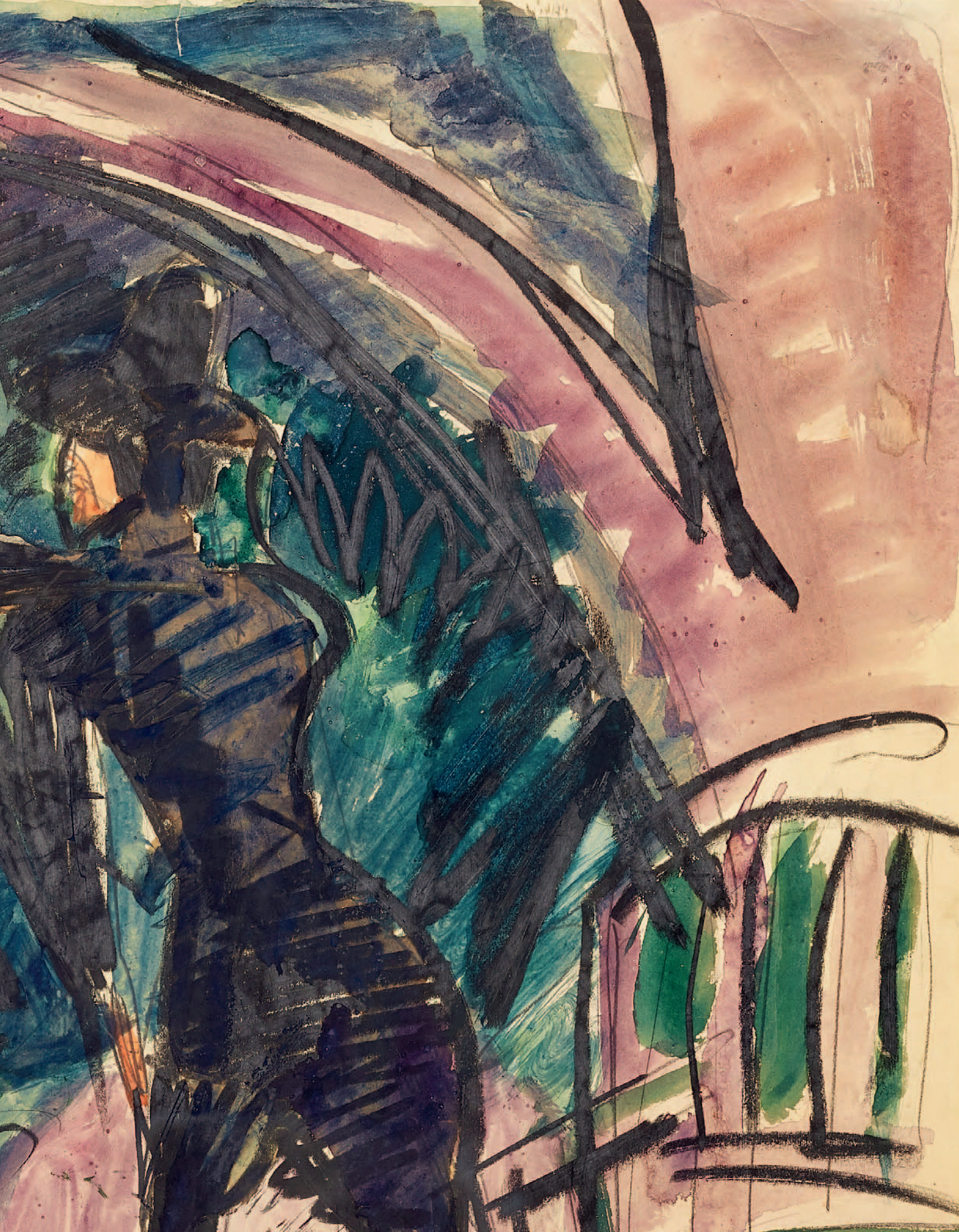

LEMPERTZ

1845

Moderne Kunst
Modern Art
31. Mai 2019 Köln
Lempertz Auktion 1134











Moderne Kunst
Modern Art
31. Mai 2019 Köln
Lempertz Auktion 1134



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 25. Mai, 10 – 16 Uhr

Sonntag 26. Mai, 11 – 15 Uhr

Montag 27. – Mittwoch 29. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 30. Mai, 11 – 15 Uhr

Vernissage

Freitag 24. Mai 2019, 18 Uhr

Berlin (in Auswahl – selected items)

Poststr. 22

Dienstag 14. – Mittwoch 15. Mai, 11 – 17 Uhr

Empfang

Dienstag 14. Mai, 18 Uhr

Einführung Dr. Mario von Lüttichau

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 31. Mai 2019

Auktion 1134 Moderne Kunst

17 Uhr Lot 250 – 507

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet

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

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

OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

R250 ABEND IM MOORDORF

1898

Öl auf Leinwand. 111,7 x 214,8 cm. Gerahmt.
Unten rechts rotbraun signiert, bezeichnet
und datiert ‚Otto Modersohn W. 98‘. – In sehr
guter Erhaltung.

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn
Museum, Fischerhude, für ergänzende Aus-
künfte.

Das Gemälde ist in Otto Modersohns
Atelierbuch 1897-98 unter der Nr. 214-111
aufgeführt.

*Oil on canvas. 111.7 x 214.8 cm. Framed.
Signed, inscribed, and dated 'Otto Modersohn
W. 98' in reddish brown lower right. – In very
fine condition.*

*We would like to thank Rainer Noeres,
Otto Modersohn Museum, Fischerhude,
for additional information.*

*The painting is recorded in Otto Modersohn's
1897-98 studio book under no. 214-111.*

Provenienz Provenance

Geh. Medicinalrath Prof. Dr. Werth, Kiel (1898);
Rheinische Unternehmenssammlung

Ausstellungen Exhibitions

Dresden 1898 (Sächsischer Kunstverein),
Internationale Kunstausstellung, Nr. 279;
Wien 1898 (Künstlerhaus), Jubiläums-
Kunstausstellung, Kat. Nr. 273 mit Abb.
(„Ehrenpreis Fürst Liechtenstein“)

Literatur Literature

Richard Muther (Hg.), Die Kunst – Worpsswede,
Berlin 1903/1904, S. 70

€ 100 000 – 120 000





Mit dem Gemälde „Abend im Moordorf“ möchte der Künstler, so scheint es, die ganze Umgebung seiner neuen Heimat erfassen. Er kennt die Landschaft um Worpswede gut, seitdem er und sein Studienfreund Fritz Mackensen diese unweit von Bremen gelegene Umgebung erstmals 1889 gemeinsam besuchen. Mit den ersten Aufenthalten beschäftigt sich Modersohn in ersten Skizzen mit dem Charakter dieser Landschaft, mit den Moorgräben, den Moorkanälen mit den Torfbooten, den Moorkanten mit den geduckten und mit Reet gedeckten Bauern- und Schifferhäusern, den typischen im Spalier aufgereihten Birken und studiert immer wieder die bewegten Wolken über der Hamme. „Man muß ein ganz besonderes, geheimes eigenes Gefühl haben, wenn man ein Bild malt, ganz persönlich, sich selbst zur innigsten Freude. Der Einsichtsvolle merkt gleich, ob das Bild solchem Gefühl entsprungen“, schreibt Modersohn am 12. April 1897 in sein Tagebuch.

Das großformatige Gemälde „Abend im Moordorf“ gehört wie die im Jahr zuvor entstehenden Landschaften „Herbstmorgen am Moorkanal“, „Herbst im Moor“ oder „Mädchen am Moortümpel“ zu einer Reihe großartiger Landschaftsporträts. Sie dokumentieren eine über die Jahrhunderte entstandene Kulturlandschaft mit ausgeklügeltem Entwässerungssystem, um den Abbau der Torfkörper zu ermöglichen und die Landschaft für die darauffolgende bäuerliche Viehwirtschaft zu öffnen. Mit erzählerischem Talent und fein beobachteten Zitate erfasst Modersohn um die Jahrhundertwende die Wirklichkeit dieser alten Moorlandschaften und porträtiert diese einzigartige Natur mit empfindsamen Valeurs in einer neuen Tonalität der Farben. Diese Besonderheit erkennt früh schon Rainer Maria Rilke, als er die Malerei Modersohns 1895 im Münchener Glaspalast sieht und sichtlich überrascht vermerkt: „Otto Modersohn war mit nicht weniger als acht Bildern vertreten, acht rasch hintereinander gemalten Bildern, in denen alles Glanz, Klang und atemberaubende Bewegung war. Die Sprache war neu, die Wendung ungewöhnlich, die Kontraste klangen einander wie Gold und Glas. Man hatte ähnliches nie gesehen, man war beunruhigt, betroffen, ungläubig. [...] An Stelle der frischen Farben traten welke, stumpfe Farben der Erinnerung statt der Farben des Lebens. Rot dunkelte fast zu Schwarz, Blau verblich wie in der Sonne und alle Grüns nahmen eine bräunliche, dauerhafte Färbung an, die sich nicht mehr verändert.“ Rainer Maria Rilkes Eloge auf Modersohns Gemälde (zit. nach Ausst. Kat. Otto Modersohn. Monographie einer Landschaft, Hamburg 1978, S. 129), beschreibt nicht nur seine eigene persönliche Überwältigung im Anblick der Gemälde. Er bemerkt ebenso den Einfluss dieser Moorlandschaften auf das Gemüt des Künstlers und empfindet seine ins Melancholische sich verwandelnde Bildsprache.

Die Landschaftsmalerei Modersohns erfährt mit diesen Bildern eine Blüte zum ausgehenden 19. Jahrhundert; die strenge wie erfindungsreiche aber verklärt schwärmerische Landschaftsmalerei der Romantik wandelt er zu einem menschlichen, spätzeitlichen Naturalismus mit den Mitteln der französischen Pleinair-Malerei. Modersohn gelingt es, die seelische Tiefe unter dem zarten Einfluss des Symbolismus hervorzuheben und die akademisch realistische Malerei, die Detailtreue im Naturalismus mit der Verliebtheit zum Jugendstil aufzubrechen.



It seems that, with the painting "Abend im Moordorf", the artist wished to grasp the complete surroundings of his new home. He had been very familiar with the landscape around Worpswede since 1889 when, together with Fritz Mackensen, his friend from the academy, he had first visited this area not far from Bremen. In his first sketches from his first stays there, Modersohn occupied himself with the character of this landscape - with its moor ditches, moor canals with peat boats, the banks of the moor with the farmers' and boatmen's low thatch-roofed houses and the typical rows of birches lined up - and he repeatedly studied the rolling clouds above the Hamme. "You have to have a very special, secret feeling of your own when you paint a picture, entirely personal, for your own most inward joy. Those with insight immediately notice whether the picture has grown out of a feeling like that," wrote Modersohn on 12 April 1897 in his journal.

Like the landscapes "Herbstmorgen am Moorkanal", "Herbst im Moor" and "Mädchen am Moortümpel" created the year before, the large-format painting "Abend im Moordorf" belonged to a series of magnificent landscape portraits. They document a cultural landscape with an ingenious drainage system created over the centuries to permit the cutting of the peat and the development of the countryside for the cattle farming that followed. At the turn of the century, with a talent for storytelling and for citing finely observed material, Modersohn grasped the reality of these ancient boglands and portrayed this unique natural setting with the receptive nuances in a new tonality of colours. This characteristic feature had already been recognised early on by Rainer Maria Rilke, when he saw Modersohn's paintings at Munich's Glaspalast in 1895 and noted with perceptible surprise: "Otto Modersohn was represented by no less than eight pictures, eight pictures rapidly painted one after the other, in which everything was splendour, resonance and breathtaking motion. The language was new, the phrases unusual, the contrasts rang together like gold and glass. No one had ever seen anything like it, they were unsettled, disturbed, dubious. [...] Vibrant colours were replaced by the wilted and dull colours of memory, instead of the colours of life. Red darkened almost to black, blue faded as though it had been in the sun and all the greens took on a brownish, enduring tint that no longer changed." Rainer Maria Rilke's eulogy to Modersohn's paintings (cited in exhib. cat.: *Otto Modersohn: Monographie einer Landschaft*, Hamburg 1978, p. 129) does not just describe his own personal experience of being overpowered at the sight of the paintings. He additionally notes the influence of these moor landscapes on the disposition of the artist and also senses the transformation of his visual language into a melancholy vein.

With these pictures Modersohn's landscape painting experienced a flowering in the waning years of the 19th century: he used the means offered by French plein-air painting to transform the rigorous and inventive, but idealising and effusive landscape painting of Romanticism into a human, late naturalism that was true to reality. Modersohn succeeded in bringing out the spiritual depth beneath the delicate influence of Symbolism and in using his passion for Jugendstil to break open academically realistic painting and Naturalism's fidelity to detail.

EDVARD MUNCH

Loten b. Hamar 1863 – 1944 Oslo

251 LOSLÖSUNG II (SEPARATION II) 1896

Original-Lithographie auf feinem Japanbütten. 41,4 x 64,2 cm (48 x 66 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, 'E Munch'. – Das ungeschnittene Blatt vor allem zu den Rändern minimal gebräunt. Eine punktuelle bräunliche Verfleckung am Unterrand sowie einzelne nach vorn durchschlagende Spuren alter Montierung am Oberrand.

Woll 78 I; Schiefler 68 a

Wir danken Ute Kuhlemann Falck, Munch Museum Oslo, für wissenschaftliche Beratung.

Lithograph on fine Japan laid paper. 41.4 x 64.2 cm (48 x 66 cm). Framed under glass. Signed 'E Munch' in pencil lower right. – The uncut sheet minimally browned especially towards the margins. A singular brownish stain in the lower margin and isolated traces of former mounting in the upper margin pushing through to recto.

We would like to thank Ute Kuhlemann Falck, Munch Museum Oslo, for scientific advice.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Rheinland

€ 40 000 – 60 000

In seiner Malerei befasst sich Edvard Munch bereits seit den frühen 1890er Jahren mit den existenziellen Fragen menschlichen Daseins, etwa jener Serie von Gemälden, die unter dem von Munch gewählten Titel „Lebensfries“ besondere Berühmtheit erlangen sollte. Das motivisch eng mit unserer Lithographie verwandte, ebenfalls 1896 entstandene Gemälde „Loslösung“, heute im Munch Museum Oslo (vgl. Woll Gemälde 393, siehe Vergleichsabb.), zählt zu dieser Werkgruppe.

Mit „Loslösung II“ fängt Munch in eindringlicher Weise den Moment der Trennung eines Liebespaares ein: Eine hell gekleidete Frau blickt vom Strand auf die offene See und wendet sich dabei von einem zu Boden blickenden, dunkel gekleideten Mann ab. Zentrale Bedeutung kommt dabei den langen Haaren der Frau zu, die als verbindendes Element den letzten Kontakt zu ihrem männlichen Begleiter verkörpern. In seinen Werken griff Munch auf diese poetische und zugleich sehr persönliche Abschiedsmetapher mehrfach zurück: „Ich fühlte als ob sich unsichtbare Fäden zwischen uns befanden – ich fühlte wie unsichtbare Fäden ihres Haares mich immer noch umspannen – und so als sie dann über die See hinaus ganz verschwand – fühlte ich immer noch, es schmerzte dort, wo mein Herz blutete – weil sich die Fäden nicht abreißen ließen.“ (Zit. nach: Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod, Ausst. Kat. Bielefeld/Krefeld/Kaiserslautern 1980/1981, S. 91).

Unser großformatiges Werk gehört zu einer Reihe von Graphiken, die Munch während seines Aufenthalts in Paris 1896-1897 schafft. Wie in seinen Gemälden, so setzt sich der Künstler auch in der Druckgraphik intensiv mit grundlegenden Aspekten des Lebens auseinander: mit der Angst, dem Tod, dem Werden und Vergehen und nicht zuletzt der Liebe. Neben „Loslösung II“ entstanden die Lithographien „Anziehung I und II“, „Die Blume der Liebe“, „Meer der Liebe“, „Eifersucht I und II“ und „Loslösung I“ (Woll 75, 76, 80, 81, 68, 69 und 77).

Neben dem dramatischen Hell-Dunkel-Kontrast ist es bei unserem Blatt vor allem das tiefdunkle Blau des Drucks, welches der tragischen Melancholie des Trennungsmotivs eindrucksvoll zur Geltung verhilft.

In his painting, Edvard Munch had been occupying himself with the fundamental questions of human existence since the early 1890s, for example, in the series of works which would achieve particular fame under the title chosen by Munch, the "Frieze of Life". The painting "Separation", which is closely related to our lithograph in terms of its motif, was also created in 1896 and belongs to this group of works: this painting is now in Oslo's Munch Museum (cf. Woll Paintings 393, see comparative illus.).

With "Separation II", Munch evocatively captures the moment of a pair of lovers' parting: a woman dressed in light-coloured clothes looks out at the open sea from the beach and, in doing so, turns away from a darkly dressed man who looks down at the ground. In this context the woman's long hair takes on central significance as a connecting element embodying her last contact with her male companion. Munch took up this poetic and simultaneously very personal metaphor of parting multiple times in his work: "I felt as though there were invisible threads between us – I felt how invisible threads of her hair were still wrapped around me – and thus when she completely disappeared across the sea – I still felt them, it hurt in the place where my heart was bleeding – because the threads could not be broken." (cited in: Edvard Munch: Liebe, Angst, Tod, exhib. cat. Bielefeld/Krefeld/Kaiserslautern 1980/1981, p. 91).

Our large-format work is one of a number of prints that Munch created during his stay in Paris from 1896 to 1897. As in his paintings, the artist also became intensely engaged with fundamental aspects of life in his prints: with fear, death, becoming and decline and not least with love. Along with "Separation II" he created the lithographs "Attraction I and II", "The Flower of Love", "Sea of Love", "Jealousy I and II" and "Separation I" (Woll 75, 76, 80, 81, 68, 69 and 77).

In addition to the dramatic chiaroscuro, it is primarily the deeply dark blue of our sheet's printing which helps the tragic melancholy of the motif of separation achieve its impressive power.



ROBERT DELAUNAY

Paris 1885 – 1941 Montpellier

252 ÉGLISE, BRETAGNE

1905

Öl auf Leinwand. 59 x 63,5 cm. Gerahmt.
Unten links blau signiert und datiert,
Robert Delaunay 05'. – In guter, farbfrischer
Erhaltung.

Habasque 19

Richard Riss wird bei Verkauf des Gemäldes
ein Gutachten erstellen. Die Arbeit ist
im Archiv der Werke Robert Delaunays
verzeichnet (Archiv-Nr. F 127).

*Oil on canvas. 59 x 63.5 cm. Framed. Signed
and dated 'Robert Delaunay 05' in blue lower
left. – In fine condition; the colours vibrant.*

*Richard Riss will issue an expertise after the
sale of the painting. The work is registered
in the archive of works by Robert Delaunay
(archive no. F 127).*

Provenienz *Provenance*

Galerie Louis Carré, Paris (rückseitiges Keil-
rahmenetikett); Privatsammlung New York;
Privatsammlung Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

New York/Boston 1955 (The Salomon
Guggenheim Museum/Institute of Contem-
porary Art), Robert Delaunay (mit Keilrah-
menetiketten); Rouen 1958 (Musée
des Beaux-Arts), Paysages de France de
l'impressionisme à nos jours (mit Keil-
rahmenetikett); New York (Galerie Gertrude
Stein), (mit Rahmenetikett)

Literatur *Literature*

Guy Habasque, Robert Delaunay, Du
cubisme à l'art abstrait suivi d'un catalogue
de l'oeuvre de R. Delaunay, hrsg. von Pierre
Francastel, Paris 1957, Nr. 19, S. 248; Gustav
Vriesen/Max Imdahl, Robert Delaunay –
Licht und Farbe, Köln 1967, S. 16, Abb. 35

€ 30 000 – 40 000

Zu den frühesten erhaltenen Bildern des jungen Robert Delaunay gehört die hier vorgestellte zartfarbige Ansicht einer bretonischen Kirche. Stilistisch ist sie noch ganz im Impressionismus zu verorten, die Werke Claude Monets waren Delaunay aus den Pariser Impressionismus-Ausstellungen der Jahre um die Jahrhundertwende höchstwahrscheinlich gut vertraut. Trotz seiner Jugend erreicht der gerade 20-Jährige eine außerordentliche Souveränität und Unmittelbarkeit von Komposition und Farbauftrag.

1904 und 1905 verbrachte Delaunay die Sommer in der Bretagne. In einigen Landschaftsgemälden, Seestücken und figürlichen Szenen hielt er die urwüchsige Küste und das ländliche Alltagsleben der Bretonen fest. Diese Werke sind Höhepunkte seiner kurzen impressionistischen Phase, die bereits im Verlauf des Jahres 1905 ein Ende fand. Die Arbeiten, die etwas später in diesem Jahr entstanden, standen bereits unter dem Eindruck der Schule von Pont-Aven und der Nabis, wenig später experimentierte er mit neoimpressionistischen Ausdrucksmöglichkeiten nach dem Vorbild von Henri-Edmond Cross.

Unsere Komposition erhält ihre besondere Wirkung durch die ungewöhnlich ins Bild gesetzte, nach oben hin angeschnittene Architektur, die monolithisch vor dem Betrachter aufragt. Koloristisch dominieren die dunklen Violett-, Grün- und Blautöne im Schlagschatten des Gebäudes, die in apertem Gegensatz zu dem sonnenhellen Blau und Weiß des Sommerhimmels stehen.

The delicately coloured view of a church in Brittany which is presented here is among the earliest preserved pictures by the young Robert Delaunay. Stylistically it is still to be placed entirely in the context of impressionism: Claude Monet's works were most likely very familiar to Delaunay from the Parisian exhibitions of impressionism around the turn of the century. In spite of his youth, at the age of just 20 he had achieved an extraordinary level of confident mastery and immediacy in his composition and brushstroke.

In 1904 and 1905 Delaunay spent the summer in Brittany. In a number of landscape paintings, sea pieces and figurative scenes, he captured the unspoiled coast and the rural everyday life of the Bretons. These works are highlights of his brief impressionist phase, which would already come to an end in the course of 1905. The images created somewhat later that year already displayed the impression made by the school of Pont-Aven and the Nabis; shortly thereafter he experimented with the expressive possibilities of a neo-impressionism modelled after Henri-Edmond Cross.

Our composition's distinctive effect stems from the unusual depiction of the architecture, which is cut off by the top of the canvas and soars up before the viewer like a monolith. In terms of tonality dark shades of violet, green and blue dominate in the shadow of the building and stand in sharp contrast to the sunnily bright blue and white of the summer sky.



MELA MUTER (MARIA MELANIA MUTERMILCH)

Warschau 1876 – 1967 Paris

N253 SPANISCHER TANZ (DANSE ESPAGNOLE)

1913

Öl auf Leinwand. 136 x 146 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert ‚Muter‘. – Im linken Bilddrittel mit unauffälliger vertikaler Kappnaht und kleineren Bereibungen in der unteren Partie sowie mittig mit einer winzigen Leinwandverletzung. Auf neueren Keilrahmen aufgezogen.

Oil on canvas. 136 x 146 cm. Framed. Signed 'Muter' in black lower left. – Unobtrusive vertical felled seam in the left third of the painting and smaller rubbing in the lower part as well as minute damage to canvas in the centre. Mounted on newer stretcher.

Provenienz *Provenance*

Nachlass der Künstlerin; Galerie Bagera, Köln (mit Rahmenetikett)

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1966 (Galerie Jean-Claude Bellier), Mela Muter, Kat. 24, mit Farbabb. auf dem Titel; Köln 1966 (Galerie Gmurzynska), Mela Muter: Bilder, Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 29, mit ganzseitiger Farbabb.; Köln 1967 (Galerie Gmurzynska), Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Kat. Nr. 1, mit Farbabb. auf dem Titel

€ 100 000 – 150 000

„Eine einzigartige Künstlerin“, schreibt der Kunstkritiker Robert Kemp im Entstehungsjahr dieses Gemäldes, 1913, über Mela Muter. „Und mit welcher Autorität, welcher originellen Meisterschaft, welchem präzisen und packenden Können! [...] Sie läßt Flächen frei, die eine Bedeutung, einen Akzent gewinnen. Die Zeichnung ist ohne verstärkende Linie klar, willensstark und fest. Das ähnelt nichts bisher Dagewesenem. Es ist halluzinierend, sehr stark gekonnt.“ (Robert Kemp, zit. nach: Ausst. Kat. Köln 1967, op.cit., o.S.). Als eines der bedeutendsten und eindrucksvollsten Werke Mela Muters zierte der „Spanische Tanz“ den Katalogtitel der von Galerie Gmurzynska ausgerichteten Retrospektive von 1967. Der Betrachter wird mit einer großformatigen Figurenszene konfrontiert, deren Thematik folkloristisch anmutet, jedoch von der Künstlerin gänzlich unkonventionell umgesetzt wird. Bildbeherrschend ist die groß angelegte Figur eines sitzenden Gitarrenspielers, an dessen rechtes Knie sich ein Hund schmiegt, während zu seiner Linken ein Kinderpaar mit expressiven Bewegungen zu der Gitarrenmusik tanzt. Die Gruppe füllt den Bildraum zur Gänze aus, die Dargestellten scheinen von den seitlichen Bildrändern regelrecht bedrängt zu werden. Die räumliche Enge macht die Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren besonders augenfällig. Sie erscheinen in sich gekehrt, ihre Blicke stellen weder zueinander noch zum Betrachter einen Kontakt her. Die Körper sind in sich verdreht, die hochgezogenen Schultern, angespannten Gliedmaßen und verschobenen Körperachsen geben ihnen eine marionettenhafte Anmutung und laufen dem Temperament und der Leidenschaft zuwider, die der Betrachter mit einem spanischen Tanz in Verbindung bringt. Das verhaltene kreibige Kolorit, charakteristisch für das Werk Mela Muters, unterstreicht die melancholische Atmosphäre. Menschen aus der einfachen Bevölkerung gehören zu den bevorzugten Bildmotiven Muters. Mehrfach bereiste sie in den Jahren vor dem I. Weltkrieg Spanien und fand dort offenbar die Inspiration für diese dörfliche Tanzszenen. Die Modelle für ihre beiden kindlichen Tänzer begegnen uns auch auf anderen Werken dieser Zeit.

“A unique artist” is what the art critic Robert Kemp wrote of Mela Muter in 1913, the year this painting was created. “And what authority, what original mastery, what precise and enthralling ability! [...] She leaves areas unpainted and they become significant, emphasised. The drawing is clear, strong-willed and solid without a reinforcing line. This resembles nothing that has previously existed. It is hallucinatory, extremely adept.” (Robert Kemp, cited in: exhib. cat. Cologne 1976, op. cit., n. pag.). As one of Mela Muter’s most important and impressive works, the “Spanischer Tanz” adorned the cover of the catalogue for the 1967 retrospective organised by Galerie Gmurzynska. The painting confronts its viewers with a large-format figural scene featuring a seemingly folkloric theme, however, the artist has executed it in an entirely unconventional manner. The monumental figure of a seated guitar player dominates the image. A dog has nestled its head on his right knee while, to his left, a pair of children dance to the music of the guitar with expressive movements. The group fills the entire picture plane, and the sides of the painting directly seem to crowd them in. This restricted space renders the lack of relationship between the figures particularly striking. They seem absorbed in their own worlds, their gazes make contact neither with each other nor with their viewers. The bodies twist inwards while the raised shoulders, strained limbs and skewed axes of the figures invest them with a marionette-like quality and run counter to the vigour and passion that viewers associate with Spanish dances. The muted and chalky tonality, which is characteristic of Mela Muter’s work, underscores the melancholy atmosphere. People from the common folk were among Muter’s favourite subjects for her pictures. She travelled in Spain multiple times during the years preceding World War I and that is apparently where she found the inspiration for this village dance scene. We also encounter the models for the two child dancers in other works from this period.



GOTTARDO SEGANTINI

Pusiano 1882 – 1974 Maloja

254 LAGREV IN AUTUNNO

1921

Öl auf Leinwand. 101,5 x 81,5 cm. Gerahmt. Unten links rot signiert und rechts datiert ‚Gottardo 1921‘ und rückseitig rot signiert, bezeichnet und betitelt ‚Gottardo Segantini Maloja Lagrev in autunno‘. – Tadellos erhalten.

Mit einer Bestätigung von Matthias Oberli und Barbara Nägeli, Schweizer Institut für Kunstwissenschaften, Zürich, vom 20. März 2019. Das Gemälde ist im Archiv des SIK-ISEA unter der Nr. 1903130005 als eigenhändige Arbeit registriert.

Oil on canvas. 101.5 x 81.5 cm. Framed. Signed in red lower left and dated 'Gottardo 1921' lower right. On the verso, signed, inscribed, and titled in red 'Gottardo Segantini Maloja Lagrev in autunno'. – In excellent condition.

With a confirmation from Matthias Oberli and Barbara Nägeli, Schweizer Institut für Kunstwissenschaften, Zurich, dated 20 March 2019. The painting is registered as an authentic work under the no. 1903130005 in the archive of SIK-ISEA.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 80 000 – 120 000

Gottardo Segantini erhält wichtige Impulse durch seinen Vater Giovanni, dessen einziger Schüler er ist, und durch den Zeitgenossen Ferdinand Hodler. Mit Hingabe widmet er sich den Motiven aus der ihn unmittelbar umgebenden Bergwelt; die Familie Segantini lebt im italienisch-schweizerischen Maloja, situiert zwischen Gebirgszügen und dem Silsersee, Gottardo verbringt den Großteil seines Lebens dort. Er führt in der Liebe zur Natur und seiner persönlichen Anspruchslosigkeit das Leben eines Bergbauern, ein Leben inmitten der ewigen Landschaft des Tales zu Füßen seiner Berge, in deren Licht und Schatten, zu jeder Tages- und Jahreszeit. Der Piz Lagrev ist für Gottardo Segantini wie der Mont Sainte Victoire im Werk von Paul Cézanne. Ähnlich wirkt die symbolische Deutung dieser pointierten Erscheinung der Natur und wird ebenso in präziser Malweise mit farbenreicher Palette zu einer bemerkenswerten Erinnerung: Eine herbstlich gestimmte Landschaft unterhalb der Erhabenheit der schroffen felsigen Bergwelt. Man spürt das botanische Interesse an der unvergleichlichen Flora und die Spuren der vergangenen Gletscherwelt, die Färbung der Macchia, das Herbstlaub an den Lerchen und Arven, das besondere Licht auf den höheren Plateaus in den Nebentälern von Maloja. Das weiche Ineinanderfließen der Farben vermeidet Gottardo Segantini; im Gegenteil, die Farben sind in Punkten und akkuraten Strichen nebeneinander gesetzt, ähnlich der Malweise der Postimpressionisten um Georges Seurat oder Paul Signac, nur viel feiner: sie erzeugen im Auftrag und mit der Kraft der Farben eine ungeheure Leuchtkraft. Schon sein Vater Giovanni Segantini verändert die Bergdarstellung der Romantik. Für ihn und seinen Sohn Gottardo ist das Unerreichbare, das Majestätische wie es noch die Romantiker Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch sehen, ganz nahe. Sie dramatisieren den Berg nicht im Blick von der Talsohle, sondern von dem davorliegenden Plateau ausgehend, finden sie eine andere Empfindung: die intensive Stille und feierliche Andacht vor dem Gipfel.

Gottardo Segantini received major impulses from his father Giovanni (for whom he was the only student) and from Ferdinand Hodler, a contemporary of his father. He ardently dedicated himself to the motifs of the alpine world immediately surrounding him: the Segantini family lived in the Italian-Swiss village of Maloja, which is situated between mountain ranges and Lake Sils and is where Gottardo spent most of his life. In his love of nature and his modest personal desires, he led the life of an alpine farmer – a life in the midst of the eternal landscape of this valley standing at the foot of the mountains and bathed in their light and shadows at every time of the day and year. Piz Lagrev was to Gottardo Segantini what Mont Sainte Victoire was in the work of Paul Cézanne. His symbolic interpretation of this terse manifestation of nature is similar in effect and is equally transformed into a remarkable memory through a precise manner of painting featuring a richly colourful palette: a landscape in an autumnal atmosphere beneath the sublimity of the rugged, rocky world of the mountains. We sense his botanical interest in the incomparable flora and the traces of the glacial world of the past, the tonality of the macchia shrubland, the autumn leaves on the larches and Swiss pines and the distinctive light of the higher plateaus in the neighbouring valleys of Maloja. Gottardo Segantini avoids a gentle merging of colours; on the contrary, they are applied alongside one another in dots and precise strokes, painted in a manner similar to that of post-impressionists like Georges Seurat or Paul Signac, but much more subtle – the use of the brush and the boldness of the colours generate a tremendous luminosity. His father Giovanni Segantini had already altered the depiction of mountains from how it was done in the romantic period. For him and his son Gottardo, the unreachable and the majestic – in the form the Romantics Caspar David Friedrich and Joseph Anton Koch had still seen them – were something very close. They do not dramatise the mountain by viewing it from the valley floor, instead, setting out from the plateau lying before it, they discover a different sensation: an intense stillness and solemn reverence before its peak.



ERNEST BIÉLER

1863 Rolle – 1948 Lausanne

255 LE MARGUILLIER (L'HOMME À LA TABATIÈRE)

Um 1907

Aquarell über Bleistift auf Papier, vom Künstler auf Karton aufgezogen. Rückseitig mit einer Ölskizze (Blumen). 54,5 x 39 cm. In Künstlerrahmen. Oben links schwarz signiert, 'E-BIÉLER.'. – Farbfrisch erhalten. Mit vereinzelt unauffälligen Bereibungen sowie einem kurzen alten Randeinriss links.

Wir danken Ethel Mathier, Basel, für freundliche Auskünfte und wissenschaftliche Beratung. Das Werk wird von ihr in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis zu Ernest Biéler aufgenommen.

Watercolour over pencil on paper, laid down on card by the artist. With an oil sketch (flowers) on the verso. 54.5 x 39 cm. In artist's frame. Signed 'E-BIÉLER.' in black upper left. – In fine condition with vibrant colours. With occasional inconspicuous rubbing and a short old tear in the left margin.

We would like to thank Ethel Mathier, Basel, for kind information and scientific advice. The work is to be included in the forthcoming catalogue raisonné of the works of Ernest Biéler compiled by Ethel Mathier.

Provenienz Provenance

Edmond Röthlisberger, Neuchâtel (1907, dort erworben); Jens Scholz Kunstauktionen Köln, Auktion No. 17, 5. September 2003, Lot 27; Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Neuchâtel 1907 (Société des Amis des Arts), XXXIIe Exposition de la Société des Amis des Arts, Kat. Nr. 106 („Le Marguillier“) mit Abb.

€ 150 000 – 200 000



Verso

Das künstlerische Schaffen von Ernest Biéler reflektiert die wichtigen künstlerischen Strömungen seiner Zeit, in ihm spiegeln sich die Ideen von Realismus, Impressionismus und Art Nouveau gleichermaßen.

Als Sohn eines Veterinärs und einer Diplomantentochter aus polnischem Adel hatte Biéler eine bürgerliche und zugleich sehr facettenreiche Erziehung genossen und lernte das ländliche Leben der Schweizer Berge genauso kennen wie den Salon. Schon die Mutter fördert die künstlerische Ausbildung des Sohns, so dass sich für ihn ein Studium an der Académie Julian und Académie Suisse in Paris folgerichtig anschließt.

In Frankreich wächst Ernest Biélers Interesse an den realistischen und idealistischen Tendenzen der Zeit – ein Interesse, das in seinen ikonischen Bildnissen der Walliser Bergbauern seine vielleicht konzentrierteste Form finden wird. Die berühmten „Types de Savièse“, typenhafte Bildnisse der Menschen seiner Wahlheimat Savièse, entstehen ab 1906. In einer technisch höchst anspruchsvollen Aquarelltechnik über Bleistift nähert sich der Künstler detailliert der Erscheinung seiner Modelle an. Wie präzise Biéler seine „Typen“ zu erfassen vermag, zeigt unser bemerkenswert gut erhaltenes Bildnis des Küsters mit der Tabakdose. In der feinen Zeichnung der Haare oder den minutiös ausgeführten Details, etwa der leicht ausgefransten Hutkrempe, scheint der Dargestellte dem Betrachter ganz unmittelbar gegenüber zu stehen und bleibt in seiner offenkundigen Typisierung doch eigentümlich distanziert. Es ist kaum zu übersehen, dass sich der Maler in dieser bedeutenden Werkgruppe weniger mit dem Individuum oder Subjekt beschäftigt, als vielmehr einen spezifischen Menschentypus zu erforschen sucht. Historisch betrachtet geschieht diese Auseinandersetzung im Kontext einer zeitgenössischen Diskussion über das Konzept einer Nationalkunst oder dem Typischen in der Schweizer Kunst, die etwa auch das Werk und die Rezeption Ferdinand Hodlers prägte.

Ernest Biéler's artistic oeuvre reflects the important artistic developments of his time: the ideas of realism, impressionism and art nouveau all equally resonate in his works.

As the son of a veterinarian and a diplomat's daughter from the Polish aristocracy, Biéler enjoyed a middle-class and simultaneously very multifaceted upbringing and became just as familiar with rural life of the swiss' mountains as with the salon. His mother had already fostered the artistic education of her son, so that his studying art at the Académie Julian and Académie Suisse in Paris logically followed. In France, Ernest Biéler's interest in that period's realistic and idealistic tendencies grew – an interest that would find what is perhaps its most concentrated form in his iconic portraits of Valais's alpine farmers. From 1906 he created his famous "Types de Savièse", typified likenesses of the people of his adopted home of Savièse. In an extremely technically demanding watercolour technique over pencil, the artist familiarised himself more closely and in detail with the appearance of his models. Our remarkably well-preserved portrait of the sacristan with his tobacco case shows how precisely Biéler was able to grasp his "types". With the fine-lined drawing of the hair or the meticulously executed details, such as the slightly frayed brim of the hat, the sitter seems to be standing directly opposite the viewer and nonetheless remains strangely distant through the fact that he has obviously been rendered as a type.

It is scarcely possible to overlook the fact that, in this important group of works, the painter has occupied himself not so much with the individual or sitter, but instead with a type, with seeking to explore a specific identity. In historical terms, this engagement took place in the context of a contemporary discussion about the concept of a national art or about what typified Swiss art – a discussion that also shaped the work and the reception of Ferdinand Hodler, for example.



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

256 NÄHENDE MÄDCHEN IN HUYZEN – STUDIE MIT VIER FIGUREN (HOLLÄNDISCHE NÄHERINNEN) 1890

Öl auf Karton, alt auf Leinwand montiert.
46,7 x 61 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert, 'M Liebermann 90'. – Die Ränder minimal unregelmäßig geschnitten, mit umlaufender Bleistiftmarkierung. Unmittelbar am Oberrand mit schwachem Kratzer, am linken Rand mit zwei kleinen Flecken, vermutlich Werkstattspuren.

Eberle 1889/7

Wir danken Matthias Eberle, Berlin, für freundliche Hinweise.

*Oil on card, old mounting on canvas.
46.7 x 61 cm. Framed. Signed and dated 'M Liebermann 90' in black lower left. – The edges slightly irregularly cut, with circumferential pencil markings. Slight scratch directly in upper margin, two small stains in left margin, presumably studio traces.*

We would like to thank Matthias Eberle, Berlin, for kind information.

Provenienz *Provenance*

Stadtrat Max Cassirer, Berlin (1914); Cassirer-Helbing, Berlin (1917); Dr. Viktor Korell, Berlin (rückseitige Etiketten); Privatsammlung Brandenburg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Berlin 1917, Auktion Cassirer-Helbing, Moderne Gemälde – Die Sammlung Albrecht Guttmann und Nachlass eines Berliner Sammlers, 18.5.1917, Nr. 50 mit Abb.; Berlin 1947 (Hauptamt für Kunst), Gedächtnisausstellung Max Liebermann – Zum 100. Geburtstag, Kat. Nr. 18; Berlin 1957 (Bezirksamt Reinickendorf), Alt-Berliner Maler aus Privatbesitz, S. 18

Literatur *Literature*

Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 534 o. Nr. (1889 Nr. 7 „Nähende Mädchen – Huyzen“); Die Auktion der Sammlung Guttmann, in: Der Cicerone, Jg. IX, Heft 9/10, Mai 1917, S. 217 f.; Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und Werk, Berlin 1923, S. 248 ff.; Neue Berliner Illustrierte, Juli 1947 (3. Heft), S. 12 mit Abb.; Katrin Boskamp, Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889, Hildesheim/Zürich/New York 1994, Kat. E 84

Menschen bei ihren alltäglichen Tätigkeiten festzuhalten, ist eines der großen Themen Max Liebermanns. Im Gegensatz zu seinen späten Wannsee- und Berliner Tiergartenmotiven widmet er sich in den frühen Jahren, während seiner mehrwöchigen Malaufenthalte in den Niederlanden, der Beobachtung von ländlichen Arbeits- und Produktionsabläufen: So ziehen beispielsweise Spitzenklöpplerinnen, Wäschebleiche, Flachsscheuer oder eine Weberei Liebermanns Blick an sich. Einige Studien zu „Nähenden“ entstehen schon früh in Brabant zu Beginn der 1880er Jahre, in Amsterdamer Waisenhäusern, resp. Stiften in Amsterdam und südöstlich davon in Huyzen bei Laren (vgl. u.a. Eberle 1881/20 ff.; Eberle 1881/3 ff.; 1882/1; 1883/1; 1886/2 ff).

Unsere Studie zeigt vier junge Frauen wie aufgereiht vor einer Hauswand sitzend, mit Ernst vertieft in ihre Näh- und Stickarbeit. Sie steht vermutlich am Beginn einer kleineren Reihe von Näherinnen-Darstellungen aus Huyzen, die nicht in größere Kompositionen umgesetzt wurden, und sich heute u.a. im Besitz der Kunsthalle Bremen und in der Sammlung des Kunstkreises Berlin befinden (vgl. Eberle 1889/8–10). Der zügige Pinselduktus und der wohl absichtlich frei gelassene Bildgrund – das ‚non finito‘ – unterstreichen die Flüchtigkeit des Augenblicks, die Freude am Detail unscharf belassend. Die delikaten Braun-Blau-Valeurs mit den weißen Akzenten verleihen dem Motiv trotz aller vermuteten Armut eine schlichte Eleganz. Liebermanns zurückhaltend nüchterne, wenig psychologisierende Darstellung zollt den einfachen, arbeitenden Mädchen Würde und Respekt.

Recording people engaged in their daily activities was one of Max Liebermann's major themes. In contrast to his later motifs from Berlin's Wannsee and Tiergarten, in his early years he devoted his attention to observing rural labour and production processes during stays of several weeks spent painting in the Netherlands. Thus, for example, lace braiders, laundry bleaching, flax scutchers or a weaving workshop drew Liebermann's eye. He had already created several studies of "Nähende" early on in Brabant, at the beginning of the 1880s, and in Amsterdam orphanages or, alternatively, convents in Amsterdam or to the south-east, in Huyzen near Laren (see, e.g. Eberle 1881/20 ff.; Eberle 1881/3 ff.; 1882/1; 1883/1; 1886/2 ff.).

Our study shows four young women sitting in front of the wall of a house – almost like beads on a string – earnestly absorbed in their sewing and embroidery. This work probably marks the beginning of a relatively small series from Huyzen depicting sewing women; they were not converted into larger compositions and can be found today in the collections of the Kunsthalle Bremen and the Kunstkreis Berlin, for example (see Eberle 1889/8–10). The rapid brushstroke and the canvas ground's being presumably deliberately left exposed – the 'non finito' – underscore the ephemerality of the moment, leaving the delight in detail undefined. The delicate brown and blue values with their white accents lend the motif a simple elegance in spite of the presumed poverty. Liebermann's reservedly austere and largely non-psychological depiction shows the dignity of the simple girls at work and pays respect to them.

€ 60 000 – 80 000



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

257 DÜNEN MIT BAUER UND GRASENDEN ZIEGEN

1895

Öl auf Malkarton. 25 x 33,5 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert und datiert ‚M. Liebermann 95‘. – Rückseitig mit dem bedruckten Papieretikett der Galerie Bruno und Paul Cassirer, Berlin, darin handschriftlich mit Tinte bezeichnet ‚M. Liebermann Nr. 76/ Ölstudie/ Mann in Dünen‘. – Der Malkarton über den oberen Ecken jeweils mit kleinem Farbverlust. – Rückseitig auf festen Rahmungskarton montiert.

Eberle 1895/8

Oil on artist's board. 25 x 33.5 cm. Framed. Signed and dated 'M. Liebermann 95' in brown lower right. – On the verso, printed paper label of Galerie Bruno und Paul Cassirer, Berlin, thereon inscribed by hand "M. Liebermann Nr. 76/ Ölstudie/ Mann in Dünen" in ink. – The artist's board each with a small loss of colour above the upper corners. – The verso mounted on firm frame backing.

Provenienz Provenance

Galerie Bruno und Paul Cassirer, Berlin; Privatsammlung Süddeutschland; Lempertz Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, Auktion 528, 24.11.1972, lot 546; Privatbesitz München; Nachlass, Rheinischer Privatbesitz; Lempertz Köln, Moderne Kunst, Auktion 979, 31.5.2011, lot 251; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Hamburg 1910 (Galerie Commeter), Liebermann-Ausstellung, Nr. 8 („Mann mit 2 Ziegen in den Dünen“); Berlin 1947 (Magistrat von Groß-Berlin), Max Liebermann, Nr. 20 („Ziegen in den Dünen“) [? – vermutlich, nach Eberle]

€ 50 000 – 70 000

Im holländischen Zandvoort an der Nordsee entstanden im Jahr 1895 eine Reihe kleinformatiger Ölstudien im Zusammenhang mit dem großen Gemälde „Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort“ (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, vgl. Eberle 1895/10). Das vorliegende Motiv erinnert zudem an die berühmte Komposition „Alte Frau mit Ziegen“ aus dem Jahr 1890 (heute Neue Pinakothek, München, vgl. Eberle 1890/1).

In schöner atmosphärischer Dichte kombiniert die hier vorliegende Studie thematische Elemente beider Bilder: unter einem weiten blass-blauen Himmel bewegen sich auf schmalem sandigen Pfad durch die Dünen zwei bäuerliche Gestalten mit großen Kiepen, im Vordergrund grasen zwei schwarz-weiß gefleckte Ziegen. Der lebendige Pinselduktus evokiert den über die Gras- und Dünenlandschaft streichenden Wind, man glaubt fast, die Meeresfrische zu spüren. Was sich dem Betrachter heute als wunderbar leichte, luftige Impression darstellt, war für Liebermann ein anspruchsvoller, intensiver Arbeitsvorgang: „An der Landschaft sieht man, was ein Maler als Künstler wert ist. Landschaftsmalerei ist die schwerste Kunst.“ (zit. nach Holly Richardson, in: Max Liebermann, Der Realist und die Phantasie, Ausst. Kat. Frankfurt/Leipzig 1997, S. 31).

In 1895 in the Dutch town of Zandvoort on the North Sea, Max Liebermann created a number of small-format oil studies in connection with the large painting "Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort" (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, see Eberle 1895/10). The present motif is additionally reminiscent of the famous composition "Alte Frau mit Ziegen" from 1890 (now in the Neue Pinakothek, Munich, see Eberle 1890/1).

Atmospherically concentrated in an appealing manner, the present study combines thematic elements of both paintings: beneath an expansive pale-blue sky, the figures of two farmers with large pack baskets move along a narrow, sandy path through the dunes and two black-and-white spotted goats graze in the foreground. The lively brushstroke evokes the wind caressing the landscape of grassy dunes; we almost believe we can feel the fresh sea air. What now presents itself to viewers as a wonderfully light and airy impression meant a process of demanding and intensive work for Liebermann: "In the landscape you can see what a painter is worth as an artist. Landscape painting is the hardest art." (cited in Holly Richardson, in: Max Liebermann, Der Realist und die Phantasie, exhib. cat. Frankfurt/Leipzig 1997, p. 31).



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

258 DAME IN ROSA KLEID AUF WEISSEM ESEL – MÄDCHEN BEIM ESELREITEN AM STRAND VON SCHEVENINGEN

Um 1901

Pastellkreiden und Kohle auf Papier, von einen größeren gelblichen Papierbogen hinterlegt und auf Holzrahmen aufgezogen. 59,8 x 76,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift (teils verwischt) signiert ‚[MLieber]mann‘: – Insgesamt in schönem Zustand und von frischer Farbigeit. Sehr dünner, optisch kaum auffälliger alter Spannungsriss über der linken unteren Ecke, zu den oberen Ecken hin leicht wellig.

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für freundliche bestätigende Auskünfte; die Arbeit ist in den in Vorbereitung befindlichen Werkkatalog der Pastelle, Aquarelle und Gouachen von Max Liebermann aufgenommen.

Pastel crayons and charcoal on paper, backed by larger yellowish paper sheet and mounted to wooden stretcher. 59.8 x 76.8 cm. Framed under glass. Signed ‚[MLieber]mann‘ (partially rubbed) in pencil lower left. – Overall in fine condition with fresh colours. Very thin unobtrusive tear in left lower corner of sheet, towards the upper corners slightly wavy.

We would like to thank Margreet Nouwen, Berlin, for kind, confirmatory information; the work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of pastels, watercolours and gouaches by Max Liebermann.

€ 100 000 – 120 000

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer, Berlin 1901; ? Toni Lessing, Berlin (1914) [nach Hancke, falls identisch mit dem bei Hancke aufgeführten Pastell]; Werner David, Berlin/1938 Palästina/1959 Los Angeles); Ilse und Hans Ascher (Geschenk von Werner David nach gemeinsamer Emigration und vor dessen Tod in Los Angeles); Gabriele (Gaby) Michels, geb. Ascher, Erbteil, seitdem Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1901 (Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer), Sommerausstellung, 3. Jg., 10. Berlin Ausstellung, ca. 17.5.-30.9. 1901, o. Kat. Nr. („Dame in rosa Kleid auf weißem Esel, Pastell“)

Literatur *Literature*

Julius Norden, Aus unseren Kunstsalons, in: Die Gegenwart, Jg. 30, Bd. 60, Nr. 36, 7.9.1901, S. 159; L.P. [= Ludwig Pietsch], In Cassirers Kunstsälen, in: Vossische Zeitung, Nr. 443, 1. Beilage 21.9. 1901; Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, Verzeichnis der Ölbilder, Pastelle und Aquarelle von Liebermann, vgl. S. 539 „Kind, auf einem Esel reitend“, 1901 („Pastell, Pappe, 65 cm h., 80 cm b. Frau T. Lessing, Berlin“) - höchstwahrscheinlich identisch mit dem vorliegenden Pastell; Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.), „Das Beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer, Bd. 1: Die Ausstellungen 1898-1901, Wädenswil 2011, S. 480 und 490

Im mondänen Seebad von Scheveningen entstanden um 1900/1901 die ersten Bilder Liebermanns zu dem bedeutenden Werkkomplex der „Reiter am Strand“. Erich Hancke betonte in seiner Monographie die anspruchsvolle, damals für Liebermann völlig neue Aufgabe, „Pferde in der Bewegung vor einem so bewegten Hintergrund, wie das Meer es ist, vor der Natur zu malen“ (Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1923, S. 401). Anlässlich seiner Aufenthalte am Meer hatte der Künstler das Spektrum seiner sommerlichen Beobachtungen nunmehr deutlich erweitert, von den Badenden in der Brandung zu den reizvollen Szenen mit den spielenden Kindern im Sand, von den Tennisspielern zu den sportlich-elegantem Reitern am Meer. Zu diesen Sommerstränden gehören auch die gelegentlichen Darstellungen eines kleinen aufgeäumten Reitesels, der – wie damals üblich und weit verbreitet – den Frauen und Mädchen als Transport- und Bewegungsmittel zur Verfügung stand. Liebermann malte das gesattelte Tier stehend vor grünlich schimmerndem Wasser oder von einem Jungen geführt (vgl. die kleineren Ölgemälde Eberle 1900/13, 1900/14 bzw. 1901/21 und unsere Vergleichsabb.).

In dem hier vorliegenden Pastellgemälde ist das Tier vor der Brandung in ruhiger schreitender Bewegung begriffen, beritten von einem jungen Mädchen in sichtlicher Konzentration. Sie trägt ein weites Kleid, dunkle Reitstiefel und einen bunt geschmückten Strohhut, es folgt den beiden ein lang aufgeschossener Junge mit einer Reitgerte. Diese kleine, im Bildformat jedoch durchaus monumentalisierte Strandparade, die dem Saum der Meeresbrandung folgt, ist streng rhythmisiert durch die bildparallele Anordnung. Das gewählte Medium, als Pastell von Liebermann virtuos gehandhabt, unterstreicht mit seinen leuchtenden wie transparenten Farben die helle, wie berauschte



Atmosphäre und vermittelt die äussere wie innere Bewegung der Figuren wie auch stilistisch die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit des Sujets. Liebermann vermeidet dabei jeden Zug ins Verspielte oder Liebliche, im Gegenteil, er scheint die Einfachheit und die Sachlichkeit der Szene zu betonen und beweist mit diesem Realismus und dem Anschnitt des Motivs seine Nähe zu bewunderten Vorbildern, zur Kunst eines Edgar Degas oder eines Édouard Manet.

It was around 1900/1901, at the fashionable seaside resort of Scheveningen, that Liebermann created the first pictures from his important group of "riders on the beach". In his monograph Erich Hancke emphasises the demanding task which was, at that time, entirely new for him: "painting, from life, horses in motion before a background as dynamic as the sea" (Erich Hancke, Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1923, p. 401). In response to his stays along the sea, the artist had substantially expanded his range of subjects for summertime observation: from the bathers in the breaking waves to the charming scenes featuring children playing in the sand and from tennis players by the sea to athletically elegant riders. These summertime beaches also include occasional depictions of a small, bridled donkey which – as was typical and widespread at that time – was made available to women and girls for riding and for transportation. Liebermann painted the saddled animal standing in front of the greenish shimmer of the water or led by a boy (cf. smaller oils Eberle 1900/13, 1900/14 and 1901/21; see our comparativ illus.).

In the pastel-painting presented here the animal is depicted in mid-stride, walking calmly in front of the breaking waves, ridden by a young girl visibly concentrating. The girl is wearing a loose dress, dark riding boots and a colourfully decorated straw hat, a lanky boy with a riding crop following closely after her. This little seaside procession along the edge of the breaking waves – certainly monumentalised within the format of the picture – is provided with a rigorous rhythm through its arrangement parallel to the picture plane. The selected medium of pastels is expertly handled by Liebermann and underscores the bright, almost crisp atmosphere through its luminous and transparent colours, conveying the figures' outward and inward motions as well as – stylistically – the ease and naturalness of the subject. At the same time, Liebermann avoids any tendency in the direction of playfulness or cuteness; on the contrary, he seems to emphasise the simplicity and objectivity of the scene and, with this realism and the cropped depiction of the motif, demonstrates his affinity to admired models, such as the art of Edgar Degas or Édouard Manet.



Max Liebermann, Reitesesel am Strand nach links, 1900,
Öl auf Karton, 38,2 x 46,2 cm, Eberle 1900/13
Aus: Lempertz, Auktion Moderne Kunst, 28. Mai 2008,
A 923/lot 166, o.S.

MAX SLEVOGT

Landshut 1868 – 1932 Neukastel

259 ROTE NELKEN

1904

Öl auf Leinwand. 78,5 x 62,5 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz signiert und datiert
'Slevogt 1904'. – Mit einzelnen unauffälligen
Retuschen.

Das Gemälde ist im Slevogt-Archiv von
Hans-Jürgen Imiela geführt. Wir danken
Sigrun Paas und Bernhard Geil für die
wissenschaftliche Beratung.

*Oil on canvas. 78.5 x 62.5 cm. Framed.
Signed and dated 'Slevogt 1904' in black
lower left. – Isolated, unobtrusive retouches.*

*The painting is registered in the Slevogt-
Archiv compiled by Hans-Jürgen Imiela. We
would like to thank Sigrun Paas and Bernhard
Geil for scientific advice.*

Provenienz Provenance

Familie des Künstlers; Sammlung Familie
Frowein, Wuppertal; Math. Lempertz'sche
Kunstversteigerung, Kunst des XX.
Jahrhunderts, 5. Dezember 1979, Lot 605;
Privatbesitz Rheinlandpfalz

€ 25 000 – 30 000

Bedeutend und pretiös ist ein üppiger Strauß roter Nelken, Blumen, die eher nicht im heimischen Garten, sondern zumeist in südlichen Gewächshäusern an der Côte d'Azur oder der italienischen Costiera dei fiori gezogen werden, vor dunklem Umraum in Szene gesetzt. Das pastose Stakkato, der in wildem Gestus gesetzten roten Nelkenblüten steht in reizvollem Kontrast zur weich wirkenden, teppichartigen Tischdecke mit orientalisch anmutendem Muster. Die stürzende Perspektive verleiht dem Stillleben zudem eine optische Dynamik, die auch inhaltlich durch den einem Kuvert entnommenen Brief verstärkt wird. Der Betrachter ist geneigt, beides – Strauß und Brief – in einen narrativen Bezug zueinander zu setzen. Das Gemälde, das Max Slevogt in seinen persönlichen Aufzeichnungen für das Jahr 1904 erwähnt, war im Besitz seiner Mutter.

1904 arbeitet Slevogt in Berlin an Bühnenbildern und Kostümentwürfen – daher vielleicht das in unserem Stillleben offenbarte Interesse am textilen Ornament. Zudem wird sein Blick für die aktuellen Kunstströmungen durch die zahlreich vertretenen französischen Impressionisten in den Sezessionsausstellungen geschärft. „Corinth wusste zu interessieren und zu amüsieren und Debatten zu entfesseln. Slevogt aber blendete mit seinem schwungvollen Talent“, schrieb der bekannte Kunstkritiker Karl Scheffler (zit. nach Ausst. Kat. Max Slevogt. Die Berliner Jahre, Wuppertal/Berlin 2005, S. 187).

An abundant bouquet of red carnations – flowers usually picked not in one's own private garden, but in southern greenhouses along the Côte d'Azur or the Italian Costiera dei fiori – are evocatively and decoratively presented before the dark space surrounding them. The impasto staccato of the carnations' red flowers has been realised in wild gestures and stands in charming contrast to the soft impression of the table's rug-like covering featuring what seems to be an oriental pattern. The plunging perspective additionally invests the still life with an optical dynamism that is also reinforced thematically through the letter removed from its envelope. Viewers are inclined to place both – bouquet and letter – in a narrative relationship with one another. The painting, which Max Slevogt mentions in his personal records for the year 1904, was owned by his mother.

In 1904 Slevogt was working in Berlin on stage sets and costume designs – this may be the source of the interest in textile decoration revealed by our still life. Furthermore, the numerous French impressionists presented at the Secession's exhibitions surely sharpened his eye for contemporary currents in art. "Corinth knew how to interest and amuse and unleash debates. Slevogt, though, dazzled with his spirited talent", wrote the well-known art critic Karl Scheffler (cited in exhib. cat., Max Slevogt: Die Berliner Jahre, Wuppertal/Berlin 2005, p. 187).



LESSER URY

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

260 DAME MIT HUND IM TIERGARTEN, BERLIN

Um oder kurz vor 1920

Kohle auf dünner Pappe mit dem Prägestempel „Prisma 5“, auf festeren Karton aufgezogen. 52 x 35,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Kohle signiert ‚L. Ury‘ sowie in Feder mit bräunlicher Tinte unten rechts datiert und gewidmet ‚Herrn Wilhelm Kirschner/ z. freundl. Erinnerung Lesser Ury/7 Nov. 1920‘. – Insgesamt in schöner Erhaltung. Der Karton gleichmäßig gebräunt mit den alten Heftzweckspuren im Unterrand.

Mit einer Foto-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 12. Januar 2018

Charcoal on thin card with embossed stamp "Prisma 5", laid down on firm card. 52 x 35.6 cm. Framed under glass. Signed 'L. Ury' in charcoal lower left and dated and dedicated 'Herrn Wilhelm Kirschner/ z. freundl. Erinnerung Lesser Ury/7 Nov. 1920' in brownish ink pen lower right. – Overall in fine condition. The card evenly browned with traces of former drawing pins in the lower margin.

With a photo-certificate and an expertise from Sibylle Groß, Berlin, dated 12 January 2018

Provenienz Provenance

Ehemals Sammlung Wilhelm Kirschner, Berlin; Siegbert Eick, Kapstadt (in den frühen 1930er Jahren emigriert); Walter Katz, Kapstadt (von S. Eick um 1940-1950 erworben), danach Familienbesitz; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Literatur Literature

Adolph Donath, Lesser Ury, Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei, Berlin 1921, vgl. S. 138 sowie S. 53 und 115 mit Abb. (andere Arbeiten von Lesser Ury im Besitz von Wilhelm Kirschner, Berlin)

€ 25 000 – 35 000

Wohl direkt nach dem Krieg, in den Jahren um 1919/1920 entstanden, zeigt die schöne Kohlezeichnung eines der eleganten Berliner Stadtmotive von Lesser Ury, die bis heute faszinieren. Selbst in diesem fragilen und wie hingehauchtem Medium gelingt es dem Künstler meisterlich, eine impressionistische Atmosphäre zu schaffen, die fast „Farbe“ evoziert, eine Illusion, die durch die Stilmittel und die erzielten Effekte in der Handhabung der Kohle und des Strichs entsteht. Die Gestaltung gewinnt zusätzlich ihren eigenen unwiderstehlichen Charme durch das Momenthafte und durch die empfundene Leichtigkeit des Motivs. Die Komposition öffnet sich dem Blick und führt auf die winterliche Allee, man erkennt den etwas entfernten Verkehr schwarzer Droschken und erlebt den Augenblick, der genutzt wird, die Straße mit kleinem Hund zu überqueren. Alles spiegelt sich in der Nässe des Boulevards, die hohe Baumkulisse des Tiergartens steht wie in feuchtem Nebel hingetuschelt, und eine schlanke weibliche Figurine, eingehüllt in modischem Pelz, wechselt gerade die Straßenseite.

Das Blatt ist wohl nicht zufällig dem Berliner Fabrikanten Wilhelm Kirschner gewidmet, einem Miteigentümer der Firma Strelitzer & Kirschner, die Damenmäntel herstellte. Wie Sybille Groß in ihrem Gutachten ausführt, zählte Wilhelm Kirschner zum Kreis der Privatsammler um Lesser Ury. Wenn auch Art und Umfang seiner Kunstsammlung nicht mehr zu dokumentieren ist, konnte doch festgestellt werden, dass Kirschner eine Reihe weiterer Zeichnungen des Künstlers besaß, vielleicht ein Segment des Oeuvres, dem er eine besondere Aufmerksamkeit widmete.

Zeitgleich um 1920 entstand zu diesem Werk eine Lithographie (Rosenbach 49), zu der die Umdruckzeichnung des Künstlers sich heute im Tel Aviv Museum of Art befindet.

Presumably created directly after the war, around 1919/1920, this charming charcoal drawing presents one of Lesser Ury's elegant street scenes from Berlin, which still continue to fascinate today. Even in this fragile medium that seems to have been breathed on to the page, the artist masterfully succeeds in generating an impressionistic atmosphere that nearly evokes "colour": an illusion created by means of stylistic devices and the effects achieved through the handling of the charcoal and line. The drawing additionally takes on its own irresistible charm through its momentary quality and our sense of the motif's lightness. The composition opens itself up to our gaze and leads down the wintery boulevard; somewhat in the distance we recognise the traffic of the black carriages, and we experience the moment used to cross the street with the little dog. Everything is reflected on the damp boulevard, the setting of the Tiergarten's tall trees stands there as though it were inked into the damp fog, and a slender female figurine wrapped up in a fashionable fur is just crossing the street.

It is presumably no coincidence that the sheet is dedicated to the Berlin factory-owner Wilhelm Kirschner, co-owner of the Strelitzer & Kirschner company, which produced women's coats. As Sybille Groß explains in her expert report, Wilhelm Kirschner was part of Lesser Ury's circle of private collectors. Even if the nature and extent of his art collection can no longer be documented, it was possible to determine that Kirschner owned a number of other drawings by the artist – perhaps a segment of his oeuvre to which he devoted particular attention.

At the same time as this work, around 1920, the artist created a lithograph (Rosenbach 49): the drawing used to transfer it to the lithographic stone can now be found in the Tel Aviv Museum of Art.



L. Ury

Karin Wicken Forchner 7 Nov 1910
A friend's temporary lesson copy

MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

R261 JUDENGASSE IN AMSTERDAM 1909

Öl auf Leinwand. 125 x 175 cm. Gerahmt.
Unten links braun signiert und datiert
,M. Liebermann 09' – Partiiell mit feinem
Craquelé.

Eberle 1909/1

*Oil on canvas. 125 x 175 cm. Framed. Signed
and dated 'M. Liebermann 09' in brown lower
left. – Partially with fine craquelure.*

Provenienz *Provenance*

1909 in Berlin verkäuflich; Sammlung Adolf
Rothermundt, Dresden-Blasewitz (1910);
Paul Cassirer, Berlin (1919); Max Böhm,
Berlin (1923); Rudolph Lepke's Kunst-Auc-
tions-Haus, Auktion 2039 Sammlung Max
Böhm, Berlin 28. Januar 1931, Lot 29;
Privatbesitz, Berlin/New York (vermutlich
Frau Stahl); Galerie Grosshennig, Düsseldorf
(1954); seitdem Kaufhof, Köln

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1909 (Secession), XVIII. Ausstellung
der Berliner Secession; Kat. Nr. 163 mit Abb.;
Berlin 1917 (Königliche Akademie der Kün-
ste), Max Liebermann, 70. Geburtstag, Kat. Nr.
161; Zürich 1923 (Kunsthaus), Max Lieber-
mann, Kat. Nr. 75 mit Abb. Tafel XXII; Berlin
1927 (Preußische Akademie der Künste),
Max Liebermann, 80. Geburtstag, Kat. Nr.
67; Berlin 1930 (Preußische Akademie der
Künste), Sammlung Max Böhm, Kat. Nr. 30
mit Abb; Berlin 1936 (Jüdische Gemeinde),
Max Liebermann, Kat. Nr. 36; Wien 1937
(Neue Galerie), Max Liebermann, Kat. Nr. 43
mit Abb. („Fischmarkt in Amsterdam“); New
York 1948 (French & Co.), Max Liebermann,
Kat. Nr. 1; Bremen 1995/1996 (Kunsthalle),
Max Liebermann. Der deutsche Impression-
ist, Kat. Nr. 49 mit Farbabb. S. 203; Berlin
1997 (Stiftung „Neue Synagoge Berlin –
Centrum Judaicum“), Was vom Leben übrig
bleibt, sind Bilder und Geschichten.
Max Liebermann zum 150. Geburtstag.
Rekonstruktion der Gedächtnisausstellung
des Berliner Jüdischen Museums von 1936,
Kat. Nr. 36, S. 228 f. mit Farbabb.

€ 600 000 – 800 000

Literatur *Literature*

Julius Elias, Das zehnte Berliner Sezessionsjahr, in: Kunst und Künstler, Jg. VII,
Heft 9, Mai 1909, S. 401 mit Abb. S. 392; Robert Schmidt, Die Achtzehnte Aus-
stellung der Berliner Secession 1909, in: Kunst für Alle, Jg. XXIV, 1908/1909,
S. 445 mit Abb. S. 449; Hermann Voss, Die achtzehnte Ausstellung der Berliner
Secession, in: Der Cicerone, Jg. I, Heft 9, Mai 1909, S. 299; Paul Fechter, Die
Sammlung Rothermundt, in: Kunst und Künstler, Jg. VIII, Heft 7, März 1910,
S. 353; Karl Scheffler, Max Liebermann. Mit 100 Abbildungen nach Gemälden,
Zeichnungen und Radierungen, München 1912, Abb. S. 83; Erich Hancke, Max
Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Mit 303 Abbildungen und einem
Werkkatalog der Gemälde und Pastelle bis 1913, Berlin 1914, S. 445, 472, 544,
Abb. S. 444; Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Mit
305 Abbildungen und einem Werkkatalog der Gemälde und Pastelle bis 1913,
Berlin 1923 (2., leicht veränderte Auflage, mit einem Verzeichnis der in öffent-
lichem Besitz befindlichen Bilder von Liebermann), S. 445, 472, Abb. S. 444;
Hans Rosenhagen, Max Liebermann, Bielefeld/Leipzig 1927, S. 78, Abb. S. 77;
Hans Ostwald, Das Liebermann-Buch. Mit 270 Illustrationen, Berlin 1930 Abb.
S. 325; Unbekannter Autor, Sammler und Markt – Versteigerung der Samm-
lung Böhm (Vorbericht über die Auktion bei R. Lepke am 18.1.1931, in: Der
Cicerone, Jg. XXII, 1930, Heft 23/24, S. 620 f., Abb. S. 621; Emanuel bin Gorion
u.a. (Hg.), Philo-Lexikon. Handbuch des Jüdischen Wissens, Berlin 1935, Tafel
17 nach S. 432; Willy Kurth, Max Liebermann. Achtundvierzig Bilder mit einem
Text von Willy Kurth (Kunst der Gegenwart Bd. III, hg. von Adolf Behne), Pots-
dam 1947, Abb. Nr. 45; Karl Scheffler, Max Liebermann. Mit 65 Bildtafeln und
einem Nachwort von Carl Georg Heise, Berlin 1953 (3. Auflage), Abb. Nr. 55

Im reichen Schaffen von Max Liebermann findet sich nur eine kleine Anzahl
Gemälde von solch monumentalem Format wie „Judengasse in Amsterdam“
aus dem Jahr 1909. Mit wenigen Ausnahmen werden diese bedeutenden Werke
heute in wichtigen nationalen und internationalen Museumssammlungen
bewahrt.

Es vergeht kein Jahr, in dem Max Liebermann – nach dem ersten Mal wohl
1871 – nicht nach Holland reist. Scheveningen zählt zu seinen Lieblingsstät-
ten, aber auch Orte wie Haarlem, Laren, Noordwijk, Zandvort und Amsterdam.
Der Kunsthistoriker Max Friedländer, ein Zeitgenosse Liebermanns, stellt
1924 in seiner Biographie über den Künstler fest, dass sein Schaffen in Berlin
und Holland schicksalhaft miteinander verbunden sei: Berlin halte ihn fest,
während Holland ihn Jahr ums Jahr zu sich rufe (vgl. Max J. Friedländer,
Max Liebermann, Berlin 1924, S. 41). Schon zehn Jahre zuvor schildert Erich
Hancke, ein eher kritischer Begleiter Liebermanns in seinem 1914 bei Bruno
Cassirer erschienenen Buch über das Leben des Künstlers und seine Werke:
„Die Rolle, die dieses Land in seinem Leben spielt, die Wahlverwandtschaft,
die ihn damit verbindet, ist ebenso rätselhaft, wie von elementarer Kraft. Sie
lässt an die Wiederkunft aller Wesen denken und lockt uns mit Gedanken an
ein früheres, als Holländer verlebtes Dasein.“ (Erich Hancke, Max Liebermann.
Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 113).

In Amsterdam entdeckt Liebermann große Themen: So interessiert er sich
für die Konservenmacherinnen, beschreibt den Alltag des Amsterdamer
Waisenhauses, das Treiben auf den Jahrmärkten und erkundet ausführlich
das Judenviertel. Die jüdischen Viertel Europas, etwa in Amsterdam, in Prag
und Wien, in Budapest und Berlin erweisen sich als eine in gewisser Weise
geschlossene Welt, mit eigenem Rhythmus und eigenen Gesetzen des
Zusammenlebens. Die Menschen leben hier mehr oder weniger in räumlich
abgeschlossenen Gruppen in der Nähe der Synagoge, stehen unter der recht-
lichen Aufsicht ihrer eigenen rabbinischen Gerichte und unterscheiden sich



durch ihre Sprache, ihre Kleidung, ihre religiösen Gebräuche und Familientraditionen deutlich vom Rest der städtischen Bevölkerung. Für Liebermann ist speziell dieser Ort in Amsterdam unlöslich verbunden mit der Verehrung zu Rembrandt. So kann Liebermann an jenem Genius loci nicht einfach durch die Gassen streifen, ohne überall auf ihn faszinierende Themen zu stoßen. Die erste Begegnung mit diesem bunten Ort verdankt er der Bekanntschaft mit dem Malerkollegen und späteren Direktor der Amsterdamer Kunstakademie, August Allébé, der ihm im Sommer 1876 als kenntnisreicher Cicerone das Viertel näher bringt. Es entstehen erste Eindrücke, Skizzen zu Details sammeln sich zu Größerem, etwa zu Marktszenen, die Jahre später, 1884, in ein erstes Gemälde der „Judengasse“ einfließen (Eberle 1884/25): nahezu menschenleer, grau in grau die Stimmung, rote Dächer auf fahl angedeuteten Fassaden beleben die scheinbar von Liebermann gewollte reale Tristesse. Wie mit so vielen anderen Themen, beschäftigt sich Liebermann intensiv immer wieder mit diesem noch heute lebhaften Amsterdamer Stadtteil. Beeindruckende Bilder folgen: zu den Netzflickerinnen, der Alten Frau mit Ziegen, den Bauern beim Tischgebet, der Bleiche von Tüchern auf den Dünen bei Katwijk, dem Schweinemarkt in Harlem, den sitzenden Bauern in den Dünen, den Alltagsszenen mit Schulkindern in Laren und badenden Knaben im Meer.

Jahre später kontaktiert Max Liebermann am 10. Juli 1905 brieflich den Niederländischen Maler, Graphiker und Kunstkritiker Jan Veth und schreibt unter anderem: „Ich denke in 14 Tagen wieder in Holland zu sein und [...] ob ich vielleicht im Judenviertel irgend wo einen Raum haben könnte, um zu arbeiten, am liebsten mit Garten und Hof, wo man die Modelle posieren lassen könnte. Aber das wird wohl kaum zu haben sein und ich werde mich begnügen müssen, die Leute im Intérieur zu malen. [...] Entschuldigen Sie, dass ich Sie mit dergl. belästige, aber mir liegt ungeheuer viel daran, die Studien machen zu können.“ (Brief 1905/342, zit. nach: Max Liebermann, Briefe, hrsg. von Ernst Braun, Baden-Baden, 2013, Bd. 3, 1902-1906, S. 325). Liebermann plant, sich ein Zimmer in unmittelbarem Kontakt zum Markt zu mieten, um den emsigen Betrieb ungestört zu beobachten. Er stößt auf Skepsis der Bewohner, die sich von dem Skizzen fertigenden Künstler gestört fühlen in ihrem Tun. Über die gemachten Erfahrungen berichtet Liebermann an den Berliner Zeichner, Lithograph und Radierer Hermann Struck am 24. August 1905: „Ich habe es nämlich wiederum versucht, im Judenviertel zu arbeiten und ich habe schon manche Widerwärtigkeit bei Studien ausgehalten: aber uns're lieben Glaubensgenossen erreichen darin einen Rekord. Sie sind nicht mal mit Geld zu bändigen. Ich denke noch 8 Tage hier zu bleiben, dann muß ich nach Hamburg Porträts malen.“ (Brief 1905/356, op. cit., S. 340). Liebermann gelingt es, sich einen Raum mit Aussicht auf das bunte Treiben in der Jodenbreestraat zu mieten. Schon im Vorfeld berichtet Liebermann an Wilhelm Bode, dem befreundeten Generaldirektor der Berliner Kunstsammlungen: „Jetzt male ich im Judenviertel, wo ich vor länger als 30 Jahren meine ersten Studien gemacht habe. Parcequ'on revient toujours à ses premiers amours“ (Brief 1905/355, op. cit., S. 340).

In den Jahren 1905 bis 1909 kehrt Liebermann immer wieder zu dem Thema der Judengasse zurück, unterbricht die Beschäftigung weitgehend, um die anderen Eindrücke seiner Holland-Aufenthalte in Berlin malerisch abzuarbeiten. Die heute im Wallraf-Richartz-Museum bewahrte Öl-Studie (s. Vergleichsabb.) aus dem Jahr 1905 erfährt mit der Erwerbung im Jahr 1909 von den zeitgenössischen Kritikern große Bewunderung wegen des „vibriierenden Leben des Pinselstrichs“ (Hancke, op. cit., S. 437) und wird von Hancke als eines der besten Gemälde Liebermanns beurteilt. Diese sehr persönliche Einschätzung wird vielleicht unterstützt von der Tatsache, dass auch der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, einen Erwerb für sein Museum überlegt, sich dann aber dagegen entscheidet.

Diese vor Ort gemalten starken Eindrücke (vgl. Eberle 1905/6-12, 1907/5-9), der Straßen, der Fassaden, der Ständen des Marktes und Menschengruppen dienen dem versierten Künstler, um im Berliner Atelier seine großartigen Schilderungen des Amsterdamer Stadtlebens zu inszenieren. Noch einmal

wählt Liebermann mit der Vorstudie „Gemüsemarkt in Amsterdam“ von 1908 (s. Vergleichsabb.) einen kompakten Ausschnitt, prüft er die Ausstrahlung des später gewählten Marktlebens in Form einer vor der Natur gewonnenen studienhaften Nachbildung der Wirklichkeit, welche er dann 1909 in für den Künstler stilistisch geordnete Bahnen überführt: Die Schilderung vom Durcheinander der Marktbesucher und Händler hinter ihren Ständen, die Waren prüfenden und feilschenden Käufer, die sich an der Straßenecke Uilenbugersteeg und Jodenbreestraat aufhalten sind jene Impressionen, die im Atelier zur großformatigen Komposition heranreifen. Lebendige Gesichter, überraschend buntfarbige Einsprengsel mit klarem Rot, kräftigem Blau und einer Mischung aus Grün und Gelb lassen die Palette Liebermanns erfrischen. Die Farben in den Kleidern der Frauen, in den feilgebotenen Waren auf den Marktkarren sind je nach Choreographie anschwellend, laut hervortretend oder, in der Distanz zu der zurücktretenden Perspektive, verhalten ruhig.

Liebermann scheint zu dieser Zeit nicht zuletzt unter dem Einfluss der 1903 erschienen „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ von Julius Meier-Graefe zu stehen, der eine Aufgabe des Symbolismus zu Gunsten des Impressionismus fordert und dabei besonders auf die Malerei Arnold Böcklins abzielt. Der wegen seiner Kritiken gefürchtete Berliner Kunsthistoriker Karl Scheffler bestätigt bereits 1906 in seiner Monographie über Max Liebermann dessen Einheit von Kunst und Leben und betont jene, dem Künstler eigene bedingungslose Hingabe an die Wirklichkeit. Liebermann selbst bezeichnet sich hervorgehoben als „Impressionist“, sieht das weniger als einen Begriff für einen Malstil, sondern vielmehr als eine Weltanschauung. Neben Rembrandt ist Édouard Manet Vorbild für Liebermanns Kunstauffassung, dessen malerische Mittel, Formensprache und Vollendung bildgewordener Gedanken Liebermann nicht nur in den Skizzen, Studien und Gemälden reflektiert, sondern unter anderem mit dem Erwerb eines der berühmten Spargelstilllebens des Franzosen aus dem Jahr 1880 bekenntlich wertschätzt.

In großartiger Harmonie erzählt Liebermann in unserem ausnehmend großen Gemälde von 1909 das ausdrucksstarke Treiben im jüdischen Viertel von Amsterdam. Man spürt sein Empfinden und die große Sympathie für das Thema, dessen nahezu unendliche Inhalte, die er in seiner erzählerischen Feinheit deutlich zur Geltung zu bringen vermag. Die motivische Authentizität der Marktsituation, eingebettet in die umgebende Architektur, die Liebermann anhand vieler vor Ort gemalten Skizzen und Studien inszeniert, ist beeindruckend und belegt durch zeitgenössische Postkarten (s. Vergleichsabb.). Fassaden, Fensterformen, Türen und deren Umleibung, das Holz der Karren – dies alles erfährt durch die Hand Liebermanns eine charakteristische Materialtreue, eine Wirkung von direkter Unmittelbarkeit, die der Maler über ein entschiedenes Colorit in diesem Werk von herausragender Qualität zur Vollendung führt.



Max Liebermann, Judengasse in Amsterdam – Uilenburgersteeg, Ecke Jodenbreestraat, 1905, Öl auf Leinwand, 59 x 73 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln
 Aus: Nichts trägt weniger als der Schein. Max Liebermann der deutsche Impressionist, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen 1995/1996, S. 199

In Max Liebermann's rich oeuvre large-scale paintings such as „Judengasse in Amsterdam“ from 1909 can rarely be found. Today most of these major works are located in renowned important national and international museum collections.

After Max Liebermann had been to Holland for the first time, presumably in 1871, not a year passed in which he did not travel there. Scheveningen was among his favourite destinations, but also towns like Haarlem, Laren, Noordwijk, Zandvoort and Amsterdam. In 1924 the art historian Max Friedländer, a contemporary of Liebermann, noted in his biography of the artist that his work in Berlin and Holland were bound together by fate: Berlin held him fast, while Holland called him to it year after year (see Max J. Friedländer, Max Liebermann, Berlin 1924, p. 41). Ten years earlier Erich Hancke, who had followed Liebermann with a more critical eye, had already described this connection in his book on the artist's life and work, which was published by Bruno Cassirer in 1914: „The role that this country plays in his life, the affinity that binds him with it, is equally enigmatic and of an elemental power. It calls to mind the return of all beings and entices us with thoughts of an earlier existence lived as a Dutchman.“ (Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, p. 113).

Liebermann discovered major themes in Amsterdam: becoming interested in women manufacturing preserves, describing daily life at Amsterdam's orphanage, depicting the bustle at the annual fairs and extensively exploring the Jewish Quarter. To a certain extent Europe's Jewish Quarters, such as those in Amsterdam, in Prague and Vienna, in Budapest and Berlin, proved to be a distinct world with its own rhythm and fixed patterns of communal life. The people there lived in spatially more or less isolated groups near the synagogue, stood under the legal jurisdiction of their own rabbinical courts and were plainly distinguished from the rest of the towns' inhabitants through their language, clothing, religious practices and family traditions. For Liebermann this place in Amsterdam was specifically and inseparably linked with his veneration of Rembrandt. Thus, he could not simply stroll through the narrow streets of this genius loci without coming across motifs that fascinated him everywhere. He owed his first encounter with this colourful place to his acquaintance with fellow painter and future director of Amsterdam's academy of art, August Allébé, who served him as a knowledgeable guide familiarising him more closely with this quarter in the summer of 1876. He created images of his initial impressions, and sketches of details accumulated into something larger, for example, the market scenes which culminated in the first painting of the "Judengasse" years later, in 1884: almost devoid of people, the atmosphere grey in grey, red roofs on dimly suggested facades animating the real tristesse apparently sought by Liebermann (Eberle 1884/25). As with so many other themes, Liebermann occupied himself intensely and repeatedly with this area of Amsterdam, which still remains vibrant today. Impressive pictures followed: the net menders, the old woman with goats, the farmers saying grace, the bleaching of textiles on the dunes outside Katwijk, the pig market in Haarlem, the farmers sitting among the dunes, the scenes of everyday life with schoolchildren in Laren and boys bathing in the sea.

Years later, on 10 July 1905, Max Liebermann contacted the Dutch painter, graphic artist and art critic Jan Veth by post, writing among other things: "I think I will be back in Holland in 14 days and [...] whether I might be able to have a room to work somewhere in the Jewish Quarter, preferably with a garden and courtyard, where it would be possible to have models pose. But it will scarcely be possible to have that and I will have to content myself with painting people within its interior. [...] Please pardon my bothering you with this sort of thing, but it is hugely important to me to be able to make the studies." (Letter 1905/342, cited in: Max Liebermann, Briefe, ed. by Ernst Braun, Baden-Baden, 2013, vol. 3, 1902-1906, p. 325). Liebermann planned to rent a room directly adjacent to the market in order to observe its bustling activity without disruption. He was met with scepticism from the people who lived there, who felt disturbed in their activity by this artist making his sketches. Regarding his experiences, Liebermann reported to the Berlin-based draughtsman, lithographer and etcher Hermann Struck on 24 August 1905: "I have, namely, once again made the attempt to work in the Jewish Quarter, and I have already endured some unpleasantness during studies: but our dear co-religionists have achieved a record in this respect. They cannot even be tamed with money. I am thinking of staying here for 8 more days, then I have to go to Hamburg to paint portraits." (Letter 1905/356, op. cit., p. 340). Liebermann succeeded in renting a room with a view of the colourful bustle of the Jodenbreestraat. He had already reported in advance to Wilhelm Bode, his friend and the general director of the art collections in Berlin: "Now I am painting in the Jewish Quarter, where I made my first studies more than 30 years ago. Parcequ'on revient toujours à ses premiers amours." (Because one always returns to his first love, Letter 1905/355, op. cit., p. 340).

From 1905 to 1909 Liebermann repeatedly returned back to the theme of the Jewish Quarter and then largely interrupted this pursuit in order to deal with the other impressions from his stays in Holland in the paintings he did in Berlin. The 1905 oil study (see comparative illus.) now preserved in the Wallraf-Richartz-Museum met with great admiration from contemporary critics for the "vibrant life of its brushstroke" (Hancke op. cit., p. 437) when it was purchased in 1909, and Hancke judged the view of the Jodenbreestraat to be one Liebermann's best paintings. This very personal assessment is perhaps further reinforced by the fact that Hugo von Tschudi, director of the Nationalgalerie in Berlin, was also considering purchasing it for his museum, but then decided against it.



Max Liebermann, Judengasse in Amsterdam – Gemüsemarkt, 1908, Öl auf Holz, 74 x 62,5 cm, Städel Museum, Frankfurt a. M. (Eberle 1908/9)
 Aus: Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland u. Hamburger Kunsthalle 2011/2012, S. 189

These strong painterly impressions (see Eberle 1905/6-12, 1907/5-9) created on site – of the streets, the facades, the stands of the market and the groups of people – helped the experienced artist to stage his magnificent depictions of the urban life of Amsterdam in his Berlin studio. In the preliminary study “Gemüsemarkt in Amsterdam” from 1908 (see comparative illus.), Liebermann has once again selected a compact detail from the scene, using a study-like reproduction of reality done from nature to test the effect of the passage from the market’s life which was later chosen and transferred into what the artist saw as stylistically proper channels in 1909: his depiction of the commotion among the market’s visitors and the sellers behind their stands, the buyers checking the goods and haggling and pausing at the corner of the Uilenburgersteeg and Jodenbreestraat – these are the impressions that matured into large-format compositions in the studio. Lively faces and surprisingly colourful flecks inserted in clear red, bold blue and a mixture of green and yellow freshen Liebermann’s palette. According to the given choreography, the colours in the women’s dresses and the pedlars’ wares on the market barrows rise to a crescendo, emerging loudly, or become muted and calm towards the distance of the receding perspective.

At this time Liebermann seems to have been influenced not least by Julius Meier-Graefe’s “Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst”, published in 1903, which demanded a renunciation of symbolism in favour of impressionism and, in doing so, took aim at the painting of Arnold Böcklin in particular. Karl Scheffler – Berlin’s chronicler of art, who was feared for his reviews – had already affirmed Max Liebermann’s unification of art and life in his 1906 monograph on the artist and emphasised his distinctive and unconditional devotion to reality. Liebermann personally referred to himself emphatically as an “impressionist”, seeing this not so much as a term for a style of painting, but rather as a world view. Along with Rembrandt, Édouard Manet provided the model for Liebermann’s understanding of art. Manet’s painterly methods, formal idiom and the completeness of his thoughts turned into images are reflected not just in Liebermann’s sketches, studies and paintings: he also admiringly acknowledged his importance through his purchase of one of the Frenchman’s famous still lifes with asparagus from 1880.

In our exceptionally large painting Liebermann tells the story of the highly expressive bustle within a magnificent harmony. We feel his sensibility and great affinity for his theme, its almost infinite content, which he is able to bring out clearly through his subtle sense for narrative. The authenticity of the motif of the market setting – embedded within the surrounding architecture, which Liebermann has staged with the help of numerous sketches and studies painted on site – is impressive and documented through contemporary postcards (see comparative illus.). Facades, window forms, doors and the doorways surrounding them, the wood of the barrows: Liebermann’s hand greets all of this with his characteristic fidelity to materials and invests it with an effect of direct immediacy, which the painter in this masterpiece brings to completion through his decisive use of colour.



Blick auf die Jodenbreestraat, Amsterdam (um 1920)

LOVIS CORINTH

Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

262 BLUMEN IN VASE

1923

Öl auf Leinwand. 50,5 x 40,6 cm. Gerahmt.
Oben links schwarz signiert und datiert
,Lovis CORINTH./1923.'. – In schönem
Erhaltungszustand. – Kleine punktuelle
Farbabplatzungen professionell restauriert.
Behrend-Corinth 902

*Oil on canvas. 50.5 x 40.6 cm. Framed. Signed
and dated 'Lovis CORINTH./1923.' in black
upper left. – In fine condition. – Small isolated
losses of colour professionally restored.*

Provenienz Provenance

Ehemals Niedersächsisches Landesmuseum
Hannover, lt. Charlotte Berend-Corinth 1937
als „entartet“ beschlagnahmt; Galerie Inter-
kunst, München; Stuttgarter Kunstkabinett
Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 36. Auk-
tion, 3.-4.5.1961, Lot 53 („Blumenstilleben“),
mit Farbtafel 11; Ehemals Privatsammlung
Nordrhein-Westfalen, Nachlass

€ 150 000 – 200 000

Sehr charakteristisch für die intensive, sich verströmende Malerei Corinths – insbesondere für die des Spätwerks – ist das Blumenstilleben. Hans-Jürgen Imiela betonte, wie sehr der Künstler sich spontan an die Blüten vergab, ohne jegliche Vorstudien, und wie sehr die Hinfälligkeit der gepflückten und gebundenen Sträuße, ihr Verwelken und ihr Vergehen, welches beim Arbeiten „sich unter seinen Augen vollzog“, ein den Gemälden immanentes Thema ist – ein klassisches „Memento Mori“, das sich aus bewegten Details und dunklen Schwärzen zu lebendiger Farbigkeit entfaltet und dem Corinth, „naß in naß“, seine Signatur einschrieb „als wüschte er seinen Namen mit dem Übergangsprozess in Bezug zu setzen.“ (H.-J. Imiela, in: Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Die Gemälde, Werkverzeichnis, München 1992, Einführung, S. 43).

Diese angedeutete Symbolik mag sich auch in der starken Bildwirkung der hier dargestellten Chrysanthemem erweisen. Sie erklärt sich insbesondere und in erweiterem Verständnis noch durch die Malweise, die die Pinselarbeit an sich herausstellt – den pastosen, abstrahierenden Farbauftrag als fulminante künstlerische Gebärde, die ein expressiver Gestus der Selbstbehauptung ist, als male Corinth gegen alle existentiellen Gefährdungen an. Die Blüten stehen gebündelt dicht an dicht und doch in alle Richtungen entfaltet und finden ein diffuses Zentrum in einem dunklen Gefäß, von Charlotte Berend-Corinth – sie mag es definitiv gewusst haben – als „Bronzekübel“ beschrieben. Lovis Corinth gelingt es meisterhaft durch die ausgewählten tonalen Kontraste eine bildnerische Einheit zu schaffen, die alle Unruhe in eine Form überführt und die ihn als großen späten Impressionisten auszeichnet.

This floral still life is very characteristic of Corinth's intense, overflowing painting – particularly in his late work. Hans-Jürgen Imiela emphasises the great extent to which the artist spontaneously commenced with the flowers, without any kind of preliminary studies, and the great extent to which the theme of the picked and bound bouquets' frailty – their wilting and withering, which "took place under his eyes" as he worked – is implicit in these paintings: a classic "memento mori" that develops from dynamic details and dark blacks into a vibrant tonality and in which Corinth has inscribed his signature "wet in wet", "as though he wished to link his name with this process of transition" (H.-J. Imiela, in: Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth: Die Gemälde, Werkverzeichnis, Munich 1992, Einführung, p. 43).

This suggested symbolism may also be revealed in the powerful pictorial effect of the chrysanthemums depicted here. This can furthermore be explained, in particular and in a wider sense, through the manner of painting, which emphasises the brushwork as such: the impasto and semi-abstract application of the paint as a fulminant artistic gesture – it is expressively a sign of self-assertion – as though Corinth were painting against all existential dangers. The flowers stand bundled into a tight bunch, but nonetheless unfold in every direction and find a diffuse centre in a dark container, which Charlotte Berend-Corinth – and she may have known for certain – has described as a "bronze pot". Lovis Corinth has masterfully succeeded in using the selected tonal contrasts to create a pictorial unity which translates all this turmoil into a form and which distinguishes him as a great late impressionist.



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

263 OSTERHOLZ

1922

Aquarell, Deckfarben und schwarze Kreide auf geripptem Büttenpapier mit Wasserzeichen „JWZANDERS“ und Wappen (Lilie und Lilienkrone). 49,7 x 62,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Osterholz/ Erich Heckel 22‘. – Der Büttenbogen im Rand leicht uneben geschnitten. Der linke Rand mit minimalem Ausriss, rechts randparallel mit senkrechter Faltspur. In schöner Farberhaltung.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour, opaque white and black chalk on ribbed laid paper with watermark "JWZANDERS" and coat of arms (lily and lily crown). 49.7 x 62.2 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Osterholz/ Erich Heckel 22' in pencil lower right. – The laid paper sheet slightly unevenly cut in the margin. The left margin minimally torn, vertical fold trace parallel to right margin. In fine condition with vibrant colours.

We would like to thank Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, for kind information. The watercolour is recorded in the archive.

Provenienz Provenance

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen,
Nachlass

€ 20 000 – 30 000

Osterholz wird für Erich Heckel und seine Frau Sidi Riha zu einem Ort der Glückseligkeit. 1913 entdecken sie das kleine Dorf an der Flensburger Förde und verbringen dort – von den Jahren des Ersten Weltkrieges unterbrochen – die Sommermonate an der Ostsee. So auch wieder von Mai bis November 1919, wo sie in Abgeschiedenheit das für die Gegend typische mit Reet gedeckte Bauernhaus und eine kleine dazugehörnde Landwirtschaft in unmittelbarer Nähe der Steilküste erwerben. Das Aquarell zeigt den Weg durch den angelegten Garten zum Bauernhaus; im Hintergrund markiert Heckel das blau leuchtende Wasser der Ostsee. Das Dach baut Heckel zu einem großzügigen Atelierraum aus, lässt an der Stirnseite ein großes Fenster brechen und den offenen Dachstuhl mit Holzbrettern verschalen, auf die er Bilder malt. Mit der Wandmalerei, eine floral überbordende Landschafts-Komposition mit sitzenden und stehenden nackten Figuren, entsteht eine kraftvolle Raumgestaltung, wie wir sie von Atelierwohnungen Ernst Ludwig Kirchner's und Otto Mueller's kennen. Auch wiederholt Heckel Details der zyklischen Komposition in Gemälden und Aquarellen, wird nicht zuletzt die Steilküste, der Strand und die Ostsee zu einem markanten, sein Werk bestimmendes Motiv.

For Erich Heckel and his wife Sidi Riha, Osterholz would become a blissful place. In 1913 they discovered the little village on the Flensburg Firth and, except for the interruption of the First World War, they spent their summer months there by the Baltic Sea. Accordingly, they were back again from May to November of 1919, purchasing the secluded, locally typical, thatched-roof farmhouse and the small farm belonging to it directly next to the steep coast. The watercolour depicts the path to the farmhouse, which leads through the garden they had put in, and Heckel has noted the luminously blue water of the Baltic in the background. The artist converted the attic into a large studio space, having a large window cut into the front of the house and the exposed framework of the roof covered with wooden boards on which he painted pictures. With this wall painting, a luxuriant floral landscape composition featuring seated and standing nudes, he created a vigorously decorated space of the kind familiar from Ernst Ludwig Kirchner's and Otto Mueller's studio homes. Heckel also repeated details from the cyclical composition in paintings and watercolours – and ultimately the steep coast, the beach and the Baltic Sea would become a distinctive motif defining his work.



Das Haus von Erich Heckel in Osterholz
Foto: Aus dem Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen



Okonofe
1912

ERNST BARLACH

Wedel 1870 – 1938 Rostock

264 DER SINGENDE MANN

1928

Bronze. Höhe 49,5 cm. Rückseitig unterhalb des rechten Fußes signiert ‚E. Barlach‘ sowie mit dem Gießerstempel ‚H. NOACK BERLIN‘ versehen. Aus einer bei Laur genannten Gesamtauflage von 57 Exemplaren, davon ca. 16 frühe Lebzeitengüsse aus der Edition der Galerie Flechtheim. Vorliegend ein Exemplar von wohl Anfang der 1950er Jahre. – Mit lebendiger gold-olivfarbener Patina. Vereinzelt oberflächliche Kratzspuren im Kopfbereich.

Laur 432; Schult I 343

Bronze. Height 49.5 cm. Signed 'E. Barlach' on the back below the right foot and foundry mark 'H. NOACK BERLIN'. From a total edition of 57 exemplars mentioned by Laur, of which approx. 16 were early lifetime casts from the edition of the Flechtheim Gallery. The present exemplar probably from the beginning of the 1950s. – With lively golden olive-coloured patina. Isolated superficial scratch marks at the head.

€ 120 000 – 150 000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Niedersachsen; Villa Grisebach Auktion Nr. 130, Ausgewählte Werke, Berlin, 25. November 2005, Lot 27; Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Güsse befinden sich nach Laur in folgenden musealen Sammlungen: Neue Nationalgalerie, Berlin; The Cleveland Museum of Art, Cleveland/Ohio, USA; Museum am Ostwall, Dortmund; Ernst Barlach Haus, Hamburg; Sprengel Museum, Hannover; Kunsthalle Kiel; Museum Ludwig, Köln; Kunsthalle Mannheim; Pinakothek der Moderne, München; Lyman Allyn Museum, New London/Connecticut, USA; Museum of Modern Art, New York, USA; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Schloss Gottorf, Schleswig; Staatliches Museum Schwerin; Rathaus Wedel, Privatbesitz (ein nummerierter Guss 4/10); Ernst Barlach Stiftung, Güstrow; Hamburger Kunsthalle; Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Literatur *Literature*

U.a.: Bronzen von Ernst Barlach, Galerie Flechtheim, November/ Dezember 1930, Auss. Kat. Berlin/Düsseldorf 1930, Nr. 19; Alfred H. Barr, Omnibus, German Sculpture, Berlin/Düsseldorf 1932, S. 38-42; Marguerite Devigne, Ernst Barlach, in: Les Beaux-Arts, Brüssel 1935, S. 14; Carl Dietrich Carls, Ernst Barlach, Das plastische, graphische und dichterische Werk, 5. Aufl., Flensburg/Hamburg 1950, S. 58; Paul Fechter, Ernst Barlach, Gütersloh 1957, S. 35; Franz Fühmann (Hg.), Ernst Barlach, Das Wirkliche und Wahrhaftige, Wiesbaden 1970, S. 159; Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Graphik, 13.9.-5.12.1978, Berlin, September 1978, Kat. Nr. 41 mit Abb. Nr. 21 (dieses Exemplar); Anita Beloubek-Hammer, Ernst Barlach, Plastische Meisterwerke, Leipzig 1996, S. 116 f.; Helga Thieme, Ernst Barlachs Skulptur „Der singende Mann“ in der Ausstellung „Neue deutsche Kunst“, Oslo 1932, in: Ausst. Kat. Rostock 1998, S. 310 ff.



Im Ausdruck fröhliche Gesichter im Werk Ernst Barlachs sind eher selten, explizit nur zweimal anzutreffen: mit dem Singenden Jüngling aus dem Jahr 1928/30 und der befreit lachenden Alten, eine Arbeit in Holz, die 1936/37 entsteht. Der Künstler überbringt dem Betrachter eine offensichtlich seelische Entlastung, die er, der sonst so besonnene und ernste Bildhauer wohl zu allererst empfindet und sich darüber äußert: „Manchmal scheint eine grundlose Heiterkeit sich aus Himmelhöhen directement herabzulassen auf den Boden der gewohnten Depression zu erweichen, die ihre Trübseligkeit dann von neuem Aufbauen muss, wenn sie es nicht lassen kann.“ (Ernst Barlach, Briefe, hrsg. von Friedrich Droß, München 1968, Bd. II, S. 776). Die prägende Wirkung der Russlandreise von 1906 auf Barlachs Leben und sein Werk wird in der Literatur stets kolportiert und soll Einfluss auf die Jahrzehnte später entstandenen Plastiken nehmen: Etwa die schlichte Kontur, die große Natürlichkeit des Ausdrucks. Schmucklos und mit wenigen gestischen Andeutungen modelliert Barlach die reine Befindlichkeit und das Temperament des Sängers und verzichtet auf jedes beiläufige oder gar dekorative Detail. Nicht nur mit ihr erfüllt Barlach seine dereinst formulierte Forderung an sich selbst in reinsten Anschauung: eine schlichte Formgebung, einfaches, weitfallendes Gewand, nahezu zur kubischen Formen reduziert, aber dennoch im „Fluß der Linien“ mit ornamentalem Schwung. Eine für den Künstler zur Kennung gewordene Physiognomie vermittelt eine besondere Auffassung und rezipiert unabhängig einer ikonographischen Geste eine anrührende Aussage. Einen sakralen, vielleicht auch liturgischen Hintergrund mag Barlach mit dieser köstlichen, nach hinten geneigten wie entspannten Haltung verfolgen und mit dem lauthals singenden Mann eine Figur zu gießen, mit der er eine, in seinem selbsterzählten Leben (Kritische Textausgabe, hrsg. von Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, S. 72) „menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde“ voller Entschlossenheit und expressiver Haltung schildert, ganz das Gegenteil der sonst eher statuarisch wirkenden Arbeiten des Bildhauers. Insofern ist sie mehrdeutig, wie das Berthold Brecht mit seiner Sicht auf diese Plastik belegt. Brecht, ein scharfer Beobachter seiner Zeit, beschreibt die realistisch-menschliche Qualität des „Singenden Mannes“ 1952 in den „Notizen zur Barlach-Ausstellung“ in West-Berlin: „Der singende Mann, eine Bronze von 1928, singt [anders als die drei Frauen von 1911] kühn, in freier Haltung, deutlich arbeitend an seinem Gesang. Er singt allein, hat aber anscheinend Zuhörer. Barlachs Humor will es, daß er ein wenig eitel ist, aber nicht mehr, als sich mit der Ausübung von Kunst verträgt.“ (Zit. nach: Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2007, S. 159).

Nach dem Freitod seines Galeristen Paul Cassirer 1926 ermuntert Alfred Flechtheim, der die Betreuung des bildhauerischen Werks von Barlach übernimmt, den bis dahin in Holz „verbissenen“ Bildhauer vermehrt Bronze für seine bildhauerische Umsetzung einzusetzen. Nach dem Güstrower Ehrenmal von 1927 gehört der „Singende Mann“ also zu den ersten Skulpturen, die Barlach mit „Lust und Überzeugung“ in dem für ihn neuen Material denkt.

Faces with cheerful expressions are rather rare in Ernst Barlach's work or, to be more specific, they can be found only twice: with the "Singender Jüngling" of 1928/30 and the old woman laughing with relief – a work in wood created in 1936/37. The artist conveys to his viewers an evident sense of spiritual release, which is presumably first and foremost experienced and then commented on by the otherwise so circumspect and serious sculptor: "Sometimes a cheerfulness without cause apparently deigns to descend directly from the heights of heaven down to earth to soften the accustomed depression, which then has to build up its gloom all over again, if it is unable to resist doing so." (Ernst Barlach, Briefe, ed. by Friedrich Droß, Munich 1968, vol. II, p. 776). The secondary literature constantly asserts the formative influence of the 1906 journey to Russia on Barlach's life and work, and it is supposed to have influenced sculptures created decades later: the simple contours, for example, or the great naturalness of expression. Austerely and with just a few gestural suggestions, Barlach models the pure mental state and temperament of the singer and renounces every secondary – not to mention decorative – detail. This was not the only work with which Barlach met the challenge he had once laid down for himself in purest contemplation: an austere formal composition, simple drapery falling in loose folds, reduced to almost Cubist forms, but nonetheless featuring an elegant ornamental arc in the "flow of lines". A physiognomy that had come to characterise the artist's work conveys a distinctive concept and responds to a moving statement, independently of an iconographic gesture. Barlach may have been pursuing a sacral and perhaps also liturgical setting with this delightful, reclining and relaxed pose and, with the full-throated singing of the man, he cast a figure which he used to describe – as he writes in his autobiographical "Selbsterzähltes Leben" (critical edition, ed. by Ulrich Bubrowski, Leipzig 1997, p. 72) – a "human situation in its nakedness between heaven and earth", full of determination and with an expressive pose, entirely the opposite of the more statuesque impression of the sculptor's other works. To this extent the figure is ambiguous, as is demonstrated by Berthold Brecht's perspective on the sculpture. Brecht, a keen observer of his time, described the realistic and human quality of the "Singender Mann" in 1952 in the notes he wrote about a Barlach exhibition in West Berlin: "The singing man, a bronze of 1928, sings [unlike the three women of 1911] boldly, in a free pose, clearly working on his singing. He sings alone but seems to have listeners. Barlach's humour wishes him to be a little vain, but not more so than is compatible with the practice of art." (Cited from: *Der Bildhauer Ernst Barlach. Skulpturen und Plastiken im Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg 2007, p. 159*).

Following the suicide of Barlach's gallerist Paul Cassirer in 1926, Alfred Flechtheim became responsible for handling Barlach's sculptural work and encouraged the sculptor, who had been "fixated" on wood up to that time, to increasingly utilise bronze to realise his sculptures. Thus, following the 1927 monument in Güstrow, the "Singender Mann" was among the first sculptures that Barlach conceived with "passion and conviction" in what was a new material for him.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

265 PANTOMIME REIMANN I

Um 1912/1913

Aquarell, schwarze Kreide und Bleistift auf Zeichenpapier. 46,1 x 58,8 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Unten rechts mit Bleistift bezeichnet ‚Scene‘. Rückseitig links unten mit dem rechteckigen Basler Nachlass-Stempel „NACHLASS EL KIRCHNER“ (Lugt 1570 b) und dem handschriftlichen Tinteneintrag „III/Be 8“. – Intensiver schöner Farberhalt, das Papier etwas gebräunt. Mit kleineren Randmängeln und alten falt- bzw. Knickspuren. Der rückseitige Nachlass-Stempel berieben.

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Mit einer Echtheitsbestätigung von Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, vom 14. Juli 1976 (in Kopie)

Watercolour, black chalk and pencil on drawing paper. 46.1 x 58.8 cm. Framed under glass. Unsigned. Inscribed 'Scene' in pencil lower right. The rectangular Basler estate stamp "NACHLASS EL KIRCHNER" (Lugt 1570 b) verso lower left and with the handwritten ink entry "III/Be 8". – Vibrant, intense colours. The paper slightly browned with minor marginal defects and old traces of folds resp. creases. The estate stamp verso rubbed.

This work is registered in the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern.

With a confirmation of authenticity from Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, dated 14 July 1976 (copy)

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, Stuttgarter Kunst-kabinett Roman Norbert Ketterer 1954); Galerie Nierendorf, Berlin (1968); Sotheby's London, Impressionist and modern paintings and sculpture, watercolours and drawings, Auktion 2./3.4.1974, lot 151 mit Abb.; Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 206, 6.6.1975, Lot 932 mit Farbtafel; Galerie Koch, Lübeck (1975); seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, Familienbesitz Nachlass

€ 30 000 – 40 000

Literatur Literature

Wolfgang Henze, Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schiefler, Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart/Zürich 1990, vgl. Nr. 92, S. 106 (zu den Holzschnitten „Pantomime Reimann“); vgl. allgemein Will Grohmann, Das Werk Ernst Ludwig Kirchners, München 1926 bzw. ders., Kirchner-Zeichnungen, Dresden 1925; Simmons Sherwin, The Dancer's Revenge: Dance/Pantomime and the Emergence of Ernst Ludwig Kirchner's Fantasy Pictures, 1912-15, in: Dance Chronicle, Bd. 41, Nr. 2, University of Oregon 2017, S. 1-61, insb. S. 33 -35 ff., mit Farbabb. 12

Dass sich Ernst Ludwig Kirchner Zeit seines Lebens für das verruchte aber auch bunte Leben in Bars, Cafés und Theatern begeistern lässt, ist heute keine umfangreiche Meldung wehr wert. Allerdings gibt es bei ernsthafter Betrachtung seiner Skizzen, Zeichnungen und druckgraphischen Werke und nicht zuletzt bei den Gemälden immer noch Lücken zur Deutung und Erkenntnis des Dargestellten. Zum Beispiel: Wer ist Hans Reimann? Auf welchem Wege lernt Kirchner den jungen, 1889 in Leipzig geborenen Schriftsteller kennen und entdeckt „Pantomime eines jungen Dichters“, ein Stück, was möglicherweise gerade zur Aufführung gebracht werden soll? Kirchner scheint von der frivolen Geschichte begeistert und beginnt, Szenen mit Vorschlägen für das (nicht erscheinende) Programmheft mit drei Holzschnitten zu illustrieren, die wie Kapitelüberschriften zu der vermutlich grotesken Handlung stehen: „Begegnung“, „Die Rache der Tänzerin“ und „Kopf der Pantomime“ (Gercken 634-636; siehe Vergleichsabb. 1 u. 2). Die Handlung scheint mit der Rache der Tänzerin zu kulminieren. Jedenfalls beschäftigt sich Kirchner in weiteren Zeichnungen und Aquarellen mit diesem szenischen Höhepunkt, nach dem die Tänzerin ihren Gegenspieler, wohl der Pantomime, in deutlich erotischer Absicht zu Boden zwingt und attackiert (vgl. das gleichformatige szenische Blatt „Pantomime Reimann II“). Ein Gemälde mit dem Titel „Pantomime Reimann“ schließlich wird im Werkverzeichnis von Donald Gordon in das Jahr 1912 datiert (G 227). Auch in diesem Gemälde inszeniert Kirchner die Dominanz der Tänzerin über den am Boden kauern den Mitspieler.

Mit dem vorliegenden Aquarell scheint Kirchner aber den Beginn der Geschichte zu illustrieren: Ein dunkel kostümierter Mann mit Hut in bühnenartiger Architektur begrüßt gestenreich zwei herannahende Figuren, wohl die Tänzerin und eine Begleitung; die Begleitung wird in weiteren von Kirchner illustrierten Szenen zu diesem Stück eine beobachtende Rolle am Rand einnehmen. In für Kirchner schneller, fast hektischer Pinselführung wird der abgedunkelte Theater-Raum für die erste Szene, die „Begegnung“, erfasst, Bühne und Zuschauerraum mit rosa, blauen und grünen Aquarelltönen geordnet und schließlich mit schwarzer Kreide akzentuiert.

Nachdem Kirchner im Sommer 1918 eine Reihe von Druckgraphiken zur Katalogisierung an Gustav Schiefler, dem Erfasser seiner druckgraphischen Werke, schickt, stellt dieser unter anderem folgende Fragen an den Künstler: „Pantomime Reimann? Textillustration wozu? Novelle? Prospekt? Wo erschienen?“ – Kirchner antwortet sogleich: „Pantomime eines jungen Dichters. Für das Programm gemacht. Nicht erschienen.“ Aus diesem kurzen Dialog, zitiert nach dem von Wolfgang Henze 1990 herausgegebenen Briefwechsel zwischen Kirchner und Schiefler (S. 106), gewinnen wir weder weitere Kenntnis zu diesem Theaterstück noch erfahren wir etwas Deziertes zu dem Autor! Hans Reimann wäre 1912/1913 sehr jung gewesen, sein Stück geradezu an-





archisch. Erst 1919 wird der Schriftsteller die satirische Zeitschrift „Der Drache“ in Leipzig herausgeben und literarisch sich in diesem Umfeld in anderen Periodika weiterhin engagieren. Wir wissen also nicht, wie sich Kirchner und Reimann treffen, ob sie sich überhaupt treffen?

Oder ist alles nur Erfindung – eine Erfindung Kirchners, so wie er die Straßenszenen erfindet, die Begegnungen in den Tanzsalons, in den Cafés und die zumeist aufwendig inszenierten Szenerien mehrfach mit den Geschwistern Erna und Gerda Schilling besetzt und sich zuguterletzt doch auch selbst in Szene setzt? Es wäre nicht das erste Mal.

The fact that, throughout his life, Ernst Ludwig Kirchner was fascinated by the disreputable but also colourful life of bars, cafes and theatres no longer merits any extensive comment today. However, when serious consideration is devoted to his sketches, drawings, prints and, not least, his paintings, gaps still remain regarding the interpretation and identification of his subjects. For example: who is Hans Reimann? How did Kirchner meet the young writer, who was born in Leipzig in 1889, and discover “Pantomime eines jungen Dichters”, a piece that may have been just in the process of being staged? Kirchner seems to have been delighted with the provocative story, and with three woodcuts, which are related to the presumably grotesque plot like chapter headings, he began to illustrate scenes with suggestions for a (not published) programme: “Begegnung”, “Die Rache der Tänzerin” and “Kopf der Pantomime” (Gercken 634-636; see comparative illus. 1 and 2). The plot seems to have culminated in the female dancer’s revenge. At any rate there are additional drawings and watercolours in which Kirchner deals with this climactic scene, after which the dancer forces her antagonist, presumably the mime, to the ground with clearly erotic intentions and attacks him (see the sheet of the same size depicting the scene “Pantomime Reimann II”). Finally, there is a painting entitled “Pantomime Reimann”, dated to 1912 in the catalogue raisonné by Donald Gordon (G 227). In this work Kirchner once again stages a scene of the female dancer’s dominance over her fellow actor, who cowers on the ground.

However, in the present watercolour, Kirchner seems to be illustrating the beginning of the story: with a sweeping gesture, a man wearing a dark suit and hat and placed in a set-like architecture greets two approaching figures, presumably the female dancer and her escort. The escort takes on the role of an observer at the margins of Kirchner’s other illustrated scenes from the play. In brushstrokes that are rapid for Kirchner, almost hectic, the artist captures the

E.L. Kirchner, Pantomime Reimann, 1913, „Begegnung“ bzw. „Die Rache der Tänzerin“, Holzschnitte
 Aus: Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner, Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bern 2015, Bd. III, Nrn. 634 I., 653, S. 108

theatre which has been darkened for the first scene, the "Begegnung"; the stage and auditorium have been laid out with pink, blue and green tones in water colour and then accentuated with black crayon.

In the summer of 1918, after Kirchner sent a number of prints to Gustav Schiefler, who was compiling the catalogue of his printed oeuvre, one of the questions he asked the artist was: "Pantomime Reimann? Illustration for what text? Short story? Brochure? Published where?" – Kirchner answered immediately: "Pantomime of a young poet. Made for the programme. Unpublished." From this brief dialogue, cited from the correspondence between Kirchner and Schiefler published by Wolfgang Henze in 1990 (p. 106), we neither gain any further information about the theatrical piece nor do we learn anything decisive about its author! Hans Reimann would have been very young in 1912 and his play directly anarchic. It was not until 1919 that the writer would publish the satirical magazine "Der Drache" in Leipzig, continuing his literary engagement in this context and in other periodicals. Thus we do not know how Kirchner and Reimann met – whether they even met at all?

Or is everything just an invention – an invention of Kirchner, just like he invented his street scenes, his encounters in dance salons and cafes, usually occupying the elaborately staged settings with multiple versions of the sisters Erna and Gerda Schilling and then, to top it all off, also placing himself in the scene? It would not be the first time.



E.L. Kirchner, Pantomime Reimann II. Aquarell, schwarze Kreide, Bleistift, 46,2 x 58,9 cm
Aus: Sotheby's, Impressionist & Modern Art Day Sale, London, 4 Feb. 2009, Lot 227, S. 194

PHILIPP BAUKNECHT

Barcelona 1884 – 1933 Davos

266 BLUMENSTILLEBEN MIT BUCH (BLUMENSTILLEBEN)

1947

Öl auf Leinwand. 82 x 71 cm. Gerahmt. Unten rechts schwarz eingeritzt signiert ‚Ph. Bauknecht‘ – Tadellos erhalten.

Wazzau/Smid 236

Oil on canvas. 81 x 71 cm. Framed. Signed 'Ph. Bauknecht' scratched in black lower right. – In excellent condition.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers Davos/Niederlande; Galerie Kunsthandel Monet, Amsterdam; Kunsthandel Niederlande; Privatbesitz Niederlande; Galerie Thomas, München; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Amsterdam 1961 (Galerie Kunsthandel Monet), Philipp Bauknecht

Literatur Literature

Trouw Utrecht 24.7.1961, Bauknecht, vergeten expressionist. Kunst als vorm van protest, mit Abb.; Iris Wazzau/Gioia Smid, Philipp Bauknecht. 1884-1933, Verzeichnis der Gemälde, Davos/Künzelsau 2016, S. 364 f.

€ 60 000 – 70 000

Philipp Bauknecht, der erst in Barcelona aufgewachsene und später von Süddeutschland aus gesundheitlichen Gründen nach Davos emigrierte Künstler und Kunstgewerbler, trifft ebendort Maler wie Cuno Amiet und den später zugezogenen Ernst Ludwig Kirchner. Kirchner ermöglicht dem befreundeten Bauknecht Ausstellungsmöglichkeiten auch in Deutschland und erwirbt selbst Werke von ihm. Durch seine holländische Frau Ada van Blommestein, die Bauknecht in Davos kennenlernt und 1925 heiratet, gelangen Bauknechts Arbeiten nach seinem frühen Tod in die Niederlande, wo sie erst 1961 durch das Bestreben Joop Smids in seiner Amsterdamer Galerie Monet wieder der Öffentlichkeit zugänglich werden.

Unser Bild zeigt ein Interieur, einen Raum im „Haus in der Stilli“, dem Haus des Künstlers und seiner Familie. Ein zwei Jahre später entstandenes Gemälde variiert mit teils denselben Gegenständen wie der auffällig gemusterten Tischdecke, der Kommode mit der Porzellanfigur nebst dem Landschaftsgemälde an der Wand – vermutlich handelt es sich um ein eigenes Werk – den Raum in diesem Bildausschnitt (vgl. Wazzau/Smid 237).

Raum und Bildraum sind zwar in die Tiefe vom Tisch über die Kommode bis zum Fenster mit Ausblick in die Natur weit gestaffelt und das ausschnitthaft gegebene Gemälde sowie das Fenster bieten dem Betrachter bildimmanente, aber aus dem Werk führende Rezeptionsebenen an. Zugleich führt die – für das malerische Werk Bauknechts so typische – expressive Farbgestaltung zu einer gleichen Gewichtung und Egalität der beschriebenen Gegenstände. Der räumliche Eindruck scheint zurückgenommen und nivelliert zugunsten eines opulenten Farbrausches, der dem Interieurstillleben einen hohen Abstraktionsgrad zugesteht.

Philipp Bauknecht was a painter and was engaged in applied arts, as well. He first grew up in Barcelona and, for health reasons, later immigrated from Southern Germany to Davos, Switzerland. There he met painters like Cuno Amiet and Ernst Ludwig Kirchner, who moved there later. Kirchner provided his friend Bauknecht with opportunities to exhibit in Germany, as well, and personally purchased works by him. Through his Dutch wife Ada van Blommestein, whom Bauknecht met in Davos and married in 1925, his works made their way to the Netherlands following his early death. There they were first made accessible to the public again in 1961, through the efforts of Joop Smid, at his Monet Gallery in Amsterdam.

Our painting shows an interior, a room in the "House in Stilli", the home of the artist and his family. A painting created two years later is a variation on the view of the room in this picture: it features some of the same objects, such as the strikingly patterned tablecloth, the cabinet with the porcelain figure and also the landscape painting on the wall, which is presumably one of Bauknecht's own works (see Wazzau/Smid 237).

The space and the depicted space are, in fact, extensively layered in depth from the table to the cabinet and on to the window providing a view of nature, and the cropped image of the painting as well as the window provide viewers with levels of reception that are immanent in the painting, but lead beyond the work. At the same time, the expressive colouration so typical of Bauknecht's painted oeuvre leads to a uniform emphasis and equality among the depicted objects. The impression of space seems to have been reduced and homogenised in favour of an opulent rapture of colour that invests this interior still life with a high degree of abstraction.



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

267 DAS BLAUE KLEID: BILDNIS FRAU DR. PLIETZSCH 1921

Öl auf Leinwand. 100,6 x 78,1 cm. Gerahmt.
Oben links schwarz monogrammiert und
datiert ‚HMP 1921‘ (HMP ligiert) sowie
rückseitig schwarz signiert ‚HMPechstein‘,
betitelt ‚Bildniß Frau Dr. Pl.‘ und zweifach
datiert ‚1921‘; bzw. ‚21‘ – Mit einzelnen
kleinen Retuschen.

Soika 1921/61

*Oil on canvas. 100.6 x 78.1 cm. Framed.
Monogrammed and dated 'HMP 1921'
(HMP joined) in black upper left and signed
'HMPechstein'; titled 'Bildniß Frau Dr. Pl.' and
dated twice '1921'; resp. '21' in black verso. –
Isolated minor retouches.*

Provenienz Provenance

Mica Plietzsch, Köln; Kunsthandel Wolfgang
Werner KG, Bremen (ca. 1974, mit rückseitigem
Etikett auf dem Zierrahmen); seitdem
Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Selm 1989 (Schloß Cappenberg),
Max Pechstein, S. 18 mit Farbabb.

Literatur Literature

Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang
Werner, Deutsche Kunst 1900 – 1940, Bremen
1974, o. Kat. Nr., o. S. mit ganzseitiger
Farbabb. („Das blaue Kleid (Bildnis M. P.)“)

€ 150 000 – 200 000

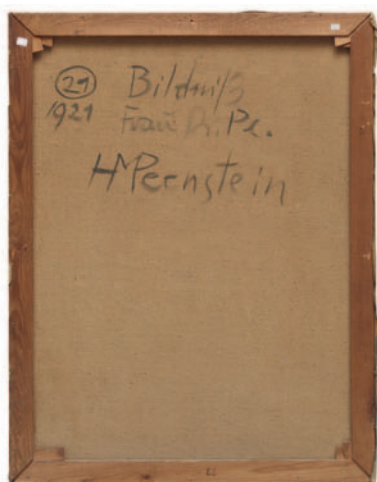
Das Porträt, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Menschen, interessiert den Maler Max Pechstein von Anfang an. Schon in den frühesten Jahren seiner Laufbahn entstehen Selbstbildnisse, Darstellungen von Freunden und Bekannten.

Spätestens ab 1917, nach Pechsteins Entlassung aus dem Kriegsdienst, wird das Porträt zu einer zentralen Ausdrucksform seines Schaffens – eine besondere Werkgruppe von zentraler Relevanz für das Oeuvre des Künstlers, der nicht nur Bernard S. Myers eine herausragende künstlerische Qualität beimeisst. Über die Bildnisse der Jahre 1917 bis 1921 hält er fest: „Monumental in their conception of form, expressive in their capture of the sitter's character and mood in the inward-turning sense of the school generally, these half-length studies are blocked in with bold, assured strokes and conscious deformations that intensify their meaning. In some ways these portraits, especially the studies of himself, are among the finest things that Pechstein did: very personal in style, they differ considerably from other Expressionist portraits.“ (vgl. Bernard S. Myers, Expressionism. A Generation in Revolt, London 1963, S. 145).

Unser Porträt der Mica Plietzsch belegt eindrucksvoll Pechsteins scharfes Auge und das Talent seine präzisen Beobachtungen fein nuanciert ins Bild zu übersetzen. Es sind Gestik, Mimik und Attribute wie das geknäulte Taschentuch in den Händen, auch der leicht entrückte Blick minimal aus dem Bild herausschauend, über die der Künstler versucht, die Persönlichkeit des Modells und herrschende Stimmung gleichermaßen einzufangen. Seine subtil psychologisierende Darstellung kontrastiert er höchst reizvoll mit klaren Konturen, einem souveränen breiten Pinselstrich und leuchtender Farbigkeit in Rot, Grün und Violett.

Max Pechstein und der fünf Jahre jüngere Kunsthistoriker Dr. Eduard Plietzsch waren ein Leben lang miteinander verbunden und unterhielten einen lebendigen Briefwechsel. Mica Plietzsch war wie ihr Gatte Eduard eng mit Pechstein befreundet (s. Vergleichsabb.).

Es wird dem direkten persönlichen Verhältnis von Maler und Modell geschuldet sein, dass sich in unserem repräsentativen Bildnis eine ganz unmittelbare Nähe transportiert, welche die außerordentliche formale Qualität dieses wichtigen und bemerkenswerten Gemäldes in der unvermittelten Wirkung auf den Betrachter noch zu steigern vermag.



Verso





Weihnachtsfest bei Eduard und Mica Plietzsch, um 1940. Am Tischende Eduard Plietzsch (stehend), rechts neben ihm sitzend Mica Plietzsch und Pechsteins Sohn Mäki. Rechts am Tisch Max und Marta Pechstein. Unbekannter Photograph. Archiv Pechstein, Hamburg
Aus: Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 11905-1918, Wemding
2011, S. 122 © 2019 Pechstein Hamburg/Tökendorf

From the very beginning of his career, painter Max Pechstein was interested in portraiture as the artistic examination of humanity. Even in the earliest years of his work as an artist he created self-portraits and depicted friends and acquaintances.

*The portrait became his central form of expression at the very latest from 1917 onwards, after Pechstein was discharged from military service: Portraits formed a special work group of central relevance to the artist's oeuvre, to which not only Bernard S. Myers attests a quite exceptional artistic quality. The latter described Pechstein's paintings created between 1917 and 1921 as "monumental in their conception of form, expressive in their capture of the sitter's character and mood in the inward-turning sense of the school generally, these half-length studies are blocked in with bold, assured strokes and conscious deformations that intensify their meaning. In some ways these portraits, especially the studies of himself, are among the finest things that Pechstein did: very personal in style, they differ considerably from other Expressionist portraits." (cf. Bernard S. Myers, *Expressionism. A Generation in Revolt*, London, 1963, p. 145).*

Our portrait of Mica Plietzsch provides an impressive testament to Pechstein's keen eye and his prowess in translating his precise observations into painting in nuanced ways. The artist aimed to capture both his sitter's personality and the atmosphere in the room through gestures, facial play and attributes like the scrunched-up handkerchief in her hands, as well as through his subject's slightly other-worldly gaze, which extends beyond the frame. He appealingly contrasted his subtly psychological depiction with clear contours, masterful thick brush marks and a vivid colour scheme featuring red, green and violet.

Max Pechstein and art historian Dr. Eduard Plietzsch, who was 5 years his junior, were life-long friends and regularly exchanged letters. Mica Plietzsch, like her husband Eduard, was a close friend of Pechstein's (see comparative illus.).

It is presumably due to the direct personal relationship between painter and sitter that our representative portrait transports an immediate closeness able to further heighten the extraordinary quality of this important and striking painting in terms of the unexpected impact it has on the viewer.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

268 STILLEBEN MIT ZWIEBELBLÜTEN, MASKE UND GLOCKE

1962

Aquarell und Tusche auf schwerem Aquarellbütten. 69,6 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Seitlich in der Darstellung unten links mit Tuschfeder signiert ‚SRottluff‘ (ligiert) sowie rückseitig mit Bleistift betitelt ‚Zwiebelblüten-/ Maske- / Glocke‘. Vorderseitig am Unterrand links mit Bleistift mit der Werknummer ‚6245‘ versehen. – In einwandfreiem Erhaltungszustand und von schöner Farbfrische.

Watercolour and India ink on heavy watercolour laid paper. 69.6 x 50 cm. Framed under glass. Signed 'SRottluff' (joined) in pen and ink laterally within the depiction and on the verso, titled 'Zwiebelblüten-/ Maske- / Glocke' in pencil. Work number '6245' in pencil recto in lower left margin. – In perfect condition with vibrant colours.

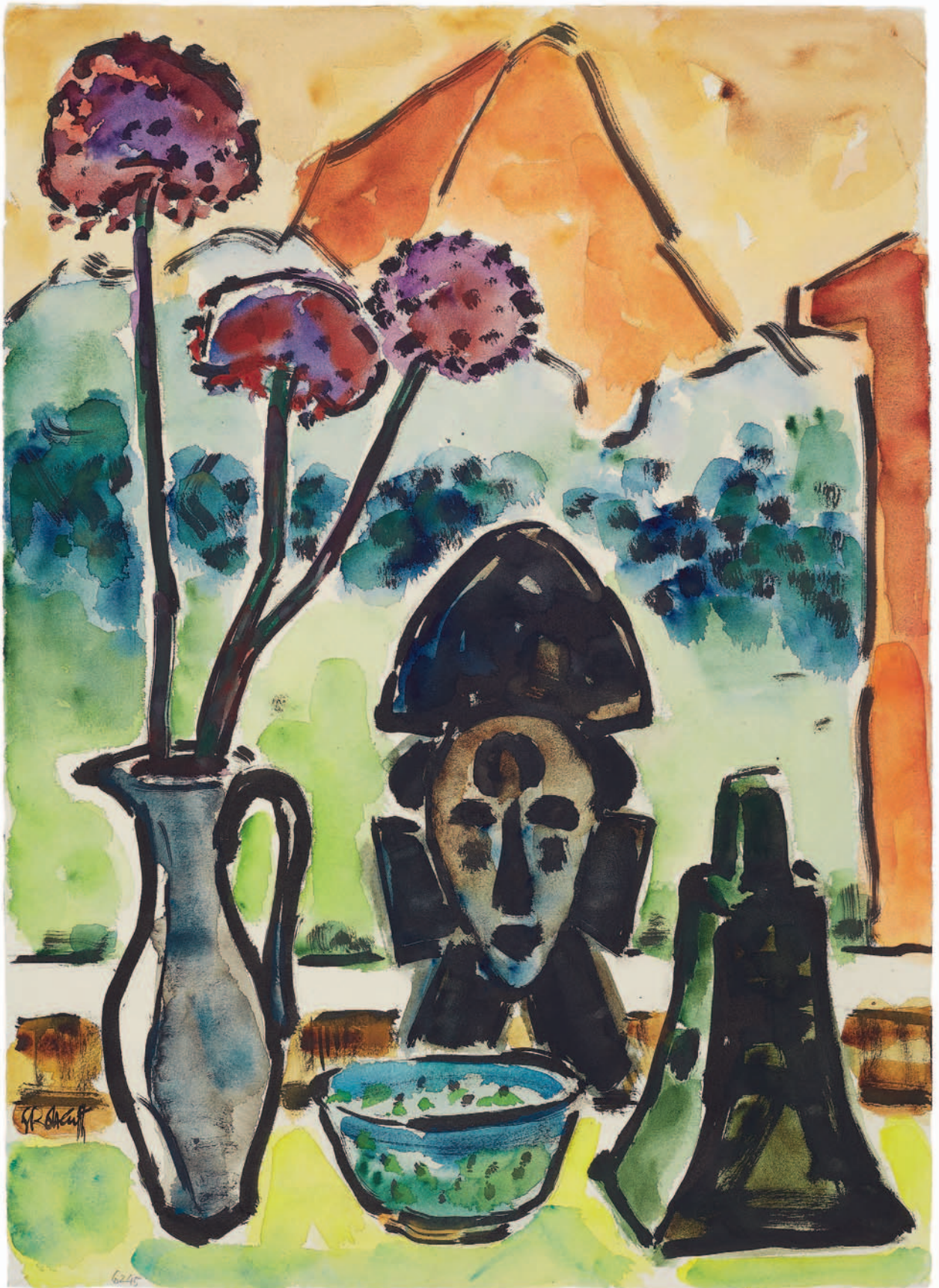
Provenienz Provenance

Süddeutsche Privatsammlung; Lempertz Auktion 619, Kunst des XX. Jahrhunderts, 29./30. Mai 1987, Los 853; seitdem Privatsammlung Rheinland, Familienbesitz

€ 35 000 – 40 000

Das vorliegende Stilleben zeigt die ganze Meisterschaft der Bildkomposition und Farbbehandlung Schmid-Rottluffs. Vor einem Fenster, das einen freien Blick in den Garten und die Nachbargebäude erlaubt, gruppiert Schmid-Rottluff einen schlanken, hohen Krug mit drei langstieligen Allium-Blüten, eine kleine dünnwandige Porzellanschale, eine konisch geformte Tischglocke und eine kultische Maske. Gerade in seine späten Stilleben integriert Schmid-Rottluff oft exotische Artefakte aus seiner Sammlung. In diesem Werk kommt es zu einem besonders reizvollen Zusammenklang unterschiedlichster Formen, die durch die schwarzen Konturlinien noch besonders hervorgehoben werden. Diese Gruppe von Kunstgegenständen, welche aus allen Teilen der Welt zu stammen scheinen, wird überragt von den schlanken, eigenwillig geformten Zwiebelblüten. Sie schaffen eine Überleitung zum Hintergrund, wo sich hinter angedeutetem Buschwerk eine abstrahierte, pyramidale Gebäudeform erhebt. Sie bildet einen formalen und farblichen Kontrapunkt zu dem dunkeltonigen Stilleben und den hingetupften Grün- und Blautönen des Gartens.

This still life presents the full extent of Schmidt-Rottluff's mastery of pictorial composition and treatment of colour. He has grouped a tall and slender jug with three long-stemmed allium flowers, a thin-sided little porcelain bowl, a conical hand bell and a cult mask in front of a window providing a clear view of his garden and the neighbouring building. Schmidt-Rottluff often integrated exotic artefacts from his collection into his late still lifes, in particular. In this work there is an especially delightful harmony of extremely diverse forms, which are also particularly emphasised through the black contour lines. The slender, idiosyncratically formed onion flowers ascend above this group of art objects, which seem to come from every part of the world. The flowers provide the transition to the background, where the semi-abstract, pyramidal form of a building rises up behind the suggestion of a hedge. This shape establishes a formal and chromatic counterpoint to the dark tones of the still life and the dabbed green and blue tones of the garden.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

269 ROSA PÄONIEN

1967

Aquarell und Tusche auf schwerem, genarbtten Aquarellbütten. 49,9 x 70.1 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung seitlich unten rechts mit Tusche signiert ‚S.Rottluff‘ sowie rückseitig mit Bleistift datiert und betitelt ‚-Rosa Päonien-/ 67‘. – Vorderseitig unten rechts mit Bleistift mit der Werknummer ‚6743‘ versehen; rückseitig unten mit hellgrüner Kreide beziffert ‚70/05‘. – In gutem Zustand und schöner Farberhaltung. – Rückseitig in den Ecken mit Resten ehemaliger Montierung.

Watercolour and India ink on heavy, grained watercolour laid paper. 49.9 x 70.1 cm. Framed under glass. Signed 'S.Rottluff' in India ink in the depiction lower right and dated and titled '-Rosa Päonien-/ 67' in pencil verso. – Work number '6743' in pencil recto lower right; numbered "70/05" in light green chalk verso at the bottom. – In fine condition with vibrant colours. – The corners with remnants of a former mounting verso.

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Privatsammlung, Nachlass

€ 25 000 – 35 000

In einer recht ungewöhnlichen Bildkomposition bringt Karl Schmidt-Rottluff in diesem Aquarell die üppige Blütenpracht der Pfingstrosen zur Geltung. Die beiden Vasen mit den Blumen sind auf zwei Ebenen, wohl einem Tisch und einem Wandbord, platziert, so dass sich die langstieligen Blumen unten mit dem niedrigeren, kompakten Strauß oben zu einer einzigen Blütenwolke in changierenden Rosatönen vereinigt. Die Gefäße sind schlicht gehalten, der Umraum wird nur angedeutet, die Farbe ist in raschen, lockeren Bewegungen gesetzt. Die schräg ins Bild gesetzten Kanten und Flächen des Wandbordes und eine vertikal aufstrebende Rahmenleiste im Hintergrund strukturieren den Bildraum und setzen farbliche Akzente.

In the rather unusual composition of this watercolour Karl Schmidt-Rottluff has brought out the luxuriant and blossoming splendour of the peonies. The two vases with flowers have been placed on two surfaces, presumably a table and a shelf, in such a way that the long-stemmed flowers at the bottom merge together with the shorter, more compact bouquet at the top to form a single cloud of petals in varying shades of pink. The containers have been kept simple, the surrounding space is only suggested and the colour has been applied through rapid, loose motions. The edges and surfaces of the shelf, which are positioned diagonally to the picture plane, and the rising vertical line of a frame bar in the background provide structure to the pictorial space and insert accents of colour.



HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

270 LANDSCHAFT MIT PROMENADE 1905

Öl auf Leinwand, auf Malkarton aufgezo-
gen. 27 x 35 cm. Gerahmt. Unten links dunkel-
blau signiert ‚H. Purrmann‘. Rückseitig mit
dem Stempel des Pariser Malerbedarfs
„A. LAMORELLE“ versehen. – Äußerst farb-
frisch und gut erhalten.

Lenz/Billeter 1905/7

*Oil on canvas, mounted on artist's board.
27 x 35 cm. Framed. Signed 'H. Purrmann' in
dark blue lower left. Stamp from the Parisian
art supplier "A. LAMORELLE" verso. – With
vibrant colours and in fine condition.*

Provenienz *Provenance*

Eugen von Kahler; Privatbesitz Süddeutsch-
land; Lempertz, Auktion Moderne Kunst 805,
1. Juni 2001, Lot 998; Privatbesitz Nord-
deutschland; Galerie Rosenbach, Hannover;
Privatbesitz Süddeutschland

Literatur *Literature*

Clemens Jöckle, Bewundert und mürrisch –
Die Studienjahre von Hans Purrmann
1897-1905, in: Mitteilungen des Historischen
Vereins der Pfalz 99, 2001, S. 257 ff.

€ 55 000 – 60 000

1905 bricht Hans Purrmann, der in Berlin bei Lovis Corinth studiert hat, nach Paris auf. Um Stipendien hat er sich an mehreren Orten beworben, gibt aber der Metropole an der Seine gegenüber Italien letztlich den Vorzug – nicht zuletzt wegen der in Deutschland durch Galerien wie Cassirer und Publikationen etwa von Julius Meier-Graefe bekannt gewordenen avantgardistischen französischen Kunsttendenzen. Zu dem Zeitpunkt hat sich Purrmann schon weit von jeder akademischen Malauffassung entfernt. In Paris wird er sich mit dem „Fauvisten“ Henri Matisse, der äußerst einflussreich für sein Werk wird, befreunden und mit ihm zusammenarbeiten. So sind in der vorliegenden Landschaft schon Einflüsse dieser neuen Strömungen aufgenommen. Eine starke, nicht nur Lokal-Farbigkeit zeichnet die Landschaftsbeschreibung aus und taucht die Szenerie in eine Symphonie aus Violett- und Grüntönen. Kaum findet sich das Betrachterauge zurecht in den stürzenden Perspektiven von Auf-, An- und Untersichten, in der die Berglandschaft mit Gewässer gegeben ist. Obschon wohl ein deutsches Motiv – vermutet wird Burg Winzingen in Neustadt an der Weinstraße –, ist es interessanterweise auf einen vorgefertigten leinwandbezogenen Karton einer kleinen Pariser Malmittelhandlung am Montparnasse gemalt. Von Robert Purrmann wurde das Gemälde zunächst auf eine Entstehungszeit um 1910/1911 datiert, ist aber nunmehr im Catalogue Raisonné für das Jahr 1905 verzeichnet.

Aus Purrmanns Pariser Zeit haben sich vergleichsweise wenige Gemälde erhalten. „Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurden nicht nur Purrmanns Sammlung französischer Kunst [u.a. von Matisse und Renoir], sondern auch seine eigenen, im Pariser Atelier verbliebenen Bilder sequestriert. Viele sind bis heute verschollen, sodass nicht festzustellen ist, wie viele Bilder tatsächlich in diesen entscheidenden Jahren entstanden.“ (Ina Ewers-Schultz, „Eine Art Universität“: Purrmanns Pariser Jahre, in: Neue Wege zu Hans Purrmann, Berlin 2016, S. 87).

Hans Purrmann, who had studied under Lovis Corinth in Berlin, set out for Paris in 1905. He had applied for scholarships in several places, but ultimately preferred the metropolis on the Seine over Italy – not least because of the avant-garde tendencies in French art publicised in Germany through galleries like Cassirer and publications like those of Julius Meier-Graefe. At that point in time Purrmann had already thoroughly distanced himself from any academic concept of painting. In Paris he became friends and worked together with the “Fauvist” Henri Matisse, who would become extremely influential on his work. Influences from these new developments have thus already become incorporated into the landscape here. A bold use of – not just local – colour characterises the depiction of the landscape and immerses the scene in a symphony of violet and green tones. Viewers' eyes can scarcely find their bearings in the plunging perspectives of downward, frontal and upward views representing the mountainous landscape and its water. Although it is presumably a German motif – Winzingen Castle in Neustadt an der Weinstraße has been proposed – it is interesting that the shop-bought canvas stretched on card which it is painted on was purchased from a small Parisian painting-supply shop in Montparnasse. Robert Purrmann initially dated the painting to the period around 1910/1911, but it is now listed in the catalogue raisonné under the year 1905.

Relatively few paintings have been preserved from Purrmann's Parisian period. “With the outbreak of the First World War, not only Purrmann's collection of French art [incl. works by Matisse and Renoir] but also his own paintings remaining in his Parisian studio were sequestered. Many of these still remain lost today, so that it is impossible to determine how many paintings were actually created in these decisive years.” (Ina Ewers-Schultz, “Eine Art Universität“: Purrmanns Pariser Jahre, in: Neue Wege zu Hans Purrmann, Berlin 2016, p. 87).



GEORG SCHRIMPF

München 1889 – 1938 Berlin

271 AM MORGEN

1936

Öl auf Leinwand. 86,4 x 60,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelbraun signiert
,G Schrimpf 36'. – Einige kleinere Retuschen
zum Unterrand hin, an der rechten Schulter
der linken Figur sowie innerhalb des Rocks
der rechten Figur.

Hofmann/Praeger 1936/1

*Oil on canvas. 86.4 x 60.3 cm. Framed. Signed
'G Schrimpf 36' in dark brown lower right.
– A few minor retouchings towards the lower
margin, to the right shoulder of the left figure
and within the skirt of the right figure.*

Provenienz *Provenance*

Graphisches Kabinett Günther Franke,
München (1939; rückseitiges Etikett);
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen;
seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1939 (Graphisches Kabinett
Günther Franke, Palais Almeida), Georg
Schrimpf. Gedächtnis-Ausstellung, Kat. Nr. 22
mit Abb. auf dem Umschlag

Literatur *Literature*

Matthias Pförtner, Georg Schrimpf, Berlin
1940, Abb. S. 55; Josef Adamiak, Georg
Schrimpf. Ein Beitrag zum Problem der
Malerei der „Neuen Sachlichkeit“, Berlin
1961 (ungedruckte Diplomarbeit der
Humboldt-Universität), S. 44 mit Abb. Nr. 69

€ 60 000 – 80 000

Zu den schönsten und künstlerisch besonders interessanten Gemälden Schrimpfs gehören zweifellos die musealen Fenster- und Balkonbilder, zu denen die vorliegende Komposition „Am Morgen“ aus langjährigem Privatbesitz zu zählen ist. Sehr vergleichbar wären die Vorläufermotive aus dem Jahr 1927 wie „Mädchen auf dem Balkon“ (Kunstmuseum Basel, ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, nach 1933 als „entartet“ beschlagnahmt), „Auf dem Balkon“ oder ein Gemälde wie „Ausschauende“ von 1931 (ebenfalls ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Insbesondere die Paarung zweier Mädchenfiguren in Rückenansicht findet sich hier variiert: Schrimpf kontrastiert feine, empfindsame menschliche Bewegungsformen zwischen einfachem Stehen und anmutiger Beugung, die die Bildarchitektur und den Bildraum insgesamt definieren und den Betrachter suggestiv einbeziehen. Erfasst man die vermeintliche Simplizität des Bildaufbaus wie die beruhigten Farb- und Formreduktionen als Ausdruck neusachlichen Stils, ist dennoch neben der Modernität und Zeitgenossenschaft dieser Formgebung der Rückbezug auf die stimmungshaften Bildtraditionen der deutschen Romantik spürbar, insbesondere auf das Werk Casper David Friedrichs. Elemente wie kompositionelle Zentrierung, Rückenfigur, kontrastierte räumliche wie gefühlsmäßige Distanzen zu Natur und Landschaft und nicht zuletzt die inszenierte Lichtführung, die als mystisch und transzendent zu bezeichnen wäre, ließen sich hier unmittelbar vergleichen. So wurde das Werk von Georg Schrimpf, das um 1930 seinem Höhepunkt zustrebte, durchaus als „neuroromantisch“ rezipiert. Modern bleibt die Stilisierung aller Details bis hin zur formalen Repetition, etwa in der eisigen Hochgebirgskette, der jenseits einer realistisch-objektivierten Beschreibung ein magisches Moment zuwächst. Diese Bildereignisse der Verfremdung, zu der auch die eigentümliche Lichtstimmung aufgehender Sonne gehört, erscheinen jedoch letztlich inhaltlich ausbalanciert, sind sie doch auf etwas Wunderbares gerichtet und umfassen etwas zutiefst Menschliches, ein schwer zu fassendes „Urerlebnis“.

Schrimpf's museum-quality pictures featuring windows and balconies are surely among his most beautiful paintings and are of particular artistic interest. These include the present composition "Am Morgen", which has been in private hands for many years. There are very comparable precursors to this motif from 1927, such as "Mädchen auf dem Balkon" (Kunstmuseum Basel, formerly Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, confiscated after 1933 as "degenerate art") or "Auf dem Balkon", as well as paintings like "Ausschauende" of 1931 (also formerly Bayerische Staatsgemäldesammlungen). In particular, variations on the pairing of the figures of two girls seen from behind can be found here: Schrimpf contrasts subtle and sensitive human movements between standing and graceful bending, which define the pictorial architecture and space in general while suggestively drawing the viewer in. If we grasp the ostensible simplicity of the composition as well as the muted reduction of the colours and forms as expressing the style of the New Objectivity, a link back to the atmospheric visual traditions of German Romanticism – particularly to the work of Caspar David Friedrich – nonetheless remains palpable alongside the modernity and contemporary quality of this articulation of forms. In this context elements like the centring of the composition, the figures viewed from behind, the contrasting of spatial and emotional distances from nature and the landscape and, not least, the staging of light in a manner that is to be described as mystical and transcendent can all be compared directly. Thus the work of Georg Schrimpf, which was progressing towards its pinnacle around 1930, was certainly received at that time as "neo-Romantic". What remains modern is the stylisation of every detail, down to formal repetition – for example, in the icy mountain range, which takes on a magical aspect beyond its realistic, objectified description. These visual incidents of defamiliarisation, which also include the peculiar light and atmosphere of sunrise, nonetheless ultimately appear to be balanced out on the level of content, as they are directed towards something marvellous and encompass something profoundly human, a difficult to grasp "primary experience".



PETER AUGUST BÖCKSTIEGEL

1889 – Arrode bei Bielefeld – 1951

272 BLUMENSTILLEBEN

1947

Öl auf Leinwand. 70,5 x 90,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts rot signiert und bezeichnet
,P.A. Böckstiegel Arrode'. – Tadellos und
äußerst farbfrisch erhalten.

Nicht bei Riedel

Von David Riedel, Museum Peter August
Böckstiegel, Werther, als authentisches
Werk bestätigt. Wir danken ihm für die wis-
senschaftliche Beratung.

*Oil on canvas. 70.5 x 90.5 cm. Framed. Signed
and inscribed 'P.A. Böckstiegel Arrode' in red
lower right. – In perfect condition with vibrant
colours.*

Not recorded by Riedel

*Confirmed by David Riedel, Museum Peter
August Böckstiegel, Werther, as an authen-
tic work. We would like to thank him for the
scientific advice.*

Provenienz Provenance

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 35 000

„Das vorliegende ‚Tulpenstillleben‘ entsteht im Jahr 1947, zwei Jahre nach-
dem Bomben Böckstiegels Atelier und seine Wohnung in Dresden zerstört
haben“, schreibt David Riedel in seiner Bestätigung. „Flammen vernichten
einen großen Teil seines Frühwerks, die Druckplatten und Holzstöcke seines
graphischen Werkes. Obdachlos geworden, kehrt er nach Werther zurück und
beginnt sein Werk von neuem: Zunächst entstehen in dem neu angebauten
Atelier kleinformatige, dunkeltonige Apfelstillleben. 1947 malt Böckstiegel
dann ein großes Stillleben, auf dem er Requisiten seiner früheren Bilder mit-
einander kombiniert und in einer für diese Jahre überraschend pastose und
schillernde Farbigkeit taucht: Ein Tulpenstrauß, ein Teller mit Äpfeln, eine
historische Bibel und Kruken mögen andeuten, dass Böckstiegel ab diesem
Jahr wieder bemüht ist, den künstlerischen Anschluss an sein vor 1933 ent-
standenes Werk zu schaffen. Ein Tulpenstillleben von 1947 war nur aus dem
Briefwechsel des Künstlers bekannt, es gehörte einer Bielefelder Familie und
kam erst nach der Drucklegung des Werkverzeichnisses der Gemälde ans
Licht. Das großformatige Gemälde ist ein kraftvolles Beispiel für Böckstiegels
nur wenig bekanntes Schaffen der letzten Jahre.“

*“The ‘Tulpenstillleben’ here was created in 1947, two years after bombs had
destroyed Böckstiegel’s studio and his flat in Dresden”, writes David Riedel in his
confirmation. “The flames destroyed a large portion of his early work as well as
the printing plates and wood blocks of his printmaking oeuvre. Having become
homeless, he returned back to Werther and began his work all over again: in the
new studio attached to his home, he initially created small-format still lifes of
apples done in dark tones. Then, in 1947, Böckstiegel painted a large still life in
which he combined objects from his earlier pictures and immersed them in an
impasto and twinkling tonality that is surprising for those years: a bouquet of
tulips, a plate with apples, a historical Bible and crutches may suggest that, from
that year, Böckstiegel would once again strive to achieve an artistic reconnection
with the work he had created before 1933. A 1947 still life of tulips had been
known only from the artist’s correspondence; it belonged to a family in Bielefeld
and did not come to light until after the catalogue raisonné of his paintings had
been printed. The large-format painting is a powerful example of Böckstiegel’s
little-known body of work from his final years.”*



MAX PEIFFER WATENPHUL

Weferlingen 1896 – 1976 Rom

273 BLUMENSTILLEBEN

Um 1946/1948

Öl auf Malkarton. 64,3 x 54,4 cm. Gerahmt. Oben rechts mit schwarzer Kreide monogrammiert „M. PW“. Rückseitig handschriftlich bezeichnet „A. /25 [?]“. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Nicht bei Pasqualucci

Oil on artist's board. 64.3 x 54.4 cm. Framed. Monogrammed „M. PW“ in black chalk upper right. Inscribed „A. /25 [?]“ by hand verso. – In fine condition with vibrant colours.

Not recorded by Pasqualucci

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen,
Familienbesitz

€ 18 000 – 22 000

Vor 100 Jahren, im Oktober 1919, beginnt der promovierte Jurist Max Peiffer Watenphul auf Empfehlung von Paul Klee sein Studium an dem soeben von Walter Gropius eröffneten Bauhaus in Weimar und besucht die Grundkurse von Johannes Itten, engagiert sich in den Werkstätten Weberei sowie Töpferei und interessiert sich intensiv für das Medium der Photographie. Skurrile Porträts, außergewöhnliche Städtebilder von Venedig und die italienische Landschaft um Rom, Cefalù und Ischia sind die einen Themen Peiffer Watenphuls, Stilleben und besonders üppige Blumensträuße wie dieser in einer chinesischen Vase sind die anderen bevorzugten Sujets des Künstlers. Vereinzelt Blüten im Stile der Neuen Sachlichkeit in den 1920er Jahren verdichten sich zunehmend zu prachtvollen Gebinden und explodieren geradezu über den Bildrand hinaus. Man spürt die ästhetische Empfindsamkeit des Künstlers für Blumen, die präzise Fähigkeit, sie nach Art und Farbe zu kombinieren, sie kontrastreich zu binden und so eine beglückende, frühsummerliche Farbenpracht mit Rittersporn, Mimosen, Chrysanthemen, Nelken, Sonnenblumen und anderem zu inszenieren. Ebenso schenkt Peiffer Watenphul den Gefäßen seine Aufmerksamkeit. Es sind dies neben Glasvasen zumeist edle Porzellanvasen, wie diese mit chinesischem Dekor, welche den Künstler in seinen Stilleben lebenslang begleiten und immer wieder den gebildeten Schöngest geschmackvoll herausstellen.

One hundred years ago – in October of 1919 – Max Peiffer Watenphul, Doctor of Laws, began his studies at the Bauhaus in Weimar, which had just been opened by Walter Gropius. Paul Klee had recommended that he study there, and he attended the elementary courses of Johannes Itten, was active in the workshops for weaving and pottery and became intensely interested in the medium of photography. Bizarre portraits and unusual cityscapes from Venice and the Italian countryside around Rome, Cefalù and Ischia are a few of the subjects of Peiffer Watenphul; still lifes and particularly luxuriant bunches of flowers, like this one in a Chinese vase, were the artist's other favourite motifs. Isolated flowers in the style of the New Objectivity in the 1920s increasingly became concentrated into magnificent bouquets and positively explode past the edges of the painting. We can sense the artist's aesthetic sensibility for flowers, his ability to ornately combine them by species and colour, to gather them in rich contrasts and thus present a delightful, early summer marvel of colours featuring larkspur, mimosas, chrysanthemums, carnations and sunflowers, among others. Peiffer Watenphul also devoted his attention to their containers. In addition to glass vases, these usually consisted of regal porcelain vessels, such as this one featuring a Chinese motif, which accompanied the artist in his still lifes throughout his lifetime and tastefully identify him again and again as a cultured aesthete.



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

274 ZWEI KINDER IM GARTEN MIT SONNENBLUMEN (MARCELLA UND NANA)

1965

Öl auf Sperrholzplatte. 59,7 x 68,8 cm.
Gerahmt. Unten rechts braun mit dem
Künstlersignum versehen und datiert ‚65‘.
– In farbfrischer Erhaltung. Untere Kante
rahmungsbedingt leicht berieben.

Löffler 1965/1

*Oil on plywood panel. 59.7 x 68.8 cm. Framed.
With the artist's signum and dated ‚65‘ in
brown lower right. – In fine condition with
vibrant colours. Slight frame-related rubbing
to lower edge.*

Provenienz Provenance

Galerie Koch, Lübeck (1977); seitdem Privat-
sammlung Nordrhein-Westfalen, Familien-
besitz

Literatur Literature

Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und Werk,
Dresden/Wien 1967 (2. Auflage), S. 131 mit
Abb. 225; Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und
Werk, Dresden 1972 (3. Auflage), S. 135/136
mit Abb. 229; Fritz Löffler, Otto Dix 1891-
1969, Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen
1981, S. 75 sowie Kat. Nr. 1965/1 mit Abb.;
vgl. Florian Karsch, Otto Dix. Das graphische
Werk, Hannover 1970, S. 281 f., Nr. 309 I-III
mit Abbildungen („Zwei Kinder (mit Sonnen-
blume)“)

€ 40 000 – 50 000

Zu den letzten Gemälden von Otto Dix gehören einige heitere, farbtensivi-
ve Kinderbildnisse. Das hier vorgestellte Doppelporträt seiner Enkelinnen
Marcella und Nana im Garten, 1965 geschaffen, schätzte der Maler offen-
bar besonders, setzte er das Motiv doch im folgenden Jahr in der bekannten
Farblithographie „Zwei Kinder (mit Sonnenblume)“ (Karsch 309) um.

Beides, die Farbfreude und abstrahierte Formgebung der Gemälde wie die
Neuentdeckung der Lithographie, umgesetzt in leuchtenden grossen Blättern,
ist typisch für das Spätwerk des Künstlers. Er selbst hatte die Wandlung von
der Lasurtechnik zur „à la prima“-Malerei in den 1940er Jahren stichwort-
artig beschrieben: Spontaneität, keine kleinteilige Ausarbeitung der Details
mehr, keine kalkulierte formalisierte „Idealkomposition“, keine Räumlichkeit,
aber ein erklärtes neues Primat der Farbe – diese Faktoren bestimmen nun
sein Werk auf Grund einer radikal veränderten künstlerischen Wahrnehmung.
Vor allem das Koloristische an sich bricht sich Bahn: „Die Farben fangen an,
,Klänge‘ zu bilden“. (Otto Dix, zit. nach Brigitte Reinhardt, Dix – Maler der Tat-
sachen, in: Otto Dix, Bestandskatalog, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart
1989, S. 26 f.). Zu den Figurenbildern treten nun verstärkt Bildnisse, auch das
Autoporträt, Landschaften und Blumenstillleben. Reizvoll im vorliegenden
Werk sind nicht nur die Kombination von Bildnis und Gartenmotiv sowie die
farblichen Korrespondenzen, sondern auch die motivliche Parallelität von
offener Blüte und Kindergesichtern, die Dix liebevoll erfasst und nebeneinan-
dergesetzt hat.

*The final paintings of Otto Dix include several cheerful, boldly colourful
likenesses of children. The double portrait presented here features his
granddaughters Marcella and Nana in the garden. Created in 1965, the painter
evidently held it in particular regard, translating the motif into the well-known
colour lithograph “Zwei Kinder (mit Sonnenblume)” (Karsch 309) in the following
year.*

*Both the joy found in colour and the semi-abstract articulation of the painting's
forms as well as the rediscovery of lithography, realised in large and luminous
sheets, are typical of the artist's late work. He himself had summarily described
the transformation from his wash technique to an “à la prima” painting in the
1940s: spontaneity, no more meticulous articulation of details, no calculating
and formalising “ideal composition”, no space, but an explicit new primacy of
colour – these factors now define his work on the basis of a radically altered
artistic perception. It is particularly the chromatic element in itself which
becomes dominant: “The colours begin to form ‘chords’” (Otto Dix, cited in:
Brigitte Reinhardt, Dix – Maler der Tatsachen, in: Otto Dix: Bestandskatalog der
Staatgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989, p. 26 f.). The figural paintings are now
increasingly joined by likenesses, as well as self-portraits, landscapes and floral
still lifes. What is captivating about the present work is not just the combination
of likeness and garden motif as well as the relationships between the colours,
but also the thematic parallel between the motifs of the open flower and the
children's faces, which Dix has lovingly captured and juxtaposed.*



HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

275 VILLA GORKI

1951

Öl auf Leinwand. 44 x 51,5 cm. Gerahmt.
Unten links orangefarben signiert
,H. Purrmann'. – Zwei winzige Farbausbrüche
am rechten oberen Rand.

Lenz/Billeter 1951/22

*Oil on canvas. 44 x 51.5 cm. Framed. Signed
,H. Purrmann' in orange lower left. – Two minute losses of colour in the upper right margin.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass Elisabeth Heintz, Montagnola
(direkt vom Künstler erhalten); Privatbesitz
Baden-Württemberg; Hans Purrmann Haus,
Speyer (Dauerleihgabe 2010 – Feb. 2019)

Ausstellungen *Exhibitions*

Speyer 2010 – Feb. 2019 (Hans Purrmann
Haus), Dauerausstellung Hans Purrmann
und Mathilde Vollmoeller-Purrmann

€ 40 000 – 50 000

Seit 1943 in Montagnola im Tessin lebend, zieht es Hans Purrmann während der Sommermonate regelmäßig in den Süden Italiens, zumeist nach Ischia. 1951 und 1952 hält er sich allerdings im Sommer in Sorrent an der Bucht von Neapel auf. Neben reinen Landschaften reizen den gerade in Deutschland mit der Ehrenbürgerschaft seiner Heimatstadt Speyer und mit dem Bundesverdienstkreuz Geehrten vor allem Architektur motive, so auch die Villa Gorki, die er 1951 öfter festhält. Das Gebäude ist benannt nach dem russischen Schriftsteller Maxim Gorki (1868-1936), der dort von 1922 bis 1932 im Exil mit seiner Familie lebte und vor allem an seinen „Erinnerungen an Lenin“ arbeitete.

Auf seinen italienischen Reisen in den 1920er Jahren hatte Purrmann bereits mehrfach die Villa Gorki malerisch festgehalten (vgl. Lenz/Billeter 1922/18; 1922/19; 1924/16-18); es wird angenommen, dass Purrmann seinerzeit gegenüber der Villa wohnte. So ist das hier angebotene Gemälde gleichsam als Teil einer malerischen Reise Purrmanns in die Vergangenheit zu verstehen.

Das für Purrmanns Werk seit den 1950er Jahren charakteristische dichte Bildgefüge ist auch im vorliegenden Gemälde auffällig. Eingebettet in eine üppige Vegetation von Bäumen und Sträuchern, thront die markante Villa terrakottafarben in der Bildmitte. Die sonst so starke Farbigkeit Purrmanns ist hier zugunsten einer abgestuften Nuancierung etwas zurückgenommen, wozu ein milchig-blauer, leicht diesig wirkender Himmel beiträgt.

Die „Villa Gorki“ stammt aus dem Besitz von Elisabeth Heintz, die über lange Jahre Purrmanns Sekretärin und enge Vertraute in seiner Tessiner Zeit war und der er eine Reihe von Werken vererbte.

Having lived in the village of Montagnola in Ticino since 1943, Hans Purrmann was regularly drawn to the south of Italy during the summer months – mostly to Ischia. However, in 1951 and 1952, he spent the summer in Sorrento on the Bay of Naples. In addition to pure landscapes, it was particularly architectural motifs – such as the Villa Gorki, which he painted several times in 1951 – that fascinated this artist who had just been awarded honorary citizenship of his hometown of Speyer and honoured with the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. The building is named after the Russian writer Maxim Gorky (1868-1936), who lived there with his family in exile from 1922 to 1932, working primarily on his “Days with Lenin”.

Purrmann had already recorded the Villa Gorki in multiple paintings (see Lenz/Billeter 1922/18; 1922/19; 1924/16-18) during his journeys to Italy in the 1920s; it is assumed that he lived opposite the villa at that time. The painting offered here is thus, to some extent, to be understood as part of a painterly voyage into the past by Purrmann.

The dense pictorial structure that had been characteristic of Purrmann's work since the 1950s is also striking in the present painting. Embedded in the luxuriant vegetation of the trees and bushes, the imposing villa in terracotta tones sits regally in the centre of the picture. Purrmann's otherwise very bold colours have been moderated somewhat here in favour of nuanced gradations, and a milky-blue, somewhat hazy-looking sky contributes to this effect.

The “Villa Gorki” was owned by Elisabeth Heintz, who was Purrmann's secretary and close confidante for many years during his Ticino period and to whom he bequeathed a number of works.



HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

276 KÜSTENLANDSCHAFT BEI LACCO AMENO, ISCHIA

1956

Öl auf Leinwand. 51 x 60 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert ‚H. Purrmann‘. – Zum Teil mit geringfügigem Craquelé im Bereich des Himmels.

Nicht bei Lenz/Billeter

Mit einer Expertise von Felix Billeter, Hans Purrmann-Archiv, München, vom 14. Juni 2010

Oil on canvas. 51 x 60 cm. Framed. Signed ‚H. Purrmann‘ in brown lower right. – Partially with minor craquelure in the sky area.

Not recorded by Lenz/Billeter

With an expertise from Felix Billeter, Hans Purrmann-Archiv, Munich, dated 14 June 2010

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Bayern (direkt vom Künstler erworben); Privatbesitz Baden-Württemberg; Hans Purrmann Haus, Speyer (Dauerleihgabe 2010 – Feb. 2019)

Ausstellungen *Exhibitions*

Speyer 2010 – Feb. 2019 (Hans Purrmann Haus), Dauerausstellung Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann

€ 80 000 – 100 000

Hans Purrmann hält sich im Laufe der Jahre wiederholt auf der italienischen Insel Ischia, der Nachbarinsel von Capri, auf. Er trifft dort auf befreundete Künstler wie Werner Gilles, Eduard Bargheer, Max Peiffer Watenphul oder auch Sammler wie Richard Parrisius. Im Sommer 1924 bereist er bereits die Insel; damals wie in den 1950er Jahren sucht der Künstler die bekannten, attraktiven Orte in dieser unverwechselbaren Natur auf und verweilt für längere Zeit, genießt den Blick auf den Monte Epomeo, das Schloss, die bunten Häuser im Hafen in Porto d'Ischia und ist begeistert von den Olivenbäumen bei Lacco Ameno im Nordwesten der Insel. Der Blick auf diesen Küstenabschnitt fasziniert Purrmann immer wieder. Den aus dem Meer ragenden charakteristischen Felsen, wie ein Wahrzeichen zu Füßen des gleichnamigen Fischerdorfes St. Angelo gelegen, malt Purrmann aus einer interessanten Perspektive, nämlich von einer Anhöhe gegenüber.

Dominantes Blau in Kontrast mit Grün, ein warmes Rotbraun werden direkt über dünne, aquarellhaft durchsichtige Linien mit dem Pinsel auf der Leinwand vermischt. Wenige Versatzstücke der Natur sind als nötig belassen, koloristische Akzente vermitteln die mediterrane Atmosphäre und heben gleichzeitig die Staffelung des Raumes hervor, in der Wasser und Erde aneinanderstoßen und Purrmann die irrationalen Elemente in der Natur auf einer Malfläche vereint. Die Farbpalette – so scheint es – ist ungestüm wie im Farbenrausch, erinnert an die vielen Aufenthalte des Künstlers im Süden, in Collioure, in Ajaccio oder am Capo di Sorrento; bis zum Besuch der Gegend um Lacco Ameno vergehen mehr als 40 Jahre. Purrmann, inzwischen 76 Jahre alt, beherrscht wie niemand sonst den Farbkasten der Fauves, deren illusionistische Farbgebung er über all die Jahre zu einer intensiven Sinnlichkeit entfaltet.

Over the years, Hans Purrmann repeatedly stayed on Ischia, an Italian island neighbouring Capri. There he met with artist friends, such as Werner Gilles, Eduard Bargheer and Max Peiffer Watenphul, or also collectors like Richard Parrisius. He had already travelled to the island in 1924: then and in the 1950s, the artist visited this well-known and attractive place with its extraordinary natural scenery, and he remained there for extended stays, enjoying the view of Monte Epomeo, the palace and the colourful houses in the harbour of Porto d'Ischia. Purrmann was also captivated by the olive trees outside the town of Lacco Ameno, in the north-western part of the island, and repeatedly became fascinated with the views of that stretch of coast. The distinctive rock which surges up out of the sea like a landmark at the foot of the fishing village also named St Angelo is painted from an interesting point of view, namely, from the high ground standing opposite it.

The brush has been used to spread the dominant blue and the contrasting green and warm, reddish brown directly on the canvas – on top of thin, water-colour-like, transparent lines. Only a few standard natural props have been left as indispensable: tonal accents convey the Mediterranean atmosphere and simultaneously emphasise the layering of the space, in which water and earth meet and within which Purrmann has united the irrational elements of nature on a single picture plane. The palette seems brash, as though intoxicated with colour, and calls to mind the artist's many stays in the South, in Collioure, in Ajaccio and along the Capo di Sorrento – more than 40 years would pass before his visit to the area surrounding Lacco Ameno. Purrmann, 76 years old by that time, mastered the palette of the Fauves like no other and, in all those years, he had developed their illusionistic use of colour into an intense sensuality.



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

277 ROTE UND BLAUE BLÜTEN

Um 1950

Aquarell auf Japanbütten. 26,2 x 22,7 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert ‚Nolde‘. – Mit vereinzelt
Stockfleckchen.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred
Reuther, Klockries, vom 24. März 2019; die
Arbeit ist in seinem Archiv verzeichnet unter
„Nolde A-123/2019“.

*Watercolour on Japan laid paper. 26.2 x 22.7 cm.
Framed under glass. Signed ‚Nolde‘ in pencil
lower right. – Isolated minor foxing.*

*With a photo-certificate from Manfred
Reuther, Klockries, dated 24 March 2019;
the work is registered in his archive under
„Nolde A-123/2019“.*

Provenienz *Provenance*

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-
Westfalen; seitdem in Familienbesitz

€ 40 000 – 50 000

Die Variationsvielfalt von Noldes Blumenstillleben scheint grenzenlos zu sein. Sie vermittelt uns dessen immerwährende Freude und stetes Erstaunen über die Mannigfaltigkeit der ihn umgebenden Flora. Das angebotene, laut Manfred Reuther in die Reihe der späten Blumenquarelle gehörende Werk mit rotem Mohn und blauen Anemonen verdeutlicht einmal mehr Noldes zur Reife gelangte Meisterschaft, im Laufe des Malprozesses eine feine Balance zwischen Steuerung und Loslassen zu finden. Den Farben Freiräume zur Entfaltung zu ermöglichen, ohne dabei den Gegenstandsbezug aufzugeben, gehört zweifellos zum künstlerischen Vermächtnis Emil Noldes. Dies mag ein Teil des Geheimnisses sein, weshalb seine Blumen ein Eigenleben zu führen scheinen und eine Anschauung von der Natur geben, in der keine Blüte der anderen gleicht.

The diversity of variations in Nolde's floral still lifes seems unlimited. It conveys to us the perpetual joy and constant wonder instilled in him by the variety of the flora around him. The work with red poppies and blue anemones offered here is among the late watercolours of flowers, according to Manfred Reuther, and it once again demonstrates Nolde's mature mastery of the subtle balance between control and letting go in the course of the painting process. Providing the colours with the opportunity of open spaces to unfold without simultaneously renouncing the objective connection to his subject matter is indubitably part of Emil Nolde's artistic legacy. This may be part of the secret of how his flowers seem to take on a life of their own and offer a vision of nature in which no two flowers are alike.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

Torschok bei Twer/Russland 1864 – 1941 Wiesbaden

N278 HELLE ERSCHEINUNG

1916

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, auf Holz aufgezogen. 50,4 x 32,5 cm. Gerahmt. Unten links grün signiert ‚A. Jawlensky‘. – Rückseitig von Andreas Jawlensky mit dem Titel ‚Mädchenkopf ‚Helle Erscheinung‘ St. Prex 1916‘ sowie mit Material- und Maßangaben beschriftet. – Mit kleinen Randmängeln, die untere rechte Ecke angefügt.

M. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/

A. Jawlensky II, 736

Oil on linen-structured paper, laid down on wooden panel. 50.4 x 32.5 cm. Framed. Signed ‚A. Jawlensky‘ in green lower left. – Titled by Andreas Jawlensky ‚Mädchenkopf ‚Helle Erscheinung‘ St. Prex 1916“ verso and inscribed with information on material and dimensions. – Minor marginal defects, the lower right corner reattached.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1966); Privatsammlung; Sotheby's London, Juni 1983, Lot 49; Christie's London, 28. November 1988, Lot 43; Privatsammlung; Christie's London, 26. Juni 1996, Lot 257; Christie's London, 7. Oktober 1999, Lot 118; Privatsammlung Großbritannien; Privatsammlung Europa

Ausstellungen Exhibitions

Genf 1963 (Galerie Krugier), Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 26

Literatur Literature

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, wahrscheinlich S. 143, Nr. 158 („St. Prex 1916 Blaue Augen, rosa Mund“)

€ 300 000 – 350 000

Kein anderer Künstler hat sich in dieser vielfältigen Weise über einen derart langen Zeitraum mit dem Antlitz des Menschen auseinandergesetzt. Ausgehend von einem Grundgerüst der Gesichtszüge, variiert Jawlensky nicht nur zwischen Kreiden, Gouachen, Aquarell- oder Ölfarben, zwischen zurückhaltenden Farbnuancen und greller Buntheit, sondern auch zwischen feiner Liniatur im Wechsel mit grober Flächigkeit oder zwischen mimetischer Wiedergabe und systematisierter Form. Jawlenskys Köpfe unterstehen seit den expressiven Porträts um 1910 einer bemerkenswerten Entwicklung: von den Mystischen Köpfen über die Heilandgesichter, den Abstrakten Köpfen bis zu den Meditationen: Mit ihr wird das Gesicht zur Maske, werden Augen und Mund, Nase und Ohren immer mehr zur geometrisch stilisierten Abstraktion, um das traditionelle Gesicht in eine verallgemeinernde und dennoch feierliche Vorstellung zu überführen, einer heiligen Ikone oder einem ägyptischen Mumienporträt vergleichbar. Jawlenskys „Helle Erscheinung“ ist ein stilbildendes Beispiel für den Beginn dieser weitreichenden Entfaltung: Das Gesicht vor neutralem Hintergrund füllt das Format des Bildträgers, Haare haben nur mehr eine rahmende Funktion, Andeutung von Hals und Schulter dienen zur traditionellen Ortung der Komposition. Die Farbe wird nicht mehr pastos aufgetragen, sondern äußerst dünn, lasierend. Die zumeist stilisierten Frauenbildnisse sieht der Künstler in leichtem Profil oder wie hier nahezu en face, fast geometrisch gesetzte Farbfelder geben dem Gesicht eine individuelle Aura ohne realen Personenbezug. Jawlenskys Köpfe entsprechen einem konzeptionellen Denken; mit den Variationen über ein Thema gelangt Jawlensky über die verschiedenen Entwicklungsphasen zu einer Radikalität, die in der Geschichte der klassischen Porträtmalerei ihresgleichen sucht.

No other artist has occupied himself with the human countenance in such a diverse manner over such a long period of time. Beginning with a basic framework of facial features, Jawlensky oscillates between chalk, gouache, water colours and oils, between reserved nuances of colours and a glaring variety of hues, between a fine linearity alternating with broad two-dimensionality and between mimetic reproduction and systematised form. Beginning with the expressive portraits around 1910, Jawlensky's heads became subject to a remarkable development leading from the Mystical Heads to the Saviour's Faces and Abstract Heads – and from these to the Meditations. With this the face becomes a mask: eyes and mouth, nose and ears increasingly become a geometrically stylised abstraction in order to transpose the traditional face into a universalising and nonetheless solemn visual concept, comparable to a sacred icon or an Egyptian mummy portrait. Stylistically, Jawlensky's "Helle Erscheinung" is a formative example of the beginning of this extended development: the face before a neutral background fills the format of the image, the hair now functions solely to provide a frame, the suggestion of a throat and shoulder serve to traditionally contextualise the composition. The paint is no longer applied with an impasto technique, but extremely thinly, in glazes. The artist envisioned his usually stylised, female portraits slightly in profile or, as in this case, nearly in full face; the almost geometrically applied fields of colour give the face an individual aura without any real connection to a person. Jawlensky's heads correspond to a conceptual way of thinking: with his variations on a theme, Jawlensky passed through the various phases of his development to arrive at a radicalism without parallel in the history of traditional portrait painting.



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

279 GRÄBEN VOR REIMS I

1916

Gouache auf Packpapier. 29 x 28 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Mit wenigen sehr kleinen Fehlstellen in den pastosen Farbpartien, teils mit winzigen Retuschen.

Pfäffle G 1915/6

Mit einer schriftlichen Bestätigung vom Künstler (in Kopie)

Gouache on packing paper. 29 x 28 cm. Framed under glass. Unsigned. – Few very small losses of colour in the area of the pastose colours, partially with minute retouches.

With a written confirmation from the artist (copy)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Deutschland; Galerie Thomas, München (1998); Privatsammlung Rheinland; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 2007 (Bucerius Kunst Forum), Geisterbahn und Glanzrevue. Otto Dix. Aquarelle und Gouachen, Kat. Nr. 10 mit ganzseitiger Farbabb.

Literatur *Literature*

Dietrich Schubert, Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix. Zur Frage der Abfolge seiner Kriegsarbeiten 1915–1918, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Jahrgang 1996, S. 151 ff., S. 165 mit Farbabb.

€ 35 000 – 40 000

Als Soldat im Ersten Weltkrieg hatte sich Otto Dix wie so viele seiner Generation eine Katharsis, einen Neubeginn in diesem so existentiellen weltgeschichtlichen Ereignis erwartet: „Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen! Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen. Vielleicht muß man das direkt mitgemacht haben.“ (Otto Dix im Gespräch mit Hans Kinkel, Stuttgarter Zeitung vom 1.12.1961, zit. nach: Brigitte Reinhardt, Dix Maler der Tatsachen, in: Otto Dix. Bestandskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989, S. 12).

Die realen Bilder jenes Krieges sollten Dix' Euphorie schnell weichen lassen und ihn für sein Leben prägen. In Frankreich und Russland registriert er die Routinen des Soldatenalltags und zeichnet mit Bleistift, Kohle oder Kreide auf Hunderten von Feldpostkarten. Seltener entstehen Gouachen, die auf kleinen quadratischen Papieren in leuchtenden Farben das Grauen des Krieges illuminieren. In der Summe ergeben seine Werke ein einzigartiges Bildertagebuch zwischen Reportage und Reflexion.

In einem Brief an Helene Jakob beschreibt Dix die gegnerischen Stellungen als „eine mächtige Landkarte [...] nur die labyrinthischen Gräben und Gänge, die sich weiß aus dem Graugrün des Bodens anheben“ (Zit. nach Dietrich Schubert, Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18, Heidelberg 2013, S. 112). Die „Gräben vor Reims“ malt Dix als lichte Phantasmagorie, als deformierte Landschaft unter dramatisch aufreißendem Himmel grell beleuchtet. Kein Mensch ist in dieser vom lauten Chaos der Schlacht bereinigten Landschaft zu sehen. Zerklüftet und doch vollkommend beruhigt, beinahe still, breitet sie sich zum Horizont hin aus, gespenstische Apokalypse und pastorales Idyll gleichermaßen. Formal sind Dix' Arbeiten dieser Jahre von der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und Futurismus geprägt. In diesem Kontext lässt sich auch die artifizielle Farbgestaltung verstehen, die vor allem über die locker getupften Partien Assoziationen einer blühenden Frühlingslandschaft weckt und so das irrealer Moment der Darstellung noch unterstreicht.

Serving on the front in the First World War Otto Dix like so many members of his generation had expected a catharsis, a new beginning, in this extremely existential event: "The war was a hideous thing, but nonetheless something tremendous. I certainly couldn't miss out on it! You have to have seen people in this uninhibited state in order to know something about people. Perhaps you have to have participated directly." (Otto Dix in conversation with Hans Kinkel, Stuttgarter Zeitung, 1 Dec 1961, cited in: Brigitte Reinhardt, Dix Maler der Tatsachen, in: Otto Dix: Bestandskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989, p. 12).

The reality of that war would soon replace Dix's euphoria and shape him for the rest of his life. In France and Russia he registered the routines of soldiers' daily lives and used pencil, charcoal or chalk to draw on hundreds of field postcards. Less frequently he created gouaches which shed light on the horrors of war in luminous colours applied to small square sheets of paper. As a whole his works provide a unique visual diary somewhere between reporting and reflecting.

In a letter to Helene Jakob Dix describes the hostile fortifications „as an enormous map [...] only the labyrinthine dugouts and corridors ascending in white colour from the greenish grey of the soil.“ (Cited in Dietrich Schubert, Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18, Heidelberg 2013, p. 112). Dix painted the "Gräben von Reims" as a light-filled phantasmagoria – a glaringly lit, deformed landscape beneath the sky's dramatically parting clouds. No people can be seen in this landscape cleansed of the loud chaos of battle. Torn apart and nonetheless entirely calm, almost still, it spreads out towards the horizon, simultaneously a haunting apocalyptic and pastoral idyll. Formally Dix's works of these years are shaped by his occupation with Expressionism and Futurism. The artificial use of colour can also be understood in this context: primarily through the loosely dabbed passages, it stirs associations with a flowering springtime landscape, thus further underscoring the image's unreal aspect.



GEORG MUCHE

Querfurt 1895 – 1987 Lindau/Bodensee

280 ZEHN LEUCHTPERPENDIKEL 1916

Folge von 10 Aquarellen, teils mit Gouache, auf unterschiedlichen, teils farbigen Papieren. – Rückseitig teils mit Skizzen in Bleistift bzw. mit Tuschfeder oder Aquarell; 2 Blätter jeweils rückseitig mit einer frühen Radierung von Georg Muche (1914, nicht bei Schiller). Von 10,2 x 16,7 cm bis zu 15,4 x 24,6 cm (davon 4 Querformate). Einzelne unter Glas gerahmt. Jeweils unten rechts in schwarzer Tusche signiert und datiert „GMuche 16“ bzw. „GMuche 1916“. Rückseitig je mit Blattnummern in Bleistift beschriftet. – Insgesamt in schöner, farbfrischer Erhaltung; das Papier teils mit schwachen Altersspuren. Die Bleistiftbeschriftungen auf den Rahmungsrückseiten von fremder Hand.

Droste M 33 (sämtlich abgebildet)

Wir danken Magdalena Droste, Berlin, für freundliche wissenschaftliche Beratung.

Series of 10 watercolours, some with gouache, on various, partially coloured papers. On verso some with sketches in pencil resp. with ink or watercolour; 2 sheets with an early etching by Georg Muche verso (1914, not recorded by Schiller). From 10.2 x 16.7 cm to 15.4 x 24.6 cm (4 of which in landscape format). Each framed under glass. Each signed and dated „GMuche 16“ resp. „GMuche 1916“ in black India ink lower right. Each with sheet numbers in pencil verso. – Overall in fine condition with vibrant colours; the paper partly with slight traces of age. The inscriptions in pencil on the back of each frame by an unknown hand.

Droste M 33 (all depicted)

We would like to thank Magdalena Droste, Berlin, for kind scientific advice.

€ 40 000 – 60 000

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung Rheinland, seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Mülheim a.d. Ruhr/Krefeld/Konstanz 1963 (Städtisches Museum/Kaiser-Wilhelm-Museum/Kunstverein), Georg Muche. Gemälde, Graphik, Zeichnungen aus den Jahren 1915-1963, Kat. Nr. 44 mit Farbabb. einer Arbeit; München 1965 (Städtische Galerie im Lenbachhaus), Georg Muche. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 12-21; Dessau 2002 (Meisterhaus Muche), Georg Muche im Meisterhaus Dessau, Bilder aus Privatbesitz 1913-1968, o. Kat.

Literatur *Literature*

Magdalena Droste, Georg Muche als Maler, in: Georg Muche. Das künstlerische Werk 1912-1927. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, hrsg. vom Bauhaus-Archiv, Berlin 1980, S. 19 f.; zur Radierung zweier Aquarell-Rückseiten vgl. Droste M 47, S. 96 mit Abb.

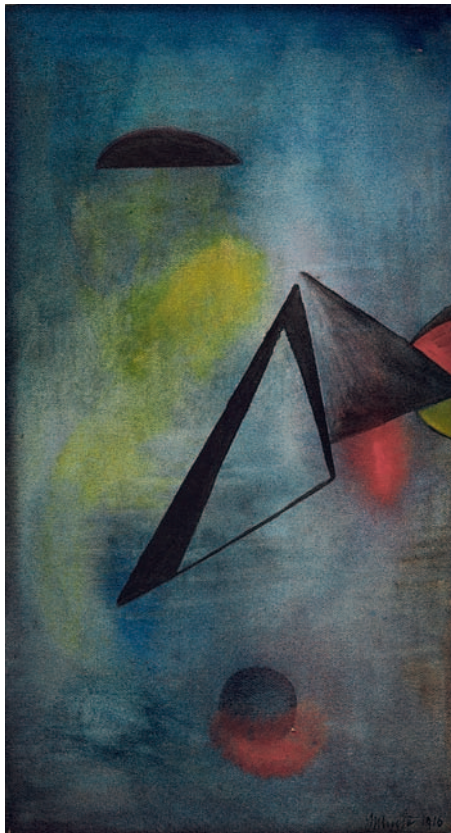
Für Georg Muche ist die von Herwarth Walden 1910 gegründete Galerie „Der Sturm“ wie ein Kunst-Mekka: hier begegnet der junge Künstler in Berlin der zeitgenössischen, internationalen Avantgarde. 1914 übersiedelt Muche nach Studien in Leipzig und München nach Berlin, besucht Museen, Galerien und erstmals auch den „Sturm“. Dort sieht er die Arbeiten von Jacoba van Heemskerck, die sein malerisches Frühwerk zunächst stilistisch beeinflussen. Walden wird ihn vor allem aber mit den Arbeiten von Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Lyonel Feininger oder Paul Klee bekannt machen. Nach anfänglicher Synthese zwischen akademischer Figuration und ersten abstrakten Versuchen entfaltet Muche nach den Begegnungen im „Sturm“ leuchtende Farbakkorde, konstruktivistische Kompositionen, die sich mit den älteren Zeitgenossen auseinandersetzen, seine eigene Bildsprache beeinflussen und ihn nach Weimar begleiten. Als einer der ersten Künstler beruft ihn Walter Gropius dort an das Ende 1919 eröffnende „Staatliche Bauhaus“; als einer der ersten Lehrer wird Georg Muche ab Frühjahr 1920 abwechselnd mit Johannes Itten den Vorkurs leiten und als Formmeister in der Holzbildhauerei und Weberei tätig sein. Auch organisatorisch ist sein Beitrag bedeutend, er leitet die Kommission der ersten Bauhausausstellung 1923 und entwirft die erste Bauhaus-Architektur in Weimar, das legendäre „Haus am Horn“, das von Adolf Meyer im selben Jahr errichtet wird.

Die Radikalität, mit der Muche auch seine Malerei ändert, ist bemerkenswert und kann mit diesen 1916 datierten, möglicherweise für den Sammler nachträglich zur Reihe gefügten Farbzeichnungen, wunderbar nachvollzogen werden. Es sind Studien, die sich mit abstrakten Formen im Raum beschäftigen, die zusammenhängende Strukturen eingehen und in Kompositionen mit unterschiedlichen Gebilden enden. Die Farbe spielt für Muche in der Auseinandersetzung mit den damals neuen Theorien der Malerei eine überragende Rolle: wie in einem das Format grundierenden Farbhimmel schweben die abstrakten Elemente, kommen leuchtend näher in den Vordergrund oder verschwinden in den imaginären Raum dahinter. Muches Intention, Farben und Formen in einen ausgewogenen Klang und zum Ausgleich zu führen („Perpendikel“), ist offensichtlich und zeigt in der Erkenntnis der nahezu gleichzeitig entstandenen, aber in der Technik unterschiedlich ausgeführten Blätter, die reife Auseinandersetzung mit einem die Zeit damals beherrschenden Thema: der Abstraktion.

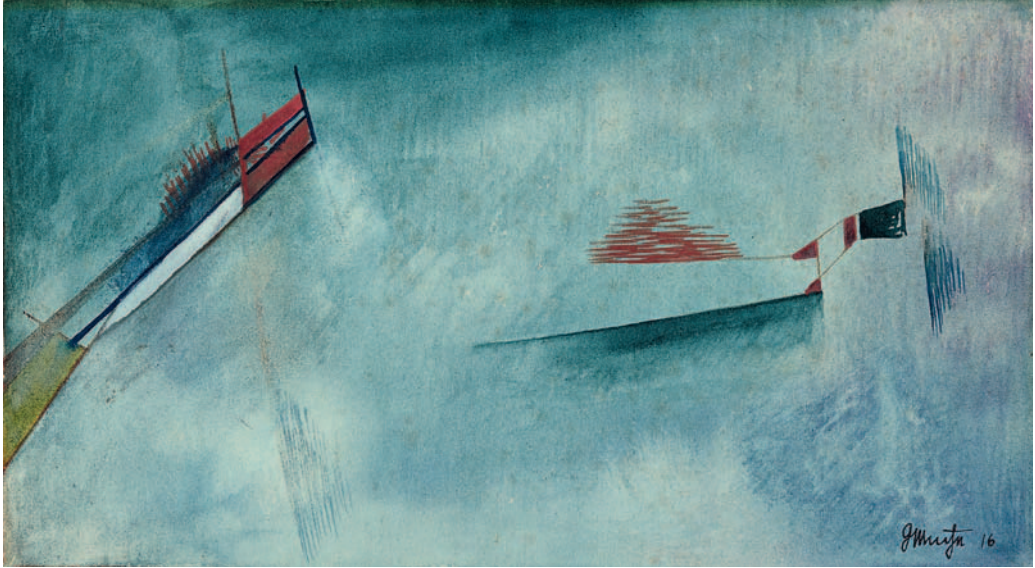


Mit der Farbe verbindet Muche das Licht („Leuchtperpendikel“), dessen Eigenschaften und Effekte er erstmals in den Kompositionen der Jahre 1916-1918 untersucht. Es sind Gemälde und Aquarelle, die Magdalena Droste als frühen Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung beschreibt: „Sowohl der eigenwillige Gebrauch von Farbe und Licht wie diese im Bild geschaffenen Räume sind wesentliche Charakteristika der frühen Bilder Muches.“ (M. Droste, op. cit. 1980, S. 20).

For Georg Muche the gallery „Der Sturm“, which Herwarth Walden founded in 1910, was an art Mecca: it is in Berlin where the young artist encountered the contemporary international avant-garde. In 1914, following his studies in Leipzig and Munich, Muche moved to Berlin, where he visited museums, galleries and, for the first time, the “Sturm”. There he saw works by Jacoba van Heemskerck, which would stylistically influence his early work as a painter. However, it was particularly to the works of Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Lyonel Feininger and Paul Klee that Walden would introduce Muche. After these encounters at the “Sturm”, which followed an initial synthesis between academic figuration and his first abstract experiments, Muche developed luminous chromatic harmonies – constructivist compositions which dealt with his elder contemporaries, which would influence his own pictorial idiom and which would accompany him to Weimar. He was one of the first artists whom Walter Gropius offered a position at the “Staatliches Bauhaus” opening in Weimar at the end of 1919; as one of its first teachers, from the spring of 1920 Georg Muche alternated with Johannes Itten in heading the preliminary course (Vorkurs) and serving as master of form (Formmeister) for wooden sculpture and weaving. His organisational contribution was also significant: he headed the commission in charge of the first Bauhaus exhibition in 1923 and designed the first piece of Bauhaus architecture in Weimar – the legendary “Haus am Horn”, built by Adolf Meyer in the same year.









The radicalism with which Mücke also changed his painting is remarkable and can be wonderfully grasped through these colour drawings dated to 1916, possibly arranged some time later to a sequence for the collector. The studies occupy themselves with abstract forms in space, explore interrelated structures and culminate in compositions featuring various accumulations of forms. Colour played a paramount role for Mücke as he engaged with what were then new theories of painting: as though floating in the coloured firmament that forms the sheets' ground, the abstract elements luminously advance in the foreground or disappear into the imaginary space behind it. Mücke's intention of bringing colours and forms into a balanced harmony and equilibrium ("Perpendikel") is plain, and these sheets – which were created almost simultaneously, but executed in different techniques – also demonstrate his mature engagement with a theme which dominated that period: abstraction.

Mücke linked colour with light („Leuchtperpendikel“), whose distinctive qualities and effects he first examined in the compositions of 1916 to 1918. Magdalena Droste described these paintings and watercolours as an early pinnacle in his development as an artist. “Both his idiosyncratic use of colour and light and these spaces created within the picture are essential characteristics of Mücke's early pictures.” (M. Droste, op. cit. 1980, p. 20).



ALICE BAILLY

Genf 1872 – 1938 Lausanne

N281 JEUX D'ÉTÉ

1920

Öl auf Leinwand. 80 x 65 cm. Gerahmt.
Nicht signiert. Verso unten rechts mit dem Pinsel schwarz betitelt sowie oben mit dem Stempel der Fondation Alice Bailly versehen, durch Unterschrift des Präsidenten der Fondation bestätigt. – In farbfrischer Erhaltung. Sehr wenige winzige Farbverluste.

Oil on canvas. 80 x 65 cm. Framed. Unsigned. Titled in black brush verso lower right and at the top a stamp by Fondation Alice Bailly, confirmed by the signature of the President of the foundation. – In fine condition with vibrant colours. Very few minute colour losses.

Provenienz *Provenance*

Galerie Klopfer, Zürich (1982); Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen *Exhibitions*

Mailand (Galleria Milano) (auf dem Keilrahmen mit dem Galerie-Etikett); Zürich 1974/75 (Galerie Strunskaja); Wien/ Innsbruck/Aargau 1985 (Galerie nächst St. Stephan/Galerie Krinzinger, Forum für aktuelle Kunst/Aargauer Kunsthaus), Alice Bailly. Werke 1908–1923, Kat. Nr. 39 mit Abb. 34 (auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungs-Etikett)

€ 60 000 – 80 000

Alice Bailly, 1872 in Genf geboren, gehört zu den über lange Zeit vergessenen Schweizer Künstlern. Erst die 1970 im Museum Winterthur abgehaltene Ausstellung „Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei“ machten ihre Werke einem breiteren Publikum bekannt. Bailly studierte in den 1890er Jahren an der École de Beaux-Arts in Genf, 1904 ließ sie sich für längere Zeit in Paris nieder. Hier wurde sie im Salon d'Automne bekannt mit einer Holzschnittserie, die 1906 ausgestellt wurde und einem 1908 gezeigten Ölgemälde. Die Künstlerin pflegte Freundschaften mit zahlreichen Künstlerkollegen, u.a. mit Raoul Dufy, André Lhote, Francis Picabia und Kees van Dongen. Ab 1910 fanden Einflüsse des Kubismus, etwas später auch des Futurismus, Eingang in ihr Werk; Bailly entwickelte aus den neuen Eindrücken einen eigenständigen lyrisch-bewegten Stil. Die Künstlerin hat „in ihren großen Ölbildern eine nach kubistischen und futuristischen Prinzipien erfolgte Umsetzung angestrebt, in der gewisse konstruktivistische Gesetze, Elemente des Bildbaues, der Form- und Farbgliederung um der Plastizität willen, manifest wurden. Auf diesem Gebiet hat sie epochale Lösungen gefunden, die ihre historische Bedeutung in der Schweizer Kunst begründeten.“ (Hans Neuburg, in: Alice Bailly 1872–1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Strunskaja, Zürich 1973, o.S.). Die Jahre während des I. Weltkrieges verbrachte sie in ihrer Heimatstadt Genf. Dort erschuf sie mit den „tableaux-laine“ ein eigenes Medium. Sie verwendete in diesen zwischen 1916 und 1919 entstandenen Wollbildern verschiedenfarbige Wollfäden gleichsam als „Malmittel“, nicht im Sinne der angewandten Kunst, sondern als Äquivalent zur Ölmalerei. Kurzzeitig kehrte sie nach Paris zurück, ab 1922 lebte sie bis zu ihrem Tod in der Schweiz. Ihre Bildsprache wurde ornamentaler und gefestigter. Heitere, zartfarbige Motive von Badenden und Tanzenden zeugen von der ausgeprägten Lebensfreude der Künstlerin.

Alice Bailly was born in Geneva in 1872 and is among those Swiss artists who were long forgotten. It was not until the exhibition "Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei" held at the Museum Winterthur in 1970 that her works became known to a broader public. Bailly studied in the 1890s at the École des Beaux-Arts in Geneva, and from 1904 she settled in Paris for an extended period. There, at the Salon d'Automne, she became known through a series of woodcuts exhibited in 1906 and an oil painting shown in 1908. She was friends with numerous fellow artists, such as Raoul Dufy, André Lhote, Francis Picabia and Kees van Dongen. From 1910 influences from Cubism, and somewhat later also Futurism, made their way into her work; Bailly developed her own independent, lyrically dynamic style out of these new impressions. The artist had "striven for an execution realised according to Cubist and Futurist principles in her large oil paintings, which manifest certain constructivist laws, elements of pictorial structure, the articulation of forms and colours for the sake of three-dimensionality. In this realm she found epochal solutions, which provided the foundation for her historical significance in Swiss art." (Hans Neuburg, in: Alice Bailly 1872–1938: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, exhib. cat. Galerie Strunskaja, Zurich 1973, n. pag.). She spent the years of World War I in her hometown of Geneva. There she created her own medium with her "tableaux-laine". In these wool pictures created between 1916 and 1919, she used various colours of wool string like a "painting medium": not in the sense of applied art, but as an equivalent to oil painting. She returned briefly to Paris and then remained in Switzerland from 1922 until her death. Her visual idiom became more ornamental and stabilized. Cheerful motifs in delicate colours featuring bathers and dancers testify to the artist's pronounced enjoyment of life.



JOSEF MANGOLD

1884 – Köln – 1937

282 WEIBLICHER AKT AM FENSTER MIT BLUME

Um 1928

Öl auf Holz. 54,4 x 46,3 cm. Unten links in einer gemalten Kartusche grau signiert ‚Jos. Mangold‘ und rückseitig u.a. mit dem Entstehungsjahr von fremder Hand ‚1928‘ beschriftet. – Die äußersten Ränder rahmungsbedingt etwas berieben, teils retuschiert.

Oil on wooden panel. 54.4 x 46.3 cm. Signed ‚Jos. Mangold 1928‘ in grey within a painted cartouche lower left and on the verso, inscribed with the year of creation ‚1928‘, among other notations by an unknown hand. – The outermost edges slightly rubbed due to framing, partially retouched.

Provenienz *Provenance*

Familie Staatsrat v. Raumer (rückseitige Beschriftung); Lempertz, Auktion Moderne Kunst 1051, 29.5.2015, Lot 325; Privatsammlung Österreich

€ 35 000 – 38 000

Stilleben wie Josef Mangolds Bildkomposition der Neuen Sachlichkeit sind als dekoratives Sujet in der Malerei der 1920er Jahre sehr geschätzt.

Mit einer gewissen Nüchternheit im Blick auf das Dargestellte schildert der Künstler eine ungewöhnliche Szene in einem statisch festgefügtten Bildaufbau. Eine nahezu glatte Faktur hinterlässt keine Spuren, gibt kaum Möglichkeiten einer emotionalen Strukturierung. Im Gegenteil, der Maler umgeht weitgehend eine tiefenräumliche Entwicklung der Erzählung; allein der Ausblick in die Landschaft öffnet partiell den hermetisch geschlossenen Raum. Hier sehen wir eine surreale Landschaft in klaren Grün- und Blautönen hinter dem eigentlichen Blick auf die deutlich in Szene gesetzte Glasvase mit einer altrosafarbenen Tulpe im leicht trüben Wasser auf der Fensterlaibung. Mangold, der mit der „Rheinischen Sezession“ und mit der „Rheingruppe“ ausstellt, zitiert hier ein gängiges Bildtopos großartiger Renaissanceporträts mit detailliertem Ausblick in eine Landschaft zumeist in ikonographischem Bezug zu dem Dargestellten. In diesem Fall belebt der zum Dreiviertel torso reduzierte Akt in tugendhafter Haltung, jede auch nur zu ahnende Personalisierung vermeidend, den Innenraum. In aktuellem Kurzhaarschnitt frisiert und unbekleidet, betrachtet die junge Frau von makellosem Wuchs ‚stilgerecht‘ eine anemonenartige Blüte in ihrer Hand. Mit meisterhaft eingesetzter Maltechnik reduziert Mangold hier wie mit der Hintergrundgestaltung das Narrative zugunsten eines stilisierten Bildeindrucks. Das Zeichnerische wird unterstrichen, ohne die Details allzu sehr in den Vordergrund zu spielen, etwa durch Verdichtung der angrenzenden Farbwerte bei gleichzeitigem Verzicht auf Konturen. Mit dem Ausschnitthaften dieser Szene erhöht der Künstler den Focus auf einen metaphorisch inszenierten Raum mit symbolischer Andeutung. Und dennoch bleibt der magisch vorgetragene Ausschnitt eine reine Erfindung, eine traumhaft wirkende Illusion.

Still lifes like Josef Mangold's composition in the style of the New Objectivity are greatly admired as a decorative subject in the painting of the 1920s.

With a certain sobriety regarding his subject matter, the artist has depicted an unusual scene in a statically fixed composition. An almost smoothly painted surface leaves behind no traces and provides scarcely any possibility for its emotional structuring. On the contrary, the painter largely circumvents any development of the narrative in depth; only the view of the landscape partially opens up the hermetically sealed space. Outside we see a surreal landscape in clear tones of green and blue behind the glass vase – presented in a striking manner and forming the actual object of our gaze, it contains a light-pink tulip in slightly murky water and rests on the windowsill. Here Mangold, who exhibited with the "Rheinische Sezession" and the "Rheingruppe"; is citing an established visual topos from magnificent Renaissance portraits featuring a detailed view of a landscape that is typically related iconographically to the portrait's sitter. In this case the nude, who is reduced to a three-quarter figure in a modest pose and avoids even the slightest suggestion of individuation, brings the interior to life. Undressed and with her hair cut short in a current style, the young woman with an immaculate figure gazes 'stylishly' at an anemone-like flower in her hand. With a masterfully employed painting technique, Mangold reduces the narrative element for the sake of an stylised pictorial impression. Without drawing all too much attention to details, the graphic quality is emphasised – for example, by concentrating neighbouring tones while simultaneously rejecting the use of contours. The artist has used the silhouette-like quality of this scene to increase our focus on the metaphorical staging of a space that is suggestively symbolic. Nonetheless, this magically articulated passage remains pure invention, an illusion producing a dream-like effect.



AMÉDÉE OZENFANT

Saint Quentin 1886 – 1966 Cannes

283 NATURE MORTE PURISTE À LA GUITARE

1923/1924

Pastellkreiden und Graphitstift auf glattem dünnen Papier. Die Komposition (42,6 x 30,4 cm) mit Bleistift linear umrissen. 45,7 X 34,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts weiß signiert und datiert ‚ozenfant 1923-24‘. – Mit kleinen Randmängeln. Vorderseitig an den Kanten auf Passpartout-Unterlage montiert.

Mit einer Foto-Expertise von Pierre Guénégan, Paris, vom 29. Dezember 2016 (Zertifikat Nr. 285/2016); das Pastell wird in das Supplément zu dem in Vorbereitung befindlichen Catalogue Raisoné der Papierarbeiten von Amédée Ozenfant aufgenommen.

Pastel chalks and graphite on smooth, thin paper. The composition (42.6 X 30.4. cm) defined linearly in pencil. 45.7 X 34.7 cm. Framed under glass. Signed and dated 'ozenfant 1923-24' in white lower right. – Minor marginal defects. Mounted on mat support along the edges recto.

With a photo-certificate from Pierre Guénégan, Paris, dated 29 December 2016 (certificate no. 285/2016); the pastel is to be included in the supplement of the forthcoming catalogue raisonné of the works on paper by Amédée Ozenfant.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Marie Cutolli, Algier (beim Künstler direkt erworben); Galerie Myrbor, Paris (1928); Privatsammlung Lugano; Europäische Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1928 (Galerie Myrbor), Gruppenausstellung mit Werken von de La Fresnaye, Raoul Dufy, Juan Gris, Jean Lurçat, Louis Marcoussis, Ozenfant, Picasso

€ 40 000 – 60 000

Ganz dem Geist der Zeit entsprechend verfolgt der junge Amédée Ozenfant im Paris des frühen 20. Jahrhunderts aufmerksam die kubistischen Tendenzen der französischen Avantgarde. Ozenfant ist vielfältig interessiert und veröffentlicht neben seinem bekannten bildkünstlerischem Werk auch eine Reihe wichtiger Texte, darunter die Schrift „Après le cubisme“, die er 1918 gemeinsam mit Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) verfasst.

Der Kubismus ist für den künstlerischen Ansatz von Ozenfant und Le Corbusier Voraussetzung und dient nun mehr der Abgrenzung: Unter dem Begriff des „Purismus“ formulieren sie das künstlerische Programm einer neuen Avantgarde, die in Abkehr von den Entwicklungen des Kubismus die Prinzipien einer rationaleren bildnerischen Ordnung propagiert: ein Konzept der Vereinfachung, von klarer planimetrischer Disposition, die die Geometrie des Gegenstandes und die der Flächen aufeinander bezieht. Spätestens 1925 jedoch kommt die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern an ein Ende, man hatte sich auseinanderentwickelt. Ozenfant betont nun die Eigenständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Architektur und allen funktionalen Zusammenhängen, vor allem sieht er sie gelöst von mechanischen oder industriellen Kontexten.

In der bildenden Kunst finden die Ideen des Purismus vor allem im Stillleben Umsetzung und so ist Amédée Ozenfants Fokussierung auf dieses Sujet folgerichtig. Unser Werk demonstriert eindrucksvoll, wie der Künstler die propagierte Klärung des Bildraumes kompositorisch umsetzt. In einem sensiblen Dialog von Fläche und Raum findet das Stillleben mit den klassischen Bildelementen wie Flasche, Gitarre und Tasse in ein fein balanciertes Gleichgewicht. So kühl Ozenfants Ordnungsprinzipien bisweilen wirken mögen, beindruckt doch vor allem das lebendige, meditativ-poetische Moment der zeichnerischen Realisation.

Entirely in keeping with the spirit of that period, the young Amédée Ozenfant attentively followed the Cubist tendencies of the French avant-garde in early 20th-century Paris. Ozenfant had diverse interests and, in addition to his well-known work as a visual artist, he also published a number of important texts, including "Après le cubisme", which he composed together with Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) in 1918.

Cubism was the precondition for the artistic approach of Ozenfant and Le Corbusier but, from then on, it served to establish a distinction. Using the term "Purism", they formulated the artistic programme of a new avant-garde, which turned away from the developments of Cubism in order to propagate the principles of a more rational aesthetic order: a concept of simplification and a clear planimetric disposition which relates the geometries of the object and of surfaces to one another. However the collaboration between the two artists came to an end in 1925, at the latest: they had developed in different directions. Ozenfant was now emphasising visual art's independence relative to architecture and all functional frameworks. In particular, he saw it as removed from mechanical or industrial contexts.

In visual art the ideas of Purism were carried out primarily in the form of still lifes, and Amédée Ozenfant's focus on this subject is thus logical. Our work strikingly demonstrates how the artist compositionally realised the propagated clarification of the pictorial space. In a nuanced dialogue between surface and space, this still life featuring traditional pictorial elements like the bottle, guitar and cup arrives at a finely balanced equilibrium. As cool as Ozenfant's compositional principles may sometimes seem, the lively, meditatively poetic aspect of this work's drawing is nonetheless particularly impressive.



VICTOR SERVranCKX

Dieghem bei Brüssel 1897 – 1965 Elewijt (Belgien)

284 opus 4 1924

Öl auf Leinwand. 70,5 x 45 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert und datiert
„SERVRANCKX 1924“.

*Oil on canvas. 70.5 x 45 cm. Framed. Signed
and dated „SERVRANCKX 1924“ in black
lower right.*

Provenienz *Provenance*

Fernand Smeulders, St. Amandsberg/Gent;
Galerie Gmurzynska, Köln; Privatsammlung
Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Brüssel 1965 (Musée des Beaux-Arts
D'Ixelles), Servranckx, Kat. Nr. 85 (mit
Etikett auf dem Keilrahmen); Hasselt 1970
(Provinciaal Begijnhof), Retrospectieve ten-
toonstelling Victor Servranckx, Kat.
Nr. 38 (mit Etikett auf dem Keilrahmen)

Literatur *Literature*

Ausst. Kat. Hommage à Servranckx à
l'occasion de son soixantième anniversaire
– Hulde aan Servranckx ter gelegenheid van
zijn zestigste verjaardag, Galerie „Les
contemporains“, Brüssel 1957, mit Abb.

€ 40 000 – 60 000

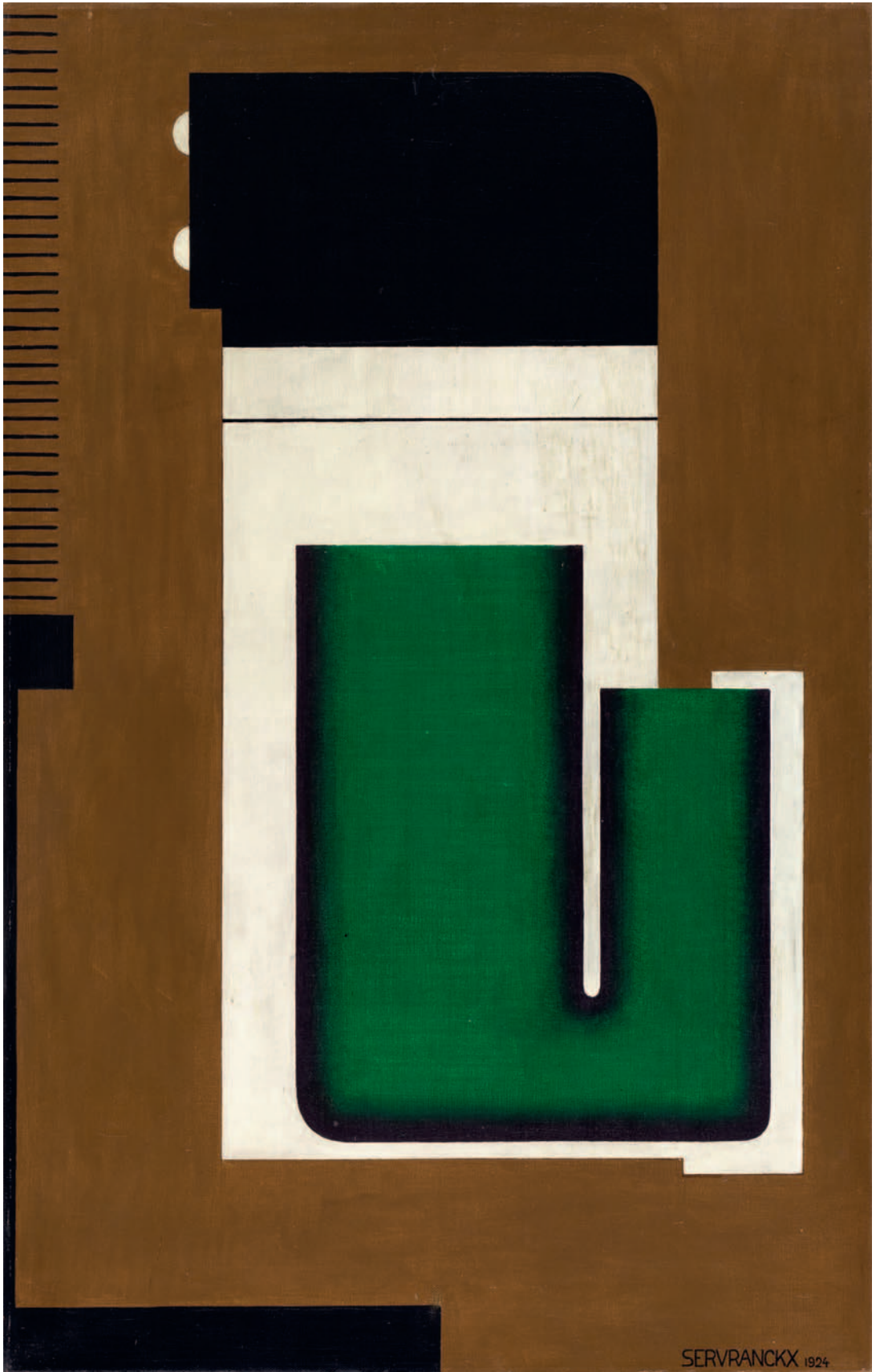
Geometrische Präzision und die malerische Auseinandersetzung mit Farbe, Fläche und Volumen sind kennzeichnende Merkmale von Viktor Servranckx' Komposition der frühen 1920er Jahre. Jene Gemälde, die der Künstler mit dem nüchternen Titel „opus“ versieht und im Verlauf des jeweiligen Entstehungsjahres durchnummeriert, gehören wohl zu den ikonischsten Werken des Künstlers.

Nach seiner Akademiezeit entwickelt der Maler und Bildhauer Servranckx einen höchst individuellen Weg der Abstraktion, der unverkennbar Anleihe nimmt an Kubo-Futurismus und Konstruktivismus, aber auch an den puristischen Ansätzen eines Amédée Ozenfant oder Le Corbusier. Bisweilen erinnern seine Kompositionen an die Formensprache Légers oder erscheinen, wie in unserem Werk, als Bauteile phantastischer Maschinen. Bereits der junge Victor Servranckx ist breit vernetzt und weiß in seinem Werk ein hohes Maß an Intuition mit einer spezifischen Affinität zu theoretischen Fragen zu verbinden (1922 etwa verfasst er gemeinsam mit René Magritte das unveröffentlichte Manifest „L'art pur. Défense de l'esthétique“). Seine künstlerische Ausbildung erfährt er zwischen 1913 und 1917 an der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel – schon 1917 stellt er erstmals in der Galerie Giroux aus und wird mit seinem konstruktiv-abstrakten Werk der 1920er Jahre schnell zum gefeierten Pionier der Avantgarde in Belgien. Nur ein Jahr später zeigt Servranckx seine Werke in Léonce Rosenbergs Pariser Galerie „L'Effort Moderne“, wo er unter anderem Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger und Marcel Duchamp kennenlernt. Nicht zuletzt der Bekanntschaft mit Duchamp ist seine Teilnahme an der Ausstellung der Société Anonyme in New York zu verdanken. In den USA trifft Victor Servranckx auch auf den früheren Bauhaus-Lehrer László Moholy-Nagy, der ihm einen Lehrstuhl an der School of Design in Chicago anbietet. Servranckx lehnt jedoch ab und kehrt stattdessen nach Belgien zurück. Zahlreiche Ausstellungen schließen sich an, darunter die Teilnahme an der Brüsseler Weltausstellung 1958. Heute befinden sich seine Werke in zahlreichen internationalen Museumssammlungen wie dem New Yorker Museum of Modern Art oder dem Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid.

Geometric precision and the painterly engagement with colour, surface and volume are distinguishing characteristics of Viktor Servranckx's compositions from the early 1920s. The paintings that the artist provided with the prosaic title "opus" and then numbered consecutively over the course of each year are surely among his most iconic works.

After his period at the academy, the painter and sculptor Servranckx developed a highly individual path to abstraction, which unmistakably borrows from Futuro-Cubo-Futurism and Constructivism, but also from the Purist approaches of artists like Amédée Ozenfant or Le Corbusier. At times his compositions are reminiscent of the formal idiom of Léger or appear, as in the case of our work, to take the form of parts from fantastic machines.

The young Victor Servranckx had already established broad connections and knew how to combine a high level of intuition with a specific affinity for theoretical questions in his work (in 1922, he and René Magritte composed the unpublished manifesto "L'art pur: Défense de l'esthétique"). He received his education as an artist between 1913 and 1917 at the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels. In 1917 his work was already being exhibited for the first time, at the Galerie Giroux, and in Belgium he quickly became a celebrated pioneer of the avant-garde with his constructive-abstract works of the 1920s. Just one year later, Servranckx showed his works at Léonce Rosenberg's Parisian gallery "L'Effort Moderne", where he met Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Fernand Léger and Marcel Duchamp, among others. It was not least due to his acquaintance with Duchamp that he was included in the exhibition of the Société Anonyme in New York. In the US Victor Servranckx also met the former Bauhaus teacher László Moholy-Nagy, who offered him a teaching position at the School of Design in Chicago. However, Servranckx turned down this offer and instead returned to Belgium. Numerous exhibitions followed, such as his inclusion at the Brussels World's Fair of 1958. Today his works can be found in numerous international museum collections, such as New York's Museum of Modern Art or the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid.



KURT SCHWITTERS

Hannover 1887 – 1948 Ambleside (Großbritannien)

285 DAS GUSTAV FINZLERBILD

1926/1936

Öl und Holz auf Holz (Assemblage).
73,7 x 61 cm. Gerahmt. Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Kurt Schwitters 1926/36 Das „Gustav Finzler“=Bild‘. – Wenige minimale Farbverluste.

Orchard/Schulz 1359

*Oil on wood on wooden panel (assemblage).
73.7 x 61 cm. Framed. Signed, dated, and
titled ‚Kurt Schwitters 1926/36 Das „Gustav
Finzler“=Bild‘ in pencil verso. – Few minimal
losses of colour.*

Provenienz Provenance

Oskar Müller und Annie Müller-Widmann, Basel (1935-1952, zur Aufbewahrung); Ernst Schwitters, Lysaker, und Edith Thomas, London (1948); Sidney Janis Gallery, New York (1952-1956); Leon Polk Smith, New York (1956-1970/77); Galerie Gmurzynska, Köln (1977); Privatsammlung Berlin

Ausstellungen Exhibitions

Basel 1948 (Galerie d'Art Moderne), Gedächtnisausstellung Kurt Schwitters; New York 1952 (Sidney Janis Gallery), Collage, Painting, Relief and Sculpture by Schwitters, Kat. Nr. 59; New York 1955 (Sidney Janis Gallery), New Arrivals from France. From Picasso to Giacometti; New York 1956 (Sidney Janis Gallery), Kurt Schwitters, Kat. Nr. 28; New York 1963 (Galerie Chalette), Kurt Schwitters, Kat. Nr. 33; New York 1973 (Marlborough Gallery); Köln 1978 (Galerie Gmurzynska), Kurt Schwitters, Kat. Nr. 30 (mit rückseitigem Klebe-Etikett)

Literatur Literature

Cercle et carré No. 2, L5.IV.1930, mit Abb.; Abstraction Création Art non figuratif No. 1, 1932, S. 33 mit Abb.; Ausst. Kat. X Years of Janis. 10th Anniversary Exhibition, Sidney Janis Gallery, New York 1958, Kat. Nr. 62 (vermutlich nicht ausgestellt); Harriet Janis und Rudi Blesh, Collage. Personalities, Concepts, Techniques, Philadelphia/New York 1962, Kat. Nr. 74; Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, Köln 1967, mit Farbabb. S. 209; Michel Seuphor, L'Art abstrait, Paris 1972, Kat. Nr. 21 mit Abb. S. 145

€ 400 000 – 600 000

Kurt Schwitters, der Maler, Grafiker, Bildhauer, Raumkünstler und Dichter gehört zu den inspirierensten Künstlern der Moderne nach dem Ersten Weltkrieg. Seine unkonventionelle, bisweilen dadaistische Kreativität, Dinge jedweder Materialität in Beziehungen zu binden, Sprache in einzigartige Poesie zu übersetzen, Skulpturen in geheimnisvollen Räumen zu denken und nicht zuletzt mit dem „Gustav Finzlerbild“ die Hard-Edge Malerei vorwegzunehmen, überrascht jede Begegnung mit seinem faszinierenden Werk.

1887 in Hannover geboren, beginnt Kurt Schwitters seine künstlerische Laufbahn im „klassischen“ Sinn; er orientiert sich am Expressionismus, entdeckt den Kubismus und Futurismus für sich und fühlt sich nach Abschluss seines Studiums in Dresden im Jahr 1914 zu dem Umfeld der Sturm-Künstler der gleichnamigen Galerie Herwarth Waldens in Berlin hingezogen; dort zeigt er 1919 seine ersten Merzbilder und veröffentlicht „Die Merzmalerei“ in der Zeitschrift Der Sturm. Im „Berliner Börsen-Courier“ sieht Theodor Däubler in Kurt Schwitters 1919 einen „der stärksten Künstler, denen lebensfähige Abstraktion gelingt“ (Theodor Däubler, zit. nach Ernst Nündel, Schwitters, Reinbek 1981, S. 146).

Den Ersten Weltkrieg verbringt Schwitters in Hannover. Noch 1917 wird er eingezogen, aber alsbald als untauglich für den Kriegsdienst wieder entlassen. Schwitters fühlt die ganze Macht der sich ankündigenden Veränderung und sucht nach einer entsprechenden Sprache für sein breites Prisma an Gedanken. Von den Aktivisten, die das Ende des Krieges für eine politische wie gesellschaftliche Wende auf ideologische Fundamente stellen, will Schwitters sich nicht vereinnahmen lassen. Ihm geht es um eine künstlerische Revolution und er ist gegen Politisierung. Dennoch, eine dadaistische, antibürgerliche Position bleibt fest verankert in Schwitters Arbeiten und Texten. Gemäß seiner These: „Dada und Merz sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt“ (Friedhelm Lach (Hg.), Kurt Schwitters. Das literarische Werk, München 2005, Bd. 5, S. 142). Er übernimmt 1921/1922 eine tragende Rolle bei den Konstruktivisten und zieht mit Hans Arp, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Tristan Tzara und anderen von Düsseldorf nach Weimar, um dort die „Konstruktivistische Internationale“ zu gründen, und dies auch mit einem kleinen Seitenhieb auf die dort selbst agierende Bauhausbewegung. Die Strenge von Konstruktion und Geometrie seiner Freunde wird er in seinen Montagen und Assemblagen höchstens anklingen lassen, hingegen in dem ihn zeitlebens beschäftigenden Konstrukt „Merzbau“ großzügig Referenz erweisen.

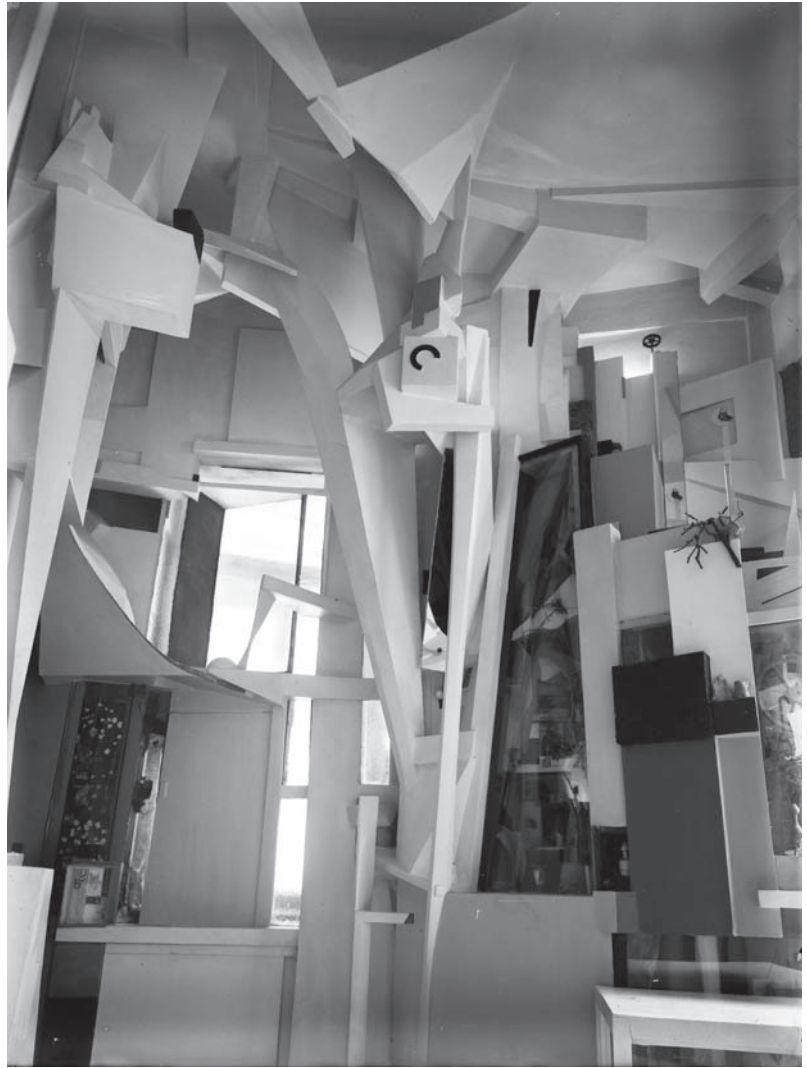
Kurt Schwitters, der Konstruktivist, der Merzbauer ist auch ein bisschen Dada! Mit beiden Richtungen setzt sich Kurt Schwitters zeitlebens auseinander und im Sinne der Dada-Bewegung erfindet er für sich die Merz-Bewegung. „Merz bedeutet Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“, so der Künstler. Für eine seiner ersten Collagen beschneidet Schwitters den Schriftzug einer Bankhaus-Reklame „Kommerz und Privatbank“ und klebt den Rest mit der Silbe „Merz“ nahezu zentrisch in die gerahmte Komposition aus teilweise übermalter Pappe, Papier, Zeitungsausschnitten, Holz und Maschendraht. Der Titel für zahlreiche, nicht immer so betitelte Arbeiten dieser Art ist gefunden und wird namengebend für sein breites und vieldeutiges Schaffen. Fundstücke, ungeahnter Materialität, auch die der gesetzten Sprache, ordnet und übermalt Schwitters mit expressiver Wirkung zu veritabel gerahmten Tafel-Bildern. „Das Wort Merz bedeutet wesentlich“, so der Künstler, „die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien.“ (Lach 2005, op.cit., Bd. 5, S.37).



Zu dem vielleicht skurrilsten Werk des Künstlers gehört sicher der wohl 1923 begonnene „Merzbau“: sein Lebenswerk! Auch in Norwegen und später in England wird Schwitters sich dieser fixen Idee, die wie ein roter Kunst-Faden sein Werk umwickelt, widmen. Fantastisch, verwirrend wie ein abstraktes, in den Raum komponiertes Gemälde mit vielfältig verbauten plastischen Formen, Fundstücken, Spolien und Reliquien aus anderen Zusammenhängen, verbaut oder hängend in grottenähnliche Nischen (s. Vergleichsabb.). Schwitters unterstellt die zumeist uni weißgefassten Holz- und Gipsformen spielerisch der konstruktivistischen Idee; sicher übt er einen Gegenentwurf zur politischen Wirklichkeit und sicher auch versteckt er darin sein biographisches Weltbild voller (romantischer) Erinnerungen. Räume, Kunsträume, vielleicht Rückzugsräume als Kunstraum zu gestalten markiert den Beginn für das Environment der Moderne und findet gleichzeitig eine Erwidering in Entwürfen mit Grotten und Höhlen eines Hans Arp oder einer Hannah Höch; mit beiden pflegt Schwitters regen Austausch. Und dieser Kunstraum hat eine geistige Entsprechung in den Proun-Räumen von El Lissitzky mit dessen streng experimentell gehaltenen Konstrukten, eine Weiterführung des „Suprematismus“ in die dritte Dimension. In diesem Zusammenhang sind 1926 auch die beiden eng verwandten, collageartigen Gemälde entstanden: Das „Albert Finzlerbild“ (Orchard/Schulz 1358. Albert Finzler ist Zahnarzt in Bad Ems. Schon die Eltern von Kurt Schwitters verbringen dort ihren Urlaub) und das hier vorzustellende „Gustav Finzlerbild“ (Orchard/Schulz 1359. Kurt Schwitters erhält den Spitznamen Gustav Finzler; der Name Finzler taucht nicht in den Texten und Briefen auf. Dankenswerter Hinweis von Isabel Schulz, Kurt Schwitters Archiv, Hannover), als eine aus Farbflächen räumlich erdachte Modulation, vielleicht sogar einem Detail der vielschichtigen Merzbau-Architektur nachempfunden und in gegensätzliche Farbflächen ausgedacht. Im Gegensatz zu den üblich geklebten oder wie hier einmal genagelten Assemblage aus den unterschiedlichen Materialien übt Schwitters den malerischen Weg und findet mit Hilfe der Trompe-l'oeil-Technik den Raum, in dem er ein Detail nachstellt und die Wirkung in der Malerei erprobt.

Die von Peter Bissegger 1981-1983 durchgeführte Rekonstruktion des 1943 zerstörten Merzbaus für das Sprengel Museum in Hannover fordert erstmals, sich das Konstrukt Schwitters' mit farbigen Kuben zu Wänden aufgetürmt vorzustellen, versetzt mit Nischen und Verdachungen (vgl. <http://www.merzbaurekonstruktion.com>).

In dem „Gustav Finzlerbild“ könnte sich im Blick vorbei an eine grün gehaltene Marmor-Säule rechts mit angedeutetem Kapitell in den tieferen Raum mit Gewölbe und Schrägen, das auffallend gesimsartige Gebilde, die Wandflächen optisch schneidend ein Detail des Merzbaues spiegeln, aus der Dreidimensionalität in die Fläche der Malerei gedrückt und dennoch räumlich in den Kontrasten von Grün zu Weiß, von Gelb zu Schwarz, von Rot, Blau zu Grau. Flächen unterschiedlichen Ausmaßes stoßen wie im Relief aneinander, stützen sich gegenseitig im architektonischen Gebilde, ganz dem historischen Merzbau entsprechend. „Das Gustav Finzlerbild“ ein Merzbaudetail, die Erprobung der Formen, Kuben und Wände in Farbe? Im Werk von Schwitters findet der Betrachter vereinzelt diese streng konstruktive Komposition: Streng – sicher nicht im Sinn eines van Doesburgs, Mondrians oder Lissitzkys. Allerdings gibt der markant architektonische Bezug des „Gustav Finzlerbildes“ die vielschichtige Arbeitsweise des Künstlers und seine erfindungsreiche Erprobung für das große Thema Assemblage Merzbau wieder und ist deswegen von so großer Bedeutung für sein Werk. Dass „Das Gustav Finzlerbild“ sich seit 1956 über 20 Jahre in Besitz des amerikanischen Künstlers Leon Polk Smith (1906-1996) befindet und für einen der Begründer der Hard-Edge Malerei anregend gewesen ist, ist eine weitere bemerkenswerte Auszeichnung.



Kurt Schwitters, Merzbau (Detail); wohl 1923 begonnen,
1943 durch Luftangriff zerstört (Aufnahme W. Redemann,
um 1933)
Aus: Schwitters in England, Ausst. Kat. Tate Britain
u. Sprengel Museum London/Hannover 2013, S. 146

Kurt Schwitters, painter, graphic artist, sculptor, spatial artist and poet is one of the most inspirational post-First World War modern artists. His unconventional, occasionally Dadaistic creativity in connecting things of any materiality into relationships, to translate language into unique poetry, to figure sculptures into mysterious spaces and not least to anticipate Hard-Edge painting with "Das Gustav Finzlerbild", surprises every encounter with his fascinating work.

Born in Hanover in 1887, Kurt Schwitters began his artistic career in the "traditional" way. He first turned to Expressionism, then discovered Cubism and Futurism, but by the end of his studies in Dresden in 1914 he felt most strongly drawn to the circle of the "Sturm" artists of Herwarth Walden's eponymous gallery in Berlin. There he was to exhibit the first of his "Merz" paintings in 1919, and published an article entitled "Die Merzmalerei" in Der Sturm magazine in the same year. In the "Berliner Börsen-Curier", Theodor Däubler was to refer to Kurt Schwitters as "the strongest artist, who has achieved a viable form of abstraction" (Theodor Däubler, cited from Ernst Nündel, Schwitters, Reinbek 1981, p. 146).

Schwitters remained in Hanover throughout WWI. He was conscripted in 1917 but soon declared unfit for service and dismissed. The artist felt the rising tides of political upheaval and began searching for a fitting pictorial language to express his kaleidoscope of thoughts. He never allowed himself to be won over by the activists who saw the end of the war as their chance to bring about ideologically motivated political and societal changes. He was only concerned with artistic revolution and opposed its political instrumentalization. Despite this, Dadaist, anti-establishment sentiments remained central to Schwitters' works and texts. Following his thesis: "Dada and Merz are related in their contrariness" (Friedhelm Lach (Ed.), Das literarische Werk, Munich 2005, vol. 5, p. 142), he took on a leading role among the Constructivists in 1921/22. Together with Hans Arp, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Tristan Tzara and many others he moved to Weimar to found the "Constructivist International", which was a minor slight to the Bauhaus group who were active in the same city. However, Schwitters integrated very little of the severity of his colleagues' Constructivism and geometry into his own collages and assemblages, but it was a significant reference for his life-long "Merzbau" project. Kurt Schwitters, the constructivist and Merz architect, was still a little Dada!

Kurt Schwitters explored both artistic directions throughout his life, and he created the Merz movement in the spirit of Dadaism. "Merz means to create connections, preferably between everything on earth", the artist once said. For one of his first collages, the artist cut up the text of a bank advertisement reading "Kommerz- und Privatbank" and pasted the part with the syllable "merz" almost exactly in the centre of the framed composition of painted card, paper, newspaper, wood, and chicken wire.

Thus a term was invented to describe numerous similar works, not all of which were given this title, which would become synonymous with his wide ranging and ambiguous works. Schwitters expressively rearranged and painted over found objects, unexplored mediums, and printed text to create his imposing panel images. "The word Merz means fundamental", said the artist "the combination of all possible materials to create art, and the equal treatment of all materials in terms of technique." (Lach 2005, op.cit., vol. 5, p. 37).

The artist's perhaps most surreal work was his "Merzbau", thought to have been started in 1923, the piece would go on to become his life's work. Schwitters continued the project, which was to become something of a leitmotif in his career, in Norway and later in England. A fanciful and confusing structure, like an abstract painting expanding out to fill an entire room, the work encompassed numerous nested shapes, found objects, and relics taken from various contexts and built into the structure or hung in grotto-like niches (see comparative Illus.). Schwitters playfully integrated his wood and plaster forms, which were usually painted in a monochrome white, into the constructivist idiom. He created an alternative to the political reality and concealed in these forms parts of his own biographical world view full of (romantic) memories. The creation of artistic rooms and interiors, perhaps spaces for retreat designed as artistic spaces, marked the beginning of the modern concept of installation art. We find the idea reflected in the grottos and caves of Hans Arp and Hannah Höch, both artists with whom Schwitters was in close contact. The idea of the artistic interior can also be found in the Proun Rooms of El Lissitzky, with their stark experimental constructs designed to bring Suprematist principals into the third dimension.

It was in connection with this idea that the artist created two similar collage-like paintings in 1926. Namely "Das Albert Finzlerbild" (Orchard/Schulz 1358. Albert Finzler is a dentist in Bad Ems. Kurt Schwitters' parents used to spend their holiday there. Reference, with thanks, from Ursula Schulz, Kurt Schwitters Archive, Hanover) and "Das Gustav Finzlerbild" (Orchard/Schulz 1359. Kurt Schwitters received the nickname Gustav Finzler; the name Finzler does not appear in the writings and letters. Reference, with thanks, from Isabel Schulz, Kurt Schwitters Archive, Hanover), presented here. He designed them as three-dimensional modulations of colour fields, possibly based on details from his multi-layered architectural Merzbau constructions, carried out in fields of contrasting colours. Unlike his other collages, which he pasted or tacked together from various materials, „Das Gustav Finzlerbild“ is painted. The artist creates the appearance of a room in trompe-l'oeil technique, taking a detail and examining its appearance in paint.

A reconstruction of the Merzbau (destroyed in 1943) made between 1981-1983 by Peter Bissegger for the Sprengel Museum in Hanover challenges us to imagine Schwitters' construction of coloured cubes piled high to create walls interspersed with niches and roofs. (cf. <http://www.merzbaurekonstruktion.com>). In "Das Gustav Finzlerbild", our view could be thought to lead past a green marble column with a simplified capital on the right into a deeper room with a vault, diagonals, and a moulded cornice structure which appears to cut through the walls. The work mirrors the three-dimensional details of the Merzbau, binding them to a painted surface whilst still creating depth through the contrasts of green and white, yellow and black, red, blue, and grey. Fields of varying size press up against each other as if in a relief, supporting each other in an architectural construction identical to that of the historic Merzbau. Does „Das Gustav Finzlerbild“ represent a sketch of the Merzbau in colour? We think it does. The observer will find a few such stark Constructivist compositions throughout Schwitters' work, whereby "stark" is not meant in the sense of van Doesburg, Mondrian or Lissitzky. Certainly, the striking architectonic reference of the "Gustav Finzlerbild" reflects the artist's multilayered method and his inventive experimentation for the great theme of the Merzbau assemblage and is thus of such great importance for his work. The fact that "Das Gustav Finzlerbild" was owned by the American artist Leon Polk Smith (1906-1996) for over 20 years since 1956, and has been inspirational for one of the founders of Hard-Edge painting, is a further noteworthy accolade.

KURT SCHWITTERS

Hannover 1887 – 1948 Ambleside (Großbritannien)

286 OHNE TITEL (COUNTERFOIL)

1942/1945

Collage, Öl, Papier und Textil auf Hartfaserplatte. 77,5 x 59 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit Bleistift und schwarzer Tinte mit Ernst Schwitters' vorläufiger Oeuvre-Nummer datiert und bezeichnet „Oeuvre-Nr 1942/43, 968“. – Minimale Feuchtigkeits Spuren auf einzelnen Collage-Elementen.

Orchard/Schulz 2960

Collage, oil, paper, and fabric on fibreboard. 77.5 x 59 cm. Framed under glass. On the verso, dated and inscribed with Ernst Schwitters' preliminary oeuvre number „Oeuvre-No. 1942/43, 968“ in pencil and black ink. – Minimal traces of moisture on single elements of the collage.

Provenienz *Provenance*

Ernst Schwitters, Lysaker (1948-1979); Galerie Gmurzynska, Köln (1979); Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1978 (Galerie Gmurzynska), Kurt Schwitters, Kat. Nr. 82, S. 123 mit Farbabb. (mit rückseitigem Klebe-Etikett); New York/London/Hannover 1985/1986 (Museum of Modern Art/Tate Gallery/Sprengel Museum), Kurt Schwitters, Kat. Nr. 283 mit Abb. (mit rückseitigen Rahmenetiketten)

Literatur *Literature*

Yusuke Nakahara, From the Lifeless View of Scrapping, in: Bijutsu Techo, Nr. 31, Ausgabe 452, Tokio 1979, mit Abb.; John Elderfield, Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987, Kat. Nr. 278, S. 219 mit Abb.; Ulrike Kristin Schmidt, Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert, Weimar 2000, Kat. Nr. 30, S. 79 mit Abb.

€ 300 000 – 500 000

Anfang Januar 1937 verlässt Schwitters Deutschland endgültig, nachdem er schon in den Jahren ab 1930 längere Aufenthalte etwa in Paris, (er wird Mitglied der Künstlervereinigung Abstraction Création, Paris), in der Schweiz, in Holland und vor allem immer wieder in Skandinavien, speziell in Norwegen verlebt. Er lässt sich in Lysaker bei Oslo nieder, die Sommer verbringt er in Molde. Der Krieg und die Besetzung Norwegens durch die Deutsche Wehrmacht holt ihn ein; es gelingt ihm sozusagen mit dem letzten Schiff die Passage nach England, wo er von April 1940 bis zu seinem Tod 1948 leben wird. Hier entsteht ein ausgereiftes „Spätwerk“, Collagen, Assemblagen, Reliefs, Skulpturen und klassische Landschafts- und Porträtmalerei, die sich gegenüber dem „Frühwerk“ mitunter in seiner bescheidenen Materialität, aber nicht in der geistreichen Intensität unterscheidet. Schwitters pointiert mit seinen dürrtigen Fundstücken den Boden und das Leben in seiner neuen Heimat, in Norwegen und anschließend in England, und er verarbeitet nicht nur den buchstäblichen Geist seiner Zeit. Der hat auch Einfluss auf den Charakter dieser luxuriös ausgestatteten, teilweise mit Ölfarben übermalten Collage auf Papier aus den Jahren 1942/1945. Schwitters verarbeitet wie stets Dinge des Alltages, die ihm für eine künstlerische Auseinandersetzung würdig erscheinen, und bindet zudem Briefmarken, Zeitungsausschnitte, Reklame mit fotografischen Repros, Überschriften, Busfahrtscheine, Textil, Bonbon-Papiere, Fotografien, Postkarte und einen Brief mit Schwitters aktueller Londoner Adresse: 39 Westmoreland Road (s. Detail). Mit spielerischem Einfluss, gepaart mit Charme und immer wieder verblüffenden Neuigkeiten wie hier bei dieser außergewöhnlich großformatigen Arbeit, setzt Schwitters archivierte Relikte zu Bilder-Rätseln zusammen und nennt das Konstrukt nach postalischen Kontrollabschnitten: „Counterfoil to be detached and kept by the Sender“.

„Kurt Schwitters thematisiert die eigene Zivilisation, indem er mit ihren Überbleibseln arbeitet“, so Isabel Schulz (Isabel Schulz, „Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug missbraucht zu werden“. Kurt Schwitters und die Politik, in: Schwitters Arp, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel 2004, S. 200). Entsprechend lassen sich die Merzbilder, die Collagen verorten, nach Hannover, nach Berlin, nach Basel, nach Norwegen und schließlich in den Londoner Vorort Barnes, 39 Westmoreland Road. Die Auseinandersetzung mit der Tagespolitik ist virulent sichtbar, auch bisweilen nur in Andeutungen eines politischen Blicks. Findzufälle unterstreichen und beweisen die enorme Kraft seiner künstlerischen Einfälle. Die Kunst als Tagebuch des täglichen Lebens zu führen, beides, Gegensätze und Gemeinsamkeiten intensiv zu verbinden, ist sicher ein Kerngedanke für die tägliche Arbeit des Künstlers. Somit verknüpfen die Collagen nicht nur eine Geschichte oder eine Ebene: Es ist vielmehr eine Anthologie von Ereignissen, die in Schwitters' spezifischer MERZwelt bis zu seinem Tod im Januar 1948 einen ganzheitlichen Charakter erfährt und in Arbeiten etwa von Robert Rauschenberg eine glanzvolle Fortsetzung findet. Diese großformatige Collage verbleibt nach dem Tod des Künstlers 1948 zunächst im Besitz des Sohnes Ernst Schwitters. Bis heute war das Werk nur wenige Male in der Öffentlichkeit zu sehen: im Oktober 1978 in der Kölner Galerie Gmurzynska, 1985 im Museum of Modern Art, New York mit Anschlußausstellungen in der Londoner Tate Gallery sowie im Sprengel Museum Hannover.



Schwitters left Germany in early January 1937 after having left the country for longer periods numerous times since 1930. For example, he travelled to Paris (where he became a member of the Abstraction Création artist group), Switzerland, and Holland, but also took numerous trips to Scandinavia, where he developed a particular fondness for Norway. He finally settled in Lysaker near Oslo, spending the summers in Molde. However, the war and the occupation of Norway by the German Wehrmacht soon caught up with him. He was able to flee Norway, leaving by ship at the last moment and arriving April 1940 in England, where he would remain until his death in 1948. Here he was to create an equally mature late oeuvre of collages, assemblages, reliefs, sculptures, as well as classic landscape and portrait paintings. In comparison to his earlier works, these pieces differ in their more modest materials, but lack nothing in their intellectual intensity. Schwitters used humble ephemera to reflect on life in his new homes in Norway and then Britain, working quite literally with the ghosts of the age. These same spirits define the character of his luxurious collage on paper from the years 1942 /45. Characteristically, Schwitters worked with any everyday items he considered worthy of artistic consideration: Stamps, newspaper cuttings, advertisements with photographic reproductions, titles, bus tickets, textile, sweet wrappers, photographs and a letter with Schwitters' actual London address: 39 Westmoreland Road (see detail). With a playful touch paired with charm and endless surprises, works like this unusually large collage combine archived relics, partially overpainted in oils, to form a pictorial riddle. Schwitters named the result after postal stubs: "Counterfoil / Kontrollabschnitt".

Isabel Schulz writes, "Kurt Schwitters analyses his own civilisation through its debris" (Isabel Schulz, „Die Kunst ist mir viel zu wertvoll, um als Werkzeug missbraucht zu werden“. Kurt Schwitters und die Politik, in: Schwitters Arp, exhib. cat.: Kunstmuseum Basel 2004, p. 200). Thus he was able to create his "Merzbild" collages in Hanover, Berlin, Basel, Norway, and finally in 39 Westmoreland Road in the London suburb of Barnes. His concern with current affairs is virulently evident, although at times only hinted at as a concealed political viewpoint. Chance finds emphasise the boundless power of his creative imagination. The use of art as a journal of daily life and the intense union of oppositions and similarities were both central ideas in Schwitters' everyday work as an artist. Thus, his collages tell more than one story on more than one level, revealing instead an anthology of events which Schwitters continued to holistically combine together within his own personal Merz-World until his death in January 1948 and finds a brilliant continuation in works by Robert Rauschenberg, for example. Following the artist's death, this large-format collage initially went to his son Ernst Schwitters. To date it has only been displayed a few times: in the Gallery Gmurzynska, Cologne in October 1978, and in the Museum of Modern Art, New York in 1985. This exhibition went on to the Tate Gallery in London and finally to the Sprengel Museum in Hanover.



Detail

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

287 ELCH UND ELCHKUH

1935

Öl auf Leinwand. 87,7 x 101,5 cm. Gerahmt. Unten rechts rot signiert und datiert ‚E W Nay 35‘ sowie rückseitig auf der Leinwand datiert ‚1935‘. – Der pastose Farbauftrag partiell mit Fröhschwundrissen und Craquelé.

Scheibler Bd. I 165

Oil on canvas. 87.7 x 101.5 cm. Framed. Signed and dated ‚E W Nay 35‘ in red lower right and dated ‚1935‘ verso on canvas. – The pastose application of colour partially with early shrinkage cracks and craquelure.

Scheibler vol. I 165

Provenienz Provenance

Hans Dittmayer, Dresden; Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M. (1971); Privatbesitz; Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1979); Privatbesitz, Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Frankfurt 1971 (Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath), 15. Katalog, Kat. Nr. 73 mit Abb. u. Umschlagabb.; Köln/Basel/Edinburgh 1990/1991 (Josef-Haubrich-Kunsthalle/Kunsthalle/Scottish National Gallery of Modern Art), Retrospektive E. W. Nay, Kat. Nr. 10 mit Abb. S. 94

Literatur Literature

Elisabeth Nay, Ein strahlendes Weiß – Meine Zeit mit E.W. Nay, Berlin/Köln 1984, S. 66 mit Farbabb.

€ 160 000 – 180 000

Die mythischen Tierbilder Ernst Wilhelm Nays bilden den ersten greifbaren Themenblock im Werk; sie folgen einer vom Surrealismus beeinflussten Periode früherer Arbeiten mit Bildern von Tierzeichen. Kraftvoll und von der Wahl der Mittel überzeugt, inszeniert Nay Themen der Begegnung zwischen Mensch und Tier, zwischen „Mann und Kuh“ (1934), zwischen „Reiter und Pferd“ (1934) oder wie hier zwischen „Elch und Elchkuh“. Die Unterscheidung im Tun zwischen Gattung Mensch und Gattung Tier scheinen zu verwischen, verlieren sich in der Strenge der zu Emblemen reduzierten Formen in schwarzen Umrandungen einer ornamentalen Struktur, in satten Farben und monochromen Flächen. „Die Erweckung der Farbe“ (Werner Haftmann) ordnet die Landschaft mit Himmel und Erde, bildet die Bühne für die formatfüllende Szenerie für Mensch und Tier, Tier und Tier. Die Begegnung zwischen Elch und Elchkuh in der Natur zeigt uns Nay mit einer formalen Entsprechung der stolzen Geste des Männlichen und devoten Haltung des Weiblichen. In Nays Bildthemen mit Tieren respektive Menschen in der Landschaft nimmt dieses Gemälde formal einen zentralen Platz ein. Denn mit dieser kompakten wie ausdrucksstarken Komposition öffnet sich Nay ein malerisches Vorgehen, mit der er Tierformen wie hier und in der Folge Dünen- und Fischerbilder vergleichsweise offen und frei von Realismus als Mittel gestalten kann. Er erschließt sich mit dieser binnenlosen Gestaltung der Flächen und dem Ausstarren der Farbflächen im freien Raum den Weg zum großen Format in einer neuen Bildordnung.

Ernst Wilhelm Nay's paintings of mythical animals form the first tangible thematic block in his work; they followed a Surrealist-influenced period of early works with pictures of animal symbols. Powerfully and with confidence in the means he had selected, Nay presents subjects dealing with the encounter between man and animal, between "Mann und Kuh" (1934), between "Reiter und Pferd" (1934) or, as in this case, between "Elch und Elchkuh". The distinctions between the activities of the human species and the animal kingdom seem to become blurry, lost in the austerity of the forms reduced to emblems in the black contours of an ornamental structure, in saturated colours and monochrome fields of colour. "The awakening of colour" (Werner Haftmann) arranges the landscape with heaven and earth, and forms the stage for the scenes of man and animal or animal and animal which fill the picture plane. This encounter between elk bull and elk cow within nature is presented to us by Nay with a formal counterpart of the male's proud gesture of the male and the female's devoted posture. Formally this painting occupies a central place among Nay's motifs featuring animals or, alternatively, people within a landscape: with this compact and strongly expressive composition, Nay opens himself to a painterly approach with which he is able to compose animal forms – as in this case – and subsequently paintings of dunes and fishermen in a relatively open manner and free of the device of realism. With this composition of planes without interiors and this balancing of coloured planes within a free space, he opens up a path to large formats in a new pictorial order.



ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

288 LOFOTENLANDSCHAFT. BADENDE AN DER STEILKÜSTE. FÜNF BADENDE IN LOFOTEN. ZWEI BADENDE AM BERGSEE 1938

4 Original-Farbholzschnitte, drei auf chamoisfarbenem Velin, einer auf Japan. Je 35,5 x 48,5 cm (48,4/49,2 x 63,5/64,8 cm). Einzelne unter Glas gerahmt. Jeweils signiert und datiert. Jeweils eines von 8-10 unnummerierten Exemplaren. Eigendrucke des Künstlers. – Geringfügig gebräunt und teils mit Randmängeln.

Gabler 18-21

4 colour woodcuts, three of which on chamois-coloured wove paper, one on Japan. Each 35.5 x 48.5 cm (48.4/49.2 x 63.5/64.8 cm). Individually framed under glass. Each signed and dated. Each one of 8-10 unnumbered proofs. Impressions pulled by the artist. – Slightly browned and partly with marginal defects.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Olbricht, Essen

€ 120 000 – 150 000

„Nun bin ich seit 14 Tagen wieder auf den Lofoten in dem kleinen, abseits gelegenen Fischerdorf am Eismeer, das ich auch im vorigen Jahr besucht hatte“, berichtet Nay an den Sammler Carl Hagemann nach Frankfurt aus Eggum am 17. Juli 1938. „Die urtümlich herbe und großzügige Landschaft beschäftigt mich sehr intensiv, und ich glaube hier gute Fortschritte zu entscheidenden Problemen zu machen. Ich lebe ganz allein für mich, und habe nur im Kopf, wie ich dies alles hier sozusagen für mich erobern kann. Das ist oft eine harte Sache, zumal das Wetter sehr launisch und voller Kontraste ist. Mit den Fischern lebe ich in guter Eintracht, man kennt mich ja schon vom vorigen Jahr. Später gehe ich noch für einige Zeit an eine andere Stelle auf den Lofoten, und den Rest des Sommers werde ich mit meiner Frau zusammen bei Bekannten südlich von Trondheim verbringen.“ (zit. nach Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, hrsg. von Hans Delfs, Mario von Lüttichau und Roland Scotti, Osterfeldern 2004, Nr. 978).

Es ist Carl Georg Heise, Direktor am Behnhaus in Lübeck, den der am Anfang seiner Karriere stehenden Ernst Wilhelm Nay mit seiner Kunst begeistern kann. So vermittelt der Kunsthistoriker dem Maler 1930 einen Aufenthalt auf der dänischen Insel Bornholm, und nachdem Nay bereits 1932 Stipendiat der Deutschen Akademie Rom in der Villa Massimo ist und deshalb ein weiteres Stipendium in den Süden ausschlägt, weil ihn der Norden mehr interessiert, dafür aber keine Devisen zur Verfügung stehen, gelingt es Heise, Edvard Munch für die fehlende pekuniäre Unterstützung zu gewinnen. Nay interessiert sich für die Lofoten; 1937 und 1938 wird er sich dort aufhalten und mit Darstellungen dieser schroff felsigen Insellandschaft nach den Dünen- und Fischerbildern einen weiteren Höhepunkt in seinem Werk erreichen. Uns begegnet ein großartiges, landschaftliches Erlebnis. Der Betrachter spürt Nays Begeisterung für die bewegende Einsamkeit dieser urtümlichen Eilande, dessen Natur er mit leidenschaftlicher Dynamik zu mächtigem Pathos steigert. Der Maler arbeitet mit vielen Linien und umschließt damit Flächen, überzeichnet die reale Anschauung und verwandelt das Imaginäre in expressive bisweilen abstrakte Formen, die mit Entfaltungen und gleichzeitigen Schichtungen das Innere der Felsen zeigen: weibliche Geister, die wie badende Bildzeichen in dieser Berg-Landschaft existieren und den mythischen Kern dieses Naturereignisses symbolisieren. Nay vergisst hierüber die Wirklichkeit und schafft ein heranwachsendes, abstraktes Formenbild in Übereinstimmung mit dem Naturerlebnis, ein Sich-Einfügen in die elementaren Kräfte der Formenstrukturen, in die Zeichen von Menschen wie eingebettet erscheinen in mächtiger Wellenbewegung.

Erstmals setzt Nay neben dem für Holzschnitte traditionellen Schwarz Farbe ein. Schwarz ist nicht mehr als nuancierter Schatten zu sehen sondern mutiert zu Flächen in Kontrast zu den anderen Farben. Die pure Farbe als Flächenwert erscheint wie eingeflochten, wie aneinander gefügt in das graphische Gerüst; neben den Erdtönen Rotbraun, Grün, Oliv im Kontrast mit Schwarz, setzt Nay zwei für ihn typische Farben: ein klares Blau für den Himmel und ein köstliches Krapplackrosa für die Körper der Akte. Die pointiert gesetzten Farben übernehmen die rhythmische Ordnung der Darstellung mit Wolkenfetzen über dieser großen Natur aus Himmel, Meer, Fels und Badenden.



Lofotenlandschaft



Badende an der Steilküste

"Now I've been back on the Lofoten for 14 days, in the remote little fishing village on the Arctic which I also visited last year"; reported Nay in a message sent from Eggum on 17 July 1938 to the collector Carl Hagemann in Frankfurt. "I'm very intensely occupied with the pristinely austere and grand landscape, and I believe I'm making good progress here on crucial problems. I'm living all on my own and the only thing on my mind is how I can – so to speak – conquer all of this here for myself. That's often a difficult thing, particularly as the weather is very fickle and full of contrasts. I live in harmony with the fishermen; after all, they already know me from last year. Later I'll be going to another spot on the Lofoten for a while, and I'll spend the rest of the summer with my wife at the home of acquaintances south of Trondheim." (cited in Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, ed. by Hans Delfs, Mario von Lüttichau and Roland Scotti, Ostfildern 2004, no. 978).

It was Carl Georg Heise, director of the Behnhaus in Lübeck, in whom Ernst Wilhelm Nay was able to instil enthusiasm for his art while he was still at an early point in his career. Thus, in 1930, the art historian organised a stay on the Danish island of Bornholm for the painter. In 1932 Nay had already had his fellowship at the Villa Massimo of the German academy in Rome, and when he therefore rejected another fellowship in the south because he was more interested in the north – although no cash was available – Heise was able to convince Edvard Munch to provide the missing financial support. Nay became interested in the Lofoten: he would stay there in 1937 and 1938 and, following his pictures of dunes and fishermen, he would achieve a further highlight in his oeuvre with images of their ruggedly rocky island landscape. We are confronted with a magnificent experience of the landscape. Viewers sense Nay's enthusiasm for the stirring solitude of these primitive isles and, with a passionate dynamism, he intensifies the nature there into a powerful drama. The painter works with numerous lines, using them to delineate shapes, drawing them in over the real sight before him and transforming the imaginary into expressive and sometimes abstract forms, which reveal the interiors of the cliffs through the unfolding and amassing of layers: female spirits, who exist within this mountainous landscape like bathing hieroglyphs, symbolise the mythological essence of this natural spectacle. All this leads Nay to forget reality and he creates a growing, abstract formal image in accordance with his experience of nature, an integration of himself into the elementary forces of the formal structures, in which the signs of humanity seem as if they were embedded within a powerful, undulating motion

For the first time Nay employed colour in addition to the traditional black of woodcuts. Black is no longer to be seen as a nuanced shadow; instead, it mutates into planes standing in contrast to the other colours. The pure colour as the value of a plane appears as though it were woven into, as though it were joined together into the graphic framework; alongside the earthy tones of red-brown, green and olive contrasted with black, Nay employs two colours typical of his work: a clear blue for the sky and a delectable rose madder for the bodies of the nudes. The emphatically placed colours take on the rhythmic order of the image featuring tattered clouds above this grand natural scenery of sky, sea, rocks and bathers.



Fünf Badende in Lofoten



Zwei Badende am Bergsee

WILLI BAUMEISTER

1889 – Stuttgart – 1955

289 MALER UND MODELL

1942

Öl mit Kunstharz auf Malkarton.
45,3 x 53,3 cm. Gerahmt. Unten rechts in die frische Farbe gekratzt signiert ‚Baumeister‘ sowie rückseitig in die Farbe der überstrichenen Komposition vermutlich datiert ‚25342‘. – Rückseitig mit einer verworfenen Komposition. Der Oberrand mit unauffälligen winzigen Bestoßungen.

Beye/F. Baumeister 1126; Grohmann 789

Wir danken Hadwig Goez, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, für zusätzliche Informationen.

Oil with resin on artist's board. 45.3 x 53.3 cm. Framed. Signed ‚Baumeister‘ scratched into the wet paint lower right and presumably dated ‚25342‘ verso in the paint of the overpainted composition. – On the verso, a discarded composition. Unobtrusive minute bumps to the upper edge.

We would like to thank Hadwig Goez, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, for additional information.

Provenienz Provenance

Kurt Deschler, Ulm; Galerie Gunzenhauser, München; Privatsammlung Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Stuttgart 1947 (Galerie Herbert Herrmann).
1. Ausstellung, m. Abb. (mit rückseitigem Galerie-Etikett)

Literatur Literature

Tagebuch des Künstlers, mit Abb. S. 397

€ 100 000 – 120 000



Osiris-Figur und Kykladisches Idol
Aus: Ausst. Kat. Willi Baumeister. Figuren und Zeichnungen,
Hamburg/Münster/Wuppertal 2005/2006, S. 193f

In den Werkverzeichnissen unter den Einzelbildern geführt, nimmt Baumeisters Gemälde „Maler und Modell“ einen solitären Platz ein und lässt sich weder motivisch noch stilistisch in eine seiner Serien einreihen. Obgleich einzelne Elemente wie etwa die Malerpalette oder die ovaloiden Formen bereits in früheren Werken zu finden sind, ist die Komposition neu. Der Bildraum, zweigeteilt in Schwarz und Weiß, bildet die Folie für skulptural aufgesockelte Figuren – links der Maler, rechts das Modell –, die nochmals wie mit einem Nimbus farbig hinterfangen sind. Als verbindendes Glied dienen Palette und Staffelei, die in einem interessanten Vexierspiel von Fläche und Raum begriffen sind. Auch die Oberflächengestaltung des ohnehin trockenen Farbauftrags wechselt zwischen glatt und rau gespachtelt. Zeichenhaftigkeit und Farbbeschaffenheit erzeugen Allusionen an prähistorische Wandmalereien. Zu Beginn der 1930er hatte Baumeister einen Vortrag über die Altamirahöhle besucht, ein Interesse, welchem er auch während seiner 1936 einsetzenden Tätigkeit für den Wuppertaler Farbenfabrikanten Kurt Herberts nachgehen und antike Malverfahren erforschen kann. Herberts gab u.a. Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, der ab 1941 Ausstellungsverbot in Deutschland erhielt, die Möglichkeit zur Fortsetzung ihrer künstlerischen Tätigkeit. Baumeisters Faible für antike Artefakte schlägt sich auch in einer eigenen Sammlung frühzeitlicher außereuropäischer und griechischer Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände nieder. Hinsichtlich der Formfindung unseres Gemäldes „Maler und Modell“ erscheinen besonders eine kleine Osiris-Figur und ein kykladisches Idol interessant, beide seit 1940 in der Sammlung Baumeister (s. Vergleichsabb.). „was ich an alter kunst liebe, das ist die kunst der aegypter, [...] die ganz frühe kunst der griechen und die aller älteste kunst der steinzeit“, beschreibt der Maler in einem Brief 1938 (zit. nach Ausst. Kat. Willi Baumeister. Figuren und Zeichen, Hamburg/Münster/Wuppertal 2005/2006, S. 192). „alle Kunst vor der griechischen Klassik“, wird von Baumeister geschätzt wegen der „Empfindung für die Fläche [...], der Kopf im Profil, das Auge von vorn, die Schultern von vorn, Gürtel und Gesäß von der Seite“ (zit. nach ebenda).

Listed under the singular pictures in the catalogue raisonnés of his work, Baumeister's painting "Maler und Modell" occupies a solitary position, and it cannot be grouped with any of his series in terms of motif or style. Although individual elements, such as the palette or the ovoid forms, can already be found in earlier works, the composition is new. The pictorial space is divided into a black and a white section, forming the backdrop for figures set on pedestals like sculptures: the painter on the left and the model on the right are additionally set off against the colour of a nimbus-like form. The palette and easel serve as a unifying link and oscillate between surface and space. The painted surface, already applied in a dry consistency as it is, also alternates between smooth passages and coarse ones done with a palette knife. A symbol-like quality and the character of the paint produce allusions to prehistoric wall paintings. In the early 1930s Baumeister had attended a lecture on the Cave of Altamira, and he was also able to pursue this interest and to research ancient painting techniques after he began working for the Wuppertal paint manufacturer Kurt Herberts in 1936. Herberts provided artists such as Oskar Schlemmer and Willi Baumeister, who was forbidden from exhibiting his work in Germany from 1941, with the opportunity to continue their artistic work. Baumeister's predilection for ancient artefacts also found expression in his own collection of early non-European and Greek artworks and utilitarian objects. Regarding the establishing of the forms in our painting, "Maler und Modell", a small Osiris figure and a Cycladic idol which had both been in Baumeister's collection since 1940 seem particularly interesting (see comparative illus.). "the ancient art I love is the art of the egyptians, [...] the very early art of the greeks and the very oldest art of the stone age", explains the painter in a letter of 1938 (cited in exhib. cat., Willi Baumeister: Figuren und Zeichen, Hamburg/Münster/Wuppertal 2005/2006, p. 192). Baumeister admired "all art before Greek Classicism", on account of its "sensibility for surface [...], the head in profile, the eye from the front, the shoulders from the front, belt and buttocks from the side" (cited in ibid.).



MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

290 FEMME (MADAME)

1960/1961

Silberplastik. Höhe 28 cm. Unter der Standfläche mit dem Stempel ‚max ernst‘ signiert. Dort mit der Marke François Hugos, dem Silberfeingehaltsstempel 950 „Minerva“, der Referenznummer „8521522“ und dem Stempel „EXEMPLAIRE D'ARTISTE“ versehen. Künstlerexemplar neben der Auflage von 6 nummerierten Güssen. Guss Goldschmiede François Hugo, Aix-en-Provence.

Spies/Metken 3810,1

Silver sculpture. Height 28 cm. Signed ‚max ernst‘ on the underside. There it bears the François Hugo mark, the 950 „Minerva“ silver hallmark, the reference number „852 1522“ and the „EXEMPLAIRE D'ARTISTE“ stamp. Exemplaire d'artiste aside from the edition of 6 numbered casts. Cast Goldsmith François Hugo, Aix-en-Provence.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers, Familienbesitz
Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1961 (Le Point Cardinal), Max Ernst.
Oeuvre sculpté 1913-1961, Kat. Nr. 62 mit
Abb.; Köln/Zürich 1963 (Wallraf-Richartz-
Museum/Kunsthhaus Zürich), Max Ernst,
Kat. Nr. 217, wohl dieses Exemplar

Literatur *Literature*

U.a. Gaëtan Picon, Atelier François Hugo,
Paris 1967, o.S., mit ganzseitigen Abb.; Claire
Siaud/Pierre Hugo, Hommage à François
Hugo/Tribute to François Hugo, Orfèvre/
Goldsmith. Bijoux d'artistes/Artist's jewels,
Aix-en-Provence 2001, S. 95, 118, 119 mit
ganzseitiger Farbabb.

€ 30 000 – 40 000



Der Dada-Künstler und Surrealist Max Ernst, der sein Künstlerleben lang mit dem Prinzip der Collage arbeitet und so in der Kombination von Gefundenem neue Bildinhalte schafft, verfolgt dieses Prinzip nicht nur in seinen Papierarbeiten, sondern auch in seinem statuarischem Werk. Seine Plastiken entstehen durch Assemblage abgegebener Objekte aus dem täglichen Leben. Die in seinem Spätwerk in Huisme – einem französischen Ort, in dem Max Ernst mit seiner Frau, der Künstlerin Dorothea Tanning, seit 1955 lebt – entstandenen Plastiken „Femme“ und „Homme“ vereinen in vielfacher Hinsicht Max Ernsts Arbeitsweise und sein „künstlerisches Inventar“. So kennzeichnen die Muschelabdrücke auf liebevoll kecke Art Haar und Haarspange der „Madame“ und lassen ebenso wie der Vogel des „Monsieur“ geschlechtsspezifische Konnotationen zu. Der Vogel, der als „Loplop“ Ernsts künstlerisches Selbst widerspiegelt, und die Muschel sind schon früh fester Bestandteil im Ernstschen Oeuvre. Liebenswert, charmant und ein wenig schrullig kommen sie daher, „Femme“ und „Homme“, und wirken ob ihrer Unbeweglichkeit einem Totem verwandt.

Beide Gipse werden, obgleich sie recht großformatig sind, von François Hugo in Aix-en-Provence in Silber gegossen. Mit dem Goldschmied verbindet Max Ernst seit 1922 eine zeitweise enge Freundschaft – auch Dorothea Tanning läßt ihre Werke dort in Gold und Silber umsetzen. François Hugos Sohn Pierre zufolge, kommt Max Ernst die Idee einer Zusammenarbeit erstmalig 1957, und 1960 schafft der Künstler mit den amüsanten Gipsplastiken „Femme/Madame“ und „Homme/Monsieur“ Arbeiten, die direkt für die Umsetzung im Silberguss geplant sind (Claire Siaud/François Hugo 2001, op.cit., S. 96; s. Vergleichsabbildung). Diese liegen nun in den für Max Ernst gegossenen Künstlerexemplaren vor.



Lot 290/291



Throughout his career the Dada artist and Surrealist Max Ernst worked with the collage principle, creating new content in his images through the combination of found material; he followed this principle not just in his works on paper but also in his statuary oeuvre. His sculptures emerged through assemblages of casts of everyday objects. During his late work in Huisme – the French community where Max Ernst lived with his wife, the artist Dorothea Tanning, from 1955 – he created the sculptures “Femme” and “Homme”, which in many ways unite Max Ernst’s way of working and his “artistic storehouse”. The imprints of shells, for example, denote the hair and hairslide of “Madame” in an affectionately teasing manner and, just like the bird of “Monsieur”, they permit gendered connotations. As “Loplop”, the bird mirrors Ernst’s artistic self, and the shells had already been a fixed feature since early in Ernst’s oeuvre. “Femme” and “Homme” thus appear endearing, charming and a bit eccentric, and their immobility makes them seem akin to a totem.

Although they are rather large, both plaster forms were poured in silver by François Hugo in Aix-en-Provence. Max Ernst had been linked to this goldsmith since 1922 by a – sometimes close – friendship, and Dorothea Tanning also had her work executed by him in gold and silver. According to François Hugo’s son Pierre, Max Ernst first had the idea of collaborating together in 1957, and in 1960, with the amusing plaster sculptures “Femme/Madame” and “Homme/Monsieur”, the artist created works directly planned for realisation in cast silver (Claire Siaud/François Hugo 2001, op. cit., p. 96; see comparative illus.). These can now be found here in the artist’s exemplar casts for Max Ernst.



Werkstatt François Hugos mit Plastiken von Max Ernst
Foto aus: Claire Siaud/Pierre Hugo, Hommage à François
Hugo/Tribute to François Hugo, Orfèvre/Goldsmith. Bijoux
d’artistes/Artist’s jewels, Aix-en-Provence 2001, S. 18
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

291 HOMME (MONSIEUR)

1960/1961

Silberplastik. Höhe 29 cm. Unter der Standfläche mit dem Stempel ‚max ernst‘ signiert. Dort mit der Marke François Hugo, dem Silberfeingehaltsstempel 950 ‚Minerva‘, der Referenznummer ‚852 1523‘ und dem Stempel ‚EXEMPLAIRE D'ARTISTE‘ versehen. Künstlerexemplar neben der Auflage von 6 nummerierten Güssen. Guss Goldschmiede François Hugo, Aix-en-Provence.

Spies/Metken 3811

Silver sculpture. Height 29 cm. Stamped signature ‚max ernst‘ on the underside. There it bears the François Hugo mark, the 950 ‚Minerva‘ silver hallmark, the reference number ‚852 1523‘ and the ‚EXEMPLAIRE D'ARTISTE‘ stamp. Exemplaire d'artiste aside from the edition of 6 numbered casts. Cast Goldsmith François Hugo, Aix-en-Provence.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1961 (Le Point Cardinal), Max Ernst. *Oeuvre sculpté 1913-1961*, Kat. Nr. 61 mit Abb.; Köln/Zürich 1963 (Wallraf-Richartz-Museum/Kunsthau Zürich), Max Ernst, Kat. Nr. 218, wohl dieses Exemplar

Literatur *Literature*

U.a. Gaëtan Picon, *Atelier François Hugo*, Paris 1967, o.S., mit ganzseitigen Abb.; Claire Siaud/Pierre Hugo, *Hommage à François Hugo/Tribute to François Hugo*, Orfèvre/Goldsmith. *Bijoux d'artistes/Artist's jewels*, Aix-en-Provence 2001, S. 95, 118, 119 mit ganzseitiger Farbabb.

€ 40 000 – 50 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

N²⁹² DEUX PIGEONS

1946

Farbkreidezeichnung (Wachskreiden) auf leicht genarbttem Büttelpapier mit Wasserzeichen „Arches“. 50,5/50,7 x 65,5 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Unten links mit Bleistift datiert „29 juin 46“. – Das Papier insgesamt gleichmäßig leicht gebräunt mit kaum merklichem helleren Lichtrand entlang der Kanten; in schönem Erhaltungszustand.

The Picasso Project 46-091; Nicht bei Zervos (vgl. jedoch motivlich die Zeichnungen Zervos 177-182 gleichen Datums)

Coloured crayon drawing (wax crayons) on slightly grained laid paper with watermark „Arches“. 50.5/50.7 x 65.5 cm. Framed under glass. Unsigned. Dated „29 juin 46“ in pencil lower left. – The paper overall slightly evenly browned with barely noticeable brighter light-stain along the edges; in fine condition.

The Picasso Project 46-091; not recorded by Zervos (cf. however the drawings Zervos 177-182 of the same date with regards to the motif)

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers; Christie's London, Impressionist & Modern Watercolors & Drawings, June 30, 1987, Lot 431 („Deux Colombes“); Sammlung Stanley J. Seeger, USA; Sotheby's New York, The Stanley J. Seeger Collection of Works by Picasso, November 4, 1993, Lot 459 („Deux Colombes“); Sammlung Schweiz

Literatur Literature

Alan Wofsy, Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A Comprehensive Illustrated Catalogue 1885-1973, Volume: Liberation and Post-War Years 1944-1949. The Picasso Project, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco 2000, Kat. Nr. 46-091, S. 89 mit Abb.

€ 180 000 – 220 000

Das sinnliche Wohlgefallen angesichts der ihn umgebenden Tauben verwandelt Picasso in die Eleganz geometrisch anmutender Konturen, stakkatoartigen Farb-Striche; die feinen Kreuz-Zeichen und Akzente bilden einen wilden Rhythmus, lassen die ungenierte Szene wie vertont erscheinen mit betörender Musik. An jenem 29. Juni 1946 entsteht nicht nur diese emotionale Farbkreidezeichnung, sondern weitere Wiederholungen des Themas in einzelnen Lithografien in Rotviolett und Goldgelb, respektive in Gelb und Violett übereinander gedruckt mit dem passenden Titel versehen: „Les deux Tourterelles“ bzw. „Les Deux Tourterelles doubles“. Die leicht versetzte Umrisszeichnung, im Zweifarbendruck wie auch hier in der Farbkreidezeichnung zu bemerken, betont die Schwanzfedern und Flügel motivisch besonders lebendig, wie Bewegung simulierend.

Picassos Vorstellungskraft ist immer wieder verblüffend und nicht zuletzt gestillt von den tiefgehenden Verbindungen zu seinen Musen, zu dieser Zeit Françoise Gilot, die auf den 65-jährigen seit Mai 1943 über 10 Jahre äußerst stimulierend wirkt. Etwa mit den Porträts „Françoise“, Lithografien, die wenige Tage zuvor am 14. Juni 1946 entstehen. Diese zeitliche Nähe verleitet zur Spekulation, Picasso zu unterstellen, mit den unverblühten Variationen über die „Pigeons“ auch Aphrodite, die Göttin der Liebe, mit in beider Spiel zu bringen. Venus liebt Tauben, die nicht nur das Leben in ihrem Tempel bereichern, sie durch die Lüfte begleiten und an der Seite von Amor jenes erotisch spannungsvolle In-sich-verlieben anstiften, sondern auch, weil sie der Überlieferung nach, dereinst von Fischen aus dem Meer an Land befördert, von Tauben versorgt wird. Picassos „Pigeons“ haben somit einen mythologischen Hintergrund, vor dem der Grand-Seigneur der Kunst des 20. Jahrhunderts in abstrakten Formen das die Welt immer bewegende Thema direkt und ohne Umschweife zum Ausdruck bringt.

Picasso has transformed the sensual pleasure experienced in looking at the pigeons around him into the elegance of geometricising contours and staccato-like strokes of colour; the charming X-shaped marks and accents form a wild rhythm and make the uninhibited scene appear as though it were set to mesmerising music. On that day of 29 June 1946 he created not just this emotional drawing in coloured chalk, but also additional repetitions of the theme in individual lithographs in red-violet and golden yellow or yellow and violet, which are printed on top of one another and provided with the appropriate title: “Les deux Tourterelles” or “Les Deux Tourterelles doubles”. The slight shift in the contour drawing can be seen in the two-tone print as well as here, in the coloured chalk drawing, and it emphasises the motif of the pigeons' tails and wings in a particularly lively manner, as if producing a simulation of movement.

Picasso's power of imagination is repeatedly a source of amazement, and it was nurtured not least by his profound bonds with his muses – in this period, Françoise Gilot, who would have an extraordinarily stimulating effect on the 65-year-old for over 10 years, beginning in May of 1943. This includes the “Françoise” portraits, lithographs created just a few days before our work, on 14 June 1946. This chronological proximity tempts us to speculatively presume that Picasso was using these very blunt variations to also bring the goddess of love – Aphrodite – into play in both contexts, by means of the doves. Venus loved doves not only because they enriched the life of her temple, accompanied her through the air and – alongside Cupid – instigated the erotically charged process of falling in love, but also because tradition has it that they had once provided for her long ago, after fish had brought her from the sea to the land. Thus Picasso's “Pigeons” possess a mythological background, before which the grand master of the art of the 20th century has, through abstract forms, given direct and candid expression to a theme around which the world has always resolved.



29/11/46

ANDRÉ LANSKOY

Moskau 1902 – 1976 Paris

293 LES NOIRS GAGNENT

1958

Öl auf Leinwand. 98 x 146,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts violett signiert ‚LANSKOY‘ und
rückseitig mit schwarzer Kreide betitelt und
datiert ‚Les Noirs gagnent 58‘. – In weni-
gen pastosen Partien mit unauffälligem
Craquelé.

*Oil on canvas. 98 x 146.5 cm. Framed. Signed
,LANSKOY' in violet lower right and titled
and dated ,Les Noirs gagnent 58' in black
chalk verso. – Unobtrusive craquelure in few
pastose areas.*

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers; Galerie Raymonde
Cazenave, Paris, 1959 (mit Keilrahmeneti-
kett); Galerie Dorothea Leonhart, München,
1962 (mit Keilrahmenetikett); Privatbesitz
Süddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Paris 1959 (Galerie Cazenave), Lanskoj.
Peintures 1947-1958, Kat. Nr. 14, mit Abb.;
München 1962 (Galerie Dorothea Leonhart
und Galerie Raymonde Cazenave, Paris),
Ölbilder und Gouachen, Kat. Nr. 12 mit
Farbabb.

€ 50 000 – 70 000

Andrei Michailowitsch Lanskoj erreicht über verschiedene Stationen 1921 Paris und wird bis zu seinem Tode dort leben und arbeiten. Während des Studiums an der Académie de la Grande Chaumière inspiriert sich Lanskoj an Stilleben-, Interieur- und Porträtmalerei von Henri Matisse, Chaim Soutine und nicht zuletzt Amadeo Modigliani. Sammler wie der „Marchand-Amateur“ Wilhelm Uhde oder der Industrielle Roger Dutilleul entdecken und protegierten Lanskoj, Freundschaften zu Robert und Sonia Delaunay, Léopold Survage, Ossip Zadkine oder später zu Nicolas de Staël festigen seine Bedeutung in der Pariser Kunstlandschaft.

Erst 1938 beginnt Lanskoj abstrakt zu malen; die Ausstellung „Origines et développement de l'art international indépendant“, ein Querschnitt von der Malerei Cézannes bis zur nonfigurativen Malerei im Sommer 1937 im Musée Jeu de Paume, zieht den Maler in ihren Bann. Besonders begeistern ihn Arbeiten von Paul Klee und Wassily Kandinsky.

Seinem Bekanntheitsgrad förderlich ist die Beziehung zur Galerie von Louis Carré seit 1944, wo er mit den Künstlern der L'École de Paris konkurriert und bald mit den Réalités Nouvelles unter anderem auch in New York ausstellt. Seine Kompositionen thematisieren zunehmend geometrische Formen, sie sind beseelt von dynamischen Strukturen und stark betonten Rhythmen. Schwarze Linien im freien Spiel halten die Farbfelder in sich zusammen und bilden ein informelles Netz über die Leinwand wie Blutgefäße im Körper. Lanskoj zeigt zunehmend eine malerisch feine, lyrische Ästhetik in den Kompositionen der 1950er Jahre, und er kann sich mit seinen „Paysagisme abstrait“ behaupten neben den Werken von Jean-Paul Riopelle oder George Mathieu als den Vertretern des französischen Informel. Dies würdigt auch Werner Haftmann, kunsthistorischer Leiter der documenta I bis III, und lädt Lanskoj zur II. und III. Schau in 1959 und 1964 nach Kassel ein.

Andrei Mikhailovich Lanskoj arrived in Paris in 1921, after stops at various points along the way, and he would live and work there until the end of his life. While studying at the Académie de la Grande Chaumière, Lanskoj was inspired by the still life, interior and portrait paintings of Henri Matisse, Chaim Soutine and, not least, Amadeo Modigliani. Collectors like the "marchand-amateur" Wilhelm Uhde or the industrialist Roger Dutilleul discovered Lanskoj and aided him as patrons; his friendships with Robert and Sonia Delaunay, Léopold Survage and Ossip Zadkine or, later, Nicolas de Staël cemented his significance in the Parisian art scene.

It was not until 1938 that Lanskoj began to paint abstract works: in the summer of 1937, the exhibition "Origines et développement de l'art international indépendant" at the Musée Jeu de Paume presented a cross section extending from the painting of Cézanne to non-figurative painting, and the painter was captivated. He was particularly fascinated by the works of Paul Klee and Wassily Kandinsky.

His relationship with the gallery of Louis Carré began in 1944 and helped advance his fame. There he competed with the artists of the École de Paris and his work was soon also exhibited with the Réalités Nouvelles in New York, among other places. His compositions increasingly took geometric forms as their subject matter and are filled with life through dynamic structures and emphatic rhythms. The free play of the black lines holds the individual fields of colour together and establishes an informal network extending across the canvas like the blood vessels of a body. Lanskoj increasingly displays an aesthetic of painterly subtlety and lyricism in his compositions of the 1950s, and with his "paysagisme abstrait" he was able to make a place for himself alongside the works of Jean-Paul Riopelle or Georges Mathieu as a representative of French Art Informel. This was also acknowledged by Werner Haftmann, art historical director of documenta I-III, who invited Lanskoj to Kassel in 1959 and 1964, for the second and third exhibitions.



GIACOMO MANZÙ

Bergamo 1908 – 1990 Ardea bei Rom

R294 TÄNZERIN

Um 1956/1957

Bronze. Höhe 201,5 cm. Auf der Rückseite der mitgegossenen, konvex gewölbten Plinthe (Höhe 14,5 cm) mit dem ovalen Guss-Stempel „MANZÙ FONDERIA MAF MILANO“ versehen. – Mit dunkelbrauner Patina, stellenweise aufgelichtet.

Bronze. Height 201.5 cm. The oval cast stamp „MANZÙ FONDERIA MAF MILANO“ on the back of the convex arched, cast-with plinth (height 14.5 cm) – Dark brown patina, partially lightened.

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

Literatur *Literature*

John Rewald, Giacomo Manzù, Salzburg 1966, vgl. Kat. Nr. 141 mit Abb. („Tänzerin (Detail), 1957, Bronze, Höhe 220 cm, Slg. Mayer, New York“) und Kat. Nrn. 100 und 101 mit Abb. („Tanzschritt, 1956, Bronze, Höhe 220 cm, Slg. Morandi, Mailand“)

€ 80 000 – 120 000

Bereits 1940 hatte sich Giacomo Manzù mit der Thematik des Tanzes befasst, als er in Rom die Tochter der Baronin Blanc in deren Auftrag porträtierte. Hier entstand eine erste Serie von Zeichnungen des Mädchens als Tänzerin. Anfang der 1950er Jahre nahm der Künstler das Thema erneut auf. In den „Tanzschritten“ und den „Tänzerinnen“, losen Folgen von Bronzeplastiken (vgl. Rewald, op.cit. Abb. 77-88 etc.), arbeitete er das Motiv einer nackten, auf den Fußspitzen stehenden Tänzerin in vielfachen Variationen durch. 1953 übernahm Manzù die Bildhauerklasse der Internationalen Sommerakademie in Salzburg und führte neben der Unterrichtstätigkeit seine eigenen Arbeiten fort. Auf der Suche nach einem Modell traf er auf die junge Münchner Tänzerin Inge, in der er eine Muse fand. „Wieder stand er jemandem gegenüber, der genau das verkörperte, was er zu gestalten und auszudrücken wünschte. Zwar hatte er sich bereits seit einigen Jahren mit dem Thema der ‚Tanzschritte‘ befasst, doch hatte er zunächst einfach aufrechte Akte geschaffen, denen dann kurz danach einige auf den Fußspitzen stehende Tänzerinnen gefolgt waren. Nun entdeckte er nach seinen eigenen Worten in Inge die ‚unendlichen Möglichkeiten‘ dieses Vorwurfs. Bald begann er, in der Abgeschiedenheit seines kleinen Privatstudios an der Statue einer Tänzerin nach Inge zu arbeiten, und bewog diese, nach Schluss der Sommerakademie weiter sein Modell zu bleiben. [...]“ (Rewald, op.cit., S. 64).

Auch die hier vorgestellte, lebensgroße Bronze ist wohl von der Physiognomie dieses wichtigen Modells inspiriert. Während viele seiner Tänzerinnen ein Tuch in den Händen halten oder mit ihrem langen Haarpflock spielen, verzichtet Manzù hier gänzlich auf Attribute oder Posen. Die ungewöhnliche Lösung, die Fußspitzen auf der Wölbung eines liegenden Halbzylinders als Plinthe zu platzieren, unterstreicht die Körperspannung der Tänzerin und vermittelt eine außerordentliche Leichtigkeit.

Giacomo Manzù had already occupied himself with the theme of the dance in 1940, when he was commissioned by Baroness Blanc to create a portrait of her daughter in Rome. There he created a first series of drawings of the girl as a dancer. In the early 1950s the artist returned to the theme once more. In the “Tanzschritte” and “Tänzerinnen”, an open series of bronze sculptures (see Rewald, op. cit. fig. 77-88 etc.), he worked his way through numerous variations of the motif of a nude female dancer standing on her toes. In 1953 Manzù became head of the sculpture course at the International Summer Academy in Salzburg and continued to work on his own pieces alongside his duties as a teacher. Searching for a model he met a young dancer from Munich named Inge, in whom he found a muse. “Once again he stood before someone who embodied precisely that which he wished to give form and express. While he had already been occupied with the theme of the ‘Tanzschritte’ for several years, he had initially simply created upright nudes, which were shortly thereafter followed by several dancers standing on the tips of their toes. In his own words, he now discovered the ‘infinite possibilities’ of this subject in Inge. In the seclusion of his little private studio, he soon began to work on the statue of a dancer based on Inge, and convinced her to remain his model after the end of the summer academy. [...]” (Rewald, op. cit., p. 64).

The life-sized bronze presented here was presumably also inspired by the physiognomy of this important model. While many of his dancers hold a piece of cloth in their hands or play with a length of their long hair, here Manzù has entirely renounced any attributes or poses. The unusual solution of placing the points of the toes on a plinth formed by the arch of a half cylinder resting on the ground underscores the tension of the dancer’s body and conveys a sense of extraordinary lightness.



H.A.P GRIESHABER

Roth-Achalm 1909 – 1981 Achalm bei Reutlingen

295 DIE LORELEI. DIE LEGION. CCA. Aus: DER RHEIN

1964

6 Original-Holzschnitte auf festem handgeschöpften Papier. Von 294 x 117 cm bis 300 x 117,5 cm (von 311 x 126,5 cm bis 330,5 x 126 cm). 4 Blätter signiert. Jeweils mit der fortlaufenden Blattnummer ‚6‘ bis ‚11‘ bezeichnet. Einer von nur 2 Abzügen. 6 der insgesamt 11 Blätter umfassenden Folge „Der Rhein“, jeweils 2 Blätter ergeben ein Motiv. Gedruckt von Gerhard Köhler, Kartung b. Karlsruhe. Die Druckstöcke sind als Holzstockwand im Raucherfoyer der Bonner Oper ausgestellt. – Etwas unregelmäßig minimal gebräunt, teils im oberen Bereich etwas fleckig.
Fürst 64/111, 112, 113

6 woodcuts on firm hand-made paper. From 294 x 117 cm to 300 x 117.5 cm (from 311 x 126.5 cm to 330.5 x 126 cm). 4 sheets signed. Each inscribed with consecutive sheet numbers ‚6‘ to ‚11‘. One of only 2 proofs. 6 of the series „Der Rhein“ comprising a total of 11 sheets, 2 sheets each make up one motif. Printed by Gerhard Köhler, Kartung near Karlsruhe. The printing blocks are exhibited as a woodblock mural in the smoker’s foyer of the Bonn opera house. – Slightly irregularly minimally browned, partially stained in upper area.

€ 30 000 – 40 000

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben, seitdem Privatbesitz Norddeutschland

Literatur *Literature*

HAP Grieshaber. Der Rhein, mit Texten von Heinrich Böll u. Albrecht Fabri, hrsg. v. Galerie Der Spiegel, Köln 1965; Karl-Heinz Kukla/Horst Zimmermann, HAP Grieshaber. Holzschnitte, Ausst. Kat. Zentrum für Kunstaustellungen der DDR, Kunsthalle Rostock, Berlin 1977, S. 147, Nr. 600-602; Willem Sandberg/Margot Fürst, Grieshaber. Der betroffene Zeitgenosse, Stuttgart 1978, S. 299, mit Abb. der Drucke in der Kunsthalle Hamburg; Ursel und Jürgen Zänker, Kunst und Altertum am Rhein. Bauen im Bonner Raum 49-69. Führer des Rheinischen Landesmuseums in Bonn, hrsg. vom Landschaftsverband Rheinland, S. 170; Thomas Kliemann, Zeitlos schön, in: Bonner General-Anzeiger vom 4.5.2015; Stadttheater, in der Reihe: Architekturführer der Werkstatt Baukultur Bonn, Bd. 3, Bonn 2015, S. 32 ff.



HAP Grieshaber vor der wandfüllenden Holzstockfolge im Raucherfoyer des Bonner Stadttheaters, 1965
Aus: Stadttheater, in der Reihe: Architekturführer der Werkstatt Baukultur Bonn, Bd. 3, Bonn 2015, S. 35
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Die Lorelei



Die Legion



HAP Grieshaber steht für den Inbegriff des Holzschnitts, auch wenn er immer wieder mal in die scheinbar einfachere Technik der Aquarell- und Ölmalerei flieht, Bühnenbilder und Kostüme kreiert oder sich etwa auf der documenta III mit seinen Holzstöcken als Bildhauer in Szene setzt. Der Holzschnitzer Grieshaber entwickelt den Holzschnitt – das Medium der Moderne seit den Expressionisten der „Brücke“ – nicht einfach weiter, sondern er experimentiert mit Flächen überspannenden Zeichnungen von phantastischer Dichte auf monumentalen Papiergrößen wie mit dieser Serie und stellt den Holzschnitt auf die Höhe der Malerei.

Von der kompletten Serie „Der Rhein“ existieren laut Werkverzeichnis nur zwei Abzüge dieser sechsteiligen Wandarbeit, drei Meter hoch und über dreizehn Meter lang, zusammengesetzt aus fünf Holzstöcken mit jeweils zwei Elementen und einem einzelnen Abschnitt. Wegen des übergroßen Formats kommt keine Druckerpresse zum Einsatz; das Papier wird über den eingeschwärzten Holzstock gelegt und mit Falzbein und Löffeln durchgerieben. „Ich sollte einen Wandteppich [für das Bonner Stadttheater, heutige Oper] entwerfen. Aber ich wollte keinen Wandteppich. In diesem Fall fand ich, sei er – im Rauch des Foyers – nicht unbedingt das Richtige. Zudem hatte ich schon gleich eine andere Idee. Und ich war froh, daß sie akzeptiert wurde. Da floß der Rhein. Dicht an seinem Ufer steht der Bau. Und ich dachte, ich mach etwas mit Bohlen. Mit schweren massiven Bohlen“, so der Künstler in einem Gespräch mit Maria Wetzel (zit. nach den „Brusberg Dokumenten“, Nr. 34, Berlin 1994, S. 27). Grieshaber entwickelt eine Holzstockwand aus Redwoodholz, in deren Oberfläche er die Motive schneidet und den Verlauf des Rheins von seiner Quelle vorbei an Landschaften und Städten bis zum Meer erzählt und dabei Märchen, Mythen und Legenden verbildlicht (s. Vergleichsabb.). Kein anderer deutscher Fluss war Gegenstand so vieler Gedichte und Lieder wie der Rhein, etwa der sagenumwobene Nibelungenschatz Rheingold oder das Gedicht „Die Loreley“ von Clemens Brentano, das gleichnamige Gedicht von Heinrich Heine oder die Hymne an den Rhein von Friedrich Hölderlin und schließlich „Das versunkene Schloss“ von Friedrich Schlegel. Und nicht erst mit den Freiheitskriegen gegen Napoleon bekommen die Hymnen, Lieder und Gedichte einen politischen, nationalen Akzent. Grieshaber „pickt“ sich gewissermaßen für sich geeignete Themen heraus, beginnt seine kraftvolle Setzung mit der Personifizierung der Quelle, widmet sich dem Weinbau und den Fährdiensten, kann nicht umhin, sich dem Schieferfelsen Loreley und den sich darum rankenden Geschichten zu widmen, um schließlich der alten Römerstadt Köln zu huldigen. Grieshaber zeichnet seine Erzählung augenfällig detailliert und gräbt mit den Holschnittwerkzeugen im Gegensatz zu seinen sonst üblichen, großflächigen Gesten feine, nahezu Düreresque Linien in die Oberfläche des Holzes und schildert die Ereignisse unter und über dem Wasserspiegel. Eine komplexe, erzählerisch vielschichtige Betrachtung des Rheins entsteht, ein Thema, das Jahre später, 1982, Anselm Kiefer ebenfalls in großformatigen Holzschnitten gestalten wird, aber zu einem ganz anderen Ergebnis kommt, um seine Sicht auf den mythen- und geschichtsbeladenen Strom zu erzählen. Eine komplette Holzschnittfolge von Grieshabers „Rhein“ befindet sich in der Hamburger Kunsthalle, drei Episoden aus der monumentalen Folge eines weiteren Exemplars, direkt vom Künstler erworben, liegen nun hier vor.



HAP Grieshaber vor dem Entwurf zur
„Lorelei“ der Holzschnittfolge „Der Rhein“
Foto: Näher, Reutlingen
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

The name of HAP Grieshaber stands for the epitome of the woodcut, even if he did occasionally flee to the seemingly simpler techniques of watercolour and oil painting, creating stage sets and costumes, or using his wood blocks to present himself as a sculptor at documenta III, for example. The woodcutter Grieshaber did not just continue to develop the woodcut, the medium of modern art since the Expressionists of the “Brücke” group; instead, he used series like the one here to experiment with fantastically dense drawings on monumental sheets of paper that cover entire surfaces, elevating the woodcut to the level of painting.

According to the catalogue of the artist’s work, only two impressions exist of the complete series of “Der Rhein”, a six-part wall piece that is three metres tall and over thirteen metres long and is assembled out of five wood blocks, each featuring two elements and a single section. Because of the oversized format, no printing press was used: the paper was laid on top of the inked wood block, and bone folders and spoons were used to rub it through by hand. “I was supposed to design a tapestry [for the Bonn municipal theatre, now the opera house]. But I didn’t want a tapestry. In this case I felt that – in the smoke of the foyer – it wouldn’t necessarily be the right thing. Besides, I immediately had another idea. And I was happy that it was accepted. The Rhine flowed there. The building stands right next to its banks. And I thought: I’ll do something with planks. With heavy, solid planks”, explained the artist in a conversation with Maria Wetzel (cited in “Brusberg Dokumente”, no. 34, Berlin 1994, p. 27). Grieshaber created a wood-block wall made out of redwood and measuring over thirteen metres in width; the motifs are cut into this surface and recount the course of the Rhine from its source, past various regions and towns and on to the sea, visualising fairy tales, myths and legends along the way. No other German river has been the subject of so many poems and songs as the Rhine: these include the legendary Rhinegold hoard of the Nibelungs, the “Loreley” poem by Clemens Brentano, the poem of the same name by Heinrich Heine, the hymn to the Rhine by Friedrich Hölderlin and, finally “Das versunkene Schloss” (The sunken palace) by Friedrich Schlegel. And it was not just with the “Wars of Liberation” against Napoleon that the hymns, songs and poems took on a political and national tone. To a certain extent, Grieshaber singles out themes as suits him: he begins his powerful selection with a personification of the river’s source, turns his attention to viticulture and ferries, is unable to avoid dealing with the slate rock formation of the Loreley and the stories surrounding it and, finally, celebrates the ancient Roman town of Cologne. Grieshaber delineates his narrative in striking detail and – in contrast to the broad and gestural forms otherwise typical of his work – he uses his woodcutting tools to carve fine, almost Dürer-like lines into the surface of the wood to depict the events below and above the surface of the water. This leads to a complex treatment of the Rhine featuring many narrative layers. Years later, in 1982, Anselm Kiefer would also give shape to this theme in large-format woodcuts, although he arrives at an entirely different result in relating his perspective on this river loaded with myth and history. A complete woodcut series of Grieshaber’s “Rhein” can be found in the Hamburger Kunsthalle; three episodes from the monumental series of another impression purchased directly from the artist have now become available here.

JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

296 UNTITLED 27

1966

Tuschpinselzeichnung und Aquarell auf Japanpapier. 46 x 62 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Miró‘ sowie rückseitig datiert und nummeriert ‚11/V/66 – 4/XI/66/27‘. – Materialbedingt minimal knittig.

Dupin/Lelong-Mainaud, Drawings III, 1894

Mit einer Foto-Expertise von Ariane Mainaud, ADOM, Paris, vom 21. Oktober 2014

Brush and India ink drawing and watercolour on Japan paper. 46 x 62 cm. Framed under glass. Signed ‚Miró‘ in pencil lower right and on the verso dated and titled ‚11/V/66 – 4/XI/66/27‘. – Minimally creased due to material.

Dupin/Lelong-Mainaud, Drawings III, 1894

With a photo-certificate from Ariane Mainaud, ADOM, Paris, dated 21 October 2014

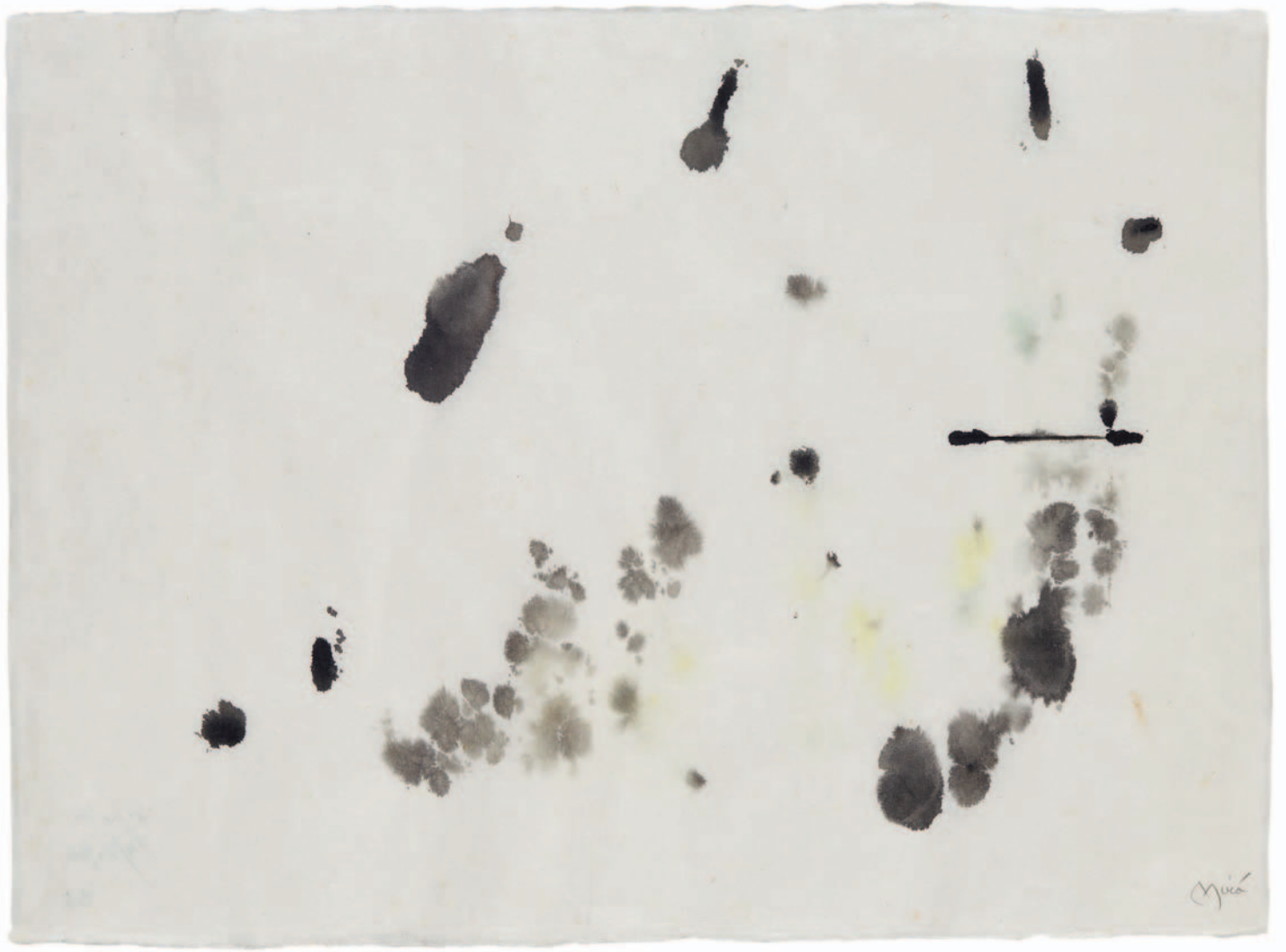
Provenienz Provenance

Privatsammlung Spanien

€ 35 000 – 40 000

Dieses Blatt gehört zu einer Serie mit sehr fragilen und zarten Kompositionen, die im Jahr 1966 entstehen: um eine Lösung zu finden, eine Idee zu verfolgen, Gedanken zu verdichten. Die Flecken und Tupfer und eine kurze sie ordnende Linie folgen einem natürlichen Rhythmus. Sie wachsen, formen sich zu Gefügen und Geflechten, überspannen das Format. Trotz informeller Offenheit entsteht eine konzeptuelle Strenge, Miró zeichnet einen intensiven Prozess der Gestaltung; Bildideen werden im Kleinen entwickelt und bei aller Eigenständigkeit dennoch auf ihre Aussagekraft fürs Große überprüft. Überraschende Einfälle wechseln mit sorgfältiger Kalkulation. „In Zeichnungen segeln Objekte auf einer planen Fläche“, schreibt Miró 1924 an den jungen Schriftsteller und Ethnologen Michel Leiris, und Jahre später, in den 1960er Jahren, lässt der Künstler wissen, welch enorme Anstrengung es für ihn bedeutet, zu einer gewünschten Leere zu kommen, die ihm vorschwebt. Natürlich kann man sich bei der Betrachtung von kompliziertem Hinterfragen und Ausdeuten lösen und bei der Betrachtung sich Naturphänomene wie einen nächtlichen Sternenhimmel einbilden und sich deshalb in dieses für Miró typische Motiv voller Poesie verlieben. Miró hat sich einmal als „travaillant comme un jardinier“ bezeichnet, eine wunderbare Metapher für seinen ungebrochenen Willen, die Welt künstlerisch auch mit Leere zu versehen. „Übrigens“, so Miró im Jahr 1959 „gibt es auf meinen Bildern ganz kleine Formen auf großen leeren Flächen. Die leeren Räume, Horizonte und Flächen, alles, was leer ist, hat mich immer sehr beeindruckt.“ (zit. nach Ausst. Kat. Joan Miró. Arbeiten auf Papier, Kestner-Gesellschaft Hannover 1989/1990, S. 13).

This sheet belongs to a series of very fragile and delicate compositions that Miró created in 1966: in order to find a solution, pursue an idea, collect his thoughts. The spots and dabs and the short line bringing order to them follow a natural rhythm. They grow, form themselves into structures and networks, stretch across the surface. A conceptual rigour emerges in spite of their informal openness – Miró has drawn an intense formative process: pictorial ideas are developed with an eye to detail, but in spite of all their independence, they are assessed in terms of their significance for the greater whole. Surprising strokes of inspiration alternate with careful calculation. In 1924 Miró wrote to the young writer and ethnologist Michel Leiris: “In drawings, objects sail on a flat plane.” Years later, in the 1960s, the artist revealed the enormous amount of effort it costs him to reach the sought-after emptiness envisioned by him. In viewing his work, it is of course possible to distance ourselves from this complex questioning and interpreting, to imagine natural phenomena such as a starry night sky and to fall in love with this characteristic and highly poetic motif for this reason. Miró once referred to himself as “travaillant comme un jardinier” – a wonderful metaphor for his unbroken will to artistically also provide the world with emptiness. “By the way”, Miró said in 1959 (cited in exhib. cat. Joan Miró: Arbeiten auf Papier, Kestner-Gesellschaft Hanover 1989/1990, p. 13), “in my pictures there are very small forms on large, empty surfaces. The empty spaces, horizons and surfaces, everything that is empty, has always greatly interested me.”



SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

297 LE VIOLON

1966

Silberobjekt, mit aufgestecktem vergoldeten Kopf. Höhe 53 cm. Breite 21,5 cm. Tiefe 7 cm. In einem schwarzen, lederkaschierten und mit rotem Samt ausgekleideten Kasten. Rückseitig signiert und betitelt „Dalí Le VIOLON“ und auf der rechten Seite mit der Exemplarnummer, der Materialbezeichnung „PLATA“ und der Nummer „B 741“ versehen. Exemplar 5/8 + 4 Exemplare p.a. Edition Claude Cueto. Gießerei ExaMetal, Barcelona. – Partiiell minimalst oxidiert.

Mit einer Expertise von Robert und Nicolas Descharnes, Archives Descharnes, Paris, vom 29. September 2008 (Archivnummer 0366)

Silver object, with attached gilded head. Height 53 cm. Width 21.5 cm. Depth 7cm. In a black, leather-covered box lined with red velvet. Signed and dated „Dalí – Le Violon“ verso and on the right-hand side exemplar number, material inscription „PLATA“ and numeration „B 741“. Exemplar 5/8 + 4 exemplars p.a. Edition Claude Cueto. Foundry ExaMetal, Barcelona. – Partially minimally oxidised.

With a certificate from Robert and Nicolas Descharnes, Archives Descharnes, Paris, dated 29 September 2008 (archive number 0366)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Spanien

Literatur *Literature*

Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou. Sculptures & Objects, Paris 2003, Nr. 279-281, S. 117 mit Farbabb. (Bronze, Gips); Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and the Soft. Sculptures & Objects, Paris 2004, Kat. Nr. 282, S. 117 mit Farbabb. (Silber)

€ 40 000 – 50 000



Salvador Dalís Hang zu erotischer und morbider Thematik vereinigt sich in „Le violon“ – eine Assemblage aus dem Musikinstrument, einem weiblichen Rückenakt und dem Schädel eines südamerikanischen Bergozelots. Darstellungen von Schädeln und Instrumenten sind wiederkehrende Motive im Oeuvre des Künstlers, der weibliche Akt ist als Thema allgegenwärtig.

Die morphologisch naheliegende Verbindung der weiblichen Rückenform und den Umrissen der Violine fand bereits Man Ray in seiner ikonischen Fotografie „Le violon d’Ingres“ von 1924, auf die Dalí hier Bezug nimmt.

Zugleich ist die Vereinnahmung und Verfremdung des Instruments eine augenzwinkernde Abrechnung Dalís mit der Musik. In seinen Lebenserinnerungen beschreibt der Künstler eine Begebenheit aus seiner Schulzeit: „Einmal suchte ich mir einen Violinschüler, den ich sehr flüchtig kannte und für den ich wegen seiner künstlerischen Begabung eher ein Gefühl der Bewunderung hegte, als Opfer aus. [...] Ohne zu zögern ging ich zu ihm und gab ihm einen furchtbaren Tritt in den Hintern. Dann sprang ich auf seine Geige, zertrampelte sie in hundert Stücke und rannte wie ein Hase davon. [...] der Literaturlehrer, der zufällig in der Nähe war, machte seine Autorität geltend [und] bat um eine Erklärung für den Vorfall. Da entstand in meinem Kopf plötzlich eine erstaunliche Lüge, und ich sagte zu ihm in einem Zug: ‚Ich habe gerade die Geige zerstört, um endgültig und unwiderleglich die Überlegenheit der Malerei über die Musik zu beweisen.‘ [...] Es ist außerordentlich lehrreich zu beobachten, wie ich mit einer improvisierten Lüge, die unter extrem anekdotischen Umständen zustande kam, die Formulierung einer dauerhaften und einheitlichen philosophischen Plattform vorwegnahm.“ (Salvador Dalí, Das geheime Leben des Salvador Dalí, München 1984, S. 152 mit Anm.).

Salvador Dalí’s predilections for erotic and morbid themes have been united in “Le violon” – an assemblage consisting of the musical instrument, a female nude’s back and the skull of a South American margay. Images of skulls and instruments represent recurring motifs in the artist’s oeuvre, and the theme of the female nude is omnipresent.

The morphologically intuitive connection between the form of a woman’s back and the contours of a violin had already been found by Man Ray in his iconic photograph “Le violon d’Ingres” of 1924, to which Dalí makes reference here.

At the same time, Dalí’s appropriation and defamiliarisation of the instrument is an ironic reckoning with music. In his memoirs, the artist describes an incident from his schooldays: “Once I selected a student of the violin as my victim: I knew him very vaguely and, because of his artistic talent, I actually felt some sense of admiration for him. [...] Without hesitating, I went to him and gave him a terrible kick on his behind. Then I jumped on his violin, trampled it into a hundred pieces and ran away like a rabbit. [...] the literature teacher, who happened to be nearby, asserted his authority to intervene and he asked for an explanation for this incident. Then an astounding lie suddenly emerged in my head, and I told him without pausing: ‘I destroyed the violin just now, in order to conclusively and irrefutably prove the superiority of painting over music.’ [...] It is extraordinarily enlightening to observe how I anticipated the formulation of a permanent and unified philosophical platform.” (Salvador Dalí, Das geheime Leben des Salvador Dalí, Munich 1984, p. 152, with annotation).



NACH GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

HEIDI MELANO

Genf 1929 – 2014

299 PÉLIAS ET NÉLÉE

1962/1963

Mosaiktafel. Nach einem Motiv von Georges Braque. Glasierte farbige Mosaiksteine und vereinzelte weiße Granitsteine auf Zement in Stahlrahmen. 119,5 x 159,3 cm. In ein Standgerüst aus Stahl (143 x 162 x 60,5 cm) montiert. Im Mosaik unten rechts mit dem Namenszug ‚G Braque‘ (unterstrichen). Eines von 3 Exemplaren. Nach der gleichnamigen Gouache bzw. der letzten Farblithographie von Georges Braque von 1962/1963 geschaffen (Vallier 184, Murlot 144. Plakatmotiv der Ausstellung „Les Bijoux de Braque“, Musée des Arts Décoratifs, Paris, März/April (1963). Posthume Ausführung, Édition Armand Israël, Paris 2005.

Mit einem Zertifikat von Armand Israël, Paris; die Arbeit wird in den in Vorbereitung befindlichen Catalogue Raisonné zum Werk von Georges Braque aufgenommen.

Mosaic plate. After a motif by Georges Braque. Glazed colour mosaic stones and few white granite stones on cement in steel frame. 119.5 x 159.3 cm. Mounted on a steel framework (143 x 162 x 60.5 cm). The mosaic marked with the name of ‚G Braque‘ (underlined) lower right. One of 3 exemplars. Created after the eponymous gouache resp. after the last colour lithograph by Georges Braque from 1962/1963 (Vallier 184, Murlot 144. Poster motif for the exhibition „Les Bijoux de Braque“, Musée des Arts Décoratifs, Paris, March/April (1963). Posthumous execution, Édition Armand Israël, Paris 2005.

With a certificat from Armand Israël, Paris; the piece will be included in the catalogue raisonné of George Braque currently under preparation.

€ 60 000 – 80 000

Ausstellungen Exhibitions

Peking/Nanking 2012 (Palastmuseum/Art Museum of Nanjing University of the Art), Georges Braque, The First Exhibition in China of a Founder of Cubism; Saint-Dié-des-Vosges 2013 (Musée des Métamorphoses de Georges Braque)

Literatur Literature

Heger de Loewenfeld/ Raphael de Cuttoli, Les Métamorphoses de Braque, Paris 1989, mit Abb. S. 31, 58; Armand Israël, Georges Braque, L'Artisan de génie, Ausst. Kat. Levallois 2014, S. 59 mit Fababb; Armand Israël, Georges Braque & Les Précurseurs de l'art moderne et contemporain, Ausst. Kat. Mas D'Artigny, Saint-Paul de Vence, 2015, S. 68 mit Farbabb.

Eines der bekanntesten Mosaiken von Georges Braque ist sicherlich u.a. die Arbeit für das schimmernde Wasserbecken in der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence. Dieses wie auch andere bedeutende Mosaiken nach künstlerischem Entwurf sind Werke der Mosaizistin Heidi Melano, die sich – zusammen mit ihrem Mann Lino Melano – damals international auszeichnete, nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit weiteren Künstlern wie Marc Chagall und Fernand Léger.

Das vorliegende posthum entstandene Mosaik „Pélias et Nélée“ von Heidi Melano variiert eines der berühmtesten Motive von Georges Braque. In der griechischen Mythologie waren „Pélias“ und „Nélée“ Brüder, Söhne von Poseidon, dem Gott der Meere. Die gleichnamige Gouache des Künstlers, die er dann in einer letzten, 1963 vor seinem Tod entstandenen, Farblithographie aufgriff und wiederholte, diente Heidi Melano als Vorlage. Diese verwandten Arbeiten erinnern in Komposition und Stil an die 1953/1955 ausgeführte Deckenmalerei von Georges Braque für den Saal Henri II im Louvre, sie zitieren geradezu das dekorativ verdichtete Schema eines Vogelpaares auf blauem Grund. Georges Braque erwähnte damals in einem Interview wie er in der Weite des Himmels über der Camargue große Vögel beobachtet hatte, ein unvergleichliches, ihn als Künstler extrem berührendes Erlebnis. Die piktorale Umsetzung des Vogelfluges, in seiner freien wie ungebundenen Bewegung, wird im späten Oeuvre zu einer zentralen künstlerischen Aufgabe. Braque fand hier zu einer abstrakten, geradezu emblematisch anmutenden Komposition.

The work for the shimmering pool at the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence is surely one of the best-known mosaics by George Braque. Like other important mosaics based on artist's designs, it was the work of the mosaicist Heidi Melano, who – together with her husband Lino Melano – achieved international distinction at that time, not least through their collaboration with other artists, such as Marc Chagall and Fernand Léger.

The present mosaic "Pélias et Nélée", which was created posthumously by Heidi Melano, is a variation on one of Georges Braque's most famous motifs. In Greek mythology Pelias and Neleus were brothers – sons of Poseidon, god of the sea. The artist's eponymous gouache, which he had taken up again and repeated in 1963 in a final colour lithograph created before his death, served Heidi Melano as her design. Compositionally and stylistically these related works recall the ceiling painting that Georges Braque carried out in 1953/1955 for the Salle Henri II in the Louvre; they are a direct quotation of the ornamentally concentrated formula for a pair of birds on a blue ground.

In an interview at that time, Georges Braque mentioned how he had observed large birds in the vast sky above the Camargue: an incomparable experience that had touched him profoundly as an artist. Giving pictorial form to the bird's flight, in its free and unbound movement, would become a central artistic task in his late oeuvre. Braque had here found his way to an abstract composition that seems virtually emblematic.



HENRI JULIEN ROUSSEAU

Laval (Mayenne) 1844 – 1910 Paris

300 BARON DAUMESNIL (LE GÉNÉRAL DAUMESNIL)

Um bzw. nach 1898

Bronzefigur. Höhe 34,5 cm. Auf einen motivisch gestalteten Bronzsockel (ca. 15 x 33,5 x 25 cm) montiert. Auf dem mitgegossenen Postament der Figur seitlich rechts signiert ‚H Rousseau‘ sowie mit der eingeschlagenen Exemplarnummer versehen, vorderseitig betitelt ‚BARON DAUMESNIL‘; rückseitig am Sockel unten links mit dem Gußvermerk ‚Susse F.P.‘. Exemplar 4/8 einer limitierten posthumer zeitgenössischen Auflage mit 4 zusätzlichen römisch nummerierten Künstlerexemplaren und einigen für Museen reservierten HC-Exemplaren, nach der gleichnamigen originalen Holzplastik. Susse Fondeur, Paris. Edition Valère Lamblot 2018. – Mit sehr schöner hellerer, bronzefarbener Patina, der Sockel gegenstandsbezogen tonal dunkler und mehrfarbig patiniert, von Hell- und Dunkelbraun bis Schwarz.

Mit einem Foto-Zertifikat von Yann le Pichon, Sèvres, vom 5. Januar 2019 sowie einem Gutachten vom März 2009

Bronze figure. Height 34.5 cm. Mounted on a designed bronze base with various motifs (approx. 15 x 33.5 x 25 cm). Signed 'H Rousseau' and with the hammered exemplar number on the right side of the cast-with pedestal, titled 'BARON DAUMESNIL' on the front; with the foundry mark "Susse F.P." on the back side of the base lower left. Exemplar 4/8 from a limited posthumous contemporary edition with 4 additional artist's exemplars in roman numeration and a few HC exemplars reserved for museums, after the eponymous original wooden sculpture. Susse Fondeur, Paris. Edition Valère Lamblot 2018. – With very fine lighter bronze-coloured patina, the base darker in tone and with multi-coloured patina in relation to the objects, from light brown and dark brown to black.

With a photo-certificate from Yann le Pichon, Sèvres, dated 5 Jan. 2019 as well as an expert report dated March 2009

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

(Holzfigur): Hannover 1961 (Kunstverein Hannover), Das naive Bild der Welt, Nr. 269 („Baron Daumesnil, etwa 1907, Holzskulptur, 38 cm“); Paris 1963 (Galerie Claude Bernard); Paris 1989 (Grand Palais), Le Génie des Naïfs

€ 30 000 – 40 000

Literatur *Literature*

André Breton, Henri Rousseau. Sculpteur? in: La Brèche, action surréaliste, Nr. 1, Paris, Oktober 1961, Wiederabdruck in „Das Naive Bild der Welt“, Ausst. Kat. Baden-Baden/Historisches Museum Frankfurt am Main/Kunstverein Hannover 1961, Beiblatt zum Katalog (zur wiederentdeckten Holzfigur); vgl. das Fotoporträt von Henri Rousseau, Kat. S. 25; vgl. auch André Breton, Le Surréalisme et la peinture, Paris 1965; Yann le Pichon, Le Monde du Douanier Rousseau, Paris 1981, vgl. S. 229 mit Farbabbildungen (Holzfigur); Yann le Pichon, Le Monde du Douanier Rousseau, Paris 2010, S. 248 mit Farbabbildungen (Bronze), vgl. S. 249 (Holzfigur)

Henri Rousseau zelebrierte wohl bis in sein hohes Alter nach den Erlebnissen von 1870/1871 einen unwiderstehlichen, sehr französischen und republikanisch gefärbten Patriotismus, der sich aber aus einem völlig imaginierten und eigenen phantastischen Heroismus nährte. Insbesondere das 1873 vor dem Rathaus von Vincennes aufgestellte Denkmal des napoleonischen Generals Daumesnil (1776-1832), Kommandant der Festung von Vincennes und die Anekdoten um diese sehr populäre historische Gestalt, hatten es ihm angetan. Das Bronze-Denkmal von Louis Rochet (1813-1878) zeigte den beinamputierten General mit seiner Holzprothese. Entzückt von der Persönlichkeit dieses mutigen Militärs, der den angreifenden russischen Truppen entgegengehalten haben soll, dass er sich nur ergebe, wenn man ihm sein echtes Bein zurückgäbe - „...dites aux Russes que je leur rendrai Vincennes quand ils me rendront ma jambe“ -, schnitzte Rousseau, „Der Zöllner“, nach dem Denkmal des Heroen seine eigene kleine Figur in Holz. Ja, er soll seiner „naiven“ Kopie seine eigenen Züge verliehen haben, so dass André Breton, der das Werk publik machte, wie folgt kunstkritisch wie surrealistisch kommentierte: „En pareil cas, il s'agit toujours d'autoportrait.“ (Zitiert nach Yann le Pichon, op. cit. 1981, S. 229). Die bislang unbekannte Holzfigur des Künstlers war ein Zufallsfund im Clignancourt der Jahre 1948/1949 und steckte in einem separat gestalteten Holzsockel (ehemals Sammlung Jorge Milchberg, kt Paris). Nach einer Edition von wenigen Bronzegüssen bei George Rudier, Chatillon-sous-Bagneux, in den Jahren 1966/1967, liegt mit dem vorliegenden Stück ein posthumer Guss einer von Yann le Pichon autorisierten zeitgenössischen Auflage vor.

After the experiences of 1870/1871 and presumably until his old age, Henri Rousseau celebrated an irresistible patriotism that was of a very French and Republican hue, but fed on an entirely imagined and fantastical heroism of its own. He was particularly fond of a monument installed in 1873 in front of the town hall of Vincennes – commemorating the Napoleonic general Daumesnil (1776–1832), who had been commander of the fortress there – as well as the anecdotes surrounding this very popular historical figure. The bronze monument by Louis Rochet (1813–1878) depicts the general, whose leg had been amputated, with his wooden prosthesis. Enchanted by the personality of this courageous military man who is supposed to have defied the attacking Russian troops by stating he would only turn over the town if his real leg were returned (“... dites aux Russes que je leur rendrai Vincennes quand ils me rendront ma jambe”), Rousseau, “Le Douanier”, carved his own little figure in wood after the hero’s monument. And indeed, he is also supposed to have lent his own features to his “naive” copy, leading André Breton, who presented the work to the public, to make the following art-critical and surreal comment: “En pareil cas, il s'agit toujours d'autoportrait.” (cited after Yann le Pichon, op. cit. 1981, p. 229). The previously unknown wooden figure by the artist was found by chance in Clignancourt in 1948/1949, inserted in a separately designed wooden base (formerly collection of Jorge Milchberg, Paris). Following an edition of a small number of bronze casts carried out in 1966/1967 by George Rudier, Châtillon-sous-Bagneux, the piece presented here is a posthumous cast from a contemporary edition authorised by Yann le Pichon.





ALICE BAILLY

Genf 1872 – 1938 Lausanne

N°305 FRUITS ET MAINS (L'OFFRANDE) 1919

Gouache und Tusche über Bleistift auf festem bräunlichen Papier. 61,5 x 49 cm. Nicht signiert. Rückseitig auf dem Unterlagekarton mit dem Stempel der Fondation Alice Bailly, durch Unterschrift des Präsidenten der Fondation bestätigt, sowie handschriftlich datiert und betitelt „fruits et mains 1919“ sowie von fremder Hand bezeichnet „L'offrande“. – Geringfügig gebräunt.

Provenienz Provenance

Galerie Koller, Zürich, Auktion 16./17. Mai 1980, Los 5886; Galerie W. Klopfer, Zürich (1981); Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen Exhibitions

Zürich 1973 (Galerie Strunskaja), Alice Bailly 1872-1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, o. Kat. Nr., mit Abb. (seitenverkehrt, „L'offrande“); Wien/Innsbruck/Aarau 1985 (Galerie nächst St. Stephan/Galerie Krinzing, Forum für aktuelle Kunst/Aargauer Kunsthaus), Alice Bailly, Werke 1908-1923, Kat. Nr. 37 („Mains et fruits“)

€ 8 000 – 12 000



ARNOLD BALWÉ

Dresden 1898 – 1983 Feldwies am Chiemsee

306 SCHIERLINGWIESE 1939

Öl auf Leinwand. 60 x 85 cm. Gerahmt. Unten links rotbraun signiert ‚Balwé‘. Rückseitig blau signiert, datiert und betitelt ‚Arnold Balwé 1939 Schierlingwiese [sic!]‘. – Im Rand mit Craquelé.

Wir danken Gabriele Balwé, Burghausen, für ergänzende und bestätigende Auskunft.

Das Motiv der Schierlingwiese fand Arnold Balwé wohl nahe Feldwies-Übersee am Chiemsee, wo der Künstler seit Ende der 1920er Jahre lebte.

€ 6 000 – 8 000

ARNOLD BALWÉ

Dresden 1898 – 1983 Feldwies am Chiemsee

307 ROTER STRAUSS

1975

Öl auf Leinwand. 116 x 73 cm. Gerahmt.
Oben rechts braun signiert ‚Balwé‘. Rück-
seitig auf der Leinwand blau signiert und
betitelt ‚Arnold Balwé „Roter Strauss“‘
sowie mit den Maßangaben. – In schöner,
farbfrischer Erhaltung.

Wir danken Gabriele Balwé, Burghausen,
für ergänzende und bestätigende Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Privatnachlass, Familienbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Rosenheim 1976 (Städtische Galerie),
Kollektivausstellung

Literatur *Literature*

Arnold Balwé, mit einer Einführung von
Jörg Lampe, Rosenheim (o.J.), S. 56 mit
ganzseitiger Abb.

€ 8 000 – 12 000





EDUARD BARGHEER

1901 – Hamburg – 1979

308 ZELTSTADT 1961

Öl auf Leinwand. 25,3 x 49,4 cm. Gerahmt.
Unten rechts dunkelbraun signiert und
datiert ‚Bargheer.61.‘. Rückseitig auf der
Leinwand mit den Maßangaben, auf dem
Keilrahmen datiert und betitelt ‚Zeltstadt
61.‘ – Geringfügiges Craquelé in den oberen
Ecken.

Henze 1961/4

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Rheinland; Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1966 (Galerie Stangl), Eduard
Bargheer (außer Katalog); Ludwigshafen
1967 (Bürgermeister-Ludwig-Reichert-
Haus), Eduard Bargheer. Ölgemälde, Aqua-
relle, Druckgraphik 1927-1967, Kat. Nr. 53

€ 4 000 – 6 000

CURTH GEORG BECKER

1904 – Singen – 1972

309 MÄDCHEN IM WALDE (MYLERAN) 1970

Öl auf Leinwand. 57 x 76,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz monogrammiert
,cg be'. Rückseitig auf der Leinwand datiert
und betitelt ,Myleran 70' sowie mit Widmung
,für Georg Pape Mai 70' versehen.
– In tadelloser Erhaltung.

Sommer G 497

Provenienz *Provenance*

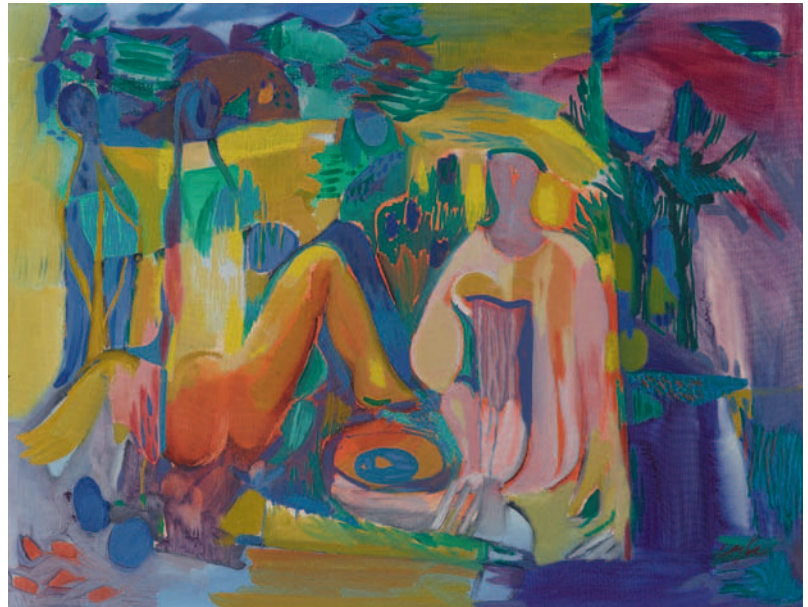
Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Darmstadt 1971 (Mathildenhöhe),
Neue Darmstädter Sezession, Kat. Nr. 12

Der Name „Myleran“ bezieht sich auf ein
Medikament, das Becker zur Behandlung
seiner Leukämie einnahm.

€ 4 000 – 6 000



310 FLEURS DU MAL/STILLEBEN SCHAFGARBE Um 1952

Öl auf Leinwand. 72,3 x 83 cm. Gerahmt.
Unten links monogrammiert ,cg be' (einges-
ritz). Rückseitig auf der Leinwand signiert
und bezeichnet ,cg becker Kressbronn'. Auf
dem Keilrahmen betitelt ,fleurs [sic] du
mal'. – Oberflächlich leicht verschmutzt.
Die Ränder rahmungsbedingt teilweise
berieben.

Sommer G 206

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1953 (Kunsthalle), Deutscher
Künstlerbund. Dritte Ausstellung (mit rück-
seitigem Etikett); Mannheim 1953 (Kunst-
halle), Curth Georg Becker und Edvard
Frank, Kat. Nr. 14; Darmstadt 1965 (Kunst-
halle), Curth Georg Becker und Erich Glette,
Kat. Nr. 2; Kaiserslautern 1973 (Pfalzgalerie),
Pfälzische Sezession, Kat. Nr. 8

€ 6 000 – 7 000





MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – 1950 New York

311 DER SCHLITTSCHUHLÄUFER 1922

Original-Lithographie auf Velin.
49,3 x 36,3 cm (68,4 x 53,5 cm). Signiert und
nummeriert. Exemplar 90/100. Blatt 5 der
Folge „Berliner Reise“. Herausgegeben von
I.B. Neumann, Berlin 1922. – Im Passepartout-
Ausschnitt gebräunt und mit Lichtrand.

Hofmaier 217 B

Provenienz *Provenance*

Privatnachlass Lothar-Günther Buchheim

€ 3 000 – 5 000

ANTOINE-LOUIS BARYE

1795 Paris 1875

312 ÉLÉPHANT DU SÉNÉGAL

Wohl 1874

Bronze. 13,9 x 19,7 x 8,7 cm. Am Sockel vorderseitig signiert ‚BARYE‘ sowie rückseitig mit dem Gussvermerk ‚F. BARBEDIENNE. Fondeur.‘ versehen. Unterseitig im Sockel auf dem Bronzesteg mit eingeschlagenem „U“ bezeichnet. Nach Auskunft von Michel Poletti wohl einer von 5-6 Sandgüssen, die zwischen 1890 und 1910 posthum vom Originalmodell 1:1 von Barbedienne gegossen worden sind, davon ein Gussexemplar in der Sammlung des Louvre. Das vorliegende Exemplar unterseitig im Sockel mit der Marke des Bearbeiters des Ateliers Barbedienne. – Mit schöner, ebenmäßig schwarzbrauner, ins Grünliche spielender Patina. Stellenweise mit minimalen Bereibungen.

Poletti A 119; Pivar A 90

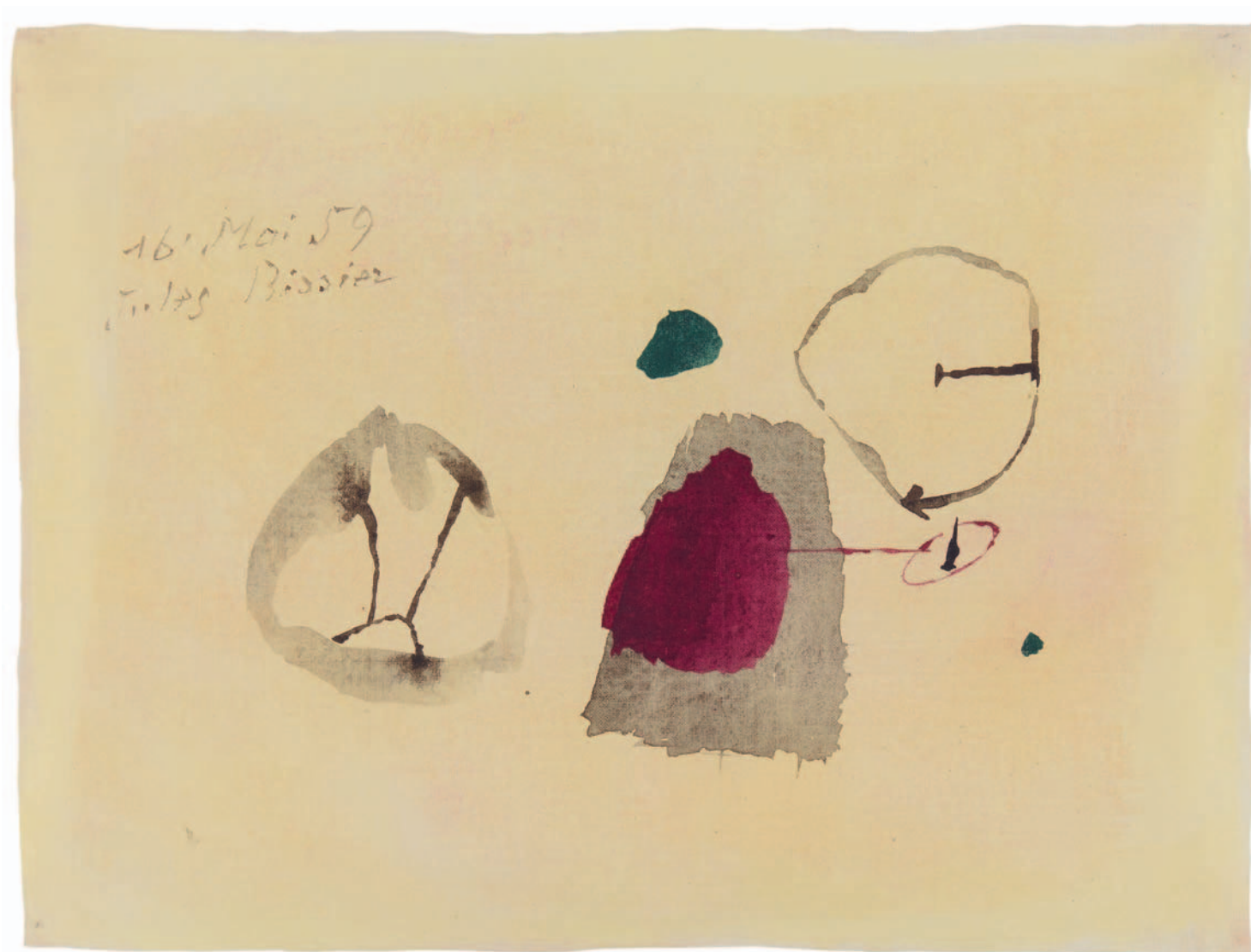
Wir danken Michel Poletti, Paris, für freundliche ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Nordrhein Westfalen, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

€ 4 000 – 6 000





JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

313 16. MAI 59
1959

Eiöltempera auf feiner Leinwand.
16,9 x 22,5 cm. Unter Glas gerahmt. Oben
links schwarz signiert und datiert, 16. Mai 59
Jules Bissier. – In guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Belgien

€ 6 000 – 8 000



JULIUS BISSIER

Freiburg im Breisgau 1893 – 1965 Ascona

314 07. NOV 64
1964

Eiöltempera auf feiner Leinwand.
21,6 x 27,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links schwarz signiert und datiert ‚7. Nov. 64
Jules Bissier‘. – In guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Belgien

€ 8 000 – 12 000

HERBERT BÖTTGER

Krefeld 1889 – 1954 Buderich

315 FRÜHLINGSLANDSCHAFT

1935

Öl auf Leinwand. 42,2 x 39,7 cm. Gerahmt.
Unten links schwarz monogrammiert und
datiert ,HB 35' (ligiert). – Minimale Retusche
im oberen Bereich, der Keilrahmen schwach
durchdrückend.

Nicht bei Jacobs

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Westdeutschland

€ 4 000 – 6 000



316 GETREIDEFELD (LANDSCHAFT MIT GEHÖFT)

Um 1935/1936

Öl auf Leinwand. 40,3 x 45,2 cm. Gerahmt.
Unten rechts braun monogrammiert ,HB'
(ligiert).

Nicht bei Jacobs

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Privatsammlung

€ 3 000 – 3 500



HERMANN BLUMENTHAL

Essen 1905 – 1942 Kljasticy, Russland)

317 ZWEI MÄDCHEN MIT TUCH IM WASSER STEHEND (SINGENDE MÄDCHEN IM WASSER STEHEND). ENTWURF FÜR DIE WASSERWERKE BERLIN-CHARLOTTENBURG 1939

Bronzeplastik. Höhe 27,5 cm. Rückseitig unten mit dem Gießerstempel „RICH. BARTH BLN MARIENDORF“ versehen. Einer von 20 Güssen. Lebzeitguss. – Mit rehbrauner Patina, kleinere Partien grünlich oxidiert.

Isermeyer F 57,1

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen/Osnabrück/Düren/Berlin
1981 (Gerhard Marcks-Haus/Leopold
Hoesch-Museum), Kat. Nr. 45 mit Abb.;
Bremen/Berlin/Düsseldorf 1992/1993
(Galerie Werner/Galerie Pels-Leusden/
Galerie Vömel), Hermann Blumenthal,
Kat. 52, S. 42 mit Farbabb.

€ 7 000 – 9 000



GUSTAVE BUCHET

Etoy 1888 – 1963 Lausanne

N318 BÂTEAUX À VAPEUR

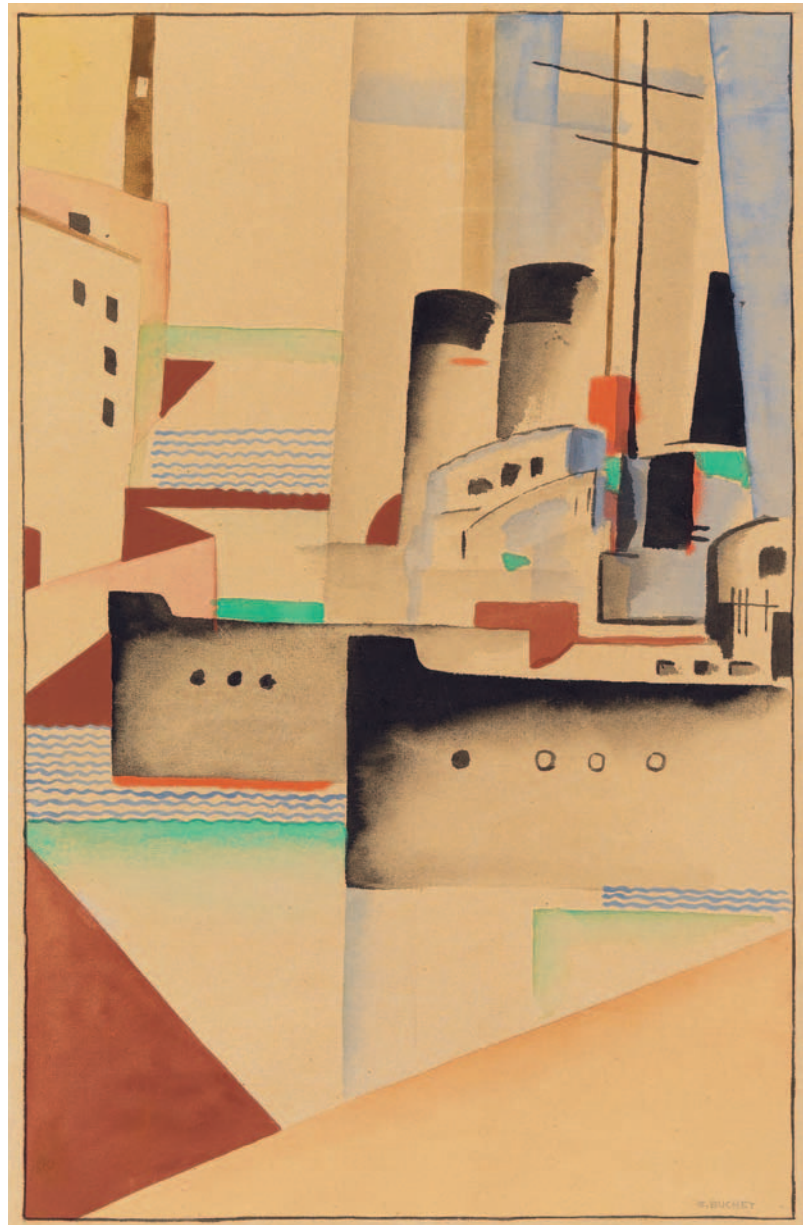
Aquarell auf Bütten. 45,2/45,6 x 29,7 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
Bleistift signiert ‚G. BUCHET‘: – Farbfrisch
erhalten, Papier insgesamt schwach ge-
bräunt.

Provenienz *Provenance*

Kunstgalerie W. Klopfer, Zürich (1985);
Privatsammlung Schweiz

Gustave Buchet zählt neben Alice Bailly und Rodolphe-Théophile Bosshard zu den wichtigsten Schweizer Vertretern des Kubismus. Er gehörte 1915 zu den Gründungsmitgliedern der Genfer Gruppe „Le Falot“, die die Abkehr von der traditionellen Schweizer Malerei propagierte und sich an den aktuellen Strömungen der französischen Kunst orientierte. Nach Paris-Besuchen 1910 und 1916/17 ließ sich Buchet 1920 dauerhaft dort nieder. Ab Mitte der 1920er Jahre arbeitete er zunehmend abstrakt, in den 1930er Jahren kehrte er zu einer traditionelleren, gegenständlichen Bildsprache zurück. Buchet war auch als Illustrator sowie als Bühnen- und Kostümbildner aktiv.

€ 5 000 – 7 000





ERICH BUCHHOLZ

Bromberg 1891 – 1972 Berlin

319 SCHAUKELNDE BEWEGUNG-SCHAUKELNDE RUHE
1952

Öl auf Hartfaserplatte. 49,9 x 49,9 cm. Unter Glas gerahmt (Objektrahmen). Unten rechts mit dem Künstlersignum versehen (Wassermann-Zeichen). – Vereinzelt fachmännische Retuschen entlang der Außenränder.

Ilk B113

Provenienz *Provenance*

Rose Fried Gallery, New York (mit rückseitigem Galerie-Etikett); Doyle, European Art Modern and Contemporary Art Auction, New York, 8. November 2006, Lot 97; Privatsammlung Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*

New York 1956 (Rose Fried Gallery), Erich Buchholz 1917-1930/1950-1955

€ 6 000 – 8 000



ROLF CAVAEEL

Königsberg 1898 – 1979 München

320 OHNE TITEL (NO 61/S2)

1961

Öl auf Leinwand. 61 x 50,1 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz monogrammiert, 'CA'
sowie rückseitig schwarz signiert, bezeichnet
und datiert 'CAVAEL No 61/S2'. – Die
Leinwand minimal wellig.

Nicht bei Keller

Wir danken Claudia Mindak, Hohen Neuen-
dorf, für die Bestätigung des Werks. Das
Gemälde ist im Archiv des Nachlasses ver-
zeichnet.

Provenienz *Provenance*

Van Ham Kunstauktionen, Köln, Modern and
Contemporary Art, 30. Mai 2001, Lot 388;
Privatsammlung Rheinland

€ 7 000 – 9 000

FRANCIS BOTT

Frankfurt a. M. 1904 – 1998 Lugano

321 COMPOSITION

1952

Öl auf Leinwand. 64,9 x 90,5 cm. Gerahmt.
In der Darstellung unten links braun signiert
,Francis Bott'. – Die feine Leinwand rück-
seitig mit farbigem Fragment eines typogra-
phischen Reklameentwurfes in Französisch.
– In schöner ursprünglicher Erhaltung.

Henze 169

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Familie Grobel,
Elberfeld

Ausstellungen *Exhibitions*

Wuppertal 1958 (Städt. Museum, Kunst-
und Museumsverein Wuppertal-Elberfeld),
Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz
(rückseitig mit dem Fragment des Ausstel-
lungsaufklebers)

€ 5 000 – 7 000



322 OHNE TITEL

1954

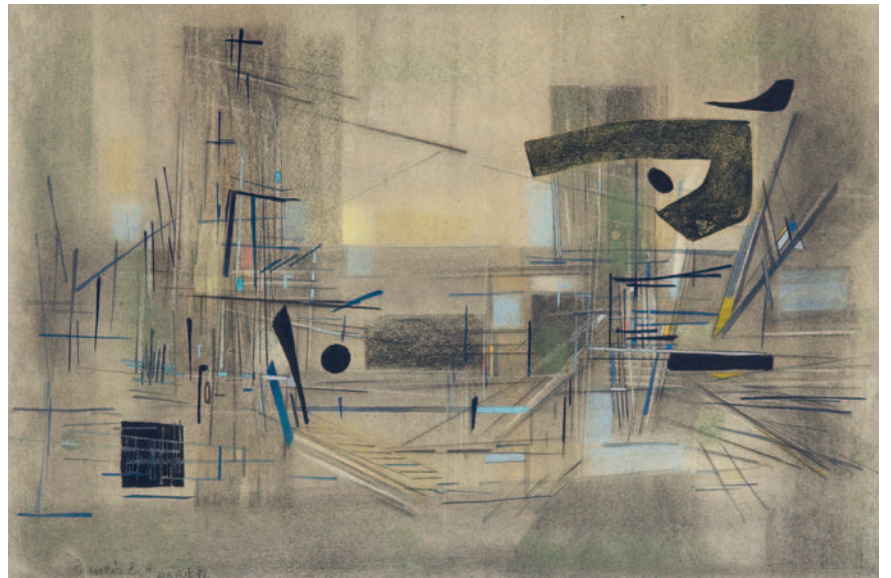
Mischtechnik (Bleistift, Pastellkreiden,
Tusche, Aquarell- und Deckfarben) auf
dünnerem Zeichenpapier. 34,5 x 52,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links mit
Bleistift signiert und etwas schwer leserlich
datiert ,Francis Bott Paris 54'. – In schönem
Erhaltungszustand.

Nicht bei Henze

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Familie Grobel,
Elberfeld

€ 3 000





CAMILLE BOMBOIS

Venarey-les-Laumes 1883 – 1970 Paris

323 AU BORD DE L'EAU

Öl auf Leinwand. 19,7 x 27,3 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚Bombois.
C.lle‘ – Mit geringfügigen oberflächlichen
Verschmutzungen.

Olivier Lorquin hat die Echtheit dieses
Gemäldes bestätigt.

Provenienz Provenance

Trevis Jacobs, USA; Christie's, New York,
Interiors Sale 2576, 28./29. August 2012,
Lot 40; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

San Francisco 1955 (San Francisco Museum
of Art), Twentieth Anniversary Exhibition (mit
rückseitigem Rahmenetikett); San Francisco
1960 (San Francisco Museum of Art), 25th
Anniversary Exhibition (mit rückseitigem
Rahmenetikett)

€ 4 000 – 6 000



GEORGES BRAQUE

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

324 VOL DE NUIT (OISEAU XII)

1957

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“. 38,5 x 68,3 cm (51,8 x 74,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 75/75. Édition Maeght, Paris. – In farbfrischer Erhaltung. Leichter Fleck am Oberrand.

Vallier 111

€ 10 000 – 12 000

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

325 NATURE MORTE AU GRAND OISEAU 1963

Original-Radierung auf Velin. 22,3 x 16,8 cm (34,2 x 26/26,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 2/50 der schwarz gedruckten Auflage. Daneben existiert eine farbige Auflage von ebenfalls 50 Exemplaren. Herausgegeben von Gérald Cramer, Genf 1967-69. – Im Rand minimal gebräunt.

Cramer 38

€ 3 000 – 4 000



326 GRAND AUTO PORTRAIT NOIR (GROSSES SCHWARZES SELBSTBILDNIS) 1975

Original-Lithographie auf leicht genarbttem Vélín d'Arches. 64,5 x 47,8 cm (87 x 65,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert und links bezeichnet „Epreuve d'artiste“. Künstlerexemplar außerhalb der nummerierten Auflage von 50 Abzügen. – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt gleichmäßig leicht gebräunt.

Sorlier 740

€ 4 000 – 6 000





MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

327 LE BOUQUET BLANC

1969

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 60 x 38,5 cm (75 x 55 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 47/50. – Insgesamt leicht gebräunt mit Lichtrand.

Mourlot 579

€ 7 000 – 9 000



MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

328 JOUR DE MAI 1972

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 63 x 38 cm (76 x 51,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 26/50. – Die Farben insgesamt etwas geblichen. Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit Lichtrand; die Unterkante rechts mit leichter Knickspur.

Mourlot 654

€ 6 000 – 7 000

MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

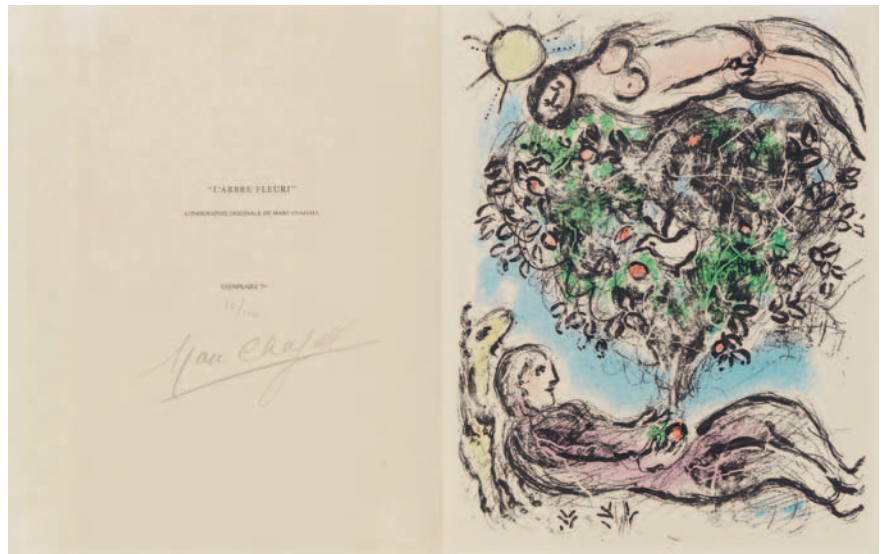
329 L'ARBRE FLEURI I

1977

Original-Farblithographie auf einem mittig gefalteten Bogen Velin. 31,5 x 24 cm (33 x 52 cm). Im Impressum auf der linken Blatthälfte signiert und nummeriert. Exemplar 10/100. Titelblatt zur Luxusausgabe des Katalogs der Ausstellung „Marc Chagall: Peintures récentes 1967 – 1977“, Musée du Louvre, Paris 1977. Éditions des Musées Nationaux, Paris 1977. – Zum Teil mit alten Montierungsspuren recto und verso.

Sorlier 915; Cramer Bücher 106

€ 3 000



NACH MARC CHAGALL

Witebsk 1887 – 1985 Vence

330 L'ANGE DU JUGEMENT

1974

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 51,7 x 43 cm (72,4 x 54,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert sowie unten links im Stein bezeichnet „CH. SORLIER GRAV. LITH.“. Exemplar 148/200. Chagall entwarf die Komposition für das Plakat einer Ausstellung seiner Werke im „Musée National Message Biblique Marc Chagall“ in Nizza. Es handelt sich beim vorliegenden Blatt um einen von 200 signierten und nummerierten Abzügen vor der Schrift. Éditions Société des Amis du Musée National Marc Chagall, Nice. Gedruckt von Mourlot, Paris 1974. – Insgesamt etwas gebräunt, im Passepartout-Ausschnitt stärker, mit Lichtrand.

Sorlier 45

€ 6 000 – 8 000





SERGE CHARCHOUNE

Buguruslan/Orenburg 1888 – 1975 Paris

331 BACH, FLÛTE ET CLARINETTE NO. 2 1957

Öl auf Leinwand. 30 x 60 cm. Gerahmt.
Unten rechts ockerfarben signiert und
datiert ‚Charchoune V 57‘ sowie auf der
Leinwand rückseitig schwarz signiert,
datiert und betitelt ‚Charchoune/V 57/
Bach,/flute et clarinette‘. – In guter
Erhaltung; kleine Farbverluste durch
Berieb am oberen Rand mittig.

Guénégan 1957/018

Provenienz *Provenance*

Galerie Jean-Louis Roque, Paris; ehemals
Sammlung Walter, Monte Carlo; Privat-
sammlung

€ 5 000 – 7 000



SERGE CHARCHOUNE

Buguruslan/Orenburg 1888 – 1975 Paris

332 NATURE MORTE DITE: CUILLÈRE EN BOIS

1943

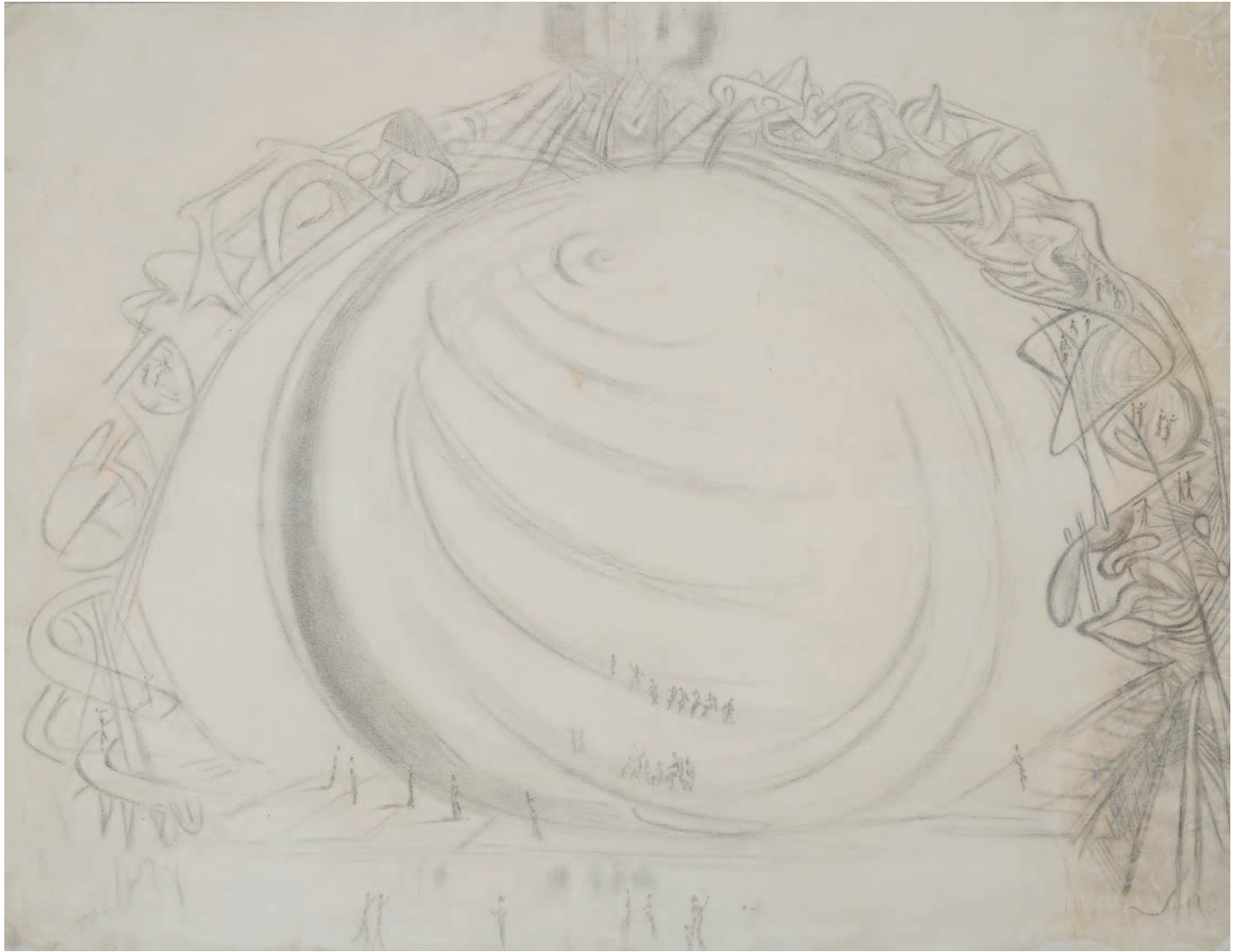
Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
50,2 x 60,8 cm. Gerahmt. Unten rechts
in die Farbe geritzt signiert und datiert
,CHARCHOUNE 6v43' sowie rückseitig auf
der Leinwand schwarz signiert, betitelt
und datiert ,CHARCHOUNE cuillere en bois
43'. – Vereinzelt minimale Farbverluste im
Randbereich fachmännisch retuschiert.

Guénégan 1943/035

Provenienz *Provenance*

Galerie Le Minotaure, Paris; Privatsamm-
lung, Paris; Privatsammlung Rheinland

€ 10 000 – 15 000



SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

333 FIGURES ASCENDING A SPIRAL, STUDY FOR A NIGHT CLUB AT ACAPULCO

Um 1957

Schwarze Kreidezeichnung auf elfenbeinfarbenem Velin. 75,8 x 98,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. – Mit Randmängeln, rechts teils bis in die Darstellung.

Mit einer Expertise von Robert und Nicolas Descharnes, Paris, vom 12. Februar 1999. Die Zeichnung ist im Archiv verzeichnet (Ref. Nr. D-2275/1229).

Black chalk drawing on ivory-coloured wove paper. 75.8 x 98.8 cm. Framed under glass. Unsigned. – Marginal defects, on the right partially into the depiction.

With an expertise from Robert and Nicolas Descharnes, Paris, dated 12 February 1999. The drawing is recorded in the archive (ref. no. D-2275/1229).

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Spanien

€ 30 000 – 40 000

1957 erhielt Salvador Dalí von dem befreundeten Cesar Balsa, einem mexikanischen Hotelier und Besitzer des St. Regis Hotels in New York, den Auftrag, einen Nachtclub in Acapulco für ihn zu entwerfen.

Die hier angebotene großformatige Zeichnung bereitete wohl einen frühen Entwurf vor. Die Komposition erinnert an ein monumentales Bühnenbild. In dessen Zentrum steht ein riesiges Schneckenhaus, das bogenförmig umspannt wird von einer labyrinthischen Aneinanderreihung bizarrer organischer Formen. Grüppchen kleiner menschlicher Figuren irren in diesem traumartigen Gebilde herum oder betrachten es von außen.

Dem Künstler wurde wohl weitestgehend freie Hand gelassen – das Ergebnis, das „Dalinoche“ getauft werden sollte, konnte jedoch aus finanziellen und technischen Gründen nicht realisiert werden. Denn Dalís endgültiger Entwurf sah einen überbordenden surrealen Mikrokosmos mit ausgefeilten technischen Details vor, der jegliches Maß sprengte. „According to an article in the New York Times, it was to be shaped like an immense sea urchin perched on giant spider’s legs, and to appear as if it were being dragged to sea by giant stone giraffes. The nightclub activity was to take place inside the body of the urchin, which had seat cushions inflated with a pneumatic system that heaved up and down to give the impression that they were breathing. See Paul Kennedy, ‘Dalinoche – Night Club by Dalí in Acapulco’, New York Times, 4 May 1958” (Julia Pine, *A fantastic voyage*, in: *Surrealism, Science Fiction and Comics*, hrsg. von Gavin Parkinson, Liverpool 2015, S. 207, Anm. 32).

In 1957 Salvador Dalí received a commission to design a nightclub in Acapulco for his friend Cesar Balsa, a Mexican hotelier and the owner of the St Regis Hotel in New York.

The large-format drawing offered here was presumably done in preparation for an early design. The composition is reminiscent of a monumental stage set. It is centred around a gigantic snail shell, which is surrounded by an arch made up of a labyrinthine sequence of bizarre organic forms. Little groups of small human figures wander around lost within this dream-like formation or observe it from the outside.

*The artist was presumably left largely to his own devices – however, the result, which was to be dubbed the “Dalinoche”, could not be realised for financial and technical reasons. Dalí’s final design involved an excessive surreal microcosm featuring elaborate technical details beyond all reason. “According to an article in the New York Times, it was to be shaped like an immense sea urchin perched on giant spider’s legs, and to appear as if it were being dragged to sea by giant stone giraffes. The nightclub activity was to take place inside the body of the urchin, which had seat cushions inflated with a pneumatic system that heaved up and down to give the impression that they were breathing. See Paul Kennedy, ‘Dalinoche – Night Club by Dalí in Acapulco’, New York Times, 4 May 1958” (Julia Pine, *A fantastic voyage*, in: *Surrealism, Science Fiction and Comics*, ed. by Gavin Parkinson, Liverpool 2015, p. 207, n. 32).*

SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figuera – 1989

334 LE CRÂNE DE ZURBARAN. Verso: VIBRATIONS NUES DÉMATÉRIALISANT UN NU HABILLÉ [...] Um 1956

Doppelseitige Studie. Schwarzer und blauer Tintenstift, Kreide und Bleistiftzeichnung auf elfenbeinfarbenem Skizzenblockpapier, die rechten Ecken gerundet. 20 x 24,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift nummeriert „13“ bzw. verso unten links „14“. – Unmittelbar zum Rand minimalst gebräunt, die obere rechte Ecke mit Knick und kleineren Fleckchen.

Mit einer Foto-Expertise von Nicolas und Olivier Descharnes, Archives Descharnes, Azay-leRideau, vom 23. Juli 2015 (Archiv-Nr. d 5549)

Double-sided study. Black and blue ink pen, chalk and pencil drawing on ivory-coloured sketchbook paper, the right corners rounded. 20 x 24.6 cm. Framed under glass. Numbered "13" in pencil lower right resp. "14" verso lower left. – Outer margins very minimally browned, the upper right corner with crease and minor stains.

With a photo-certificate from Nicolas and Olivier Descharnes, Archives Descharnes, Azay-leRideau, dated 23 July 2015 (archive no. d 5549)

Provenienz *Provenance*

Galerie André-Francois Petit, Paris; Privatsammlung Spanien

€ 20 000 – 25 000

In diesem doppelseitigen Skizzenblatt bereitete Dalí gleich zwei Werke des Jahres 1956 vor. Neben einem Frauenporträt, das den größten Teil der Blattvorderseite einnimmt, finden sich verschiedene skizzierte Ausführungen eines Nischenmotivs, welches zum zentralen Bestandteil des Gemäldes „Le crâne de Zurbaran“ wurde (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., vgl. Robert Descharnes/Gilles Néret, Salvador Dalí 1904-1989. Das malerische Werk Bd. II, Köln 1993, Farbabb. S. 485).

Die Rückseite zeigt erotische Studien, die Skizze eines Hundes bzw. Fabelwesens sowie eine Perspektivansicht mit schwebenden Partikeln. Letztere finden sich in veränderter Form in dem Bild „Vibrations nues dématérialisant un nu habillé de vibrations super-nues“ (Art Hispania S.L., Barcelona) wieder.

Dalí used this double-sided sheet of sketches to prepare for not just one, but two works from 1956. In addition to a female portrait occupying the majority of the front of the sheet, we find various sketched versions of a niche motif that would become the central element of the painting "Le crâne de Zurbaran" (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., see Robert Descharnes/Gilles Néret, Salvador Dalí 1904-1989: Das malerische Werk, vol. II, Cologne 1993, colour illus., p. 485).

The reverse side presents erotic studies, the sketch of a dog or, alternatively, a fantasy creature as well as a perspective view featuring hovering particles. The latter can be found in modified form in the picture "Vibrations nues dématérialisant un nu habillé de vibrations super-nues" (Art Hispania S.L., Barcelona).



Verso



SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figuerras – 1989

335 THE SOUL OF DON QUIXOTE (ALMA DES QUIJOTE)

1969

Bronzemultiple. Höhe 54 cm. Auf dreieckigen schwarzen Marmorsockel (5 x 31 x 32 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe signiert. Exemplar 191/250. Éditeur Dalesart S.L. – Mit rötlich-brauner Patina.

Mit Zertifikatskarte von Diejasa, darauf der Werktitel mit Foto sowie die Exemplar- und Auflage vermerkt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Spanien

Literatur *Literature*

Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou, Sculptures & Objects, Paris 2003, Nr. 442, S. 177 mit Farbabb.

€ 4 000 – 6 000



SALVADOR DALI Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figueras – 1989

336 GALA GRADIVA

1970

Zweiteiliges Bronzemultiple. Höhe 33 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (6 x 12 x 17 cm) montiert. Auf dem Tuch signiert ‚Dali‘ und rückseitig unter dem Tuch mit der Exemplarnummer versehen. Exemplar 124/250. – Mit rötlicher bzw. mit gold-messingfarbener Patina, partiell aufgehellt.

Mit Zertifikatskarte von Diejasa, darauf der Werktitel mit Foto sowie die Exemplarnummer und Auflage vermerkt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Spanien

Literatur *Literature*

Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou, Sculptures & Objects, Paris 2003, Nr. 425, S. 170 mit Farbabb. (große Version)

€ 4 000 – 6 000



337 SAINT GEORGE TERRASSANT LE DRAGON (SAN JORGE)

Um 1971

Zweiteiliges Bronzemultiple. Höhe 38,3 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (5 x 22 x 15 cm) montiert. Seitlich signiert ‚Dalí‘ und mit der Exemplarnummer versehen. Exemplar 578/650. Éditeur Dalesart S.L. – Mit golden-messingfarbener Patina, partiell aufgelichtet.

Mit Zertifikatskarte von Diejasa, darauf der Werktitel mit Foto sowie die Exemplarnummer und Auflage vermerkt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Spanien

Literatur *Literature*

Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou, Sculptures & Objects, Paris 2003, Nr. 449, S. 181 mit Farbabb.

€ 3 000 – 5 000



SALVADOR DALÍ Y DOMENECH

1904 – Port Lligat/Figuera – 1989

338 LA SARDANA (LA SARDANE)

1966

Silbermultiple. Kerzenleuchter. Höhe 9,5 cm. Durchmesser 16,5 cm. An der Unterseite signiert ‚Dalí‘; mit dem Silberfeinheitsgehalt und der Materialbezeichnung versehen „925 PLATA“. Exemplar 18/175. Aus einer Auflage mit zusätzlich 25 p.a. Exemplaren. Edition Claude Cueto. Gießerei Exametal, Barcelona. – Partiiell minimal oxidiert.

Mit Zertifikatskarte von Claude Cueto, darauf der Werktitel mit Foto sowie die Exemplarnummer und Material „Plata“ vermerkt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Spanien

Literatur *Literature*

Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou. Sculptures & Objects, Paris 2003, Nr. 268, S. 113 mit Farbabb. (Bronze, Tintenfass); Robert und Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and the Soft. Sculptures & Objects, Paris 2004, Kat. Nr. 269, S. 113 mit Farbabb. (Silber, Kerzenständer)

€ 3 000 – 5 000





MAX ERNST

Brühl 1891 – 1976 Paris

339 HECTOR UND ANDROMACHE
1959

Gouache auf Karton. 10 x 9,8 cm. Unter Glas
gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert
'max ernst'.

Spies/Metken 3474

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1964/1965 (Galerie Der Spiegel),
Max Ernst, Zweiundzwanzig Mikroben.
Offerte 2, Kat. Nr. 1 mit Farbabb.

€ 6 000 – 8 000

Provenienz *Provenance*

Galerie Der Spiegel, Köln (rückseitiges
Rahmenetikett); Privatsammlung Rheinland



THEO CHAMPION

Düsseldorf 1887 – 1952 Zell an der Mosel

340 WINTERLANDSCHAFT MIT HÄUSERN. Verso: LANDSCHAFT 1909

Öl auf Leinwand, randdoubliert.
50,2 x 60,2 cm. Gerahmt. Unten rechts grau
signiert und datiert ‚Th. Champion 09‘. –
Partiell mit feinem Craquelé und winzigen
Farbverlusten.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Rheinland

€ 3 000 – 4 000



Verso

HEINRICH MARIA DAVRINGHAUSEN

Aachen 1894 – 1970 Nizza

341 KOMPOSITION XIII

1961

Öl auf Leinwand. 97,2 x 130,2 cm. Gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig zweifach auf dem Keilrahmen schwarz monogrammiert und datiert ‚H. M. D. 1961‘. Rückseitig auf dem mittleren horizontalen Keilrahmensteg blau betitelt ‚Komposition XIII‘. – Winziger Farbverlust unten links.

Eimert 589

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

€ 3 000



HERM DIENZ

Koblenz 1891 – 1980 Bonn

342 QUARZIT-GRUBE IM WESTERWALD

1924

Öl auf Leinwand. 60 x 50,2 cm. Gerahmt. Unten rechts braun signiert und datiert ‚Herm Dienz 1924‘ sowie zusätzlich links rotbraun datiert 1924. – Rückseitig auf dem Keilrahmen von fremder Hand mit Künstler, Titel, Entstehungsjahr und dem Format bezeichnet. – Partiiell mit feinem Craquelé und vereinzelt winzigen Farbausbrüchen, die Leinwandränder mit minimalem rahmungsbedingten Berieb. Auf neuen Keilrahmen gespannt.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Berlin

€ 4 000 – 6 000



PAUL DELVAUX

Antheit bei Huy (Belgien) 1897 – 1994 Furnes

343 THE FAN

1968

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 64,9 x 48 cm (75,8 x 56 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 71/75. Ref. Nr. 20, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 2, herausgegeben von Galerie Le Bateau Lavoir, Paris 1969.

Jacob 21

€ 4 000 – 6 000



344 ANNE LOST IN THOUGHT

1966

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „BFK“. 65,6 x 50,5 cm (76,5 x 56,7 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 9/75. Ref. Nr. 1, in: Cahier Paul Delvaux, Nr. 1, herausgegeben von Galerie Le Bateau Lavoir, Paris 1966.

Jacob 7

€ 6 000 – 8 000



PAUL DELVAUX

Antheit bei Huy (Belgien) 1897 – 1994 Furnes

345 SECRETS

1972

Original-Farblithographie auf Japon nacré. 31,5 x 24,2 cm (43,8 x 32,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet ‚H.C.‘. Eines von 15 Exemplaren H.C. außerhalb der Auflage von 45 auf Velin und 25 auf Japan. Diese Auflage auf breitrandigem Papier erschien neben der Buchauflage. Die Lithographie entstand für die Publikation „Souvenirs et Portraits d’artistes“ von Fernand Mourlot, herausgegeben von Alain A.C. Mazo, Paris, und Léon Amiel, New York 1974.

Jacob 58

€ 3 000



346 PAÏOLIVE

1975

Original-Farblithographie auf Velin mit dem Wasserzeichen des Herausgebers. 59 x 77,5 cm (71,2 x 90 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und bezeichnet ‚E/A‘. Künstlerabzug außerhalb der Auflage von 75 Exemplaren. Herausgegeben von der Galerie Le Bateau Lavoir, Paris 1975. – Mit kleinen Randmängeln.

Jacob 74

€ 3 000



OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

347 HOFKIRCHE IN DRESDEN

1955

Original-Farblithographie in 3 Farben auf Büttenpapier mit dem Wasserzeichen „VAN GELDER ZONEN“. 48,2 x 66 cm (51,5 x 76,8 cm). Unten rechts signiert, datiert, links nummeriert sowie bezeichnet und gewidmet ‚Hofkirche Dresden für E. Heckel zum 75 Geburtstag‘. – In schöner einwandfreier Erhaltung.

Karsch 212 a

Provenienz *Provenance*

Erich Heckel Nachlass, Hemmenhofen

€ 3 000 – 4 000



348 HAHN (VOR DER SCHEUNE)

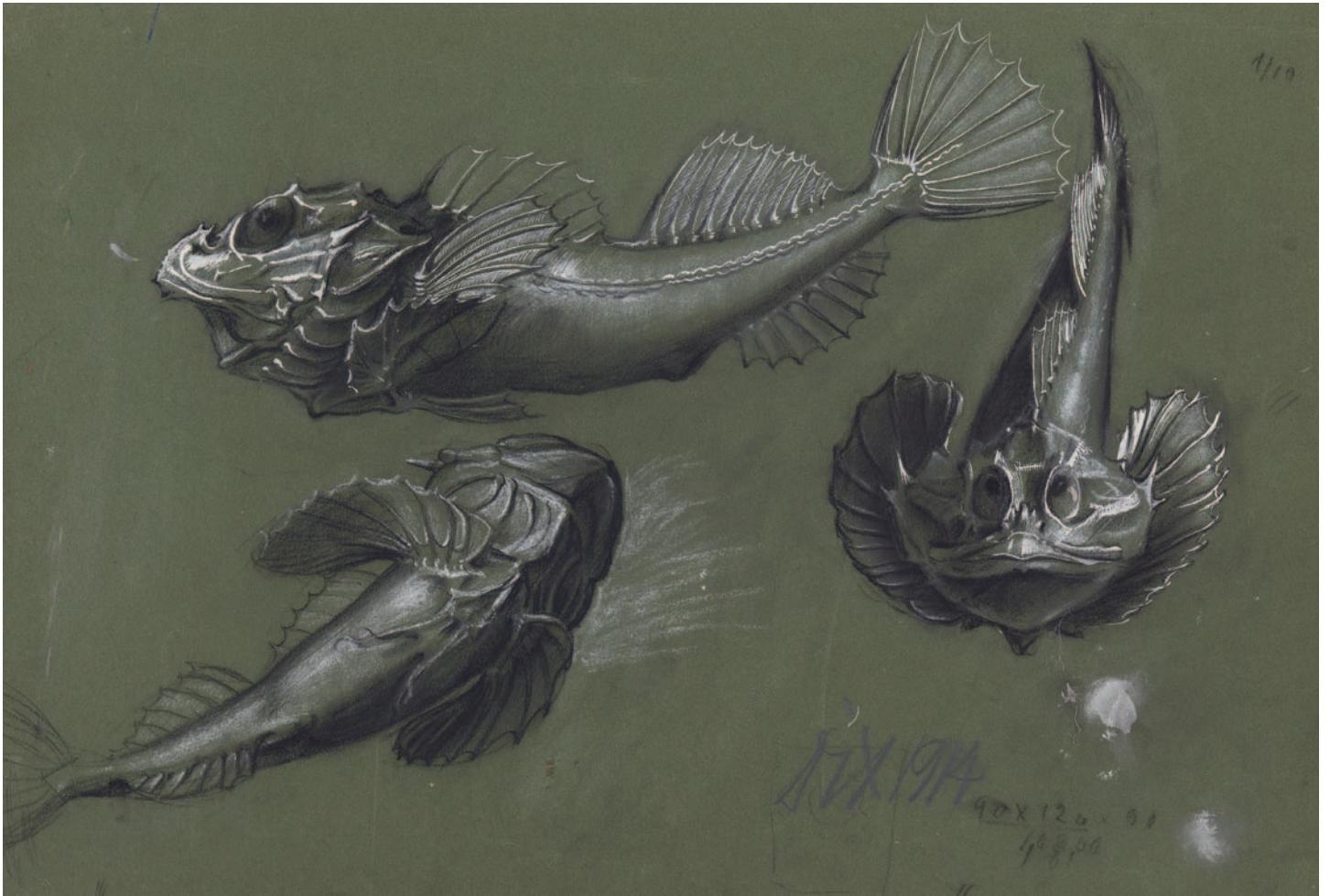
1968

Original-Farblithographie auf elfenbeinfarbenem Velin mit Wasserzeichen „BFK RIVES“ und dem Prägestempel der „Erker Presse St. Gallen“. 72 x 53 cm (76 x 56,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und betitelt ‚Hahn‘. Exemplar 78/80. Verlegt von Otto Dix bei der Erker Presse, St. Gallen. – Im Passepartout-Ausschnitt minimalst gebräunt.

Karsch 326

€ 4 000 – 6 000





OTTO DIX

Untermhaus bei Gera 1891 – 1969 Singen/Hohentwiel

349 KNURRHAHN 1912

Gouache, Kohle und Bleistift auf grünem Papier. 31,6 x 47 cm (Passepartout-Ausschnitt). Unter Glas gerahmt. Unten rechts vom Künstler in den 1920er Jahren nachträglich mit Bleistift signiert und (irrtümlich) datiert ‚DIX 1914‘; im Unterrand rechts und in der oberen rechten Ecke mit Kohle ausgeführte Ziffernnotizen. – In fest verklebtes Passepartout montiert.

Nicht bei Pfäffle

Das Werk wird von Rainer Pfefferkorn, Otto-Dix-Stiftung Vaduz, in das Werkverzeichnis der Aquarelle unter der Nummer „G 1912/44, Knurrhahn“ aufgenommen.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz, Sachsen

€ 10 000 – 15 000

JOSEF EBERZ

Limburg 1880 – 1942 München

350 BLUMENSTILLEBEN (BLÜHENDER WEIHNACHTSKAKTUS)

1918

Öl auf Leinwand. 70,3 x 70,3 cm. Gerahmt. In der Darstellung unten rechts der Mitte blau signiert und datiert „J. EBERZ/ 18“. – Die Leinwand und der Holzrahmen in alter Aufspannung und mit Spuren und Fragmenten alter Papieraufkleber. – Oben rechts in der Oberfläche mit optisch unauffälligem, stumpfem Kratzer, sonst in gutem Zustand.

Wir danken Franz-Josef Hamm, Limburg und Sibylle Discher, Wiesbaden, für freundlichen Kommentar und wissenschaftliche Auskunft.

Oil on canvas. 70.3 x 70.3 cm. Framed. Signed and dated „J. Eberz 18“ in blue lower right of centre. – The canvas and the wooden frame in old mount and with traces and fragments of former paper adhesive labels. – A visually inconspicuous, blunt scratch in the surface upper right, otherwise in fine condition. Recent surface cleaning.

We would like to thank Franz-Josef Hamm, Limburg and Sibylle Discher, Wiesbaden, for kind comment and scientific information.

Provenienz Provenance

Ehemals rheinische Privatsammlung, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

Literatur Literature

Franz Josef Hamm, Der Garten Kirchhoff, Treffpunkt der Gartenspezialisten und Motivschatz des Künstlers Josef Eberz, in: Ausst. Kat. Der Garten der Avantgarde, Heinrich Kirchhoff. Ein Sammler von Jawlensky, Klee, Nolde..., Museum Wiesbaden, Petersberg 2017, S. 145 – 177, vgl. insbes. S. 146 und 149 ff.

€ 12 000 – 15 000

Josef Eberz lebte in den Jahren 1917/1918 in enger Verbindung zu dem Sammlerehepaar Heinrich Kirchhoff in Wiesbaden. Sein Werk erhielt in dieser Zeit stilistisch wie motivisch neue künstlerische Impulse durch die vielfältige botanische Exotik, die im neu angelegten Garten der Wiesbadener Villa in großzügigster Weise gepflegt wurde. Kirchhoff hatte sich höchstwahrscheinlich u.a. von dem großherzoglichen Garteninspektor Joseph Anton Purpus aus Darmstadt beraten lassen; insbesondere dort, im Darmstädter Botanischen Garten, malte der Künstler wie er es selbst schilderte direkt vor dem Motiv. Für Eberz beginnt mit Kirchhoffs mäzenatischem Auftrag „eine Zeit rauschhaften Schaffens, in der botanische Fantasien, tropische, exotische, südliche Gärten und Landschaften, in denen Menschen und Tiere meist nur untergeordnet vorkommen, entstehen.“ (F.J. Hamm, Ausst. Kat. Wiesbaden 2017, op. cit. S. 149). Das vorliegende Stillleben lässt sich nach Auskunft von Sibylle Discher, Museum Wiesbaden, gut in diese Zeit und die vergleichbaren Bilder von Josef Eberz aus der Sammlung Kirchhoff einreihen, wenn auch ein „Weihnachtskaktus“ sich motivisch bisher nicht hat dokumentieren lassen.

In 1917/1918 Josef Eberz's life was closely connected with the collectors Mr and Mrs Heinrich Kirchhoff in Wiesbaden. In this period his work was provided with new artistic impulses stylistically and in terms of motifs through the variegated botanical exoticism cultivated lavishly in the newly designed garden of the Wiesbaden villa. Kirchhoff had very probably sought advice from Darmstadt's Grand-Ducal Garden Inspector Joseph Anton Purpus, among others; by the artist's own account it was there in particular, at Darmstadt's botanical garden, that he painted his motifs directly from life. For Eberz the patronage of Kirchhoff's commission began "a period of ecstatic creation, in which he created botanical fantasies, tropical, exotic, southern gardens and landscapes in which people and animals usually appear only in a subordinate role." (F.J. Hamm, exhib. cat. Wiesbaden 2017, op. cit., p. 149). According to information provided by Sibylle Discher, Museum Wiesbaden, the still life here fits in well with this period and comparable pictures by Josef Eberz from the Kirchhoff collection, even if it has thus far been impossible to document a "Weihnachtskaktus" as a motif.



ADOLF ERBSLÖH

New York 1881 – 1947 Irschenhausen/Isar

351 PARKLANDSCHAFT MIT BÄUMEN UND HÄUSCHEN

Um 1926

Öl auf Leinwand. 39,5 x 31,5 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert ‚A. Erbslöh‘. –
In der unteren rechten Bildpartie mit leichtem
Craquelé.

Nicht bei Salmen/Billeter

Mit einer Bestätigung von Felix Billeter und
Sheila Scott, Fachkomitee Adolf Erbslöh,
München, vom 24.4.2019. Die Arbeit wird in
die Neuauflage des Werkverzeichnisses der
Gemälde aufgenommen werden.

*Oil on canvas. 39.5 x 31.5 cm. Framed. Signed
'A. Erbslöh' in black lower right. – Minor
craquelure in the lower right area of the
depiction.*

Not recorded by Salmen/Billeter

*With a confirmation from Felix Billeter and
Sheila Scott, Fachkomitee Adolf Erbslöh,
Munich, 24 April 2019. The work will be
included into the new edition of the catalogue
raisonné of the paintings.*

Provenienz *Provenance*

William Doge Hutchinson; Privatbesitz
Belgien

€ 15 000 – 20 000

Adolf Erbslöh studierte zunächst in Karlsruhe, wo er enge Freundschaften mit Georg Tappert und Alexander Kanoldt schloss. Später setzte er seine Ausbildung in München fort. Hier gründete er gemeinsam mit Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky 1909 die Neue Künstlervereinigung München und machte sich in den Folgejahren sehr um die Künstlergruppe verdient.

Die für das Oeuvre Adolf Erbslöh's typische kraftvolle Formgebung und klare Strukturierung wird auch in dem vorliegenden kleinen Parkmotiv augenfällig. Die schlanken, elegant aufstrebenden Baumstämme durchgliedern den Bildraum, das dichte Blattwerk von Büschen und Bäumen ist flächig in rhombischen Formen dazwischengesetzt. Ein kleines Gebäude im Mittelgrund setzt mit seinen halb verborgenen weißen, roten und blauen Flächen einen interessanten Blickpunkt inmitten der mannigfachen Grün- und Brauntöne. „Weitere neue Bilder, in denen die Natur im Mittelpunkt steht, sind Garten- und Parkmotive. [...] In diesen ganz selten mit kleinerer Staffagefigur im Vordergrund versehenen Landschaften erreicht Erbslöh eine kompakte, formal vereinfachte und farblich kraftvolle Bildwirkung, die den Eindruck der mächtigen Natur steigert. Er brachte darin seine enge Verbundenheit mit der Natur und sein „Naturgefühl“ zum Ausdruck und machte sichtbar, worauf seine Malerei gründete und zielte.“ (Brigitte Salmen, in: Adolf Erbslöh 1881–1947. Werkverzeichnis der Gemälde, München 2016, S. 25).

Adolf Erbslöh initially studied in Karlsruhe, where he became close friends with Georg Tappert and Alexander Kanoldt. He later continued his education in Munich. There he founded the Neue Künstlervereinigung München together with Marianne von Werefkin and Alexei Jawlensky in 1909 and contributed greatly to this organisation in the years that followed.

The powerful definition of forms and the clear structures that characterise Adolf Erbslöh's oeuvre are also evident in the little park motif presented here. The slender, elegantly rising tree trunks articulate the pictorial space, and the thick foliage of the bushes and trees is positioned between them in two-dimensional, rhomboid forms. With its half-hidden planes of white, red and blue, the little building in the middle ground establishes an interesting focal point in the midst of the variegated tones of green and brown. "The garden and park motifs are other new pictures in which the focus is on nature. [...] In these landscapes, which are very infrequently provided with rather small staffage figures in the foreground, Erbslöh achieves a compact, formally simplified and chromatically forceful pictorial effect that intensifies the impression of a powerful nature. In this way, he gave expression to his close bond with nature and his "feeling for nature" and revealed what his painting was based on and what its aims were." (Brigitte Salmen, in: Adolf Erbslöh 1881–1947: Werkverzeichnis der Gemälde, Munich 2016, p. 25).



DIETZ EDZARD

Bremen 1893 – 1963 Paris

352 WEIBLICHER KOPF

1917

Öl auf Leinwand/Hartfaser. 40,8 x 30 cm.
Gerahmt. Unten rechts mit schwarzem Stift signiert und datiert, 'Dietz Edzard 17'. – Mit einzelnen kleinen Retuschen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Karl Bau, Köln, seitdem Familienbesitz Süddeutschland

€ 3 000



CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

353 MENSCHEN IM WALD (PAAR IM WALD)

1918

Original-Farbholzschnitt auf Maschinenbütten. 25 x 30 cm (35 x 42 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert. – Mit vereinzelten Randmängeln.

Söhn 135

€ 3 000 – 4 000





CONRAD FELIXMÜLLER

Dresden 1897 – 1977 Berlin

354 BAUERNHOF IN DER MARK (BLIESENDORF)

1940

Öl auf Sperrholz. 40,3/40 x 50 cm.
gerahmt. Unten rechts dunkelrot signiert
,C Felixmüller' und blau datiert ,40'. Rück-
seitig zusätzlich signiert, datiert und betitelt
,Conrad Felixmüller/1940/Bauernhof i d
Mark/ (Bliesendorf)'.

Nicht bei Spielmann/T. Felixmüller

Mit einem Gutachten von Heinz Spielmann,
Hamburg, vom 15. April 2019

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 8 000

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

355 TJALKS AUF DER OSTSEE

1931

Tuschfederzeichnung und Aquarell auf geripptem Büttenpapier. 23 x 29,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tusche signiert ‚Feininger‘, rechts datiert ‚i93i‘ [sic] sowie mittig betitelt ‚„Tjalks“/auf der Ostsee‘ und am unteren Rand links gewidmet ‚meinem lieben Kasio!‘. – Längs der Kanten mit unregelmäßigen, verbräunten Lichträndern; vereinzelte kleine Randausrisse fachmännisch ergänzt.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York, hat die Echtheit dieses Werkes mit Fotoexpertise vom 23. Januar 2019 bestätigt. Es ist im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1576-01-23-19 registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aquarelle von Achim Moeller und Sebastian Ehlert aufgenommen.

Pen and ink and watercolour on ribbed laid paper. 23 x 29.5 cm. Framed under glass. Signed 'Feininger' in India ink lower left, dated 'i93i' [sic] and centrally titled "Tjalks"/auf der Ostsee' and dedicated 'meinem lieben Kasio!' lower left margin. – Along the edges with irregular, browned light-stains; isolated minor marginal tears professionally restored.

Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York, has confirmed the authenticity of this work with a photo-certificate dated 23 January 2019. It is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 1576-01-23-19 and will be included in the forthcoming catalogue raisonné of drawings and watercolours compiled by Achim Moeller and Sebastian Ehlert.

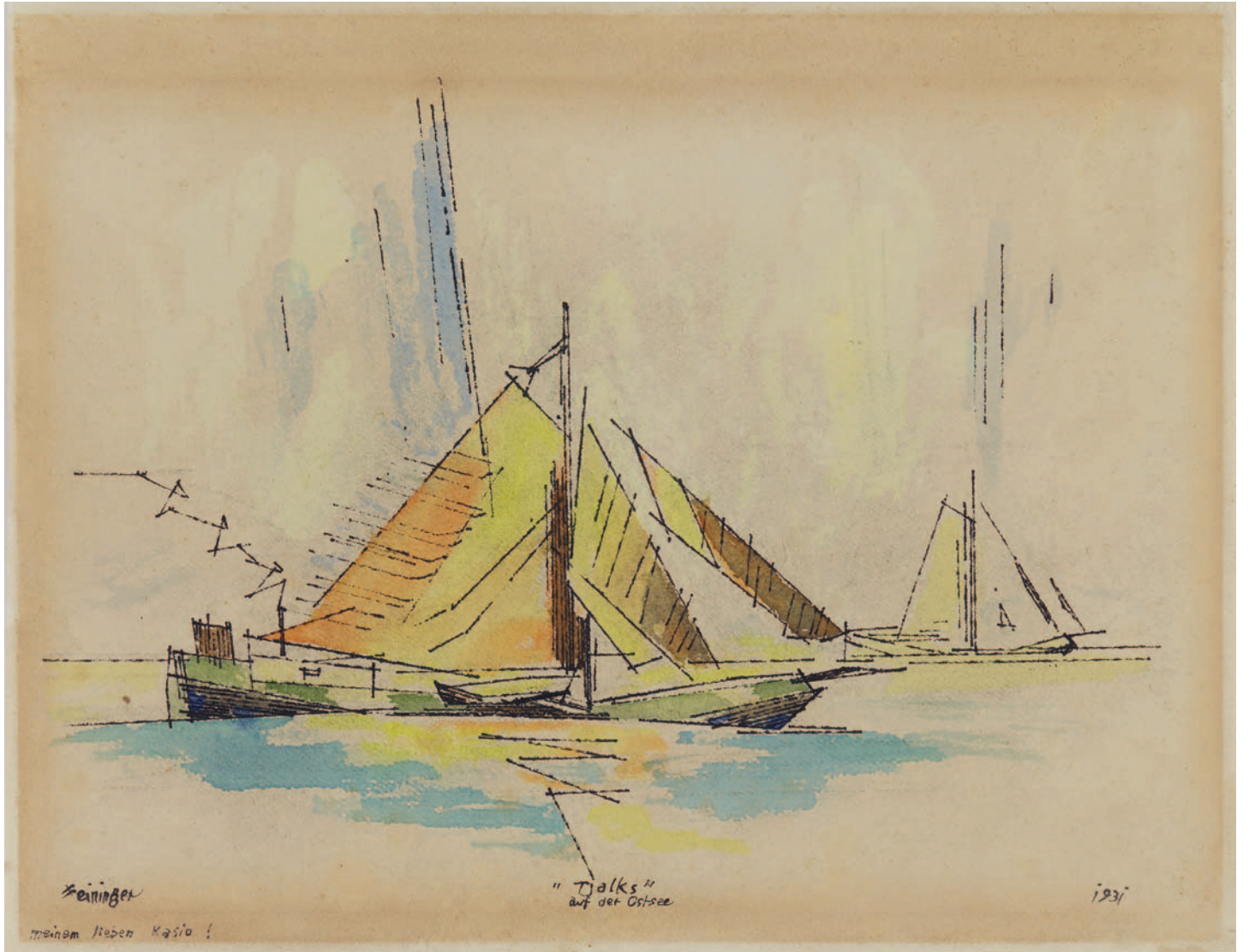
Provenienz Provenance

Galerie Wolfgang Ketterer München, Auktion Moderne Kunst 20. Mai 1969, lot 373: Galerie Rosenbach, Hannover (1978); seitdem Privatsammlung Hessen, Nachlass

€ 18 000 – 22 000

Das farbschöne Aquarell setzt das Motiv in lockerer feiner Zeichnung frei und atmosphärisch auf den Papiergrund, zentral und bildparallel. Es leuchtet sommerlich hell in Gelb, Orange und Blau. Feininger widmet das Blatt seinem kleinen Neffen Kasio, dem Sohn seiner Schwester Helene. Bei den in Anführungsstrichen gesetzten „Tjalks“ – auf der Ostsee – handelt es sich um einen eigentlich holländischen Bootstyp, einem eher in Friesland beheimateten Plattboden- und Lastensegler. So fügte der Künstler dem Neffen zum Bild die lehrreiche Beschreibung...

The beautiful hues of this watercolour capture the motif freely and atmospherically in the casual and fine drawing on the paper ground – centred and parallel to the picture plane. It shines with a summery brightness in yellow, orange and blue. Feininger dedicated this sheet to his little nephew Kasio, the son of his sister Helene. The annotation places the boats on the Baltic Sea and "Tjalks" has also been added in quotation marks: these are actually a flat-bottomed, Dutch type of sailing boat used for transporting freight and more likely to be found in Friesland. Accordingly, the artist has supplemented the image with this informative description for his nephew ...



Feininger

meinem lieben Kästle!

"Dalks"
auf der Ostsee

1931

LYONEL FEININGER

1871 – New York – 1956

356 GEBIRGSDORF (DORF IM GEBIRGE) 1918

Original-Holzchnitt auf sehr dünnem Japanbütten. 11,2 x 15,7 (18,9 x 24,9 cm). Unterhalb der Darstellung unten links signiert sowie mittig mit der Werknummer ‚1820‘ versehen. Wohl einer von wenigen signierten Handabzügen des Künstlers aus oder neben einer Auflage von 22 bekannten Exemplaren, davon 20 unsigniert. – Erschienen als Titel und Blatt 1 in der Mappe „10 Holzschnitte von Lyonel Feininger“, Euphorion Verlag, Berlin ca. 1926. – Ein linker Seiteneinriss professionell restauriert; im oberen Rand mit schwach bräunlicher Verfleckung.

Prasse W 29



Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Elfriede Freundlich, der Nichte von Otto Freundlich; seitdem in Familienbesitz

€ 3 000

WALTER GRAMATTÉ

Berlin 1897 – 1929 Hamburg

357 BILDNIS SIDDI HECKEL 1919

Original-Holzchnitt auf dünnem Japanbütten. 30,5 x 29,7 cm (53,8 x 41 cm). Unter der Darstellung signiert und datiert ‚November.19.‘ sowie unten am Rand links bezeichnet ‚Handprobedruck.‘ und rechts gewidmet ‚Für Sidi Heckel./8/9. November 1919. Probeabzug, zweiter Zustand. – Sehr selten. – In gutem Erhaltungszustand, der minimal unregelmäßige Bogen mit originalen Farb- bzw. Druckspuren.

Eckhardt 22 II (von III)

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

€ 2 000 – 3 000





FRIEDRICH KARL GOTSCH

Pries/Dänemark 1900 – 1984 Schleswig

358 HAFENBUCHT (FRIEDRICHSORT) 1927/1948

Öl auf Leinwand. 60,5 x 61,5 cm. Unter Glas gerahmt. In der Mitte am Unterrand grün monogrammiert ‚FKG‘ sowie rückseitig braun signiert, datiert und betitelt ‚F K Gotsch 1927 Hafenbucht (Friedrichsort)‘.
– In schönem Erhaltungszustand.

Flemming 77; Goeritz/Leuba/Rathke 85

Provenienz *Provenance*

Galerie Iris Wazzau, Davos; Privatbesitz, Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*

Genf 1986 (Musée Petit Palais), Rétrospective F. K. Gotsch 1900-1984 (mit rückseitigem Keilrahmenetikett); Davos 1988 (Galerie Iris Wazzau), Friedrich Karl Gotsch, Kat. mit Farbabb. 1

€ 14 000 – 16 000

AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

359 ZWEI KLEINE LÖWEN

Um 1898

Bronze. Höhe 7 cm. Auf Marmorsockel (1,9 x 11,5 x 10 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert „A. GAUL“, am hinteren Plintenrand mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Vermutlich posthumer Guss. – Mit mittelbrauner Patina.

Gabler 44-1

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Bremen 1904 (Deutsche Kunstausstellung); Darmstadt 1908 (Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst); Potsdam 1921 (Orangerie des Parks von Sanssouci, Ferdinand Möller), Potsdamer Kunstsommer

Literatur *Literature*

U.a. Hans Rosenhagen, Bildwerke von August Gaul, Berlin 1905, S. 37 mit Abb.; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, Nr. 20

€ 6 000 – 8 000

360 REIHERPETSCHAFT (SITZENDER NACHTREIHER)

1901

Silberplastik. Höhe 6,5 cm. Am oberen Petschaftsrand signiert „A. GAUL“. Der „Sitzende Nachtreiher“ gehört zur zehnteiligen Serie der „Kleinen Wasservögel“, die zuerst 1901 in Bronze in der Galerie Cassirer ausgestellt worden war. Lt. Gabler wurden möglicherweise einzelne Figuren dieser Serie nach einer weiteren Ausstellung bei Cassirer 1919 noch einmal in geringer Zahl in Bronze und Silber aufgelegt. Kaum Güsse neueren Datums. – In den Vertiefungen dunkel oxydiert.

Vgl. Gabler 80 (Bronze)

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Schweiz; Privatbesitz Frankreich

Literatur *Literature*

Vgl. Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, Nr. 25

€ 3 000 – 4 000





AUGUST GAUL

Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

361 ZWEI PINGUINE

Um 1911

Bronze. Höhe 15,3 cm. Auf Marmorsockel (2 x 18,5 x 9,4 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert ‚A. GAUL‘ und am Plinthenrand schwer lesbar mit dem Gießerstempel ‚H.NOACK BERLIN‘ versehen. Späterer posthumer Guss. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 155-2

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover; Privatsammlung Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Bremen 1974 (Kunsthandlung Wolfgang Werner), Tierplastiken von August Gaul und Gerhard Marcks, mit Abb.; Frankfurt am Main 2010 (Museum Giersch), Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch, Nr. 57 mit Farbabb.

Literatur *Literature*

U.a. Angelo Walther, Der Tierbildhauer August Gaul, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 187; Ursula Heiderich, Katalog der Skulpturen der Kunsthalle Bremen, Bremen 1993, S. 215; Roland Dorn, Verzeichnis der bei Paul Cassirer nachweisbaren Arbeiten von August Gaul, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 1999, Nr. 62

€ 5 000 – 7 000



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

362 LIEGEND AUFGESTÜTZTER WEIBLICHER AKT 1918

Tuschfederzeichnung, stellenweise mit farbigen Kreiden koloriert, auf geripptem Büttenpapier mit Wasserzeichen „ERGLASS/SCHREIBMASCHINEN/PAPIER“. 22,2 x 28,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Graphitstift signiert und datiert „GROSZ 18“. – Leicht gebräunt mit vereinzelt kleinen Stockflecken.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 5. Februar 2019; die Zeichnung wird in den in Vorbereitung befindlichen Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Christie's East, Impressionist and Modern Art, May 9, 1995, lot 57; Privatsammlung Rheinland; Lempertz Auktion Moderne Kunst 28. Mai 2009, lot 70; Privatsammlung Luxemburg

€ 6 000 – 8 000

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

363 STEHENDER WEIBLICHER AKT

1921

Bleistift und Kohle, teils gewischt, auf blau-grauem Bütten mit Wasserzeichen „PMF (Italia)“. 48 x 30,5/31 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Grosz‘ und datiert ‚1/21‘. Rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin mit Tinte vermerkt „5 52 2“.

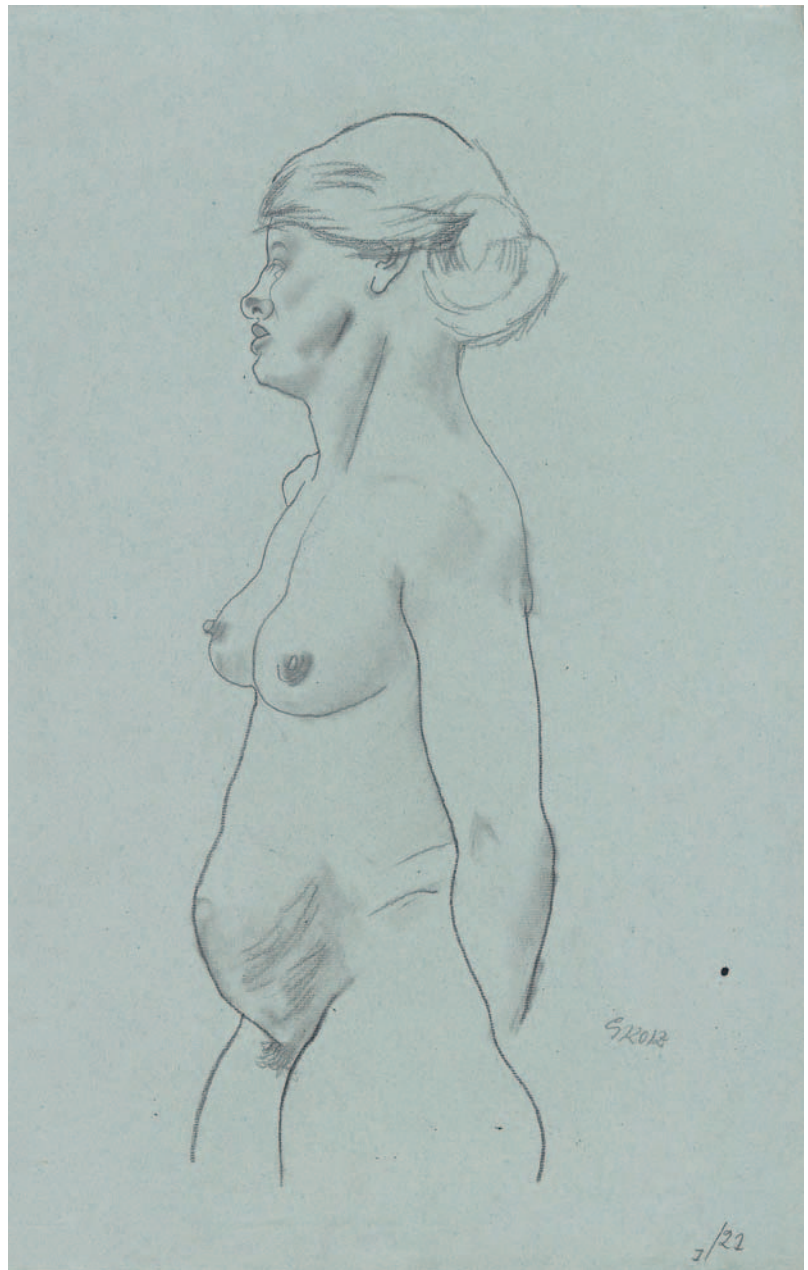
– Die Ränder teilweise etwas knittig.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 5. März 2019; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers, Berlin (1921); Nachlass George Grosz (1959); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 3 000 – 4 000



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

364 MAIENZEIT

1924

Tuschfeder auf Papier, auf Karton aufgezogen. 56,5 x 45,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert ‚Grosz‘. Ehemals auf der Rückseite mit einer weiteren Zeichnung (Trautes Heim) und dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin in Tinte mit dem Vermerk „3 63 5“.

– Leicht gebräunt mit schwachem Licht-
rand. Einige wenige winzige Stockfleckchen.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 5. März 2019; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers, Berlin (1924); Nachlass George Grosz (1959); Karl & Faber, München, Auktion 184, 1./2. Dez. 1992, Los 672; Lempertz, Köln, Auktion 691, 26. Mai 1993, Los 194; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1962 (Galerie Nierendorf). Ohne Hemmung. Gesicht und Kehrseite der Jahre 1914-1924 schonungslos enthüllt von George Grosz. Zeichnungen und farbige Blätter, Kat. Nr. 29 mit Abb.

€ 8 000 – 10 000



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

365 1917 (REVOLUTION IN RUSSIA)

Um 1924

Tuschpinselzeichnung auf festem Velin mit Wasserzeichen „1 UNIVERSAL 1“. 65,2 x 52,8 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin mit Tinte nummeriert „3 86 10“ sowie zusätzlich mit Bleistift „Ly Nr. 582 um 1925“ beschriftet. – Minimal gebräunt, die unteren Ecken mit kurzen Tesafilmspuren.

Mit einem Gutachten von Ralph Jentsch, Florenz, vom 7. Dezember 1998. Die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

€ 7 000 – 9 000





GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

366 STRASSENBAR MARSEILLE 1927

Tuschkfederzeichnung auf elfenbeinfarbenem Papier. 46 x 60 cm. Unten rechts signiert, Grosz. Rückseitig unten links bezeichnet und irrtümlich datiert „Paris 1926“ sowie mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“, darin handschriftlich mit Tinte nummeriert „3 99 1“ sowie mit Bleistift „L. Nr. 664“. – Das Papier schwach gebräunt und mit Lichttrand. Griff- und Knickspuren sowie vereinzelte kleinere Verfleckungen zu den äußersten Rändern.

Mit einer Expertise von Ralph Jentsch, Capri/New York, vom 15. März 2004 (Fotokopie); die Zeichnung wird in den Catalogue Raisoné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Atelier des Künstlers (1927); Nachlass George Grosz, Berlin (1959); Finarte Milano, Auktion 1032, 18. Dezember 1997, Lot 221; Privatbesitz, Italien

Literatur *Literature*

George Grosz, Ade Witboi, Berlin 1955, Abb. auf der Umschlagrückseite (Ausschnitt)

€ 10 000 – 14 000

GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

367 POINTE ROUGE, MARSEILLE 1927

Gouache, Aquarell und Deckfarbe über Kreidovorzeichnung auf genarbttem Karton. 50 x 34,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert und gewidmet ‚Seinem lieben/Victor zu Weihnachten 1927/herzlichst George‘. Rückseitig mit dem Stempel „George Grosz Nachlass“ versehen, darin mit Tinte vermerkt „1 58 9“.
– In tadelloser Erhaltung.

Mit einer Foto-Expertise von Ralph Jentsch, Berlin/Rom, vom 5. März 2019; die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz Provenance

Atelier des Künstlers (1927); Geschenk an Dr. Victor Steiner, Ehemann von Grosz' älterer Schwester Cläre (1927); Nachlass des Künstlers (1959); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 7 000 – 9 000



GEORGE GROSZ

1893 – Berlin – 1959

N368 STILL-LIFE WITH DRAPED NUDE 1951

Kohle- und Bleistiftzeichnung mit Aquarell auf festem Zeichenpapier. 55,3 x 37,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert ‚GROSZ‘. Rückseitig unten rechts datiert und bezeichnet ‚1951 April Htg‘ sowie mit dem verblassten Stempel ‚George Grosz Nachlass‘, darin handschriftlich mit Tinte nummeriert ‚4 252 7‘ sowie mit Bleistift ‚L. Nr. 892‘. – Der Unterrand verso mit Spuren älterer Montierung, sonst in schönem Erhaltungszustand.

Mit einer Bestätigung von Ralph Jentsch, Rom/Berlin, vom 24. April 2018. Die Arbeit wird in den Catalogue Raisonné der Papierarbeiten von George Grosz aufgenommen.

Provenienz Provenance

Studio des Künstlers, Huntington, Long Island/New York; Skowhegan/Maine 1999, 50/50: Fifty Artists from Fifty Years of Skowhegan, Exhibition and Raffle; Privatbesitz USA

Ausstellungen Exhibitions

New York 1966 (Pace Wildenstein Gallery/
Robert Miller Gallery)

€ 4 000 – 6 000





KARL HAGEMEISTER

1848 – Werder a. d. Havel – 1933

369 HERBSTLANDSCHAFT

Um 1885

Öl auf Papier auf Malpappe. 71 x 101 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts braun signiert, K Hagemeister! – Farbfrisch erhalten. Vereinzelt Bereibungen und oberflächliche Läsuren, kleinere Farbverluste teils retuschiert. Ein vertikaler Randeinriss links, die Ecken minimal gestaucht.

Warmt G 183

Wir danken Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister Archiv & Werkverzeichnis Berlin, für die freundliche Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Galerie Heinemann, München (1912);
Galerie Eduard Schulte, Berlin/Düsseldorf;
Galerie Gerda Bassenge Kunst- und Buch-
auktionen Berlin, Auktion 66 Kunst des 20.
Jahrhunderts, 2. Dezember 1995, Lot 6230;
Sammlung Bruno Müller-Linow, Westfalen,
Nachlass

Ausstellungen *Exhibitions*

München 1912 (Galerie Heinemann),
Karl Hagemeister, Kat. Nr. 36

Literatur *Literature*

Oskar Anwand, Karl Hagemeister, in:
Moderne Kunst, Band XXVII, 7. Heft, Berlin
1912/1913, mit Abb. S. 165; Karl Hagemeister,
in: Der Welt Spiegel, Berlin 1923, o. S. mit
Abb.

€ 5 000 – 7 000

JAMES GUITET

Nantes 1925 – 2010 Seynes (Gard)

370 COMPOSITION

1954

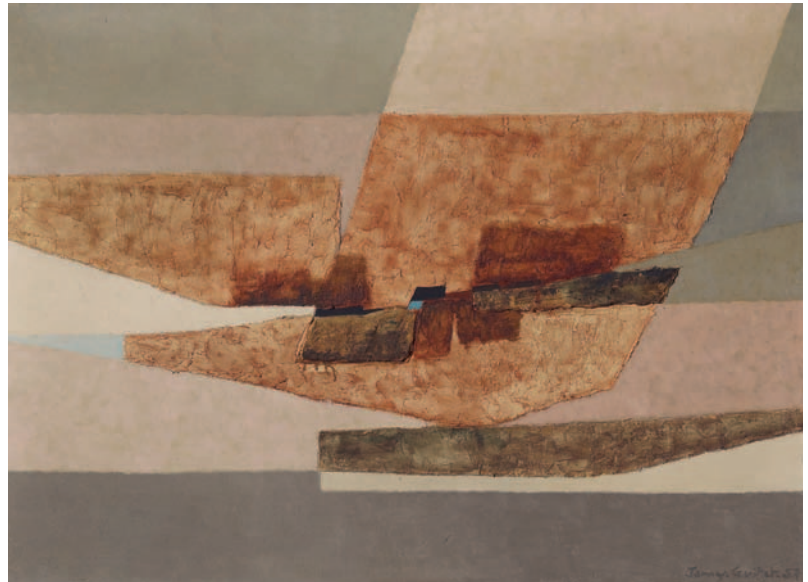
Öl und Spachtelmasse auf Holzplatte.
73 x 100 cm. Gerahmt. Unten rechts grau
signiert und datiert, 'James.Guitet.57'. –
An wenigen Stellen das Materialrelief mit
geringfügig kleinen Abplatzungen bzw.
minimalen Farbverlusten; sonst in schöner
originaler Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Höchstwahrscheinlich Galerie Parnass,
Wuppertal; ehemals Familie Grobel, Elber-
feld

Rolf Jährling entfaltete seit Ende der
1940er Jahre in Wuppertal in seiner Galerie
Parnass eine rege Ausstellungstätigkeit,
die insbesondere französischen Künstlern
der Nachkriegs-Avantgarde zu aktuellen
Präsentationen in Deutschland verhalf. 1958
wurden im Rahmen einer Gruppenausstel-
lung „Vier Maler aus Paris“ Werke von James
Guitet gezeigt, dessen Arbeiten in diesen
Jahren auch bei Van de Loo in München
ausgestellt waren. In Paris wurde der
Künstler von der Galerie Arnaud vertreten.

€ 3 000 – 4 000



FRANÇOISE GILOT

Neuilly-sur-Seine 1921

371 ENFANTS

1958

Öl auf Leinwand. 23,8 x 19 cm. Gerahmt.
Unten rechts grau signiert, 'F. Gilot'.

Die Authentizität wurde von Aurélia Engel,
San Diego/Kalifornien, der Tochter von
Françoise Gilot, bestätigt; wir danken für
freundliche ergänzende Auskünfte zum
Werk. Die Arbeit ist in den „Françoise Gilot
Archives“ unter der Archivnummer 440.41
registriert.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Frankreich

€ 3 000 – 4 000



KARL HARTUNG

Hamburg 1908 – 1967 Berlin

372 MUTTER MIT KIND

1951

Bronze. Höhe 17,5 cm. Auf der Unterseite zweifach mit dem Signaturstempel ‚HARTUNG‘ und dem Nachlass-Stempel versehen. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren und einem Künstler- bzw. Nachlasssexemplar. Ein Exemplar befindet sich in der Hamburger Kunsthalle. Posthumer Guss. – Mit schöner goldbrauner Patina, stellenweise etwas aufgehellt.

Krause 473

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für bestätigende und ergänzende Informationen.

Provenienz Provenance

Ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Literatur Literature

Hamburger Kunsthalle (Hg.), Neue Erwerbungen 1945-1955, Hamburg 1955, Kat. Nr. 630

€ 7 000 – 9 000



ALBERTO GIACOMETTI

Stampa/Bergell 1901 – 1966 Chur

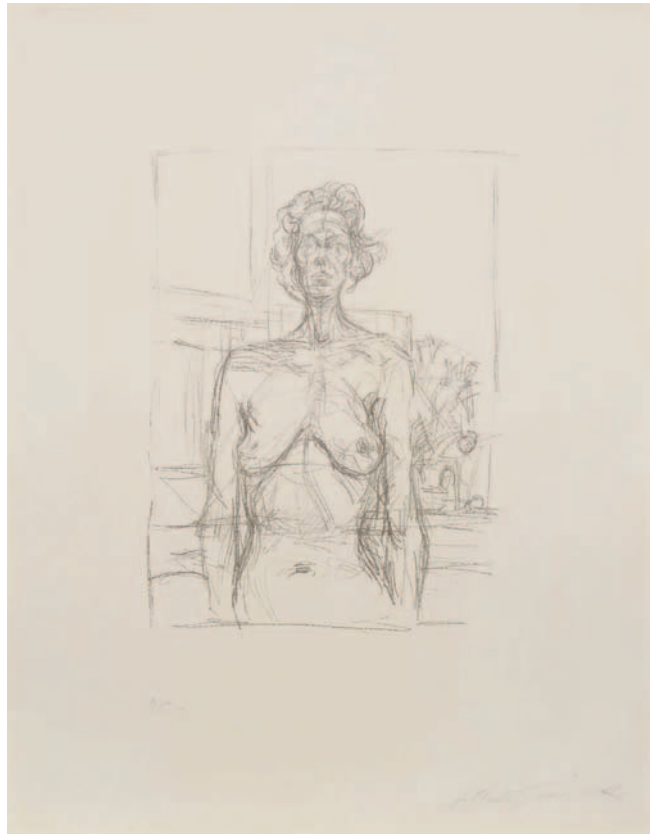
373 NU AUX FLEURS

1960

Original-Lithographie auf Velin de Rives.
37 x 27,5 cm (65,1 x 50,2 cm). Unter Glas ge-
rahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar
H.C. Druck und Verlag Maeght Éditeur, Paris.

Kornfeld 322; Lust 32

€ 4 000 – 6 000



374 VISAGE DE LA MÈRE

1963

Original-Lithographie auf Velin de Rives.
8 x 5,5 cm (65,6 x 48 cm). Unter Glas ge-
rahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar
66/75. Druck und Verlag Maeght Éditeur,
Paris.

Kornfeld 391

€ 3 000 – 4 000



ALBERTO GIACOMETTI

Stampa/Bergell 1901 – 1966 Chur

375 AUTO PORTRAIT

1963

Original-Lithographie auf Velin de Rives. 53 x 34 cm (65 x 50,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 74/75. Druck und Verlag Maeght Éditeur, Paris. – Vornehmlich zu den Blattkanten minimal gebräunt.

Kornfeld 401 C; Lust 355 (Supplement)

€ 4 000 – 6 000



376 OBJET INQUIÉTANT I

1963

Original-Lithographie auf Velin de Rives. 27 x 20 cm (65,7 x 48,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 61/75. Druck und Verlag Maeght Éditeur, Paris.

Kornfeld 402 C; Lust 54

€ 5 000 – 7 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

377 BERGBACH

1923

Aquarell und schwarze Kreide auf schwerem Aquarellbüten. 49,5 x 56,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚ErichHeckel 23‘ [jeweils ligiert] sowie rückseitig unten links am Rand bezifert und beitielt ‚9 – Bergbach-‘. – Insgesamt in schönem Erhaltungszustand mit frischer Farbigkeit. – Der Bogen zu den Rändern hin technikbedingt etwas gewellt sowie an den Bütenkanten leicht verbräunt.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour and black chalk on heavy watercolour laid paper. 49.5 x 56.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'ErichHeckel 23' [each joined] in pencil lower right and numbered and titled '9 – Bergbach-' verso lower left margin. – Overall in fine condition with vibrant colours. – The sheet towards the margins slightly wavy due to technique and the deckle edges slightly browned.

We would like to thank Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, for kind information. The watercolour is recorded in the archive.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers (1973); Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (rückseitiger Rahmungsaufkleber); ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, Nachlass, seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1979 (Galerie Wilhelm Grosshennig), Ausstellung ausgewählter Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, S. 28 mit Farbabb.

Literatur Literature

Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. II (1919-1964), München 2017, vgl. 1923-8 „Berg im Allgäu“, Bemerkungen, S. 91

€ 10 000 – 12 000

Das aus den frühen 1920er Jahren datierende Aquarell zeichnet sich durch das eher ungewöhnliche quadratische Format des Bütenbogens aus, ein quasi bildmässiges Format. In der zentrierten Komposition zitiert es zudem ein häufig in der Bildkunst verwendetes, geradezu klassisches Motiv: die Einführung des Betrachters in die Landschaft durch Betonung der Perspektive, hier durch einen sich aus dem Tal windenden und breit nach vorne sich verströmenden Gebirgsbach. Hans Geissler wies freundlicherweise darauf hin, dass es bei Andreas Hüneke zu eben diesem bei Oberstdorf entstandenen Aquarell einen Verweis gibt bei dem Gemälde „Berg im Allgäu“ (Hüneke 1923-8). 1923 entstanden in diesem Tal mit den markanten Gebirgsformationen gleich mehrere Gemälde (vgl. Hüneke 1923-5 „Graues Endtal“ bis zu 1923-10 „Kleine Allgäuer Landschaft“), die das Bergtal in den verschiedenen Jahreszeiten spiegeln. Von der herbstlichen Stimmung des Aquarells und seiner Anlage her mag man es vielleicht noch treffender mit „Fluss im Gebirge“ vergleichen, einem Gemälde, das von einem ähnlichen Standpunkt aus gemalt wurde. „Fluss im Gebirge“, schon 1924 in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle, wurde 1937 als „entartet“ beschlagnahmt (s. Vergleichsabb.).

This watercolour dating to the early 1920s is distinguished by the rather unusual square format of the sheet of laid paper: a painting-like format so to speak. Furthermore, in its centred composition, it cites a motif that is often used in – and is directly classic for – painted pictures: drawing the viewer into the landscape by means of the emphatic perspective, here through a mountain stream winding out of the valley and flowing forward between its broad banks. Hans Geissler has kindly pointed out that there is a reference to precisely this watercolour created outside Oberstdorf under the entry for the painting “Berg im Allgäu” in Andreas Hüneke’s catalogue (Hüneke 1923-8). In 1923 a number of paintings were created in this valley with its distinctive rock formations (see Hüneke 1923-5 “Graues Endtal” to 1923-10 “Kleine Allgäuer Landschaft”), and these reflect the mountain valley in the different seasons. Based on the autumnal atmosphere of this watercolour and its composition, it might be even more aptly compared with “Fluss im Gebirge”, a painting that was painted from a similar vantage point. “Fluss im Gebirge”, which had already entered the collection of the Hamburger Kunsthalle in 1924, was confiscated as a “degenerate” work in 1937 (see comparative illus.).



Erich Heckel, Fluss im Gebirge, 1923, Öl auf Leinwand 83 x 96 cm
Aus: Andreas Hüneke, Erich Heckel, Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. II, 1923-9, S. 92
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

378 UNTERSEE

1936

Aquarell, Deckweiß und schwarze Kreide über Bleistift auf bräunlichem Bütten. 55,5 x 68,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt, - Untersee - / Heckel 36'. - Im Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt, die Farben, insbesondere das Blau geblichen; im Randbereich teils mit schwachen Knickspuren.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Norddeutschland

Wie Hans Geissler bemerkte, hatte sich Heckel 1936 zum ersten Mal für einige Wochen am Untersee aufgehalten; hierhin sollte er sich mit der Familie dann 1944 endgültig zurückziehen.

€ 7 000 – 8 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

379 BLUMEN VOR TEPPICH 1937

Aquarell und Deckweiß über Kreidezeichnung auf Büttenpapier. 68 x 54,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt, Blumen vor Teppich – Heckel 37: – In farbfrischer Erhaltung. Über der unteren rechten Ecke und zum Oberrand einige unauffällige Knickspuren.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers (1970);
Privatbesitz Rheinland

€ 12 000 – 15 000

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

380 ABENDLICHE LANDSCHAFT

1935

Aquarell und Kreide auf festem Zeichenpapier. 55 x 69,4 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung seitlich unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Abendliche Landschaft/ Heckel 35‘. – Insgesamt etwas gebräunt, partiell mit sehr schmalen Lichtrand.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Watercolour and chalk on firm drawing paper. 55 x 69.4 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Abendliche Landschaft/ Heckel 35' laterally lower right in the depiction in pencil. – Overall slightly browned, partially with very narrow light-stain.

We would like to thank Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, for kind information. The watercolour is recorded in the archive.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers;
Galerie Nierendorf, Berlin (1974); seitdem in norddeutscher Privatsammlung, Nachlass

€ 15 000 – 18 000

Von einem erhöhten Standpunkt aus schweift der Blick des Betrachters dieser abendlichen Szenerie über wenige individuell ausgeformte Baumsolitäre im Vorder- und Mittelgrund weit hinunter ins Tal. Anhöhen, Täler, eine weite Hochebene und das Bergmassiv am Horizont bilden eine abwechslungsreich gestaffelte Landschaft. Das schwindende Abendlicht bringt eine Vielzahl von Grün- und Blaunancen zur Geltung, einzelne Brauntöne und der letzte Widerschein des Abendrots auf dem flachen Bergrücken rechts setzen kontrastierende Akzente. Dieses Aquarell entstand, gemäß freundlicher Mitteilung von Hans Geissler, in der Schwäbischen Alb, wo Erich Heckel den Herbst 1935 verbrachte.

Looking out from a high vantage point, the viewer's gaze wanders through this evening scene: past a few individually articulated solitary trees in the foreground and middle ground and deep down into the valley. Knolls, valleys, a distant plateau and the mountain formation on the horizon form a landscape built up in richly varied layers. The dwindling evening light brings out many nuances of green and blue; occasional brown tones and the last reflected light of the red sunset on the flat mountain ridge to the right establish contrasting accents. According to information kindly provided by Hans Geissler, this watercolour was created in the Swabian Jura, where Heckel spent the autumn of 1935.





ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

381 PHLOX 1937

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf Bütten. 69 x 55,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Heckel 37 Phlox‘. – Teils mit Stockflecken, wenige winzige Einrisse im Rand.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Erich Heckel Stiftung Hemmenhofen, für freundliche ergänzende Auskünfte. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Galerie Theo Hill, Köln (mit Etikett auf der Rahmenrückseite); Privatbesitz Rheinland

€ 12 000 – 15 000



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

382 HERBSTLANDSCHAFT MIT WINDMÜHLE

1940

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf bräunlichem Bütten. 53 x 69 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert ‚Heckel 40‘ sowie rückseitig betitelt ‚- Herbstlandschaft mit Windmühle -‘. – Geringfügig im Passepartout-Ausschnitt gebräunt. Oberrand mit kleinem Randeinriss.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Die vorliegende Landschaft an der Flensburger Förde zeigt nach Hans Geissler vermutlich die Landschaft um Westerholz mit seiner Mühle.

€ 10 000 – 12 000

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Norddeutschland



ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

383 BÄUME 1948

Aquarell, Deckweiß und schwarze Kreide auf stärkerem gelblichen Aquarellbütten. 53 x 69 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Heckel 48/ – Bäume -‘. – Stellenweise im oberen Teil mit leichten Knick- und Griffspuren.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers (1987);
Privatbesitz Norddeutschland

Nach freundlicher Mitteilung des Heckel-Archives handelt es sich um ein Bodensee-Motiv vom Untersee.

€ 8 000 – 9 000

ERICH HECKEL

Döbeln/Sachsen 1883 – 1970 Radolfzell

384 BERGWEG

1955

Aquarell über Bleistift auf geripptem Büttenpapier mit Wasserzeichen „C.M. FABRIANO“. 48,2 x 62,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt ‚Heckel/ 55/ – Bergweg‘. – In schöner Erhaltung.

Wir danken Hans Geissler, Erich-Heckel-Stiftung Hemmenhofen, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv verzeichnet.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers (1987)

Dieses hochalpine Gebirgs Panorama aquarellierte Heckel nach freundlicher Mitteilung von Hans Geissler im Oberengadin.

€ 6 000 – 7 000



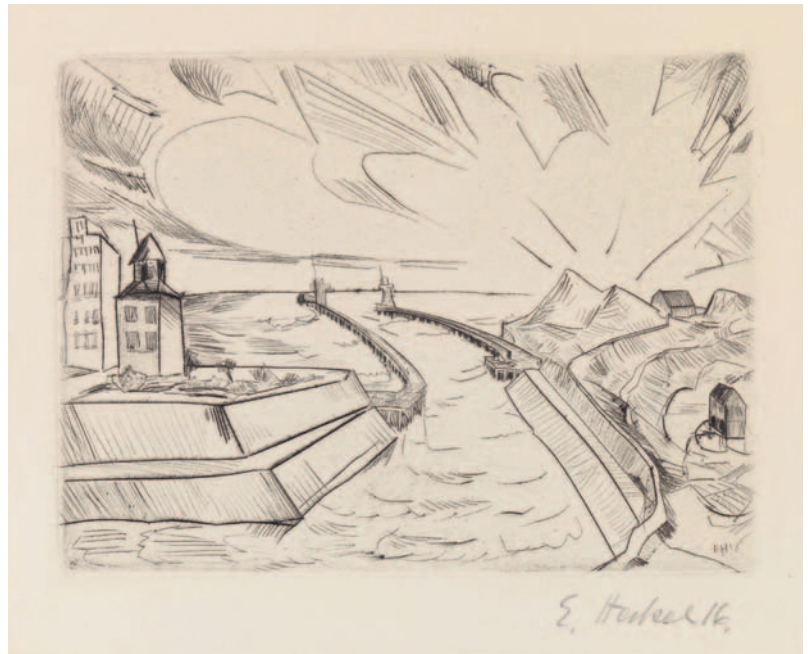
385 HAFENEINFAHRT IN OSTENDE

1916

Original-Radierung auf Kupferdruckpapier. 14,5 x 19,4 cm (23,8 x 29,8 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert. – Mit schwachem Lichttrand und minimalen Griffspuren im breiten Rand.

Dube, R 137 II

€ 2 000



KARL HOFER

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

386 FIGURENGRUPPE (DREI HOCKENDE FRAUEN)

Um 1950 (?)

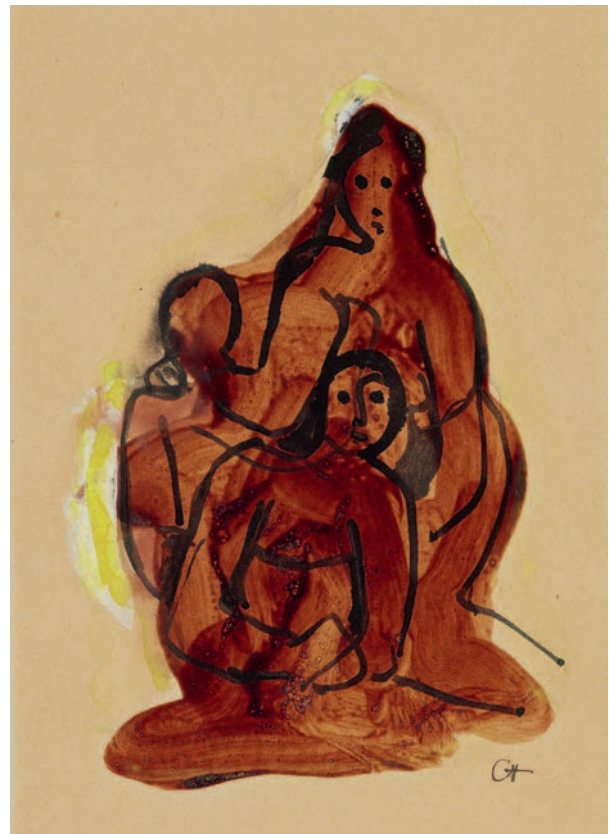
Deckfarben (wohl Tempera) mit Pinselzeichnung in Tusche auf festem leicht genarbttem Aquarellpapier. 34 x 25,4 cm. Unter Glas gerahmt. Rechts unten mit Feder schwarz monogrammiert ‚CH‘ (ligiert). – Im Passepartout-Ausschnitt gleichmäßig leicht gebräunt mit Lichtrand.

Die Gouache ist in dem unveröffentlichten Werkverzeichnis der Papierarbeiten von Karl Bernhard Wohler unter der WVZ-Nr. 1950 aufgeführt („Gruppe von drei hockenden Frauen“).

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz Süddeutschland; Lempertz Auktion 607, Kunst des XX. Jahrhunderts, 4./5. Juni 1985, Los 400 a; Norddeutsche Privatsammlung, Nachlass

€ 3 000 – 3 500



MARTA HEGEMANN

Düsseldorf 1894 – 1970 Köln

387 OHNE TITEL

1929

Aquarell und Bleistift auf Aquarellbütten. 31,3 x 25,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Kreide monogrammiert und datiert ‚M.H. 29‘. – Im Rand schwach gebräunt mit Lichtrand.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung, Nachlass; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1990 (Kölnisches Stadtmuseum), Marta Hegemann (1894-1970). Leben und Werk, außer Katalog

€ 3 000





JOSEF HEGENBARTH

Böhmisch-Kamnitz 1884 – 1962 Dresden-Loschwitz

388 WILDSCHWEIN

Um 1957

Leimfarbe und Tusche, teils über Bleistift, auf elfenbeinfarbenem festen Halbkarton. 37,5 x 49,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Tuschfeder signiert ‚Josef Hegenbarth‘. – Rückseitig unvollendete Komposition mit Pinselarbeiten in Ocker und schwarzer Tusche. – In schöner Erhaltung. Die linke untere Blattecke minimalst abgeknickt.

Zesch B V 713 („Sau mit Bäuerin (Wildschwein)“)

Wir danken Ulrich Zesch, Stuttgart, für wissenschaftliche Unterstützung und Auskunft.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz; Karl & Faber, München, 1968 (Auktion 113, lot 896 bzw. 115, lot 916; Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 1991 (Auktion 58/lot 6548); Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Heidelberg 1957 (Heidelberger Kunstverein), Josef Hegenbarth, Dresden, Kat. Nr. 70 (?); Gelsenkirchen 1958 (Städtische Kunstaussstellung Gelsenkirchen), Josef Hegenbarth. Malerei, Graphik, Illustrationen, Kat. Nr. 77 (Eber) (?)

Literatur *Literature*

Katalog Galerie der Berliner Graphikpresse, Berlin, 4, 1994, Nr. 60 mit Abb.

€ 3 500 – 4 000

FRANZ HECKENDORF

Berlin 1888 – 1962 München

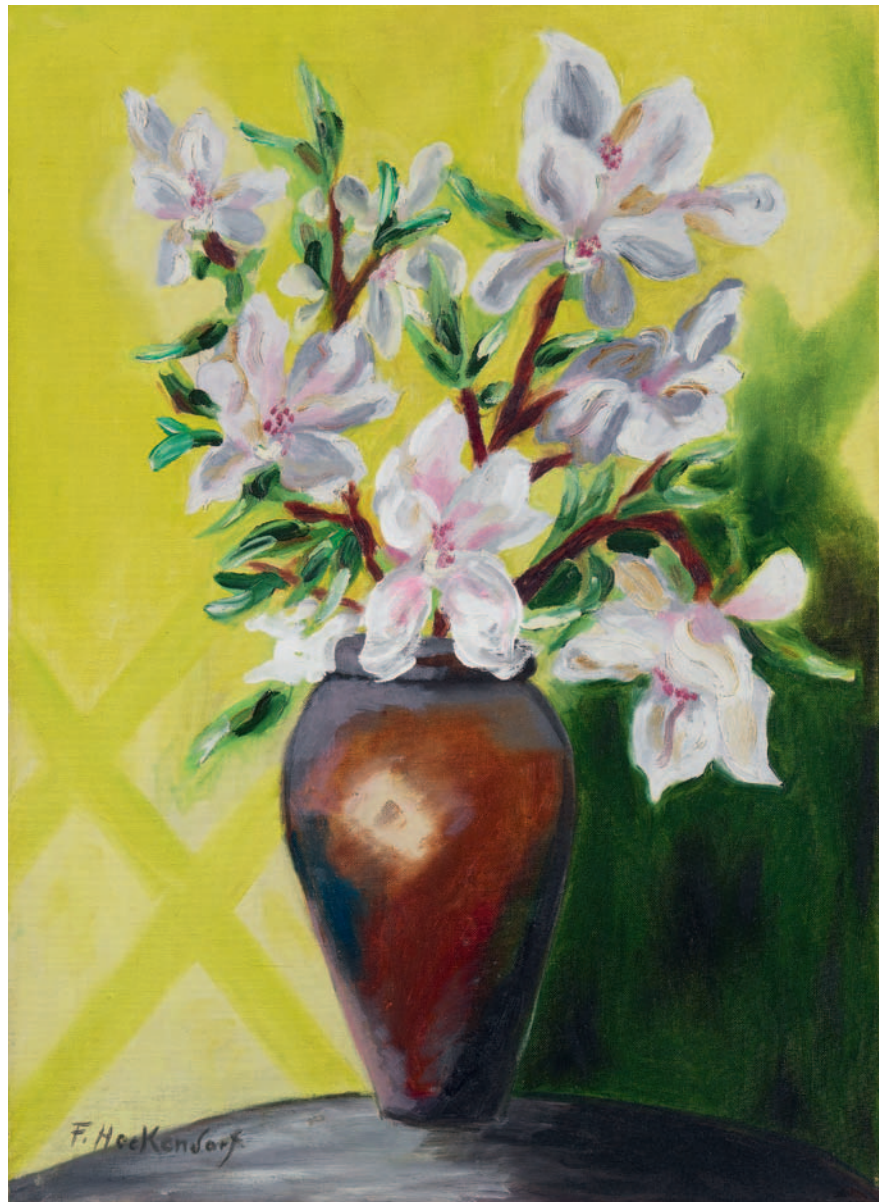
389 **MAGNOLIENSTRAUSS**

Öl auf Leinwand. 70,5 x 50,5 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Unten links schwarz signiert „F. Heckendorf“. – In tadellosem Zustand, sehr farbfrisch erhalten.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000 – 4 000





BERNHARD HOETGER

Hörde i.W. 1874 – 1949 Interlaken

390 MÄDCHEN MIT SCHIRM. SITZENDER JUNGE MIT BOOT Um 1903

2 Bronzeskulpturen. Höhe 20,2 cm und 19 cm. Unten am Sockel rückseitig bzw. seitlich links signiert, 'B. Hoetger.' bzw. 'B. Hoetger'. Nach freundlicher Mitteilung von Wolfgang Werner, Bremen, gibt es von dem „Mädchen mit Schirm“ nur sehr wenige bekannte Exemplare, sehr selten. Die Bronze des Jungen lässt sich bislang nicht dokumentieren, es handelt sich um eine nicht auszuschließende Zuschreibung. – Mit rötlich-brauner Patina bzw. mit dunkelbrauner, teilweise hell aufgelichteter Patina. – Das Mädchen auf der Unterkante mit einer eingeschlagenen Gussnummer „3437“.

Werner 36, bzw. nicht bei Werner; Nicht bei Drost

Wir danken Wolfgang Werner, Bremen, für freundliche, ergänzende Auskünfte.

Ausstellungen *Exhibitions*

Mädchen mit Schirm: Hagen 1906 (Folkwang Museum), Bernhard Hoetger. Plastiken, Nr. 12

€ 3 000

**HOLMEAD
(CLIFFORD HOLMEAD PHILIPPS)**

Shippensburg/Pennsylvania 1889 – 1975 Brüssel

391 MANN IM GELBEN PULLOVER
1968/1972

Öl auf Leinwand, auf Holz montiert.
55,5 x 45,8 cm. Gerahmt. Unten links rot
signiert ‚Holmead‘ sowie rückseitig mit
schwarzem Stift signiert, bezeichnet und
datiert ‚Holmead Hpinx (68) 72‘:

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung be-
findliche Werkverzeichnis von Birgid und
Christoph Groscurth aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Hessen

€ 4 000 – 6 000



392 HOMME AUX LUNETTES
1974

Öl auf Holz. 61 x 51 cm. Gerahmt. Unten
links schwarz signiert ‚Holmead‘ und rechts
nummeriert ‚14‘ sowie rückseitig mit An-
gaben zum Künstler, Titel, Jahr und Technik
beschriftet.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung be-
findliche Werkverzeichnis von Birgid und
Christoph Groscurth aufgenommen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Hessen

€ 5 000 – 7 000





ANTON HILLER

1893 – München – 1985

393 LIEGENDE 1957

Bronze. Höhe 24,5 cm, Breite 51,7 cm, Tiefe 21 cm. Unbezeichnet. – Mit anthrazit-grünlicher Patina.

H. Hiller 142

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Nürnberg 1961 (Fränkische Galerie), Elf Münchner Bildhauer, Kat. Nr. 34 mit Abb.; Hoechst 1966 (Farbwerke Hoechst, Jahrhunderthalle), Kat. Nr. 3 mit Abb.; Kaiserslautern 1974 (Pfalzgalerie), Anton Hiller. Skulpturen und Zeichnungen, Kat. Nr. 3 mit Abb.

Literatur *Literature*

Peter Anselm Riedel, Anton Hiller. Bildwerke und Zeichnungen, Sigmaringen 1976, S. 10 f., Abb. 15 a, b

€ 10 000 – 12 000

ANTON HILLER

1893 – München – 1985

394 SÄULENFIGUR

1965

Bronze. Höhe 115 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts signiert und nummeriert ‚A. Hiller II‘. Eines von wohl zwei bekannten Exemplaren. – Mit lebendiger graugrüner Patina und Oxidationspuren durch Aufstellung im Außenbereich.

H. Hiller 189

Bronze. Height 115 cm. Signed and numbered 'A. Hiller II' on the back right of the cast-with plinth. One of probably two known casts. – With vivid grey-green patina and traces of oxidation due to outdoor installation.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Süddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Erlangen 1966 (Orangerie), Bildhauer unserer Zeit, Kat. Nr. 43; München 1966 (Galerie Günther Franke), Anton Hiller, Kat. Nr. 16; Kaiserslautern 1974 (Pfalzgalerie), Anton Hiller – Skulpturen und Zeichnungen, Kat. Nr. 7

€ 20 000 – 30 000

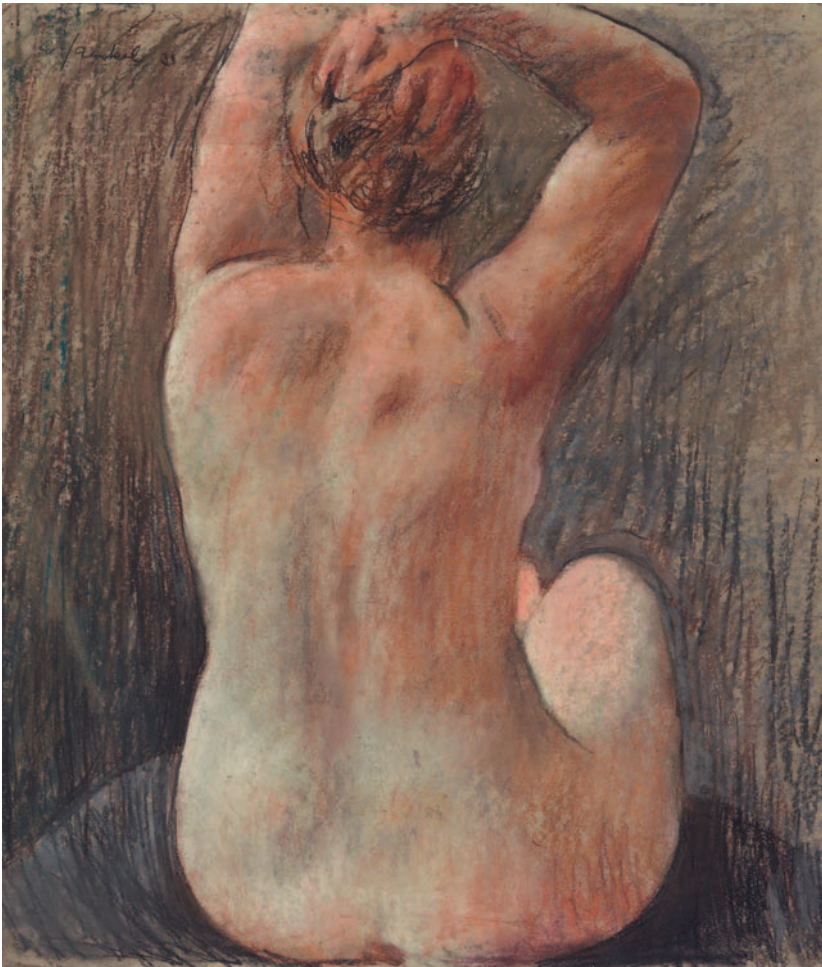
Der 1893 in München geborene Anton Hiller gehört zu den bedeutenden deutschen Bildhauern des 20. Jahrhunderts. Zunächst einem traditionelleren bildhauerischen Umgang mit der Figur verpflichtet, zeichnen sich seine Werke ab den 1960er Jahren vor allem durch einen unverkennbar fragmentiert-tectonischen Aufbau und eine Hinwendung zur Geometrie des Körpers aus. Hiller fasst über seinen eigenen Formfindungsprozess zusammen: „Während meines freien Schaffens waren mir die Werke der frühgriechischen, der ägyptischen, der romanischen und der frühgotischen Plastik stets gegenwärtig; Stilrichtungen, die mir den Hinweis gaben zu dem Problem der Urform, mit dem ich mich von jeher beschäftige. Von hier aus sah ich Möglichkeiten, um in freier und unabhängiger Weise meine plastischen Vorstellungen in Form zu bringen. Auf diesen Grundformen basierend, erstrebte ich, durch Zusammenwirken von Körpern und Räumen zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu kommen. Bei fortschreitender Entwicklung zur Vereinfachung entstanden Werke von kubischer, fast architektonischer Grundstimmung, die aber noch die Naturerscheinung der Dinge erkennen läßt.“ (Anton Hiller, Anmerkungen zu meiner Arbeit, in: Ausst. Kat. Anton Hiller. Skulpturen und Handzeichnungen. Pfalzgalerie Kaiserslautern 1974, o. S.).

In der differierenden Länge der Beine und deren subtilen Verschiebung zueinander dynamisiert Hiller in unserer Säulenfigur die Symmetrie des Körpers überaus wirksam, differenziert ihre feinen und doch stabilen Volumina mit einer krustigen, archaisch anmutenden Oberfläche. Die Modellierung aus wenigen stark reduzierten Grundelementen bezeugt, mit welcher radikaler Leichtigkeit Hiller es versteht, im Spannungsfeld von Figur und Architektur ein jahrtausendealtes Formenrepertoire von der Antike bis zur Bildhauerei von Brancusi oder Schlemmer aufzurufen.

Anton Hiller was born in Munich in 1893 and was among the important German sculptors of the twentieth century. Initially committed to a more traditional sculptural treatment of the figure, from the 1960s his works were distinguished primarily by their unmistakably fragmentary and tectonic structure and a turn to the geometry of the body. Regarding his own process of arriving at forms, Hiller summarily explained: "During my independent work, pieces of early Greek, Egyptian, Romanesque and early Gothic sculpture were always present in my mind: stylistic directions that pointed me towards the problem of that primal form which has always occupied me. Looking from there I saw possibilities for turning my sculptural ideas into form in a free and independent manner. On the basis of these underlying forms, I strove to arrive at new compositional possibilities through the interaction of bodies and spaces. During my progressive development towards simplification, works emerged that were cubic, almost architectonic in terms of their fundamental spirit, but still allowed the natural appearance of things to be recognised." (Anton Hiller, Anmerkungen zu meiner Arbeit, in: exhib. cat. Anton Hiller: Skulpturen und Handzeichnungen, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1974, n. pag.).

In our column figure, Hiller varies the length of the legs and subtly shifts them towards one another to dynamise the symmetry of the body in a thoroughly effective manner, differentiating their fine and nonetheless stable volumes with a crusty, archaic-looking surface. The modelling based on a few starkly reduced fundamental elements demonstrates the radical ease with which Hiller was able to invoke a repertoire of forms that was rooted in the dichotomous relationship between figure and architecture and which stretched back for millennia – from antiquity to the sculpture of Brancusi or Schlemmer.





WILLY JAECKEL

Breslau 1888 – 1944 Berlin

395 WEIBLICHER RÜCKENAKT 1931

Pastell- und schwarze Kreide auf starkem Malkarton. 69,7 x 60 cm. Oben links schwarz signiert und datiert, W. Jaeckel 31. Rückseitig mit dem Stempel von Jaeckels Sohn, Dr. Peter Jaeckel, München, versehen. – Mit einem sehr kleinen Ausriss an der oberen Bildpartie. Der Karton etwas gewellt und mit Nagellöchern in den Ecken und Seitenrändern.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Süddeutschland

€ 3 000 – 5 000



WILLY JAECKEL

Breslau 1888 – 1944 Berlin

396 JUNGE FRAU AUF BARCELONA-SESSEL

Um 1930

Öl und Tempera auf Leinwand. 70,5 x 60,5 cm.
Gerahmt. Oben links schwarz signiert
,W. Jaeckel'. – Sehr farbfrisch, im linken
Bildhintergrund mit zwei winzigen Farbaus-
brüchen.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatsammlung
Süddeutschland

€ 10 000 – 15 000

FRANZ MARIA JANSEN

Köln 1885 – 1958 Büchel

397 WINTERSCHIED. Verso: KL. BRÖLTALBILD (NEUNKIRCHEN) 1919

Öl auf Leinwand. 64,3 x 77,5 cm. Gerahmt.
Verso unten links grün monogrammiert und
datiert, F M J 19' sowie auf dem Keilrahmen
schwarz datiert, bezeichnet, betitelt und mit
den Maßen versehen „1919 F. M. JANSEN
KL. BRÖLTALBILD (NEUNKIRCHEN)
64 x 76,5“. – Partiiell mit feinem Craquelé,
sonst in schönem Erhaltungszustand.

Vgl. Nellmann 104. Verso: Nellmann 108
(„Bröltal bei Neunkirchen“ o. Abb.)

Wir danken Katja Nellmann, Stuttgart, für
freundliche ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz Rhein-
land

€ 3 000 – 5 000



Verso



ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

398 LIEGENDER JUNGER MANN

Um 1911

Bleistiftzeichnung auf festem Papier. Rückseitig mit angeschnittener Druckgraphik. 25/24,1 x 33,3 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig unten links mit dem Basler Nachlass-Stempel (Lugt 1570b), darin handschriftlich bezeichnet „B Dre/Bh 29“. – Einige wenige oberflächliche Papierverletzungen an den Rändern. Der Oberrand unregelmäßig geschnitten.

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert.

Wir danken Gerd Presler, Weingarten, für ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1954), Galerie Nierendorf, Berlin (1969); Privatsammlung Baden-Württemberg

Die charmante Bleistiftzeichnung eines elegant gekleideten jungen Mannes, der sich in selbstbewusster Lässigkeit vor einer Baumgruppe auf einer Wiese liegend präsentiert, dürfte bei einem Besuch Kirchners an den Moritzburger Teichen nördlich von Dresden entstanden sein.

€ 10 000 – 15 000

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Aschaffenburg 1880 – 1938 Frauenkirch bei Davos

399 SANATORIUMSSPAZIERGANG

1916

Original-Holzschnitt auf schwerem Blotting mit Wasserzeichen „Silk Blotting Huber Frères Winterthur“. 46 x 35,5 cm (58 x 42,5 cm). Unten rechts signiert ‚EL Kirchner‘. Eines von 4 Exemplaren des II. Zustandes, darunter ein Exemplar in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, ein weiteres, verso betitelt „Taunuslandschaft“ ehemals in der Sammlung Heinrich Stinnes, Köln. – Sehr selten. – In guter Erhaltung; im breiteren Rand mit geglätteten, älteren Falt- und kleineren Knitterungsspuren.

Gercken 791 II (von II), dieses Exemplar aufgeführt; Dube H 297 II

Woodcut on heavy blotting with watermark "Silk Blotting Huber Frères Winterthur". 46 x 35.5 cm (58 x 42.5 cm). Signed 'EL Kirchner' lower right. One of 4 proofs of state II, thereof one proof at Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, a further one, titled "Taunuslandschaft" verso, formerly at Heinrich Stinnes Collection, Cologne. - Very rare. - In fine condition; in the wider margins with smoothed, older fold and smaller crease marks.

Gercken 791 II (of II), this proof mentioned; Dube H 297 II

Provenienz Provenance

Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

€ 10 000 – 15 000

Ein motivlich verwandtes, heute im Verbleib unbekanntes Ölgemälde mit dem Titel „Taunustannen“ von 1916 (Gordon 452) zeigte offenbar keine Figuren. Der vorliegende Holzschnitt und eine im selben Jahr für den „Bildermann“ entstandene aber nicht publizierte Lithographie (als Einzelblatt überliefert, vgl. Gercken 843) sind einander dann ähnlicher, wenn auch in der Komposition gegenständig, konzipiert. Die Graphiken zeigen zwei Spaziergänger auf einem Waldweg, der sich zentral um eine grosse Tanne windet. Das elegante Paar erscheint leicht versetzt am Rand der Komposition, die völlig beherrscht wird von der Erhabenheit der steil aufragenden Bäume. Ausdrucksstark kommen die abstrahierten Formen in der Fläche zur Geltung, insbesondere im Schwarz-Weiß-Kontrast des Blocks auf dem weichen und doch festen, saugkräftigen Papier.

A 1916 oil painting featuring a related motif, which is entitled "Taunustannen" (Gordon 452) and whose current location is unknown, evidently did not contain any figures. The woodcut presented here and a lithograph created the same year for the "Bildermann" but not published (preserved as an individual sheet, see Gercken 843) are thus more similar in conception, even if they are inverted compositionally. The prints depict two people walking on a path in the woods, which twists around a large fir tree in the middle. The elegant couple appears, shifted slightly apart, at the edge of the composition entirely dominated by the sublime quality of the steeply soaring trees. The semi-abstract forms stand out expressively on the picture plane, particularly in the block's black-and-white contrast on the soft and nevertheless firm, absorbent paper.



Carl Gustafson

BÉLA KÁDÁR

1877 – Budapest – 1955

400 KOMPOSITION MIT FIGÜRLICHEN MOTIVEN

Gouache auf Zeichenpapier. 31,4 x 23,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit
grauem Pinsel signiert ‚KÁDAR BÉLA‘. Rück-
seitig mit Ausfuhrstempel der Ungarischen
Nationalgalerie, Budapest. – Mit leichten
Altersspuren.

Wir danken Miklos von Bartha, Basel, für
seine Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bagera, Köln; Privatsammlung

€ 4 500



401 SZENE MIT PFERD UND FIGUR Um 1920

Aquarell auf cremefarbenem Zeichen-
papier. 34 x 25,1 cm. Unter Glas gerahmt.
Unbezeichnet. – Minimal gebräunt mit
schwachem Lichttrand. Einige leichte Griff-
und Knickspuren. Mit kurzem, professionell
geschlossenen Einriss am linken Rand.

Provenienz *Provenance*

Galerie Bagera, Köln; Privatsammlung

€ 3 000





WASSILY KANDINSKY

Moskau 1866 – 1944 Neuilly-sur-Seine

402 KLEINE WELTEN I 1922

Original-Farblithographie auf Maschinenbütten. 24,7 x 21,8 cm (35,1 x 27,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Wahrscheinlich Probedruck bzw. Handpressendruck außerhalb der Editionsauflage von insgesamt 230 Exemplaren (Roethel zitiert Kandinsky und vermutet eine Reihe zusätzlicher Einzelabzüge). Erschienen als Blatt 1 der 12 Farblithographien umfassenden Folge „Kleine Welten“, Propyläen Verlag, Berlin 1922. Gedruckt im Staatlichen Bauhaus Weimar. – Mit kleinen Druckauslassungen im violetten und roten Stein und farblichen Druckspuren

vertikal bzw. horizontal im rechten bzw. unteren Rand. Gebräunt (Passepartout-Ausschnitt) und mit Lichtrand, die Farben teils geblichen.

Friedel/Hoberg 123.1; Roethel 164

Provenienz *Provenance*

Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 1966 (dort erworben); ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, Nachlass, Familienbesitz

€ 6 000 – 8 000

OSKAR KOKOSCHKA

Pöchlarn 1886 – 1980 Montreux

N403 GARTEN

1964

Aquarell auf festem Aquarellpapier mit Wasserzeichen „Th Sau[nders]“: 38,5 x 58 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert „OKokoschka/64“. – Sehr farbfrisch erhalten.

Das Aquarell wurde von Alfred Weidinger, Leipzig, bestätigt. Die Arbeit wird in den in Vorbereitung befindlichen dritten Band des Werkverzeichnis der Zeichnungen und Aquarelle aufgenommen.

Watercolour on firm watercolour paper with watermark "Th Sau[nders]": 38.5 x 58 cm. Framed under glass. Signed and dated 'OKokoschka/64' in pencil lower right. – Very vibrant colours.

The watercolour was confirmed by Alfred Weidinger, Leipzig. The work will be included in the forthcoming 3rd volume of the catalogue raisonné of drawings and watercolours.

Provenienz Provenance

Sammlung Martha Graham, New York (direkt vom Künstler erworben); Marlborough Fine Art, London; Galerie Redis, Herrschried; Privatsammlung Norddeutschland; Europäische Privatsammlung

€ 15 000 – 20 000

Die Region Vaud am Genfer See beeindruckt den jungen Oskar Kokoschka bereits 1910, als er gerade die ersten Erfolge in Berlin unterstützt von Herwarth Walden in dessen Galerie Der Sturm genießt und sich größere Reisen erlauben kann. Aber erst 1953 erfüllt sich mit dem Umzug von London nach Villeneuve an den Genfer See ein lang gehegter Wunsch. Nach den fluchtbedingten und bewegten Jahren ab 1934 in Prag und vier Jahre später in London findet der 67jährige Künstler Ruhe und kann unbeschwerte und wohl auch nach aussen ungestörte Jahre verbringen. In den in diese Zeit entstehenden Gemälden, Zeichnungen und Aquarellen ist bisweilen ein jahresrhythmischer Bezug im Wechsel der Natur zu entdecken, der den großzügigen Garten voller Blumen und Bäumen um sein Haus am See begleitet. Es entstehen viele von Kokoschka geschätzte „Fingerübungen“ wie diesen „Blick in den Garten“ voller sommerlicher Leichtigkeit und lichter Transparenz. Mit wenigen Farben erfasst Kokoschka routiniert das Zartgrün der Bäume, lässt das Blau des Himmels zwischen den Ästen flimmern und verzichtet bei all dem auf ein konturierendes Schwarz. Es entsteht ein perfekt auf das Blatt ‚gehauchter‘ Sommergarten, ein reines Aquarell in einer veritablen Technik, die der Künstler Zeit seines Lebens zum Besten gibt.

The Vaud region situated along Lake Geneva had already made an impression on the young Oskar Kokoschka in 1910: he had just begun enjoying his first successes in Berlin through the support of Herwarth Walden at his gallery Der Sturm and had become able to indulge in more substantial journeys. However, it was not until 1953 that he would fulfil a long-cherished wish by moving from London to Villeneuve, on the shores of Lake Geneva. After the unsettled years spent seeking refuge in Prague from 1934 and London from 1938, the 67-year-old artist found peace and was able to live out his years without worries and presumably also without outward disturbances. In the paintings, drawings and watercolours he created during this period, a connection to the rhythm of the year can sometimes be discovered in the changes to the nature found accompanying his generously proportioned, flower- and tree-filled garden surrounding his house on the lake. Kokoschka created many of his cherished "Fingerübungen" here, including this "Blick in den Garten" filled with summery lightness and a light-filled transparency. With just a few colours, Kokoschka has expertly captured the delicate green of the trees, caused the blue of the sky to shimmer between their branches and, at the same time, renounced the use of black contouring. What emerges is a summer garden "breathed" perfectly on to the page: a pure watercolour in an authentic technique which the artist displayed throughout his life.



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

404 KINDERGRUPPE

Vermutlich 1936/1937

Bronze. Höhe 18,5 cm. An der mitgegossenen Plinthe seitlich rechts signiert ‚K. Kollwitz‘ sowie hinten mit dem Gießerstempel „NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss der 1970er Jahre, – Mit brauner Patina, partiell aufgelichtet.

Seeler 33 III.B.3.

Provenienz Provenance

Galerie Rosenbach, Hannover (1970er Jahre); Privatsammlung Hannover (dort erworben); Privatsammlung Berlin

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Berlin 1951 (Deutsche Akademie der Künste), Käthe Kollwitz, S. 66, Kat. Nr. 190; Krefeld 1957 (Museum Haus Lange), Käthe Kollwitz. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, o.S., Plastik Nr. 8; New York 1959/1960 (Galerie St. Etienne), Kaethe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 6; Berlin 1967 (Akademie der Künste/Kupferstichkabinett/Nationalgalerie), Käthe Kollwitz 1867-1945; Berlin 2011 (Käthe Kollwitz Museum), Käthe Kollwitz. Bildhauerin aus Leidenschaft. Das plastische Werk, S. 25, Abb. S. 76

Literatur Literature

U.a. Gerhard Strauss, Käthe Kollwitz, Dresden 1950, Kat. Nr. 160 mit Abb. S. 167; Hans Kollwitz (Hg.), Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, Abb. o. Nr.; Alexandra von dem Knesebeck, „...mit liebevollen Blicken...“. Kinder im Werk von Käthe Kollwitz, Käthe Kollwitz Museum Köln, in: Einblicke 8. Eine Ausstellungsreihe im Rahmen der Dauerausstellung, Köln 2007, S. 27

€ 15 000 – 20 000



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

405 ABSCHIED

Um 1940/1941

Bronze. Höhe 16,7 cm. Am Rocksäum rechts monogrammiert ‚K K‘ sowie hinten mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss aus dem Jahr 1967. – Mit rötlich-brauner Patina.

Seeler 39 II.B.1.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover (1968);
Privatsammlung Hannover (dort erworben);
Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Düsseldorf 1955 (Galerie Alex Vömel),
Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Kat.
Nr. 8 mit Abb.; Krefeld 1957 (Museum Haus

Lange), Käthe Kollwitz. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, Plastik Nr. 9; New York 1959/1960 (Galerie St. Etienne), Käthe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 9

Literatur *Literature*

U.a. Paul Fechter, Käthe Kollwitz. Plastiken, Berlin 1947, mit Abb. o. S.; Harald Isenstein, Käthe Kollwitz, Kopenhagen 1949, mit Abb. S. 63; Hans Kollwitz u. Leopold von Reidemeister. Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, Kat. Nr. 18 (mit falscher Abb.)

€ 10 000 – 12 000



KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

406 BRUSTBILD EINER ARBEITERFRAU MIT BLAUEM TUCH

1903

Original-Farblithographie auf Japan.
35,3 x 24,5 cm (46,7 x 31,9 cm). Unter
Glas gerahmt. Signiert. Einer von etwa 100
Drucken der Vorzugsausgabe. Erschienen
in der Jahresmappe der Gesellschaft für
vervielfältigende Kunst, Wien 1906. – In
schönem Erhaltungszustand, im Rand
minimalst gebräunt.

Knesebeck 75 A III a.

€ 4 000 – 5 000





KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

407 MUTTER SCHÜTZT IHR KIND I Um 1941

Bronzerelief. Höhe 17,2 cm. Breite 17,8 cm. Tiefe 42,5/42 cm. An der unteren Kante signiert ‚Kollwitz‘ sowie an der rechten Kante mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss um 1971. – Mit brauner Patina, partiell minimal aufgelichtet.

Seeler 41 I.B.10a.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rosenbach, Hannover (1970er Jahre); Privatsammlung Hannover (dort erworben), Nachlass; Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Düsseldorf 1955 (Galerie Alex Vömel), Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Kat. Nr. 9 mit Abb.; Krefeld 1957 (Museum Haus Lange), Käthe Kollwitz. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, Plastik Nr. 10; New York 1959/1960 (Galerie St. Etienne), Kaethe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 10 mit Abb.; Berlin/Passau 2011 (Käthe-Kollwitz-Museum/Museum Moderner Kunst Wörlen), Käthe Kollwitz. Bildhauerin aus Leidenschaft, S. 25 mit Abb. 103

Literatur *Literature*

U.a. Hans Kollwitz u. Leopold von Reidemeister. Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, Kat. Nr. 16 mit Abb.; Werner Timm, Käthe Kollwitz. Das plastische Werk 1909-1943. Versuch einer Rekonstruktion. Ausgeführte und geplante Werke, in: Ausst. Kat. Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Handzeichnungen, Plastik, Hannover/Regensburg 1990, S. 49, 73; Martin Fritsch (Hg.), Käthe Kollwitz. Zeichnung Grafik Plastik. Bestandskatalog des Käthe Kollwitz Museum Berlin, Leipzig 1999, Kat. Nr. 173 mit Abb. S. 361

€ 7 000 – 9 000

KÄTHE KOLLWITZ

Königsberg 1867 – 1945 Moritzburg/Sachsen

408 ZWEI WARTENDE SOLDATENFRAUEN

Um 1941-1943

Bronze. Höhe 22 cm. An der mitgegossenen Plinthe hinten signiert ‚Kollwitz‘ und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ versehen. Posthumer Guss nach 1959. – Mit dunkelbrauner Patina, partiell aufgelichtet. Seeler 43 I.B.12a.

Provenienz Provenance

Galerie Rosenbach, Hannover (1970er Jahre); Privatsammlung Hannover (dort erworben); Privatsammlung Berlin

Ausstellungen Exhibitions

U.a. Düsseldorf 1955 (Galerie Alex Vömel), Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Kat. Nr. 11 mit Abb. („Zwei Frauen“); Krefeld 1957 (Museum Haus Lange), Käthe Kollwitz. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, Plastik Nr. 12; New York 1959/1960 (Galerie St. Etienne), Kaethe Kollwitz. Sculptures and Drawings, Kat. Nr. 12 („Two Women“)

Literatur Literature

U.a. Hans Kollwitz, Käthe Kollwitz. Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966, S. 69 mit Abb. Taf. zwischen S. 64/65; Hans Kollwitz u. Leopold von Reidemeister. Käthe Kollwitz. Das plastische Werk, Hamburg 1967, ohne Kat. Nr. mit Abb.; Werner Timm, Käthe Kollwitz. Das plastische Werk 1909-1943. Versuch einer Rekonstruktion. Ausgeführte und geplante Werke, in: Ausst. Kat. Käthe Kollwitz. Druckgraphik, Handzeichnungen, Plastik, Hannover/Regensburg 1990, S. 50, 74

€ 12 000 – 15 000



MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 - 1935

409 STRANDTERRASSE IN NOORDWIJK

Um 1913

Doppelseitige Zeichnung. Jeweils schwarze Kreide auf Maschinenbütten. 11,9 x 16,3 cm. Unter Glas gerahmt. Vorderseitig unten links mit Bleistift signiert 'MLiebermann'. – Etwas gebräunt, wenige winzige Fleckchen.

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für freundliche Bestätigung.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Berlin; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Die Vorder- und Rückseite des Blattes zeigen die Terrasse des Hotels Huis ter Duin in Noordwijk. Die Zeichnungen entstanden vermutlich als Vorarbeiten für das Ölgemälde „Strandterrasse in Noordwijk - Huis ter Duin“ (Eberle 1913/18).

€ 3 000



Verso

MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

410 DIE BLEICHE

Wohl 1886

Tuschfederzeichnung auf Bütten.
13,9 x 21,4 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts in schwarzer Kreide signiert
'MLiebermann'. Verso mit einem violetten
Sammlerstempel sowie schwer leserlich
mit schwarzer Kreide bezeichnet „Sgl. [...] Müller Leipzig“. – Mittig mit einer alten
vertikalen Faltspur. Blatt im Rand schmal
mit dünnem Japan eingefasst und fest in
Passepartout montiert.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Berlin

€ 3 500 – 4 000



411 WEBEREI IN LAREN

Um 1897

Kohlezeichnung auf bräunlichem Velin.
11,5 x 16,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
links signiert 'MLiebermann'. – Geringfügig
gebräunt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 2017 (Käthe-Kollwitz-Museum),
Käthe Kollwitz und ihre Freunde. Sonder-
ausstellung anlässlich des 150. Geburts-
tages von Käthe Kollwitz, S. 60, Kat. Nr. 37
mit Farbabb. (mit irrtümlichen Angaben zu
Datierung und Maßen)

Die Zeichnung entstand wohl im Zusam-
menhang mit dem 1897 geschaffenen
Gemälde „Weberei in Laren“ (vgl. Eberle
1897/1).

€ 3 500 – 4 000





MAX LIEBERMANN

Berlin 1847 – 1935

412 **PARKANSICHT**

Um 1917

Kohlezeichnung auf Zeichenpapier.
11,6 x 19,3 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts signiert 'MLiebermann'. –
Leicht gebräunt.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Berlin

€ 4 500 – 5 000



MAXIMILIEN LUCE

1858 – Paris – 1941

413 L'ATTENTE DES SOLDATS DANS LA RUE 1916

Öl auf Holz. 19,8 x 27,3 cm. Gerahmt.
Unten links dunkelbraun signiert und datiert
'Luce 1916'

Bazetoux Vol. III 997

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung M. Egbert Alberga (vom
Künstler erworben); Christie's Amsterdam,
Twentieth century art, Auktion 1. Dezember
1998, lot 195; Privatbesitz Niederlande

€ 3 000 – 3 500

MAXIME EMILE LOUIS MAUFRA

Nantes 1861 – 1918 Ponce-sur-le-Loir (Sarthe)

414 REMORQUAGE SUR L'OISE, L'ÎLE-ADAM 1901

Öl auf Leinwand. 57,5 x 81 cm. Gerahmt.
Unten links rot-orange signiert und datiert
'Maufra 1901'. Rückseitig auf dem Keil-
rahmen oben links handschriftlich betitelt
„Remorquage sur l'Oise (Ile Adam)“ sowie
auf einem fragmentierten Aufkleber rechts
handschriftlich bezeichnet „Maufra No.
26/ Remorquage sur l'Oise; l'isle Ad[am]/
1901“ und auf dem Steg des Keilrahmens
mit Bleistift numeriert „D.R. No. 2608“
[Stock der Galerie Durand-Ruel, New York]
sowie in Blau mit der Fotonummer „2886“
(Durand-Ruel) versehen. – Mit vereinzelten
kleinen Retuschen, sonst in schönem Er-
haltungszustand.

Mit einer Foto-Expertise von Caroline
Durand Ruel-Godfroy, Catalogue Critique
Maxime Maufra, Genf, vom 28. Februar
2012. Die Arbeit wird in den in Vorbereitung
befindlichen Katalog der Werke von Maxime
Maufra aufgenommen.



Provenienz Provenance

Durand-Ruel, Paris (Inventar-Nr. 6431), vom Künstler im Juni 1901 erworben; Durand-Ruel, New York (Inventar-Nr. 2608) (Juli 1901-1949); Galerie Salis & Vertes, Salzburg; Süddeutscher Privatbesitz; Lempertz, Köln, Auktion Moderne Kunst 997, 22.5.2012, Lot 200; Privatsammlung Rheinland

Literatur Literature

Victor-Emile Michelet, Maufra, peintre et graveur, Paris 1908, S. 32 mit Abb.; Judy Le Paul, Gauguin and the Impressionists at Pont Aven, New York 1987, S. 170/171 mit Farbbabb.

Bekannt für Meeres- und Küstenlandschaften seiner nordfranzösischen Heimat, zeichnet sich das Werk des aus Nantes stammenden Impressionisten Maxime-Emile-Louis Maufra vor allem durch die atmosphärische Behandlung des Lichtes aus. Nicht nur hier wird seine unmittelbare Nähe zu Camille Pissarro oder Alfred Sisley sichtbar, sondern auch in Farbauftrag und Pinselstrich.

Zur Entstehungszeit unseres Gemäldes lebt Maufra bereits einige Jahre in Paris. In dieser Schaffensphase werden vor allem Flusslandschaften aus der Region zu seinen beliebten Motiven, etwa Darstellungen der Seine und – wie im Falle der vorliegenden Arbeit – deren Zuflüssen Marne und Oise.

€ 25 000 – 30 000

OSKAR MOLL

Brieg/Schlesien 1875 – 1947 Berlin

415 WEIDEN AN DER AMPER

Um 1903

Öl auf Leinwand. 100 x 120 cm. Gerahmt.
Unten rechts graugrün signiert 'Oskar Moll'.
– In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.
Einige wenige punktuelle Retuschen.

Salzmann 16

Wir danken Gerhard Leistner, Wenzenbach,
für die freundliche Beratung. Das Gemälde
ist bereits in das in Vorbereitung befindliche
neue Werkverzeichnis aufgenommen.

*Oil on canvas. 100 x 120 cm. Framed. Signed
'Oskar Moll' in greyish green lower right. – In
very fine condition with vibrant colours. A few
isolated retouches.*

Salzmann 16

*We would like to thank Gerhard Leistner,
Wenzenbach, for kind advice. The painting
has been included in the new forthcoming
catalogue raisonné.*

Provenienz *Provenance*

Kunstsalon Banger, Wiesbaden (rückseitiges
Etikett-Fragment); Privatsammlung Hessen

€ 15 000 – 20 000

Zwischen 1903 und 1905 hält sich Oskar Moll auf Schloß Höhenroth im oberbayerischen Wildenroth bei Grafrath in der Nähe von Fürstenfeldbruck auf. In der Endmoränenlandschaft der unmittelbaren Umgebung entsteht in diesen Jahren eine Reihe von impressionistisch anmutenden Gemälden. Nahansichtig hat hier Moll die das Wiesen- und Auengebiet träge durchziehende Amper wiedergegeben, einem Zufluss der Isar, in der sich die am Ufer stehenden Weiden reizvoll spiegeln. Aus dieser Zeit geht Molls enge Freundschaft zu seinem Künstlerkollegen Fritz Behrendt zurück, der sich als erfolgreicher Künstlerfarbenfabrikant in Grafrath etabliert und dessen Farben Moll fortan beziehen sollte.

Between 1903 and 1905 Oskar Moll resided at Höhenroth Castle in Wildenroth near Grafrath in the proximity of Fürstenfeldbruck in Upper Bavaria. During these years, a series of impressionistic paintings were created in the terminal moraine landscape of the immediate surroundings. Close-up, Moll reproduced the Amper, a tributary of the Isar river, flowing sluggishly through the meadows and floodplains, attractively reflecting the willows standing on the banks. Moll's close friendship with his artist colleague Fritz Behrendt dates back to this period. Behrendt established himself as a successful artist's paint manufacturer in Grafrath and from then on Moll obtained his paints.



HELMUTH MACKE

Krefeld 1891 – 1936 Hemmenhofen/Bodensee

416 WEISSE LILIEN

1936

Öl auf Leinwand. 92,7 x 54,7 cm. Gerahmt.
Oben links mit rotem Pinsel signiert
und datiert 'Helmuth 36'. – In schönem
Erhaltungszustand.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Rheinland; Lempertz, Köln,
Auktion Moderne Kunst 990, 2.12.2011,
lot 143; Privatsammlung Rheinland

Ausstellungen Exhibitions

Krefeld 1950 (Kaiser-Wilhelm-Museum),
Helmuth Macke Gedächtnisausstellung,
Kat. Nr. 67

€ 5 000 – 7 000





OTTO MODERSOHN

Soest 1865 – 1943 Rotenburg/Wümme

417 LANDSCHAFT AN DER WÜMME 1917

Öl auf Holz. 23,6 x 32,1 cm. Gerahmt. Unten links rotbraun monogrammiert und datiert 'OM 17'. Rückseitig mit Bleistift betitelt 'Landschaft an der Wümme'. – Oberflächlich geringfügig verschmutzt mit wenigen kleinen Bereibungsspuren im Himmelsbereich.

Rückseitig mit einer gestempelten Bestätigung von Christian Modersohn, „Otto-Modersohn-Nachlaß-Museum“, Fischerhude.

Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, für ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Schleswig-Holstein

Ausstellungen *Exhibitions*

Fischerhude 1992 (Otto-Modersohn-Museum), Otto Modersohn – Fischerhude 1908-1930 (Kat. o. Abb.); Fischerhude 2009/2010 (Otto-Modersohn-Museum), Otto Modersohn – Fischerhude 1916-1925 – Die Eingliederung des Einzelnen in das Ganze (o. Kat.)

Dargestellt ist laut Rainer Noeres die Brummanns Schleuse an den Wiesen des Nordarms der Wümme außerhalb von Fischerhude.

€ 10 000 – 12 000

LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

418 IM CAFÉ EBERSBACH

1916

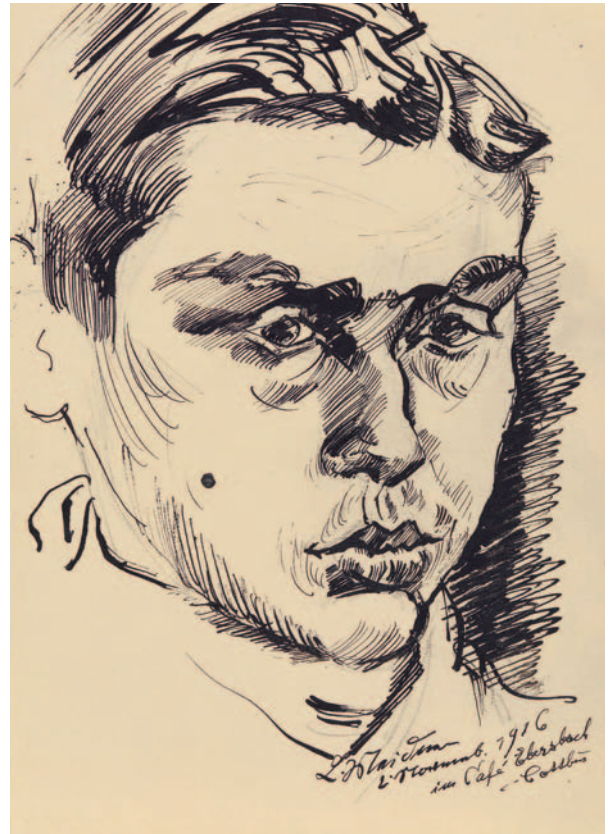
Tuschfeder und Bleistift auf Papier.
26,7/26,4 x 18,6 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts mit Tuschfeder signiert, datiert
und bezeichnet 'L. Meidner/ 2. Novemb.
1916/ Im Café Ebersbach/ – Cottbus'. – Das
Papier leicht gebräunt.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-
Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für
freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz Hessen

€ 3 000



419 PROPHETEN

1924

Schwarze Kreide auf Karton. Rückseitig
collagierte Kreidezeichnung (Männerporträt).
44,7 x 32/31,7 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten links monogrammiert und datiert
'L M. 30. Dez. 1924'. Rückseitig gestempelt
und bezeichnet „Nachlass LUDWIG MEIDNER
Inv. Nr. IV – 22“. – Einige wenige bräunliche
Flecken im unteren Drittel. Linke untere
Ecke mit diagonaler Knickspur.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-
Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für
freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Privatbesitz Hessen

Laut Erik Riedel könnte es sich bei dem
rückseitigen Männerporträt möglicherweise
um den Prager Galeristen Hugo Feigl (1890-
1961) handeln.

€ 3 000 – 4 000





LUDWIG MEIDNER

Bernstadt/Schlesien 1884 – 1966 Darmstadt

420 **STILLEBEN. Verso:**
SELBSTPORTRÄT (FRAGMENT)
Um 1936

Öl auf Malpappe. 45 x 43,6 cm. Gerahmt.
Unbezeichnet. – Die Ränder des leicht verzogenen Bildträgers mit oberflächlichen Läsuren und Farbverlusten. Spuren von ehemaliger Feuchtigkeitseinwirkung.

Wir danken Erik Riedel, Ludwig Meidner-Archiv, Jüdisches Museum Frankfurt, für freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz Provenance

Nachlass des Künstlers; Saalbau Galerie, Darmstadt (1980); Sammlung Bruno Müller-Linow, Westfalen; Privatsammlung Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Darmstadt 1991 (Mathildenhöhe), Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966, Farbabb. S. 284

€ 7 000 – 9 000



Verso

OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

421 ZIGEUNERFAMILIE AM PLANWAGEN

1926/27

Original-Farblithographie, das Rot manuell mit Fettkreidepulver aufgetragen, auf bräunlichgrauem Maschinenbütten. 69,7 x 50,4 cm (70 x 50,4 cm). Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel „O M. Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau“ (Lugt 1829 d) versehen. Eines von 60 unnummerierten Exemplaren. – Die Farben wohl minimal geblichen. Wenige winzige Randeinrisse.

Karsch 167/III

Colour lithograph, the red manually applied with grease crayon powder, on brownish grey machine-made laid paper. 69.7 x 50.4 cm (70.5 x 50.4 cm). Framed under glass. Estate stamp "O M. Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau" (Lugt 1829 d) verso. One of 60 unnumbered proofs. – The colours probably minimally faded. Few minute marginal tears.

€ 20 000 – 30 000

Otto Muellers Zigeunerbilder gehören zweifellos zu den Hauptwerken, die etwa seit 1923 entstehen. Mueller romantisiert das Schöne, beschreibt das reizvoll Exotische und spiegelt nicht die soziale Not, den nüchternen Alltag wie etwa das gesellschaftliche Ausgegrenztsein einer auf dem Balkan und in Mitteleuropa lebenden Minderheit. Muellers Zugang zur Welt der Zigeuner ist besonders. In seinen Bildern ist ein respektvolles, persönlich motiviertes Beobachten zu spüren, die ihn faszinierenden Lebenssituationen in seinen Gemälden, Aquarellen und wie hier in einer Farblithografie nachzuzeichnen. Die „Zigeunermappe“, woraus diese Episode einer Familie mit Planwagen stammt, ist das Ergebnis langer, intensiver Beobachtungen und Begegnungen des Künstlers in den Sommermonaten der Jahre 1924 bis 1927 an verschiedenen Orten. 1928 präsentiert der Berliner Galerist Ferdinand Möller erstmals 9 Farblithographien unter dem Titel „Zigeuner“ in einer Mappe. Otto Mueller und Eugen Meyerhofer fertigen in einer Auflage von 60 Exemplaren handgedruckte Abzüge mit zusätzlich sparsamer Kolorierung wie hier in Rotorange, wenig Blau und Gelb. Die von Mueller aufgetragenen Pigmente können in Nuancen variieren, kein Blatt ist wie das andere. Etwa 20 Mappen finden Verehrer und Sammler bis zu seinem Tod im Jahr 1930. Die restliche Auflage findet Erich Heckel im Nachlass; nach dessen Aufteilung unter den Erben kommen auch einzelne Blätter der Mappe in den Handel.

Otto Mueller's Gypsy pictures are undoubtedly among his most important works, and he created them from around 1923. Mueller romanticises the beautiful, describes the captivatingly exotic and does not reflect the social adversity, prosaic everyday life or, for example, the societal exclusion of this minority group living in the Balkans and central Europe. Mueller's approach to the world of the Gypsies is special. In his pictures we can sense a respectful and personally motivated gaze that observes in order to trace the fascinating situations of their lives in his paintings, watercolours and – in this case – in a colour lithograph. The "Zigeunermappe", which is where this episode featuring a family with a covered wagon comes from, was the result of the artist's long and intense scrutiny and encounters in various places during the summer months of 1924 to 1927. In 1928 the Berlin gallerist Ferdinand Möller presented 9 colour lithographs in a portfolio entitled "Zigeuner" for the first time. Otto Mueller and Eugen Meyerhofer produced an edition of 60 hand-printed impressions with additional, modest hand-colouring – such as here in red-orange, a little blue and yellow. The pigments applied by Mueller can vary in terms of nuances: no sheet is like any other. Around 20 portfolios had found their way to admirers and collectors by the time of Mueller's death in 1930. Erich Heckel found the rest of the edition in the artist's estate; after it was distributed among his heirs, individual sheets from the portfolio also found their way onto the market.



OTTO MUELLER

Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

422 ZWEI MÄDCHEN – HALBAKTE (RUSSISCHES MÄDCHENPAAR) 1920

Original-Lithographie auf leicht gehämmertem Büttenpapier. 43,6 x 34 cm (52,6 x 41,5 cm). Unter Glas gerahmt. Monogrammiert. Eines von 60 unnummerierten Exemplaren. Herausgegeben vom Hyperion-Verlag 1920. – Die Kanten schwach gebräunt.

Karsch 121 b

€ 7 000 – 9 000



423 TITELBLATT – OTTO MUELLER – FÜR I.B. NEUMANN-MAPPE 1922

Original-Lithographie auf Simili-Japan mit Wasserzeichen „M-K-Papier“. 48,7 x 37,5 cm (58,8 x 46,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem schwarzen Stempel „O M. Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau“ (Lugt 1829 d) versehen und mit Bleistift signiert 'Heckel'. Einer von ca. 20 ungezählten Vorabzügen für den Künstler außerhalb der Verlagsauflage von 30 Exemplaren. Verlag Graphisches Kabinett I.B. Neumann, Berlin 1922. – An den Rändern etwas knittig und mit wenigen leichten Stockflecken. Zwei kleine Ausrisse an den oberen Ecken. Linker Rand unten mit kleinem Einriss.

Karsch 138 a

€ 4 000 – 5 000



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

424 STEHENDE

1959

Bronze. Höhe 47,8 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten rechts mit dem Künstlersignum versehen. Am hinteren Plintenrand mit der Nummerierung und dem Gießerstempel „GUSS BARTH RINTELN“. Exemplar 3/10. Laut freundlicher Auskunft der Gießerei Barth, Rinteln, betrug die Auflagenhöhe 10 und nicht, wie im Werkverzeichnis angegeben, 8 Exemplare.
– Mit gelblich-brauner, stellenweise aufgelichteter Patina.

Rudloff 718; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 504

Provenienz Provenance

Galerie Vömel, Düsseldorf (1980er Jahre);
Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Berlin 1974 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 54 mit Abb.; Hannover 1974 (Galerie Koch), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 21

Literatur Literature

Katalog Sammlung Bremen 1971, Gerhard-Marcks-Stiftung, Kat. Nr. 146, mit Abb. 80

€ 6 000 – 8 000



GERHARD MARCKS

Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

425 SICH AUFSTÜTZENDE

1967/1968

Bronzeplastik. Höhe 45,5 cm. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten mit dem Künstlersignum versehen. Rückseitig an der Plinthe mit dem Gießerstempel „GUSS BARTH BERLIN“ und der Exemplarnummer. Exemplar 2/6. – Mit schöner brauner Patina.

Rudloff 909; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze Nr. 679

Bronze. Height 45.5 cm. Artist's mark on the cast-with plinth to the rear, foundry mark "GUSS BARTH BERLIN" and cast number on the back of the plinth. Cast 2/6. – Fine, brown patina.

Rudloff 909; Gerhard Marcks works diary plaster/bronze no. 679

Provenienz *Provenance*

Kunsthhaus Lempertz, Köln (1974); seitdem Privatsammlung Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1969 (Kunstverein), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 84; Baden-Baden 1970 (Galerie Hauswedell), Gerhard Marcks. Plastik, Handzeichnungen, Kat. Nr. 8; Köln 1974 (Kunsthhaus Lempertz), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 63, mit Abb.; Köln/Berlin/Bremen 1989/1990 (Josef-Haubrich-Kunsthalle/Nationalgalerie/Gerhard-Marcks-Haus), Gerhard Marcks. Retrospektive, Kat. Nr. 355, S. 350 mit ganzseitiger Abb.

€ 18 000 – 22 000

An das Bauhaus wird Gerhard Marcks gleich 1919 berufen, gründet und leitet dort die Klasse für Töpferei, um ein Jahr darauf als Bildhauer an die Burg Giebichenstein zu gehen. Wesentliche künstlerische Impulse erfährt der Künstler während seiner in der 2. Hälfte der 1920er Jahre nach Italien und Griechenland unternommenen Reisen – Mitte der 1960er Jahre erwirbt Marcks ein Haus auf Ägina und verbringt dort fortan einen Großteil seiner Zeit. Marcks' gesamtes Schaffen ist von der menschlichen Figur bestimmt. Das spannende Moment von Drehung und Verschränkung des Körpers im Raum ist ein altes Thema in der Bildhauerei – die antike Plastik des „Dornausziehers“ und die „Badende“ von Wilhelm Lehmbruck mögen hier einen Zeitrahmen bieten – und findet auch in der Marcks-Plastik der „Sich Aufstützenden“ Umsetzung in ihrer fragil ausbalancierten Torsion. Abstrahierendes Formenvokabular und Gegenstandsbezeichnung lassen die Bildsprache Gerhard Marcks unvergleichlich und jederzeit erkennbar erscheinen.

Gerhard Marcks was already appointed to the Bauhaus in 1919, where he founded and headed the ceramics class before moving on to Burg Giebichenstein one year later as a sculptor. The artist drew essential artistic impulses from the journeys he made to Italy and Greece in the second half of the 1920s – in the mid-1960s Marcks purchased a house on Aegina and subsequently spent much of his time there. Marcks's entire oeuvre is defined by the human figure. The captivating momentum of the body's turning and interweaving in space is an old sculptural theme – the ancient statue of the "Boy with Thorn" and the "Badende" by Wilhelm Lehmbruck can provide a chronological frame here – and this theme is also realised in the fragile counterbalancing of the figure's torsion in Marcks's sculpture of the "Sich Aufstützende". Semi-abstract formal vocabulary and delineation of the subject matter make the visual idiom of Gerhard Marcks seem unmistakably and constantly recognisable.



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

426 DER REITER

1949

Original-Farbholzschnitt auf Fabriano-Bütten mit den Wasserzeichen „FABRIANO ITALIA – ROMA“. 46,3 x 48,7 cm (48,4 x 66,7 cm). Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift signiert, betitelt und bezeichnet 'Ewald Mataré „Reiter“ Handabdruck M'. Wohl einer von fünf bekannten Abzügen. – Mit schwachem Lichtrand und minimalen Griffspuren im breiten Rand.

S. Mataré/de Werd 362

€ 3 000 – 5 000



427 CHRISTUS AM MEER

1920

Original-Holzschnitt auf Kupferdruckpapier. 35,7 x 47,2 cm (49,6 x 64,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts signiert sowie unten links datiert und betitelt. Einer von zwei bekannten Abzügen. – In schönem Erhaltungszustand.

S. Mataré/de Werd 60

Ausstellungen *Exhibitions*

Amsterdam 1964 (Stedelijk Museum), Mataré, Kat. Nr. 108; Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Ewald Mataré. Plastiken, Kunsthandwerk, Handzeichnungen, Aquarelle, Graphik, Kat. Nr. 196 mit ganzseit. Abb. Taf. 54

€ 3 000



EWALD MATARÉ

Aachen 1887 – 1965 Büberich bei Neuss

428 WEIDE MIT 4 KÜHEN

1928

Original-Farbholzschnitt auf Bütten.
29,2 x 28,7 cm (45,4/48 x 57,5 cm). Signiert,
datiert und bezeichnet '2 Platten Holz-
schnitt „Weide“ 1928'. Eines von 2 bekannten
Exemplaren. – Mit Stockflecken und kleinen
Randmängeln.

S. Mataré/de Werd 166

Provenienz *Provenance*

Sammlung Neuerburg, Köln

€ 3 000



429 ABSTRAKTE LANDSCHAFT

1932/1933

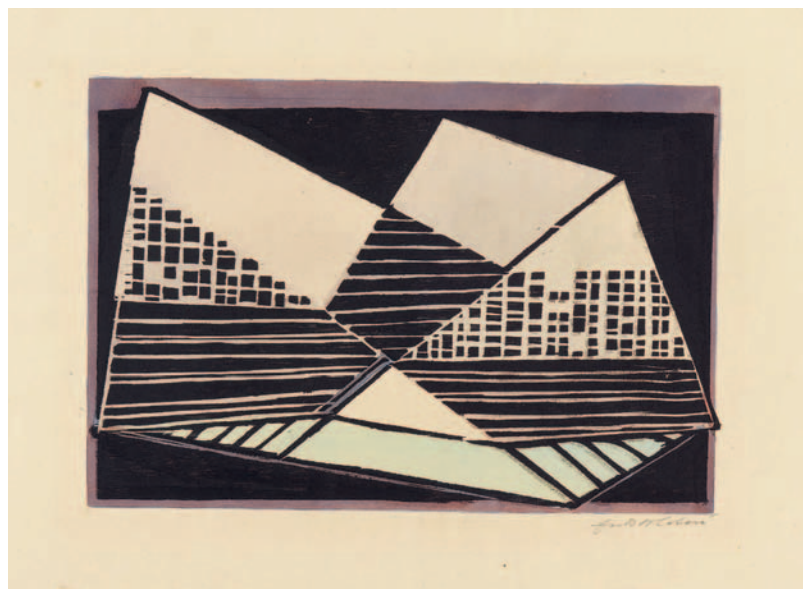
Original-Holzschnitt, aquarelliert.
26,3 x 38,6 cm (48,9 x 60,3 cm). Signiert.
Einer von 8 bekannten Abzüge. – Mit ver-
einzelten kleinen Stockflecken und kleinen
Randmängeln.

S. Mataré/de Werd 285

Provenienz *Provenance*

Sammlung Neuerburg, Köln

€ 3 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostpreußen 1892 – 1963 Düsseldorf

430 HOLZPLATZ IN DER EIFEL (EIFELLANDSCHAFT)

1948

Öl auf Halbkarton. 55,8 x 68,9 cm. Unter Glas gerahmt. In der Darstellung unten links schwarz signiert und datiert 'Mollenhauer.48.'. – Rückseitig mit Bleistift zusätzlich betitelt und datiert 'Eifelandschaft/Öl 1948'. – Rückseitig am oberen Rand auf alte festere Kartonunterlage montiert, umlaufend mit braunen Papierklebestreifen.

Gegenüber dem Vorbesitzer von Jörn Barfod, Lüneburg, bestätigt

Provenienz Provenance

Ehemals Landratsamt Recklinghausen (nach dem Werkkatalog des Künstlers); seitdem in Privatbesitz Recklinghausen, Familienbesitz

€ 6 000 – 8 000



431 SONNENAUFGANG MIT BRÜCKE AUF SYLT (KEITUMER TAGEBUCH)

1962

Öl auf Papier. 33 x 42 cm. Unter Glas gerahmt. Oben rechts schwarz signiert und datiert 'Mollenhauer 62'. – Farbfrisch erhalten, das Papier minimal gebräunt.

Wir danken Jörg Barfod, Lüneburg, für die wissenschaftliche Beratung.

Provenienz Provenance

Privatbesitz Rheinland

€ 4 000



ERNST MOLLENHAUER

Tapiau/Ostproußen 1892 – 1963 Düsseldorf

432 ROSA BLÜTENSTRAUSS

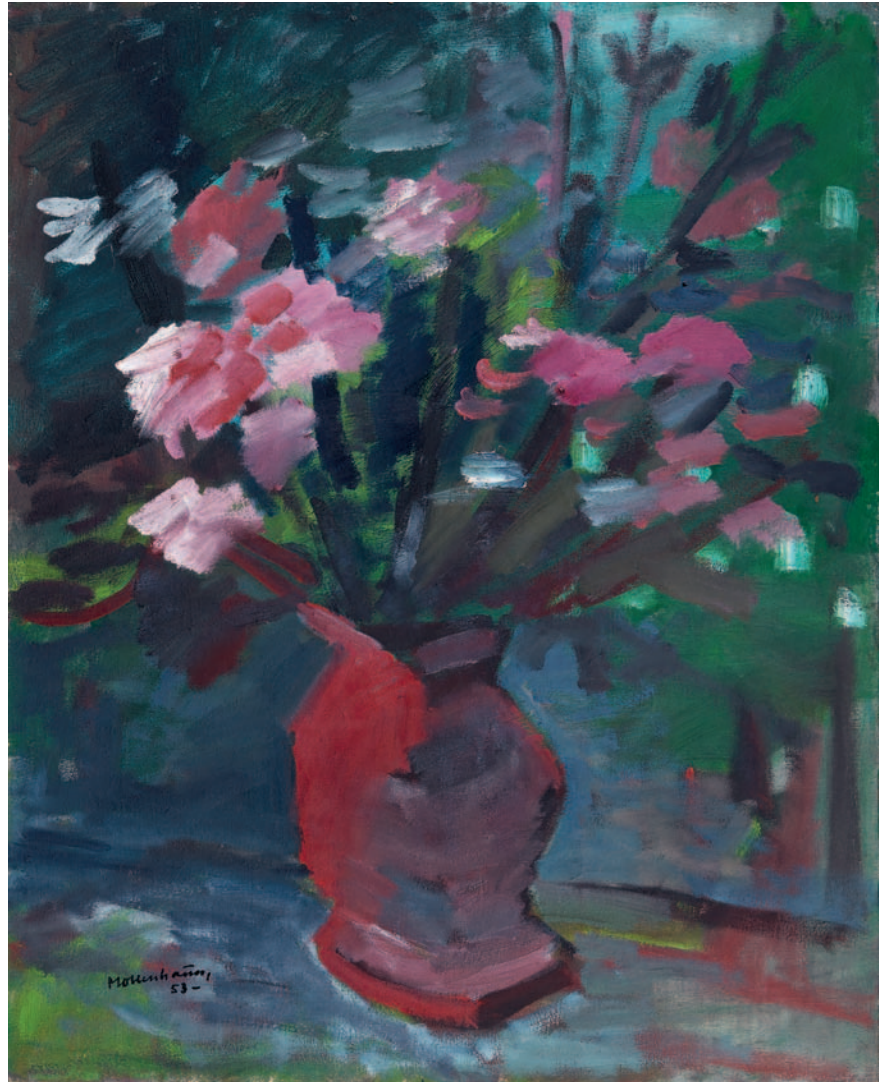
1953

Öl auf Leinwand. 80,8 x 65,3 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert und datiert 'Mollenhauer/ 53-'. – In gutem Zustand. Rückseitig mit einer vom Künstler weiß übertünchten querformatigen Landschaftsdarstellung.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers an den Vorbesitzer, seitdem in Familienbesitz

€ 6 000 – 8 000



AUGUST MACKE

Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

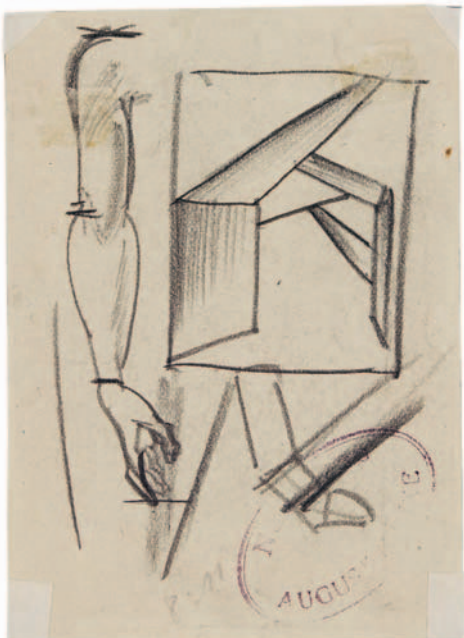
433 BIZARRE FORMEN. Verso: ARM, ABSTRAKTE STUDIEN 1913

Doppelseitige Bleistiftzeichnung auf
chamoisfarbenem Zeichenpapier.
11,2 x 8 cm. Rückseitig mit dem Stempel
„Nachlass AUGUST MACKE“ (Lugt 1775 b)
sowie mit Bleistift bezeichnet „8:11“. – Mit
minimalem Lichtrand sowie vereinzelt
Spuren alter Montierung auf der Rückseite.
Heiderich Zeichnungen 1926

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; seitdem Familien-
besitz

€ 4 000 – 6 000



Verso



WALTER OPHEY

Eupen 1882 – 1930 Düsseldorf

434 MONSCHAU

1921

Pastellkreidezeichnung auf bräunlichem Pergaminpapier. 43,8 x 54 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und betitelt 'WOphey Monschau' (W und O ligiert). – Im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt mit schwachem Lichtrand.

Wir danken Stefan Kraus, Köln, für bestätigende und ergänzende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen; seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1984 (Galerie Norbert Blaeser), Walter Ophey. Ölbilder und farbige Zeichnungen, Kat. Nr. 13 mit Farbabb.

€ 3 000 – 4 000

JACQUES LIPCHITZ

Druskeniki (Litauen) 1891 – 1973 Capri

435 OHNE TITEL (AKT)

Tusche über Bleistiftzeichnung auf cremefarbenem Papier. Rückseitig mit einer Kreide-skizze. 31,8 x 24,1 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Oben rechts mit Tusche signiert 'Lipchitz'. – Das Blatt im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt sowie mit leichten Griff- und Atelierspuren.

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; Nachlass
J. Marion Gutnayer und Alice Gutnayer, USA;
Christie's, New York, Interiors Sale 2576,
28./29. August 2012, Lot 54; Privatsamm-
lung Rheinland

€ 3 000 – 5 000





HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambresis 1869 – 1954 Nizza

436 FILLETTE

1944

Original-Lithographie auf handgeschöpftem, leicht strukturierten Papier. 31,5 x 21,4 cm (33,1 x 27 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links signiert 'H. Matisse' und bezeichnet 'B.a.T.'. Im Stein unten rechts monogrammiert. Probedruck („Bon à tirer“) vor der Auflage von 25 nummerierten Exemplaren und 10 Künstlerexemplaren.

Duthuit-Matisse 561

€ 12 000 – 15 000

Diese Lithographie schuf Matisse 1944 zum Zwecke des Verkaufs zugunsten der „Enfants évacués des Alpes-Maritimes“. André Lejard, Leiter der Éditions du Chêne, regte den Künstler an, die Zeichnungsstudien, die zur Vorbereitung dieser Graphik entstanden waren, in Form einer lithographischen Folge herauszugeben. Sie erschien 1946 unter dem Titel „Visages“ bei den Éditions du Chêne, ihre 14 Lithographien wurden von Gedichten von Pierre Reverdy begleitet (vgl. Duthuit, Ouvrages illustré 11).

FERNAND LÉGER

Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette

437 LES CONSTRUCTEURS

1951

Original-Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches“. 43 x 36,3 cm (65,5 x 50,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 55/75. Édition Galerie Louise Leiris, Paris. – Gebräunt und im Rand mit Lichträndern. Die Signatur geblichen.

Saphire 113

€ 3 000 – 4 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

438 L'AUTOMOBILISTE À MOUSTACHES

1970

Original-Farbradierung mit Carborundum auf Velin. 76 x 63,5 cm (89,5 x 63,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 6/75. Édition Maeght, Paris 1970. – Im Passepartout-Ausschnitt gebräunt, teils schwach stockfleckig.

Dupin 534

€ 4 000 – 6 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

439 GAUDI XVI

1979

Original-Farbradierung auf feinem weißen Papier, auf Velin (mit Wasserzeichen „Arches“) aufgewalzt. 44 x 33 cm (65 x 50 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert „HC XV/XV“. Exemplar HC XV/XV außerhalb der Auflage von 50 Exemplaren. Édition Maeght, Barcelona 1979. – Das Velin geringfügig gebräunt, im Rand schwach wellig.

Dupin 1075

€ 7 000 – 9 000



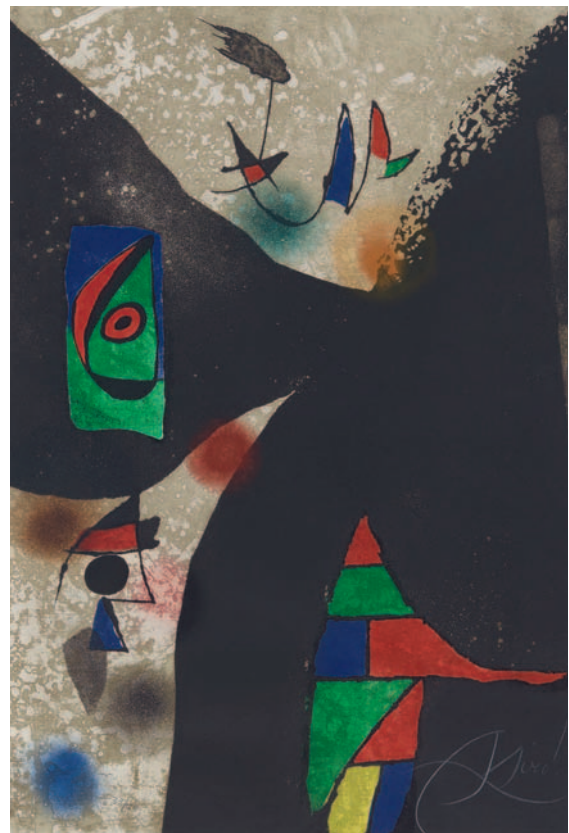
440 GAUDÍ II

1979

Original-Farbradierung mit Collage auf Velin. 57,3 x 38,5 cm (Darstellungs- und Blattmaße). Unter Glas gerahmt. In Weiß signiert. Von fremder Hand in Bleistift nummeriert. Exemplar 33/50. Blatt 2 von insgesamt 21 der Folge. Édition Maeght, Barcelona 1979. – In guter Erhaltung.

Dupin 1061

€ 5 000 – 7 000



JOAN MIRÓ

Montroig 1893 – 1983 Palma de Mallorca

441 SANS TITRE

1976

Farbkreidezeichnung auf Velin. Rückseite der doppelseitigen Farblithographie „Barcelona I“. 32 x 23,3 cm. Beiliegend der Ausstellungskatalog „Un camí compartit“ der Galerie Maeght, Barcelona 1975/76 mit den doppelseitigen Farblithographien „Barcelona II“ und „Barcelona III“. Auf der Katalogvorderseite signiert und datiert 'Miró 11/1/76' sowie gewidmet 'à Madame Dierdorf avec mon affectueuse pensée'. Mit Texten von Pere Gimferrer, herausgegeben von Galería Maeght, Barcelona, 1975. – Das Papier der Zeichnung und der Lithographien minimal gebräunt. Vereinzelt winzige Stockflecken.

Nicht bei Dupin/Lelong-Mainaud;
Mourlot 993-995; Cramer Bücher 206

Mit einer Foto-Expertise von Ariane Lelong-
Mainaud, ADOM, Paris, vom 12. April 2019

Colour chalk drawing on wove paper. Reverse side of the double-sided colour lithograph "Barcelona I". 32 x 23.3 cm. Including the exhibition catalogue "Un camí compartit" of the Maeght Gallery, Barcelona 1975/76 with the double-sided colour lithographs "Barcelona II" and "Barcelona III". Signed and dated 'Miró 11/1/76' and dedicated 'à Madame Dierdorf avec mon affectueuse pensée' on the front of the catalogue. With texts by Pere Gimferrer, published by Galería Maeght, Barcelona 1975. – The paper of the drawing and lithographs minimally browned. Isolated minor foxing.

*Not recorded by Dupin/Lelong-Mainaud;
Mourlot 993-995; Cramer Books 206*

*With a photo-certificate from Ariane Lelong-
Mainaud, ADOM, Paris, dated 12 April 2019*

Provenienz Provenance

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

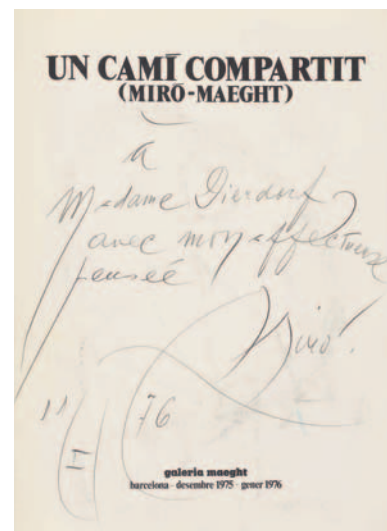
€ 20 000 – 25 000

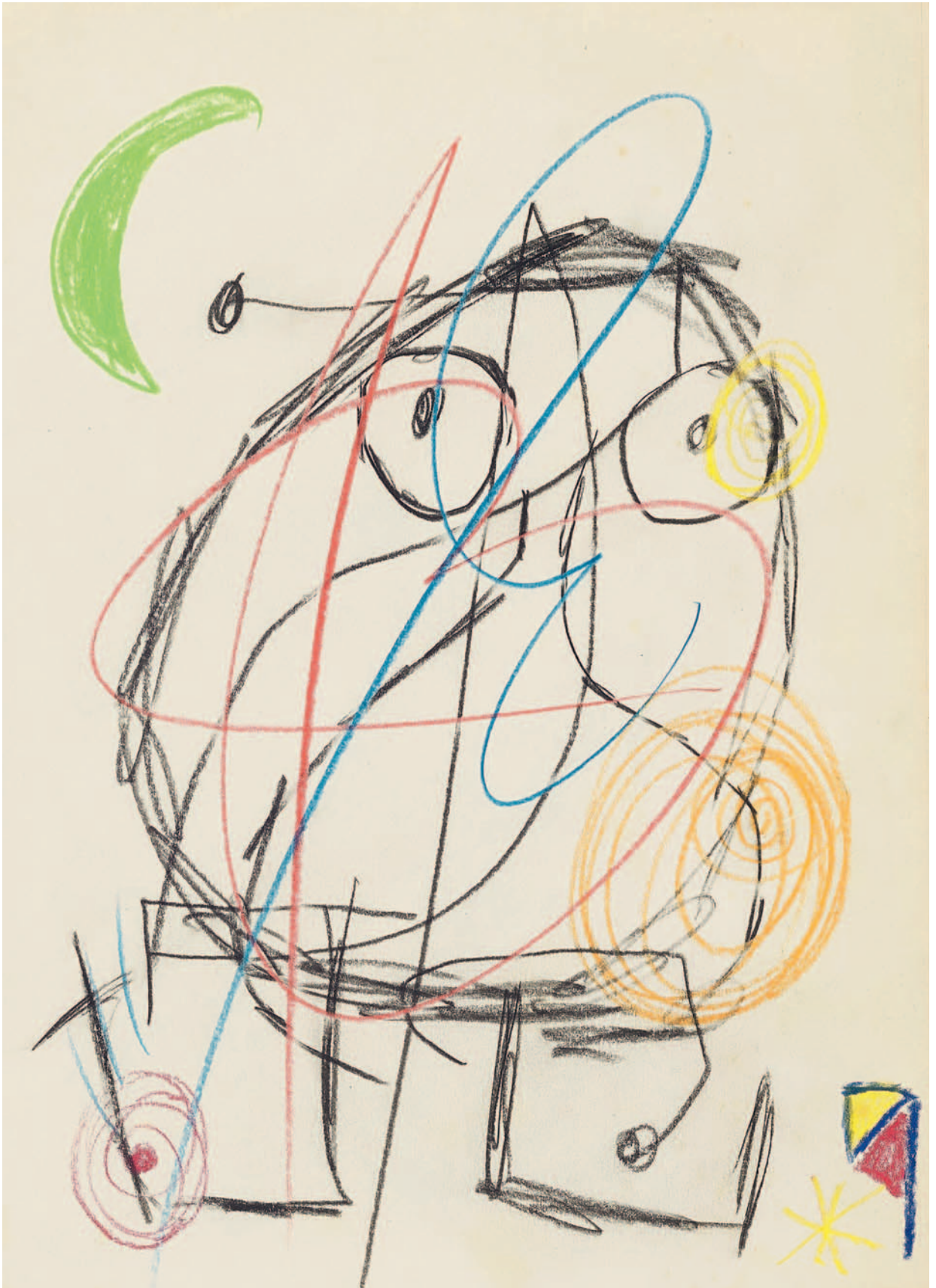
In offensichtlich hoher Geschwindigkeit und schwindelerregender Strichführung hat Miró hier ein für ihn typisches Wesen auf das Papier gezaubert. Zwar von sehr kleiner Statur, dafür aber um so aufgeweckter und voller Energie, blickt uns der skurrile Kopffüßler mit großen runden Augen neugierig an. Zu Mirós Figurenkosmos äußert sich Werner Haftmann wie folgt: „Im Absurden der Gestaltenwelt wird der immer schon in Miró angelegte mythische Zug deutlicher: In fremden Atmosphären wohlbeheimatete Jenseitswesen, Fabeltiere mythischen Charakters, Gestirnzeichen sind die Personen, die aus der 'anderen' Welt der farbigen Gründe treten. Die träumende, auf die murmelnde Sprache des Unterbewußten lauschende Phantasie spinnt einen unsäglich sensiblen Strich wie einen Füllfaden aus sich heraus, [...] erkennt in einem plötzlich staunenden Aufhorchen eine Figuration und definiert sie sich nun genauer in der oder jener Richtung, die die Assoziation weist.“ (Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert I, München 1987, S. 348).

Die Zeichnung ist der Schweizer Sammlerin Anne-Lise Dierdorf gewidmet, die unter anderem zwei sehr frühe Landschaftsgemälde des großen katalanischen Surrealisten aus den Jahren 1916 und 1917 besaß.

With apparently high speed and a dizzying application of line, Miró has conjured up a characteristic creature on this sheet of paper. While it is very small in stature, it is all the more alert and full of energy, and the bizarre "head-footer" looks at us curiously with its big round eyes. Regarding Miró's cosmos of figures, Werner Haftmann stated the following: "In the absurdity of this world of figures, the mythical streak that had always been present in Miró becomes clearer: creatures from beyond living comfortably in alien atmospheres, legendary animals of a mythical character and astronomical signs are the people who step out of the 'other' world of the coloured ground. The dreaming fantasy, listening in on the murmuring speech of the subconscious, independently spools out its own indescribably sensitive line like a thread, [...] pricking up its ears in sudden amazement, it recognises a figuration and now defines it more precisely for itself, in this or that direction, as pointed out by association." (Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert I, Munich 1987, p. 348).

The drawing is dedicated to the Swiss collector Anne-Lise Dierdorf, who owned works including two very early landscape paintings by the great Catalan Surrealist from 1916 and 1917.





EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

442 BAUERNHÄUSER AM SEE UND BRÜCKE (RUTTEBÜLL) 1909

Tuschpinselzeichnung in Schwarz auf faserigem Japanbütten. 45 x 59,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert 'Emil Nolde'. – Das ehemals graue, leicht unregelmässig geschnittene Büttenpapier insgesamt verbräunt; stellenweise mit minimalen Randaus- und -einrissen, teils rückseitig hinterlegt; fachmännisch restauratorisch konserviert und montiert.

Mit einer Foto-Expertise von Manfred Reuther, Klockries, vom 3. März 2019. Die Arbeit wird unter der Archiv-Nummer „Nolde Z-120/2019“ registriert und dokumentiert. Wir danken für die wissenschaftliche Beratung und ergänzende Kommentierung.

Brush and India ink drawing in black on fibrous Japan laid paper. 45 x 59.8 cm. Framed under glass. Signed 'Emil Nolde' in pencil lower right. – The formerly grey, slightly irregularly cut laid paper overall browned; partially with minimal tears in the margins, partly backed on the verso; professionally and restoratively conserved and mounted.

With a photo-certificate from Manfred Reuther, Klockries, dated 3 March 2019. The work is registered and documented under the archive number "Nolde Z-120/2019". We would like to thank him for the scientific advice and additional comments.

Provenienz Provenance

Kunsthandlung Karl Vonderbank, Frankfurt (1972); ehemals Privatsammlung Hessen, seitdem in Familienbesitz

Literatur Literature

Emil Nolde, Jahre der Kämpfe (1902-1914), 2. Auflage, Flensburg o.J., vgl. S. 103, S. 110 f. bzw. 7. Auflage, Köln 2002, S. 120, S. 126; vgl. allgemein zu der Landschaft um Ruttebüll und Rosenkranz: Andreas Moller, Boote und Bootsleute in der Marsch, Bredstedt 2001, (Hg. Nordfriisk Instituut, Fischerei- und Seefahrtsmuseum Esbjerg und Schiffahrtsmuseum Nordfriesland, Husum)

€ 18 000 – 22 000

Im Sommer 1909 entstanden in und um Ruttebüll, einem im deutsch-dänischen Grenzgebiet liegenden Dorf in der Nähe von Utenwarf, eine Reihe von großformatigen Papierarbeiten Emil Noldes in reiner Tuschetchnik, die heute sehr selten sind. Nolde kostet im vorliegenden frühen Blatt alle Möglichkeiten des Mediums aus, sowohl in der Komposition wie in der Handhabung des Pinsels, so dass die schmal konzentrierte Darstellung des Motivs, wie in sich gespiegelt, auf einer gedachten Horizontlinie zwischen Himmel und Erde schwebt. In einer Art, die an den Impressionismus erinnert, wird der Bildgegenstand stark angeschnitten und abstrahiert. Die Suggestion der Wasserlandschaft und ihrer räumlichen Weite wirkt vollkommen. Zwei Drittel der Bildfläche bleiben unbemalt, die Tupfen und Pinselstriche der schwarzen Tusche entfalten sich quasi dialektisch auf dem leerem Papiergrund.

Wie Manfred Reuther in seiner Expertise bestätigt, lässt sich die Topographie dennoch klar zuordnen, wir befinden uns am Ruttebüller See mit Schleuse und Brücke über dem Abfluss der Wiedau aus dem See. Nolde „hatte sich bei einer jungen Witwe im Haus an der Schleuse neben der Brücke eingemietet. [...] Dargestellt ist der Blick von dem etwas tiefer liegenden Uferstreifen, wahrscheinlicher von einem Heuboot auf dem See aus, das ihm während dieser Wochen zur Verfügung stand, auf den Deichhang, auf das reetgedeckte, etwas erhöht und breit gelagerte Bauernhaus mit seinem großen, hellen Scheunentor und auf die sich anschließende Brücke über die Wiedau.“ (Manfred Reuther, Zitat aus dem Begleitbrief zur Begutachtung vom 5. März 2019).

In the summer of 1909 Emil Nolde created a series of large-format works on paper in pure ink technique – which have become very rare today – in and around the village of Ruttebüll, a village near Utenwarf and the German-Danish border. In the early sheet here, Nolde already savours all the possibilities offered by this medium, both in the composition and in the handling of the brush; as a result, the narrowly concentrated depiction of the motif hovers on an imagined horizon line between heaven and earth, seemingly reflected in itself. In a manner reminiscent of impressionism, the picture's motif is strongly cropped and abstracted. The suggestion of the depicted watery landscape and its distance in space function perfectly. Two thirds of the picture plane remain unpainted; the dabs and strokes of black ink unfold dialectically, so to speak, on the empty ground of the paper.

As confirmed by Manfred Reuther in his expert report, the topography can nonetheless be clearly identified: we find ourselves at Lake Ruttebüll, with the lock and the bridge over the Wiedau where it flows out of the lake. Nolde "had rented a room from a young widow in the house next to the lock by the bridge. [...] The image depicts the view from the somewhat lower-lying stretch of shore – or more probably from the lake, on a hay boat that was made available to him during those weeks – towards the slope of the dyke and the thatch-roofed, somewhat elevated and broadly built farmhouse with its big, bright barn door as well as the adjoining bridge across the Wiedau." (Manfred Reuther, quoted from his examination letter dated 5 March 2019).



Suit 10/11

PRISKA VON MARTIN

1912 – München – 1982

443 ARTEMIS

1950er Jahre

Bronze. Höhe 23,7 cm. Unbezeichnet.
– Mit dunkelbrauner Patina.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Bildhauers Heinrich
Kirchner, Seeon-Seebruck; Privatsammlung
Norddeutschland

€ 2 000 – 3 000



EMIL NOLDE

Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

444 GELEHRTENSTREIT

1922

Original-Radierung auf gehämmertem Bütten mit Wasserzeichen „JW ZANDERS 1914“. 31,5 x 24,5 cm (65,5 x 50 cm). Signiert und am Unterrand betitelt 'Gelehrtenstreit'. Eines von mindestens 9 Exemplaren.

Schiefler/Mosel 207

€ 7 000 – 9 000



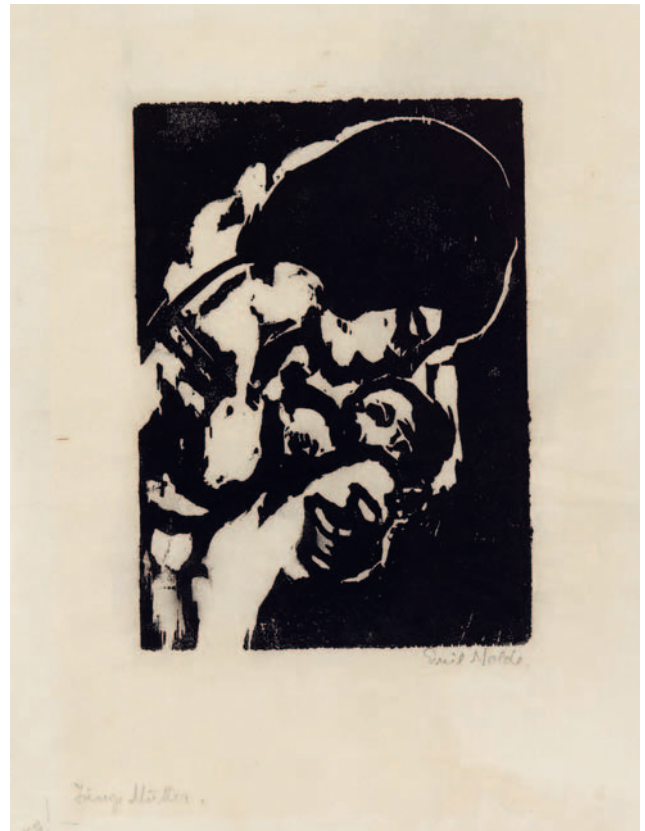
445 JUNGE MUTTER

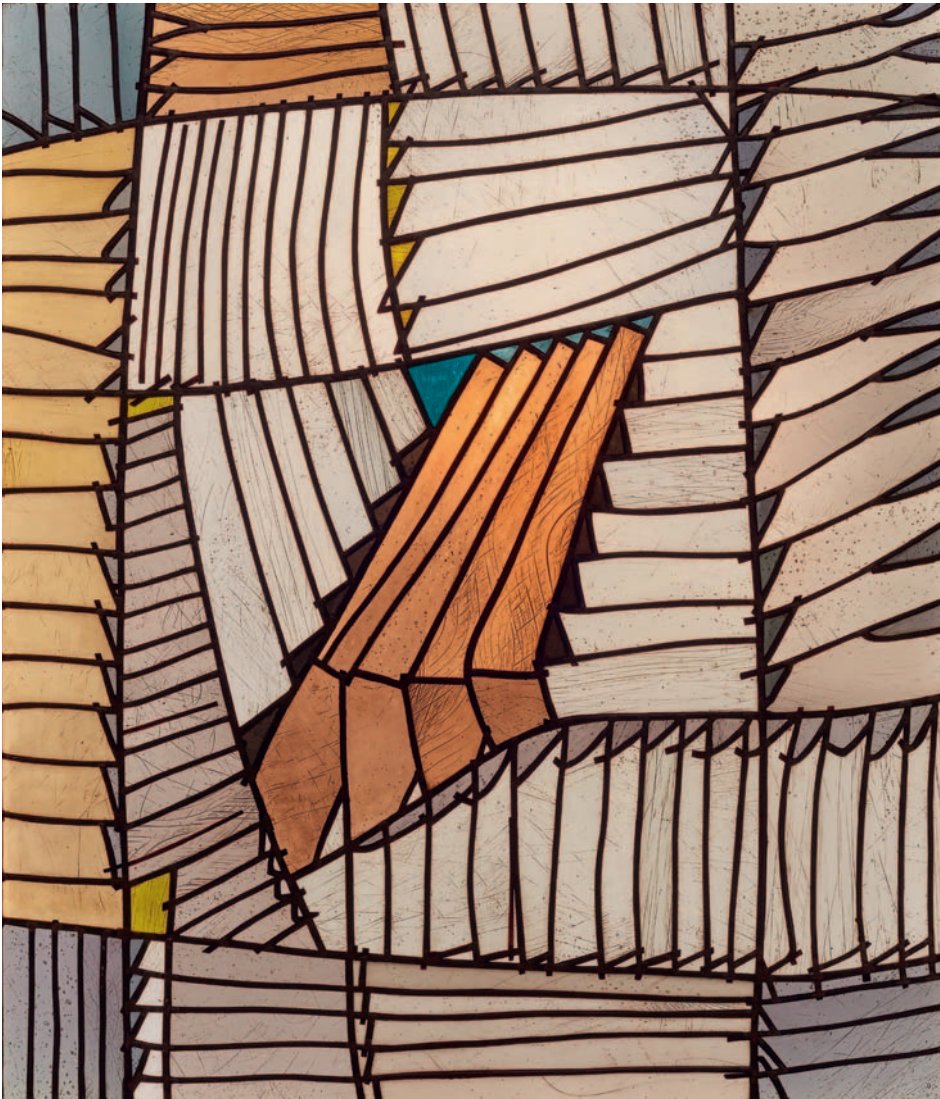
1917

Original-Holzschnitt auf sehr dünnem Japan-Bütten. 21,4 x 15,2 cm (35,2 x 26,3 cm). Signiert und betitelt. Eines von 12 Exemplaren. – Einige druckbedingte Quetschfalten. Die oberen Ecken sowie der Unterrand rechts alt restauriert.

Schiefler/Mosel 137 III

€ 5 000 – 7 000





GEORG MEISTERMANN

Solingen 1911 – 1990 Köln

446 OHNE TITEL (BRAUNER FÄCHER) Um 1960

Bleiverglastes Fenster, teils mit Schwarzlot bemalt. 134,5 x 115,3 cm. In Holzrahmen (146,5 x 126,8 cm) montiert. Der Rahmen rechts mit drei Scharnieren für eine Fensterhalterung sowie links mit Schloss und Schlüssel aus Messing. Ausführung Wilhelm Derix, Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik, Düsseldorf. – In sehr guter Erhaltung.

Mit einer Bestätigung von Justinus Calleen, dem Enkel des Künstlers, Wittlich, vom 5. April 2019

Wir danken Elisabeth Derix, Düsseldorf, für bestätigende und ergänzende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer direkt vom Künstler erworben; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen, seitdem in Familienbesitz

€ 6 000 – 8 000



Verso

ERNST WILHELM NAY

Berlin 1902 – 1968 Köln

447 OHNE TITEL

1952

Aquarell über Bleistift auf elfenbeinfarbenem gerippten Büttenpapier mit Wasserzeichen der Hahnemühle. 48,5 x 30 cm. Unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig oben links mit Bleistift von Elisabeth Nay beschriftet, datiert und bestätigt „6 [im Kreis] Nay Aquarell 1952/ Dieses Blatt ist/ von E.W.Nay/ Elisabeth Nay“. – Der Bogen im Rand leicht ungleichmäßig geschnitten. – Im Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt mit schmalem Lichtrand.

Claesges 52-116

Provenienz *Provenance*

Galerie Herbert Meyer-Ellinger, Frankfurt; Privatsammlung, Köln; Lempertz Auktion 605, 8.12.1984, Los 880; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt a. M. 1979 (Galerie Meyer-Ellinger), Kat. Nr. 6

€ 8 000 – 12 000



ROLF NESCH

Oberesslingen 1893 – 1975 Oslo

449 OHNE TITEL (ANSICHT VON ESSLINGEN) 1924

Pastell auf festem Zeichenpapier.
58 x 42,2 cm. Unter Glas gerahmt. Oben
rechts mit Bleistift signiert, datiert und
gewidmet 'Frau Fischer zum Geburtstag/
18. Dez. 1924/ Rolf Nesch'. – Im ehemaligen
Passepartout-Ausschnitt mit leichtem Licht-
rand, ansonsten in farbfrischer Erhaltung.

Wir danken Maike Bruhns, Hamburg, für
freundliche ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Rheinland

Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es
sich um eine Ansicht von Neschs Geburtsort
Esslingen mit dem spätgotischen Turm der
Frauenkirche und der charakteristischen
Einfassung der Burg im Hintergrund. Die
Widmung galt wahrscheinlich der Ehefrau
seines Mentors Otto Fischer, der zum Ent-
stehungszeitpunkt Direktor des Württem-
bergischen Museums für Bildende Künste
in Stuttgart war. Auf Fischers Empfehlung
hatte sich Nesch wenige Monate zuvor, von
Mitte September bis Mitte Oktober 1924, bei
Ernst Ludwig Kirchner in Davos aufgehalten,
der Nesch stark beeinflusst hat, wie die vor-
liegende Zeichnung belegt.

€ 7 000 – 9 000



HEINRICH NAUEN

Krefeld 1880 – 1940 Kalkar

450 SEGELBOOTE Um 1928

Tempera auf leichtem Karton. 49,5 x 60 cm.
Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift
signiert 'H. Nauen'. – Mit Reißnagellöchern in
den Ecken.

Nicht bei Malcommess/Drenker-Nagels
(vgl. Malcommess/Drenker-Nagels 790,
„Segelboote, um 1928, Tempera, 48 x 58 cm
(Pspt.)“)

Wir danken Klara Drenker-Nagels, Bonn, für
bestätigende Informationen.

Provenienz *Provenance*

Von der Vorbesitzerin direkt beim Künstler
erworben; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen

€ 6 000 – 8 000





HEINRICH NAUEN

Krefeld 1880 – 1940 Kalkar

451 PARK DILBORN

1919

Tempera, Gouache und Ölfarben auf Papier, fest auf parkettierte Holzplatte montiert. 79,5 x 85,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Kreide signiert und datiert 'H. Nauen 019'. – Sehr farbfrisch erhalten. Vornehmlich an den Rändern mit kleineren Altersspuren, teils retuschiert, mit einzelnen kleinen, feuchtigkeitsbedingten Wellen und zwei kurzen Rissen.

Malcommess/Drenker-Nagels 446 (irrtümlich dort als „auf Leinwand“ beschrieben)

Wir danken Klara Drenker-Nagels, Bonn, für die wissenschaftliche Beratung.

Provenienz *Provenance*

Galerie Abels, Köln (mit rückseitigem Etikett); Privatsammlung Norddeutschland

Literatur *Literature*

Hans Siemsen, Zu den Bildern der Galerie Flechthelm, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 51/1923, S. 67 ff., Abb. S. 76

€ 5 000 – 7 000

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

452 DURST I

1925

Aquarell und Tuschpinsel auf bräunlichem genarbttem Papier. 44,8 x 59,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift ligiert signiert und datiert 'HMPechstein 1925'. Rückseitig mit dem Stempel „Nachlaß Max Pechstein“ versehen und betitelt „DURST I“. – Rückseitig mit einer Vorzeichnung der linken Matrosenfigur in Tuschpinsel. – Die Farben partiell etwas verblasst. In den Ecken teils leicht ausgedünnt durch Demontage von ehemaliger Unterlage.

Watercolour and brush and India ink on brownish textured paper. 44.8 x 59.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein 1925' (joined) in pencil lower right. Stamped "Nachlaß Max Pechstein" and titled "DURST I" verso. – Verso with a preliminary drawing of the left sailor figure in brush and India ink. The colours partially somewhat faded. The corners partially slightly thinned out due to removal of former support.

Provenienz Provenance

Aus dem Nachlass des Künstlers erworben; seitdem Privatbesitz Brandenburg

€ 25 000 – 30 000



Verso

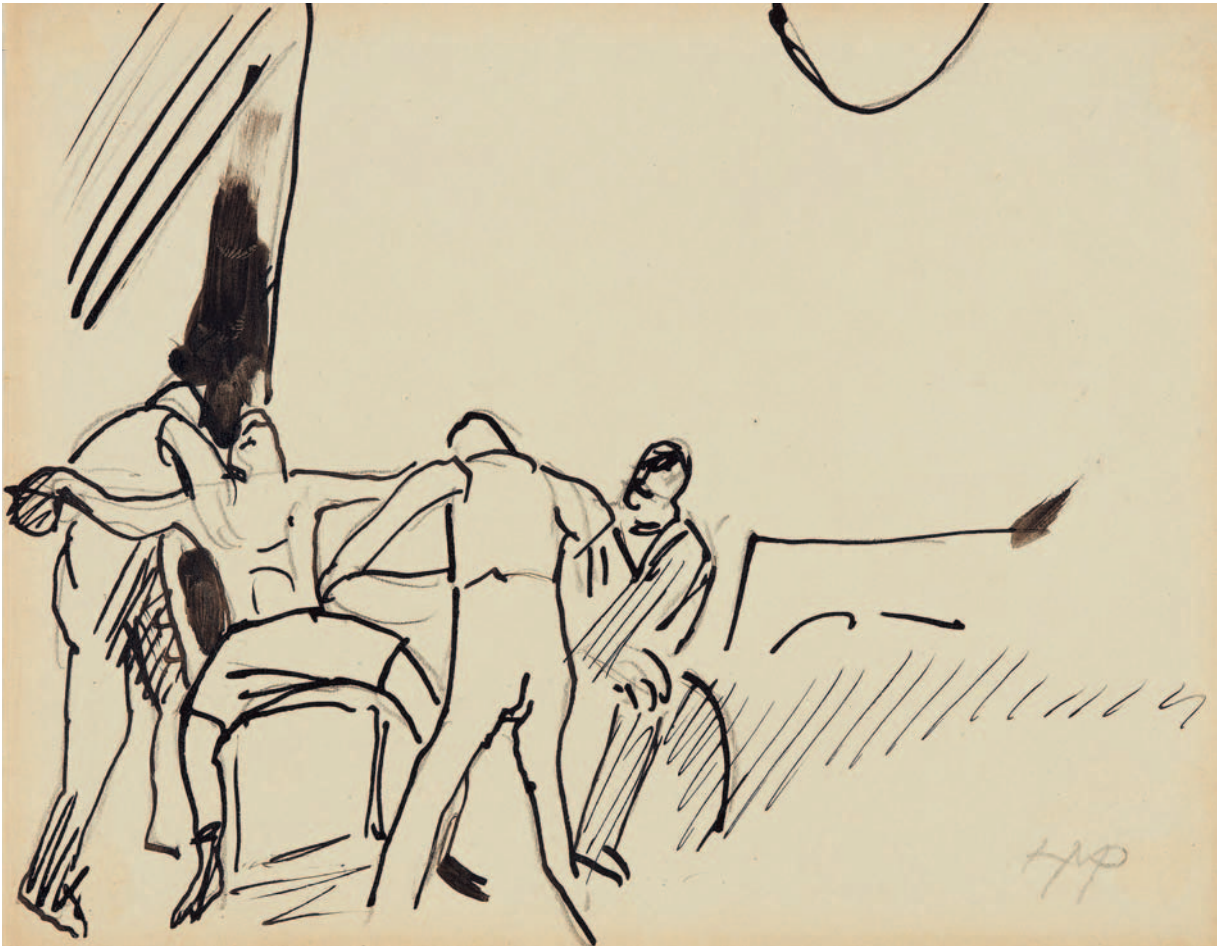
Nach produktiven Aufenthalten in Italien in den Jahren 1907, 1911 und 1913 konnte Pechstein erst 1924 wieder eine Reise dorthin ermöglichen. Zusammen mit seiner Frau quartierte er sich für knapp zwei Monate in Monterosso al Mare ein, einem damals noch relativ wenig vom Tourismus eingenommenen Fischerdorf an der ligurischen Küste. Im Alltag der einfachen Bevölkerung, der Fischer, Eseltreiber, Waschfrauen und Lastenträger fand er eine unerschöpfliche Fülle von Motiven. Zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen schuf Pechstein vor Ort und verarbeitet dieses Material nach seiner Rückkehr nach Berlin in Gemälden und Papierarbeiten.

Dazu zählt auch das hier vorgestellte Aquarell „Durst I“. Das Sujet der Matrosen und Fischer, die am Strand stehend ihren Durst mit Wasser aus großen Tonkrügen löschen, ist kompositorisch sorgsam austariert. Das Bildzentrum beherrscht die Figur eines nur mit einer kurzen weißen Hose bekleideten Fischers mit sonnenverbranntem Oberkörper, der mit zurückgelegtem Kopf gierig aus einer bauchigen Tonflasche trinkt. Er wird seitlich flankiert von zwei dicht gestellten Gruppen von jeweils drei Männern. Bei diesen Matrosen und Fischern spielt Pechstein die unterschiedlichsten Ansichten von Profil und Halbprofil bis zur Rückenansicht durch, die Gruppen stehen in ihrer motivischen Bewegtheit in direktem Gegensatz zu der statuarisch erscheinenden Einzelfigur des Trinkenden. Hinter ihnen sind im oberen Drittel des Bildfeldes zwei weitere Figurenpaare und einige Fischerboote zu erkennen. Die steil gestaffelte Bildkomposition und der extrem hoch liegende Horizont finden sich in vielen der Monterosso-Arbeiten Pechsteins wieder.

After productive stays in Italy in 1907, 1911 and 1913, Pechstein was not able to find a way to travel there again until 1924. Together with his wife, he lived for almost two months in Monterosso al Mare, a Ligurian fishing village that was still relatively free of tourists at that time. He found an inexhaustible abundance of motifs in the everyday life of the common people: fishermen, donkey drivers, washerwomen and porters. Pechstein created numerous drawings and oil sketches there and then developed this material in paintings and works on paper after he returned to Berlin.

These works also include the watercolour presented here, "Durst I". Compositionally, the subject of sailors and fishermen standing on the beach and quenching their thirst with water from large clay jugs is carefully balanced. The centre of the picture is dominated by the figure of a fisherman who is wearing nothing but short white trousers and has a sunburnt upper body; with his head thrown back he drinks greedily out of a wide-bellied clay container. He is flanked on either side by two densely packed groups, each consisting of three men. Among these sailors and fishermen, Pechstein cycles through a very diverse range of views, from profile and three-quarter figures to those seen from behind. In their motif-related dynamism, the groups stand in direct contrast to the statuesque and isolated appearance of the drinking figure. Two other pairs of figures and several fishing boats can be recognised behind them, in the upper third of the picture plane. The image's steeply layered composition and the extremely elevated horizon line are to be found in many of Pechstein's works from Monterosso.





HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

453 BOXPAUSE

Um 1910

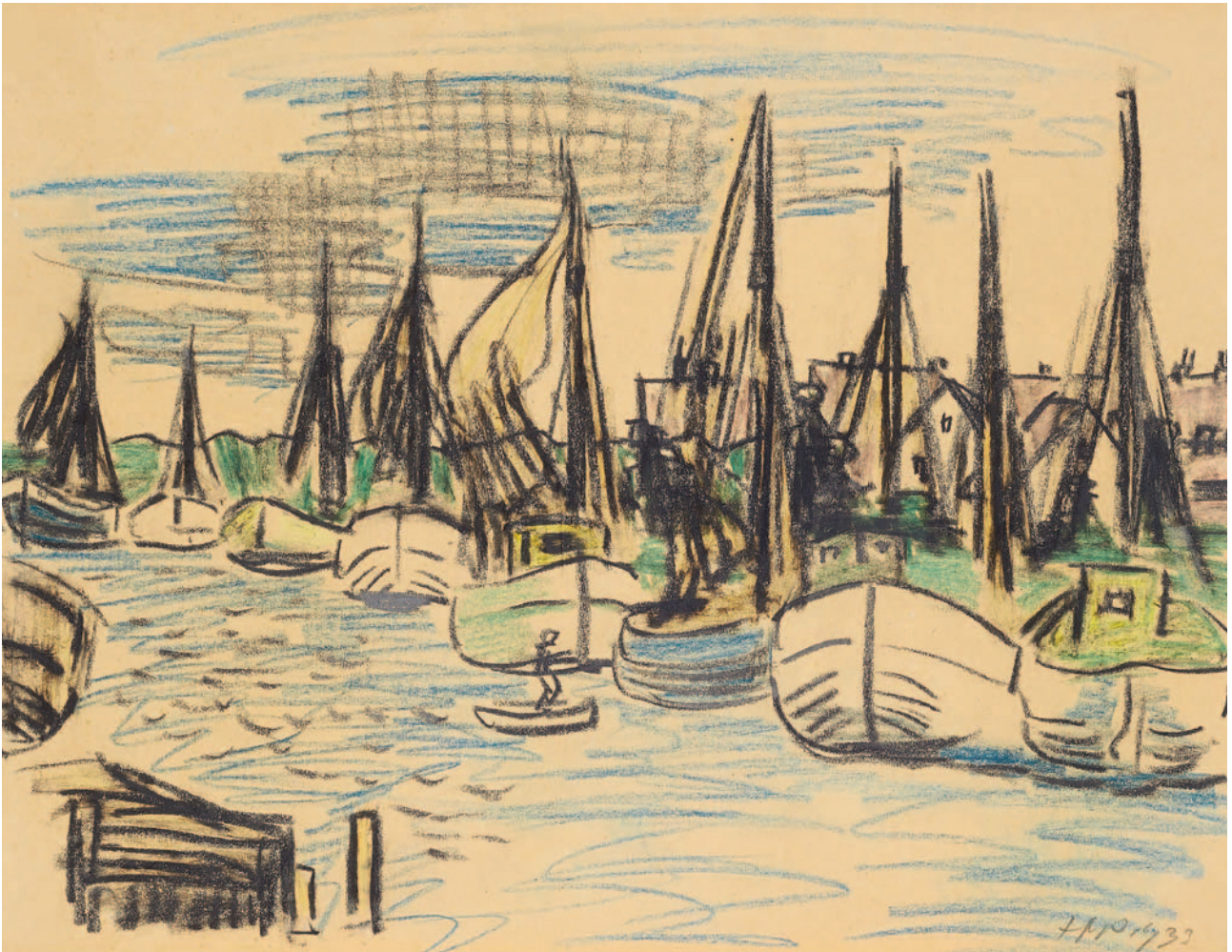
Tuschezeichnung über Bleistift auf leichtem Zeichenkarton. 16,4 x 21 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert 'HMP' (ligiert). – Im Rand etwas gebräunt mit schwachem Lichtrand (Passpartout-Ausschnitt).

Die Arbeit ist im Pechstein-Archiv der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, registriert.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Norddeutschland; Lempertz Auktion 619 Moderne Kunst, 30.5.1987. Lot 755; Privatsammlung Bremen, Nachlass

€ 3 000



HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

454 FISCHERBOOTE IM HAFEN 1933

Farbige Wachskreiden auf glattem Zeichenpapier mit Randperforation rechts. 29,7 x 39,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert 'HMP [ligiert] 1933'. – Insgesamt leicht gebräunt mit schwachen etwas dunkleren Lichträndern längs der Blattkanten.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Künstler erworben), seitdem in Familienbesitz

Der Künstler zeichnete hier eine Ansicht des Bootshafens in Leba.

€ 8 000 – 10 000

HERMANN MAX PECHSTEIN

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

455 OSTSEE DÜNENLANDSCHAFT

1944

Aquarell und Wasserfarben über Bleistift auf festem leicht genarbtm Papier. 63,5 x 74,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'HMPechstein [HMP ligiert] 1944' sowie rückseitig in der Mitte zusätzlich signiert und betitelt 'Ostsee Dünenlandschaft [unterstrichen]/ HMPechstein'. – Ober- und Unterrand mit Spuren von Reißnagelheftung. – Die Farben etwas geblichen (Passepartout-Ausschnitt) mit schmalen Lichtstrand. Im Oberrand stellenweise mit alten schwachen Verfleckungen.

DAZU: Skizze der vorliegenden Komposition mit einer Erklärung des Künstlers an den Vorbesitzer. Tinte auf dünnem linierten Papier, 13,6 x 21,5 cm, signiert 'HMPechstein' und datiert 'Berlin d. 26.XII.45'. Seitlich gelocht. Unter Glas gerahmt.

Watercolour over pencil on firm, slightly grained paper. Approx. 60 x 75 cm. Framed under glass. Signed and dated 'HMPechstein [HMP joined] 1944' in pencil lower right and on the verso, additionally signed and titled 'Ostsee Dünenlandschaft [underlined]/ HMPechstein' in the centre. – Upper and lower margin with traces of drawing pin stitching. – The colours somewhat faded (mat opening) with narrow light-stain. Partially with old faint stains in upper margin.

SUPPLEMENT: sketch of the present composition with an explanation from the artist to the previous owner. Ink on thin, ruled paper, 13.6 x 21.5 cm, signed 'HMPechstein' and dated 'Berlin d. 26.XII.45'. Laterally perforated. Framed under glass.

We would like to thank Alexander Pechstein, Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft, Dobersdorf, for kind information.

Provenienz Provenance

Ehemals Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Künstler erworben), seitdem in Familienbesitz

€ 20 000 – 22 000

Pechsteins Aquarell erinnert an die dramatischen Farblandschaften mit Dünen, Gemälden, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in Pommern entstanden waren. Im vorliegenden, etwas später datierenden Werk wählt der Künstler einen Betrachterstandpunkt in großer Höhe mit einer Übersicht über eine weite, bis zum Horizont sich erstreckende Kette von steilen Sandformationen. Er schildert die karge Vegetation, langes Dünengras, Kiefern und dunkle Wälder, die bis an die Ostsee heranreichen. Die Landschaft ist durch die tief stehende Sonne hinter graublauen Wolken in ein eigentümliches, zauberisches Licht getaucht und entfaltet eine malerische Stimmung, die expressiv aber dennoch mild und beruhigt erscheint. Alle Effekte besonderer Inszenierung und Dramatik sind vermieden. Es ergeben sich hier für das Auge wohlthuende Kontraste und Farbgegensätze, so dass der Blick, vom Vordergrund bis zum weit entfernten Horizont und dem Meer schweifend, vollkommen eintaucht in die landschaftliche Einsamkeit und Stille des vom Künstler groß empfundenen Natureindrucks.

Pechstein's watercolour is reminiscent of his dramatic colour landscapes featuring dunes – paintings created in Pomerania in the first half of the 1930s. In the work presented here, which was created later, the artist has selected a greatly elevated vantage point, providing an overview of the chain of steep-sided sand formations stretching to the distant horizon. He depicts the sparse vegetation, long dune grass, pines and dark forest, which stretch all the way to the Baltic Sea. The landscape is bathed in a strange and magical light through the sun, which stands low in the sky behind the grey-blue clouds, and it takes on a picturesque ambience that appears expressive but nonetheless mild and tranquil. Any striking effects of staging or drama have been avoided. The arising contrast of value and colour are soothing to the eye, so that our gaze – roaming from the foreground to the far-off horizon and the sea – becomes completely immersed in the scenic solitude and stillness of this impression of nature sensed so grandly by the artist.







HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

456 BLUMENSTILLEBEN 1931

Aquarell und Gouache über Bleistift auf
Bütten mit Wasserzeichen „VGZ“ (Van Gelder
Zonen). 25,6 x 40,7 cm. Unter Glas gerahmt.
Unten rechts mit blauem Farbstift signiert
„H. Purrmann“. Rückseitig auf dem Rahmen
mit dem Stempel „Nachlass R.V. Werk von
Hans Purrmann HP“ und handschriftlich
nummeriert „24“.

Lenz/Billeter W 1931/26

Provenienz *Provenance*

Regina Vollmoeller, Zürich; Lempertz, Köln,
Auktion 847, 2003, Lot 890; norddeutsche
Privatsammlung, Nachlass

€ 4 000 – 6 000

HANS PURRMANN

Speyer 1880 – 1966 Basel

457 SÜDLICHE LANDSCHAFT. INTERIEUR MIT STILLEBEN. BADENDE

3 Papierarbeiten. Jeweils Aquarell über Bleistift auf weissem feinen Aquarellpapier. 9,1 x 12,9 cm bzw. 13 x 9 cm und 9 x 13 cm. Zusammen unter Glas gerahmt. Nicht signiert. Rückseitig jeweils unten rechts mit dem schwarzen Stempel „Nachlass R.V. Werk von Hans Purrmann HP“ und mit Bleistift einzeln nummeriert „47“ bzw. „48“ bzw. „49“.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Regina Vollmoeller, Zürich;
Lempertz Auktion 822 Moderne Kunst,
4. Juni 2002, Lot 404; Privatsammlung
Norddeutschland, Nachlass

€ 3 000





JULES PASCIN

Widdin (Bulgarien) 1885 – 1930 Paris

458 NU ALLONGÉ

Aquarell und Kohlezeichnung auf glattem Velin. 16,8 x 26,1 cm. Unter Glas gerahmt. Unter der Darstellung rechts mit schwarzer Feder signiert 'Pascin', daneben mit dem stark verblassten rechteckigen Inventarstempel des Nachlasses, „ATELIER PASCIN“ (Lugt 2014 b), versehen. – Insgesamt gebräunt mit etwas hellerer Verfleckung oben rechts.

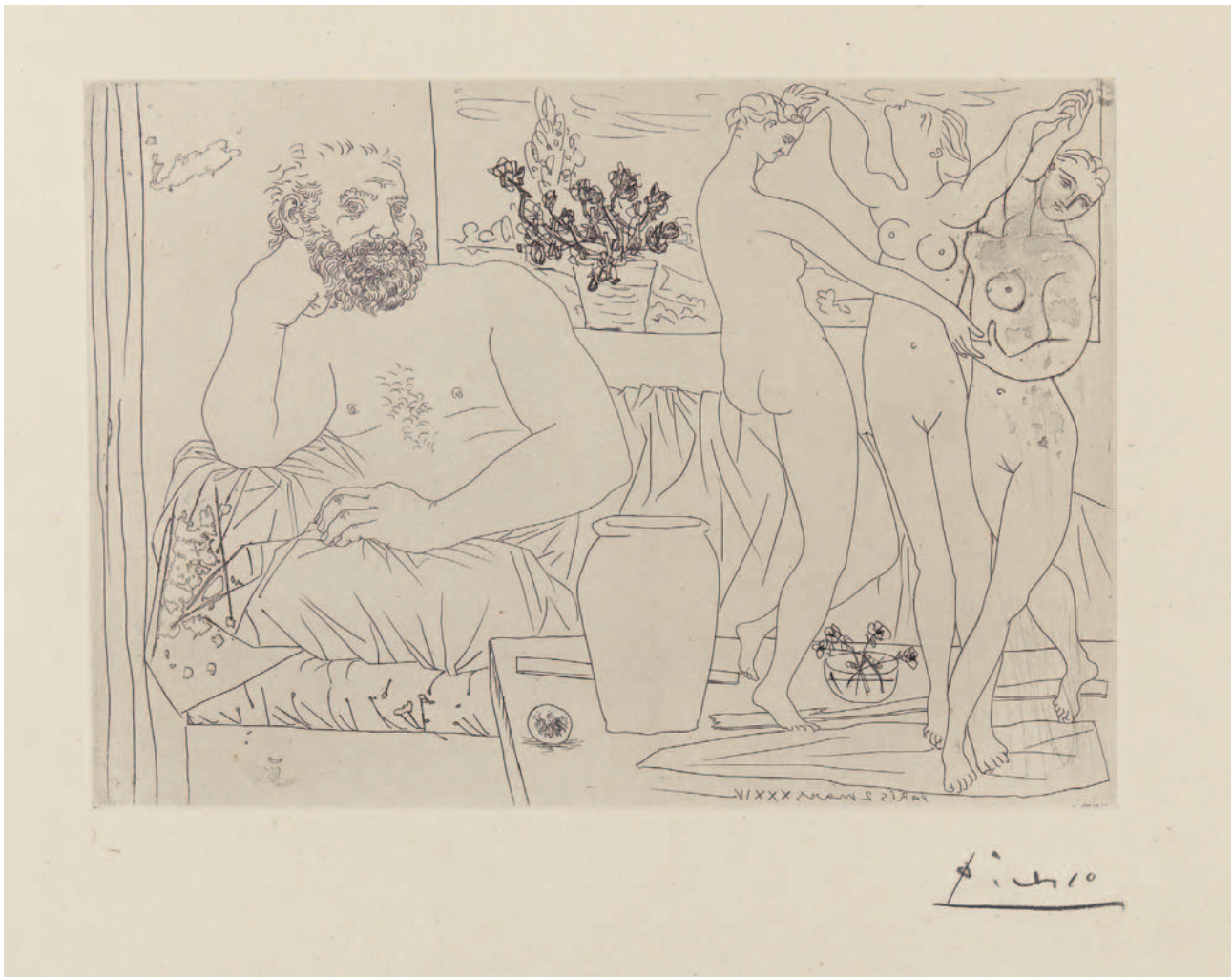
Provenienz *Provenance*

Galerie Abel Rambert, Paris; Galerie Pierre Guénégan, Paris (1989, 1990); Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1989 (Galerie Pierre Guénégan),
Rétrospective Pascin (Ausst. Kat. mit einem Text von Abel Rambert)

€ 3 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

459 SCULPTEUR AVEC UN GROUPE SCULPTÉ (HOMMAGE À CARPEAUX) 1934

Original-Radierung auf Bütten mit Wasserzeichen von Montval Montgolfier. 22,1 x 31,2 cm (38,3 x 50,2 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Unten links mit Bleistift nummeriert „346“. Eines von 50 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 81 der 100 Radierungen umfassenden Suite Vollard, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – In guter Erhaltung. Drei winzige Stockflecke in der Darstellung.

Geiser/Baer 421 B. c.; Bloch 217

€ 8 000 – 12 000

PABLO PICASSO

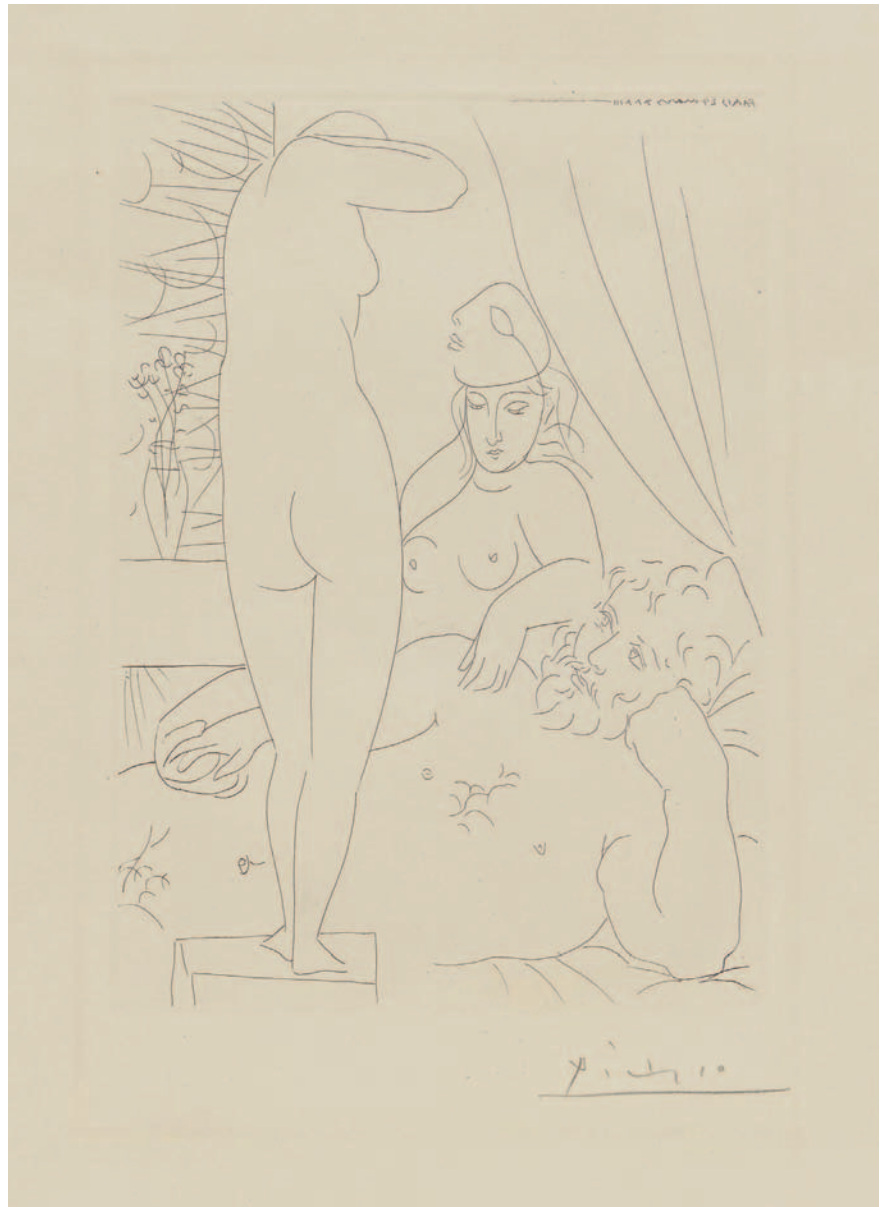
Málaga 1881 – 1973 Mougins

460 SCULPTEUR AU REPOS AVEC MODÈLE DÉMASQUÉ ET SA REPRÉSENTATION SCULPTÉE 1933

Original-Radierung auf Velin mit Wasserzeichen „Vollard“. 26,7 x 19,2 cm (44,5/45 x 33,5/34 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Unten links mit Bleistift nummeriert „307“. Eines von 260 Exemplaren auf diesem Papier. Blatt 50 der 100 Radierungen umfassenden Suite Vollard, Édition Ambroise Vollard, Paris 1939. – Minimal gebräunt, zu den Blattkanten etwas stärker.

Geiser/Baer 312 B.d.; Bloch 159

€ 7 000 – 9 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

461 **VISAGE DE FEMME**

1953

Keramikteller. Weißer Scherben, farbige
Engobemalerei und Messergravur, glasiert.
38,5 x 32 cm. Auf der Unterseite mit den
Prägestempeln „EDITION PICASSO“ und
„MADOURA PLEIN FEU“. Eines von 400
Exemplaren.

A. Ramié 220

€ 10 000 – 15 000





PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

462 VALLAURIS 1956 TOROS
1956

Original-Farblinolschnitt auf elfenbeinfarbenem Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“: 65 x 53/53,5 cm (99 x 65,5 cm). Unter Glas gerahmt. Unten rechts mit roter Kreide signiert 'Picasso'. Eines von 200 Exemplaren.

Gedruckt von Arnéra, Vallauris, 1956. – Äußerst farbfrisch erhalten, mit schwachen Braunfleckchen im breiten Unterrand.

Bloch 1270; Czwiklitzer 18

€ 4 000 – 6 000

PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

463 CAVALIER ET CHEVAL

1952

Keramikkrug, Weißer Scherben mit farbiger Engobemalerei und Messergravur, teils glasiert. Höhe 21,8 cm. Auf der Unterseite mit der geritzten Bezeichnung „EDITION PICASSO 205/300 MADOURA“ und den Stempeln „EDITION PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“. Exemplar 205/300.

A. Ramié 137

€ 6 000 – 8 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

464 VISAGE

1955

Keramikkrug, Weißer Scherben, mit brauner und schwarzer Engobe bemalt, innen glasiert. Höhe 31,3 cm. Auf der Unterseite mit der geritzten Bezeichnung „EDITION PICASSO MADOURA“ sowie mit den Prägestempeln „EDITION PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“. Eines von 500 Exemplaren. – In sehr guter Erhaltung.

A. Ramié 288

€ 8 000 – 10 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

465 LE BARBU

1953

Keramikkrug, Weißer Scherben mit farbiger Engobemalerei und Messergravur, teils glasiert. Höhe 32,7 cm. Auf der Unterseite bezeichnet „EDITION PICASSO MADOURA“. Eines von 500 Exemplaren. – Unterkante mit drei minimalen Chips.

A. Ramié 217

€ 10 000 – 15 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

466 FAUNE CAVALIER

1956

Runde Keramikplatte. Weißer Scherben mit Reliefdekor. Ø 43,5 cm. Unter der Standfläche mit den beiden Stempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“ versehen sowie eingeritzt mit der internen Referenznummer bezeichnet „R = C 111“. Eines von 100 Exemplaren. – Oberflächlich minimalst angestaubt.

A. Ramié 336

Wir danken Alain Ramié, Vallauris, für zusätzliche Informationen.

€ 7 000 – 9 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

467 VISAGE DANS UN CARRÉ

1956

Runde Keramikplatte. Weißer Scherben mit Reliefdekor. Ø 42,9 cm. Unter der Standfläche mit den Prägestempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO“ versehen und mit schwarzem Pinsel mit der vorläufigen Katalognummer bezeichnet „C.120“ sowie mit der Exemplarnummer versehen. Exemplar 5/100. – Die Oberfläche versiegelt.

A. Ramié 353

Wir danken Alain Ramié, Vallauris, für zusätzliche Informationen.

€ 9 000 – 12 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

468 TOROS

1952

Keramikteller. Weißer Scherben mit farbiger Engobe, teils glasiert. Ø 20,8 cm. Auf der Unterseite mit der geritzten Bezeichnung „EDITION PICASSO MADOURA“ und den Prägestempeln „EDITION PICASSO“ und „MADOURA PLEIN FEU“. Eines von 500 Exemplaren.

A. Ramié 161

Provenienz *Provenance*

Norddeutsche Privatsammlung

€ 2 000 – 4 000



469 CRUCHON HIBOU

1955

Keramikkrug. Weißer Scherben mit blauer, schwarzer und brauner Engobe, glasiert mit Messergravur. Höhe 26,5 cm. Unter der Standfläche mit schwarzem Pinsel bezeichnet „EDITION PICASSO MADOURA“ sowie mit den beiden Editionsstempeln „MADOURA PLEIN FEU“ und „EDITION PICASSO“ versehen. Eines von 500 Exemplaren. – Mit dem üblichen leichten Frühschwundcraquelé in den braunen Partien, sonst in schöner Erhaltung.

A. Ramié 293

€ 6 000 – 8 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

470 ODALISQUES AVEC DEUX HOMMES RÊVANT 1968

Original-Radierung auf BFK Rives-Velin mit Wasserzeichen. 41,5 x 31,5 cm (58 x 45,5 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert. Rückseitig mit dem Stempel „Succ. Pablo PICASSO Coll. Marina PICASSO“ versehen. Einer von 17 nicht nummerierten Künstlerabzügen außerhalb der Auflage von 50 Exemplaren. Édition Galerie Louise Leiris, Paris 1969. – In einwandfreiem Zustand.

Geiser/Baer 1502 B.b.2; Bloch 1487

Mit einer Bestätigung von Patrick Cramer, Genf, 5.2.1990

Provenienz *Provenance*

Sammlung Marina Picasso

€ 6 000 – 8 000



471 SÉRÉNADE À LA FLÛTE 1968

Original-Aquatintaradierung auf Velin mit Wasserzeichen „RIVES“. 14,6 x 22,3 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 21/50. Blatt 208 der Folge „347 gravures“, herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1969. – Unter dem Passepartout schwach gebräunt.

Geiser/Baer 1704 B.b.1; Bloch 1688

€ 4 000 – 5 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

472 **VISAGE N° 193**

1963

Keramikteller. Weißer Scherben mit farbiger Engobemalerei, glasiert. Ø 25,3 cm. Auf der Unterseite nummeriert und bezeichnet „N° 193 EDITION PICASSO 75/150 MADOURA“. Exemplar 75/150. – In guter Erhaltung.

A. Ramié 493

€ 6 000 – 8 000



PABLO PICASSO

Málaga 1881 – 1973 Mougins

473 AU CIRQUE. ÉCUYÈRE SE CHAUSSANT DANS LES COULISSES ET CLOWN AU TRAPÈZE 1971

Original-Radierung auf elfenbeinfarbenem Velin „Rives“: 31,7 x 41,8 cm (45,5 x 57 cm). Unter Glas gerahmt. Mit Stempelsignatur. Exemplar 6/50. Édition Galerie Louise Leiris, Paris 1978.

Geiser/Baer 2000 B.a.; Bloch 1990

Mit einer Bestätigung von Patrick Cramer, Genf, vom 5.2.1990.

€ 3 000



NACH PABLO PICASSO

Malaga 1881 – 1973 Mougins

474 YOUNG SPANISH PEASANT 1970

Farblithographie auf Velin mit Wasserzeichen „ARCHES“: 55,5 x 45,6 cm (74,6 x 56,3 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 58/150 der signierten und nummerierten Vorzugsausgabe außerhalb der späteren Auflage von 2.500 (1974). Gedruckt von Michel Casse, Paris. – Nach einer Zeichnung von Pablo Picasso aus dem Jahr 1970 ("Self-portrait as a Youth in a Cowboy Hat", vgl. Wofsy, The Picasso Project, Nr. 71-123 mit Abb.). – Im Passepartout-Ausschnitt schwach gebräunt und mit Lichtrand.

€ 3 000 – 4 000



CAMILLE PISSARRO

St. Thomas/Antillen 1830 – 1903 Paris

475 PAYSAGE SOUS BOIS, À L'HERMITAGE (PONTOISE)

1879

Original-Aquatintaradierung (Weichgrund, Aquatinta und Kaltnadel) auf dünnem Japanbütten. 21,9 x 26,7 cm (26,7/26,9 x 35,3/35,6). Unter Glas gerahmt. Mit Bleistift unten rechts signiert 'C. Pissarro' sowie links von fremder Hand betitelt 'Paysage sous bois a l'Hermitage'. Eines von 50 Exemplaren auf diesem Papier. – Sehr selten. Erschienen in: *Le Jour et la Nuit*, Paris 1879 (mit künstlerischen Beiträgen u.a. von Edgar Degas, Félix Bracquemond, Mary Cassatt, J.-F. Raffaelli). – Der Bogen minimal ungleich geschnitten. – Im äußeren Rand etwas gebräunt mit leichtem Lichttrand im Passepartout-Ausschnitt.

Shapiro (1973) 6-11, Sixth state; Delteil (1923) 16, 5e Etat; jeweils letzter Zustand

Wir danken Claire Durand-Ruel Snollaerts, Paris, für freundlich vermittelte, bestätigende Informationen.

Aquatint etching (soft ground, aquatint and drypoint) on light Japan laid paper. 21.9 x 26.7 cm (26.7/26.9 x 35.3/35.6). Framed under glass. Signed 'C. Pissarro' in pencil lower right and titled 'Paysage sous bois a l'Hermitage' in an unknown hand on the left. One of 50 proofs on this paper. – Very rare. Published in: Le Jour et la Nuit, Paris 1879 (artistic contributions by Edgar Degas, Félix Bracquemond, Mary Cassatt, J.-F. Raffaelli, et al). – The sheet minimally irregularly cut. – The outer margin slightly browned with minor light-stain in the mat opening.

Shapiro (1973) 6-11, sixth state; Delteil (1923) 16, 5e Etat; each last state

We would like to thank Claire Durand-Ruel Snollaerts, Paris, for kindly imparted, confirmatory information.

€ 14 000 – 16 000

Provenienz *Provenance*

Westfälischer Privatbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Paris 1974 (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes), L'Estampe Impressioniste, Kat. Nr. 235; Hamburg 1977/ Münster 1978 (Hamburger Kunsthalle/Westfälisches Landesmuseum für Kunst u. Kulturgeschichte), Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19ten Jahrhundert, Kat. Nr. 130; Bremen

1991 (Kupferstichkabinett Kunsthalle Bremen), Camille Pissarro, Radierungen, Lithographien, Monotypien, Kat. Nr. 5; Vevey/ Québec/ Jerusalem 1998 (Musée Jenisch, Cabinet cantonal des Estampes/Musée du Québec/ The Israel Museum), Degas & Pissarro. Alchimie d'une rencontre, Kat. Nr. 45; Münster 2013 (Kunstmuseum Pablo Picasso), Camille Pissarro. Mit den Augen eines Impressionisten, Kat. Nr. 9 mit Abb.; Pontoise 2017 (Musée de Pontoise), Camille Pissarro – Impressions gravées, S. 42 mit Abb.

Literatur *Literature*

A.M. Hind, Camille Pissarros Graphische Arbeiten, in: Die Graphischen Künste, XXXI Jg., Wien 1908, S. 40; Ludovic Rodo, The etched and lithographed Work of Camille Pissarro, in: The Print Collector's Quarterly, Vol. 9, London 1922, S. 287/288; Barbara S. Shapiro, Camille Pissarro, The Impressionist Printmaker, Museum of Fine Arts Boston, 1973, Kat. Nr. 6-11; vgl. Janine Bailly-Herzberg (Hg.), Correspondance de Camille Pissarro, Bd. I, Paris 1980, S. 36, S. 177/178 mit Anm. 3 (Brief Pissarros an seinen Sohn Lucien in London, vom 28.2.1883); Barbara Stern Shapiro, Estampes, in: Pissarro 1981, S. 191 ff, Nr. 156-161 (1. – 6. Zustand); Anne Röver, Camille Pissarro, Radierungen, Lithographien, Monotypien aus deutschen und österreichischen Sammlungen, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Kunsthalle Bremen, Bremen 1991, S. 24-25 mit Abb. S. 25

Die Radierung – nach Delteil eine der schönsten im graphischen Werk von Camille Pissarro – ist in den internationalen Museen, selbst in ihrem letzten Bearbeitungszustand einer Auflage von 50 Exemplaren (u.a. ehemals im Musée du Luxembourg, Paris, im Fogg Art Museum, Harvard, Cambridge und im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle), sehr rar.

Die impressionistische Darstellung entwickelte der Künstler aus der Schwarz-Weiß-Wirkung von Vernis mou und Aquatinta durch spezifische Bearbeitungstechniken zu immer größerer Dichte und lichtvoller Tiefenwirkung. Gegenüber den ersten Zuständen gewannen die letzten Abzüge an toniger Atmosphäre und Luminosität.

Die Publikation „Le Jour et la Nuit“, in der die Radierung in ihrem Endzustand veröffentlicht wurde, sollte 1880 nur in ihrer ersten einzigen Ausgabe erscheinen. Initiiert von Edgar Degas, sollte sie ursprünglich monatlich Textbeiträge und Künstlergraphik veröffentlichen. Das Projekt erwuchs aus der radiertechnisch-experimentellen Zusammenarbeit von Edgar Degas und Camille Pissarro und bezog Kollegen wie u.a. Mary Cassatt und Félix Bracquemond ein. Pissarro hatte 1880 in der V. Impressionisten-Ausstellung „Paysage sous bois“ in vier verschiedenen Druckzuständen in einem violetten Rahmen mit gelben Passepartouts gezeigt (vgl. die Kritik von Joris Karl Huysmans, s. Anne Röver, Ausst. Kat. Bremen, op. cit., S. 24). Vor 1900 ist dieses herausragende Beispiel aus dem graphischen Schaffen Pissarros noch bei Durand-Ruel 1889 und 1890 sowie im Januar 1895 bei „La Libre Esthétique“ in Brüssel in Ausstellungen dokumentiert.

This etching – one of the most beautiful in Camille Pissarro's graphic oeuvre, according to Delteil – is very rare among international museums, even in its final state from an edition of 50 impressions (incl. formerly the Musée du Luxembourg, Paris, Fogg Art Museum, Harvard, Cambridge, and the Kupferstichkabinett of the Hamburger Kunsthalle).

Using specific techniques for handling the plate, the artist developed this Impressionist image's ever greater concentration and light-filled sense of depth out of the black-and-white effect of vernis mou and aquatint. Compared with the initial states, the final impressions took on a more tonal atmosphere and luminosity. In 1880 the publication "Le Jour et la nuit" in which the etching was published



Paysage sous bois à Montigny

C. Pissarro

in its last state, appeared in one only and first edition. Initiated by Edgar Degas, it was intended to publish written contributions and artists' prints on a monthly basis. The project grew out of Edgar Degas and Camille Pissarro's experimental collaboration on etching techniques, and it involved other artists, including Mary Cassatt and Félix Bracquemond. In 1880, at the fifth Impressionist exhibition, Pissarro had shown impressions of "Paysage sous bois" in four different states in a violet frame with yellow passepartouts (Joris Karl Huysmans commented critically on this, cf. Anne Röver, exhib. cat., Bremen, op. cit., p. 24). Before 1900, this outstanding example from Pissarro's graphic oeuvre is documented in further early exhibitions by Durand-Ruel in the years 1889, 1890 and by "La Libre Esthétique" in Brussels in January 1895.

AUGUSTE RODIN

Paris 1840 – 1917 Meudon

476 MASQUE DE FEMME AU NEZ RETROUSSÉ, PETIT MODÈLE – VARIANTE SUR PIED DE COLONNE CIRCULAIRE Um 1880-1890

Bronze. 22,9 x 11,5 x 8 cm. Auf einen grünen polierten Steinsockel montiert, kreisrunde Basis mit klassischem Randprofil (Höhe 2,3 cm, Durchmesser 10 cm). Am Hals seitlich rechts mit dem Signum 'A. Rodin' sowie rückseitig mit der gestempelten Exemplarnummer und am Fuß des Säulenschaftes unten mit dem Gußvermerk „Susse F.P. 2008“ versehen. Exemplar 7/8. Posthumer Guss von 2008 aus einer vom Musée Rodin legitimierten Edition von 8 arabisch und IV römisch nummerierten Exemplaren nach dem Gipsmodell in der Sammlung Eduardo Hay, Mexico. – Mit leicht glänzender dunkelbrauner Patina.

Mit einem Gutachten von Jérôme Le Blay und Francois Lorenceau, Comité Auguste Rodin, Paris, vom 9. April 2009; der Guss ist unter der Nr. 2009-2532B in den in Vorbereitung befindlichen Catalogue Critique de l'oeuvre Sculpté d'Auguste Rodin der Galerie Brame & Lorenceau unter der Direktion von Jérôme Le Blay aufgenommen.

Bronze. 22.9 x 11.5 x 8 cm. Mounted on a green polished stone base, circular base with classic edge profile (height 2.3 cm, diameter 10 cm). On the right side of the neck with the signum 'A. Rodin' and on the verso stamped cast number and at the foot of the column shaft below with the foundry mark „Susse F.P. 2008“. Cast 7/8. Posthumous cast from 2008 from an edition of 8 Arabic and IV Roman numbered casts legitimised by the Musée Rodin according to the plaster model in the collection of Eduardo Hay, Mexico. – With slightly shiny dark brown patina.

With an expertise by Jérôme Le Blay and Francois Lorenceau, Comité Auguste Rodin, Paris, dated 9 April 2009; the cast is included in the forthcoming catalogue raisonné Critique de l'oeuvre Sculpté d'Auguste Rodin by Galerie Brame & Lorenceau under the directorate of Jérôme Le Blay under the number 2009-2532B.

Provenienz *Provenance*

Ehemals spanischer Kunsthandel, Barcelona (2009); Privatsammlung

Literatur *Literature*

Antoinette Le Normand-Romain (Hg.), The Bronzes of Rodin. Catalogue of Works in the Musée Rodin, Paris 2007, vgl. Bd. II, „Petite Tête au nez retroussé“, S. 670-672 mit Abb.

Die kleine Maske mag einerseits in den frühen 1880er Jahren im Umkreis der Arbeiten zum „Höllentor“ entstanden sein, andererseits scheint sie in ihrer ruhigen porträthaften Anmutung möglicherweise ein Bildnis von Minna Schrader de Nyzot zu sein, einem Modell, das im Zusammenhang mit dieser Arbeit überliefert ist. Der Kopf wurde von Rodin extrem selten öffentlich gezeigt, figurierte aber im Jahr 1900 erstmalig im Pavillon de l'Alma und wurde von Eugène Druet in einer Fassung auf kleinem zylindrischen Marmorsockel fotografiert – bezeichnenderweise in einer Stellung mit erhobenem Kopf, die Stirn und die „Stubs-nase“ offen nach oben gerichtet und vom Licht überstrahlt. Durch Vermittlung Max Klingers erging durch den Kölner Bankier Felix Koenigs noch im gleichen Jahr an Rodin ein früherer Auftrag zum Guss dieser Variante, dem 1905 ein Auftrag seiner Schwägerin folgen sollte (vgl. The Bronzes of Rodin, op. cit. 2007, S. 672). Es war typisch für Rodin formal mit verschiedenen Montierungen einer gefundenen plastischen Form frei und assoziativ zu experimentieren.

On the one hand, this little mask may have been created in the early 1880s in the vicinity of works related to the "Gates of Hell"; on the other hand, with its calm and portrait-like air, it appears as though it could possibly be a likeness of Minna Schrader de Nyzot, a model who is documented in connection with this work. Rodin only extremely rarely exhibited this head in public; however, in 1900 it appeared for the first time in the Pavillon de l'Alma and was photographed by Eugène Druet in a version on a little cylindrical marble base – significantly, positioned with the head raised, the forehead and the "button nose" opened and turned upwards, bathed in light. That same year, Max Klinger arranged an early commission from the Cologne banker Felix Koenig for a cast of this variant, which would be followed in 1905 by a commission from his sister-in-law (see The Bronzes of Rodin, op. cit. 2007, p. 672). It was typical for Rodin to use different mountings of a given sculptural form to experiment formally in a free and associative manner.

€ 12 000 – 15 000



KER XAVIER ROUSSEL

Lorry-les-Metz 1867 – 1944 L'Étang-la-Ville

477 BACCHANALES

Um 1925/1930

Öl auf Leinwand, doubliert. 101 x 82 cm. Unbezeichnet. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit dem Etikett der Biennale Venedig. Darin neben Künstler und Titel der Leihgeber mit der Adresse vermerkt „A. Vollard 28 Rue Martignac Paris“ und dem Zusatz „pas à vendre“.

Mit einer Foto-Expertise von Jacques Salomon, Paris, vom 6. Juli 1984

Oil on canvas, relined. 101 x 82 cm. Unsigned. Label of the Venice Biennale verso on stretcher. Therein, next to the artist and title the lender mentioned with the address "A. Vollard 28 Rue Martignac Paris" and with the addition "pas à vendre".

With a photo-certificate from Jacques Salomon, Paris, dated 6 July 1984

Provenienz *Provenance*

Ambroise Vollard, Paris; Privatsammlung Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Venedig 193[?] Exposition Biennale Internationale des Beaux Arts; Paris 1947 (Galerie Charpentier), Ker-Xavier Roussel. 1867-1944, mit Kat. (Keilrahmenetikett)

€ 10 000 – 15 000

Ker Xavier Roussel, heute etwas in Vergessenheit geraten, ist mit Édouard Vuillard und Maurice Denis seit der Schulzeit befreundet. Einer vermögenden Pariser Arztfamilie entstammend, studiert er Malerei an der École des Beaux-Arts und der Académie Julian. Er schließt sich der Künstlergruppe der „Nabis“ an. Seine Reisen führen ihn zusammen mit den Freunden Vuillard, Bonnard und Denis nach Italien und Südfrankreich. Die Themen kreisen dementsprechend um bukolische, mythologische Motive, wie auch das hier angebotene Gemälde eine pastorale Szenerie beschreibt: Leicht oder gar nicht bekleidete Figuren finden sich teils in kleine Rängeleien verstrickt in spätsommerlicher bäuerlicher Landschaft. Beherrscht von einem mächtigen Laubbaum, ist die Idylle überfangen von einem tiefblauen Himmel, an dem kleine Schäfchenwolken entlang ziehen.

Der bedeutende Kunsthändler Ambroise Vollard, in dessen Besitz sich die angebotenen „Bacchanales“ befanden, hat das Werk offenbar derart geschätzt, dass er es zwar zur Kunstbiennale nach Venedig in den 1930er Jahren auslieh, aber mit dem Zusatz „Unverkäuflich“ versah.

Im Museum Winterthur sind großformatige Wandmalereien mit den Jahreszeiten „Frühling“ und „Herbst“ von Ker Xavier Roussel erhalten.

Ker Xavier Roussel – who has become somewhat forgotten today – had been a friend of Édouard Vuillard and Maurice Denis since they were schoolchildren. Born into a wealthy Parisian family of doctors, he studied painting at the École des Beaux-Arts and the Académie Julian and joined the artists group of the "Nabis". His travels led him to Italy and the south of France, together with his friends Vuillard, Bonnard and Denis. The subjects of his paintings accordingly revolved around bucolic mythological motifs, as in the case of the painting offered here, which depicts a pastoral scene: scantily dressed or even entirely nude figures, some of them wrangling with one another, are found in the rural late summer landscape. Dominated by a mighty leaf-covered tree, the idyll is set off against the deep blue sky above it, in which little woolly clouds pass by. The important art dealer Ambroise Vollard, who owned the "Bacchanale" offered here, apparently admired the work so much that, although he did send it to Venice as a loan for the Biennale in the 1930s, he added that it was "not for sale".

Large-format wall paintings by Ker Xavier Roussel featuring the seasons of "Spring" and "Autumn" have been preserved at the Museum Winterthur.



ANTON RÄDERSCHIEDT

1892 – Köln – 1970

478 SCHEHERAZADE.

Verso: FIGURENSZENE

1949

Gouache auf festem Papier. 64,5 x 48 cm. Doppelansichtig unter Glas gerahmt. Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert 'Anton 49' sowie in der linken unteren Ecke mit dem etwas geblichenen bräunlichen Stempel „Kunstsammlung Kasimir Hagen Koeln“ (Lugt L.4794). Verso unten links mit Bleistift signiert und datiert 'Anton 49' sowie unten rechts betitelt „Scheherazade“. Am Unterrand mit dem bräunlichen Stempel „Nachlass Anton Räderscheidt“ versehen, signiert und bezeichnet „Gisèle Räderscheidt 49/43“. Daneben mit den bräunlichen Stempeln „Kunstsammlung Kasimir Hagen Köln Nummer“ (Lugt L.4795) und „Kunstsammlung Kasimir Hagen Koeln“ (Lugt L.4794). – Am oberen Blattrand hinter Passepartout-Maske montiert. Das Papier etwas gebräunt sowie mit Knickspuren und vereinzelten Randmängeln.

Provenienz *Provenance*

Kasimir Hagen, Köln; Kunsthandlung Osper, Köln; Privatsammlung Rheinland

€ 4 000 – 6 000



479 OHNE TITEL

1967

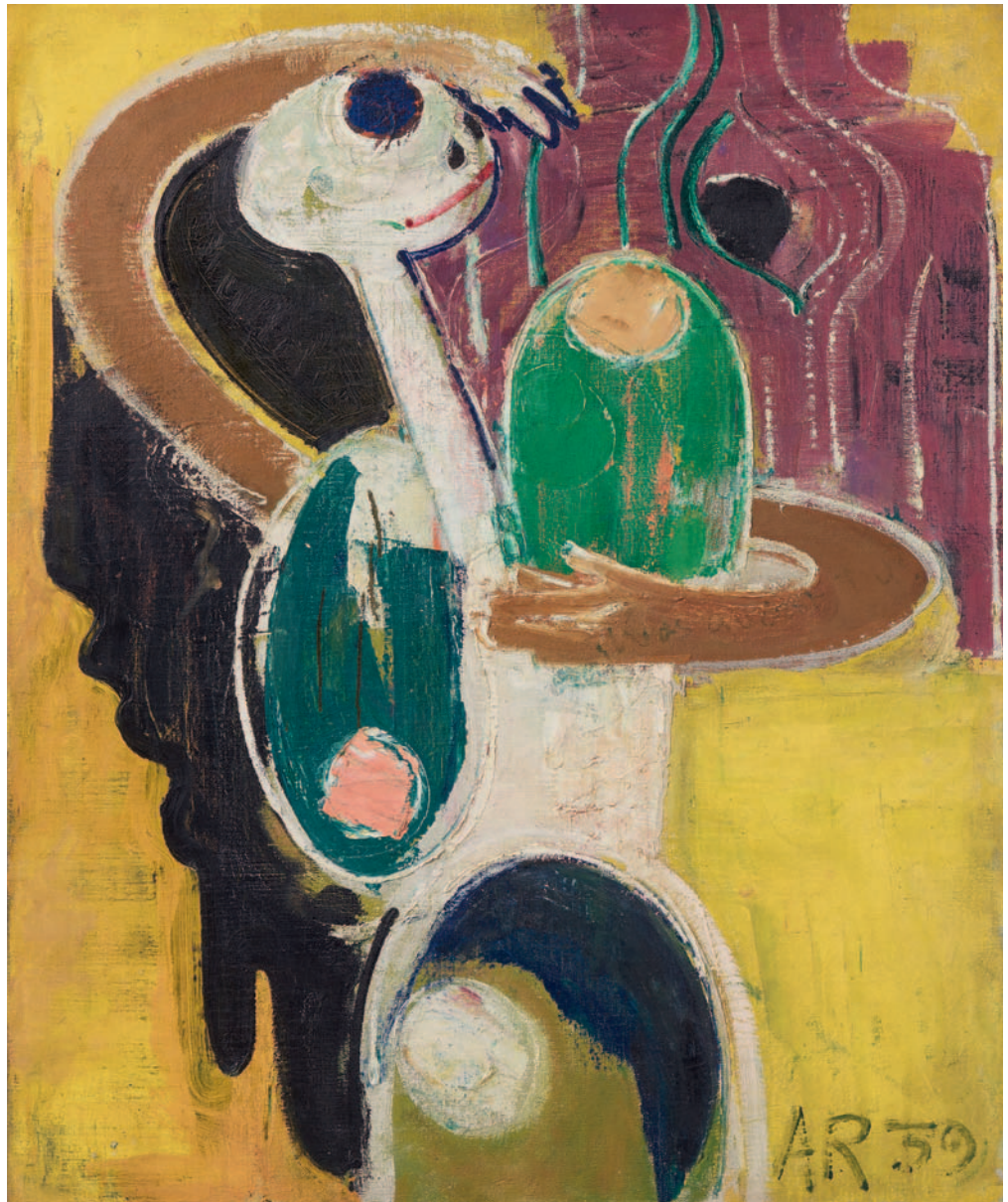
Gouache auf Karton. 80 x 59,7 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert und datiert 'AR 67'. Verso mit dem schwarzen Stempel „Nachlass Anton Räderscheidt“, signiert und bezeichnet „Gisèle Räderscheidt 67/83“. – Die Ränder unter der ehemaligen Passepartout-Maske minimal gebräunt.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Osper, Köln; Privatsammlung Rheinland

€ 3 000 – 5 000





ANTON RÄDERSCHIEDT

1892 – Köln – 1970

480 **MONSTRE AU SEIN VERT**
1939

Öl auf Leinwand. 98,2 x 81,4. Gerahmt.
Unten rechts dunkelblau monogrammiert
und datiert 'AR 39'. Verso betitelt „Monstre
au sein vert“ sowie mit dem schwarzen
Stempel „Nachlass Anton Räderscheidt“,
signiert und bezeichnet „Gisèle Räderscheidt
39/9“. – Partiiell mit Frühschwundrissen und
feinem Craquelé.

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Osper, Köln; Privatsamm-
lung Rheinland

€ 8 000 – 12 000

CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

481 GESPENST

Um 1915/1916

Holzschnitt-Abklatsch in Blau und Schwarz (monotypieartig) auf dünnerem Zeichenpapier. 28,2 x 17,6 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Bleistift signiert 'Ch Rohlfs' sowie seitlich rechts am Rand betitelt 'Gespenst'. – Der Bogen insgesamt etwas gebräunt und mit leichten Feuchtigkeitsverfleckungen.

Wir danken Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, für bestätigende Auskünfte. Die Arbeit wird unter der Archiv-Nr. CRA 161/17 registriert.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler erworben; Privatsammlung Hamm, seitdem in Familienbesitz

Motivisch verwandt als Variante ist der um Weniges in den Maßen divergierende Holzschnitt „Erscheinung II“, auch monotypieartig abgezogen und mit Tusche konturiert (unbezeichnet, vgl. Utermann 128; Vogt 95).

€ 3 000



482 WEISSE TULPEN

Wassertempera auf leicht genarbttem Halbkarton. 36,6 x 25,4 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts blau monogrammiert 'CR.'. – Schwach gebräunt und mit schmalen Lichtrand.

Die Arbeit ist beim Christian Rohlfs Archiv im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und wird beim nächsten Treffen des Gremiums am 28. Mai 2019 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 3 000 – 4 000





CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

483 KOHLRABI

1912

Aquarell und Tempera auf festem bräunlichen Papier. 50 x 64,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten rechts schwarz monogrammiert und datiert 'CR 12'. – Kleinere Papierverletzungen unten rechts fachmännisch restauriert.

Die Arbeit ist beim Christian Rohlfs Archiv im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und wird beim nächsten Treffen des Gremiums am 28. Mai 2019 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Galerie Utermann, Dortmund (rückseitiges Etikett); ehem. Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, seitdem in Familienbesitz

€ 7 000 – 9 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

484 SITZENDE JAPANERIN

Wassertempera und Tusche auf Büttenpapier. Unter Glas gerahmt. Unten links in der Darstellung mit dem Pinsel grau-violett monogrammiert 'CR'. – Der Bogen insgesamt gebräunt und vor allem im linken Rand faltig. Im Randbereich Spuren von Heftzweckheftung.

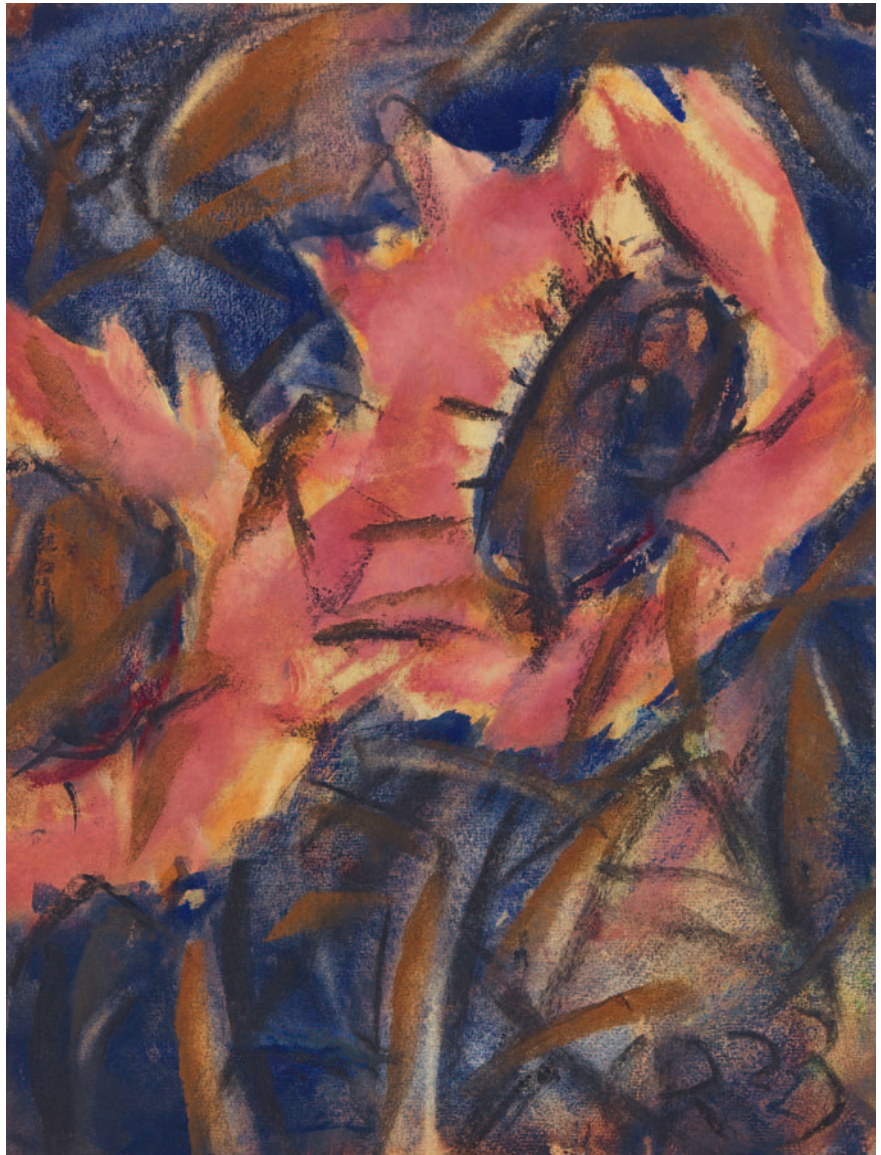
Vogt (Undatierte Blätter) 36

Wir danken Birgit Schulte, Christian Rohlfs Archiv, Osthaus Museum Hagen, für ergänzende Auskünfte.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler erworben; ehemals Gertrud Merkel, Hamburg-Blankenese; Privatsammlung Hamm, seitdem in Familienbesitz

€ 7 000



CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

485 **SONNENBLUMEN**

1923

Wassertempera auf Aquarellbütten.
35,5 x 26,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten
rechts schwarz monogrammiert und datiert
'CR 23'. – Geringfügig gebräunt, Farben teils
etwas geblühen.

Die Arbeit ist beim Christian Rohlf's Archiv
im Osthaus Museum, Hagen, angefragt und
wird beim nächsten Treffen des Gremiums
am 28. Mai 2019 vorgestellt.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Süddeutschland

€ 4 000 – 6 000

CHRISTIAN ROHLFS

Niendorf/Holstein 1849 – 1938 Hagen

486 MANN MIT DER TULPE

Um 1921

Tempera und Tusche über Kohle auf Leinwand. 59 x 74 cm. Gerahmt. Unten rechts mit schwarzer Tusche monogrammiert 'CR'. – In schönem Erhaltungszustand.

Vogt 669

Tempera und India ink over charcoal on canvas. 59 x 74 cm. Framed. Monogrammed 'CR' in black India ink lower right. – In fine condition.

Provenienz *Provenance*

Galerie Goyert, Köln; Privatbesitz Rheinland

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1921 (Galerie Goyert), Christian Rohlf's, 5. Buch der Galerie Goyert, Kat. Nr. 24

€ 15 000 – 20 000

In den 1910er und 1920er Jahren beschäftigt sich Christian Rohlf's intensiv mit der Darstellung des Menschen. Gerade unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entsteht ein eindrücklicher Werkkomplex, der unverkennbar an figürlichen Themen ausgerichtet ist und immer wieder auf biblische Motive zurückgreift. Neben Bildern von Schmerz, Tod und Erlösung interessiert sich Rohlf's vor allem für den Menschen selbst, schafft Porträts von Gaunern, Liebenden oder Bauern – wie in unserem Gemälde bisweilen lakonisch humorvoll, doch stets von höchstem Einfühlungsvermögen geprägt.

Im Verzicht auf jeden transzendenten Überbau vermag Christian Rohlf's die Verfasstheit des Menschen mit wenigen Strichen auf die Leinwand zu bannen. Kurt Freyer – Assistent von Karl Ernst Osthaus am Folkwang-Museum, wo Rohlf's ein großes Atelier hatte – sah genau in diesem Punkt seine große künstlerische Leistung: „Es handelt sich hier weder um höchste Intensität der Welterfassung, noch um komplizierte Überreiztheit des inneren Erlebens, weder um mystische Schauungen, noch um Steigerungen der realen Erscheinung zum Zwecke des starken Ausdruckes. Sondern es liegt hier alles viel einfacher. Eine Zurückhaltung des eigenen seelischen Lebens, eine Schlichtheit in der Stellung zur Welt, die uns heute ganz fremdartig anspricht [...]. Was an dieser Formauffassung modern ist, ist weniger die Steigerung der Erscheinung, als ihre Vereinfachung.“ (Kurt Freyer, Katalog der Rohlf's-Ausstellung bei I.B. Neumann, Berlin 1918, zit. nach: Birgit Schulte, in Ausst. Kat. Christian Rohlf's. Gemälde, Münster/Weimar 1989/1990, S. 47).

In the 1910s and 1920s Christian Rohlf's occupied himself intensively with the depiction of people. Particularly under the impression of the First World War, he created an evocative complex of works which is unmistakably oriented towards figural themes and repeatedly takes up Biblical motifs. In addition to images of pain, death and salvation, Rohlf's was particularly interested in the specific individual and created portraits of crooks, lovers or farmers – sometimes laconically humorous, as in our painting, but always defined by the greatest capacity for empathy.

Renouncing any sort of transcendental superstructure, Christian Rohlf's is able to capture the state of the individual on the canvas using just a few strokes. Kurt Freyer – assistant to Karl Ernst Osthaus at the Folkwang-Museum, where Rohlf's had a large studio – saw Rohlf's's great artistic achievement precisely in this aspect: "This is a case neither of the highest intensity in grasping the world nor the complicated overstimulation of an inner life, neither mystical visions nor augmentations of real appearances for the purpose of strong expressiveness. Instead, everything is much simpler here. A restraining of his own spiritual life, a simplicity in his attitude to the world, which speaks to us today in an entirely foreign manner [...]. What is modern about this concept of form is less the intensification of appearances than their simplification." (Kurt Freyer, Katalog der Rohlf's-Ausstellung bei I.B. Neumann, Berlin 1918, cited in: Birgit Schulte, in exhib. cat. Christian Rohlf's: Gemälde, Münster/Weimar 1989/1990, p. 47).



FRANZ WILHELM SEIWERT

1894 – Köln – 1933

487 MUTTER UND KIND I

1921

Tonplastik. Heller Scherben, gebrannt mit rötlichen Eintönungen. Höhe 37 cm. Auf der Standfläche mit Bleistift monogrammiert 'FWS' sowie am Rand signiert 'FW SEIWERT': – Insgesamt in schöner originaler Erhaltung; mit brandspezifischen Unregelmäßigkeiten in der Oberfläche. – Ältere kleine Bestoßungen der Unterkante sachgemäß restauriert.

Bohnen 373 (dieses Exemplar, mit Abb.)

Clay sculpture. Light clay, fired with reddish tints. Height 37 cm. Monogrammed 'FWS' in pencil on the underside and signed 'FW SEIWERT' at the edge. – Overall in fine original condition; with fire-specific irregularities in the surface. – Older, appropriately restored minor defects at the lower edge.

Bohnen 373 (this exemplar with illus.)

Provenienz *Provenance*

Ehemals Dr. Clemens Grobel, Wuppertal, Nachlass

€ 8 000 – 9 000



F.W. Seiwert, Mutter und Kind II (Bohnen 374), verschollen, Fotografie
Aus: Uli Bohnen, Franz W. Seiwert 1894-1933, Leben Und Werk, Kölnischer Kunstverein, Braunschweig 1978, S. 193

Bohnen folgte bei der Datierung der vorliegenden Plastik einer entsprechenden Erwähnung des Künstlers gegenüber dem französischen Schriftsteller Tristan Rémy, den Seiwert 1922 persönlich kennengelernt hatte. Mit Rémy sollte Seiwert sich befreunden und enger politisch wie publizistisch zusammenarbeiten. Bemerkenswert ist, dass der Schriftsteller auch Otto Freundlich zu seinen Freunden zählte (Uli Bohnen/Dirk Backes, *Der Schritt, der einmal getan wurde*, wird nicht zurückgenommen. Franz W. Seiwert Schriften, Berlin 1978, vgl. S. 81).

Diese Figurenkomposition von Franz Wilhelm Seiwert bezaubert nicht nur durch die weichen organischen Konturen sondern insbesondere durch ihre archaische Anmutung. Der abstrakte Stil verschleift die Binnenformen, Material, gerauhte Oberfläche und die tonigen Erdfarben scheinen wie aus der Prähistorie Ur-Menschliches herauszustellen, wobei die maskenhafte Leere der Gesichter im frühen 20. Jahrhundert eine Verfremdung darstellt – ein in dieser Zeit bewusst vom Künstler eingegangenes formales Wagnis. Eine bei Bohnen im Foto dokumentierte zweite Fassung artikuliert das Thema wieder ganz anders (s. Vergleichsabb.). Unter den vielen verschollenen und zerstörten plastischen Arbeiten des Künstlers ragt diese große Mutter-Kind-Gruppe aus alter Wuppertaler Sammlung als ein in jeder Beziehung besonderes und wertvolles Werkbeispiel heraus.

*In dating the present sculpture, Bohnen follows the corresponding mention of it by the artist to the French writer Tristan Rémy, whom Seiwert had met personally in 1922. Seiwert would become friends with Rémy and they would work together more closely politically and in their writing. It is noteworthy that the author also counted Otto Freundlich among his friends (Uli Bohnen/Dirk Backes, *Der Schritt, der einmal getan wurde*, wird nicht zurückgenommen: Franz W. Seiwert Schriften, Berlin 1978, see p. 81).*

This figural composition by Franz Wilhelm Seiwert is enchanting not just because of its soft, organic contours but particularly because of its archaic air. The abstract style grinds down the forms within its contours, the material, the roughened surface and the earth tones of the clay seem to highlight something primally human, like objects from prehistoric times, although the mask-like emptiness of the faces represents a defamiliarising technique in the early 20th century – a formal risk deliberately taken by the artist in this period. By contrast, a second version documented in a photo documented by Bohnen articulates the theme in an entirely different manner (see comparative illus.). Among the artist's many lost and destroyed sculptural works, this large mother-and-child group from an old Wuppertal collection stands out in every regard as an exceptional and valuable example of his work.







KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

488 CHRISTUS UND JUDAS

1918

Original-Holzschnitt auf chamoisfarbenem Büttenpapier mit Wasserzeichen „VAN GELDER ZONEN“. 39,5 x 50,2 cm (51 x 65,5 cm). Unter Glas gerahmt.

Signiert. Ein Exemplar von 75 Abzügen.

– Mit kleineren Randmängeln.

Schapiro H 218

€ 4 000 – 6 000



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

489 HOHER WALD 1919

Original-Holzschnitt auf Velin. 60 x 49,3 cm (80,8 x 60,9 cm). Unter Glas gerahmt. Signiert und links datierend nummeriert '199'. – Rückseitig mittig mit dem ovalen Stempel „Städtisches Museum Elberfeld“. Exemplar 9 einer kleineren Anzahl von Abzügen. – Prägnanter Druck in sattem Schwarz. – Der Bogen insgesamt im ehemaligen Rahmen-

Ausschnitt gebräunt mit hellerem Licht-
rand; stellenweise im rechten Rand mit
schwachen Verfleckungen; wenige minimale
Randeinrisse geschlossen.

Schapiro H 241

€ 6 000 – 8 000

RENÉE SINTENIS

Glatz 1888 – 1965 Berlin

490 JAGENDES SHETLANDPONY (GALOPPIERENDES PONY) 1937

Bronzeplastik. Höhe 9,8 cm. Auf Marmorsockel (1,5 x 9,8 x 5,2 cm) montiert. Seitlich an der mitgegossenen Plinthe monogrammiert 'RS': Lebzzeitguss. Gießerei H. Noack, Berlin. – Mit schöner anthrazitbrauner Patina. Berger/Ladwig 159; Buhlmann 167

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer bei Noack erworben (1945); seitdem in Familienbesitz

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis. Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 67

Literatur *Literature*

Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Rudolf Appel, Renée Sintenis, Berlin 1947, S. 118 mit Abb.; Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, Abb. Nr. 29; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 55, mit Abb.

€ 7 000 – 9 000



491 LIEGENDE ZIEGEN (JUNGE ZIEGENBÖCKCHEN) 1916

Bronze. Höhe 5,8 cm. Rückseitig an der Plinthe monogrammiert 'RS': Buhlmann nannte 25 Bronze-Exemplare neben 3 in Silber gegossenen. – Mit mittelbrauner, teils rotbrauner Patina. Berger/Ladwig 026; Buhlmann 210

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz Nordrhein-Westfalen; Lempertz Auktion 679, Moderne Kunst, 3. Juni 1992, Lot 434; Norddeutsche Privatsammlung, Nachlass

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1925 (Galerie Flechtheim), Marie Laurencin/Renée Sintenis, Kat. Nr. 6; Berlin 1958 (Haus am Waldsee), Renée Sintenis, Kat. Nr. 7; Berlin/Osnabrück/Regensburg u.a. 1983/84 (Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/ Ostdeutsche Galerie u.a.), Renée Sintenis. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 11, Abb. 42

Literatur *Literature*

U.a. Rudolf Hagelstange u.a., Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. S. 47; Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, Abb. S. 17;

€ 3 000 – 4 000





PAUL SIGNAC

1863 – Paris – 1935

492 LE PARDON DE RUMENGOL 1924

Aquarell, Gouache und Kreide auf Büttenpapier auf Unterlagekarton montiert. 25,8 x 35,2 cm (Unterlagekarton 31,6 x 47,2 cm). Unter Glas gerahmt. Unten links betitelt und datiert 'Pardon de Rumengol 15 Juin 24' sowie unten rechts mit der Stempelsignatur 'P. Signac' (Lugt 2285b). Über die rechte untere Blattecke und den Unterlagekarton schwach lesbar ebenfalls die Stempelsignatur 'P. Signac'. – Farbfrisch erhalten. Das Papier minimal gebräunt, vor allem zu den Rändern. Der unregelmäßig geschnittene Unterlagekarton rückseitig mit Resten alter Montierung.

Mit einer Expertise von Marina Feretti, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Paul Signac, Paris, vom 7. März 2019. Die Arbeit ist im Archiv verzeichnet unter der Ref. Nr. 2019.07.03/18.

Provenienz *Provenance*

Galerie Georges Moos, Genève (mit Etikett auf der Rahmenrückwand);
Privatsammlung Rheinland

€ 15 000 – 18 000

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde

493 MADEMOISELLE MARCELLE LENDER, EN BUSTE

1895

Original-Farblithographie auf glattem Papier. 32,2 x 24,3 cm (35,6 x 27,2 cm). Unter Glas gerahmt. Im Unterrand typographisch bezeichnet „ORIGINALLITHOGRAPHIE IN ACHT FARBEN VON H. DE TOULOUSE-LAUTREC. PAN 1 3“. Druck des vierten Zustandes für die Edition Pan mit einer Gesamtauflage von 1.211 Exemplaren. Erschienen in der Kunstzeitschrift Pan, Bd. I, No. 3, Berlin 1895. – Im Rand minimal unregelmäßig gebräunt.

Wittrock 99; Deltteil 102; Adhémar 131

€ 4 000 – 6 000





HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Albi 1864 – 1901 Schloß Malromé/Gironde

494 LA TROUPE DE MADEMOISELLE EGLANTINE 1896

Plakat. Original-Farblithographie auf Papier,
auf Leinwand aufgezogen. 61,5 x 79,5. Unter
Glas gerahmt. Im Auftrag von Jane Avril
gedruckt anlässlich Ihrer Englandtournee.
– Zwei Ränder minimalst beschnitten, mit
restaurierten Randeinrissen.

Wittrock P 21 C; Delteil 361; Adhémar 198

€ 8 000 – 12 000

WILHELM TRÜBNER

1851 Heidelberg – 1917 Karlsruhe

495 BALKONZIMMER AM STARNBERGER SEE

1912

Öl auf Leinwand. 62 x 76 cm. Gerahmt.
Unten rechts schwarz signiert 'W. Trübner'. –
Partiell mit feinem Craquelé. Wenige winzige
Farbausbrüche im linken Bilddrittel.

Rohrandt G 534

Wir danken Klaus Rohrandt, Kiel, für
weiterführende Informationen.

*Oil on canvas. 62 x 76 cm. Framed. Signed
'W. Trübner' in black lower right. – Partially
with fine craquelure. Few minute colour
losses in the left third of the depiction.*

*We would like to thank Klaus Rohrandt, Kiel,
for additional information.*

Provenienz *Provenance*

Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin
(1939); Privatsammlung Nordrhein-West-
falen; seitdem in Familienbesitz

€ 15 000 – 20 000

Das vorliegende Gemälde ist ein schönes Beispiel dafür, wie sich Trübner in seinem Spätwerk dem Impressionismus zuwendet, ohne dabei seine realistische und naturalistische Bildauffassung aufzugeben. Delikat und mit großer Detailtreue ist hier ein Balkonzimmer, wahrscheinlich in der Villa Goes in Niederpöcking, wiedergegeben, die geöffneten bodentiefen Fenster lassen einen verheißungsvollen Blick auf den Starnberger See zu. Trübner hat diese Interieurszene mehrfach leicht variiert und eine Gruppe von insgesamt sechs Fassungen geschaffen, die alle im Spätsommer 1912 entstanden sind. Drei davon befinden sich heute in Museen: Museum Folkwang, Essen (Inv.-Nr. 191); Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Inv.-Nr. GM 1025); Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen (Inv.-Nr. 450/158).

This painting is a fine example of how Trübner turned to impressionism in his late work, while nonetheless retaining his realistic and naturalistic perception of painting. A balcony room, probably in the Villa Goes in Niederpöcking, has been exquisitely depicted here with great attention to detail; the open floor-to-ceiling windows allow an alluring view of Lake Starnberg. Trübner repeatedly varied this interior scene slightly and created a series of a total of six versions, all of which were created in the late summer of 1912. Three of them are now to be found in museums: Museum Folkwang, Essen (inv. no. 191); Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (inv. no. GM 1025); Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen (inv. no. 450/158).



FRANZ RADZIWILL

Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

496 VARELER HAFEN 1970

Schwarze Filzstift- und Farbkreidezeichnung auf Zeichenblockpapier, der linke Rand mit Lochperforierung. 36 x 48,9 cm. Am Unterrand rechts schwarz monogrammiert 'F R' sowie rückseitig datiert und nummeriert „1970 55“. – Das Papier im Passepartout-Ausschnitt minimal gebräunt, die Farben frisch erhalten.

Seeba 1970/631 – 7003

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 1975 (Altonaer Museum), Franz Radziwill. Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 90; Oldenburg/Emden/Wilhelmshaven/Osnabrück/Oberhausen 1980, Franz Radziwill, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 100, S. 79 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000



497 BAHNWÄRTERHAUS BEI BOCKHORN (DIE EULENSTATION BEI BOCKHORN) 1965

Filzstift- und Tuschfederzeichnung auf Zeichenblockpapier. 36 x 42 cm. Am Unterrand rechts schwarz monogrammiert 'F R' sowie rückseitig datiert und nummeriert „65 504“. – Im Passepartout-Ausschnitt minimalst gebräunt.

Seeba 1965/504 – 6505

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Hamburg 1975 (Altonaer Museum), Franz Radziwill. Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 84, S. 40 mit Abb.; Reutlingen 1975 (Hans-Thoma-Gesellschaft), Franz Radziwill. Aquarelle und farbige Zeichnungen, Kat. Nr. 74; Oldenburg/Emden/Wilhelmshaven/Osnabrück/Oberhausen 1980, Franz Radziwill, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 93, S. 76 mit Abb.; Oldenburg/Wilhelmshaven/Friedrichshafen 2000/2001 (Landesmuseum/Kunsthalle/Zeppelin-Museum), Franz Radziwill. Mythos Technik, S. 86 mit Abb.

€ 4 000 – 6 000





GERT HEINRICH WOLLHEIM

Dresden 1894 – 1974 New York

N⁴⁹⁸ KARTENSPIELENDE ZIRKUSLEUTE (CIRCUS PEOPLE PLAYING CARDS) 1948

Öl auf Holz. 46 x 61 cm. Gerahmt. Unten rechts weiß in der Darstellung signiert 'Wollheim'. – Mit altersbedingtem, vertikal verlaufendem unauffälligen Spannungsriss.

Euler-Schmidt/Osterhoff 384

Oil on wooden panel. 46 x 61 cm. Framed. Signed 'Wollheim' in white within the depiction lower right. – Age-related, unobtrusive, vertical tension crack.

Provenienz Provenance

Vom Vorbesitzer beim Künstler erworben; seitdem in Familienbesitz USA

€ 12 000 – 15 000

Interniert und untergetaucht hatte Gert Wollheim den II. Weltkrieg in Frankreich zugebracht. Nach Kriegsende hält es ihn weitere zwei Jahre in Paris, bevor er 1947 nach New York übersiedelt. Jenseits des Atlantiks entstehen phantastisch-surrealen Bildwelten, deren Formensprache nun immer häufiger ein spezifisch altmeisterliches Moment innezuwohnen scheint. Treu bleibt sich Wollheim in der furios abseitigen Poesie seiner Bildinhalte. So öffnet unsere flirrende Darstellung der kartenspielenden Zirkusleute den Blick in eine von Spiel, Zauber und Exotik geprägte Gegenwelt jener vom kühlen Fortschrittsgedanken geprägten Moderne, die eben erst die Grauen eines zweiten Weltkrieges überlebt hatte. Ein attraktives Sujet war der Zirkus für Wollheim nicht zuletzt aufgrund der theatralen Qualitäten seiner Protagonisten, die er im Gemälde mit bemerkenswert erzählerischer Intensität und Dichte zu verhandeln weiß.

Gert Wollheim had spent World War II in France, interned and underground. After the war, he stayed in Paris for another two years before moving to New York in 1947. On the other side of the Atlantic, a fantastically surreal imagery developed in which a specific aspect of the Old Masters seems to be increasingly inherent. Wollheim remains true to himself in the furious, bizarre poetry of his pictorial content. Our flickering portrayal of the card-playing circus people opens the view into an alternative world, marked by play, magic and exoticism contrasting a modernity shaped by the distant idea of progress, which had only just survived the horrors of the Second World War. The circus was an attractive subject for Wollheim not least because of the theatrical qualities of his protagonists, which he skillfully addresses in the painting with remarkable narrative intensity and density.



GUSTAV WIETHÜCHTER

Bielefeld 1873 – 1946 Wuppertal-Elberfeld

499 LANDSCHAFT MIT ZIEGEN 1920

Öl auf festem Karton, 66,2 x 52 cm. Gerahmt.
Unten links in Sütterlin schwarz signiert
und datiert 'Wieth 20'. – Der Karton etwas
gewölbt, sonst in guter Erhaltung.

Provenienz *Provenance*

Seit den 1920er Jahren in Familienbesitz,
Nordrhein-Westfalen

€ 3 000 – 3 500

HEINRICH STEINER

Kaiserslautern 1911 – 2009 Rom

500 ANGOLO

Um 1970er Jahre

Öl auf Leinwand. 50 x 70 cm. Gerahmt. Unten links grün signiert 'HSteiner' und rückseitig auf dem Keilrahmen betitelt, teils überklebt, 'Angolo [...]': – In sehr gutem farbfrischen Zustand.

Provenienz *Provenance*

Vom Vorbesitzer beim Künstler erworben, Privatsammlung Italien

€ 4 000 – 6 000



501 HERBSTLICHE GÄRTEN

1963

Öl auf Hartfaserplatte. 69 x 99,3 cm. Gerahmt. Am Unterrand rechts orange-farben signiert und datiert 'HSteiner 63': – Farbfrisch erhalten, die untere rechte Ecke mit schmalem Farbausbruch.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Hessen

€ 3 000 – 5 000



RICHARD MARTIN WERNER

Offenbach a. M. 1903 – 1949 Oberursel i. T.

502 STEHENDER WEIBLICHER AKT

Bronze. Höhe 40,2 cm. Auf Marmorsockel (4,5 x 9 x 9 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe links monogrammiert 'RMW' (ligiert). – Mit schöner mittelbrauner Patina, stellenweise mit grünlichen Oxydationsspuren.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Baden-Württemberg

€ 4 000 – 6 000





FRITZ WINTER

Altenböge 1905 – 1976 Herrsching am Ammersee

503 KOMMENDES

1955

Öl auf cremefarbenem Karton. 74 x 99,6 cm.
Unten rechts mit Kohle signiert und datiert
'Winter 55' sowie verso mit Bleistift signiert,
datiert und betitelt 'Winter 55 Kommen-
des'. – Die äußersten Ränder umlaufend mit
Fragmenten einer alten Montierung sowie
mit leichten Stauchspuren vor allem zur
linken unteren Ecke.

Lohberg 2012

Provenienz *Provenance*

Geschenk des Künstlers; seitdem Familien-
besitz Süddeutschland

€ 8 000 – 12 000



RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

N504 VAL BAVONA
1926

Farbige Pastellkreiden auf schwerem handgeschöpften Büttenpapier. 34,6 x 45,9 cm. Am Unterrand rechts mit Bleistift signiert 'RZiegler' (ligiert) sowie links betitelt und datiert 'Val Bavona 1926'. – Von schöner Farbfrische und Erhaltung, das Papier altersbedingt schwach gebräunt.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Privatbesitz Schweiz

€ 4 000 – 5 000

RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

№505 ITALIENISCHES HAFENMOTIV. FISCHER AM QUAI 1920er Jahre

2 Zeichnungen. Jeweils schwarze Kreide (Kantstift) auf dünnem transparenten Papier, auf handgeschöpftes schweres Japan-Bütten montiert. 21 x 15,5 cm bzw. 21 x 15,7 cm (Büttenunterlage 45,5 x 35 cm bzw. 45,3 x 34,6 cm). Unten rechts der Mitte mit schwarzem Stift bzw. links mit Bleistift jeweils monogrammiert 'RZ' (ligiert). – Das zweite Blatt mit einem Randeinriss links, sonst in schöner Erhaltung. Die Büttenbögen mit unregelmäßigem Rand und jeweils links mit kleinen Bindungs-Perforationen; insgesamt gleichmäßig leicht gebräunt.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Privatbesitz Schweiz

€ 2 000 – 3 000



RICHARD ZIEGLER

1891 – Pforzheim – 1992

№506 ITALIENISCHE STADTLANDSCHAFT. FIGURENSZENE

1920er Jahre

2 Zeichnungen. Jeweils schwarze Kreide (Kantstift) auf dünnem, transparentem Papier, auf handgeschöpftes schweres Japan-Bütten montiert. 21 x 15,6 cm bzw. 15,6 x 21 cm (Büttenunterlage 45,3 x 34,7 cm bzw. 45,2 x 34,8 cm). Unten rechts bzw. mittig mit Bleistift monogrammiert 'RZ' (ligiert). – An den Kanten links unten jeweils mit minimalen Falts Spuren, sonst in schöner Erhaltung. – Die Büttenbögen mit unregelmäßigem Rand und jeweils links mit kleinen Bindungs-Perforationen; insgesamt gleichmäßig leicht gebräunt.

Provenienz *Provenance*

Aus dem Nachlass des Künstlers, Privatbesitz Schweiz

€ 2 000 – 3 000



HEINRICH ZILLE

Radeburg/Sachsen 1858 – 1929 Berlin

507 NEUORDNUNG. OCTOBERTAGE 1918 1918

Tusche und Aquarell bzw. Deckfarbe, teils über Bleistift, auf elfenbeinfarbenem glatten Papier. 20,4 x 13,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unterhalb der Darstellung mit Tusche signiert und datiert 'H. Zille 10.18'; darüber betitelt 'Neuordnung. Octobertage [sic] 1918.' sowie darunter mit einem 5-zeiligen eigenhändigen Text versehen. – Rückseitig in der oberen Hälfte des Blattes sowie am Unterrand mittig mit Klebestreifen unter Passepartout montiert, der Kleber unten leicht nach vorne durchgeschlagen; sonst in guter Erhaltung.

Wir danken Matthias Flügge, Dresden, für freundlichen Kommentar und ergänzende Hinweise.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatbesitz, Süddeutschland, Nachlass; Norddeutscher Privatbesitz

Literatur *Literature*

Otto Nagel und Heinrich Zille (Hg.), Für Alle. Ernstes und Heiteres von Heinrich Zille, Berlin 1929, unpag., vgl. motivgleiche Abb. zur „Kriegsmarmelade“ Matthias Flügge u. Hans Joachim Neyer (Hg.), Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt, Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover/Ephraim-Palais Berlin/Käthe Kollwitz Museum Köln, Dresden 1997, Kat. Nr. 343 mit Farbabb S. 268 f.

Nach freundlicher Mitteilung von Matthias Flügge gehört das Blatt in den Umkreis der 1916-1919 entstandenen „Kriegsmarmelade“, einem von Zille gestalteten Mappenwerk mit Originalarbeiten, heute in der Sammlung des Axel Springer Verlages, Berlin.

€ 8 000 – 10 000



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 Abnehmerschein 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

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

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

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

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

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

Exports to non-EU countries:

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

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

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*

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

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

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

Symbole Symbols

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N Margin scheme plus additional import tax.

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

Signaturen und Marken Signatures and marks

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

Signatures have been conscientiously noted. They are additions by the artists or makers in their own hand. Paintings without signature or monogram cannot be attributed definitely. – Information regarding provenance is mostly supplied by the consigner.

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

Dr. Ulrike Ittershagen T +49.221.925729-48

ittershagen@lempertz.com

Hanne Führer-Breuer M.A. T +49.221.925729-27

fuehrer-breuer@lempertz.com

Dr. Klaus Lange T +49.221.925729-31

lange@lempertz.com

Ansgar Lorenz M.A. T +49.221.925729-95

lorenz@lempertz.com

Dr. Mario-Andreas von Lüttichau

luettichau@lempertz.com

Nina Beyer M.A.

modern@lempertz.com

Photographie Photography

Sasa Fuis Photographie, Köln

Übersetzung Translation

Michael Wetzels, Berlin

Lisa Goost, Köln

Druck Print

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Versteigerungsbedingungen

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

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

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im 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 Unrechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt und 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. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem 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 31.12.1949 verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen in bar über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß § 3 des Geldwäschegesetzes (GWG) verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Barzahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während und unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf 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 Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

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

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

Henrik Hanstein,
öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

Conditions of sale

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

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

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed 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. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 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 31.12.1949, a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments in cash which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (Geldwäschegesetz). This applies also to cases in which payments in cash of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice 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,
sworn public 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 de commerce 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 exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. 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 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. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 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 TVA. 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 TVA., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de TVA. 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 TVA: 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 31.12.1949 ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l'indemnisation a 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 sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + TVA.) directement après l'adjudication à Lempertz. 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 € 10.000 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 € 10.000 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,
commissaire-priseur désigné et assermenté

Filialen *Branches*

Berlin
Dr. Kilian Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Dr. Mario von Lüttichau
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. Hélène 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, 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 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

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.488.248120
sachsenberg@lempertz.com

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

Wien *Vienna*
Antonia Bahlmann B.A.
T +49.157.73506823
wien@lempertz.com

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

Academy

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

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 1134
Moderne Kunst, 31. Mai 2019

Absentee Bid Form Auction 1134
Modern Art, 31 Mai 2019

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

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

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

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

Lempertz-Auktion

Schmuck und Miniaturen am 16. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln 11. – 15. Mai

Kinetischer Ansteckschmuck. Friedrich Becker, Düsseldorf, um 1968
18 kt Weißgold, Diamanten. Schätzpreis / *Estimate*: € 4.000 – 6.000,-



Lempertz-Auktionen

Kunstgewerbe und
Highly Important Mortars from the Schwarzach Collection
am 17. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln II. – 15. Mai

Bedeutende Arts & Crafts-Deckeldose

Silber und Email, B 12,5; T 8,5; H 5 cm. Boston, Elizabeth Copeland, um 1910. Schätzpreis / *Estimate*: € 10.000 – 15.000,-



Lempertz-Auktion

Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen 15. – 19. Jh. am 18. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln 11. – 17. Mai

Michael Neher. Straße in Tivoli. 1832

Öl auf Leinwand, 57 x 48 cm. Schätzpreis / Estimate: € 70.000 – 90.000,-



Lempertz-Auktion

Photographie am 31. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: Berlin 14./15. Mai; Köln 24. – 30. Mai

Raoul Ubac. Soufflage, 1942

Vintage, Gelatinesilberabzug hochglänzend auf Agfa-Brovira-Papier. Unikat. 18,5 x ca. 14,3 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 5.000 – 6.000,-



Lempertz-Auktion

Zeitgenössische Kunst am 1. Juni 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Berlin 14./15. Mai
Köln 24. – 30. Mai

Gerhard Hoehme. Borkenbild-grünlich. 1958
Öl und Collage auf Hartfaser, 69 x 48,5 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 35.000 – 40.000,-



Lempertz-Auktionen

Japan. Netsuke and Sagemono

incl. The Kolodotschko Collection VI am 7. Juni 2019 in Köln

China, Tibet/Nepal, Indien, Südostasien am 8. Juni in Köln

Vorbesichtigung: Köln 1. – 6. Juni

Seltener und reich dekoriertes Nashorn-Becher
China, Qing-Dynastie, 18./19. Jh. H 17 cm; L 16 cm
Schätzpreis / *Estimate*: € 20.000 – 30.000,-



LEMPERTZ

1798

Lempertz-Auktion
Afrikanische und Ozeanische Kunst
im Januar 2020
während der BRAFA in Brüssel
Einladung zu Einlieferungen

Zande-Figur

Demokratische Republik Kongo. H 45 cm
Ergebnis / *Result*: € 35.000,-



Experten

Tim Teuten
Emilie Jolly

Kontakt

Emilie Jolly, Brüssel
brussel@lempertz.com
+32.2.514.05.86

www.lempertz.com

Farsettiarte

MODERN ART

SALE PRATO 1 JUNE 2019



Giorgio Morandi, *Still life*, 1957, oil on canvas, cm 47,6x23

VIEWING

MILANO: 16 - 22 MAY

PRATO: 25 MAY - 1 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

ARTCURIAL



Bernard BUFFET
Homme assis et plage, 1948
Oil on canvas
Signed and dated lower left
210 x 96 cm

IMPRESSIONIST & MODERN ART

Auctions:
Tuesday 4th June 2019 - 6pm
Wednesday 5th June 2019 - 2pm

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Online catalogue:
www.artcurial.com

Contact:
Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

LEMPERTZ
1845

