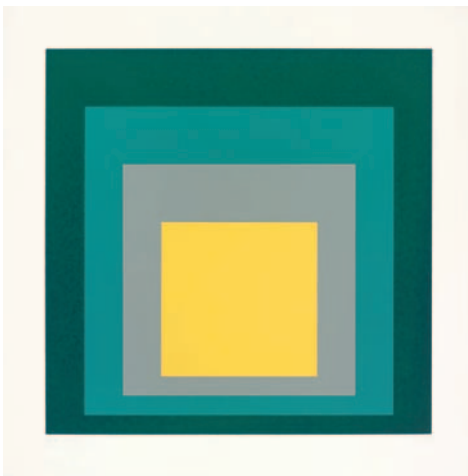
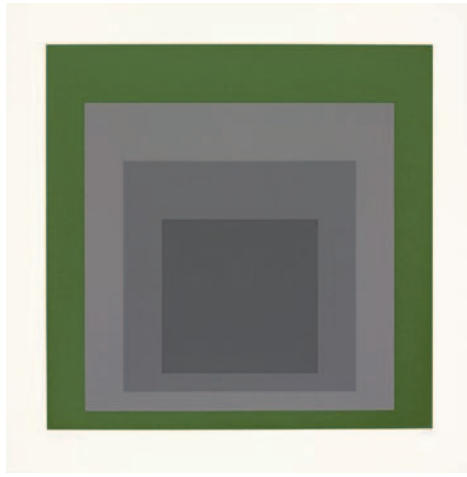
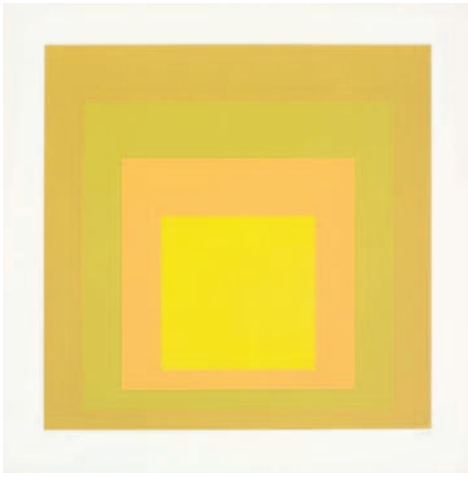
*12 colour silkscreens on card.  
Each 61.5 x 61.5 cm. Each monogrammed,  
dated, consecutively titled 'SP I' up to 'SP XII'  
and numbered. Proof 41/125. Unmounted  
in imprinted original card portfolio (handling  
marks). Numbered in the imprint. Edition  
Domberger, Stuttgart and Edition Galerie  
Der Spiegel, Cologne. – Minor traces of age.*

Provenienz Provenance

Galerie Wilbrand, Münster; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 45 000,–





## RICHARD LONG

Bristol 1945

### 614 9 STONES

1978

9 Schiefersteine, Ardennen. Von ca. 63 x 18 x 2,5 cm bis ca. 75 x 21 x 2,8 cm. Auf dem beiliegenden Zertifikat signiert, datiert und betitelt '9 Stones Richard Long 1978' sowie mit Installations-skizze und -anweisungen. – Mit leichten Altersspuren.

*9 slate stones, Ardennes. From approx. 63 x 18 x 2.5 cm up to approx. 75 x 21 x 2.8 cm. Signed, dated, and titled '9 Stones Richard Long 1978' on the enclosed certificate and with installation sketch and instructions. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Yvon Lambert, Paris; Privatsammlung, Rheinland

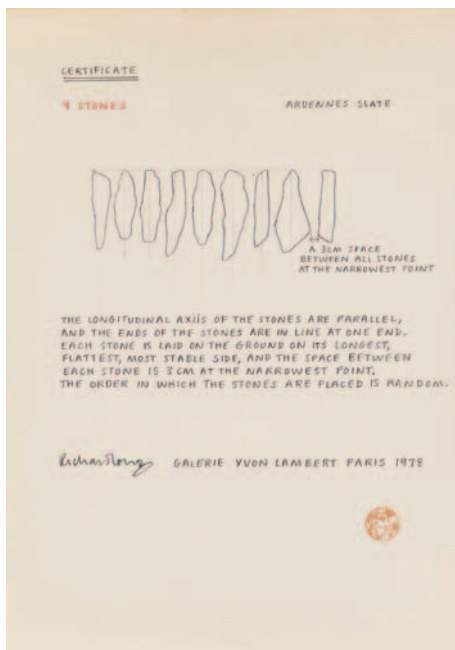
Ausstellungen *Exhibitions*

Limoges 1979 (unterschiedliche Orte in Limoges), T,P/Travaux, Pratiques, Ausst.Kat., S.90/91 mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,–

„Obwohl Richard Longs Kunst in vieler Hinsicht als 'Abstrakt' gelten muss, ist sie auf allen Ebenen doch auch Teil der Realität, nicht zuletzt deshalb, weil sie gewöhnliche Gegenstände und Handlungen vermittelt. Unter anderem in diesem Sinn macht er Kunst 'aus nichts'. Long schrieb einmal: 'Ich gebe mich mit allgemeinen und gewöhnlichen Ausdrucksmitteln zufrieden: Wandern, Aufstellen, Steine, Stöcke, Wasser, Kreise, Linien, Tage, Nächte, Straßen.' Er verwendet diese realen Dinge – wirkliche Steine, wirkliches Wasser, wirklichen Schlamm, und wirkliche Zeit, wirklicher Raum, wirkliche Handlungen – ungeformt und unverändert und folgt ihrem inneren Wesen und dem Naturprinzip von geringstmöglicher Anstrengung. Ähnlich verlässt auch Zen nie die Welt der Tatsachen und fordert dazu auf, sich direkt mit ihr auseinanderzusetzen.“ (Anna Seymour, *Alte Welt Neue Welt*, in: *Festschrift anlässlich der Verleihung des Kunstpreises Aachen, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Köln 1988, S.64*).

*“Although in many respects Richard Long’s work must be considered as ‘abstract’, it is actually on all levels a part of reality, not least because it conveys common objects and actions. Amongst other things, in this sense, he makes art ‘out of nothing’. Long once wrote: ‘I am content with general and common means of expression: hiking, erecting, stones, sticks, water, circles, lines, day, nights, streets. He uses these real things – real stones, real water, real mud, and real time, real space, real actions – unformed and unchanged, and follows their inner nature and the natural principle of the least possible effort. Zen similarly never leaves the world of facts, and urges it be directly dealt with.” (Anna Seymour, *Alte Welt Neue Welt*, in: *Festschrift anlässlich der Verleihung des Kunstpreises Aachen, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Cologne 1988, p.64*).*





**GEORG BASELITZ**  
Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

615 **OHNE TITEL**  
1966

Tusche und Graphit auf Büttchen-Karton.  
41,5 x 27,5 cm. Unter Glas gerahmt. Mono-  
grammiert und datiert 'G.B. 66'. – Mit Atelier-  
und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Georg  
Baselitz, München, registriert.

*India ink and graphite on laid card.  
41.5 x 27.5 cm. Framed under glass. Mono-  
grammed and dated 'G.B. 66'. – Minor traces  
of studio and age.*

*The present work is registered in Archiv  
Georg Baselitz, Munich.*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1988 (Kunsthalle), Florenz (Centro  
Mostre di Firenze, Sala d'Arme di Palazzo  
Vecchio) Georg Baselitz, Bilder 1965-1987,  
Ausst.Kat., S.46 mit Abb. (dort betitelt  
„Rebell“ und datiert 1965 sowie mit irr-  
tümlichen Maßangaben)

Literatur *Literature*

Reinhard Herz, Georg Baselitz und der Neue  
Typ, Die frühen Werke, Auf dem Weg zu  
einem neuen Menschenbild, Frankfurt am  
Main 2013. S.402 mit Abb.Nr.238 (dort mit  
irrtümlicher Datierung und Maßangaben)  
Galerie Neuendorf (Hg.), Georg Baselitz,  
Zeichnungen 1961-1983, Hamburg 1983,  
Kat.Nr.13 mit Abb. (dort betitelt „Fahnen-  
träger“)

€ 80 000 – 120 000,-



Eine Figur im Kontext eines Schlachtfeldes, erstarrt in der Situation, verwundet, zerrissen von Gefühlen, ratlos und zerstört, aber überlebend, ein Held, der tapfer die Fahne als Letzter seines Regiments präsentiert, mit übermenschlicher Größe zwischen gefallen Kameraden stehend und allen Gefahren ins Auge sehend. Georg Baselitz zielt mit dieser durch Krieg und Gewaltherrschaft schuldig gewordenen Heldenfigur auf eine in den 1960er Jahren tabuisierende Empfindung. Diese Tuschefederzeichnung suggeriert den Helden einer Vergangenheit als metaphorischen Fahnenträger in erster Reihe. Baselitz' Held ist müde und abgekämpft. Die abgesenkte, vertikal vor dem Körper abwehrend gehaltene Fahne ist frei von hoheitlicher Geste. Die sehr energiereiche, in Untersicht gezeichnete, den Oberkörper leicht nach hinten gewandte Figur erweckt ein Gefühl von Resignation und kalter, abwartender Entschlossenheit. Baselitz setzt seinen barfüßigen Helden breitbeinig nahezu in die Bildmitte, zeichnet ihn mit überlangen Beinen in zerrissener Hose, kurzem, mit Weste bekleideten Oberkörper und einem, für diese Werkgruppe typisch, eher kleinen Kopf.

Mit den überwiegend 1965 und 1966 in Berlin und in der Villa Romana in Florenz entstehenden Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, im Jahr 1973 in der Hamburger Galerie Neuendorf erstmals umfangreich ausgestellt und von Günter Gercken erstmalig als Neue Typen und Helden charakterisiert, erfindet der 1938 als Hans-Georg Kern im sächsischen Deutschbaselitz geborene und von dem Nachkriegs-Ost- und Westdeutschland geprägte Baselitz eine außergewöhnliche, sein zeitgenössisches Publikum bisweilen empörende Bildsprache, in der er einerseits einen politischen wie ideologischen Diskurs führt und andererseits sich gegen die von älteren Malerkollegen dogmatisch geführte Ablehnung eines darstellenden Realismus auflehnt.

In Florenz, während seines Aufenthalts an der Villa Romana im Jahr 1965, beginnt Georg Baselitz, sich für Druckgraphik des italienischen Manierismus zu interessieren und diese zu sammeln. Die Begegnung mit den Stichwerken Pontormos, Rossos, Parmigianos und Schiavones sowie weiteren italienischen Künstlern des 16. und frühen 17. Jh. hat Einfluss auf Baselitz' Werk genommen. Er entdeckt Parallelen zu Themen seiner aktuellen Bilderwelt, etwa dominierende Figuren mit einer auffallend körperlichen Präsenz. Mit der Zeichnung des Helden auf einem unbedruckt gebliebenen Papier aus dem 17. oder 18. Jh., vermutlich in einem der zahlreichen Florentiner Antiquariaten entdeckt, zeigt sich die Faszination des Künstlers für ein Genre, dem er für einen Moment ganz nahe kommt.

MvL



*A figure in the context of a battlefield, frozen in the situation, wounded, torn by emotions, perplexed and shattered, but surviving, a hero bravely presenting the flag as the last of his regiment, standing between fallen comrades and facing all dangers with superhuman greatness. With this heroic figure, guilty of war and tyranny, Georg Baselitz aims at an emotion that was taboo in the 1960s. This pen and ink drawing suggests a hero of a past as a metaphorical flag bearer in the front ranks. Baselitz' hero is tired and battle-weary. The lowered flag, held vertically and defensively in front of the body, is free of sovereign gesture. The very energetic figure, drawn in lower view, the upper body slightly turned backwards, evokes a feeling of resignation and cold, waiting determination. Baselitz places his bare-footed, straddle-legged hero almost in the centre of the picture, draws him with overlong legs in torn trousers, short, waistcoat-clad upper body and a rather small head, typical for this group of works.*

*With the paintings, drawings and etchings, mainly created in Berlin and the Villa Romana in Florence in 1965 and 1966, first extensively exhibited at the Galerie Neuendorf in Hamburg in 1973, and characterised by Günter Gercken as *New Types and Heroes* for the first time, Baselitz, born in 1938 as Hans-Georg Kern in Deutschbaselitz, Saxony and influenced by post-war East and West Germany, invents an extraordinary, sometimes outrageous pictorial language for his contemporary audience, in which he conducted a political and ideological discourse on the one hand and rebelled against the dogmatic rejection of representational realism propagated by older fellow painters on the other hand.*

*During his stay in Florence at the Villa Romana in 1965, Georg Baselitz became interested in Italian Mannerist prints and began to collect them. His encounter with the engravings of Pontormo, Rosso, Parmigiano, Schiavone and other Italian artists of the 16th and early 17th centuries influenced Baselitz' work. He discovered parallels with the themes of his current pictorial world, such as, dominant figures with a striking physical presence. The drawing of *Helden* [heroes] on unprinted paper from the 17th or 18th century, presumably discovered in one of the numerous Florentine antiquarian bookshops, demonstrates the artist's fascination for a genre to which, for a moment, he becomes very close.*

**GEORG BASELITZ**

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

616 OHNE TITEL  
1968

Aquarell und Bleistift auf Papier. 35,5 x 50 cm.  
Signiert und datiert 'Baselitz 68'. – Mit Alters-  
spuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Georg  
Baselitz, München, registriert.

*Watercolour and pencil on paper. 35.5 x 50 cm.  
Signed and dated 'Baselitz 68'. – Traces of age.*

*The present work is registered in Archiv  
Georg Baselitz, Munich.*

Provenienz *Provenance*  
Privatbesitz, Spanien

€ 25 000 – 35 000,–



## PIERO MANZONI

Soncino 1933 – 1963 Mailand

### 617 ACHROME

UM 1958

Gefaltete Leinwand und Kaolin. 50 x 40 cm.  
In Plexiglastkasten gerahmt. Rückseitig auf  
dem Keilrahmen von fremder Hand bezeich-  
net „PieroManzoni '59“. – Mit geringfügigen  
Altersspuren.

Celant (2004) 185

Battino/Palazzoli (1991) 305 BM

Celant (1975) 65 cg

*Folded canvas and kaolin. 50 x 40 cm. Framed  
in plexiglass case. Inscribed „PieroManzoni  
'59“ in an unknown hand verso on stretcher. –  
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galleria Regis, Finale Ligure (mit rückseiti-  
gem Stempel); Sammlung Sesia, Turin  
Galerie Karsten Greve, Köln; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1981 (Galerie Karsten Greve), Piero  
Manzoni, Arbeiten von 1957-1961, Ausst.  
Kat.Nr.16, o.S. mit Abb.

€ 400 000 – 500 000,–



Piero Manzoni (1933-1963) zählt ohne Zweifel zu den wichtigsten Künstlern der italienischen Nachkriegszeit. Nur wenige Jahre bleiben ihm, um sein vielschichtiges, schillerndes, provozierendes und bisweilen seine Betrachter verstörendes Schaffen zu entwickeln und mit seinem folgenreichen Beitrag den radikalen Wandel der Kunst um 1960 anzustoßen. Wer kennt nicht die Provokation an der Gesellschaft zur damaligen Zeit auf die Spitze ausgereizt mit der im Kunsthandel erhältlichen, handlichen 90 Dosen zu je 30 Gramm merda d'artista – Künstlerscheiße! Das Konzept Provokation war aber nur ein künstlerisches Mittel, mit Lucio Fontana oder mit Yves Klein öffnet Manzoni ein neues Kapitel der Avantgarde: er erweitert Theorien und Tendenzen der abstrakten Malerei um Konzeptkunst und Performance, eine damals herausfordernde Bildsprache, die sich mit einer vollkommen eigenständigen Formulierung emanzipiert. Manzoni „tritt“ in die Welt, um sich selbst zu verwirklichen, durch eine verwandte Materie Bilder oder eine ästhetische Struktur zu erarbeiten und um sich körperlich zu engagieren mit seinem persönlichen Habitus und Verhalten. Manzoni handelt wie Yves Klein im Grenzbereich zwischen täglicher Kunst und täglichem Leben. Beide Künstler setzen ihren Körper ein, spielen mit dem Klang ihrer Stimme, um ganz authentisch zu sein, „nur zu sein“, so ein Ausspruch von Piero Manzoni.

Ein formales Prinzip letztlich auch, das damals von vielen Künstlern auf unterschiedliche Weise angewendet wird, etwa in Deutschland von den ZERO-Künstlern Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker oder jenen, die die Wege von ZERO anverwandt kreuzen, eben in Italien mit Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Gianni Colombo und anderen, in Frankreich mit Yves Klein, François Morellet und Jesús Rafael Soto oder in den Niederlanden mit Armando und Jan J. Schoonhoven um nur wenige zu nennen. In der Überwindung des informellen Gestus suchen diese Künstler eine neutrale Bildform, die auf keinen malerischen Vorgang oder bedingt malerisches Element bezogen ist.

So gesehen sind Manzonis früheste Werke eine Art Akt der Wahrnehmung, etwa Scheren oder Zangen auf Leinwand: Bild und Materie spiegeln Manzonis Bewusstmachung einer alltäglichen Realität. Schon bald reduziert er diese optischen Bezüge und lässt sie fallen etwa zu Gunsten des hier vorgestellten Werkes: Es gehört zu den sogenannten Achromes, eine umfangreiche Werkreihe – etwa mit den Concetto spaziale Lucio Fontanas vergleichbar –, die seit etwa 1957 Manzoni beschäftigt. Mit dieser ihm eigenen Wortschöpfung und Betitelung entsprechender Arbeiten zielt der Künstler auf die in den Vereinigten Staaten sich aus dem abstrakten Expressionismus ableitende, monochrome (einfarbige) Malerei, deren Vielschichtigkeit er mit seinen – achromen – ‚unfarbigen‘, aber keineswegs farblosen „Falten und Strukturen“ auf Holz, Leinwand und anderen Trägern erweitert. „Das Achrom ist also das gegenständliche Leben“, so der in Genua geborene Kunsthistoriker Germano Celant im Katalog der Kölner Galerie Karsten Greve, „[es] kann als Einheit und Moment verstanden werden, aber auch als homogene Folge eines einzigen Wesens, das sich in Zeit und im Raum entwickelt. Auf den ersten Blick kann es im Laufe der Jahre Unterschiede im Material und in der Art aufweisen, aber



seine Ausdrucksform setzt sich fort; ist Ausdruck einer lebendigen dynamischen Anwesenheit. Zweifellos kann man deshalb das Achrom als konkretes Wesen sehen, das, wie das Wesen Piero Manzoni, bleibende Spuren hinterläßt.“ (Germano Celant, in: Piero Manzoni, Arbeiten von 1957- 1961, Ausst. Kat. Galerie Karsten Greve, Köln 1981, S.41). Das Achrome beherbergt also eine individuelle Geschichte: die Leinwand ist auf sich zurückgestellt, wesenhaft und anonym zugleich und ohne Farbe. So bietet das Achrome auch Räume für den Einsatz weiterer, typischer Materialien des Künstlers: Watte, Glasfaser, Brot, Felle, Stroh, Polystyrol und anderes mehr. „Ein Bild“, so Manzoni, „ist gültig insoweit, als es totales Sein ist; es braucht nichts auszusagen, nur zu sein; zwei Farben oder zwei Tönungen der gleichen Farbe sind bereits in Beziehung, die der Bedeutung der Oberfläche fremd ist, die als einzige unbegrenzt und absolut dynamisch ist.“ (Germano Celant in: Piero Manzoni. 1933-1963 Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München u.a., München 1973, o.S.). Mit in Gips oder in diesem Fall in Kaolin (weiße Porzellanerde) getränkte Stoffe, wie hier in diesem Bild horizontal gefaltet und über einen Träger gezogen, entzieht sich Manzoni der Malerei im klassischen Sinn; in ihrer subtilen Objektivität bricht Manzoni die Strenge ebenmäßiger Fläche, die nicht zuletzt in der Verteilung von Licht- und Schattenszonen die Oberfläche raffiniert belebt und öffnet mit den verschiedenen Valeurs eines Tones, eine an und für sich ‚unmalerische‘, jedoch ungemein sinnliche Geste.

MvL

*Piero Manzoni (1933-1963) is without doubt one of the most important artists of the Italian post-war period. Only a few years remained for him to develop his multi-layered, scintillating and provocative work, at times bewildering for his viewers, and to initiate the radical change of art around 1960 with his far-reaching contribution. Everybody had heard of the extreme provocation of society at that time with the practical 90 cans of merda d'artista at 30 grams each – artist shit! However, the concept of provocation was only an artistic means; with Lucio Fontana or Yves Klein Manzoni opened up a new chapter of the Avant-Garde: he expanded theories and trends in abstract painting by conceptual art and performance, a challenging visual language that emancipated itself with a completely independent formulation. Manzoni “stepped” into the world in order to realise his full potential, to elaborate images or an aesthetic structure through related matter and to become physically engaged with his personal habitus and behaviour. Manzoni acted, as did Yves Klein, on the borderline between daily art and daily life. Both artists used their bodies, played with the sound of their voices to be completely authentic, ‘just to be’, said Piero Manzoni.*

*A formal principle that was ultimately also used by many artists in many different ways, for example in Germany by the ZERO artists Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker or those who cross the paths of ZERO, in Italy*

with Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Gianni Colombo and others, in France with Yves Klein, François Morellet and Jesús Rafael Soto or in the Netherlands with Armando and Jan J. Schoonhoven to name but a few. In overcoming the informal gesture, these artists seek a neutral pictorial form that is not related to any painterly process or to any particular element of painting. In this respect, Manzoni's earliest works are some kind of "Act of Perception", for instance scissors or pliers on canvas: image and matter reflect Manzoni's creation of awareness of an everyday reality. Soon he reduced these optical references and dropped them in favour of the work presented here: It is one of the so-called "Achromes", an extensive series of works – comparable, for example, to the "Concetto Spaziale" by Lucio Fontana – with which Manzoni had been occupied since around 1957. With his own word-creations and the titling of corresponding works, the artist aims at monochrome painting derived from abstract expressionism in the United States, whose complexity he expands with his – achrome – 'non-coloured' but by no means colourless 'folds and structures' on wood, canvas and other supports. According to the Genoa-born art historian Germano Celant cited in the catalogue of the Cologne gallery Karsten Greve, 'the achrome is thus graphic life' that 'can be understood as a unit and as a factor, but also as a homogeneous consequence of a single being that develops in time and in space. At first glance, it may appear different in material and style over the years, but its form of expression continues; it is an expression of a living dynamic presence. One can therefore undoubtedly see the achrome as an actual being, which, like Piero Manzoni, leaves lasting traces.' (Germano Celant, in: Piero Manzoni, Arbeiten von 1957-1961, exhib.cat. Galerie Karsten Greve, Cologne 1981, p.41).

The achrome thus accommodates an individual story: the canvas is withdrawn, essential and anonymous at the same time and without colour. Hence, the achrome also offers space for the use of other, typical materials used by the artist: cotton wool, glass fibre, bread, hides, straw, polystyrene and more. 'An image,' said Manzoni, 'is valid insofar as it is total being; it need not say anything, just be; two colours or two hues of the same colour are already in relation, which is alien to the significance of the surface, which alone is unlimited and absolutely dynamic.' (Germano Celant in: Piero Manzoni. 1933-1963 exhib.cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München et al., Munich 1973, unpag.).

With textiles soaked in plaster, or in the case of this picture, in kaolin (fine white porcelain clay), horizontally folded and mounted over a support, Manzoni eludes painting in the classical sense; in its subtle aspect as an object, Manzoni breaks the austerity of an even surface, which, not least in the distribution of light and shadow zones, cleverly animates the surface and opens a per se, unpainterly' but immensely sensual gesture with the different values of a tone.

**OTTO PIENE**

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

618 OHNE TITEL  
1960



Gouache und Rauch auf Karton. 39,5 x 58 cm.  
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert  
'OPiene' (ligiert) '60'. – Mit Atelier- und gering-  
fügigen Altersspuren.

*Gouache and smoke on card. 39.5 x 58 cm.  
Framed under glass. Signed and dated  
'OPiene' (joined) '60'. – Traces of studio and  
minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Neher, Essen (mit rückseitigem Auf-  
kleber); Privatsammlung, Nordrhein-West-  
falen

€ 15 000 – 20 000,–



**OTTO PIENE**

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

619 **MORE FIRE**  
1974



Öl und Feuerspuren auf Karton. 102 x 81,5 cm.  
Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und  
betitelt "More Fire" O'Piene' (ligiert) '74'. –  
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil and traces of fire on card. 102 x 81.5 cm.  
Framed under glass. Signed, dated, and titled  
"More Fire" O'Piene' (joined) '74'. – Traces of  
studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Hessen

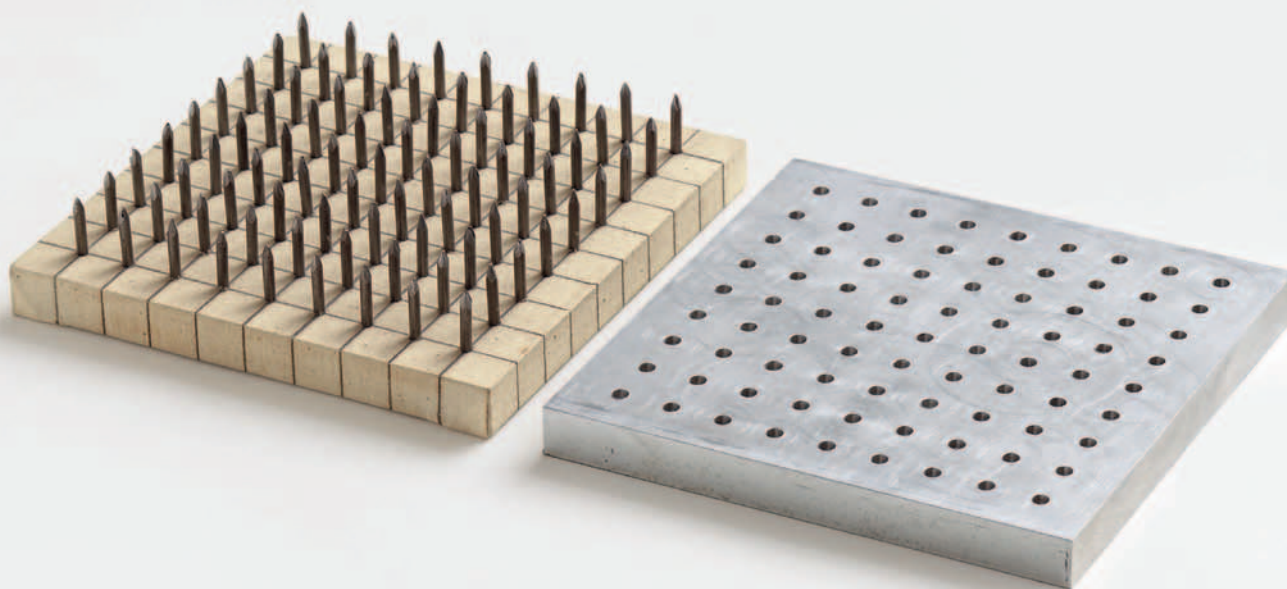
€ 18 000 – 22 000,–

**GÜNTHER UECKER**

Wendorf/Mecklenburg 1930

620 NAGELOBJEKT POSITIV-NEGATIV

1974



2-teilige Arbeit: Nägel und Bleistift auf Leinwand auf Holz und Aluminiumobjekt. 20 x 20 x 4,5 cm und 20 x 20 x 2 cm. Das Nagelrelief rückseitig auf dem Holz signiert und nummeriert. Exemplar 0/35. In Original-Kartonbox, diese vom Künstler signiert. Edition Kunst- und Museumsverein Wuppertal. – Mit leichten Altersspuren.

*2-part work: nails and pencil on canvas on wood and aluminium object. 20 x 20 x 4.5 cm and 20 x 20 x 2 cm. The nail relief signed and numbered verso on wood. Numbered 0/35. In original cardboard box signed by the artist. Edition Kunst- und Museumsverein Wuppertal. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Rheinland

€ 25 000 – 30 000,-

**GÜNTHER UECKER**

Wendorf/Mecklenburg 1930

R621 DRUCKWERK

1974



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

van der Koelen L 7403

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

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Basel

Ausstellungen *Exhibitions*

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

Literatur *Literature*

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

€ 25 000 – 35 000,–

**HANNE DARBOVEN**  
München 1941 – 2009 Rönneburg

N622 **8. VARIANTE**  
1975

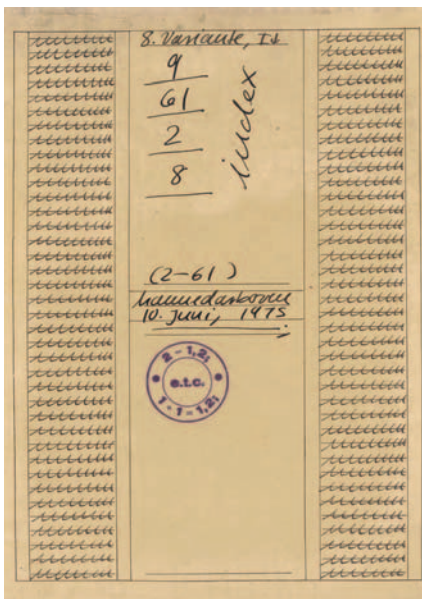
16-teilige Arbeit: je Tinte und Collage auf bedrucktem Offset. Je 29,7 x 21 cm. Einzelne unter Glas gerahmt. Auf dem zusätzlichen ungerahmten Deckblatt signiert, datiert und betitelt '8. Variante hanne darboven 10. Juni, 1975' sowie gestempelt und mit weiteren Angaben. Die collagierten Blätter jeweils betitelt '8. Variante' und fortlaufend von 1 bis 15 nummeriert. Das 16. Blatt betitelt und beschriftet 'index: 8.Variante'. – Mit leichten Altersspuren.

16-part work: each ink and collage on imprinted offset. Each 29.7 x 21 cm. Individually framed under glass. Signed, dated, and titled '8. Variante hanne darboven 10. Juni, 1975' on the additional unframed cover sheet stamped and with further information. The collaged sheets each titled '8. Variante' and consecutively numbered from 1 to 15. Sheet 16 titled and inscribed 'index: 8.Variante'. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Galerie Rolf Preisig, Basel; Privatbesitz, Schweiz

€ 20 000 – 30 000,-





**FRANZ GERTSCH**  
Möhringen/Bern 1930

N623 NATASCHA II  
1986

Original-Farbh Holzstich auf Japan. 117 x 95 cm.  
Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert.  
Exemplar V/4/7 aus einer Gesamtauflage  
von 37 Exemplaren. Edition Turske & Turske,  
Zürich. – Mit leichten Altersspuren.

Mason 5 b V

*Colour wood engraving on Japan. 117 x 95 cm.  
Framed under glass. Signed and numbered.  
Proof V/4/7 from a total edition of 37. Edition  
Turske & Turske, Zurich. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Turske & Turske, Zürich (mit rückseitigem  
Aufkleber); Privatsammlung, Schweiz

€ 25 000 – 30 000,–

„[...] mein Bestreben geht dahin, Wesenheiten darzustellen. Anfangs war es das Wesen Mensch, das mir am besten in einem Frauenbildnis darstellbar zu sein schien. Später wurde es das Wesen Wasser, das Wesen Stein, das Wesen Pestwurz. Ich versuche dabei, ebendieses Wesenhafte in seinem ‚So-Sein‘ in diesem Moment, also im ‚Jetzt‘, darzustellen. In meinen Bildern mache ich die Erinnerung zum Jetzt, und das Jetzt dehne ich dann in der in sich ruhenden Darstellung aus ... dass die Welt wieder die Realität zurückbekommt, die ich so sehr liebe.“

(Franz Gertsch in: Andrea Firmenich (Hg.) Franz Gertsch, Holzschnitte, Aus der Natur gerissen, Ausst. Kat Museum Sinclair-Haus, Köln 2013, S.23).

Die Arbeit „Natascha II“ zählt zu der ersten Holzstich-Portraitserie, die nach Photographien entsteht, die Franz Gertsch von einer Bekannten aufgenommen hat. „Natascha“ füllt den Bildraum geradezu aus, rückt nah an den Betrachter heran, wird am oberen Rand sogar beschnitten, den Blick auf den Betrachter gerichtet, klar aber ruhend.

Mit dem Holzstich, unabhängig ob Landschaft oder Portrait, erschafft Gertsch monochrome Farb Räume. Jede Farbe ist nach eigenen Aussagen weder naturalistisch noch atmosphärisch gemeint. Die Farben bestehen aus reinem Pigmentpulver, das Franz Gertsch aus Kyōto beziehungsweise aus dem Allgäu bezieht, und das er mit Ölbindemittel mischt. Der Künstler erstellt seine Holzstiche auf Langholz und verwendet für die Serie Natascha I-V Birnbaumholz. Abgezogen werden die Stiche zumeist auf Japanpapier.

Franz Gertsch gibt seine Frauenportraits in den Holzstichen so realistisch und getreu wie möglich wieder, ohne zu idealisieren, ohne dabei Wert auf spezifische persönliche Details oder markante Charakterzüge in der Mimik zu legen. Im Gegensatz zu seinen lebensnahen, monumentalen, gemalten Portraits, werden die Portraits durch den Holzstich und mithilfe der monochromen Farbgebung der Realität entrückt und somit auf das Wesenhafte der dargestellten Person reduziert.

*‘[...] I am striving to depict essences. At the beginning, it was the essence of the human being which I considered to be ideally represented in the portrait of a woman. Later, it became the essence of water, the essence of stone, the essence of butterbur. I am trying to portray this very essence in its “being as it is” at this moment, that is, in the “now”. In my pictures I transport the memory to the now, and then I expand the now within the balance of the depiction... so that the world recovers the reality that I love so much’. (Franz Gertsch in: Andrea Firmenich (ed.) Franz Gertsch, Holzschnitte, Aus der Natur gerissen, exhib.cat. Museum Sinclair-Haus, Cologne 2013, p.23).*

*The work “Natascha II” is one of the first series of wood engravings to be based on photographs of an acquaintance taken by Franz Gertsch. „Natascha“ virtually fills out the pictorial space, draws close to the viewer, is even cut off at the upper edge, the gaze directed at the viewer, clear but reposed.*

*With his wood engravings, whether landscape or portrait, Gertsch creates monochrome colour spaces. According to his own statements, each individual colour has neither a naturalistic nor an atmospheric intention. The paints consist of pure pigment powder, which Franz Gertsch obtains from Kyōto or from the Allgäu, and which he mixes with an oil binder. The artist creates his wood engravings on long-cut timber and uses pear wood for the Natascha I-V series. The engravings are mostly printed on Japanese vellum.*

*Franz Gertsch reproduces his portraits of women in the wood engravings as realistically and accurately as possible, without idealising, without emphasising specific personal details or striking features in the facial expressions. In contrast to his lifelike, monumental, painted portraits, with the help of the wood engraving and the monochrome colouring, the portraits are removed from reality and thus reduced to the essence of the person portrayed.*



## ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945

### 624 AARON

1984

Acryl, Emulsion, Schellack und Photoabrisse, collagiert, auf Photographie. Ca. 64,5 x 84 cm. Unter Glas gerahmt. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Acrylic, emulsion, shellac and torn photographs collaged on photograph. Approx. 64.5 x 84 cm. Framed under glass. – Traces of studio and minor traces of age.*

#### Provenienz Provenance

Marian Goodman Gallery, New York; James Cohan Gallery, New York; Privatsammlung, Niederlande

#### Literatur Literature

Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and art after Auschwitz, Cambridge 1999, S.24, Tafel 2 mit Abb.

Nan Rosenthal, Anselm Kiefer, Works on paper in The Metropolitan Museum of Art, Ausst.Kat.The Metropolitan Museum of Art, New York 1998, S.94 mit Abb.

€ 40 000 – 60 000,–

Die Arbeit „Aaron“ verweist ikonographisch auf die alttestamentarische Erzählung des sogenannten Stabwunders, aus dem zweiten Buch Moses. Die Erzählung besagt, dass Aaron, der Bruder von Moses, am Berg Sinai von Gott als Priester auserwählt wurde, nachdem die Stäbe der Vertreter der zwölf Stämme Israels eine Nacht auf der Bundeslade ausgelegt wurden und Aarons Stab am nächsten Tag als Mandelzweig erblühte. Die Figur des Aarons wird von Anselm Kiefer in mehreren Arbeiten aufgegriffen. Im vorliegenden Werk verzichtet er auf eine figurative Darstellung des Geschehens.

„Aaron, their presumptive subject, emerges pictorially only through Kiefer's use of metonymic processes, namely the synecdochic inclusion of Aaron's staff. Rendered either in a photographic cutout or a thinly wrought leaden strip, each vaguely anthropomorphic in form, the staff, whose meaning in these pictures depends on the semantic field determined by the title, comes to function as the marker of the biblical iconophile, who is represented but not mimetically figured.“ (Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and art after Auschwitz, Cambridge 1999, S.24 f.).

*The work "Aaron" iconographically refers to the Old Testament narrative of the so-called miracle of the rod from the second book of Moses. The narrative states that Aaron, Moses' brother, was chosen to be a priest by God on Mount Sinai after the staffs of the representatives of the twelve tribes of Israel had been laid out one night on the ark of the covenant and Aaron's staff blossomed the next day as an almond branch. Anselm Kiefer takes up the figure of Aaron in several works. In this work he refrains from a figurative representation of events. 'Aaron, their presumptive subject, emerges pictorially only through Kiefer's use of metonymic processes, namely the synecdochic inclusion of Aaron's staff. Rendered either in a photographic cut-out or a thinly wrought leaden strip, each vaguely anthropomorphic in form, the staff, whose meaning in these pictures depends on the semantic field determined by the title, comes to function as the marker of the biblical iconophile, who is represented but not mimetically figured.' (Lisa Saltzman, Anselm Kiefer and art after Auschwitz, Cambridge 1999, p.24 f.).*





**ANTONI TAPIES**  
1923 – Barcelona – 2012

625 URPA  
1989

Mischtechnik auf Karton. 100,5 x 69,5 cm.  
Gerahmt. Signiert 'Tàpies'. – Auf Leinwand  
aufgezogen.

Agustí 5808

*Mixed media on card. 100.5 x 69.5 cm.  
Framed under glass. Signed 'Tàpies'. –  
Mounted on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Lelong, Paris/New York (mit rück-  
seitigen Aufklebern); Privatsammlung,  
Niederlande

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1990 (Galerie Lelong), Tapies, Ausst.  
Kat.Nr.9, S.12 mit Farbbabb.

€ 20 000 – 30 000,–

Im Werk „Urpa“ greift eine körperlose, abstrakte Hand, vor einem weißen, nebelartigen Untergrund nach einem einzelnen Buchstaben, einem kleinen „a“. Auch ohne Kontext verleiht der aus dem Catalán übersetzte Titel „Klaue“ oder „Kralle“ und die schwarze Linienführung der Szenerie einen bedrohlichen Unterton, der vielfältige Deutungen zulässt.

Antoni Tàpies ist ein Meister der Verschlüsselung. Der Künstler hinterlässt ein komplexes und poetisches Oeuvre, welches sich aus einer stetigen Reflexion der aktuellen politischen Ereignisse sowie einer Beschäftigung mit fern-östlichen und europäischen Philosophien und Kulturen heraus entwickelt. Darüber hinaus spielen Gedanken der Mystik und Alchemie eine wichtige Rolle für das Verständnis seiner Kunst. Neben einer unmittelbar spürbaren körperlichen Erfahrung, erhofft sich der Künstler von seinen Werken, dass sie dem Betrachter seine eigene Wirklichkeit begreifbar machen.

Diesem Ziel folgend, erschafft Tàpies seit den 1960er Jahren sukzessive ein komplexes Kommunikationssystem und einen festen Motivkanon, welcher aus Zeichen, Schrift und Sprache besteht und auf vielschichtige Bedeutungsebenen verweist. Der Buchstabe „a“ deutet laut Tàpies unter anderem auf einen Anfang oder eine Begrenzung hin, kann jedoch ebenso, meist in Verbindung mit dem Buchstaben „t“, für die Initialen des Künstlers stehen. „Meine Werke lassen in der Tat mehrere Lesarten zu. Indem man aber die Dinge suggestiv läßt, gewinnt man einen sehr viel größeren Spielraum der Assoziationen, die ich beim Betrachter in Gang setzen möchte. [...] Das zwingt zu einer Beteiligung des Betrachters, einer Beteiligung am kreativen Akt, was ich für sehr wichtig halte.“ (Antoni Tàpies, in: Barbara Catoir (Hg.), Gespräche mit Antoni Tàpies, München 1987, S.85).

*In the work "Urpa" an incorporeal abstract hand grasps a single letter, a small "a" in front of a white, nebulous ground. Even without any context, the title "Claw" or "Talon", translated from Catalan, and the black line lend the scenery a threatening undertone that permits a variety of interpretations.*

*Antoni Tàpies is a master of encryption. The artist bequeaths a complex and poetic oeuvre, which developed from a continuous reflection of current political events and an occupation with far Eastern and European philosophies and cultures. In addition, thoughts of mysticism and alchemy play an important role in understanding his art. Aside from an immediately perceptible physical experience, the artist hopes that his works will make his own reality comprehensible to the viewer.*

*Following this goal, since the 1960s, Tàpies has successively created a complex communication system and a fixed canon of motifs consisting of signs, writing and language indicating complex levels of significance. According to Tàpies, the letter „a“ indicates, among other things, a beginning or a boundary, but can also, usually in connection with the letter „t“, stand for the artist's initials.*

*'My works can indeed be interpreted in several ways. By leaving things suggestive, however, one gains a much greater scope of associations, which I would like to set in motion with the viewer. [...] This compels a participation by the viewer, a participation in the creative act, which I think is very important. Barbara Catoir (ed.), Gespräche mit Antoni Tàpies, Munich 1987, p.85).*



## MARINA ABRAMOVIĆ

Belgrad 1946

### 626 AUS: CHAIRS FOR DEPARTURE WITH HELMET

1991

Eisen und Amethyst-Findling, 200 x 40 x 82 cm.  
Eine von zwei Plastiken aus dieser Serie, die jeweils unterschiedlich ausgeführt wurden. –  
Mit leichten Altersspuren.

*Iron and amethyst erratic. 200 x 40 x 82 cm.  
One of two sculptures from this series, each of which was executed differently. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt von der Künstlerin; Privatsammlung, Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1991 (Galerie Enrico Navarra), Marina Abramovic

Literatur *Literature*

Friedrich Meschede (Hg.), Marina Abramovic, Wartesaal, Ausst.Kat. Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 1993, S.272-275 mit Abbn.

Hinweise für den Nutzer:

„Setz Dich hin

Halte deinen Kopf unter den Helm

Augen geschlossen

Bewegungslos

Brich auf.“

(Marina Abramović)

€ 100 000 – 150 000,–



Die 1946 in Belgrad geborene und in New York lebende Marina Abramović ist bahnbrechende Performance-Künstlerin und eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. In mehr als fünf Jahrzehnten dienen Malerei, Filme, Objekte und Installationen als Ausgang ihrer performativen Arbeit, in der der Prozeß bedeutender ist als das Ergebnis. Marina Abramović arbeitet von Beginn an am Schnittpunkt zwischen Bild- und Bühnen-Kunst. „Kunst ist die Transformation von Materie“, so ein grundsätzliches Statement der Künstlerin über ihre Arbeit. Somit setzt sie seit den 1970er Jahren ihren Körper als Objekt und als Medium in ihre strapaziösen, bisweilen über Tage andauernden Langzeit-Performances ein, um physische, mentale und emotionale Grenzen auszuloten. Oft riskiert sie sogar ihr Leben auf der Suche nach erhöhtem Bewusstsein, Transzendenz und Selbstverwandlung. Mit ihrem künstlerischen Vorgehen hinterfragt sie auch menschliche Machtstrukturen und Hierarchien, werden Erinnerung, Schmerz, Verlust, Ausdauer und Vertrauen in eine Ebene mit der Zeit gleichgesetzt. An ihren Erfahrungen im Umgang mit dem eigenen Körper können wir Betrachter nur partiell partizipieren. Performance ist eine Sache des Augenblicks; sie lässt sich prinzipiell nur schwer dokumentieren und anschließend erneut visualisieren, außer die Kamera begleitet direkt das Geschehen als Teil der Arbeit. Hilfsmittel wie dieser archaisch anmutende Eisenstuhl sind eine Hinterlassenschaft, mystisch aufgeladene Objekte, die als Erinnerung an einen Prozeß zurückbleiben. Nach der Trennung von Ulay (Frank Uwe Laysiepen) im Jahr 1988, mit dem sie über ein Dutzend Jahre zusammenlebte und gemeinsam wie ein „fortwährendes Werk“ auftrat, beginnt Marina Abramović mit interaktiven Objekten, den sogenannten Transitory Objects, zu arbeiten unter Einbindung der Besucher in performative Aktionen. Hierzu zählt der Stuhl aus Eisen, an dessen Rückenlehne ein übergroßer, aus Brasilien stammender Natur-Amethyst in der Größe eines Helms wie ein Baldachin befestigt ist und Menschen in neugieriger Erwartung darunter Platz nehmen, wie ein Würdenträger unter dem Himmel, wie ein Heiliger unter schützendem Steinbaldachin an gotischen Fassaden. Mit dieser partizipativen, symbolisch hoch aufgeladenen Arbeit bringt Abramović ihre Kunst leibhaftig in den Raum. Aber diese physische Hinterlassenschaften sind im strengen Sinn nicht als Plastik gedacht, sondern, wie es die Künstlerinweisend erklärt, „als Fahrzeuge für innere Reisen, Werkzeug, das man aus der Gleichung weglassen kann, sobald man den eigenen Weg gefunden hat“ (Lena Essling (Hg.), Marina Abramović, The Cleaner, Ausst.Kat. Moderna Museet Stockholm u.a., Ostfildern 2017, S.15/16).

MvL



Born in Belgrade in 1946 and now living in New York, Marina Abramović is a ground-breaking performance artist and one of the most important artist-personalities of today. Spanning more than five decades, paintings, films, objects and installations serve as the outcome of her performative work in which the process is more important than the result. From the beginning, Abramović worked on the conjunction between pictorial and stage art. "Art is the transformation of painting" is one of the artist's fundamental statements about her work. Thus since the 1970s she has been using her body as an object and a medium in her strenuous, long performances, sometimes lasting for days, to sound out physical, mental and emotional limits. Often she risks her life in the search for increased awareness, transcendence and self-evaluation. Her artistic approach also questions human power structures and hierarchies, equating memory, pain, loss, perseverance and trust on a level with time. As a viewer, we can only partly participate in her experiences of the handling of her own body as a shared experience. Performance is a matter of the moment; it is difficult to document her and re-view, unless the camera directly accompanies the event as part of the work. Tools such as this archaic-looking iron chair are a legacy, mystically loaded objects that remain as a reminder of the process. Following her separation from Ulay (Frank Uwe Laysiepen) in 1988, whom she had lived with for more than a dozen years and performed together as a "continuous work", Marina Abramović began to work with interactive, so-called transitory objects, involving the visitors in performance actions. For example, an iron chair with an oversized natural amethyst from Brazil, as large as a helmet, attached to the backrest like a canopy, under which people sit in curious anticipation, like a dignitary under the sky, like a saint under a protective stone canopy on Gothic facades. With this participative, symbolically-loaded work, Abramović brings her art physically into the room. But, in the strict sense, these physical legacies are not to be thought of as sculptures, but, as the artist pointedly explains, "as vehicles for inner journeys, work tools that can be taken out of the equation as soon as one's own way has been found."



Information for the user:

"Sit down

Put your head under the helmet

Eyes closed

Motionless

Leave."

(Marina Abramović)



**JOSEPH MARIONI**  
Cincinnati/Ohio 1943

№627 **YELLOW PAINTING**  
1990

Acryl auf Leinwand. 70 x 65 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und betitelt 'YELLOW PAINTING Jos. Marioni' sowie mit Maß- und technischen Angaben.

*Acrylic on canvas. 70 x 65 cm. Signed and titled 'YELLOW PAINTING Jos. Marioni' and with dimensions and technical information on canvas overlap.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Rolf Ricke, Köln; Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Winterthur 1993 (Kunsthalle), Joseph Marioni, Malerei (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 25 000 – 30 000,-

Joseph Marioni entwickelt seit den 1970er Jahren monochrome Gemälde, in denen er die volle Ausdruckskraft der Farbe vergegenwärtigen möchte. Sein Schaffen wird maßgeblich geprägt von den Abstrakten Expressionisten, insbesondere von Clyfford Still, Mark Rothko und Barnett Newman aber ebenso von der minimalistischen Kunst eines Brice Marden und Robert Ryman. Das besondere an Marioni's Werken ist ihre unverwechselbare Farbigkeit aber auch der Farbauftrag, der den Arbeiten fast einen objekthaften Charakter verleiht. Der Künstler mischt seine Farben selber mit Pigmenten an, um die richtige Transparenz und Dichte der Farbe bestimmen zu können. Im Anschluss trägt er die mit Wasser verdünnte Acrylfarbe, mit Hilfe von Pinseln, Farbrollern oder seinen Händen, in mehreren Schichten auf Leinen auf. Dabei entstehen die Werke immer hängend an der Atelierwand, damit die Farbe, während sie im flüssigen Zustand aufgetragen wird, am Objekt herunterfließen kann.

„Die Farbe steht für mich in einem funktionalen Verhältnis zu menschlichen Empfindungen. Mein besonderes Anliegen in Bezug auf Farbe richtet sich auf ihren wahrnehmbaren Gefühlsausdruck und darauf, wie das konkrete Objekt des Bildes zu einem Ort für diese Wahrnehmung werden kann. Ich sage manchmal, daß ich gerne für die Farbe täte, was Pollock für die Linie tat. Ich möchte gerne Farbe von ihren Einschränkungen befreien. Monochrome Malerei macht Farbe leichter zugänglich, sie hat ein größeres Potential, um die Wahrnehmung von Farbe zu vertiefen, und ich glaube, daß sie mit emotionaler Intimität zu tun hat. [...] Es gibt ein weites Feld von Farb-Wahrnehmung, das die Malerei gerade zu erobern beginnt. Ich sehe monochrome Malerei als diesen Beginn.“ (Joseph Marioni und Hannelore Kersting, Ein Dialog, in: Hannelore Kersting (Hg.), Joseph Marioni, Painter, Ausst.Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1994, S.28f).

*Since the 1970s, Joseph Marioni has been developing monochrome paintings in which he strives to visualize the full expressiveness of colour. His work is decisively influenced by the Abstract Expressionists, especially Clyfford Still, Mark Rothko and Barnett Newman, but also by the minimalist art of Brice Marden and Robert Ryman.*

*What is special about Marioni's works is their unmistakable colourfulness, but also the application of colour, which almost gives the works an object-like character. The artist mixes his colours himself with pigments to determine the correct transparency and density of the colour. He then applies the acrylic paint diluted with water in several layers on linen, using brushes, paint rollers or his hands. The works are always hanging from the studio wall so that the paint can flow down the object while it is being applied in a liquid state.*

*'For me, colour is in a functional relationship with human emotions. My particular concern with regard to colour is directed towards its perceptible expression of feeling and how the concrete object of the picture can become a place for this perception. I sometimes say that I would like to do for colour what Pollock did for the line. I would like to free colour from its limitations. Monochrome painting makes colour more accessible, it has a greater potential to deepen the perception of colour, and I believe it has to do with emotional intimacy. [...] There is a wide field of colour perception that is just beginning to take painting by storm. I see monochrome painting as its beginning.'* (Joseph Marioni and Hannelore Kersting, Ein Dialog, in: Hannelore Kersting (ed.), Joseph Marioni, Painter, exhib. cat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1994, p.28f).





## CHRISTO

Gabrovo (Bulgarien) 1935

### 628 WRAPPED REICHSTAG (PROJECT FOR BERLIN) 1993

Collage: Wachskreide, Deckweiß, Bleistift, Landkarte und Photographie auf Karton auf Holz. 35,5 x 28 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt '1993 Christo Wrapped Reichstag (Project for Berlin)' sowie mit weiteren Angaben. Rückseitig auf dem Holz mit handschriftlichem Copyright-Hinweis des Künstlers '© Christo 1993'. – Mit Atelierspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung vom Studio Christo, New York, per Email vom 10.04.2018.

*Collage: wax crayons, white body colour, pencil, map and photograph on card on wood. 35.5 x 28 cm. Framed under plexiglass. Signed, dated and titled '1993 Christo Wrapped Reichstag (Project for Berlin)' and additional information. The back of the wood with artist's handwritten copyright notice '© Christo 1993'. – Traces of studio.*

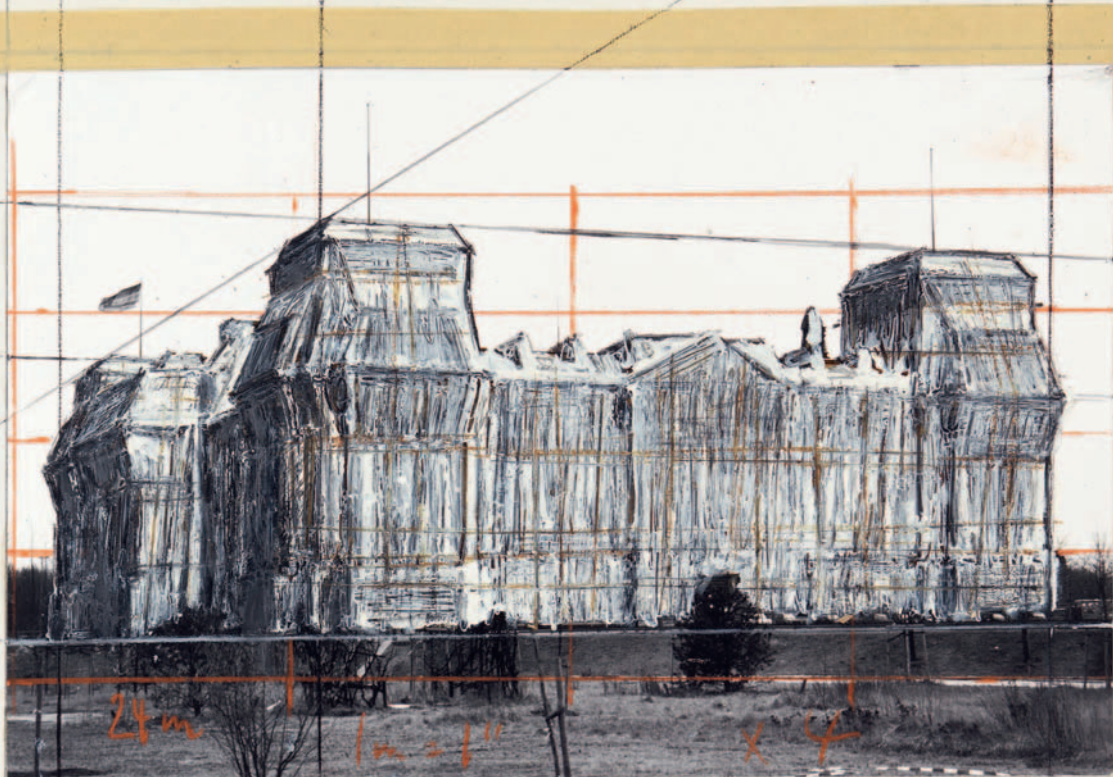
*With a written confirmation from Studio Christo, New York, via email dated 10.04.2018.*

Provenienz *Provenance*

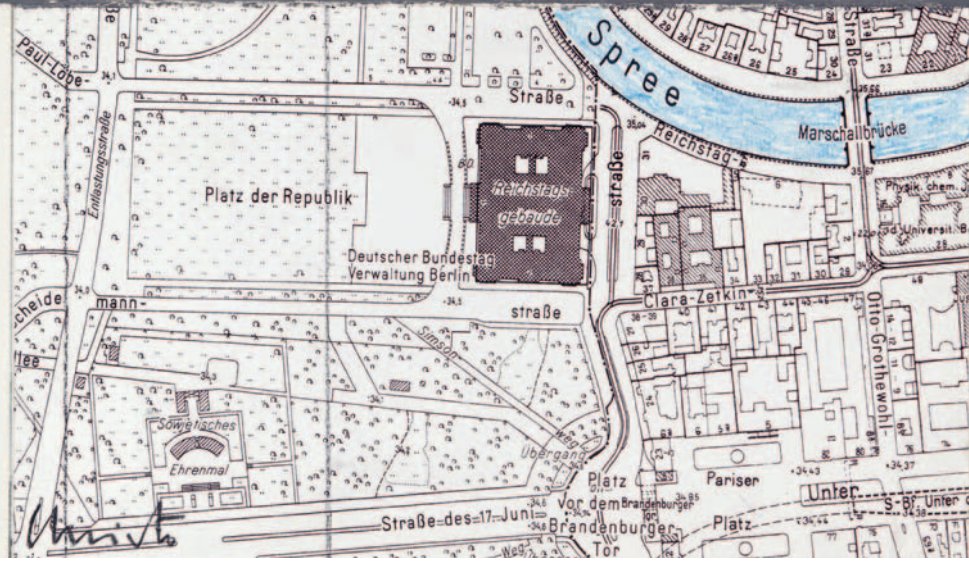
Privatsammlung, Norddeutschland

€ 18 000 – 22 000,–

height 42.5m. 135.76 meters (north part 20.00m) tower 14.5m. 96.00m.



WRAPPED REICHSTAG (project for BERLIN) PLATZ DER REPUBLIK, BRANDENBURGER TOR



## CHRISTO

Gabrovo (Bulgarien) 1935

### 629 OVER THE RIVER (PROJECT FOR ARKANSAS RIVER, STATE OF COLORADO) 2007

Collage: Wachskreide, Bleistift, Lack, Landkarte, Stoff und Photographie von Wolfgang Volz auf Karton auf Holz. 43,5 x 56 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt 'Christo 2007 Over the River (Project for Arkansas River, State of Colorado)' sowie mit weiteren Angaben. Rückseitig auf dem Holz mit handschriftlichem Copyright-Hinweis des Künstlers '© Christo 2007'. – Mit Atelierspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung vom Studio Christo, New York, per Email vom 15.03.2018.

*Collage: wax crayons, pencil, varnish, map, fabric and photograph by Wolfgang Volz on card on wood. 43.5 x 56 cm. Framed under plexiglass. Signed, dated and titled 'Christo 2007 Over the River (Project for Arkansas River, State of Colorado)' and additional information. Artist's handwritten copyright notice '© Christo 2007' verso on wood. – Traces of studio.*

*With a written confirmation from Studio Christo, New York, via email dated 15.03.2018.*

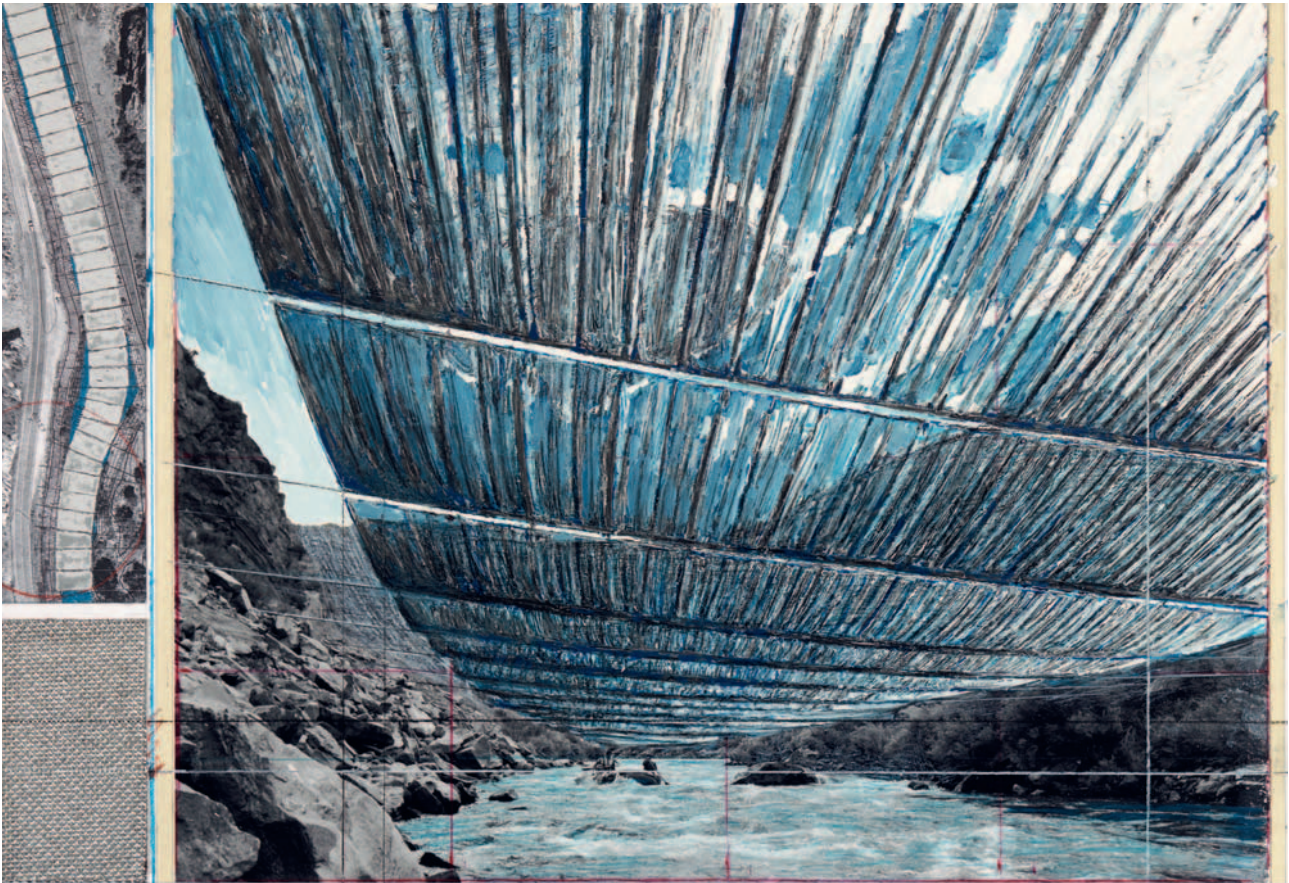
Die vorliegende Arbeit wird versteigert zugunsten der „Stiftung Hoffnung 1-plus – CARE für Kinder in Slums“.

*The present work will be auctioned off in support of „Stiftung Hoffnung 1-plus – CARE für Kinder in Slums“.*

€ 35 000 – 40 000,–

*Together with Jeanne Claude, Christo developed the idea for the project "Over the River" in 1992. In their concept of the 'covered river', woven material would be strung high over the river and held in place by steel rods on the banks. The floating, shimmering fabric panels are translucent and depending on the light, create exciting reflections on interaction with the surface of the water. At the same time, the fabric is so transparent that depending on where one stands, you can dimly see the sky, the surrounding landscape or the course of the river.*

*Together with their team, the artist couple searched in the Rocky Mountains for suitable locations for the project and in 1996 chose a position on the Arkansas River in Colorado. Fabric panels would be erected in eight areas along the section between Cañon City and Salida in Southern Colorado for a period of two weeks in the summer months. A total of around 10 km of fabric would be required for the route of over 67 km. Official approval procedures interrupted the planning many times delaying the project for several decades whilst the legal status as well as objections regarding animal welfare and environmental protection were considered. In 2017 "Over the River" became a political issue as Christo announced the termination of any further planning of his temporary artwork. One possible reason was named as Donald Trump, as Christo did not wish to execute his project under Trump's political leadership. 'I use my own money and my own work and my own plans because I like to be totally free. And here now, the federal government is our landlord. They own the land. I can't do a project that benefits this landlord.' (Christo, cited in: Randy Kennedy, Christo, Trump and the Art World's Biggest Protest Yet, New York Time January 25, 2017).*



W. W. W. W.  
2007

suspended fabric panels (polypropylene) length 220' width from 45' to 120' from steel cables (preformed, slow steel wire rope) diameter 3/16"  
heights 8' - 25' above (mean) river level

Over the River (project for Arkansas River, State of Colorado) Fremont and Chaffee Counties, US # 50, Union Pacific

**A.R. PENCK**

Dresden 1939 – 2017 Zürich

630 PLATO, SOKRATES UND ARISTOTELES – 6  
1996

Acryl auf Leinwand. 100 x 140 cm. Gerahmt.

Signiert 'ar. penck'.

*Acrylic on canvas. 100 x 140 cm. Framed.*

*Signed 'ar. penck'.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Rackey, Bad Honnef; Privatsammlung,  
Schweiz

€ 40 000 – 50 000,-





at. penk

## GERHARD RICHTER

Dresden 1932

### 631 VERMALUNG (BRAUN)

1972

Öl auf Leinwand. 27 x 40 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Richter, 72' sowie mit der Werknummer '78'. Bild 78 einer 120-teiligen Arbeit. Edition Westfälischer Kunstverein, Münster.

Die 120 Leinwände wurden im Atelier zu einem Block von 270 x 480 cm gehängt, als Ganzes bemalt und dann einzeln im Westfälischen Kunstverein angeboten.

Butin 46; Elger 325-78

*Oil on canvas. 27 x 40 cm. Framed. Signed and dated 'Richter, 72' and work number '78' verso on canvas. Painting 78 of a 120-part work. Edition Westfälischer Kunstverein, Münster.*

*The 120 canvases were hung in the studio in a block of 270 x 480 cm, painted as a whole and then offered individually at Westfälischer Kunstverein.*

Provenienz *Provenance*

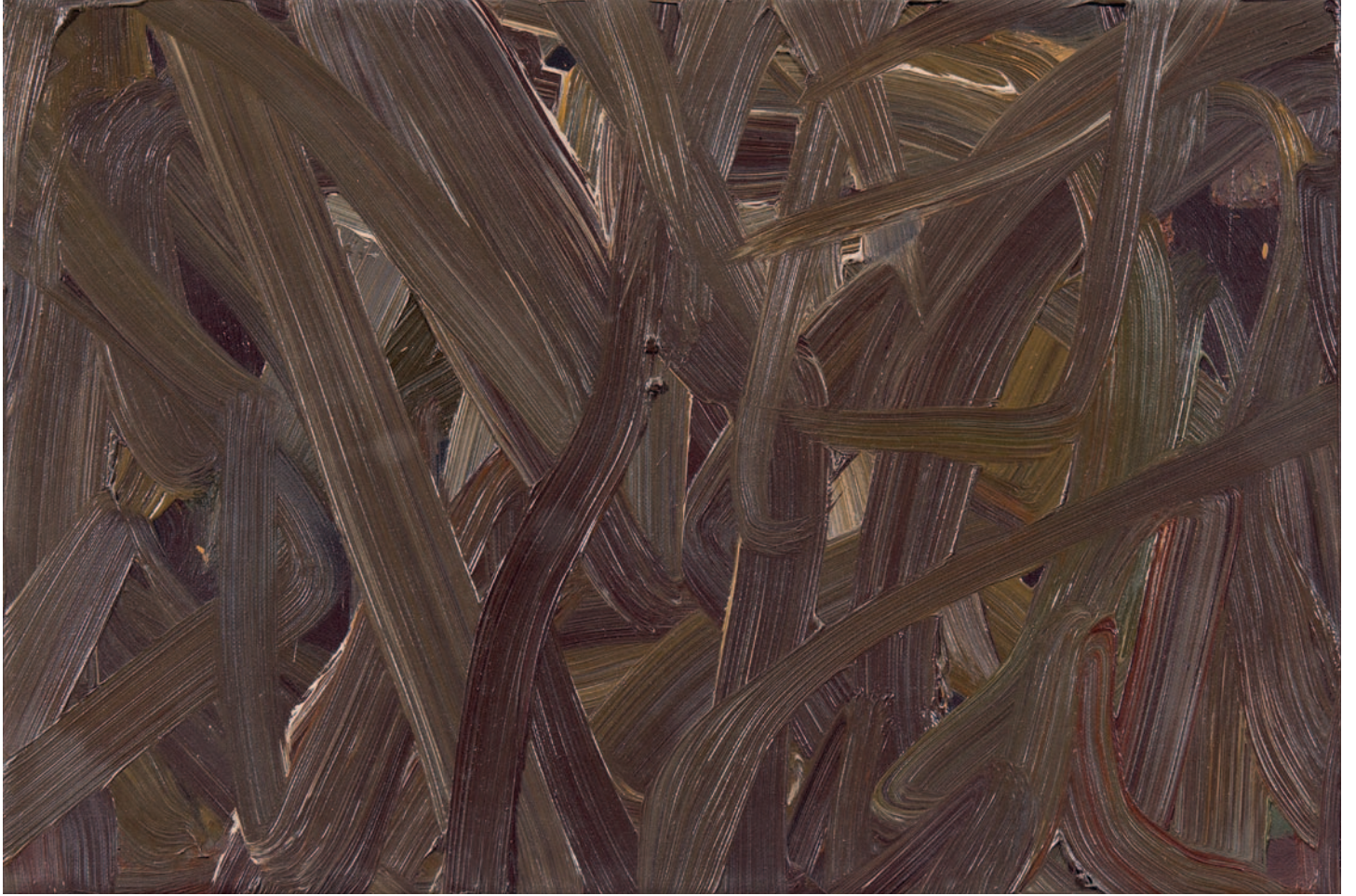
Sammlung Dieter Ronte, Bonn; Privatsammlung, Hessen

€ 40 000 – 60 000,–

Die „Vermalungen“, ein Thema, das Richter über mehrere Jahre hinweg aufgreift und in verschiedenen Farbkonstellationen variiert, entstehen, ähnlich wie die 1971 für die 36. Biennale di Venezia entstandenen „Dschungelbilder“, aus dem Prozess und der Verflechtung unendlicher Pinselbahnen. In einem 1973 datierten Brief an den Kunsthistoriker Jean-Christophe Ammann schildert Gerhard Richter diesen Prozess wie folgt: „Der Pinsel zieht den gegebenen Weg von Farbleck zu Farbleck, erst vermittelnd, dann mehr oder weniger zerstörend, vermischend, bis es keine unberührte Stelle mehr gibt, alles fast ein Brei, gleichrangige Verflechtungen von Form, Raum und Farbe. Bilder, die sich ergeben, aus dem Machen entstehen, keine Kreation, nicht kreativ, im Sinne dieses verlogenen Wortes (ich erwähne das, weil ich das Wort verabscheue) – sicher aber kreatürlich. Um die Faszination, die die dschungelartigen Formverflechtungen auf mich ausüben, zu illustrieren: Als Kind schmierte ich mit dem Finger auf dem leergegessenen, leicht fettigen Abendbroteller Schleifen, Kurven, die sich immer wieder überschneiden und phantastische räumliche Gebilde ergeben, die sich je nach Beleuchtung verändern, die man endlos weiterformen kann. Das finde ich reizvoller als die feste Form, als das gesetzte Zeichen, wechseln und fließen lassen, relativieren, das hat schon was mit Informel zu tun, was mir sehr paßt, weil es das Gegenteil von Tod ist.“ (Gerhard Richter in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews, Frankfurt a. Main u.a. 1993, S.74).

Gerhard Richter ist ein Meister in der Vermeidung malerischer Konventionen. In „Vermalung (Braun)“ bilden der pastose Farbauftrag und die deutlich sichtbaren Pinselpuren ein Geflecht aus dynamischen Bewegungen in unendlichen, kurvigen Bahnen, die sich in jedem Einzelwerk fortsetzen. Indem er diesen subjektiv bildnerischen Ausdruck als Edition vervielfältigt stellt Richter gekonnt kritisch die Einmaligkeit einer gestischen Malerei in Frage. Ebenso wird eine großflächig angelegte, vermeintlich geplante und ausgeglichene abstrakte Komposition in ihre Einzelteile zerlegt, die durch die spezifische Erscheinungsform des jeweiligen Ausschnitts erneut einen Unikatcharakter annehmen. Stilistisch vermeidet Richter jede Hierarchisierung von Farbe und Fläche. Mit seinen „Vermalungen“ erprobt und analysiert Richter eine abstrakte gestische Malerei, die in naher Verwandtschaft zu zeitgenössischen Strömungen des Informel und der Konzeptkunst zu sehen ist.





**ANDY WARHOL**

Pittsburgh 1928 – 1987 New York

632 **MARILYN MONROE (MARILYN)**

1967

Farbserigraphie auf Karton. 91,4 x 91,4 cm.  
Unter Glas gerahmt. Signiert und stempel-  
nummeriert. Exemplar 105/250 (+ 26 A.P.).  
Aus der gleichnamigen 10-teiligen Folge.  
Edition Factory Additions, New York. – Mit  
leichten Altersspuren.

Feldman/Schellmann/Defendi II.26

*Colour silkscreen on card. 91.4 x 91.4 cm.  
Framed under glass. Signed and stamped  
numeration. Proof 105/250 (+ 26 A.P.). From  
the eponymous 10-part series. Edition  
Factory Additions, New York. – Minor traces  
of age.*

Provenienz *Provenance*Sammlung Hugo Jung, Aachen; Privatbesitz,  
Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000,–

Bereits kurz nach Marilyn Monroes Tod 1962 erwirbt Andy Warhol eine Pressephotographie der Schauspielerin in ihrer Rolle als Rose Loomis in dem Film Niagara, 1953. Das Brustbild zeigt Marilyn in einem schwarzen Kleid mit weißem Kragen und tiefem Ausschnitt. Noch im gleichen Jahr bestellt Warhol eine Siebdruckvorlage und seine erste Marilyn wird ausgeführt. Ist dieses frühe Muster noch klassisch im Portraitformat gehalten, verwendet Warhol für seine folgenden Marilyns ein quadratisches Bildformat. Mit jedem weiteren Zuschnitt, den er für die verschiedenen Siebdruckvorlagen (1964 und 1967) anfertigt, schließt sich der Bildausschnitt enger um Marilyn Monroes Gesicht und der Betrachter rückt immer näher und unmittelbarer an die Filmikone heran. Mit fehlender Distanz verstärkt Warhol die Objektivität seiner Darstellung, was insbesondere in seinen 1967 veröffentlichten Farbserigraphien erkennbar wird.

*Shortly after Marilyn Monroe's death in 1962, Andy Warhol acquired a press photograph depicting the actress in her role as Rose Loomis in the film Niagara from 1953. The portrait shows Marilyn in a low-cut black dress with a white collar. In the same year, Warhol orders a screen print template and his first Marilyn is produced. While this early example still has the classical portrait format, Warhol went on to use a square format for his subsequent Marilyns. With each further cut he produced for the various screen prints (1964 and 1967), the image becomes progressively tighter around Marilyn's face and the viewer moves steadily closer to the film icon. With the absence of distance, Warhol reinforces the objectivity of his depiction, particularly evident in the colour serigraphs published in 1967.*



**SIGMAR POLKE**  
Oels 1941 – 2010 Köln

633 OHNE TITEL  
1998

Interferenzfarbe und Acryl auf Karton.  
100 x 68,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert  
und datiert 'Sigmar Polke 98' sowie mit  
Widmung. –  
Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Michael Trier für hilfreiche  
Auskünfte.

*Interference paint and acrylic on card.  
100 x 68.5 cm. Framed under glass. Signed  
and dated 'Sigmar Polke 98' and with dedi-  
cation. – Traces of studio and minor traces  
of age.*

*We would like to thank Michael Trier for  
helpful information.*

Provenienz *Provenance*  
Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

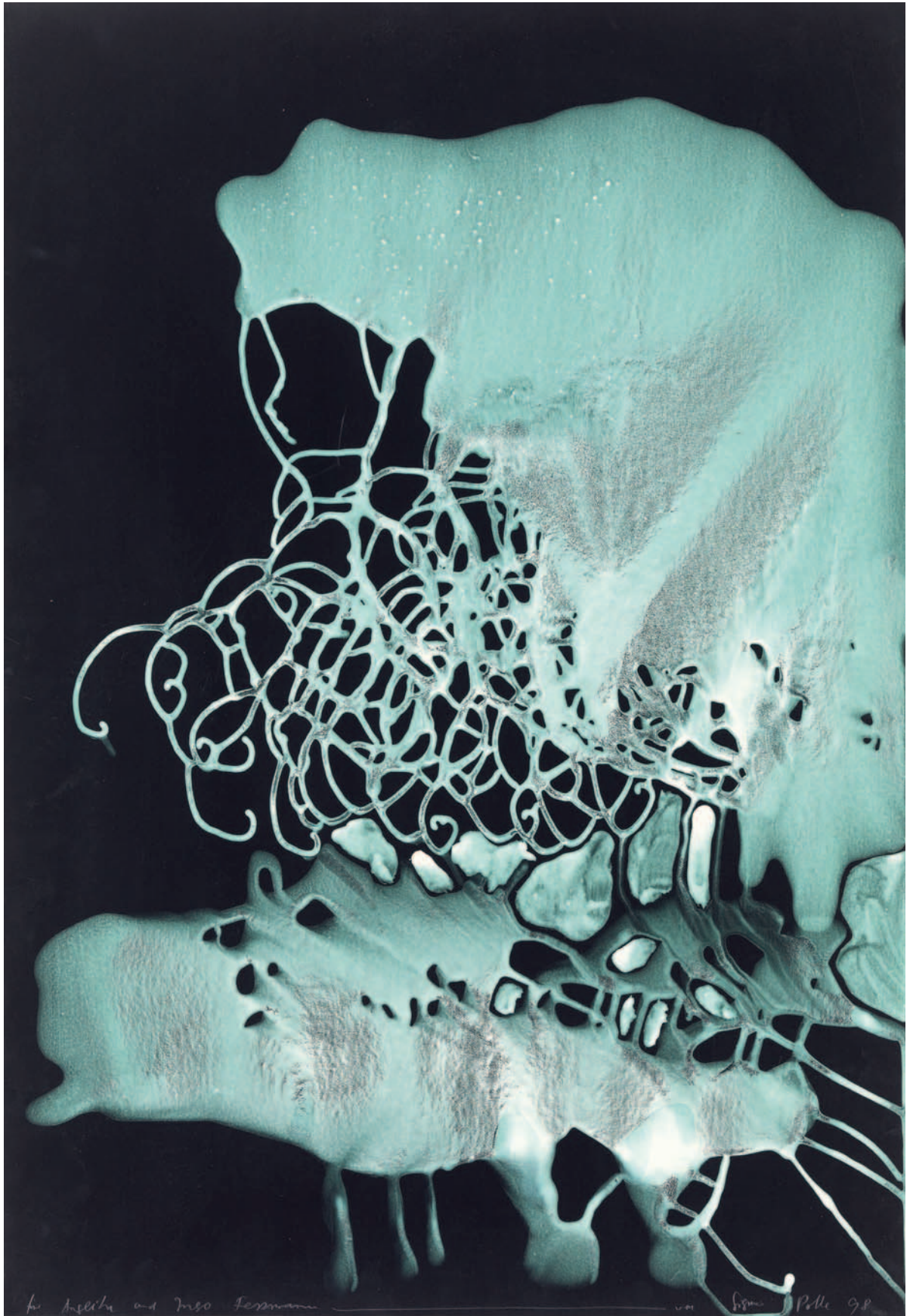
€ 70 000 – 90 000,–

Das Verhältnis von Licht und Farbe ist ein zentrales Thema in Sigmar Polkes Oeuvre, mit dem der Künstler sich wiederholt mit neuen, zum Teil sehr ungewöhnlichen Materialien auseinandersetzt. Der Interferenzfarbe widmet sich Polke ab den 1990er Jahren, in der Folge entstehen zahlreiche Werke, in denen die besondere Ästhetik des Materials hervorgehoben wird. Dabei spielen Zufall und Unkontrollierbarkeit eine wichtige Rolle, Polke schüttet die Farbe direkt auf das Papier oder die Leinwand und bestimmt den Verlauf der Farbe nur bedingt durch die Bewegung des Bildträgers.

„Polke trieb seine Materialien bis an einen Punkt, die Vernunft strauchelt und die Dinge beginnen, nicht durch die Voraussicht oder das bewusste Handeln des Künstlers Gestalt anzunehmen, sondern durch nichtrationale Bedingungen wie Schwerkraft, Zufall und das Assoziationsvermögen des Unbewussten. Kein binäres System war befriedigend, keine Ideologie anziehend, keine Geometrie verkörperte das Göttliche und keine Wahrheit siegte. Polke war besessen davon, durch den Einsatz des Zufalls zu weniger aufgesetzten und weniger sentimental ausgedrückten Formen zu gelangen; er wollte seine Materialien von seiner Kontrolle befreien, um die Mühelosigkeit zu unterlaufen und über das hinauszugelangen, was er bereits wusste.“ (Kathy Halbreich, Alibis, Eine Einführung, in: Kathy Halbreich u.a. (Hg.), Alibis, Sigmar Polke, 1963–2013, Ausst.Kat. Museum Ludwig, Köln u.a., München 2015, S.72).

*The relationship between light and colour is a central theme in Sigmar Polke's oeuvre, in which the artist repeatedly deals with new, partially very unusual materials. Polke began dedicating himself to interference colour in the 1990s and subsequently created numerous works in which the special aesthetics of the material are emphasised. Chance and non-controllability play an important role in this; Polke pours the paint directly onto the paper or the canvas and determines the course of the colour only to a certain extent by moving the support.*

*'Polke drove his materials to a point where reason stumbles and things begin to take shape - not through the artist's foresight or conscious action, but through non-rational conditions such as gravity, chance and the ability of association of the unconscious. No binary system was satisfactory, no ideology attractive, no geometry embodied divinity and no truth triumphed. Polke was obsessed with the use of chance to achieve less contrived and less sentimental forms of expression; he wanted to liberate his materials from his control in order to undermine effortlessness and to surpass what he already knew'. (Kathy Halbreich, Alibis, An Introduction, in: Kathy Halbreich et al. (Ed.), Alibis, Sigmar Polke, 1963–2013, exhib.cat. Museum Ludwig, Cologne i.a., Munich 2015, p.72).*



## SIGMAR POLKE

Oels 1941 – 2010 Köln

### 634 OHNE TITEL

1999

Acryl, Spray- und Interferenzfarbe auf Karton. 100 x 68,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Sigmar Polke 99' sowie mit Widmung. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Michael Trier für hilfreiche Auskünfte.

*Acrylic, spray paint and interference paint on card. 100 x 68.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Sigmar Polke 99' and with dedication. – Minor traces of age.*

*We would like to thank Michael Trier for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

€ 70 000 – 90 000,–

Wie vielschichtig Sigmar Polke mit Formen und Farben experimentiert, veranschaulicht prägnant die vorliegende Arbeit von 1999. Der Künstler kombiniert unterschiedliche Malstile und Techniken, die er sich über Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens zu Eigen gemacht hat. So zeigt das Werk sowohl feine, klare, als auch grob angelegte, gezeichnete Liniengebilde, Fließstrukturen von großzügig aufgetragenen Farbflächen, einzelne, gesprühte Farbelemente und natürlich seine charakteristischen Rasterpunkte. „Polkes 'abstrakte' Malerei wiederholt natürliche Vorgänge und Gesetzmäßigkeiten mit analog gesteuertem Malmaterial. Mit dem Oszillieren zwischen amorphen und sich gestaltenden Formen, mit motivischen Kürzeln sowie initiierten chemischen Prozessen spielt er auf natürliche Phänomene an. Werden die sich scheinbar noch wandelnden, offenen Fließformen mit Pinselzeichnungen, Rastermotiven, Stoffmustern oder transparenten Bildträgern kombiniert, sind sie entweder als naturhaft oder aber als Äquivalent für andauernde, offene Prozesse im allgemeinen Sinn lesbar, etwa als mentale Prozesse wie Erinnerungen, als historische Umwälzungsprozesse oder alchemistische Prozesse. Die Fließformen sind immer inhaltlich determiniert, der Bildinhalt findet seine Entsprechung immer auch auf materialer Ebene.“ (Anita Shah, *Die Dinge zu sehen wie sie sind, Zu Sigmar Polkes malerischem Werk seit 1981, Weimar 2001, S.162*).

*The present work from 1999 succinctly illustrates how intricately Sigmar Polke experiments with forms and colours. The artist combines different painting styles and techniques, which he has embraced over decades of his artistic work. The work shows both fine, clear as well as roughly drawn lines, flow structures of generously applied colour areas, individual, sprayed colour elements and of course his characteristic grid dots.*

*'His [Polke's] "abstract" painting reproduces natural processes and regularities with analogously controlled painting materials. By oscillating between amorphous and developing forms, with motivic abbreviations and initiated chemical processes, he alludes to natural phenomena. If the apparently still changing, open flowing forms are combined with brush drawings, grid motifs, fabric patterns or transparent supports, they are definable either as natural or as an equivalent for on-going, open processes in the general sense, for example as mental processes such as memories, as historical transformation processes or alchemistic processes. The flowing forms are always determined by content, the image content always also finds its counterpart on a material level.' (Anita Shah, *Die Dinge zu sehen wie sie sind, Zu Sigmar Polkes malerischem Werk seit 1981, Weimar 2001, p.162*).*



635 **OHNE TITEL**  
1990

Acryl auf Blei auf Holz. 180 x 110 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'Förg 90' sowie beschriftet '65/90'. – Mit Atelier-spuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Estate Günther Förg registriert. Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on lead on wood. 180 x 110 cm.  
Signed and dated 'Förg 90' and inscribed  
'65/90' verso on wood. – Traces of studio.*

*The present work is registered in the archive  
of Estate Günther Förg. We thank Michael  
Neff from Estate Günther Förg for the kind  
confirmation of the work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,  
Süddeutschland

€ 150 000 – 200 000,–

Es besteht kein Zweifel: Günther Förg hatte eine wunderbar freizügige, künstlerische Haltung, mit der er die Wechselwirkungen und das Zusammenspiel der Disziplinen Malerei, Bildhauerei und Fotografie ausreizt und eine ungemein wirkungsvolle Ästhetik in Werkfolgen und -serien entwickelt. Förg bezieht sich dabei immer wieder auf führende Repräsentanten der Moderne wie Piet Mondrian, Josef Albers, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Clyfford Still oder Blinky Palermo und deren konsequent thematische Festlegung, etwa in konkreten und monochromen Strukturen, die Förg als legitimes Ausgangsmaterial für seine eigenen Arbeiten betrachtet. So bedient er sich oder besser er anverwandelt das Empfundene, Gesehene und schafft hieraus Kompositionen von absolut ausgeglichener Beziehung, welche das jetzt sichtbare Bild als einen Ausschnitt aus dem gleichartigen Bilder-Universum erscheinen lässt. „Wer nicht Vorbildern und Zitaten auf die Spur kommt, verkennt Förgs Werk“, so der Kunstsammler Reiner Speck. Und in der Tat, Förg spielt mit dem schnellen Impuls der Wiedererkennung, steht zu dem unvermeintlichen ah-ja-klar, provoziert ein Déjà-vu, um gleichzeitig mit einer elegant dekorativen – um nicht (jedes Mal) wieder verblüfft zu sagen – ungemein anmaßenden Schönheit zu punkten. Und dabei gibt es sie doch, die feinen Unterschiede trotz aller Gemeinsamkeiten und Wiederholungen, etwa hier der provokative Einsatz von dünn ausgewalztem Blei und nicht die kategorische Leinwand als Bildträger, Zusammenstellung und Verhältnisse zweier monochromen Farbräume, eine ganz dezidiert gewählte Monochromie, mit wohlgesetzter Farbkombination, ungemein ästhetisch und in der Ausführung einer, für den Künstler typisch, eleganten Einfachheit. Die Zweiteilung wird hier mit dem Kontrast zwischen den Tönen „Blei“ und ein „rostähnliches Corten“ oder dort mit „kobaltblau“-ähnlichen und „türkis“-ähnlichen Werten gesetzt. Das auf der formalen Ebene scheinbar klar ersichtliche Kompositionsprinzip erzielt also mit den instinktiv und impulsiv gewählten Farbtönen, den ungewöhnlichen Trägern und dem gewählten Format eine optische wie atmosphärisch überraschende Bestimmtheit.

MvL





636 OHNE TITEL  
1990

Acryl auf Blei auf Holz. 180 x 110 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'Förg 90'. – Mit Atelierspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Estate Günther Förg registriert. Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on lead on wood. 180 x 110 cm.  
Signed and dated 'Förg 90' verso on wood. –  
Traces of studio.*

*The present work is registered in the archive of Estate Günther Förg. We thank Michael Neff from Estate Günther Förg for the kind confirmation of the work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,  
Süddeutschland

€ 150 000 – 200 000,–

*There is no doubt, Günther Förg had a wonderfully generous, artistic attitude with which he exploited the interactions and interplay of the disciplines of painting, sculpture and photography and developed an exceptionally effective aesthetic in programs and series of works. Förg often referred to leading representatives of modernism such as Piet Mondrian, Josef Albers, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Clyfford Still or Blinky Palermo and their consistently thematic specifications, such as concrete and monochrome structures, which Förg regarded as legitimate starting material for his own works. Therefore he uses, or rather transforms the experienced, the seen, to create compositions of absolutely balanced relationships which make the now visible image appear as an excerpt from the similar image-universe. "He who can't see the role models and quotations, misjudges Förg's work", said the art collector Reiner Speck. And indeed, Förg plays with the quick impulse of recognition, stands by the unavoidable oh yes of course, provokes a déjà-vu, to score with an elegantly decorative – not to say astonished, again (every time) – immensely presumptuous beauty. But at the same time, despite all the similarities and duplications, there are fine discrepancies, such as here the provocative use of thinly rolled lead rather than the categorical canvas, the combination and relation of two monochrome colour spaces, a resolutely chosen monochrome, with a well-placed colour combination, extremely aesthetic, and, typically for the artist, executed with elegant simplicity. The division is set here with the contrast between the tones "lead" and a "rust-like Corten", or there with "cobalt blue"-like and "turquoise"-like values. The compositional principal, which seems apparently clear on the formal level, achieves an optically and atmospherically surprising certainty with the instinctively and impulsively selected colour tones, the unusual support and the chosen format.*

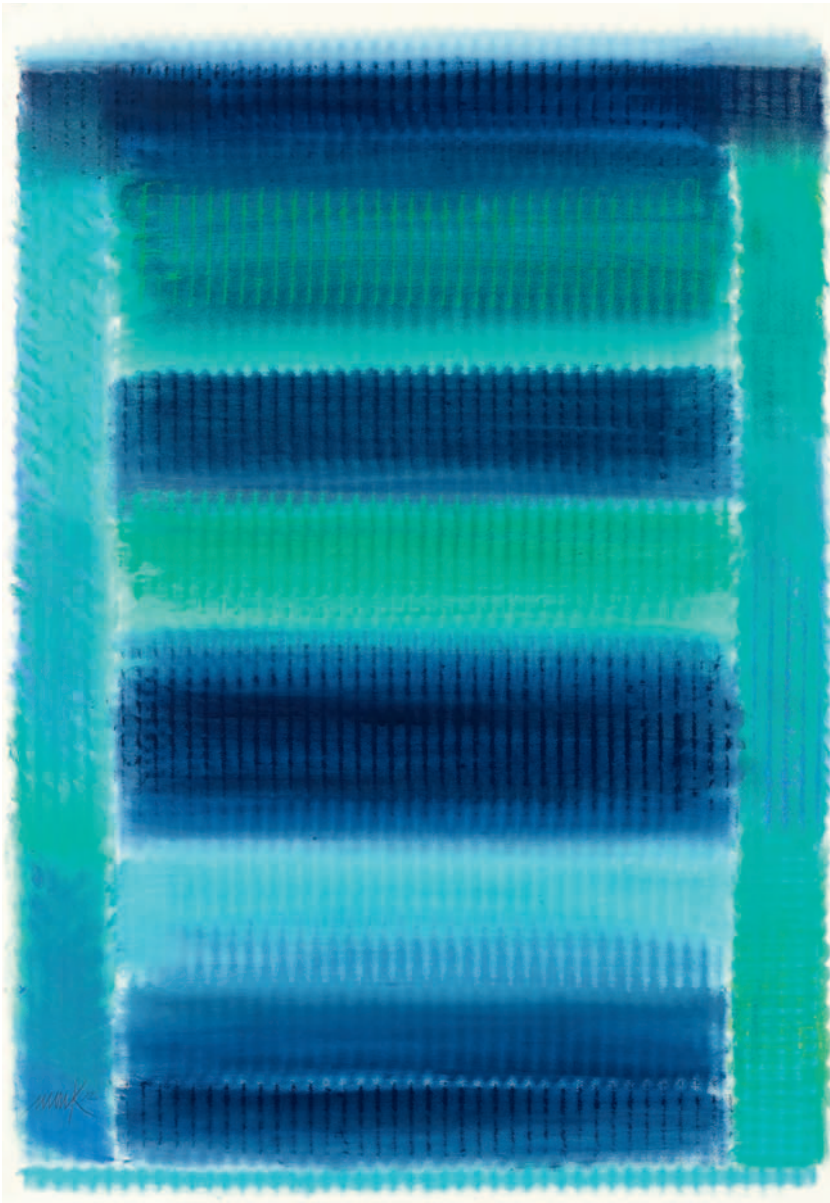


**HEINZ MACK**

Lollar 1931

637 OHNE TITEL

2012



Pastellkreide auf Papier. 112 x 77 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Mack 12'.

*Enclosed, signed photo certificate from the artist, 2013/2018.*

Mit beiliegendem signiertem Photozertifikat des Künstlers 2013/2018.

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Hessen

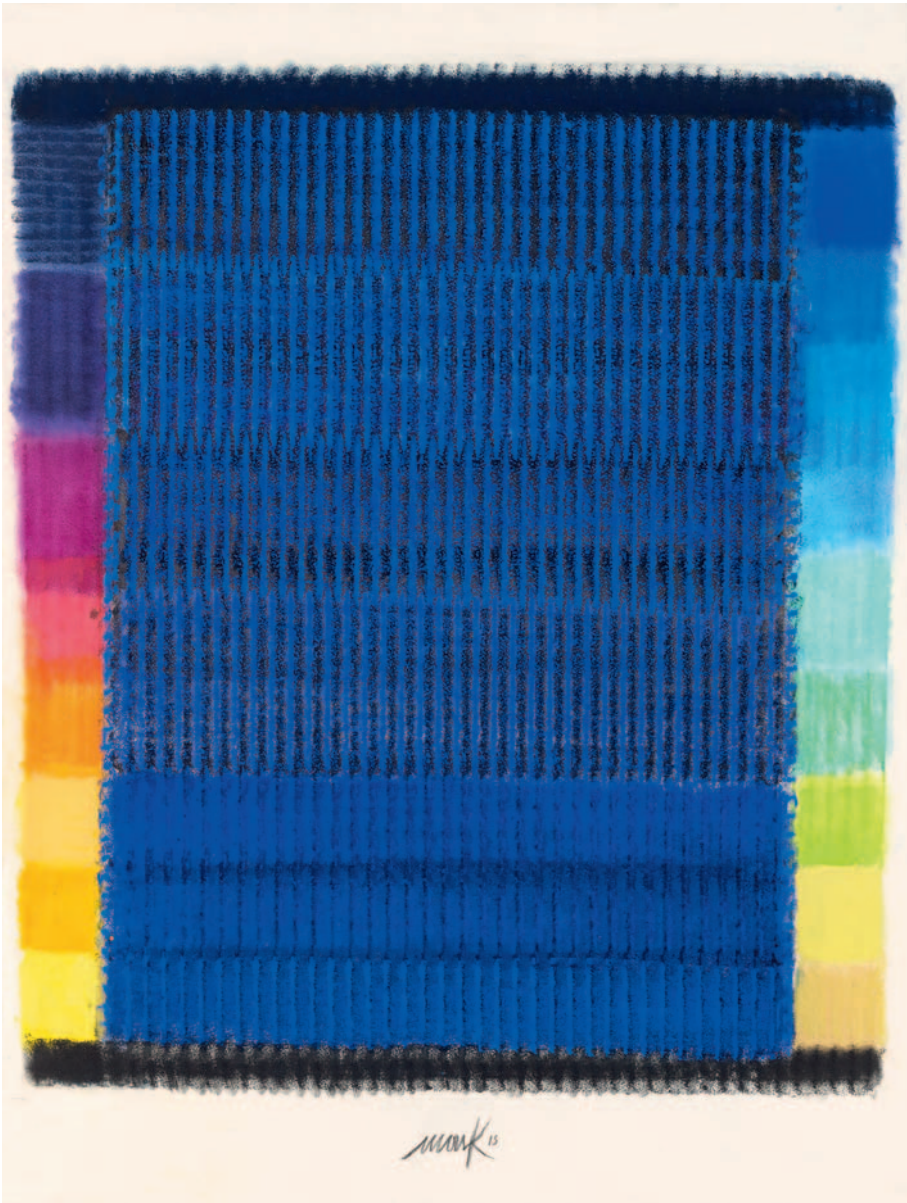
*Pastel chalks on paper. 112 x 77 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Mack 12'.*

€ 20 000 – 25 000,-

HEINZ MACK

Lollar 1931

638 OHNE TITEL  
2013



Mischtechnik auf Papier. 102 x 77 cm. Unter  
Glas gerahmt. Signiert und datiert 'Mack 13':

*Enclosed, signed photo certificate from the  
artist, 2013/2018.*

Mit beiliegendem signiertem Photozertifikat  
des Künstlers 2013/2018.

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Hessen

*Mixed media on paper. 102 x 77 cm. Framed  
under glass. Signed and dated 'Mack 13':*

€ 20 000 – 25 000,-

639 OHNE TITEL  
2000

Acryl auf Leinwand. 120 x 100 cm. Signiert 'Förg'. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Förg 2000'.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Estate Günther Förg registriert. Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on canvas. 120 x 100 cm. Signed 'Förg'. Signed and dated 'Förg 2000' verso on canvas.*

*The present work is registered in the archive of Estate Günther Förg. We thank Michael Neff from Estate Günther Förg for the kind confirmation of the work's authenticity.*

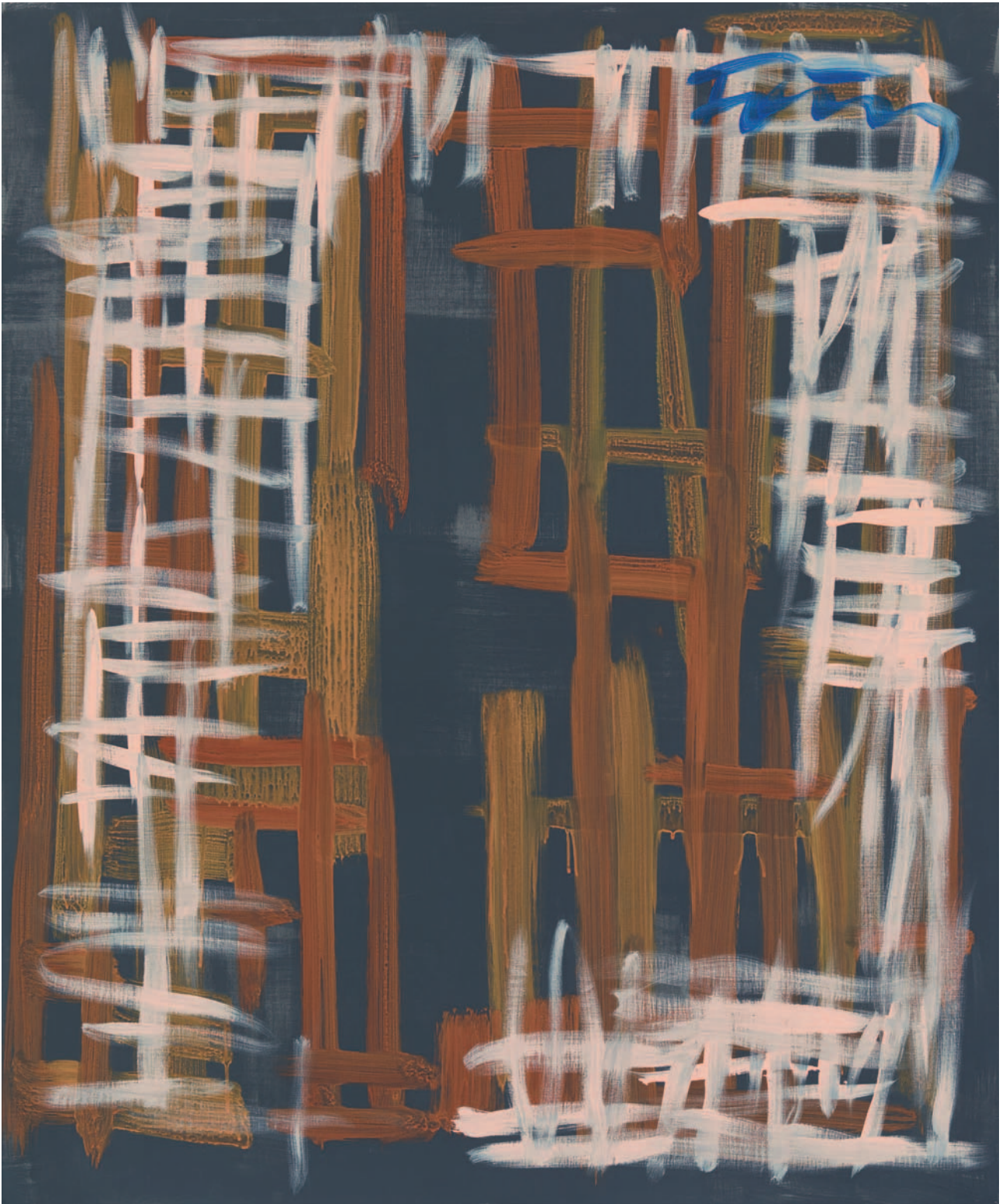
Provenienz Provenance  
Privatsammlung, Schweiz

€ 30 000 – 40 000,–

Gitterstrukturen herrschen vor. Auf schwarzem Grund eine braun, braun-gelbe Struktur, darüber in rosa, rosa-weiß ein feineres Gitter gelegt wie eine aufstockende Lasur. Trotz aller räumlichen Annäherung und Wiederholung setzt Günther Förg ein offeneres und darüber ein dichteres Gewebe aus Grundrissen. Er öffnet damit ein weites Feld für bildliche Assoziationen in den aufgetürmten und übereinander gelagerten Gittern, einem Geflecht skizzenhaft lockerer, horizontaler wie vertikaler Pinselstriche, mit schnellen Schraffuren vergleichbar, um eine architektonische Situation festzuhalten, etwa eine Aufsicht auf ein vibrierendes Stadtbild mit Gebäuden und Straßenzügen im Dunklen, bisweilen erleuchtet vom Licht der Reklame. Dagegen spricht der fahrige, ungenaue Vortrag des Künstlers. Förg mag sich auf führende Repräsentanten wie Piet Mondrian oder andere der holländischen De Stijl-Künstler beziehen, hier jedoch macht er genau das Gegenteil: Er skizziert das Exakte, das Absolute der geometrischen Abstraktion der Moderne und kultiviert das Fahrige und Provisorische. Förg ist sich der historischen Quelle bewusst, von der er sich in provokanter Weise absetzt.

MvL

*Grid structures dominate. A brown, brown-yellow structure on a black ground and over that a fine grid of pink and pinky-white, laid like a build-up of glaze. Despite all the spatial rapprochement and repetition, Günther Förg creates open, and above that denser webs of layouts. He thus opens up a broad field for pictorial association in the piled and superimposed grids, a network of sketchy, loose horizontal and vertical brush strokes, comparable to rapid hatching, in order to capture an architectural situation such as a view of a vibrating cityscape with buildings and streets in the dark, occasionally illuminated by the lights of advertisements. This is in contrast to the artist's nervous, vague discourse. Förg may refer to leading representatives such as Piet Mondrian or other Dutch De Stijl artists, but here he does exactly the opposite: he sketches the exact, the absolute of geometric abstraction of modernity and cultivates the erratic and provisional. Förg is aware of the historic source from which he provocatively distances himself.*



640 OHNE TITEL  
1996

Acryl auf Leinwand. 120 x 100 cm. Signiert und datiert 'Förg 96'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Estate Günther Förg registriert. Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on canvas. 120 x 100 cm. Signed and dated 'Förg 96'. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the archive of Estate Günther Förg. We thank Michael Neff from Estate Günther Förg for the kind confirmation of the work's authenticity.*

Provenienz *Provenance*  
Privatsammlung, Schweiz

€ 30 000 – 40 000,–

Gitterstrukturen sind auch in dieser scheinbar monochromen Malerei von Günther Förg auszumachen. Eine feine Nuance helleres Grau, mit Pinsel horizontal und vertikal, in schnellem, emotional vorgetragenen Ausdruck auf dunkelgrauem Grund, so die kurze Beschreibung. Dahinter allerdings verbirgt sich, wie immer bei Förg, eine Auseinandersetzung mit Impulsen, Geschehnissen quasi „im Vorbeigehen“. Zum einen das Gitter als eine handwerkliche Hilfskonstruktion, die sich über das Format in eine formale Monumentalität gedanklich beliebig erweitert. Und zum anderen der Farb-Vortrag von vielleicht schwermütiger Rhetorik, der sich spirituell aber in höchst sphärische Räume aufladen lässt. Dabei erscheint das geheimnisvolle Raster in seiner Funktion vertraut; aber erst Förg befördert dieses „einfache“ Muster zu dem mit Pathos aufgeladenen Gegenstand des Bildes. Und vielleicht sind es gerade die „Gitterbilder“, die nicht immer genau definiert werden können, aber in ihrer Vielfalt an formalen Ausdrucksmöglichkeiten sich wie eine Art geheimnisvolles Gerüst für den Künstler generieren, auf das er immer wieder in allen Medien und Techniken zurückgreift. Die Farbe Grau oder vergleichsweise das Schwarz bei Ad Reinhardt oder das Grau bei Gerhard Richter, oder das visionäre Grau bei Förg: es ist mit der Idee, sich auf den Ausgang der Malerei rückzubesinnen, verbunden wie ein Spiegel.

MvL

*Grid structures can also be seen in this seemingly monochrome painting by Günther Förg. A fine nuance of a lighter grey painted in horizontal and vertical brushstrokes of a rapid and emotional expression on a dark grey ground, so is the brief description. Behind this, however, as always with Förg, is a consideration of impulses, events 'in passing', so to speak. On the one hand, the grid as an auxiliary construction of craftsmanship, which, via the format, mentally expands into a formal monumentality. And on the other hand, the colour application of a perhaps melancholy rhetoric, which, however, can be spiritually charged into highly spherical spaces. The mysterious grid appears familiar in its function; but it is Förg who transforms this 'simple' pattern into the theme of the picture, charged with pathos. And perhaps it is particularly the 'Grid Paintings' that cannot always be precisely defined, but in their variety of formal possibilities of expression they generate a kind of mysterious framework for the artist, which he repeatedly uses in all media and techniques. The colour grey or, in comparison, the black in Ad Reinhardt's work, or the grey in Gerhard Richter's work, or the visionary grey in Förg's work: it is connected with the idea of reflecting the origin of painting – like a mirror.*



Ferris 96



## STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar/Hessen 1957

### 641 OHNE TITEL (AUS DER FOLGE: 10 SKULPTURENSÄULEN) 1992

Wawa-Holz, teils farbig gefasst.  
148 x 28 x 29 cm. – Mit leichten Alters-  
spuren.

*Wawa-Holz, partially painted.*  
*148 x 28 x 29 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

Ausstellungen *Exhibitions*

Rotterdam 1992 (Witte de With center for  
contemporary art), Stephan Balkenhol,  
Über Menschen und Skulpturen

Literatur *Literature*

Parkett Kunstzeitschrift Art Magazine Nr.36,  
Zürich 1993, S.45 mit Farbabb. (Installa-  
tionsansicht) und S.58 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000,-





## KARIN KNEFFEL

Marl 1957

### 642 FEUER XI (1) 1993

Öl auf Leinwand. 60 x 60 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (1)':

*Oil on canvas. 60 x 60 cm. Signed, dated, and titled 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (1)' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schütz, Frankfurt/M.; Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 25 000 – 35 000,–

Ab den 1990er Jahren beschäftigt sich Karin Kneffel intensiv mit der ästhetischen Ausdruckskraft des faszinierenden Elements Feuer. Es entstehen Werke in variierenden Größen, in denen die mannigfaltigen Gesichtspunkte des Feuers immer wieder differenziert in Szene gesetzt werden.

„Feuer XI (1) – (3)“ sind die ersten drei Arbeiten aus einer Serie von 12 Feuerbildern, die 1993 ausgeführt werden und nach der Reihenfolge ihrer Entstehung durchnummeriert sind. Kneffel zeigt in diesen Bildern ausschnitthaft den Brand eines Holzstapels und konzentriert sich dabei auf unterschiedliche Stadien der Feuer- und Flammenentwicklung. In ihrem fragmentarischen Charakter fokussieren die Werke die bildnerische Kraft der bewegenden Flammen sowie der Rauchbildung und dessen Ausdehnung. „Es handelt sich bei den Feuern von Karin Kneffel nicht um Ereignisbilder, in denen ein Geschehen bildlich nachvollzogen werden könnte. Allen Werken Karin Kneffels ist die Zeitdimension entzogen; in den Feuerbildern fällt diese weitere Strategie der Entfremdung und Bildwerdung besonders deutlich ins Auge, weil wir um die starke Veränderlichkeit und Ausdehnungskraft von Bränden wissen. Das Feuer wird – seiner Lebenswirklichkeit und seines Ereignischarakters entkleidet – vor allem als ästhetisches Phänomen präsentiert. Die flüchtigen, immateriellen, formlosen und doch immer wieder gestaltannehmenden Flammen üben in diesen Bildern einen großen optischen Reiz aus, der nur aus einer Perspektive der Distanz seine Wirkung entfalten kann.“ (Daniel Spanke, Realismus ist anders, in: Achim Sommer (Hg.), Karin Kneffel, Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 2001, S.10).

*Karin Kneffel has been working intensely with the aesthetic expressiveness of the fascinating element of fire since the 1990s. Works of varying sizes are created, in which the manifold aspects of fire are portrayed time and again under various nuances.*

*“Feuer XI (1) – (3)” are the first three works from the series of twelve fire pictures that were executed in 1993 and numbered in the order of their creation. In these pictures Kneffel shows details of the blaze of a stack of wood, concentrating on different stages of the development of the fire and flames. In their fragmentary character, the works focus on the pictorial power of the moving flames as well as the formation and expansion of the smoke. “Karin Kneffel’s fires are not incident pictures in which an event could be retraced. All of Karin Kneffel’s works are deprived of the dimension of time; in the fire pictures, this additional strategy of alienation and image creation is particularly apparent because we understand the great variability and expansive power of fires. Stripped of its everyday reality and character of event, the fire is presented above all as an aesthetic phenomenon. The fleeting, immaterial flames, formless yet continually taking on new shapes, exert a great optical attraction in these pictures, which can only unfold their effect from the perspective of distance”. (Daniel Spanke, Realismus ist anders, in: Achim Sommer (ed.), Karin Kneffel, exhib.cat. Kunsthalle Emden 2001, p.10).*



**KARIN KNEFFEL**

Marl 1957

643 FEUER XI (2)  
1993



Öl auf Leinwand. 60 x 60 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (2)':

*Oil on canvas. 60 x 60 cm. Signed, dated, and titled 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (2)' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schütz, Frankfurt/M.; Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 25 000 – 35 000,-

**KARIN KNEFFEL**

Marl 1957

644 FEUER XI (3)  
1993



Öl auf Leinwand. 60 x 60 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (3)':

*Oil on canvas. 60 x 60 cm. Signed, dated, and titled 'Karin Kneffel 1993 Feuer XI (3)' verso on canvas.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Schütz, Frankfurt/M.; Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

Literatur *Literature*

Daniel J. Schreiber (Hg.), Karin Kneffel 1990-2010, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, S.130 mit Farbabb.

€ 25 000 – 35 000,-

## YANG SHAOBIN

1963 Tangshan/China

### 645 OHNE TITEL (FIDEL CASTRO)

2006

4-teilige Arbeit: je Öl auf Leinwand.  
Je 74 x 94 cm. Einzeln gerahmt. Jeweils  
rückseitig auf der Leinwand signiert und  
datiert '2006–12 YANG SHAOBIN' sowie fort-  
laufend beschriftet 'No: 1' bis 'No: 4'

*Work in 4 parts: each oil on canvas.  
Each 74 x 94 cm. Framed. Each signed, dated,  
and inscribed 'No: 1' bis 'No: 4' 2006–12  
YANG SHAOBIN' verso.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2014 (Alexander Ochs Galleries),  
Yang Shaobin, Since 1999, (dort Gemälde  
No: 2 ausgestellt)

São Paulo 2009 (Museu de Arte de São  
Paulo Assis Chateaubriand), Yang Shaobin,  
First Steps, Last Words, Ausst.Kat., S.42/43  
mit Farbabbn.

€ 40 000 – 50 000,–

In seiner vierteiligen Werkserie befasst sich der chinesische Künstler Yang Shaobin mit Fidel Castro. Drei Gemälde verweisen dabei auf ein Ereignis im Jahre 2004, als der kubanische Revolutionär bei einem öffentlichen Auftritt vor Absolventen der Hochschule für Kunstlehrer in der Stadt Santa Clara zu Boden stürzt. Shaobin zeigt sowohl ein Bild von Castro während seiner Rede, als auch die Augenblicke vor sowie direkt nach seinem Sturz. Das vierte Bild zeigt Castro am Krankenbett, über ihn beugt sich sein enger Vertrauter Hugo Chávez. Der venezolanische Präsident wird hier in Form einer schwarzen Gestalt angedeutet.

Als Bildvorlage für diese Serie nutzt der Künstler Standbilder von Videoaufnahmen dieses medienrächtigen Ereignisses. Aufgrund der Symbolik stellt der „Sturz“ Fidel Castros eine besondere Brisanz dar und sorgt damals weltweit für viele Spekulationen um den Gesundheitszustand des Staatsoberhauptes Kubas, der sich ab 2006 schrittweise von seinen politischen Ämtern zurückzieht. „Angesichts der Zerbrechlichkeit seines hohen Alters stellt sich die Frage nach dem Mythos seiner immerwährenden Macht. Der natürliche Verfall seines alternden Körpers mag vielleicht in gewisser Weise dem Verfall des Mythos seiner Rolle und des Systems entsprechen. Yang Shaobin ist ein genauer Beobachter dieser Zusammenhänge, da China und Kuba das gleiche politische System haben. Diese Vertrautheit lässt ihn nach anderen gemeinsamen Manifestationen suchen, die angesichts des hohen Tempos der soziopolitischen Entwicklungen genau analysiert werden mussten. Ihr Echo wird im Westen wie im Osten zu spüren sein.“ (Tereza de Arruda, First Steps Last Words, in: Uta Grosenick, Alexander Ochs (Hg.), Yang Shaobin, First Steps, Last Words, Ausst.Kat. Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, Köln 2009, S.64).

*In his four-part series of works, the Chinese artist Yang Shaobin occupies himself with Fidel Castro. Three of the paintings refer to an event in 2004, when the Cuban revolutionary collapsed during a public appearance in front of graduates of the College of Art Teachers in the city of Santa Clara. Shaobin shows both a picture of Castro during his speech and the moments before and immediately after his collapse. The fourth picture shows Castro in his sickbed, his close confidant Hugo Chávez bending over him. The Venezuelan president is hinted at here in the form of a black figure.*

*The artist uses freeze images from video footage of this media-laden event as a model for this series. Due to its symbolism, Fidel Castro's "collapse" was particularly explosive and caused much speculation worldwide concerning the state of health of Cuba's head of state, who, since 2006, had been gradually withdrawing from his political offices. 'The fragility of his old age raises the question of the myth of his perpetual power. The natural decline of his aging body may in some ways correspond to the decline of the myth of his role and of the system. Yang Shaobin is a close observer of these correlations, since China and Cuba have the same political system. This familiarity makes him seek out other common manifestations that needed to be carefully analysed in view of the high pace of socio-political developments. Its echo will be felt in the West as well as in the East.' (Tereza de Arruda, First Steps Last Words, in: Uta Grosenick, Alexander Ochs (ed.), Yang Shaobin, First Steps, Last Words, exhib.cat. Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, Cologne 2009, p.64).*





## GREGORY CREWDSON

New York City 1962

### 646 UNTITLED (SECRET LIAISON, AUS DER SERIE: BENEATH THE ROSES) 2006

Digitaler Pigment-Print auf Aludibond.  
149 x 227,5 cm (Rahmenmaß). Rückseitig mit  
Etikett, dort mit Tinte signiert und maschi-  
nenschriftliche Werkangaben. Exemplar 5/6.  
– Unter Glas gerahmt.

*Digital pigment print on dibond. Frame  
dimension 149 x 227.5 cm. Signed in ink and  
typewritten notes on the image on a label  
affixed to the reverse of the frame. Print 5 from  
an edition of 6. – Framed under glass.*

Provenienz *Provenance*

Gagosian Gallery, Beverly Hills (Rahmen rück-  
seitig mit Etikett); Privatsammlung, Nord-  
deutschland

Literatur *Literature*

Stephan Berg u.a. (Hg.), Gregory Crewdson  
1985 – 2005, Ausst.kat. Kunstverein Hannover  
u.a., Ostfildern 2005; Nancy Spector u.a. (Hg.),  
Gregory Crewdson, New York 2013, Tafel 19

€ 30 00 – 40 000,–

„Gregory Crewdsons Fotografien zeigen die vordergründig idyllische Welt des ländlichen Amerika und seiner Kleinstädte als einen abgründigen kinematografischen Traum voller dunkler und rätselhafter Momente. Grundiert von Freuds Aufsatz über das Unheimliche, entwirft der 1962 in New York geborene Fotograf komplexe und detailreich ausgemalte Bildwelten, in denen er die Ikonographie der Landschaft und des suburbanen Amerika als Metaphern für seine Neurosen, Ängste und Sehnsüchte benutzt. [...] In der Sorgfalt und dem minutiösen Realismus, die er beim Entwurf seiner kleinstädtischen Szenen und Interieurs aufwendet, ist dabei in Spurenelementen noch der von ihm selbst hervorgehobene Einfluss der realistisch-dokumentarischen Haltung spürbar, mit der unter anderem Walker Evans, Garry Winogrand und William Eggleston den Alltag und die Schattenseiten des amerikanischen Lebens vermessen haben.

Vor allem aber bewegt sich Crewdson mit seiner theatralischen Lichtregie, der Einbeziehung des Fantastischen und Märchenhaften wie auch dem offenen Bekenntnis zu breit angelegter Narration im Kontext der inszenierten Fotografie, die sich unter dem Einfluss ihrer zentralen Vertreter Cindy Sherman und Jeff Wall längst als eine der wichtigsten Ausdrucksformen künstlerischer Fotografie etabliert hat. Anders als Wall, der in seinen auratisch und doch immer auch kalt strahlenden Leuchtbildern vor allem soziale Konfliktsituationen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft durchleuchtet und dabei häufiger auf kunsthistorische Vorbilder zurückgreift, bezieht sich Crewdson vor allem auf die Populärmythen des Kinos, um damit die dunklen seelischen Abgründe und geheimen Sehnsüchte seiner Protagonisten visuell zu erfassen. [...]

Das amerikanische Hollywood-Kino erweist sich dabei auch deswegen für Crewdson als besonders fruchtbarer Bezugspunkt, weil sich in seinem Bildervorrat seit jeher die Gefühlslage der amerikanischen Nation, ihre Wünsche wie ihre Ängste so genau abbilden wie in keinem anderen Medium. [...] Vor allem in den Serien *Twilight* (1998 – 2002), *Dream House* (2002) und *Beneath the Roses* (2003 – 2005) verdichtet der Fotograf filmische Erzähllogik bis zu dem Punkt, an dem ein einziges Foto potenziell die narrative Breite eines gesamten Spielfilms repräsentiert. Das in diesen „single frame movies“ arbeitende Surrogat verschiedener Erzählelemente verbindet sich zu einem Ganzen, das ebenso verführerisch wie elaboriert die Mythenmaschine des Kinos fotografisch orchestriert und gleichzeitig auch die Künstlichkeit und Konstruiertheit jedes Bildzusammenhangs vorführt, ohne sein magisches Potential zu unterschlagen.“ (zit. nach Stephan Berg u.a. 2005, a.a.O., S. 6).



## KATHARINA GROSSE

Freiburg/Breisgau 1961

### 647 OHNE TITEL 2003

Acryl auf Leinwand. 180 x 110 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert '2003 Katharina Grosse'. Rückseitig auf einem Etikett mit der Archivnummer. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv der Künstlerin registriert. Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für hilfreiche Auskünfte.

*Acrylic on canvas. 180 x 110 cm. Signed and dated '2003 Katharina Grosse' verso on canvas. Label with archive number verso. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in the artist's archive. We would like to thank Studio Katharina Grosse, Berlin, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Conrads, Düsseldorf; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 35 000 – 45 000,–

In der Spraypistole findet Katharina Grosse seit 1998 ihr bevorzugtes Arbeitsmittel, mit dem der Weg zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen wird. Sie arbeitet von nun an mit Aerosol, einem Gas, das mit Farbpigmenten versetzt wird. Das Ergebnis ist ein seidiger, transparenter Farbauftrag aus weichen Übergängen, zum einen zerfließend und tropfend, zum anderen schwebend wie ein Hauch, der sich gleich einem Schleier über seinen Untergrund legt. Fast das gesamte Farbspektrum, manchmal in gewagten Kombinationen, findet seinen Einsatz. Grosse mischt dabei die Farben nicht, sondern schichtet sie in hauchdünnen Lagen übereinander. So entsteht eine besondere Feinheit der Farbabstufungen, ganz deckend ist der Farbauftrag nie.

Die gesprayten Arbeiten sind abstrakte, virtuose, spontane Gesten, die amorphe Erscheinungen bilden. Die Spontanität ist Ausdruck der fehlenden Planbarkeit des Schaffensprozesses, bedingt dadurch, dass der Farbauftrag und die Ausdehnung der Farbe nicht ebenso präzise gesteuert werden können, wie es der Pinselstrich ermöglicht. Die Arbeitsweise ist somit direkter: Sehen, Denken und Malen verlaufen gleichzeitig.

„Was ich mir vor Beginn einer Spray-Arbeit vorstelle, sieht ganz anders aus als das, was ich dann wirklich mache. Ich mag vorher schlaue Ideen haben, aber wenn ich es dann tue, führe ich nicht einfach meine geistigen Vorstellungen aus. Alles, was ich in meinem Bild tue, beruht auf einem bestimmten Gedanken, dem sich der nächste anschließt und so weiter – deshalb ist es so ganz anders als Fotografie.“ (Katharina Grosse im Gespräch mit Jonathan Watkins, *Wie man mit dem Malen anfängt und aufhört*, in: Susanne Böller (Hg.), *Cool Puppen, Der weisse Saal trifft sich im Wald, Ich wüsste jetzt nichts*, Ausst.Kat., Ikon Gallery, Birmingham u.a., Wolfratshausen 2002, S.27).

*Since 1998, Katharina Grosse's preferred work tool is the spray gun, with which she discovers the way to new possibilities of expression. From then on, she worked with aerosol, a gas that is mixed with colour pigments. The result is a silken, transparent colour application of soft transitions, at times running and dripping, floating like a tinge covering the ground like a veil. Almost the entire colour spectrum is used, sometimes in daring combinations. Grosse does not mix colour but stratifies it in wafer-thin layers on top of each other. This results in an extremely fine colour degradation whereby the colour application is never completely opaque.*

*The spray-painted works are abstract, masterly and spontaneous gestures forming amorphous phenomena. The spontaneity expresses a lack of predictability in the creative process due to the fact that the colour application and the expansion of the paint cannot be controlled as precisely as with a brushstroke. Thus, it is a more direct working method: Seeing, thinking and painting proceed simultaneously.*

*'The way I imagine a spray-paint work before I start is totally different from what I do in the end. I might have clever ideas to start with but once I am at it, I don't just carry out my mental conceptions. Everything I do in a painting is based on a certain train of thought, followed by the next and so on – that's why it is totally different from photography.'* (Katharina Grosse im Gespräch mit Jonathan Watkins, *Wie man mit dem Malen anfängt und aufhört*, in: Susanne Böller (ed.), *Cool Puppen, Der weisse Saal trifft sich im Wald, Ich wüsste jetzt nichts*, exhib.cat., Ikon Gallery, Birmingham et al., Wolfratshausen 2002, p.27).



**PETER FISCHLI UND DAVID WEISS**

Zürich 1952 und 1946 – Zürich – 2012

648 **EINHEIMISCHER WALDBODEN**  
1982/2003

Ton, ungebrannt. Ca. 9 x 16 x 16 x cm. Auf dem beiliegenden Zertifikat der Galerie Barbara Wien, Berlin, signiert. Eines von 2 Exemplaren von 2003. Entstanden nach der Auflage von 20 Exemplaren der Vorzugsausgabe zu dem Buch: Peter Fischli und David Weiss, Plötzlich diese Übersicht, Edition Stähli, Zürich 1982. – Mit leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem signiertem Photozertifikat der Künstler von 2004.

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen der Ausstellung „Peter Fischli und David Weiss, Bücher und Editionen“ in der Galerie Barbara Wien, Berlin, von 2003.

*Clay, unfired. Approx. 9 x 16 x 16 x cm. Signed on the enclosed certificate from Galerie Barbara Wien, Berlin. One of 2 copies from 2003. Created following the special edition to the book of 20: Peter Fischli und David Weiss, Plötzlich diese Übersicht, Edition Stähli, Zurich 1982. – Minor traces of age.*

*Signed photo certificate from the artist dated 2004 enclosed.*

*This work was created as part of the exhibition "Peter Fischli und David Weiss, Bücher und Editionen" at Galerie Barbara Wien, Berlin, 2003.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Barbara Wien, Berlin; Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2003 (Galerie Barbara Wien),  
Peter Fischli und David Weiss, Bücher und Editionen

€ 20 000 – 25 000,-





## WERNER BÜTTNER

Jena 1954

649 OHNE TITEL

2005

Öl auf Leinwand. 190 x 150 cm. Signiert und datiert 'Büttner 05'.

*Oil on canvas. 190 x 150 cm. Signed and dated 'Büttner 05'.*

€ 30 000,-

„Werner Büttner seziiert mit der Schärfe seines Intellekts und in der bewusst gewählten bildnerischen Erscheinung eines Kurpfuschers die Emanationen der (medialen) Wirklichkeit und legt seinen ganzen Skeptizismus der Welt gegenüber in seine Bilder und ihre Motive. Was früher Aberglaube und Irrationalität waren, ist heute fehlende Reflexion über die Wirklichkeit und Ignoranz oder schlimmer noch: Gleichgültigkeit gegenüber den Scharlatanen, bekannt aus Film, Funk, Fernsehen und Polizeinotrufsäulen (um mit einem Bildzitat von Martin Kippenberger zu sprechen) und dem was sie versprechen. Insofern kann man Werner Büttner verstehen, wenn er mit einem Bild verzweifelt bekennt: Moderne Kunst kann man verstehen, moderne Welt nicht.“ (Andreas Beitin, *Desaster trotz Demokratie, Lustvolle Vivisektionen am aufgeblähten Leib der Wirklichkeit*, in: Peter Weibel, Andreas Beitin (Hg.), *Gemeine Wahrheiten, Werner Büttner*, Ausst.Kat. Museum für Neue Kunst, Karlsruhe u.a., Ostfildern 2013, S.262).

*“With the sharpness of his intellect and with the consciously chosen visual appearance of a quack doctor, Werner Büttner dissects the emanations of (medial) reality and places his entire scepticism of the world in his pictures and their motifs. What used to be superstition and irrationality is today a lack of reflection on reality and ignorance or even worse: indifference to the charlatans, known from film, radio, television and police call boxes (to sound a visual quote from Martin Kippenberger) and what they promise. In this respect, Werner Büttner can be understood when he confesses desperately with a picture: modern art can be understood, the modern world not.” (Andreas Beitin, *Desaster trotz Demokratie, Lustvolle Vivisektionen am aufgeblähten Leib der Wirklichkeit*, in: Peter Weibel, Andreas Beitin (ed.), *Gemeine Wahrheiten, Werner Büttner*, exhib.cat. Museum für Neue Kunst, Karlsruhe et.al., Ostfildern 2013, p.262).*





**NORBERT BISKY**

Leipzig 1970

650 ALLE KOMMEN DURCH  
2001

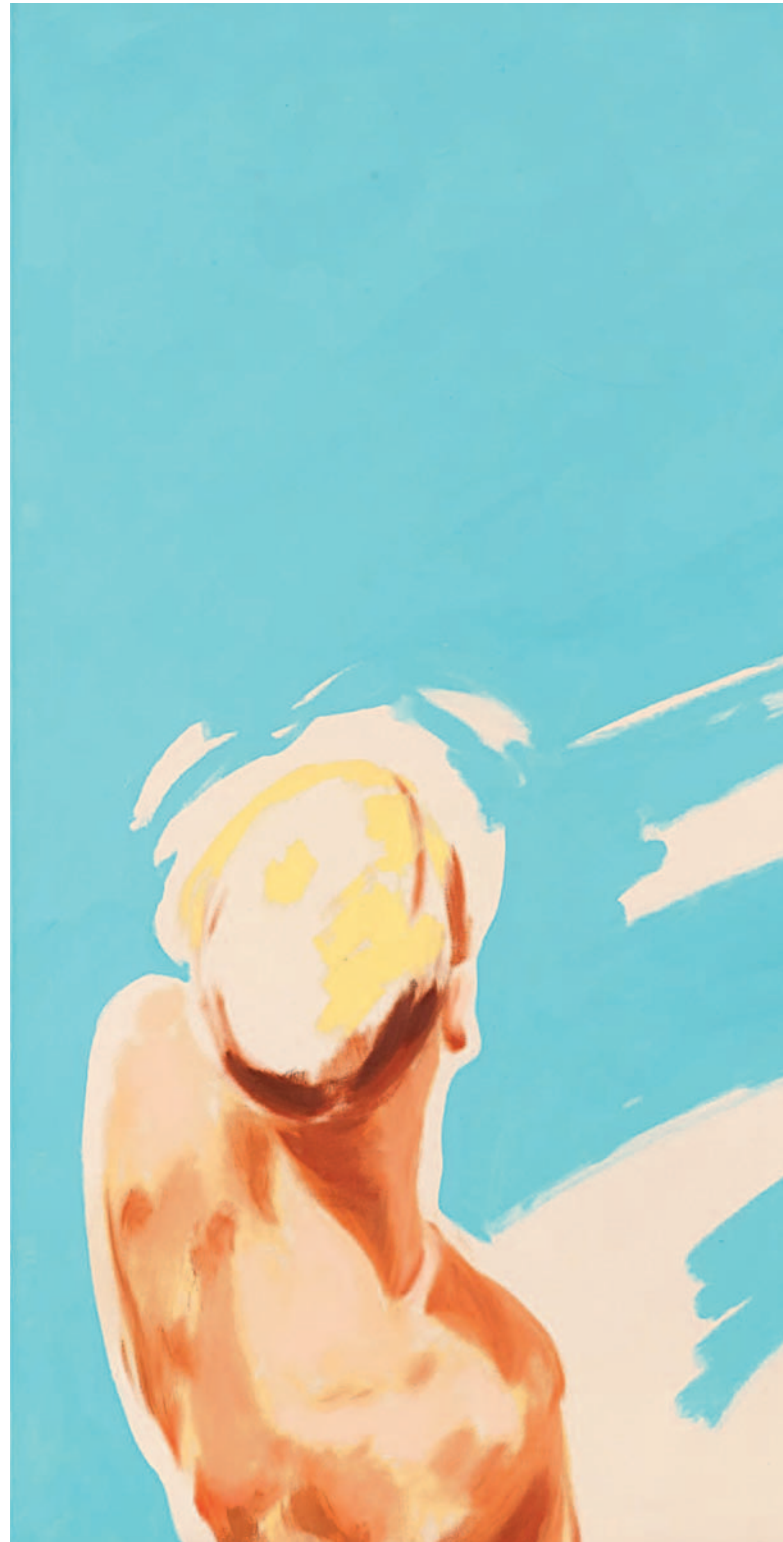
Öl auf Leinwand. 140 x 200 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Bisky 7' 2001 „alle kommen durch“ Bisky 2001'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Oil on canvas. 140 x 200 cm. Signed, dated, and titled 'Bisky 7' 2001 „alle kommen durch“ Bisky 2001' verso on canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,-





## NORBERT BISKY

Leipzig 1970

651 HAVARIE  
2010

Öl auf Leinwand. 150 x 200 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Bisky 2010 „Havarie“ Bisky 2010'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

*Oil on canvas. 150 x 200 cm. Signed, dated, and titled 'Bisky 2010 „Havarie“ Bisky 2010' verso on canvas. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Daniel Templon, Paris (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Sachsen

€ 50 000 – 60 000,–

„Bisky findet Gesten und Gestalten auf der Strasse, in der Werbung, in der Beobachtung großstädtischen Lebens sowie auf weitläufigen Reisen, die seine Phantasie mit Eindrücken aus anderen Teilen des Globus füttern. Und doch erscheint das Personal seiner Bilder stets typisiert, nicht individualisiert. Ob mit Bart oder blond, die Figuren entsprechen in Alter und Physis dem Künstler selbst. Die Situationen, in die er sein Personal stellt, findet er auch in den täglichen Nachrichtensendungen: Sturm- und Flutkatastrophen in Louisiana oder Pakistan, Erdbeben auf Haiti, Großbrände in Moskau. Und in Hochglanzmagazinen findet er weitere Körpergesten. Hier können athletische Männer fliegen, Feuer spucken, mit einer Hand im dunklen Anzug lässig surfen, und hoch und weit springen können sie auch. Bisky übernimmt diese Motive, die uns auf Schritt und Tritt umgeben und collagiert sie in drastische Kontexte, in denen es nur noch um affektive Handlungen geht: Flüchten, Helfen, Lieben. Für individuelle Gefühle bleibt in diesen heftigen Bildern kaum Raum. [...] Wie Caravaggio überrascht er mit einer außergewöhnlichen Realistik, die Sakrales und Profanes verknüpft und im zeitgenössischen Alltag verankert.“ (Katja Blomberg, Norbert Biskys Männerbilder: No hope, no fear, 2010 in: URL: <http://www.norbertbisky.com/essays/katja-blomberg> (Stand: 13.04.2018).

*“Bisky finds gestures and figures in the street, in advertisements, in the observation of city life as well as in extensive travels which nourish his imagination with impressions from other parts of the globe. Nevertheless, his personal appear to be types, not individuals. Whether they have a beard or blond hair, the figures correspond to the artist in age and physique. The situations in which he places the figures draw on news items: storm and flood disasters in Louisiana or Pakistan, earthquakes in Haiti, large fires around Moscow. He collects further gestures and poses from glossy magazines. Here, athletic men can fly, spit fire, surf leisurely with one hand in a dark business suit, even jump high and long. Bisky takes on motifs which permanently surround us and assembles them in collages of drastic context that deal only in emotional acts: flight, help, love. There is no room for individual gesture in these intense paintings. [...] Like Caravaggio he surprises with an extraordinary realism that establishes a link between the sacred and the profane rooted in our contemporary world.”*  
(Katja Blomberg, Norbert Bisky's male portraits: No hope, no fear, 2010 in: URL: <http://www.norbertbisky.com/essays/katja-blomberg> (Stand: 13.04.2018).



## KIM IN SOOK

Pusan/Korea 1969

### 652 KUNSTMUSEUM STUTTGART (AUS DER SERIE: INSIDE OUT)

2010

C-Print unter Plexiglas (Diasc) 2013.  
225 x 179,5 cm (249,5 x 204,5 cm Rahmen-  
maß). In Künstlerrahmen, rückseitig mit Zer-  
tifikat, dort mit Filzstift signiert und datiert  
sowie maschinenschriftliche Werkangaben.  
A.P. neben einer Auflage von 5 Exemplaren  
(+ 1 A.P.).

*Chromogenic print, face-mounted to  
plexiglass, printed 2013. 225 x 179.5 cm  
(249.5 x 204.5 cm frame dimension). In  
artist's frame, signed and dated in felt tip pen  
as well as typewritten notes on the image  
on a certificate affixed to the reverse of the  
frame. Artist proof aside from an edition of 5  
(+ 1 A.P.).*

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Rheinland

Literatur *Literature*

Kim In Sook, Speculum Majus. Photographs  
2002 – 2010, Seoul 2011, o.S. mit Abb.

€ 30 000 – 40 000,–

In ihrer Serie „Inside Out“ zeigt In Sook Kim Blicke auf gläserne Fassaden und die sich dahinter aufhaltenden Menschen, die sich ihrer Beobachtung nicht bewusst zu sein scheinen. Was in „Kunstmuseum, Stuttgart“ auf den ersten Blick wie eine vorgefundene Situation – oder eine Aufnahme aus einer Architekturzeitschrift – erscheint, ist in Wirklichkeit das Ergebnis monatelanger Vorbereitung und aufwendiger Inszenierung. Bei den „Museumsbesuchern“ handelt es um Statisten, die von der Künstlerin auf den Stufen des Treppenhauses arrangiert wurden und sich dort in unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegen mussten. Aus zahlreichen Einzelaufnahmen setzte die Künstlerin am Bildschirm ein außerordentlich detailreiches Gesamtbild zusammen.

Markus Brüderlin beschreibt das Spiel mit der Transparenz, der öffentlichen Selbstinszenierung und dem Wegfall der Privatsphäre als Leitmotive in Kim In Sooks Werk, das auch als Architektur- und Urbanitätskritik zu verstehen ist. Die Künstlerin nimmt dabei zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen Stellung: „Dieses neue Phänomen und der radikale gesellschaftliche Wandel, den es anzeigt, ist mittlerweile zu einem Lieblingsthema des internationalen Feuilletons geworden, zu dem Soziologen, Psychologen, Urbanisten, Cineasten lebhaft Beiträge liefern.“ Das Werk von Kim In Sook „trifft ins Zentrum dieser Diskussion und liefert in seiner medialen Struktur des ‚Fensterkinos‘ ein sinnliches Bild, das den radikalen Wandel des Verhältnisses von Privat und Öffentlich, von Intimität und Zurschaustellung auf einen Schlag anschaulich macht, was sonst in seitenlangen Diskursen abgehandelt werden muss.“ (zit. nach Markus Brüderlin: Zur Architektur der modernen Seele am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Kim In Sook. Saturday Night, Ostfildern 2009, S. 14)

*In her series “Inside Out”, Kim In Sook shows views of glass facades and the people behind them, seemingly unaware of being observed. What appears at first sight to be an encountered situation – or an image from an architectural magazine – “Kunstmuseum, Stuttgart”, is in fact the result of months of preparation and elaborate staging. The “visitors of the museum” are extras who were positioned on the steps of the staircase and who had to move at different speeds. On her monitor, the artist composed an extraordinarily detailed overall picture from numerous individual shots.*

*Markus Brüderlin describes the play with transparency, the public self-staging and the loss of privacy as the Leitmotif within Kim In Sook's oeuvre, which can be understood also as a criticism of architecture and urbanism. The artist makes personal comments on current social developments: „This new phenomenon and the radical social transformation it signifies has, in the meantime, become one of the favorite themes of newspapers around the world, as sociologists, psychologist, urban studies experts and cineastes contribute lively article on the topic.“ Kim In Sook's photography „hits the bull's eye of this discussion, and its ‚window cinema‘ structure provides a palpable image that shows all at once the radical change in the relationship between the private and the public, intimacy and exhibition – something that usually has to be dealt with in pages and pages of discourse.“ (Markus Brüderlin: Zur Architektur der modernen Seele am Beginn des 21. Jahrhunderts, quoted from: Kim In Sook, Saturday Night, Ostfildern 2009, p. 14)*



**WIM DELVOYE**

1965 Wervik/Belgien

653 **CHAPEL (AUGUST)**  
2001

Röntgen-Photographien unter Stahl, Blei und Plexiglas. 244 x 104 cm. - Mit leichten Altersspuren.

*X-ray photographs under steel, lead and plexiglass. 244 x 104 cm. - Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung, Europa

Ausstellungen *Exhibitions*

Manchester 2002 (Art Gallery), Wim Delvoye, Gothic works, Ausst.Kat., S.62 mit Farbabb.  
Düsseldorf 2002 (Museum Kunstpalast), Wim Delvoye, Skatalog, Ausst.Kat.Nr.86, o.S. mit Farbabb.

Paris 2002 (Galerie Nathalie Obadia), Wim Delvoye, Vitraux

Literatur *Literature*

Wim Delvoye, Gothic works, Ausst.Kat.  
Manchester Gallery u.a., Manchester 2002, S.63/65 (Installationsansichten)

€ 50 000,-





**ANSELM REYLE**

Tübingen 1970

654 **OHNE TITEL**  
2003

Acryl, mit Silberfolie collagiert, auf Leinwand in Plexiglaskasten. 143 x 121 x 15 cm.  
– Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic, collaged with silver foil, on canvas in plexiglass case. 143 x 121 x 15 cm. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Italien

Literatur *Literature*

Flash Art, Editione Italianna, Nr.249

(Juli/September), Mailand 2006, mit Farbabb. auf dem Titel

€ 30 000 – 40 000,-



## Besitzerverzeichnis

(1) 876; (2) 621; (3) 742; (4) 701-716; (5) 679-680; (6) 669, 721a, 722-723, 840, 877, 881; (7) 677; (8) 814; (9) 737, 762; (10) 664, 689-690; (11) 828, 874; (12) 837-838; (13) 859; (14) 905; (15) 676; (16) 804-805; (17) 855-856; (18) 607; (19) 727; (20) 602; (21) 792; (22) 627; (23) 899; (24) 734; (25) 697-699; (26) 841, 858; (27) 611; (28) 816; (29) 620, 700, 717, 719; (30) 633-634; (31) 781; (32) 788-789; (33) 646, 648, 787, 886; (34) 842-843, 863-864; (35) 631, 735; (36) 875; (37) 614; (38) 819-824, 829, 850-851; (39) 600, 888-890, 895-897, 901, 908; (40) 626, 635-636; (41) 749; (42) 731, 872-873; (43) 628, 687-688, 795, 801-803; (44) 609; (45) 610, 625, 672-674, 695-696, 751, 753-755, 760-761, 825, 845; (46) 784; (47) 619, 637-638; (48) 893-894; (49) 813; (50) 747-748, 892; (51) 799; (52) 867; (53) 834-835; (54) 750; (55) 870; (56) 797; (57) 667, 691; (58) 884; (59) 766, 796; (60) 744; (61) 752, 809-811; (62) 868; (63) 779; (64) 662, 668, 732; (65) 743; (66) 771; (67) 603; (68) 906; (69) 900; (70) 661; (71) 645; (72) 903-904; (73) 782; (74) 756-757; (75) 765, 776, 880; (76) 793; (77) 783; (78) 671, 681, 685-686; (79) 649; (80) 683-684; (81) 641-644, 887; (82) 675; (83) 758-759; (84) 618; (85) 763-764; (86) 729, 739, 745-746; (87) 612; (88) 725-726; (89) 647, 857; (90) 740, 882; (91) 741, 806-808; (92) 623, 630, 639-640, 670, 730, 790-791, 794, 798, 800, 815, 826-827, 852-854; (93) 724; (94) 624; (95) 692, 733, 738; (96) 622; (97) 651; (98) 652; (99) 615, 617; (100) 632; (101) 907; (102) 653; (103) 770; (104) 767-768; (105) 650, 773; (106) 833; (107) 830; (108) 736; (109) 718; (110) 629; (111) 769; (112) 666, 694; (113) 812; (114) 869, 871; (115) 604-605, 774-775; (116) 883; (117) 616; (118) 608; (119) 831-832; (120) 665; (121) 866; (122) 606, 693, 846-849; (123) 720; (124) 885; (125) 678; (126) 772; (127) 660, 663; (128) 682; (129) 613; (130) 728; (131) 785-786; (132) 601, 777-778, 780, 817-818, 860-862, 865, 891; (133) 836; (134) 839; (135) 898; (136) 844; (137) 721; (138) 902; (139) 720a, 878; (140) 654

---

## Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:  
DE 279 519 593. VAT No.  
Amtsgericht Köln HRA 1263.

---

## Export Export

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)

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

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

*Exports to non-EU countries:*

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

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

*Export within the EU:*

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

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

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

*If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

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

---

## Symbole Symbols

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

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

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

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

---

## Signaturen Signatures

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

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

---

## Erhaltungszustand Condition

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

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

---

## Experten Experts

Zeitgenössische Kunst *Contemporary Art*

Dr. Mechthild Potthoff T +49.221.925729-32

[potthoff@lempertz.com](mailto:potthoff@lempertz.com)

Benjamin Schumann M.A. T +49.221.925729-29

[schumann@lempertz.com](mailto:schumann@lempertz.com)

Isabel Apiarius-Hanstein MAS T +49.221.925729-70

[i.hanstein@lempertz.com](mailto:i.hanstein@lempertz.com)

Leonard Stühl M.A. T +49.221.925729-86

[stuehl@lempertz.com](mailto:stuehl@lempertz.com)

Barbara Bögner M.A. T +49.221.925729-98

[boegner@lempertz.com](mailto:boegner@lempertz.com)

Dr. Mario-Andreas von Lüttichau, Texte (MvL)

Claire Wellershaus M.A., Assistenz

[contemporary@lempertz.com](mailto:contemporary@lempertz.com)

Photographie *Photography*

Dr. Christine Nielsen T +49.221.925729-56

[nielsen@lempertz.com](mailto:nielsen@lempertz.com)

Maren Klinge M.A. T +49.221.925729-28

[klinge@lempertz.com](mailto:klinge@lempertz.com)

[photo@lempertz.com](mailto:photo@lempertz.com)

---

Photographie *Photography*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Andreas Pohlmann, Köln

Übersetzung *Translation*

Lisa Goost, Köln

Design *Design*

BOROS

Druck *Print*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

## Versteigerungsbedingungen

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

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

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne 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.

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 und 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. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor. 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. 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.

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

**9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 24 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).**

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

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 nach dem 31.12.1947 verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber 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. Persönlich an der Auktion teilnehmende Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen; Die Zahlung auswärtiger Ersteher, die schriftlich geboten haben oder vertreten worden sind, gilt unbeschadet sofortiger Fälligkeit bei Eingang binnen 10 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet. Überweisungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz 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.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
öffentlich bestellte und vereidigte Auktionatoren  
Takuro Ito, Kunstversteigerer

## Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Civil 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 conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

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

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

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

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid. 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.

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

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 24 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

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

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

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 died after 31.12.1947, a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. 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 attending the auction in person shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Payments by foreign buyers who have bid in writing or by proxy shall also be due forthwith upon the purchase, but will not be deemed to have been delayed if received within ten days of the invoice date. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate.

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.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck, sworn public auctioneers  
Takuro Ito, auctioneer

## Conditions de vente aux enchères

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

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

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

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

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

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

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

enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave.

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

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 24 % s'ajout au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

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

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majoré de la T.V.A. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19 % pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des œuvres originales dont l'auteur est décédé après le 31.12.1947 ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG concernant l'indemnisation à percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'œuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires participant personnellement à la vente aux enchères sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Le paiement par des adjudicateurs externes, qui ont enchéri par écrit ou ont été représentés, est, nonobstant son exigibilité immédiate, considéré comme n'étant pas en retard à sa réception dans les 10 jours suivant la date de la facture. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 15.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 15.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture.

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

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

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
commissaire-priseurs désignés et assermentés  
Takuro Ito, commissaires-priseur



## Condizione per l'asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all'asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice Civile) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d'asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell'asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all'asta possono essere presi in visione e controllati prima dell'asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell'artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell'aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l'idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall'aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all'acquirente solo l'intero prezzo d'acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all'asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Offerte in presenza: l'offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d'identità con foto. Lempertz si riserva l'ammissione all'asta. Nel caso in cui l'offerente non è noto a Lempertz, l'iscrizione all'asta deve avvenire 24 ore prima dell'inizio dell'asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. Offerte in assenza: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell'inizio dell'asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l'oggetto nell'incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell'oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L'incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). Offerte telefoniche: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell'incarico, l'offerente dichiara di essere consenziente nell'eventuale registrazione della procedura di offerta. Offerte tramite internet: l'accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l'offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell'asta. L'aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un'offerta non verrà emanata un'offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all'aggiudicazione se sussiste un motivo particolare. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un'offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l'aggiudicazione conferita e rimettere all'asta l'oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un'offerta più alta e subito contestata dall'offerente oppure esistono dubbi sull'aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell'entità necessaria per superare un'altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un'offerta rilasciata non viene conferita l'aggiudicazione, il banditore garantisce per l'offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L'aggiudicazione vincola all'acquisto. Nel caso in cui l'aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l'offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l'asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell'oggetto messo all'asta passano all'aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell'oggetto.

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24% oltre al 19% di IVA; sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine). Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la taxa di importazione. Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l'IVA di 19% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall'IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell'UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell'UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o sia deceduto dopo il 31.12.1947, ai fini dell'esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell'articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (Urheberrechtsgesetz, UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell'ammontare dell'1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all'asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l'IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell'avvenuta esportazione. Le fatture emesse durante o subito dopo l'asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell'asta hanno l'obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l'aggiudicazione a Lempertz; il pagamento degli aggiudicatari non presenti che abbiano presentato un'offerta scritta o che siano stati rappresentati, hanno l'obbligo al pagamento entro 10 giorni della data della fattura. I bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Non saranno accettati assegni. In caso di pagamento in contanti di un importo pari o superiore a € 15.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell'acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (Geldwäschegesetz). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 15.000. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell'asta. Lempertz si riserva l'espletamento della pratica.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di ritardo pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all'asta nuovamente l'oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all'acquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenute per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l'oggetto immediatamente dopo l'asta. Il mediatore dell'asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all'asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell'aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell'aggiudicatario quattro settimane dopo l'asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d'adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
banditori incaricati da ente pubblico e giurati  
Takuro Ito, banditore

---

## Filialen *Branches*

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

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

---

## Brüssel *Brussels*

Henri Moretus Plantin de Bouchout  
Raphaël Sachsenberg M.A.  
Emilie Jolly M.A.  
Dr. Héléne Mund (Alte Meister)  
Lempertz, 1798, SA/AG  
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf  
B-1000 Brussels  
T +32.2.5140586  
F +32.2.5114824  
bruxelles@lempertz.com

---

## Lage und Anfahrt *Location and Contact*

Zu Lempertz finden Sie unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com), gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32.  
U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

*Directions to Lempertz can be found on [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.  
Consignments: Kronengasse 1  
Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)*

---

## Repräsentanten *Representatives*

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

London  
William Laborde  
T +44.7912.674917  
london@lempertz.com

Zürich *Zurich*  
Nicola Gräfin zu Stolberg  
T +41.44.4221911  
F +41.44.4221910  
stolberg@lempertz.com

Kalifornien *California*  
Andrea Schaffner-Dittler M.A.  
T +1.650.9245846  
dittler@lempertz.com

São Paulo  
Martin Wurzmann  
T +55.11.38165892  
F +55.11.38144986

---

## Academy

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

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des Art Loss Registers überprüft.  
*All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.*



---

# LEMPERTZ

1845

**Aufträge für die Auktion IIII**  
Zeitgenössische Kunst, 2.6.2018

**Absentee Bid Form auction IIII**  
Contemporary Art, 2.6.2018

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

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

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

*The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction.*

\_\_\_\_\_

Name *Name*

\_\_\_\_\_

Adresse *Address*

\_\_\_\_\_

Telefon *Telephone*

Fax

E-Mail

\_\_\_\_\_

Evtl. Referenzen und Identifikation bei Neukunden *References and identification may be required for new clients*

\_\_\_\_\_

Datum *Date*

Unterschrift *Signature*

---

## Versand

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

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

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

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com

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

Versand an:

---

---

---

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

---

---

---

---

Datum und Unterschrift

---

## Shipment

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

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

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

*For information: Linda Kieven, Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com*

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

*Lots to be packed and shipped to:*

---

---

---

*Telephone / e-mail*

*Charges to be forwarded to:*

---

---

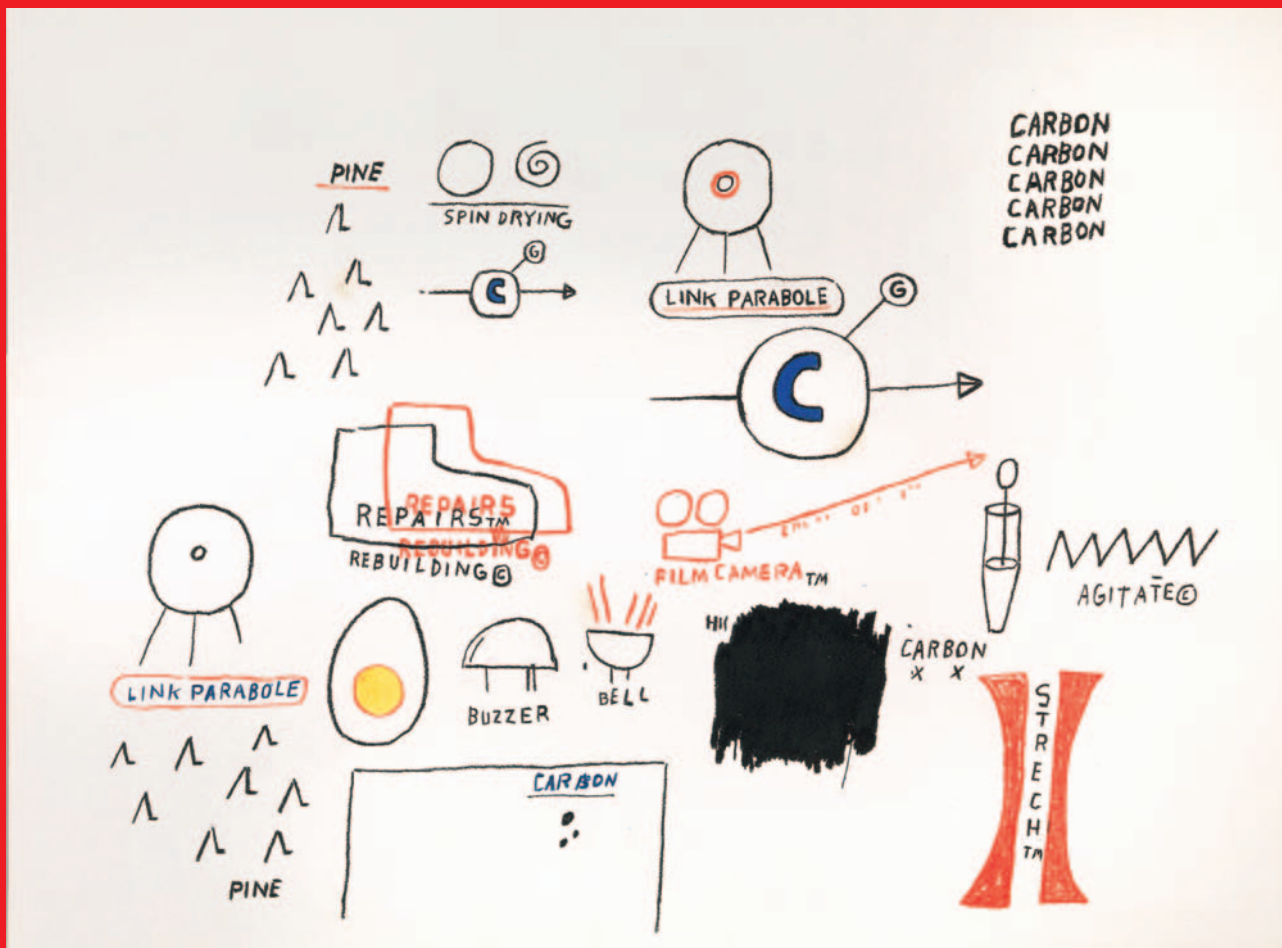
---

---

*Date and signature*

## CONTEMPORARY ART

SALE PRATO 8-9 JUNE 2018



Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1985, crayon on paper, cm 56,5x76,2

### VIEWING

MILANO: 24-30 MAY – PRATO: 2-9 JUNE

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

Milano, Portichetto di via Manzoni - Ph. +39 (0)2-76013228 / Fax +39 (0)2 76012706

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

[www.museum-ludwig.de](http://www.museum-ludwig.de)

# MUSEUM LUDWIG

**Fotoraum: Pirkle Jones  
und Ruth-Marion Baruch**  
– 3.6.2018

**Günter Peter Straschek**  
**Emigration – Film – Politik**  
**HIER UND JETZT im Museum Ludwig**  
– 1.7.2018

**Haegue Yang**  
**ETA**  
**1994 – 2018**  
**Wolfgang-Hahn-Preis 2018**  
– 12.8.2018

**Fotoraum: Aenne Biermann**  
16.6. – 23.9.2018

**Doing the Document:**  
**Fotografien von Diane Arbus bis Piet Zwart**  
**Die Schenkung Bartenbach**  
31.8.2018 – 6.1.2019

**Gabriele Münter**  
**Malen ohne Umschweife**  
15.9.2018 – 13.1.2019

**Fotoraum: Alexander von Humboldt**  
13.10.2018 – 3.2.2019

8  
1  
20  
2018

Ein Museum der



Stadt Köln



---

# Lempertz-Auktion

Schmuck und Uhren am 14. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Mai

**Künstler-Ring,** Detlev Thomas, Essen 1990  
18 kt Gelbgold  
Schätzpreis / *Estimate:* € 3.000 – 4.000,-



---

# Lempertz-Auktion

Kunstgewerbe am 15. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Mai

Das aufwendig gestaltete Kabinett mit Uhr löste die seit der Renaissance dominierenden Metallgehäuse ab. Der Uhrmacher lieferte das Werk, der Ebenist das Gehäuse. Diese arbeitsteiligen Prozesse hatten die Augsburger Kunstindustrie im 17. Jahrhundert stark befördert. Erst seit der grundlegenden Arbeit von Christine Kowalski 2011 wird genau dieser Kabinetttypus der Werkstatt Heinrich Eichler d. Ä. zugeschrieben. Der Tischler und Kabinettbauer wurde 1636 in Liebstadt bei Meißen geboren und war ab 1677 in Augsburg als Kistler erfasst. Ihm werden jetzt eine Reihe prominenter Kabinette zugeordnet wie z. B. das in Schloss Rosenberg, das in der Eremitage in St. Petersburg und das in der Sammlung des Victoria und Albert Museums London.

**Augsburger Prunkkabinett mit Uhr**  
Ende 17. / Anfang 18. Jh., wohl der Werkstatt  
Heinrich Eichler d. Ä. zuzuschreiben  
Schildpatt-, Palisander- und Ebenholz furnier auf  
Eiche, vergoldete Bronze, Messing, Blech, Zinn,  
Elfenbein, altes Spiegelglas, H 135,5, B 106,5, T 44 cm  
Schätzpreis / *Estimate*: € 150.000 – 180.000,-





---

# Lempertz-Auktion

Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen 15. – 19. Jh. am 16. Mai 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 15. Mai

Jacob Philipp Hackerts „Blick auf das Arnotal und Fiesole“ ist ein spätes Meisterwerk des deutschen Landschaftsmalers, das 1804 in Florenz entstanden ist. Hackert hat es er für einen guten Freund, den Engländer John Francis Edward Acton, gemalt, der „Primo Ministro“ am Neapolitanischen Königshof war. Nachdem es innerhalb der Familie des Auftraggebers vererbt wurde, gelangte es vor über 100 Jahren in eine Privatsammlung und war nur durch die Korrespondenz Hackerts mit Johann Wolfgang Goethe bekannt.

Jacob Philipp Hackert. Blick auf das Arnotal und Fiesole  
Öl auf Leinwand, 105 x 73,5 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 70.000 – 90.000,-



---

# Lempertz-Auktion

Photographie am 1. Juni 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 26. – 30. Mai

**Luigi Ghirri.** Ile Rousse (aus der Serie: Kodachrome). 1976  
Vintage, Cibachrome-Abzug, 18,4 x 29,8 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 3.000 – 4.000,-



---

# Lempertz-Auktion

Moderne Kunst am 1. Juni 2018 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 26. – 30. Mai

Jacob Philipp Hackerts „Blick auf das Arnotal und Fiesole“ ist ein spätes Meisterwerk des deutschen Landschaftsmalers, das 1804 in Florenz entstanden ist. Hackert hat es er für einen guten Freund, den Engländer John Francis Edward Acton, gemalt, der „Primo Ministro“ am Neapolitanischen Königshof war. Nachdem es innerhalb der Familie des Auftraggebers vererbt wurde, gelangte es vor über 100 Jahren in eine Privatsammlung und war nur durch die Korrespondenz Hackerts mit Johann Wolfgang Goethe bekannt.

Alexej von Jawlensky. Heilandsgesicht. Um 1919  
Öl auf Papier mit Leinenprägung, 38,4 x 28,1 cm  
Schätzpreis / *Estimate*: € 400.000 – 500.000,-



# Lempertz-Auktionen

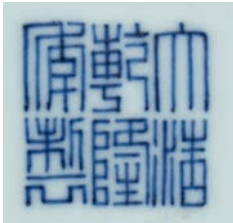
China, Tibet / Nepal, Indien, Südostasien am 15. Juni 2018 in Köln  
Japan inkl. einer bedeutenden Privatsammlung Netsuke am 16. Juni in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 14. Juni

Die kaiserliche Qianlong Siegelschriftmarke dieser Vase weist eine seltene Variante in der Schreibweise des Zeichens „Qian“ auf und kam in der Frühzeit zur Verwendung, als Tang Ying kaiserlicher Manufakturvorsteher in Jingdezhen war.

Die außerordentliche Vase wurde in den 1930er Jahren auf dem niederländischen Kunstmarkt erworben und befindet sich seitdem in süddeutschem Familienbesitz.

Flaschenvase mit unterglasurblauem  
und kupferrotem 'sanduo'-Dekor  
Sechszeichenmarke Qianlong und aus der Zeit  
China, Qianlong-Periode (1735 – 1796). H 24,8 cm  
Schätzpreis / *Estimate*: € 100.000 – 150.000,-



---

# Lempertz-Auktion

Zeitgenössische Kunst im November/Dezember 2018

## Einladung zu Einlieferungen

Eine Bronze aus einer süddeutschen Privatsammlung von 17 Kleinbronzen des Künstlers, die in der kommenden Herbstauktion versteigert wird. Die Sammlung umspannt einen Zeitraum von 47 Schaffensjahren – von der „Kleine Sämann“ als frühester Skulptur von 1947 bis zum „Halbkugelkreuz“ aus dem Jahr 1994.

Fritz Koenig. Kugelkaryatide N.Y. 1968  
Bronze, H ca. 10,5 cm



# TROPICAL ABSTRACTION

The colors and concepts of  
Beatriz Milhazes



TASCHEN



—  
LEMPERTZ

1845

