

AUKTION 317 29. JUNI 2023

MODERNE KUNST



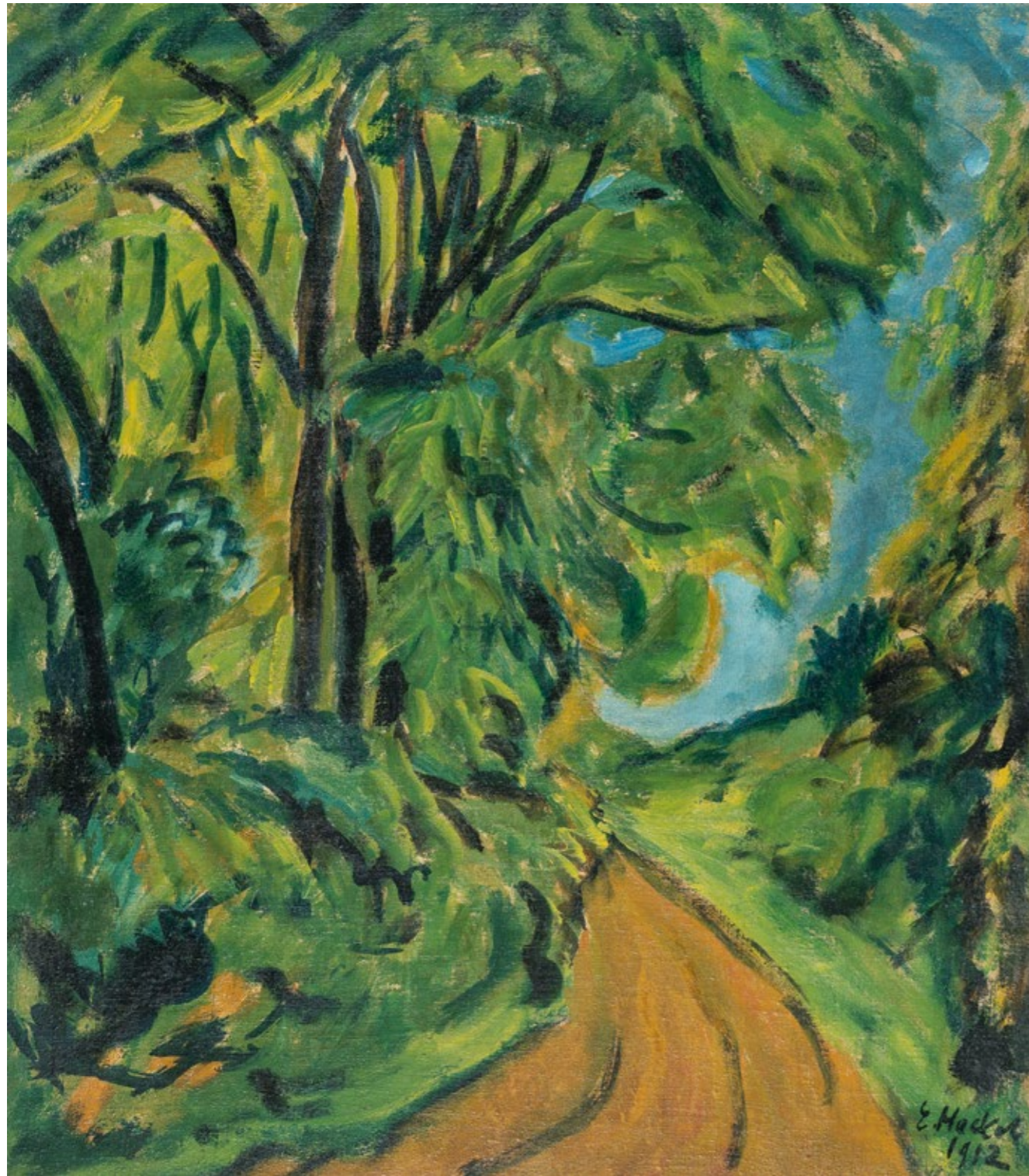
KARL
& FABER
100 JAHRE



KARL & FABER
100 JAHRE



Gabriele Münter,
Kochel. Schneelandschaft
mit Häusern,
Los 634



Erich Heckel, Waldweg, Los 636



Ernst Ludwig Kirchner, Dodo mit japanischem Schirm, Los 601



Egon Schiele, Berggipfel in Österreich, Los 626



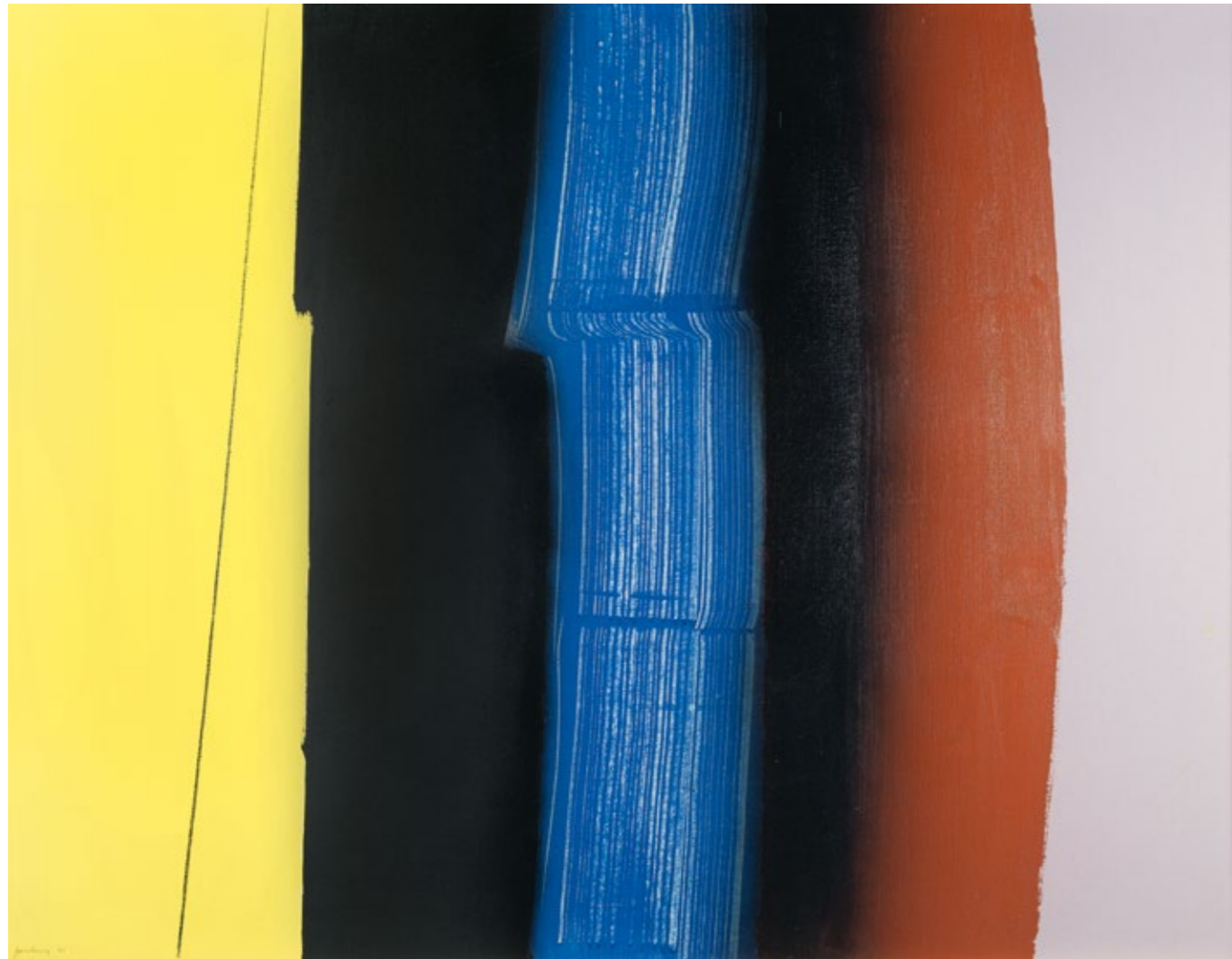
Alfons Walde, „Aurach bei Kitzbühel“ (Tiroler Bergdorf/Auracher Kirche), Los 632



Maurice de Vlaminck, Paysage Cezannien, Los 616



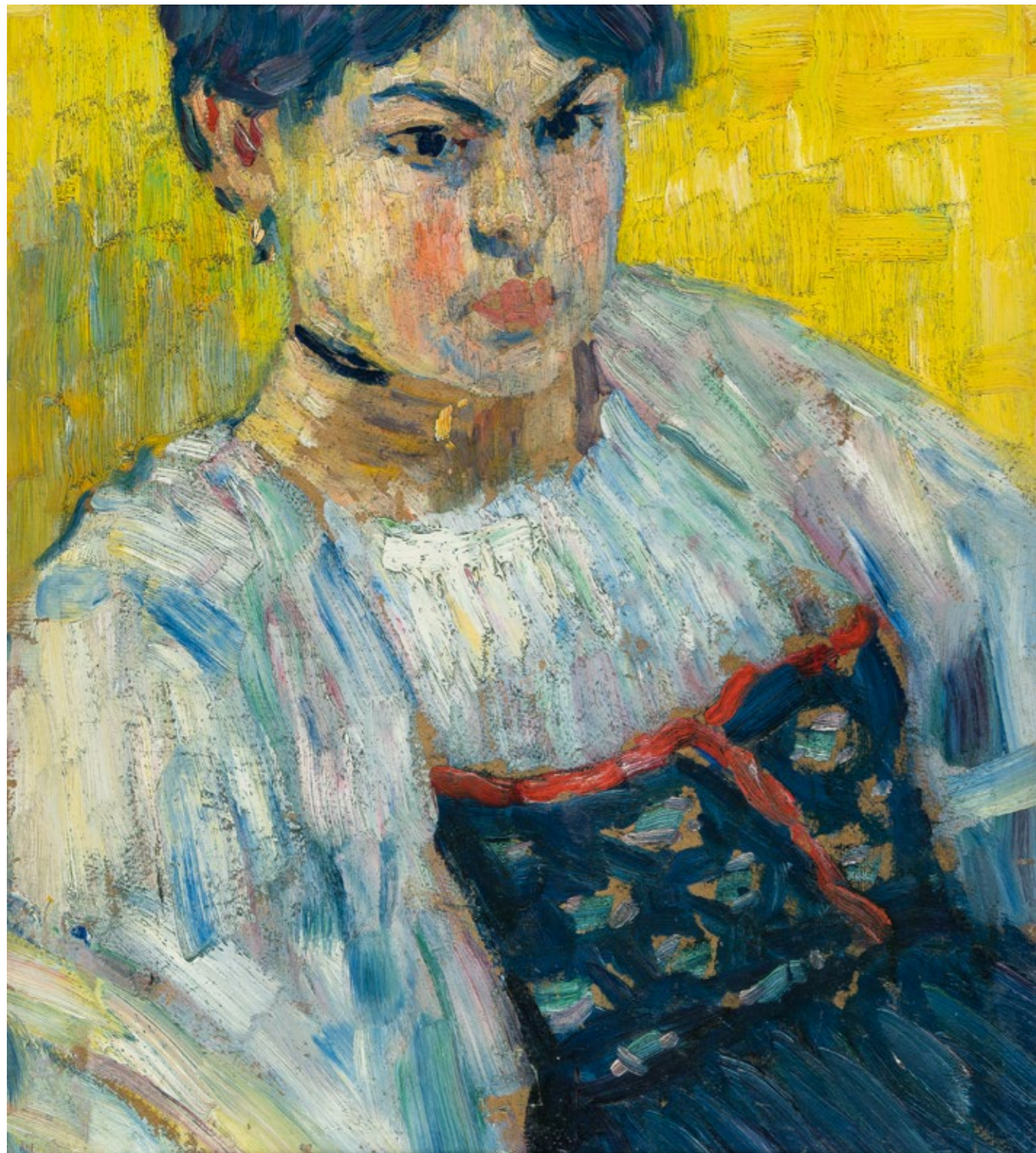
Henri Jean Guillaume Martin, Le Port de Collioure, Los 619



Hans Hartung, „T 1971-H10“, Los 659



Max Ernst, Remous, Los 649



Auktion 317 29. Juni 2023

KARL & FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München

Moderne Kunst

Modern Art

Alexej von Jawlensky, Frau mit Tracht (Brustbild einer jungen Frau), Los 606

INHALT / INDEX

LOS/LOT 600–661
LOS/LOT 400–586

Evening Sale
Day Sale

S. 21
S. 179



100 Jahre KARL & FABER – das heißt 100 Jahre Einlieferungen generieren, Kataloge produzieren und Verkäufe durchführen. Wie könnten wir dieses Jubiläumsjahr besser feiern als durch Auktionen, gefüllt mit ausgezeichneten, besonderen und auch spektakulären Arbeiten. Werke, die unser Marktverständnis, unsere internationale Vernetzung, das Vertrauen unserer Kunden und unsere Hingabe zur Kunst widerspiegeln. So sind wir sehr glücklich – und auch ein wenig stolz – Ihnen diesen Katalog vorlegen zu können.

Unsere Auktionen sind Spiegel der Höhepunkte nationaler und internationaler Kunstgeschichte. Alle wichtigen Kunstbewegungen der deutschen Klassischen Moderne sind in diesem Katalog vertreten, angefangen mit den Impressionisten Max Slevogt (Los 608 und 613), Lesser Ury (Los 615) und Max Liebermann (Los 607) – meisterhaft, wie letzter in wenigen pastosen Pinselstrichen Spaziergänger und Pferde im Tiergarten erfasst. Die Künstlergruppe Brücke ist durch Gemälde der beiden Hauptvertreter Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner vertreten. Den großformatigen Waldweg (Los 636) malte Heckel 1912 und somit zur Hochzeit der Brücke. Kirchners Kopf Wehrlin (Los 635) entstand ein paar Jahre später in Davos und zeigt seinen Künstlerkollegen vor einem von Kirchner selbst entworfenen Wandteppich – sozusagen ein Werk im Werk.

Unsere Auktionen sind international und zeigen doch auch unsere geografischen Wurzeln. KARL & FABER wurde vor 100 Jahren in München gegründet, hier sind wir zu einem Haus mit internationalem Renommee gewachsen. Dementsprechend dürfen die Künstler der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters nicht fehlen. Besonders froh sind wir über ein bedeutendes frühes Schlüsselwerk Alexej Jawlenskys (Los 606) sowie eine herrliche frühe Schneelandschaft von Gabriele Münter (Los 634). Auch fühlen wir uns durch unsere geografische Nähe der österreichischen Kunst besonders verbunden. So freuen wir uns, eine wunderbare Gruppe von Arbeiten Wiener Künstler anzubieten. Lassen Sie sich von dem ausdrucksstarken Porträt Carl Zentzkykis von Robert Gerstl (Los 622) begeistern oder erleben Sie die Faszination der leidenschaftlichen, expressionistisch-radikalen Akte von Gustav Klimt (Los 625) und Egon Schiele (Los 628).

Unsere Auktionen sind voller Emotionen, und dies nicht nur während der Versteigerung. So auch bei dem Doppelbildnis Max Beckmanns (Los 661) von Nelly und Rietje, Frau und Tochter seines Amsterdamer Händlers Helmuth Lütjens. Die Tochter wird im Rahmen unserer Vorbesichtigung von Amsterdam nach München reisen und aus der Familiengeschichte und der Bedeutung Beckmanns für ihre Familie erzählen. Die Wiederbegegnung mit einem Bild nach bald 80 Jahren – auch das sind Emotionen, die wir mit Ihnen teilen möchten.

Seien es Werke deutscher oder internationaler Künstler, allen gemein ist die hohe Qualität, die wir hier geballt anbieten können. Wir wünschen Ihnen viel Spaß beim Stöbern durch den Katalog. Welches Werk wird wohl Ihr Favorit sein?

Ihre Sheila Scott und Rupert Keim



Dr. Rupert Keim
Geschäftsführender Gesellschafter
Managing Partner
+49 89 22 18 65
info@karlunfaber.de



Sheila Scott, M. Phil.
Geschäftsführerin
Managing Director
+49 89 24 22 87 16
sscott@karlunfaber.de

EXPERTEN MODERNE KUNST / SPECIALISTS MODERN ART



Annegret Thoma, M.A.
Senior Expertin Moderne Kunst
Senior Specialist Modern Art
+49 89 24 22 87 222
athoma@karlunfaber.de



Friedrich J. Becher, M.A.
Volontär Moderne Kunst
Volunteer Modern Art
+49 89 24 22 87 205
fbecher@karlunfaber.de

WISSENSCHAFTLICHE KATALOGBEARBEITUNG UND EXPERTISEN / CATALOGUING AND RESEARCH



Christiane Beer, M.A.
+49 89 24 22 87 19
cbeer@karlunfaber.de



Sophie-Antoinette von Lülsdorff, M.A.
Provenienzforschung und Recherche
Provenance and Research
+49 89 24 22 87 24
sluelsdorff@karlunfaber.de



Margrét Magnúsdóttir, M.A.
+49 89 24 22 87 223
mmagnusdottir@karlunfaber.de



Ronja Vogel, M.A.
+49 89 24 22 87 237
rvogel@karlunfaber.de

TERMINE

Donnerstag, 29. Juni 2023 – AUKTION 317

Moderne Kunst

14.30 Uhr	Day Sale	Los 400–586
18 Uhr	Evening Sale	Los 600–661

DATES

Thursday, 29 June 2023 – AUCTION 317

Modern Art

2.30 pm	Day Sale	Lot 400–586
6 pm	Evening Sale	Lot 600–661

VORBESICHTIGUNG / PREVIEW

ALLE WERKE / ALL WORKS

MODERNE KUNST IM HERZEN MÜNCHENS

Vorbesichtigung: Donnerstag, 22. Juni –
Mittwoch, 28. Juni 2023
Montag – Freitag, 10 – 18 Uhr
Samstag & Sonntag, 12 – 17 Uhr

KARL & FABER Kunstauktionen
Amiraplatz 3 · 80333 München
info@karlunfaber.de · T +49 89 22 18 65

ZEITGENÖSSISCHE KUNST IM OSTEN MÜNCHENS

Vernissage am Mittwoch, 21. Juni 2023, 18 – 21 Uhr

Vorbesichtigung: Donnerstag, 22. Juni –
Mittwoch, 28. Juni 2023
Montag – Freitag, 10 – 18 Uhr
Samstag & Sonntag, 12 – 17 Uhr

KARL & FABER Contemporary | München Ost
Philipp-Hauck-Straße 3 · 85622 Feldkirchen
info@karlunfaber.de · T +49 89 22 18 65

Parkplätze vorhanden

AUSGEWÄHLTE WERKE / SELECTED WORKS

DÜSSELDORF

Vernissage: Freitag, 2. Juni 2023, 18 – 21 Uhr
Vorbesichtigung: Samstag, 3. Juni 2023, 11 – 15 Uhr

KARL & FABER Düsseldorf
Alexa Riederer von Paar, M.A.
Mannesmannufer 7 · 40213 Düsseldorf
duesseldorf@karlunfaber.de · T +49 211 9119 41 14

HAMBURG

Vernissage: Mittwoch, 7. Juni 2023, 18 – 21 Uhr
19 Uhr: Sheila Scott führt durch die Ausstellung
Vorbesichtigung: Donnerstag, 8. Juni 2023, 11 – 16 Uhr

KARL & FABER Hamburg
Magdalenenstraße 50 · 20148 Hamburg
hamburg@karlunfaber.de · T +49 40 82 24 38 23

WIEN

Vernissage: Mittwoch, 14. Juni, 18 – 21 Uhr
Vorbesichtigung: Donnerstag, 15. Juni, 10 – 15 Uhr

Smolka Contemporary
Lobkowitzplatz 3 · 1010 Wien
bdouglas@karlunfaber.de · T +43 660 135 08 02



A Im Herzen Münchens **B** Im Osten Münchens Isar

Zustandsberichte auf Anfrage: condition-report@karlunfaber.de / Condition reports upon request: condition-report@karlandfaber.com

Weitere Informationen auf karlunfaber.de / More information at karlandfaber.com

KARL & FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München · T + 49 89 22 18 65 · karlunfaber.de · info@karlunfaber.de



KARL & FABER Kunstauktionen
Amiraplatz 3 · Luitpoldblock
80333 München · Germany
T +49 89 22 18 65 · F +49 89 22 83 350
info@karlunfaber.de



NEU IN
ZÜRICH

KARL & FABER Schweiz
Bahnhofstraße 16 · 8001 Zürich · Switzerland
T +41 61 272 12 13
gfehse@karlunfaber.de



KARL & FABER Hamburg
Magdalenenstraße 50 · 20148 Hamburg · Germany
T +49 40 82 24 38 23 · F +49 40 82 24 38 24
hamburg@karlunfaber.de



KARL & FABER Düsseldorf
Mannesmannufer 7 · 40213 Düsseldorf · Germany
T +49 211 91 19 41 14
duesseldorf@karlunfaber.de

NIEDERLASSUNG HAMBURG



Repräsentantin Hamburg & Norddeutschland
Erika Wiebecke, M.A.
+49 40 82 24 38 23
ewiebecke@karlunfaber.de



Repräsentantin Hamburg
Christine Patock, M.A.
+49 40 82 24 38 23
cpatock@karlunfaber.de



Expertin Hamburg
Johanna Dürbaum
+49 40 82 24 38 23
jduerbaum@karlunfaber.de

DEPENDANCE DÜSSELDORF



Repräsentantin Rheinland
Alexa Riederer von Paar, M.A.
+49 211 91 19 41 14
ariederer@karlunfaber.de

REPRÄSENTANTEN / REPRESENTATIVES



Tegernsee & Rheinland
Christiane Zapp
+49 179 242 10 38
czapp@karlunfaber.de



Schweiz
Gabrielle J. Fehse
+41 61 272 12 13
gfehse@karlunfaber.de



Italien
Teresa Meucci
+39 33 38 63 32 55
tmeucci@karlunfaber.de



Österreich
Benedikt Graf Douglas
+43 660 135 08 02
bdouglas@karlunfaber.de



Frankreich
Carine Pineau
+33 6 85 75 02 95
cpineau@karlandfaber.com

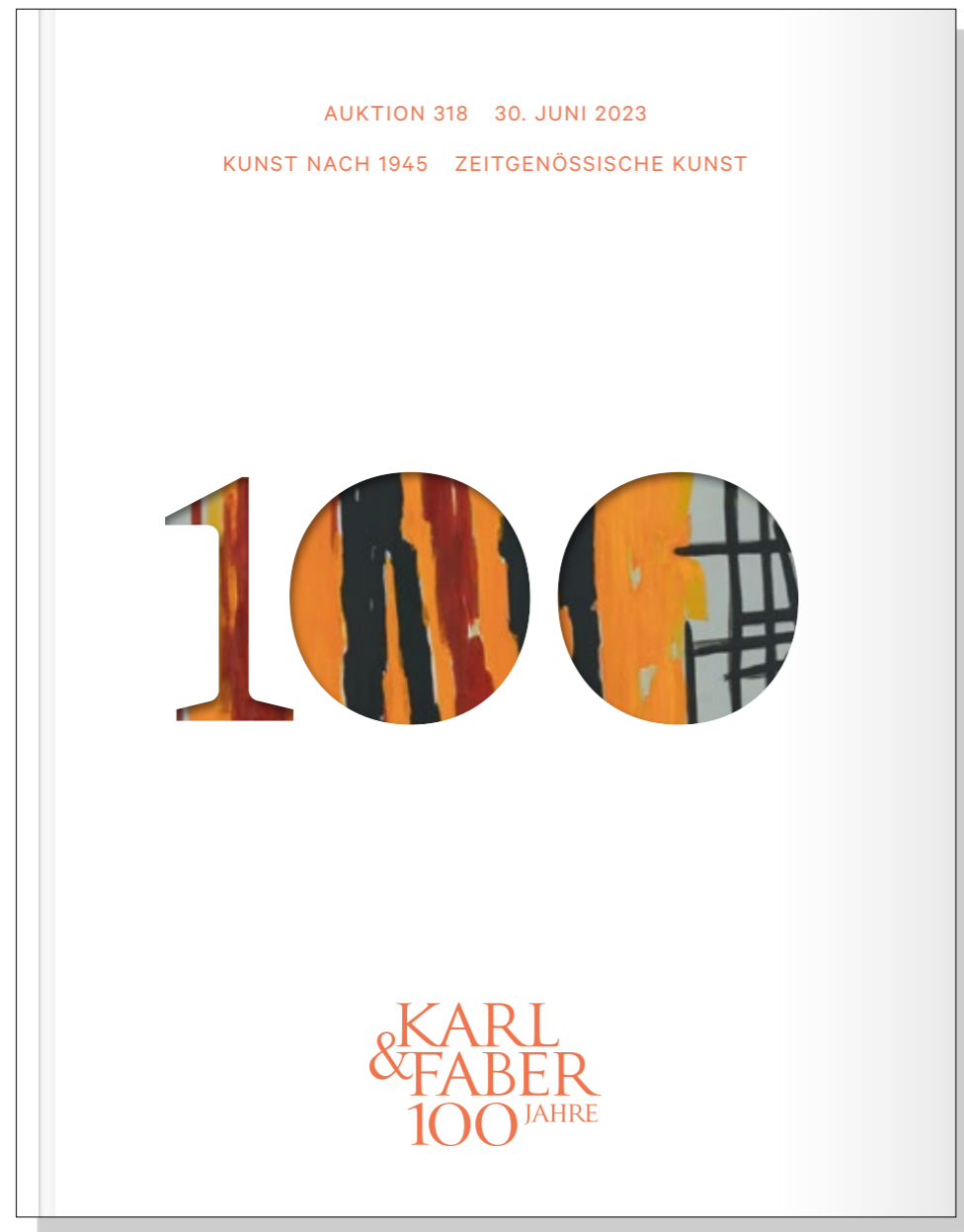


USA
Dr. Sabine Caroline Wilson
+1 917 328 10 15
swilson@karlandfaber.com

Entdecken Sie weitere Auktionen in separaten Katalogen
Discover further auctions in our separate catalogues

Zeitgenössische Kunst / *Contemporary Art*

Auktion 318 – Freitag, 30. Juni 2023, ab 14.30 Uhr



Auktion 317

Moderne Kunst Evening Sale

Donnerstag, 29. Juni 2023, 18 Uhr

Modern Art Evening Sale

Thursday, 29 June 2023, 6 pm (CEST)

Franz Marc

1880 München – Verdun 1916

600 | Fächerentwurf – Drei weibliche Akte in Landschaft

Gouache und Bleistift bzw. Bleistift und Kohle auf Skizzenbuch-Doppelbogen. (19)10. Ca. 21 × 16,5 cm (Blattgröße ca. 21 × 33 cm). Fächerentwurf bezeichnet unten rechts „10“. Landschaftsskizze datiert und bezeichnet „Sind. X 10“ (Sindelsdorf) unten rechts, in der unteren rechten Ecke bezeichnet „13“ sowie verso mit handschriftlichem Text nach Maurice Denis.

Lankheit 561; Hoberg/Jansen Skizzenbuch XIX, p. 10, p. 13 und p. 13a.

Literatur:

Lankheit, Klaus, Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst, Köln 1976, Abb. 53 (p. 13).

Ausstellung:

Sammlung Etta und Otto Stangl. Von Klee bis Poliakoff, Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Staatsgalerie Moderner Kunst, München/ Westfälisches Landesmuseum, Münster 1993/94, Kat.-Nr. 51, Abb. 119 (p. 13) und Kat.-Nr. 52, Abb. S. 120 (p. 13a).

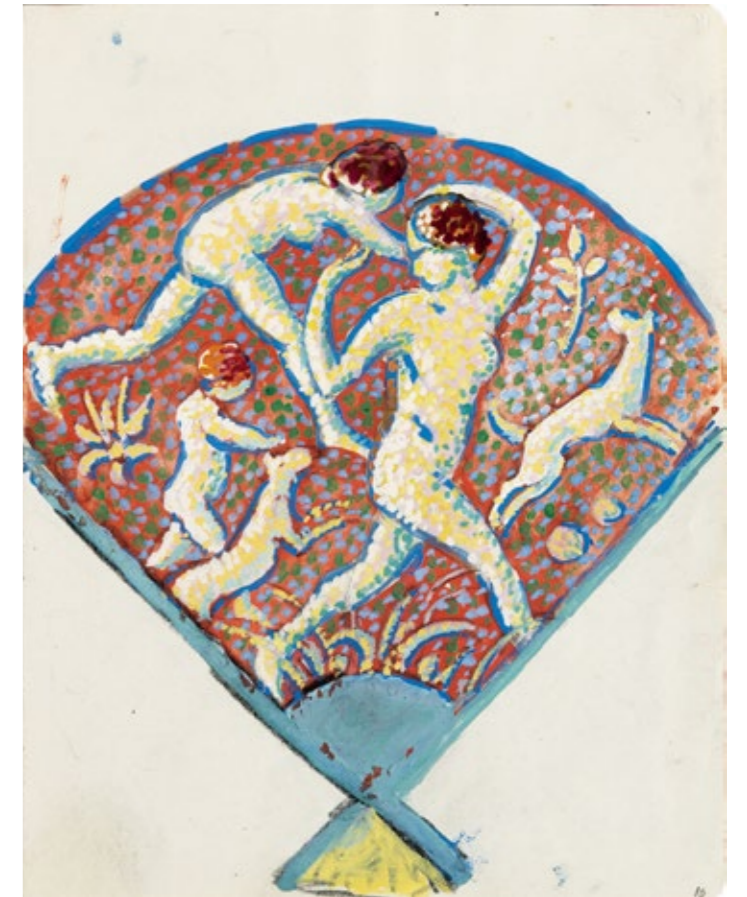
Provenienz:

Nachlass des Künstlers/Maria Marc, Ried; Sammlung Etta und Otto Stangl, München/Davos, 1982/83 aus dem Nachlass von Maria Marc erworben; Privatsammlung, Deutschland.

€ 60.000/80.000

- Lebendiges und unmittelbares Zeugnis von Franz Marcs künstlerischem Arbeitsprozess
- Doppelseitige Darstellung mit verschiedenen Techniken sowie Autograf des Künstlers
- Weitere Blätter dieses Skizzenbuches befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg

Das Skizzenbuch XIX ist aufgelöst und enthält nur noch 6 lose Blätter, die heute Teil der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, sind (Inv.-Nr. 6374). Die übrigen Blätter gelangen nach dem Tod Maria Marcs 1982/83 über ihren Nachlass-Verwalter Otto Stangl in den Kunsthandel und in Privatbesitz. Die Skizzen des Buches zeigen überwiegend Tierstudien (Bär, Löwe, Füchse, Pferde, Hirsche, Kühe unter Bäumen) sowie Landschaftskompositionen mit weiblichen Akten, einige davon in pointillistischer Art. Zu dieser Zeit setzt sich Franz Marc nicht nur zeichnerisch mit dem französischen Pointillismus auseinander, sondern auch theoretisch. Auf der Rückseite der Landschaftsskizze notiert er sich – anscheinend tief beeindruckt – den ersten Abschnitt eines ausführlichen Artikels von Maurice Denis über Henri Edmond Cross: „Blasses Gelb schwimmt inmitten von Orangetönen, wird zarter und zarter, bis sich ihm unten am Bild zwei tiefe, ultramarinblaue Linien entgegensetzen. Nach oben vergolden sich die blaßgelben Töne, erglühen bei der Berührung mit dem tiefblauen Hintergrund, vermischen sich mit einem intensiven Orange, bis sie zum Rot übergehen – einem düsteren Rot, in dem ein Smaragdgrün dunkelt und das in einem Hauptpunkt, auf einem Teppich von Grün und Rosa mit einem fast reinen Weiß kämpft: – klare Dissonanz, in deren Umgebung alles in glühendsten Harmonien jubelt und vibriert. Ach, wie liebe ich dieses Bild von Cross, das einen nackten Menschen unter der Sonne der Provence darstellt. M. Denis“ (erschienen in: Kunst und Künstler, Jg. V, Heft 9, Berlin 1907, S. 374).



Abbildungen ohne der Schrift

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

601^N | Dodo mit japanischem Schirm

Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin. (1909).
Ca. 38,5 × 32,5 cm (Blattgröße ca. 46,5 × 38,5 cm). Eines von nur 6 bekannten Exemplaren. Signiert unten rechts, bezeichnet „Handdruck“ unten links.
Dube L 135; Gercken 387.

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner, in: Druckgraphik des deutschen Expressionismus (Expressionistes Allemands – Œuvres Graphiques / Graphics of the German Expressionists), Mailand/Paris/New York 1984, Kat.-Nr. 5, S. 233, mit farb. Abb. S. 125;
Sabarsky, Serge (Hrsg.), Graphik des deutschen Expressionismus, Stuttgart/München 1991, Kat.-Nr. 95, S. 248, mit farb. Abb. S. 135.

Ausstellung:

Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus, Wien u.a. 1984-89, Kat.-Nr. 5;
Graphik des deutschen Expressionismus, Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden u.a. 1991-93, Kat.-Nr. 95.

Provenienz:

Sammlung Dr. Wilhelm F. Arntz, Haag/Oberbayern;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, seit 1984;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 250.000/350.000

- **Wunderbar farbfrisches Exemplar dieses sehr seltenen Blattes**
- **Einzigiger Abzug in dieser Farbstellung**
- **Das Blatt gehörte zuvor bereits zwei bedeutenden Expressionismus-Sammlern: Dr. Wilhelm F. Arntz und Serge Sabarsky**

Kirchner gilt als einer der produktivsten Grafiker unter den deutschen Expressionisten, sein druckgrafisches Œuvre umfasst mehr als zweitausend Arbeiten. Noch während seines Architekturstudiums in Dresden fertigt Kirchner 1904 erste Holzschnitte an. Somit gehen die grafischen Arbeiten der Entwicklung seines malerischen Stils voraus – ein äußerst ungewöhnlicher künstlerischer Entwicklungsprozess. Erst während seiner Dresdner Zeit von 1905 bis 1911 entstehen dann die ersten Gemälde.

Kirchner ist stets an dem Entstehungsprozess eines Kunstwerks interessiert, fast mehr als an dem fertigen Werk. Daher reizen ihn insbesondere die einzigartigen Möglichkeiten der unterschiedlichen Drucktechniken des Holzschnitts, der Kupferplatte und der Lithografie. Seine gesamte Aufmerksamkeit legt er vor allem in den Prozess der Weiterentwicklung eines Druckes von der anfänglichen Idee bis zu seinem endgültigen Zustand sowie das Experimentieren mit verschiedenen Farbstellungen. Für Kirchner zählt dabei die Hingabe an das drucktechnische Handwerk zu einer der wichtigsten Voraussetzungen für den Künstler. Die Probedrucke sollten selbst gezogen werden, anstatt dies einem erfahrenen Drucker zu überlassen. Er selbst druckte oft nur wenige Abzüge von jedem Zustand, manchmal sogar nur einen Einzigen.

Die ersten Lithografien fertigt Kirchner 1906 und verwendet diese Technik bis 1937, nur ein Jahr vor seinem Tod. Das Blatt „Dodo mit japanischem Schirm“ entsteht 1909 und spiegelt mit Lavierungen in leuchtenden, schimmernden Farben bereits die volle Virtuosität des noch nicht einmal dreißigjährigen Künstlers als Druckgrafiker wider. Das strahlende sommerliche Sonnenlicht, das Kirchner nur mit dem Papierton und durch die Auslassung von Farbe erzeugt, umgibt das junge sitzende Modell und schafft eine kaum zu übertreffende Ausdruckskraft. Kirchner experimentiert bei diesem Blatt mit unterschiedlich abgetönten Grundfarben, sodass drei verschiedene Farbstellungen existieren. Die hier angebotene Variante ist ein Unikat, von den beiden anderen Versionen existieren jeweils zwei bzw. drei Abzüge.

Dargestellt ist die junge Doris Große (geb. 1884), eine Hutmacherin aus Dresden, die Kirchner nach Aussage von Fritz Bleyl bereits um 1903 kennenlernt. Ab 1908/09 entwickelt sich daraus eine Liebesbeziehung. Kirchner bezeichnet Dodo, wie er sie liebevoll nennt, später als seine erste Frau. Sie ist eines seiner wichtigsten Frauenmodelle zwischen 1908 und 1911. Die Darstellungen umfassen sowohl Porträts und (Halb-)Akte als auch sehr intime Liebesszenen. Die Beziehung hält bis zu Kirchners Umzug nach Berlin, da Dodo in Dresden bleibt. Doch auch Jahre später finden sich noch überaus lebendige, wenngleich etwas melancholische Erinnerungen an Dodo in Kirchners Davoser Tagebuch: „(...) Deine feine freie Liebeslust, mit Dir erlebte ich sie ganz, fast zur Gefahr meiner Bestimmung. Doch du gabst mir die Kraft zur Sprache über Deine Schönheit im reinsten Bilde eines Weibes, gegen das die Cranachsche Venus eine alte V... ist. Ich weiß, dass du manchmal an mich denkst, Glück und Qual haben wir beide gehabt.“ (Tagebucheintrag vom 5. Juli 1919, zit. nach: Lothar Grisebach, E.L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968, S. 43).



Doris Große (Dodo) und Ernst Ludwig Kirchner, ca. 1910

© KIRCHNER MUSEUM DAVOS, SCHENKUNG NACHLASS ERNST LUDWIG KIRCHNER 1992



© STÄDEL MUSEUM, FRANKFURT AM MAIN

Vergleichsabb.: Ernst Ludwig Kirchner, Variété (Englisches Tanzpaar), 1912/13, Städel Museum, Frankfurt/Main

Ernst Ludwig Kirchner

602^N | Herr mit Schoßhündchen im Café

Farbiger Holzschnitt auf leicht gräulichem Bütten. (1910).

Ca. 18 × 23,5 cm (Blattgröße ca. 29 × 34,5 cm).

Signiert oben rechts.

Verso bezeichnet „152.“. Laut Gercken muss das Blatt aufgrund des Sütterlin-„E“ der Signatur auf 1910 (statt bei Dube auf 1911) datiert werden. Er kennt nur dieses eine Exemplar.

Dube H 171; Gercken 441.

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner, in: Druckgraphik des deutschen Expressionismus, München 1984, Kat.-Nr. 11, S. 233, mit farb. Abb. S. 131;

Sabarsky, Serge (Hrsg.), Graphik des deutschen Expressionismus, Stuttgart/München 1991, Kat.-Nr. 10, S. 248, mit farb. Abb. S. 141, zudem farb. Abb. auf dem Schutzumschlag.

Ausstellung:

Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus, Wien u.a. 1984–1993, Kat.-Nr. 11 bzw. Kat.-Nr. 101;

Graphik der Brücke, Martinskirche, Mühlheim 1995.

Provenienz:

Besitz des Künstlers, verso mit dem Stempel „Unverkäuflich E.L. Kirchner“;

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Basler Nachlassstempel (Lugt 1570b), der handschriftlichen Registriernummer „H157“ und „K 415“;

Sammlung von der Goltz, Düsseldorf;

Kunsthandel Stefan Lennert, München;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1977 bei Vorgenanntem erworben;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 30.000/40.000

- Einziges bekanntes Exemplar mit Unikatcharakter
- Kontrastreiche Komposition in Schwarz und Rot von einem zersägten Druckstock
- Ehemals aus der Sammlung von Rüdiger Graf von der Goltz, der u.a. auch einige Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner besaß

Der vorliegende seltene Farbholzschnitt entsteht 1910, dem Jahr, in dem wohl die bekannteste Ausstellung der Künstlergruppe „Brücke“ in der Dresdner Galerie Arnold stattfindet. Mit dem begleitenden Katalog bezeugen die Freunde einmal mehr ihr kollektives Schaffen.

In Dresden finden die Weggefährten beim Besuch von Varietés und Nachtcafés ihre Motive. Kirchners Blick richtet sich hier auf ein Paar, wohl zwei Männer in Anzug oder Frack, die bei einem Glas Wein an einem Tisch in einem nicht ganz einsehbaren Bereich zusammensitzen. Vermutlich ist eine Szene in einer Bar oder einem Café festgehalten, da sich gerade eine weitere Person links von den beiden von ihrem Platz erhebt. Auf dem Schoß des von vorne dargestellten Herren mit Spitzbart sitzt ein kleiner Hund. Die kraftvolle Ausstrahlung dieses Holzschnittes unterstreicht Kirchner mit einer klaren und vereinfachten Linienführung, deren Wirkung er mit der Verwendung von Rot und Schwarz noch unterstreicht. Vor allem die große rote Fläche des Bodens und die Freilassung von einzelnen größeren Flächen über den Figuren verstärkt die klare Aussage. Aus diesem Blatt spricht auch seine Auseinandersetzung mit Van Gogh, Munch und Klimt zwischen 1905 und 1908. Auch bei diesen Künstlern war die Linie zur Kraft, zum dynamisierten Gestaltungselement geworden. (Siehe dazu in: Moeller, Magdalena M., Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle, Brücke-Museum u.a., Berlin u.a. 1994/95, S. 10).



Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

603^N | „Das Paar“ (Liebespaar/ Das Paar)

Farbiger Holzschnitt auf gräulichem, leicht faserigem Bütten. (1910). Ca. 27 × 34,5 cm (Blattgröße ca. 37,5 × 45 cm). Eines von bisher 9 bekannten Exemplaren. Signiert unten rechts. Verso nochmals signiert und betitelt sowie bezeichnet „Farbholzschnitt 25 m“.

Farbiger Druck vom zersägten und separat eingefärbten Stock. Bei den bisher bekannten Exemplaren handelt es sich laut Ebner/Gabelmann um Frühdrucke. Dube H 186 I; Ebner/Gabelmann 415 H.

Literatur:

Künstlergruppe Brücke, Kunstverein Augsburg, 1976, Nr. 19, ohne Abb., laut Kat. bez. verso „Das Paar / Farbholzschnitt“ und als Privatbesitz angegeben, wohl unser Exemplar; Sabarsky, Serge (Hrsg.), Erich Heckel, in: Druckgraphik des deutschen Expressionismus, Mailand 1984, Kat.-Nr. 11, S. 232, mit farb. Abb. S. 105; Sabarsky, Serge (Hrsg.), Graphik des deutschen Expressionismus, Stuttgart/München 1991, Kat.-Nr. 77, S. 247, mit farb. Abb. S. 114.

Ausstellung:

Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus, Wien u.a. 1984–1993, Kat.-Nr. 11 bzw. 77; Erich Heckel – Die frühen Jahre. Zeichnungen, Aquarelle, Graphik, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Bietigheim-Bissingen/Stadt Rosenheim, Rosenheim 1995/96, S. 82.

Provenienz:

Dr. Wilhelm F. Arntz, Haag/Oberbayern; Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1984 bei Vorgenanntem erworben; Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996; Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York; Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 90.000/120.000



Nelly und Sidi Heckel (Riha), tanzend im Atelier von Erich Heckel, Dresden, 1910

© KIRCHNER MUSEUM DAVOS. SCHENKUNG NACHLASS ERNST LUDWIG KIRCHNER 1992

- Seltene Farbvariante in Blau
- Von dem Frühdruck sind bisher nur 9 Exemplare bekannt
- Blatt aus der Hochzeit der „Brücke“

Erich Heckels seltener Farbholzschnitt „Das Paar“ von 1910 zählt zu den Meisterwerken der expressionistischen Druckgraphik. Er entsteht in der Hochzeit der Künstlergruppe „Brücke“, die sich 1905 in Dresden gegründet hatte. Keine 10 Handabzüge Heckels existieren von diesem Holzstock.

„Das Paar“ reiht sich ein in die beispielhafte Meisterschaft Heckels, den Holzstock zu bearbeiten. Heckel ist unter den Freunden wohl der Erste, der sich seit 1903 mit dem Holzschnitt auseinandersetzt.

Die Holzschnitte von Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und auch von Pechstein zeichnen sich durch kräftig gestaltete Fläche aus. Mit dem Einsatz einer reduzierten Farbpalette unterstreichen sie die Wirkung des Holzstockes und verwenden teils auch farbige Papiere, um die Wirkung weiter zu verstärken. Zu Heckels bekannten Blättern dieser Zeit zählen unter anderem auch „Zwei Ruhende Frauen“ (1909), „Fränzi stehend“ (1910) und „Fränzi liegend“ (1910).

Im vorliegenden Blatt sitzt ein nacktes Paar ineinander verschlungen auf einem Bett. Den Raum dieser intimen Szene schließt rechts und links über den Dargestellten ein blauer Vorhang mit angedeuteten Ornamenten ab. Die geschwungenen Linien der Figuren fügen das Paar fast zu einer einzigen Figur zusammen. Sie verschmelzen nahezu ineinander. 1910 ist das Jahr, in dem Heckel seine spätere Frau, die Tänzerin Sidi Riha kennenlernt. So ist anzunehmen, dass er sich hier mit ihr zeigt. Der gewählte Titel des Blattes unterstreicht die persönliche Bedeutung dieses Holzschnittes, der zudem von seinen Helldunkel-Kontrasten lebt. Das kühlere Blau und das gräuliche Papier verstärken die innige und expressive Gesamtwirkung des Blattes. Die Verwendung der blauen Farbe ist besonders selten; diese Farbvariante wurde bisher kaum auf dem Auktionsmarkt angeboten.



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

604 | „Papuafrau“

Aquarell und Tusche auf Japan. (1914).

Ca. 50,5 × 37,5 cm. Signiert unten rechts. Auf dem Passepartout vom Künstler betitelt.

Mit einer Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Klockries, vom 30.4.2023. Das Werk ist im Archiv von Professor Manfred Reuther unter der Nummer „Nolde A-274/2023“ registriert und dokumentiert.

Provenienz:

Galerie Rudolf Probst, Mannheim;

Privatbesitz, Berlin, Anfang der 1950er Jahre bei Vorgenannter erworben, durch Erbschaft an die jetzigen Besitzer.

€ 60.000/80.000

- **Eindrucksvoll intensives Porträt aus der Zeit von Noldes Südseereise**
- **Künstlerisches Zeugnis von Noldes Sehnsucht nach einer Ursprünglichkeit des Menschen, fernab von Industrialisierung und politischen Umwälzungen in seiner Heimat**
- **Seine Reiseeindrücke spiegeln sich auch noch Jahre nach seiner Rückkehr in farbenprächtigen Werken wider**

Bereits um 1890 träumt Paul Gauguin von einem exotischen Südsee-Paradies, das ein ursprüngliches und glückliches Leben ermöglichen könnte. Doch er muss erkennen, dass die Realität seinen Erwartungen in keiner Weise mehr entspricht. Sein Reiseziel Tahiti war seit 1880 französische Kolonie; Christianisierung, Handel und Fremdherrschaft haben jegliche ursprüngliche Lebensform zerstört und Armut, Entfremdung von Traditionen und die Unterdrückung eigener Religionen gebracht. Trotz dieser Enttäuschungen sind auch eine Generation später zahlreiche, vor allem expressionistische Künstler, weiterhin fasziniert vom Exotischen, Ursprünglichen und dem angeblich Naivem fremder Völker. Zu ihnen zählt auch Emil Nolde. Er studiert außereuropäische Kunstexponate im Berliner Völkerkundemuseum und sammelt neben Heiligenfiguren und einheimischem Kunstgewerbe auch exotische Schnitzereien. Im Oktober 1913 reisen Emil Nolde und seine Frau Ada über Moskau, Sibirien, Korea, Japan und China in die Südsee nach Deutsch-Neuguinea (heute Teil von Papua-Neuguinea). Als inoffizielle Teilnehmer der „Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition“ dürfen sie vor Ort alle Annehmlichkeiten der kolonialen Infrastruktur in den sogenannten „deutschen Schutzgebieten“ nutzen. Während dieser mehrmonatigen Reise entsteht eine Vielzahl an Skizzen, Zeichnungen und Aquarellen, auf die Nolde auch später noch als Inspirationsquelle zurückgreifen wird. Sein Blick auf die Einheimischen ist dabei von seiner kolonialen Perspektive geprägt und nicht so offen und unvoreingenommen, wie er es sich

selbst vielleicht erhofft hatte. Der Wunsch, der eigenen Kultur und deren gesellschaftlichen Zwängen zu entfliehen, erfüllt sich nicht, da er sich vor Ort stets im Rahmen der Expedition und damit im Kontext der weißen Oberschicht bewegt. Aufgrund des Kriegsausbruchs im August 1914 verläuft die Rückreise voller Strapazen und mit chaotischen, unvorhergesehenen Änderungen. Nolde widmet seiner Südseereise später einen separaten Memoiren-Band „Welt und Heimat“ (1936/1965). Zwar kritisiert Nolde darin die Folgen des Kolonialismus für indigene Völker, stellt den Kolonialismus an sich aber nicht infrage: „Das Kolonialisieren ist eine brutale Angelegenheit. Die Engländer wissen dies. Wenn von den farbigen Eingeborenen aus einmal eine Kolonialgeschichte geschrieben wird, dann dürfen wir weißen Europäer uns verschämt in Höhlen verkriechen. (...) Sicher ist eines: Wir weißen Europäer sind das Unheil der farbigen Naturvölker (...) Amerika hat seinen Teil schon längst vollbracht.“ (Emil Nolde, Welt und Heimat. Die Südseereise 1913–1918, Köln 1965, S. 57f.).

Auch Max Pechstein kann 1913/14 dank der finanziellen Unterstützung des Berliner Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt in die Südsee reisen. Nach seiner Rückkehr veröffentlicht er 1918 die Lithografie-Folge „Südsee (Palau)“. Die auf den Reisen entstandenen Arbeiten von Pechstein und Nolde mit exotischen Sujets, interessanten Einheimischen-Porträts und fremden Landschaften finden in Deutschland kontroverse Resonanz, teils werden sie empört abgelehnt, teils euphorisch gefeiert.



Emil Nolde

605^N | Ernteszene

Aquarell und Tuschpinsel auf chamoisfarbenem Velin. (Wohl um 1907). Ca. 36 x 49 cm. Signiert unten rechts sowie bezeichnet „Landesmuseum Oldenburg“ unten links.

Mit einer Expertise von Dr. Martin Urban, Nolde Stiftung, Seebüll, vom 22.3.1978 in Kopie.

Das Werk ist bei der Nolde Stiftung, Seebüll, unter der Nr. 2903 dokumentiert.

Provenienz:

Internationale Privatsammlung.

€ 30.000/40.000

- Großformatiges Aquarell mit frischer Farbigkeit
- Mit wenigen Pinselstrichen fängt Nolde die Szene der bäuerlichen Arbeit bei flirrender Sommerhitze gekonnt ein
- Die Arbeit entsteht im Sommer 1907 auf der Ostseeinsel Alsen

Auf unserem Aquarell sehen wir einen Bauern mit einer Sense und eine Bäuerin mit einem Rechen bei der Getreideernte an einem heißen Sommertag. Die Bäuerin wischt sich mit der rechten Hand den Schweiß von der Stirn, während der Bauer seine Sense schärft. Das Aquarell entsteht im Sommer 1907 auf der damals zum Deutschen Reich gehörenden Ostseeinsel Alsen, wo Nolde seit 1902 mit seiner Frau, der 23 Jahre jungen Schauspielerin Ada Vilstrup (1879–1946), lebt.



„Meine Bilder glühten in Farbe. Ich war tief befriedigt in dieser Zeit.“

Alexej von Jawlensky, 1905

Alexej von Jawlensky

1864 Torschok – Wiesbaden 1941

606^N | Frau mit Tracht (Brustbild einer jungen Frau)

Öl auf leinenstrukturiertem Karton, auf Karton kaschiert.

(Um 1905/06). Ca. 50 × 45 cm.

Das Gemälde war ursprünglich doppelseitig bemalt, auf der Rückseite befand sich das Gemälde „Stilleben mit Figur, Früchten und Landschaft“, um 1909/1910 (CR 2346). 1960 wurden die beiden Seiten getrennt.

Mit einer Echtheitsbestätigung vom Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Locarno, vom 28.10.2004. Das Werk wird in das Werkverzeichnis Alexej von Jawlenskys aufgenommen.

Fest in Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausge-rahmt.

Literatur:

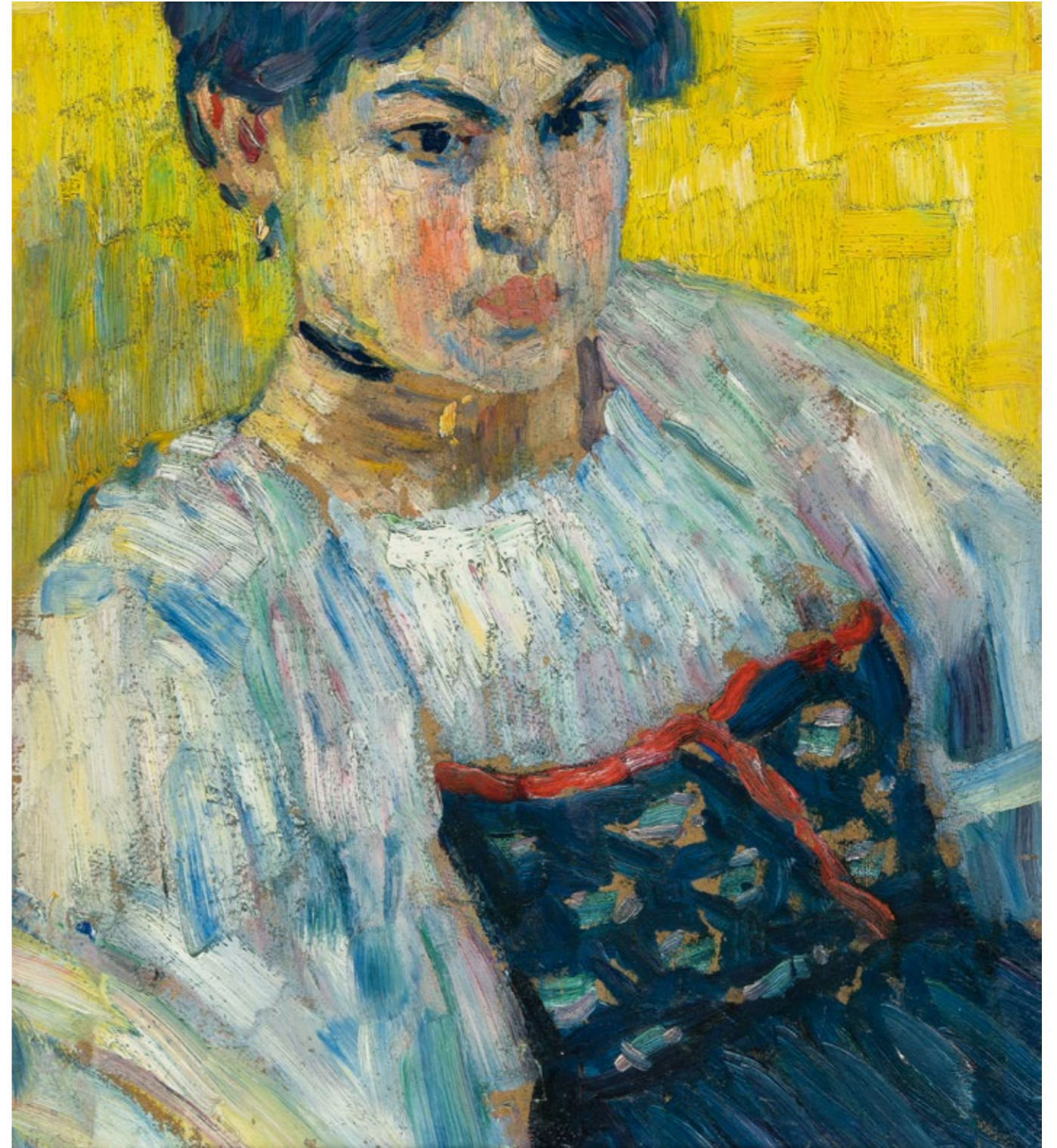
Alexej von Jawlensky-Archiv (Hrsg.). Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys, Hannover 2004, Nr. 2343, S. 10 mit Abb.

Provenienz:

Professor Rudolf Schwarz, Basel;
Frau Rudolf Schwarz, Basel, 1954 durch Erbschaft erhalten;
Privatsammlung, Schweiz, am 25.5.1955 bei Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, 2017 aus Erbschaft bei Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, Europa.

€ 400.000/500.000

- **Das vorliegende Gemälde entsteht an einem Wendepunkt von Jawlenskys Schaffen**
- **Die expressive Farbigkeit und der bewegte Pinselduktus stehen ganz unter dem Einfluss von Van Gogh**
- **Eindrücke und Einflüsse seiner Reisen in die Bretagne und nach Paris, um 1905/06, und die Begegnung mit Matisse fließen in diesem Gemälde ebenfalls mit ein**





Vergleichsabb.: Gabriele Münter, Frauenporträt, 1911

„Zum ersten Mal in meinem Leben,
verstand ich, nicht zu malen, was ich sah,
sondern was ich fühlte.“

Alexej von Jawlensky



Vergleichsabb.: Alexej von Jawlensky, Der Bucklige, Öl auf Karton, 1906, Lenbachhaus München

Entspannt zurückgelehnt sitzt sie da, die Frau in Tracht. Locker vor einem gelb-grünen Hintergrund platziert schaut sie an uns Betrachtenden vorbei in die Ferne. Sie trägt eine weiße Bluse mit leicht gebauschten Ärmeln, dazu einen schwarzen Rock und ein Unterbrustmieder mit roter Verbrämung und aufwendiger Stickerei. Ihre Ohren zieren feine Ohringe, um den Hals sitzt eng eine Kropfkette und über die Schultern hat sie sich ein feines, fast nicht bemerkbares Tuch geworfen.

Die im Gemälde dargestellte Frau trägt ein für Oberbayern typisches Unterbauchmieder mit reicher Stickerei. Mit groben Strichen fängt Jawlensky das Muster ein und lässt dabei den Malgrund partiell frei. Die Textur des Grundes, der Pinselduktus und die imaginierte Stofflichkeit des Mieders ergeben unter seiner Führung einen reizvollen Dreiklang.

Alexej von Jawlenskys Gemälde präsentiert uns einen Wendepunkt im Schaffen des Künstlers. Nicht nur in diesem Porträt nutzt Jawlensky von nun an flächige Farbhintergründe sowie konzentriert aufleuchtende Farbpartien. Auch in anderen Gemälden dieser Zeit wendet der Maler diese Technik an und hebt so einerseits die dargestellte Person vom Hintergrund ab und schafft andererseits eine farbige Gesamtharmonie. Damit ist Jawlensky nicht allein. Diese Art des Gestaltens findet sich bei vielen anderen Künstlern und Künstlerinnen der Neuen Münchener Künstlervereinigung und des Blauen Reiters. Auch Gabriele Münter, die Jawlensky gut kannte, malt

ähnlich wie er einige Jahre später eine Frau in Tracht vor gelbem Hintergrund. Seine Arbeitsweise darf damit in seinem Umfeld als wegweisend verstanden werden – seine neu gefundene Art, Farbe einzusetzen, inspiriert ihn und seinen Kreis nachhaltig.

Das Bild Jawlenskys besticht dabei indes nicht nur durch seine Einbettung in eine in Bayern beliebte Malweise, sondern lässt sich auch in die weitere Kunststimmung der Zeit einordnen. Der Künstler reist im Zeitraum der Entstehung viel. So sieht er Gemälde von van Gogh, trifft Matisse. Er verbringt Zeit in der Bretagne, in Paris und in Wasserburg am Inn. All diese Eindrücke und Begegnungen beeinflussen dabei sichtlich seine Malweise. Die flächige Farbigkeit, wie sie uns aus den Gemälden von Matisse und van Gogh bekannt ist, findet sich nun auch bei Jawlensky. Sind nicht die Porträts van Goghs der Familie Roulin, die dieser 1888 und 1889 schafft, stilistische Geschwister der Frau in Tracht? Hier wie dort verorten die Künstler ihre Modelle vor grellen Farbflächen, die Räume nur erahnen lassen. Und hier wie dort werden die Abgebildeten in einer rauen Schönheit gezeigt, die nicht idealisiert, sondern die Wirklichkeit des Lebens in all ihrer Ästhetik wiedergibt.

Bereits ab 1906 wird die stilistische Nähe zu van Gogh einen Keil zwischen das Kunstverständnis Jawlenskys und seiner Partnerin Marianne von Werefkin treiben. Die ohnehin turbulente Beziehung der beiden Kreativen verändert sich in der

Folge auch im künstlerischen Bereich: Werefkin greift ab 1906 nach zehnjähriger Pause wieder zum Pinsel. In bewusster Opposition zu Jawlensky lehnt sie die von ihm präferierte Inspiration ab und findet sie stattdessen in den Arbeiten von Paul Gauguin. Dieser nutzt breite, schwarze Umrisslinien, um Figur und Umgebung zu trennen. Werefkin greift dies auf, zudem sind ihre Arbeiten ab dieser Zeit von Erzählsträngen durchflochten. In der hier angebotenen Darstellung der „Frau mit Tracht“, genau wie in den später folgenden Arbeiten Jawlenskys, finden solche Interpretationsspielräume keinen Platz. Diese Darstellung will nicht zum Erzählen anregen. Die Frau, in all ihrer Präsenz, steht für sich selbst.

Jawlensky verbringt 1905 im Frühjahr Zeit in der Bretagne. Die Region Frankreichs, ebenfalls bekannt für ihre raue Schönheit, wird sein Schaffen stark beeinflussen. Er malt bretonische Motive, greift sie zitierend auf, erlebt einen Farbenrausch und öffnet sich selbst bereitwillig einer neuen Dimension des Malens. Sein Œuvre profitiert nachhaltig von dieser Zeit. Bekannt sind seine Darstellungen von Einwohnern, mitunter in Tracht. Auch seine Partnerin Marianne von Werefkin malt er 1905 mit einem weißen Kopfputz, der sehr an eine Form der Tracht bretonischer Frauen erinnert. Doch malt er in dem hier angebotenen Gemälde auch ein Motiv der Bretagne?

Während es in der Bretagne eine Vielzahl an Trachten gibt, die von Ort zu Ort unterschieden werden müssen, so haben

sie doch alle eines gemein: Sie sehen nicht aus wie die, die Jawlensky hier abbildet. Die Inspirationsquelle des Künstlers dürfte dafür nicht an der Atlantikküste gelegen haben, sondern in Wasserburg am Inn. Zwar geografisch weit auseinander, verbindet diese beiden Gegenden doch eines: Für Jawlensky sind sie, wie für viele Künstlerinnen und Künstler der Zeit, Orte der Ursprünglichkeit. Die Sehnsucht nach dem verklärten „einfachen“ Leben, nach in der Großstadt verloren geglaubter Naivität ist es, die auch Münter, Kandinsky und andere dazu bringt, das Landleben zu bevorzugen, Produkte der Volksfrömmigkeit zu sammeln oder eben Menschen aus den Regionen abzubilden.

Den entscheidenden Hinweis für die Herkunft der dargestellten Tracht dürfte der Halsschmuck geben: Zwar finden sich eng anliegende Bänder auch außerhalb Bayerns, etwa um den Witwenstand zu veranschaulichen. Doch besonders in Bayern und im umliegenden Alpenraum machte der Jodmangel historisch das Tragen von Kropfhalsbändern, welche die vergrößerten Schilddrüsen mittels zentraler Schmuckapplikationen verdecken sollten, populär.

Alexej von Jawlenskys Gemälde einer „Frau mit Tracht“ ist ohne Frage ein exzellenter und außergewöhnlich ansprechender Beleg der Meisterschaft des Künstlers. In diesem Werk vereinen sich seine Eindrücke und Inspirationen in einer frischen Komposition mit ursprünglicher Schönheit.

Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

607 | Im Tiergarten

Öl auf Leinwand. (Um 1923–25). Ca. 26 × 40,5 cm.

Signiert unten links.

Mit einer Expertise von Matthias Eberle, Berlin, vom 26.6.1997 (in Kopie).

Provenienz:

Privatsammlung, New York 1996;

Galerie Gemäldehaus, Horst Mahler, München;

Privatsammlung, Bayern.

€ 90.000/120.000

- Die Tiergartenmotive zählen zu Liebermanns wichtigsten und bekanntesten Sujets der 1920er Jahre
- Charakteristisches impressionistisches Licht- und Schattenspiel unter dem dichten Blätterdach der Allee
- Einzigartigkeit jedes einzelnen Gemäldes durch immer wieder neu und frei variierte Staffagefiguren

Nachdem Max Liebermann bis 1915 die Sommermonate mit Vorliebe an der Nordsee in Holland verbracht hat, muss er sich in den folgenden Jahren – zunächst bedingt durch den Ersten Weltkrieg, dann durch sein fortgeschrittenes Alter – auf die Umgebung seines Wohnortes beschränken. Doch auch dort findet der inzwischen über 70-jährige Künstler großartige Natur-Sujets, die zum Hauptmotiv seines Berliner Spätwerks werden. Besonders angetan hat es ihm dabei der große Tiergarten, der nur wenige Schritte von seinem Stadtpalais am Pariser Platz beginnt, sowie die Umgebung seines Sommerhauses am Wannsee, vor den Toren Berlins. Unzählige Male finden sich die Darstellungen der Großen Seestraße in Wannsee und der Allee im Tiergarten in seinem umfangreichen Œuvre. Dank seines unerschöpflichen Repertoires an Staffagefiguren, die er immer wieder neu und frei variiert, gleicht kein Werk dem anderen: Von fein herausgeputzten Sonntagsspaziergängern im Sommer, spielenden Kindern, Reitern, Schlittschuhläufern auf dem See im Winter bis hin zu diversen Fahrzeugen, seien es Kutschen oder moderne Automobile und Straßenbahnen, die die urbane Nähe verdeutlichen. Am

Wannsee sind es die städtischen Ausflügler, die am Wochenende aus dem nahen Berlin kommen und die ansonsten ruhige Straße beleben. Die baumgesäumte Allee als Abbild der vom Menschen geordneten Natur bildet dabei stets die verbindende Komponente, die dem diagonalen Bildaufbau Tiefenwirkung verleiht. Sie dient als Bühne für die von Liebermann hinzugefügten und spannungsvoll in Szene gesetzten Elemente der Spaziergänger, Kinder, Reiter, Kutsche o. Ä. Eigentlicher Hauptakteur all dieser Werke ist jedoch stets das Schattenspiel des Sonnenlichts, das durch das dichte Blätterdach der Allee fällt. Im lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, den pointiert durchbrechenden Sonnenstrahlen, die auf den hellen Kleidern der Frauen und Kinder reflektieren, und dem zwischen den nur mit summarischen Pinselstrichen erfassten Baumkronen aufblitzenden Hellblau des Himmels beweist Liebermann einmal mehr seine malerische Meisterschaft. Nachdem er bereits in den 1880er Jahren Lichtreflexe im Blattwerk der Bäume für seine in Holland entstandenen Gemälde nutzte, macht er es nun auch zum perfektionierten Stilmittel seiner städtischen Parklandschaften.



Max Slevogt

1868 Landshut – Neukastel/Pfalz 1932

608 | Spaziergang (Abend mit Liebespaar/Blick auf Godramstein)

Öl auf Leinwand. (19)11. Ca. 62,5 × 77 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen typografisches Etikett „16..“ (1623?) sowie schwer lesbarer Stempel der Malbedarfshandlung Leopold Hess.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Eberhard Hanfstaengl, München, vom 29.8.1968 („Pfälzer Landschaft mit figürlicher Staffage“).

Wir danken Bernhard Geil für die mündliche Bestätigung der Authentizität dieses Werkes.

Literatur:

Swarzenski, Georg, Die Sammlung Hugo Nathan in Frankfurt am Main, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 15. Jg., Heft 3, Berlin 1917, S. 105–120, mit s/w Abb. S. 134 („Spaziergang“);

Imiela, Hans-Jürgen, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 394, Anm. 17, o. Abb. („Spaziergang – Mailandschaft bei Godramstein“).

Provenienz:

Sammlung Hugo Nathan (1861–1922), Frankfurt/Main, vor 1917 erworben;

1922 im Erbgang an seine Ehefrau Martha Nathan (1876–1958), Frankfurt/Main;

1938 als „wertvolles Kulturgut“ beschlagnahmt und in den Besitz des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/Main;

1952 Rückgabe an Martha Nathan, Genf; Kunsthandlung Schneider, Frankfurt/Main, 1959 von Robert Achard erworben („Sonnenuntergang Godramstein“), verso Etikett mit handschriftlicher Lager-Nr. „2403“;

Kunsthandel Albert Daberkow, Bad Homburg, bei Vorgeannter erworben;

Privatsammlung, Süddeutschland, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

€ 40.000/50.000

- **Stimmungsvolle Abendszenerie in meisterhaft impressionistischer Malweise**
- **Blick auf das wiederholt von Slevogt dargestellte Godramstein in der Pfalz, dem Geburtsort seiner Frau Antonie Finkler**
- **Bereits 1917 ist das Gemälde Bestandteil der bedeutenden Frankfurter Privatsammlung Hugo Nathan**

Seit seiner Jugend hat Max Slevogt ein enges Verhältnis zur Pfalz, wo er seit der Schulzeit in Würzburg regelmäßig seine Tante in Landau und die weitläufig verwandte Familie Finkler in Godramstein besucht. Der Tabak- und Zigarettenfabrikant Dr. Peter Finkler (1827–1896) hatte sich am Rande des kleinen Dorfes Godramstein bei Landau nach eigenen Plänen eine klassizistisch gestaltete Landvilla bauen lassen, die bis heute als „Schlüssel“ bekannt ist. Diese Villa mit Park ist umgeben von Weinbergen, der Ausblick nach Westen geht auf den Höhenzug des Pfälzer Waldes. Zudem besitzt die Familie Finkler als Sommerhaus das Weinbau betreibende Landgut Neukastel, oberhalb von Leinsweiler. Slevogt kommt erstmals als junger Kunststudent zur Familie Finkler, freundet sich mit den drei Kindern an und heiratet schließlich 1898 Tochter Antonie, genannt Nini. Neukastel und Godramstein werden zu seiner zweiten Heimat, schon während der Akademiezeit malt er die ersten Pfälzlandschaften.

In den Jahren 1909 bis 1913, der sogenannten „Godramstein-Periode“, weist Slevogts „Produktions- und Verkaufsbuch“ mit 60 Werken eine enorm dichte Konzentration an pfälzischen Landschaften auf. Diese besonders feinfühlig und atmosphärischen Darstellungen zeugen von einer glücklichen Schaffensperiode des damals vierzig- bis fünfundvierzigjährigen Künstlers und zählen zweifellos zum künstlerischen Höhepunkt in Slevogts Œuvre. Der „Spaziergang“, von Slevogt selbst zunächst noch als „Abend mit Liebespaar“ betitelt, zählt zu dieser wichtigen Werkgruppe und überzeugt durch seine ungewöhnliche Bildkomposition und die zarte impressionistische Lichtstimmung. Der Blick führt durch hochgewachsene rahmende Büsche hindurch auf ein Paar, das im goldenen Abendlicht in vertrauter Zweisamkeit spaziert. Im Hintergrund sind der Kirchturm und einzelne Hausdächer von Godramstein zu erkennen, am Horizont erhebt sich bereits im fahlen Dunst die Bergkette des Pfälzer Waldes.



Spätestens seit dem Jahr 1917 ist der „Spaziergang“ im Besitz des Frankfurter Sammlers Hugo Nathan nachweisbar. In diesem Jahr widmet die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ Nathans Privatsammlung eine umfassende und reich illustrierte Besprechung. Der Autor zählt sie „zu denen, die durch die gewählte Qualität ihres Bestandes den Kenner und Liebhaber besonders fesseln und immer wieder anregen müssen. Und obwohl die Sammlung erst in den letzten zwei Jahrzehnten (...) entstanden ist, gehört sie zu den besten ihrer Art und fast jedes Werk, das sie enthält, bedeutet eine wertvolle, erfreuliche Bekanntschaft.“ Hugo Nathan begeistert sich in erster Linie für französische und deutsche Malerei der Schule von Barbizon, des Impressionismus und Post-Impressionismus sowie des Realismus, sodass seine umfangreiche Sammlung mit zahlreichen wichtigen Künstlernamen glänzt: Corot, Courbet, Daumier, Renoir, Monet, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Vlaminck, Maurice Denis, Jozef Is-

raëls, Segantini, Hodler, Wilhelm Trübner, Hans Thoma, Max Liebermann, Hans von Marées, Fritz von Uhde, Lovis Corinth, Max Slevogt sowie weitere Künstler der Kronberger Malerkolonie. Nach seinem Tod 1922 erbt Hugo Nathans Ehefrau Martha die Kunstsammlung. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und den dadurch zunehmenden Repressionen und drohenden Verfolgung, entscheidet sich Martha Nathan 1938 von Frankfurt in die Schweiz auszuwandern. Ihr gesamtes Umzugsgut wird vor ihrer Abreise durchsucht und die sich darin befindlichen Ölgemälde, unter anderem das Slevogt-Gemälde „Spaziergang“, beschlagnahmt. Im Mai 1938 übergeben es die Nazis als „wertvolles Kulturgut“ dem Städelmuseum in Frankfurt zur Aufbewahrung. Dort verbleibt es während des Krieges und wird Martha Nathan 1952 zurückgegeben. Eine mit Datum vom 1. Mai 1952 von Martha Nathan unterschriebene Empfangsbestätigung liegt im Archiv des Städelmuseums vor.

Maurice Utrillo

1883 Paris – Dax 1955

609ⁿ | Rue à Montmartre

Gouache und Aquarell auf Bütten, am Rand umlaufen auf Karton aufgelegt. 1926. Ca. 48,5 × 60 cm. Signiert, datiert und bezeichnet „Janvier“ unten links, mit einer Widmung an Henri Massart unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Gilbert Pétridès, Paris, vom 22.3.1989. Die Expertise hat die Nummer 20.697. Mit einer weiteren Fotoexpertise von Jean Fabris und Cédric Paillier, Pierrefitte-sur-Seine, vom 18.2.2013. Die Expertise hat die Nummer 5434.

Ausstellung:

Maitres Impressionistes et Modernes, Galerie Daniel Malingue, Paris 1986, Kat.-Nr. 16;

Town & County: In Pursuit of Life's Pleasure, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1996, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett ;

Long Island Collections, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 2002, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett.

Provenienz:

Henri Massart;

Galerie Daniel Malingue, Paris;

Soufer Gallery, New York 1989;

Sotheby's, New York 10.5.1989, Los 235;

Privatsammlung, New York, seit 2014.

€ 40.000/50.000

- Utrillo zeigt nicht Prachtstraßen und Monumente von Paris, sondern einfache Häuser und verwinkelte Gassen
- Die Kombination von Häuserfronten und Figurenstaffage erinnert an Theaterkulissen
- Farbfrische Darstellung mit leuchtenden Blau- und Rottönen

Schon in jungen Jahren beginnt Utrillo Stadtlandschaften darzustellen. Er widmet sein bewegtes Leben der Malerei seines geliebten Viertels Montmartre, den verwinkelten, engen Gassen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten künstlerischen Zentrum von Paris geworden waren. Utrillo malt die Straßen von Montmartre im Laufe seiner Karriere immer wieder aus verschiedenen Blickwinkeln und in großer Detailtreue, wobei er selten wichtige Monumente und Bauwerke in den Mittelpunkt stellt. Er kombiniert die geordnete Komposition der Häuserfronten und Fensterreihen mit einer vereinfachten, häufig flachen Raumwirkung, die an Theaterkulissen erinnert. Die Spaziergänger sind zumeist schematische Rückenfiguren. Sie tauchen in seinen Bildern immer wieder als Staffage auf, wie auch in unserem Gemälde, wo sie die winterliche Szenerie beleben.



Maurice Utrillo

610^N | Moulin de La Galette à Montmartre

Öl auf Leinwand. (Um 1950). Ca. 33 × 41 cm. Signiert unten rechts und mit der Ortsangabe „Montmartre“ links unten. Mit einer Fotoexpertise von Gilbert Pétridès, Paris, vom 14.2.1990. Die Expertise hat die Nummer 21.579. Mit einer weiteren Fotoexpertise von Jean Fabris und Cédric Paillier, Pierrefitte-sur-Seine, vom 17.12.2009. Die Expertise hat die Nummer 5318.

Ausstellung:

Maurice Utrillo, 130e anniversaire de sa naissance, Takashimaya Art Gallery, Kioto u.a. 2013.

Provenienz:

Sammlung Mr. Mahboubeh Soufer;
Christie's, New York 15.11.1989, Los 438;
Galerie Pétridès, Paris;
Privatsammlung, New York.

€ 60.000/80.000

- „Moulin de La Galette“ ist ein sehr beliebtes Thema, das Utrillo immer wieder aufgreift
- Souveräner Einsatz der Farbe Weiß, die ihn berühmt werden lässt
- Stimmungsvolles, in hellen, frühlingshaften Farben gehaltenes Gemälde

Maurice Utrillo wird 1883 als Sohn der erst achtzehnjährigen Malerin Suzanne Valadon im Pariser Künstlerviertel Montmartre geboren. Wer sein Vater ist, bleibt unklar, seinen Nachnamen erhält er 1891 von seinem Adoptivvater, dem Kunstkritiker Miquel Utrillo. Nur durch seine Mutter angeregt, findet er ansonsten autodidaktisch Zugang zur Kunst. Seine Werke signiert er hinter seinem Namen zusätzlich mit einem „V“ für Valadon, den Namen seiner Mutter. Die Motive für seine Gemälde findet Utrillo überwiegend in seiner unmittelbaren Umgebung am Montmartre, wo er aufgewachsen war. Er wird zum wohl bekanntesten Maler des Viertels und spezialisiert sich bald auf reizvolle Stadtansichten.

Reisen nach Korsika und in die Bretagne im Jahr 1912 bringen Licht in sein Werk. Er versucht nun, Lichtreflexe durch ein selbst gemischtes Weiß einzufangen. Für dieses Weiß, das er in seinen Gemälden mit Gips und Zement verrührt, sollte er berühmt werden. Auch im vorliegenden Werk dominieren mit Weiß aufgehellte Farbtöne: Utrillo zeigt in seinem Gemälde die Moulin de Blute-Fin, die sich im Viertel Montmartre befindet, in helles Frühlingslicht getaucht. Viel Weiß mischt der Maler in den zartblauen Himmel und die sandfarbene Straße vor der Mühle.

Der Maler hat die Mühlen La Galette immer wieder zu verschiedenen Jahreszeiten und aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt. Auf dem Montmartrehügel standen früher

mehrere Mühlen, die zum Mahlen von Weizen und Blumen sowie zum Pressen frischer Trauben genutzt wurden. In der Entstehungszeit dieses Gemäldes existieren nur noch zwei der ursprünglich 12 Mühlen. Die Mühle „Le Blute-Fin“ erbaut 1622 und die Mühle „Le Radet“ von 1717. Beide gehören zu „Moulin de la Galette“ in Montmartre, und befinden sich in der oberen Rue Lepic im 18. Arrondissement von Paris. Auf dem Dach der „Blute-Fin“-Mühle befindet sich zur Zeit von Utrillo eine öffentlich zugängliche Aussichtsplattform. Der Verein „Freunde des alten Montmartre“ rettete die Mühle 1915 vor der Zerstörung. 1924 verlegt ihr Besitzer die Mühle an die Ecke der Straßen Girardon und Lepic.

Der heutige Name Moulin de la Galette geht auf die Galette zurück, ein kleines Schwarzbrot, das die Müller von Debray, denen die Mühle im 19. Jahrhundert gehörte, herstellten und mit einem Glas Milch, ab 1830 mit einem Glas Wein verkauften. Das schmackhafte Brot wird so beliebt, dass es später der Mühle ihren Namen gibt. Seit dem 19. Jahrhundert ist Le Moulin de la Galette eine willkommene Abwechslung für die Pariser, die Unterhaltung suchen. Als die nahe gelegenen Felder durch Wohnhäuser und Fabriken ersetzt werden, lässt der Besitzer eine der Windmühlen in einen Aussichtsturm umwandeln und daneben einen Tanzsaal eröffnen. Außer Utrillo haben unter anderem auch Renoir, Van Gogh, Manet und Pissarro Le Moulin de la Galette verewigt.



Lovis Corinth

1858 Tapiaw/Ostproußen – Zandvoort 1925

611 | Frauenraub – Entwurf (Raub der Töchter des Leukippos)

Öl auf Malpappe, auf Malpappe kaschiert, auf Keilrahmen montiert. (1904). Ca. 71 × 87,5 cm. Signiert oben rechts. Verso auf dem Keilrahmen mit Nummerierungen von fremder Hand.
Berend-Corinth/Hernad 302.

Ausstellung:

Lovis Corinth, Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1999, Kat.-Nr. 18, mit farb. Abb. S. 67;
Lovis Corinth, Fundación Juan March, Madrid 1999, Kat.-Nr. 14, mit farb. Abb. S. 55, mit Etikett verso auf dem Rahmen;
Philipp Franck und die Berliner Secession von Max Liebermann bis Lesser Ury, Museum Kronberger Malerkolonie, Kronberg im Taunus 2013/14.

Literatur:

Heilbronner, P., Lovis Corinth, A.B.C.-Rivista d'Arte, Turin September 1936, mit Abb.;
Weltkunst, 1974/24, S. 2197, mit farb. Abb.;
FAZ Feuilleton, Frankfurt/Main 31.8.1999, Seite 49, mit s/w Abb.

Provenienz:

Sammlung A. von Dulong, Berlin;
Galerie Hugo Helbing, Auktion Sammlung Frau von Dulong, München 21.10.1912, Los 9, mit s/w Abb. Tafel 2;
Rudolph Lepke, Auktion, Berlin 21.4.1914, Los 92, mit s/w Abb. Tafel 4 („Raub der Sabinerinnen“);
Sammlung Albert Walter von Heymel, Berlin bis 1917;
Paul Cassirer/Hugo Helbing, Auktion u.a. Nachlass A. W. von Heymel, Berlin 8.3.1917, Los 17, mit s/w Abb.;
Frau Toni Lessing, Berlin, ab 1917;
Sammlung A. Tietz, Köln, bis 1933;
Lempertz, Köln 23.11.1933, Los 39, ohne Abb.;
Dr. Conrad Doebeke (1889–1954), Berlin;
Galerie Gerd Rosen, Berlin April 1961;
Lempertz, Köln 1.12.1961, Los 95, mit s/w Abb. Tafel 37;
Galerie am Hauptmarkt, Nürnberg;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1975 bei Vorgenannter erworben.

€ 60.000/80.000



© BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

Vergleichsabb.: Peter Paul Rubens mit Jan Wildens, Raub der Töchter des Leukippos, um 1618. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München

- Das Werk steht ganz unter dem Einfluss von Peter Paul Rubens
- In Corinths Berliner Zeit entstanden
- Das Motiv des Frauenraubs setzt Corinth in seinem breiten Œuvre auch noch später in Grafiken um

Mit dem Thema des Frauenraubs setzt sich Corinth in seiner Berliner Zeit auseinander. Anregungen dazu findet er bei Peter Paul Rubens, dessen Version er während seiner Münchner Jahre in der Alten Pinakothek bewundert, wohin das Gemälde 1805/06 über Mannheim in die Sammlung gelangt.

Unseren Vorentwurf zum „Frauenräuber“ (Berend-Corinth 303) führt Lovis Corinth noch nicht so detailreich aus wie das größere Ölgemälde, das der Künstler im gleichen Jahr für die Stadtverwaltung Berlin-Schöneberg anfertigt und welches heute als verschollen gilt. Bei dem Reiter auf dem Pferd hält er in der Schöneberg-Version den mit ihm befreundeten Bildhauer Nikolaus Friedrich (1865–1914) fest, den er zweimal porträtiert.

In der großen Endversion des Frauenraubs fokussiert sich Corinth nur noch auf eine nackte Frau im Zentrum des Geschehens, die von den zwei Soldaten in Rüstung auf das Pferd gezerrt wird. Im vorliegenden früheren Entwurf sind noch beide Töchter des Leukippos, dem König von Messenien, zu sehen. Corinth nimmt später die zwei linken Personen aus der Komposition und setzt dafür das Pferd noch mehr in Szene. Eine nette Anekdote zum Pferd erwähnt Charlotte Berend-Corinth: „Corinth konnte für dieses Bild lange Zeit kein Pferd finden, das seiner inneren Vorstellung entsprach. Eines Tages sah er den Scheck vor einem großen Transportwagen, notierte sich den Namen des Besitzers, wurde mit ihm handelseinig und hatte nun zu seiner großen Freude das Modell zu seinem Bild.“ (WVZ S. 99).



Lovis Corinth

612 | Weiblicher Halbakt (Akt mit großer Halskette)

Öl auf Leinwand. 1919. Ca. 72 × 48 cm.

Signiert und datiert oben links.

Berend-Corinth/Hernad 759.

Literatur:

Weltkunst, Sonderheft zur 12. Deutschen Kunst- und Antiquitäten-Messe im Haus der Kunst, XXXVII. Jg., München 25.10.1967, Nr. 20a, mit s/w Abb. S. 1061.

Ausstellung:

Galerie am See, Rottach-Egern/Tegernsee, 12. Deutsche Kunst- und Antiquitäten-Messe, Haus der Kunst, München 1967;

Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1975, Kat.-Nr. 75, mit s/w Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett; Max Liebermann – Lovis Corinth, Kunstsalon Franke, Baden-Baden 1990, Kat.-Nr. 39, mit farb. Abb.

Provenienz:

Sammlung Dr. H. Simon, Grünstadt/Pfalz; Galerie Hugo Helbing, München 10.3.1931, Los 10, mit s/w Abb. Tafel 9, lt. handschriftlicher Anmerkung im Kat. Helbing verkauft an „Direktor Hoffmann“; Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, 30.11.1955, Los 969, mit s/w Abb. Tafel 41 (unverkauft); Paul Mathias Padua, Galerie am See, Rottach-Egern/Tegernsee; Privatsammlung, Hessen.

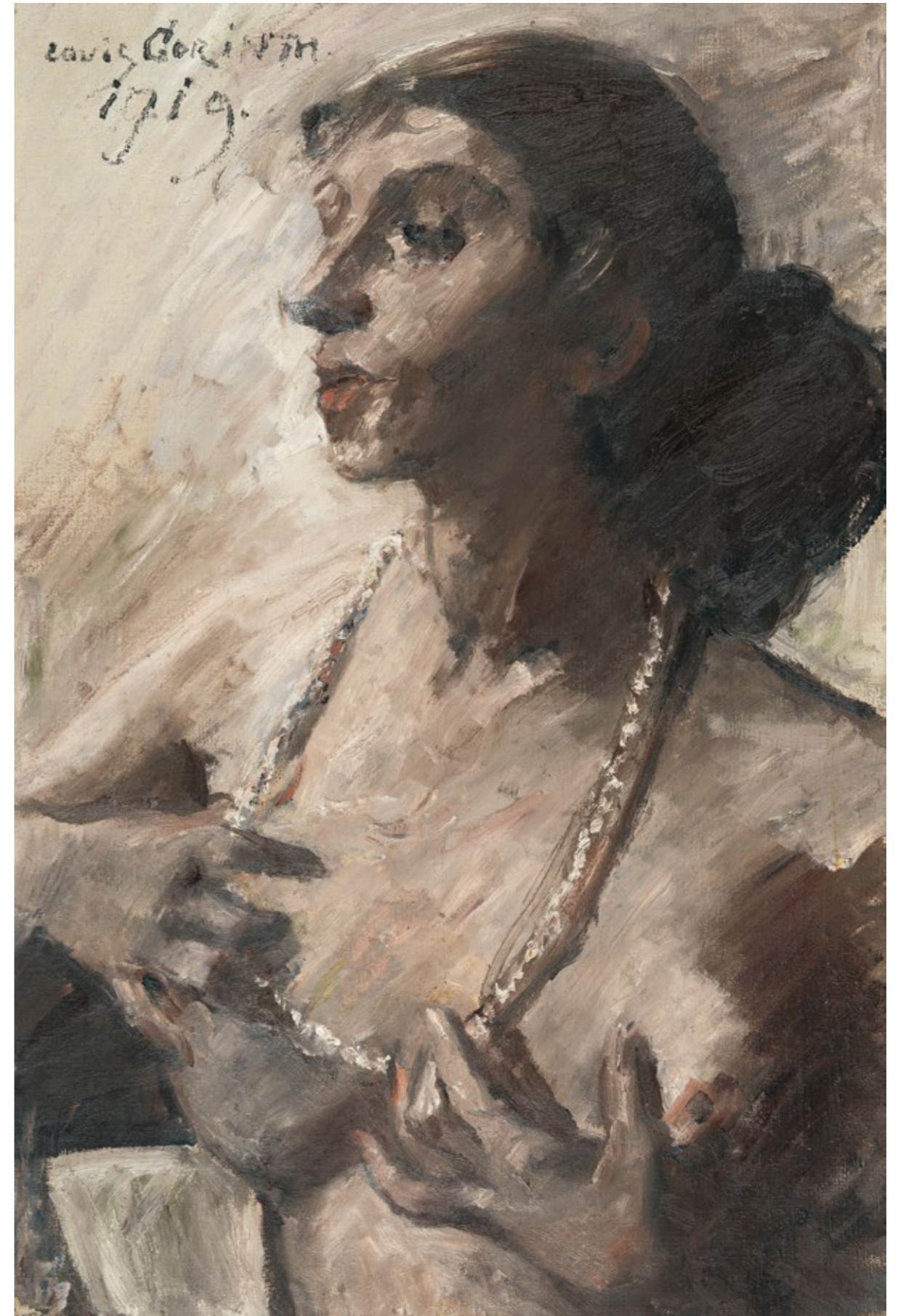
€ 50.000/70.000

- **Farblich reduzierte, intime und doch selbstbewusste Aktdarstellung**
- **Pendant zu der „Büßenden Magdalena“ in der Tate Gallery in London**
- **Ausgestellt in der wichtigen, umfassenden Retrospektive im Lenbachhaus in München anlässlich des 50. Todestages des Künstlers**

Lovis Corinth zählt neben seinen Künstlerkollegen Max Liebermann und Max Slevogt zu den Hauptprotagonisten des deutschen Impressionismus sowie der Berliner Secession und bewegt sich zeit seines Lebens im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne. Oftmals wählt er tradierte Sujets der antiken Mythologie oder der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts, doch seine künstlerische Interpretation dieser Themen zeigt einen bis dahin unbekanntem Realismus. Heute erscheinen uns seine Arbeiten erstaunlich modern und frisch, damals polarisierten sie immer wieder das Publikum.

Der „Weibliche Halbakt“ entsteht 1919 auf dem Höhepunkt des Schaffens Lovis Corinths. Im Jahr zuvor ist er zum Professor ernannt und von der Berliner Secession mit einem großen Bankett anlässlich seines 60. Geburtstages gefeiert worden. Von dem 1911 erlittenen Schlaganfall, infolgedessen er ein ganzes Jahr lang nicht malen konnte, hat er sich wieder erholt. 1913 veröffentlicht Georg Biermann die erste umfassende Monografie über Corinth, Paul Cassirer veranstaltet im selben Jahr eine 228 Ölgemälde umfassende große Retrospektive.

Das hier angebotene Gemälde „Weiblicher Halbakt (Akt mit großer Halskette)“ entsteht gleichzeitig mit dem Gemälde „Magdalena mit Perlenkette im Haar“ (Berend-Corinth/Hernad 758), das sich heute in der Tate Gallery in London befindet. Die beiden gleichformatigen Arbeiten zeigen dieselbe Frau in zurückgenommener Farbigkeit und in einem interessanten Wechselspiel von Beleuchtung und Verschattung, jedoch scheinbar mit unterschiedlichen Bildgedanken. Die büßende Magdalena stellt Corinth mit schamhaft vor der Brust gespreizter Hand und schmerzhafter Drehung des Kopfes weg von der Körperichtung dar. Das weltliche Pendant präsentiert er dagegen mit überzeugend selbstbewusster Geste. Die Frau betrachtet sich offenbar selbst im Spiegel und prüft mit stolzem Ausdruck ihre Erscheinung mit der prachtvollen Perlenkette auf der entblößten Brust. Corinth schafft somit ein Gegenbild zur Büßerin und doch klingt in beiden Gemälden gleichermaßen der Vanitas-Gedanke an.



Max Slevogt

1868 Landshut – Neukastel/Pfalz 1932

613 | Landschaft mit weißer Dame

Öl auf Leinwand. 1908. Ca. 65 × 80 cm. Signiert unten rechts. Verso auf dem Keilrahmen mit altem, unleserlichem Etikettrest.

Wir danken Bernhard Geil für die mündliche Bestätigung der Authentizität dieses Werkes.

Ausstellung:

Max Slevogt. Ausstellung zum 50. Geburtstag des Künstlers, Freie Secession und Paul Cassirer, Berlin 1918, Kat.-Nr. III („Dame, Brombeeren suchend“);

Ein Tag am Meer. Slevogt, Liebermann & Cassirer, Landesmuseum Mainz, 2018/19, Kat.-Nr. 3.6, mit farb. Abb. S. 105.

Provenienz:

Sammlung Tilla Durieux, Berlin (lt. Slevogts handschriftlicher Werkliste);

Privatsammlung, Deutschland.

€ 70.000/100.000

- **Äußerst seltenes Strandlandschaften-Sujet von Slevogts einziger Reise an die niederländische Nordseeküste**
- **Entstanden während seines Aufenthaltes im Sommerhaus des Berliner Kunsthändlers und Verlegers Paul Cassirer**
- **Dargestellt ist Tilla Durieux, bekannte österreichische Schauspielerin und spätere Ehefrau Cassirers**

Was müssen das für intensive Wochen im Sommer 1908 an der Nordsee gewesen sein!

Da reisen die führenden Köpfe der Berliner Secession, Max Slevogt, Lovis Corinth und Max Liebermann nach Noordwijk zum gemeinsamen Malen in den Dünen und sind zu Gast im Sommerhaus des einflussreichen Galeristen und Kunsthändlers Paul Cassirers und seiner Freundin, der berühmten Schauspielerin Tilla Durieux. Erst zwei Jahre zuvor hatte das Paar das Ferienhaus nach ihren eigenen Vorstellungen inmitten der Dünen des damals aufstrebenden Badeorts bauen lassen. Das Haus stand ihren Freunden offen und die von Cassirer als Galerist vertretenen Künstler genossen selbstverständlich Gastrecht. Liebermann wohnte nicht direkt bei Cassirer, sondern, wie bei all seinen Aufenthalten in Noordwijk zwischen 1906 bis 1913, mit Frau und Tochter im nahe gelegenen Hotel „Huis ter Duin“. Es ist der einzige nachweisbare gemeinsame Aufenthalt der „Deutschen Impressionisten“ (wie Cassirer sie nannte) am Strand von Noordwijk.

Das Wetter war laut eines Briefes von Liebermann anfangs zwar „abscheulich“, „die letzten 4 oder 5 Tage nur Regen und Wind“ – aber „sonst ist's bis auf's Wetter wundervoll hier“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Mainz 2018/19, S. 13). Auch Max Slevogt beschreibt einen sorglosen Aufenthalt, jedoch kann er aufgrund der Geburt seines zweiten Kindes, Sohn Wolfgang, nicht länger als zwei Wochen bleiben. Für ihn, der im Vergleich zu Liebermann und Corinth nur wenig reist, ist es eine inspirierende Zeit. In Holland war er erst einmal zuvor gewesen, 1898 zur Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam. Die Nordseeküste besucht er nur dieses eine Mal im Sommer 1908, weshalb das Sujet der Dünenlandschaft in seinem umfangreichen Œuvre sehr selten ist: In diesen beiden Sommerwochen entstehen lediglich sechs Gemälde, darunter die „Landschaft mit weißer Dame“. Dieses Werk ist erst im Zuge der Vorbereitungen des Landesmuseum Mainz für die 2018/19 gezeigte Ausstellung „Ein Tag am Meer“ wiederentdeckt worden. Mit dem Titel „Dame, Brombeeren suchend“ wird es 1918 auf der Ausstellung zu Slevogts 50. Geburtstag in Berlin gezeigt. Aufgrund des damaligen Titels ist davon auszugehen, dass das Gemälde wohl „das Sommervergnügen einer Brombeersuche zeigt, (und) belegt, dass es auch den ein oder anderen (gemeinsamen) Ausflug in die Dünen gegeben haben muss“ (ebd.). Vermutlich handelt es sich bei der dargestellten Dame in Weiß um Tilla Durieux. Die jahrzehntelange enge freundschaftliche Beziehung zwischen Slevogt und Cassirer legt dies nahe, zudem verzeichnet Slevogt in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis Tilla Durieux als Besitzerin des Gemäldes.

Die spannungsreiche Komposition des Gemäldes zeigt eine in vielfältigen pastos aufgetragenen Grüntönen dargestellte Dünenlandschaft, am Horizont im Hintergrund verschwimmen der hohe Himmel und das weite Meer miteinander. In diese fast abstrakt wirkende Landschaft setzt Slevogt am linken vorderen Bildrand die Dame in Weiß hinein und erzeugt damit eine interessante Spannung im Gemälde und eröffnet einen Dialog zwischen Figur und Raum. Die Dame lehnt sich mit einem elegant auf die Böschung gestützten Bein nach vorn und sucht die Brombeerzweige am Hang ab. Das weiße Kleid und der ebenfalls weiße, ihr Gesicht verschattende Hut reflektieren das helle Sommer-Sonnenlicht und bilden einen starken Farbkontrast zur deutlich dunkleren Dünenlandschaft im Zentrum der Komposition. Mit der Frau am Bildrand ist ein nahsichtiger und scheinbar zufällig ausgewählter Ausschnitt der Landschaft dargestellt, fast wie ein Urlaubsfoto, das den gemeinsamen Spaziergang außerhalb des Ferienhauses festhält.



Paul Cassirer am Strand in Noordwijk, 1925

Walter Leistikow

1865 Bromberg – Berlin 1908

614 | Reetdachhaus im Garten

Öl auf Leinwand. (Um 1900). Ca. 74,5 × 93,5 cm.

Signiert unten links.

Ausstellung:

Berliner Secession, Neuer Berliner Kunstverein, 1981, Kat.-Nr. 242, mit farb. Abb. („Haus im Park“), verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;
Walter Leistikow, Kunsthalle Kiel, Kiel 1989/1990, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett.

Provenienz:

Galerie Bubenik, München, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1980 bei Vorgenannter erworben.

€ 30.000/50.000

- **Leistikow war die treibende Kraft hinter der Berliner Secession und anderen wegweisenden Kunstvereinigungen**
- **Satte, grüne Landschaft, die norddeutsche Ruhe ausstrahlt**
- **Ausdrucksstarkes Bild des gereiften Künstlers**

Während sein Leben geprägt ist von stets avantgardistischem Streben und kunstpolitischer Arbeit – und tragisch endet, als der Künstler sich 1908 aufgrund einer Syphilisinfektion umbringt –, so strahlen Leistikows Gemälde zunächst kontemplative Ruhe aus.

Seine Lebensleistungen sind beachtlich: Er schuf nicht nur Tafelbilder, sondern arbeitet auch als Designer und Schriftsteller. Er begründet unter anderem die Gruppe „Die XI“, den „Deutschen Künstlerbund“ und die „Berliner Secession“ mit. Er arbeitet wider dem traditionellen Kunstbegriff, greift neue Strömungen auf, setzt sich für missverstandene Kollegen wie Edvard Munch ein.

Dem gegenüber stehen seine Landschaften. Ruhige, stille Natur strahlt norddeutsch-dänische (Leistikow war mit einer Kopenhagenerin verheiratet) Beständigkeit und Frieden aus.

Im besten Sinne still umschmeigt im angebotenen Werk ein üppig grüner Garten ein Reetdachhaus. Die gezähmte Natur der parkähnlichen Anlage lädt Betrachtende zur Kontemplation ein, ebenso wie der Garten die Hausbewohner eingeladen haben dürfte. Mensch und Landschaft werden, für den Moment der Betrachtung, in diesem äußerst reizvollen Stück Leistikows, gleichsam einer Symphonie in Grün, eins.



Lesser Ury

1861 Birnbaum/Posen – Berlin 1931

615 | Berliner Dom und Schloss an der Spree, von der Kurfürstenbrücke aus gesehen

Öl auf Leinwand, doubliert. (Zweite Hälfte 1920er Jahre).

Ca. 35,5 × 50,5 cm. Signiert unten links.

Der Nachlassstempel ist aufgrund der Doublierung nicht mehr zu sehen.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 26.5.2023. Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury aufgenommen.

Ausstellung:

Evtl. Lesser Ury. Neue Bilder aus zwei Weltstädten. Paris/Berlin u.a., Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin 1928, Kat.-Nr. 21 oder 27;

Gedenkausstellung, Nationalgalerie Berlin, 1931, Kat.-Nr. 78; Lesser Ury zum 50. Todestag. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Graphik, Galerie Pels-Leusden, Berlin 1981, Nr. 35, S. 7, mit s/w Abb. S. 45 („Das Schloß in Berlin“);

Kunst und Kunsthandwerk in Preußen, Galerie Pels-Leusden, Berlin 1981, Nr. 246 a, mit s/w Abb.;

Philipp Franck und die Berliner Secession von Max Liebermann bis Lesser Ury, Museum Kronberger Malerkolonie, Kronberg im Taunus 2013/14.

Literatur:

Seyppel, Joachim, Lesser Ury, der Maler der alten City. Leben, Kunst, Wirkung. Eine Monographie, Berlin 1987, Nr. 368, mit s/w Abb. 16, S. 128.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers („Dom und Schloss von der Wasserseite“);

Der künstlerische Nachlass von Lesser Ury: 129 Ölgemälde, 123 Pastelle, Paul Cassirer, Berlin 21.10.1932, Los 111, mit s/w Abb. S. 42 („Dom und Schloss“), dort auch der Nachlassstempel Nr. 291;

Dr. Karl Schwarz (1885–1962), Berlin/Tel Aviv, 1932 für Hermann Broder erworben, Magdeburg/Haifa;

Privatbesitz, New York;

Bassenge, Berlin 13.5.1981, Los 5874;

Galerie Pels-Leusden;

Privatsammlung, Baden-Württemberg, seit 1981.

€ 60.000/80.000



- Das vorliegende Gemälde zeigt den Spreeflügel des Schlosses und den Berliner Dom mit Blick von der langen Kurfürstenbrücke nach Norden zur Kaiser-Wilhelm-Brücke (Karl-Liebknecht-Brücke)
- Ury fängt meisterhaft die Stimmung der modernen Berliner Metropole ein
- Aus Urys Werken spricht die Faszination für das großstädtische Leben

Neben Landschaften beschäftigt sich Lesser Ury vor allem mit dem Leben in den großen Metropolen. Nach Aufenthalten und Ausbildungen u.a. in Düsseldorf, Brüssel, Paris, London und München lebt der Künstler seit 1887 in Berlin, wo er erst unter Lovis Corinth zur Berliner Secession stößt und 1921 Ehrenmitglied wird. Gerade das Berliner Großstadtleben fasziniert den Maler und inspiriert ihn bei der Motivwahl.



Vergleichsabb.: Postkarte von ca. 1915.
Lustgarten, Dom und königliches Schloss



Maurice de Vlaminck

1876 Paris – Rueil-la-Gadelière 1958

616^N | Paysage Cezannien

Öl auf Leinwand, randdoubliert. (Ca. 1910). Ca. 81 × 65 cm.
Signiert unten links.

Verso mit einem Speditionsetikett.

Mit einer Expertise vom Wildenstein Institut, Paris, vom 25.2.1998 (in Kopie). Das Werk wird laut Expertise in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten von Maurice de Vlaminck aufgenommen.

Provenienz:

Tajan, Monte-Carlo 5.8.1999;

Sotheby's, New York 11.5.2000, Los 269;

Privatsammlung, New York;

Soufer Gallery, New York 2004, auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Privatsammlung, New York, seit 2007.

€ 90.000/120.000

- **Typische Dorflandschaft Vlamincks aus dem Umland von Paris**
- **Deutlicher erkennbarer Einfluss von Paul Cézanne**
- **Vlaminck zählt mit Matisse und Derain zu den Hauptvertretern der Fauves**

Die „Paysage Cezannien“ entsteht um 1910 und ist ein charakteristisches Werk Vlamincks aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Bereits in seiner Jugend erhält Vlaminck Malunterricht, doch wird er zunächst Radrennfahrer und Mechaniker. Zwanzigjährig muss er dies krankheitsbedingt aufgeben und arbeitet, wie seine Eltern, als Musiker. Erst im Sommer 1900 führt eine zufällige Begegnung mit André Derain dazu, dass er sich entschließt Maler zu werden. Anfangs steht Vlaminck unter dem deutlichen Einfluss Derains, mit dem er sich ein Atelier teilt. Zusammen mit Henri Matisse gelten die drei Künstler als die Hauptfiguren des Fauvismus. Aufgrund ihrer unkonventionellen Bildkompositionen voller Farbkraft und einem ungezügelten und energiegeladenen Malduktus werden sie als die „Wilden“ („fauves“) bezeichnet.

Um 1907 sucht Vlaminck neue Inspiration und findet sie bei Paul Cézanne. Er ist tief beeindruckt von der Farbintensität und den strukturierten Landschaften Cézannes, die er auf dessen umfangreicher Retrospektive im Salon d'Automne kennenlernt. Diese große, zwei Säle umfassende Ausstellung hat einen enormen Einfluss auf Vlaminck und viele andere Künstler seiner Generation wie Pablo Picasso und Georges Braque. Auf seinen Gemälden der folgenden Jahre ersetzte Vlaminck die eher formlosen fauvistischen Landschaften durch eine sorgfältige flächige Bild-Konstruktion im Sinne Cézannes. Auch die Farbintensität aus der wilden Anfangszeit der „Fauves“ ersetzt Vlaminck durch eine gemäßigte Farbwahl, bei der vor allem Schwarz dominiert und für sein Werk charakteristisch wird. Die Landschaft im Umfeld von Paris, meist ohne jegliche Personenstaffage, ist nun sein Hauptmotiv, das er mit schnell ausgeführten, breiten Pinselstrichen stimmungsvoll skizziert.





Saint-Bernard, Postkarte mit Stempel von 1923

Maurice Utrillo

1883 Paris – Dax 1955

617^N | Paysage à Saint-Bernard

Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte kaschiert. 1924.

Ca. 33 × 45,5 cm. Signiert, datiert und bezeichnet

„Novembre“ unten rechts.

Péridès, Bd. II, Nr. 1081, S. 426 mit Abb.

Mit einer Fotoexpertise von Gilbert Péridès, vom 28.6.1990.

Ausstellung:

Town & County: In Pursuit of Life's Pleasure, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor 1996, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;

Long Island Collections, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor 2002;

European Art Between the World Wars, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor 2004, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;

Cinquantième Anniversaire de la Mort de Maurice Utrillo, Takashimaya Museum, Tokio u.a. 2005/06;

Maurice Utrillo, 130e anniversaire de sa naissance, Takashimaya Art Gallery, Kioto u.a. 2013.

Provenienz:

Mrs. (Fred) Bohon, 1970er Jahre, jeweils Sommer 1978 und 1979 als Leihgabe im Des Moines Art Center, Iowa („Home Village“);

Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;

Sotheby's, New York 18.5.1990, Los 388;

Privatsammlung, New York.

€ 40.000/60.000

- **In Saint-Bernard erholt sich Utrillo ab 1923 regelmäßig von seinen Exzessen am Montmartre**
- **Die Mutter des Malers, Suzanne Valadon erwirbt dort das mittelalterliche Schloss**
- **Es entstehen heitere, farbenfrohe Bilder des Ortes**

Ab 1923 fährt Utrillo mit seiner Familie regelmäßig nach Saint-Bernard, wo seine Mutter das mittelalterliche Schloss erwirbt. Suzanne Valadon sieht in diesen Aufenthalten eine Möglichkeit, ihrem Sohn Erholungspausen vom Montmartre und seinen Exzessen zu ermöglichen und sich auszukurieren. Dort entstehen stimmungsvolle Bilder mit leuchtenden Farben, wie das vorliegende Gemälde. Obwohl Utrillo die Arbeit mit „Novembre“ bezeichnet hat, stellt er eine sommerliche Szene dar. Fünf farbenfroh gekleidete Personen spazieren unter einem blauen Himmel mit einzelnen Wölkchen einen Weg zwischen grün belaubten Bäumen und Büschen entlang. Auf der rechten Seite erkennt man hinter den Bäumen das Café Bibet, wo Utrillo regelmäßig einkehrte und das er mehrfach gemalt hat, es liegt unweit des Schlosses der Familie am Ufer der Saône.



Maurice Utrillo

618^N | La Distillerie à Saint Denis

Gouache auf Papier, auf Leinwand kaschiert. 1923.
Ca. 31 × 49 cm. Signiert und datiert unten links.
Péridès IV, AG 104.

Mit einer Fotoexpertise von Gilbert Péridès, Paris,
vom 13.1.1988. Die Expertise hat die Nummer 19.519.

Ausstellung:

Cinquantième Anniversaire de la Mort de Maurice Utrillo,
Takashimaya Museum, Tokio u.a. 2005/06.

Provenienz:

Sammlung J. Goldschmidt, Paris;
Cliche Poplin, Villemonble;
Privatsammlung, New York;
Sotheby's, New York 12.11.1987, Los 255.

€ 50.000/70.000

- Die Arbeit entsteht ein Jahr nachdem Utrillo seinen Durchbruch in der Pariser Kunstszene hat
- Destillieren sind damals nur außerhalb der Großstädte zugelassen und siedeln sich in Vororten wie Saint-Denis an
- Charakteristischer und reifer Malstil Maurice Utrillos mit typischer Personenstaffage

Seit 1914 ist die Destillation von Alkohol in fast allen französischen Großstädten, so auch in Paris, verboten, da die meist illegalen Brennereien oftmals Feuer fangen oder unsauberen, mit Methanol verunreinigten Alkohol verkauften. Eine der Hauptgründe für die französische Obrigkeit ist aber vermutlich, dass die illegalen Brennereien keine Steuern zahlten. So siedeln sich die Destillieren in den umliegenden Städten, wie in dem unmittelbar nördlich von Paris gelegenen Vorort Saint-Denis, an. Die Stadt ist zu Zeiten der Industrialisierung ein bedeutender Standort der Metall-, Schwer- und Elektroindustrie.

Auf unserer Gouache spazieren die für Utrillo typischen Rückfiguren über einen Platz. Im Mittelgrund erkennt man den Schriftzug einer Destillerie auf einer Hausmauer, der uns darauf hinweist, dass wir uns in Saint-Denis befinden, im Hintergrund, halb verborgen von Bäumen, reihen sich Häuserfassaden aneinander und ein Fabrikschlot erhebt sich rechts über den Dächern.

1922, ein Jahr vor der Entstehung dieser Arbeit, organisiert der Kunsthändler Paul Guillaume eine Ausstellung mit 35 Werken Utrillos, die seinen Durchbruch in der Pariser Kunstszene bedeutet. In den 1920er Jahren ist Maurice Utrillo ein berühmter Maler und stellte 1924 erstmals zusammen mit seiner Mutter Suzanne Valadon aus.



Henri Jean Guillaume Martin
1860 Toulouse – Labastide-du-Vert 1943

619^N | Le Port de Collioure

Öl auf Leinwand. (Um 1930). Ca. 78 × 100,5 cm.
Signiert unten links.

Mit einer Fotoexpertise von Kyril Ryjik (Cyrille Martin,
Enkel des Künstlers), Neuilly-sur-Seine, vom 3.1.2008.

Provenienz:

Privatsammlung, USA;
Hammer Galleries, New York, auf dem Keilrahmen
mit dem Etikett;
Waterhouse and Dodd, London;
Privatsammlung, USA, 2005 bei Vorgenannter erworben;
Sotheby's, New York 8.11.2007, Los 232, auf der Rahmenrück-
seite mit dem Etikett;
Privatsammlung, New York.

€ 300.000/500.000

- Von Martin mehrfach gewähltes Motiv, welches auch Derain, Matisse und Signac malten
- Virtuose Farbpalette im pointillistischen Stil
- Henri Martin arbeitet das Licht der aus dem Meer aufsteigenden Sonne meisterhaft heraus





Vergleichsabb.: André Derain, Le port de Collioure (Der Hafen von Collioure), 1905, Staatsgalerie Stuttgart

In Collioure, der Stadt ganz im Süden Frankreichs, nahe der spanischen Grenze, geht die Sonne auf. Der Hafen liegt noch im Dämmerlicht, doch der alte Leuchtturm zeichnet sich bereits scharf vor dem wolkenlosen Himmel ab. Der Legende nach von den Mauren errichtet, handelt es sich bei dem Turm um ein Gebäude aus dem 13. Jahrhundert. Zunächst findet er als Leuchtturm Verwendung, wird aber ab dem 17. Jahrhundert der Turm der dazugehörigen Kirche Notre-Dame-des-Anges. Das kleine Städtchen Collioure ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein beliebter Künstlerort. Die Granden der Malerei finden hier Inspiration im Licht. Der Turm der alten Wehrkirche ist in der Folge in zahlreichen Gemälden, etwa von André Derain und Henri Matisse zu finden.

Henri Martin kommt 1923 nach Collioure und lässt sich dort nieder. Er widmet dem Turm und dem umgebenden Hafen mehrere Gemälde, in denen er die sich im Tages- und Jahres-

verlauf ändernden Lichtverhältnisse einfängt und sein meisterhaftes Können unter Beweis stellt. Darin zeigt sich, wie er, unbeeinträchtigt von den Arbeiten seiner Künstlerkollegen, seine eigene künstlerische Sicht auf die Welt wiedergibt.

Henri Martin versteht es dabei, mithilfe vieler kleinster Farbpunkte im Sinne des Pointillismus, die Farbstimmung geradezu poetisch herauszuarbeiten: Die Sonne ist noch nicht sichtbar, der Turm spiegelt sich im leicht bewegten Wasser des Hafens, erste Fischer sind auf einem der noch festgezurrten Boote mit ihrer Arbeit beschäftigt – das Bild strahlt morgentliche Ruhe und arbeitsamen Aufbruch zugleich aus.

Sein Sohn, der Künstler Jacques Martin-Ferrières, bemerkt in einer 1967 erschienenen Monografie über Martin die Fähigkeit des Vaters, mit gedeckten Farben harmonisch die dargestellten Szenarien in ihren jeweiligen Lichtstimmungen wiederzugeben. (Vgl. Jacques Martin-Ferrières, Henri Martin, Paris 1967, S. 42).

Jean-Pierre Cassigneul

1935 Paris

620ⁿ | La Table Verte

Öl auf Leinwand. (1968). Ca. 91,5 × 65 cm. Signiert am linken Bildrand. Verso nochmals signiert sowie betitelt. Fest im Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt. Diverse Bezeichnungen von fremder Hand auf dem Keilrahmen. Nicht bei Bouillot.

Provenienz:

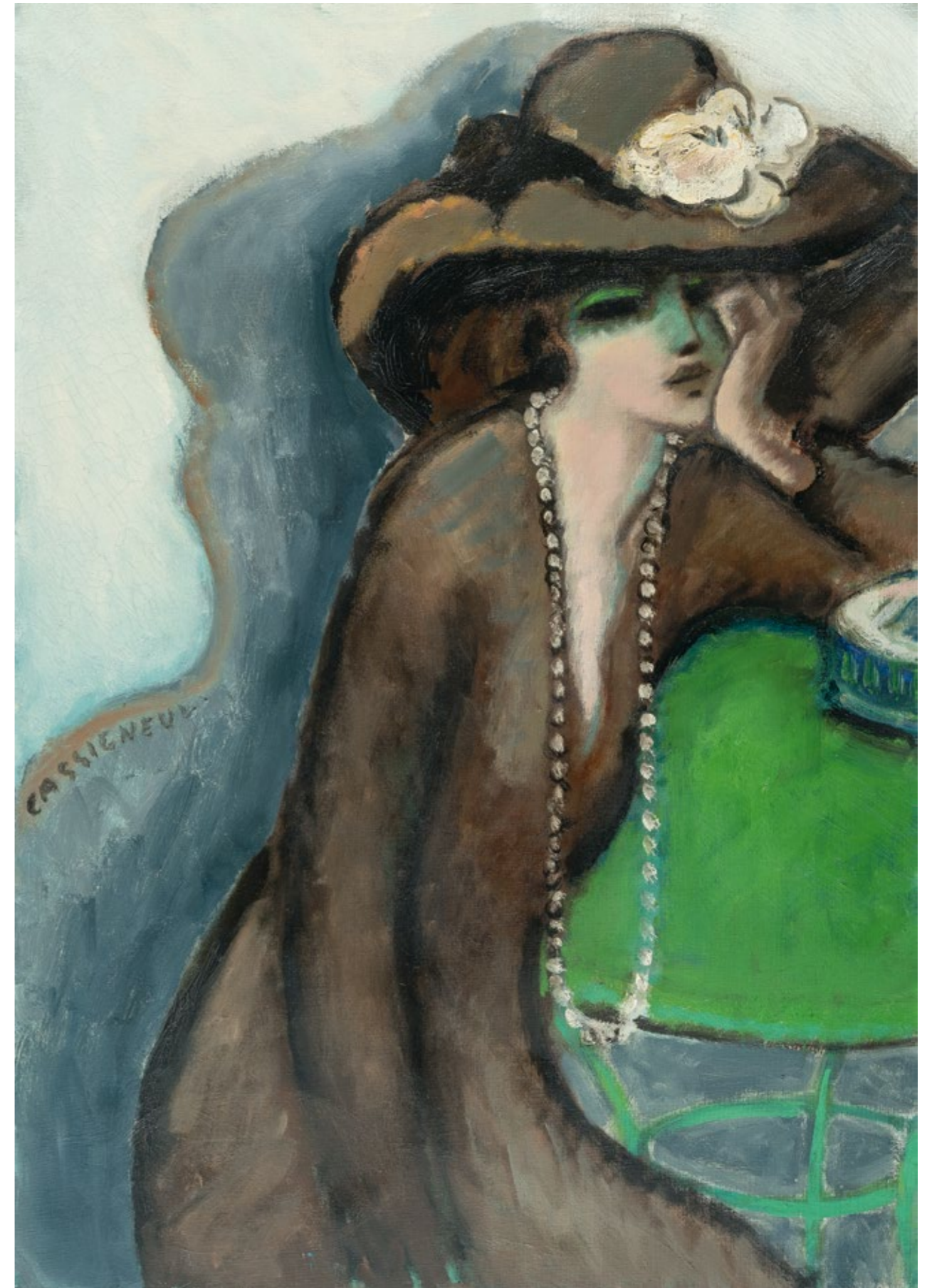
Sotheby's, New York 13.9.2005, Los 166;

Privatsammlung, New York.

€ 40.000/60.000

- **Charakteristische Darstellung einer verträumten Pariser Schönheit**
- **Klare Gestaltung und flache Raumkomposition zeigen den Einfluss der post-impressionistischen Künstlergruppe Nabis**
- **Harmonische Arbeit in fließenden Linien und weichen Konturen**

Jean-Pierre Cassigneul wird 1935 in die Pariser Modewelt hineingeboren. Sein Großvater ist der Gründer des bahnbrechenden französischen Modehauses Jean Dessès; sein Vater hat das Unternehmen bereits übernommen, als Cassigneul zur Welt kommt. Der junge Cassigneul wächst inmitten des Glammers und der Aufregung der Pariser Modewelt auf und beobachtet von klein auf Models, Schneiderinnen und Laufstegshows. Dieses Universum soll zur Inspirationsquelle seiner Kunst werden. Die modische Pariser Frau mit ihrer Eleganz und Raffinesse wird schnell das zentrale Thema seiner Kunst. Die verschlafenen Schönheiten, die sich auf Kaffeetischen oder Geländern abstützen, ihr Gesicht oft von einem großen Blumenhut eingerahmt, sind glamourös und bleiben doch rätselhaft. Voller Leichtigkeit ausgeführt, verströmen sie einen unverkennbar französischen Geist. Mit ihren flachen Farbflächen und weichen Konturen erinnern Cassigneuls Gemälde sowohl an die avantgardistische grafische Sensibilität der Nabis, insbesondere eines Pierre Bonnard und eines Edouard Vuillard, als auch an die sinnliche Porträtmalerei von Kees van Dongen. Dabei verleihen kräftige Farben und ein ausgeprägter Pinselstrich Cassigneuls Arbeiten eine durchaus zeitgenössische Note.



Max Beckmann

1884 Leipzig – New York 1950

621^N | Studie zu Liebespaar

Öl auf Leinwand, doubliert. (19)11. Ca. 76,5 × 66,5 cm.

Signiert und datiert oben rechts.

Göpel 149; Tiedemann 149.

Literatur:

Scheffler, Karl, Max Beckmann, in: Kunst und Künstler II, 1913, S. 297-305, mit Abb. S. 311;

Kaiser, Hans, Max Beckmann. Bemerkungen zur großen Ausstellung bei Cassirer, in: Berliner Neueste Nachrichten, 31.1.1913, Nr. 55, mit Abb. S. 45;

C.A.P., Max Beckmann. Ausstellung im Kunstverein, in: Hamburger Nachrichten, 26.2.1914.

Ausstellung:

Max Beckmann. Walter Bondy, Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin 1913, Kat.-Nr. 13;

Max Beckmann. Walter Geffcken. Jules Pacin, Kunstverein, Hamburg 1914;

Max Beckmann. Das gesammelte Werk. Gemälde, Graphik, Handzeichnungen aus den Jahren 1905 bis 1927, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1928, Kat.-Nr. 28;

Max Beckmann 1948. Retrospective Exhibition, Saint Louis Art Museum, 1948;

Max Beckmann. Paintings and Works on Paper, Grace Borgenicht Galerie, New York 1984, mit farb. Abb.

Provenienz:

Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, wohl in Kommission; Atelier Max Beckmann;

Mathilde Quappi Beckmann, 1950, durch Erbfolge;

Galerie Buchholz – Galerie Valentin, New York, wohl in Kommission;

Galerie Catherine Viviano, wohl New York;

Galerie Grace Borgenicht, New York, bis 1984;

Tishman West Management Corp., Los Angeles 1984–91;

Galerie Grace Borgenicht, New York;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 100.000/120.000



Max Beckmann, Kompositionsskizze zum Gemälde „Liebespaar“, Los 478, Schätzpreis: € 4.000/6.000

- **Vollwertige, eigenständige Komposition als Vorbereitung zu dem großformatigen Gemälde „Liebespaar“ in der Kunsthalle Mannheim**
- **Harmonisch ausgewogene, spätimpressionistisch beeinflusste Farbpalette**
- **Charakteristische Atelierszene mit kargem Interieur und unfertigem Gemälde auf der Staffelei im Hintergrund**

Wir schreiben das Jahr 1911. Aus Protest gegen den Ausschluss expressionistischer Künstler vom Ausstellungsprogramm tritt Max Beckmann nach nur einem Jahr aus dem Vorstand der Berliner Secession aus, auch wenn er weiterhin dort ausstellen wird. Dabei lehnt er selbst den Expressionismus noch ab. Stattdessen finden sich in seinen frühen Gemälden Anklänge des Spätimpressionismus, seine Farbpalette bleibt in der Natur verhaftet.

„Studie zu Liebespaar“ entsteht 1911 als Vorbereitung für das große Doppelporträt eines unbekannten Paares (heute in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, WVZ Tiedemann 153), das Beckmann 1912 fertigstellt. Auch in der Studie verwendet Beckmann satte, erdige Töne. Das Grün des Gemäldes im Hintergrund spiegelt sich im Inkarnat der Haut. So bilden die Farben einen harmonischen Einklang. Die Studie der leicht entblößten Frau zeigt die gleiche sitzende Haltung wie auf dem großformatigen Doppelporträt. Ihre Beine sind übereinandergeschlagen, die Hände ruhen im Schoß, eine Hand umfasst das Handgelenk der anderen Hand.

Jedoch entsteht die Studie im Atelier mit einem Modell. Im Gemälde der Kunsthalle Mannheim platziert Beckmann das Paar in ein gutbürgerliches Wohnzimmer mit Sofa, Beistelltisch und Büchern und Ornamenten auf einem Regal. Das Atelier hingegen wirkt karg, links ein Bett, rechts ein Gemälde, wohl einer Waldlandschaft. Die Frau aber, die den Betrachter ansieht, wirkt trotz der einfachen Umgebung selbstsicher, ja stolz.

Beckmann nimmt diese Studie bei seiner Emigration 1947 in die USA mit und behält sie bis zu seinem Tod. Seine zweite Frau Mathilde „Quappi“ Beckmann, Verwalterin seines Nachlasses, veräußert die Studie schließlich über eine New Yorker Galerie. Sie kommt letztendlich in den Besitz des bedeutenden Kunstsammlers und Kunsthändlers Serge Sabarsky. Siehe hierzu auch die Kompositionsstudie: Los 478.



Richard Gerstl

1883 – Wien – 1908

622^N | Bildnis Carl Zentzky

Öl auf Leinwand, doubliert. (Um 1902). Ca. 56 × 45 cm.
Coffer 1.

Ausstellung:

Richard Gerstl, Galerie Caspari, München 1932;
Richard Gerstl, Galerie Gurlitt, Berlin 1932;
Richard Gerstl, Kölnischer Kunstverein, Köln 1932;
Richard Gerstl, Städtisches Suermond-Museum/ Museumsverein Aachen, 1933;
Richard Gerstl, Kunstpavillon, Innsbruck/Secession, Wien, 1966, Kat.-Nr. 4;
Egon Schiele und Wien zur Jahrhundertwende, Isetan Museum, Shinjuku, Tokyo u.a. 1986, außer Kat.;
Egon Schiele: A centennial retrospective, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1990, außer Kat., verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;
Richard Gerstl 1883–1908, Kunstforum der Bank Austria, Wien/Kunsthau Zürich, 1993/94, Kat.-Nr. 3, mit farb. Abb., verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;
Richard Gerstl. Retrospektive, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main/Neue Galerie, New York 2017, Kat.-Nr. 1, mit farb. Abb.

Provenienz:

Galerie Würthle, Wien;
Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien;
Sammlung Serge Sabarsky, New York, ab 1982;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 80.000/120.000

- Eines der frühesten erhaltenen Werke von Richard Gerstl, dessen überliefertes Œuvre nur etwa 60 Arbeiten umfasst
- Gerstl zählt zum Künstlerkreis um Arnold Schönberg
- Er gilt heute als Vorreiter des österreichischen Expressionismus

Carl Zentzky war Geschäftsführer einer Wiener Buchhandlung und vermietete das Verandazimmer seines Wohnhauses



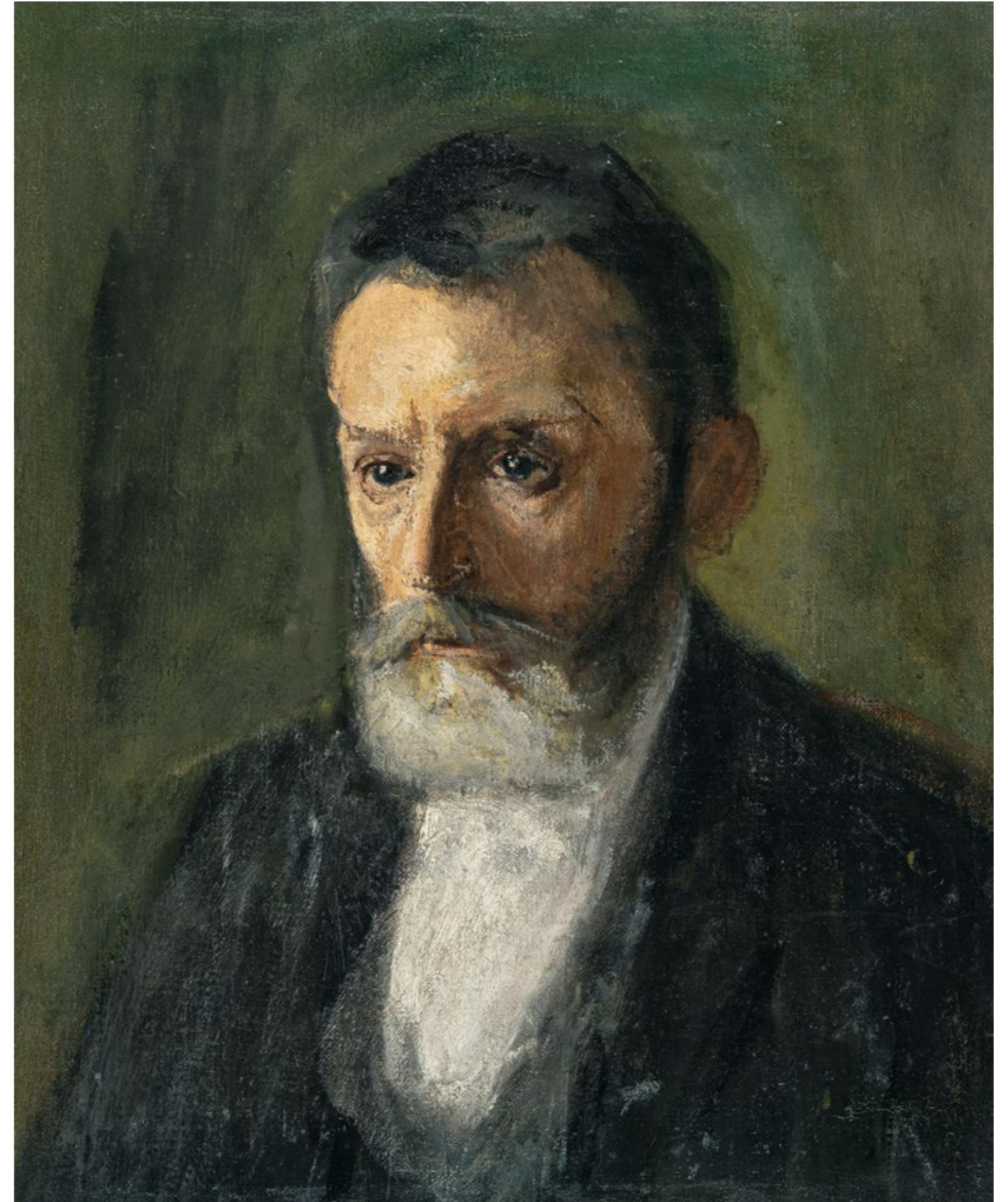
Vergleichsabb.: Richard Gerstl, Porträt der Familie Schönberg, 1908, Öl auf Leinwand

FOTO © MUMOK - MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG
LUDWIG WIEN, GESCHENK DER FAMILIE KAMM, ZUG

(Therese-Krones-Haus in Heiligenstadt, Wien XIX) zunächst an den Maler Victor Hammer, dann an dessen engsten Freund Richard Gerstl. Die beiden jungen Männer lernen sich an der Akademie kennen, die sie jedoch beide nach Auseinandersetzungen mit den Professoren verlassen. Das Porträt seines 61-jährigen Vermieters malt Gerstl von der gewählten Farbpalette her noch ganz im Sinne der akademisch gelehrten einfühlsamen Porträtmalerei. Doch weist es bereits durch die summarisch erfassten Details der Kleidung, der Haare und des Bartes sowie dem eindringlich intensiven Blick des Mannes auf Gerstls folgenden künstlerischen Werdegang hin. Innerhalb kürzester Zeit entwickelt sich sein Malstil radikal weiter, sodass er heute als verkannter Vorreiter des österreichischen Expressionismus gilt. Seine Werke weisen mitunter bereits Anklänge des Abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre auf. Der Bildhauer Fritz Wotruba schreibt 1962: „Als Richard Gerstl (1908) die Familie Schönberg malte, wurde das kein Bild, sondern eine Explosion, aber sie erfolgte in Österreich und daher war sie unhörbar und bis jetzt eigentlich auch unsichtbar.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Frankfurt/Main u.a. 2017, S. 14).

Erst 1931 gibt es eine erste breitere Aufmerksamkeit für das Werk Gerstls. 23 Jahre nach dem Tod des Künstlers legt dessen Bruder Alois dem Kunsthändler und Inhaber der Neuen Galerie, Otto Kallir, Werke zur Schätzung vor. Begeistert von den intensiven und kraftvollen Arbeiten, richtet Kallir die erste monografische Ausstellung „Richard Gerstl – Ein Malerschicksal“ aus, die bis 1935 auch in München, Berlin, Köln, Aachen und Salzburg gezeigt wird. Nach 1956 (Biennale in Venedig mit zehn Werken) und zwei Werkschauen 1983 und 1993 in Wien bzw. Wien und Zürich, wird erst 2017 dank einer umfangreichen Retrospektive in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main und der ersten amerikanischen Schau in der Neuen Galerie New York das internationale Interesse an Richard Gerstl wiederbelebt.

Zahlreiche Gemälde aus dem Nachlass des Künstlers erwirbt 1956 die Galerie Würthle, dadurch gelangen diese in die Schweizer Sammlung Kamm, die heute die drittgrößte Sammlung von Werken Richard Gerstls besitzt.



Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – Wien 1918

623^N | Brustbild eines kleinen Mädchens mit leichter Wendung des Kopfes

Kohle, weiß gehöht, auf gräulichem, dünnem Zeichenkarton.
1879. Ca. 36,5 × 26,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Strobl 30.

Ausstellung:

Gustav Klimt: 1862–1918, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989;
Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt/Main u.a. 1990–97, Kat.-Nr. 3;
Klimt – Schiele – Kokoschka, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1995.

Provenienz:

C.G. Boerner, Düsseldorf;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1987 bei Vorgenanntem erworben;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 50.000/70.000

- Frühe Arbeit aus der Zeit Klimts an der Kunstgewerbeschule
- Das intime Porträt eines Kindes zeigt die Begabung des jungen Künstlers, seine Mitmenschen wiederzugeben
- Klimt versteht es hier, Details wie einzelne Haare oder Stofffalten virtuos und lebensecht herauszuarbeiten

Zwischen 1877 und 1882 ist der junge Gustav Klimt, zeitweise gemeinsam mit seinem Bruder Ernst, an der recht neu gegründeten Kunstgewerbeschule in Wien eingeschrieben und lernt dort die Grundlagen seiner Kunst. Dazu gehört, damals wie heute, für Anfänger das Üben anhand von Modellen, wobei die Kunstgewerbeschule ihren Studenten Gipsabgüsse antiker Skulpturen, lebendige (Akt-)Modelle sowie Fotografien bot.

Abseits dieser akademischen Schulungen weist das Œuvre Klimts aus dieser Zeit zahlreiche Zeichnungen auf, die dieser nach Familienmitgliedern und heute unbekanntem Personen, wohl aus seinem Umfeld außerhalb der Schule, fertigt.

Dazu gehört das hier angebotene Porträt eines Mädchens. Bei der Dargestellten handelt es sich offenbar nicht um eine

seiner Schwestern, Johanna oder Hermine, sondern um eine heute Namenlose, die Klimt hier beinahe fotorealistisch wiederzugeben weiß. In sich versunken blickt das Mädchen zu Boden. Virtuos und geradezu altmeisterlich modelliert Klimt Licht und Schatten und gibt dabei Details akkurat wieder. So sind einzelne fliegende Härchen aus der sonst so sauberen Frisur des Mädchens herausgelöst und im Bild zu erkennen, ebenso ist die Qualität des Stoffes ihrer Kleidung nahezu haptisch spürbar. Diese frühe Arbeit Klimts muss daher als Meisterleistung des jungen Künstlers gelten, in der sich bereits die zeichnerischen Fähigkeiten des bis heute weltberühmten Künstlers Gustav Klimt offenbaren, bevor er sich später vom akademischen Stil lösen und freiere Formen nutzen wird.





© CITY MUSEUM OF RIJEKA

Vergleichsabb.: Ernst Klimt, Genie mit Trompete, Wien, 1885, Lünettenbild im Kroatischen Nationaltheater Ivan Zajc in Rijeka

Gustav Klimt

624^N | Bildnis eines über eine Mauer blickenden Buben

Kreide mit Weißhöhlungen, teils gewischt, auf bräunlichem, samtigem Zeichenpapier. (Um 1884/85). Ca. 45 × 31,5 cm. Verso wohl von fremder Hand bezeichnet „HR“.

Nicht bei Strobl.

Marian Bisanz-Prakken wird diese Arbeit in den Ergänzungsband zu dem von Alice Strobl publizierten Werkverzeichnis der Zeichnungen von Gustav Klimt aufnehmen.

Literatur:

Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt's Drawings for the Ceiling Paintings in the Fiume/Rijeka Teatro Comunale, in: The Unknown Klimt – Love, Death, Ecstasy, Rijeka 2021, mit Abb. 17, S. 112.

Ausstellung:

Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, Neue Galerie, New York 2007/08, Kat.-Nr. D10.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers;
Wohl ehemals Sammlung Professor Dr. Rudolf Leopold, Wien, bis 1980, verso am Unterrand bezeichnet;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, wohl 1980 bei Vorgenanntem erworben;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

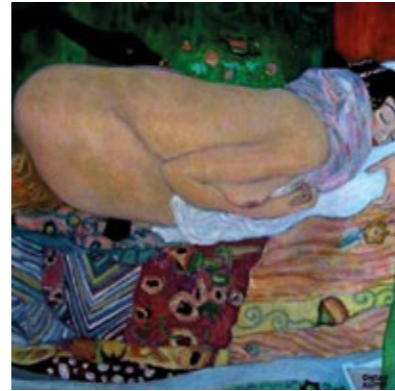
€ 30.000/40.000

- **Beispielhaft für das zeichnerische Talent Klimts**
- **Das Blatt überzeugt durch große Detailgenauigkeit**
- **Aus Klimts früher Werkphase, die noch vom Realismus geprägt ist**

Gustav Klimts ausdrucksstarkes Kinderporträt entsteht um 1884/85. Zu dieser Zeit hat Klimt sein Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule bei u.a. Ferdinand Laufberger bereits abgeschlossen und gründet in den 1880er Jahren zusammen mit seinem Bruder Ernst eine Atelieregemeinschaft. Sein zeichnerisches Talent spricht aus dieser Arbeit, die er im oberen Teil des Blattes aufs Papier bringt. Ein junger Knabe mit Pagenkopf steht hinter einer Mauer dem Maler Porträt. Mit der rechten Hand hält er sich an der Mauerkante fest und greift sich mit seiner linken Hand an den Hinterkopf. Er blickt den Betrachter direkt an. Bei der Ausführung konzentriert sich Klimt ganz auf das Gesicht des Buben, das er mit großer Detailgenauigkeit ausführt.

Ernst Klimt verwendete diese Zeichnung seines Bruders als Vorlage für ein Lünettenbild im Kroatischen Nationaltheater Ivan Zajc in Rijeka.





Vergleichsabb.: Gustav Klimt, Leda, 1917.
Verbrannt in Schloss Immendorf



Gustav Klimt

625ⁿ | Kniender Halbakt nach links

Blaue Kreide auf chamoisfarbenem Japon nacré. (1912/13).

Ca. 37 × 56 cm.

Verso handschriftlich bezeichnet „N 16.“ und „144“.

Strobl 2335.

Ausstellung:

Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele: Dessins et Aquarelles, Salle Saint-Jean, Hôtel de Ville, Paris u.a. 1984, Kat.-Nr. 23;

Gustav Klimt 1862–1918, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989, o. Kat.-Nr.;

Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt/Main u.a. 1990–93, Kat.-Nr. 52;

Gustav Klimt, Palazzo Strozzi, Florenz 1991, Kat.-Nr. 80;

Gustav Klimt, Pallacu Sztuki, Krakau 1992, o. Kat.-Nr.;

Hommage à Serge Sabarsky. Klimt. Kokoschka. Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt/Main 1997, Kat.-Nr. 19;

Provenienz:

Sammlung Franziska (Fanny) Klimt, Wien, Schwägerin des Künstlers;

Historisches Museum, Wien, verso mit dem Stempel und der Inv.-Nr. „74930“ sowie handschriftlich „242“;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1983 von Vorgenanntem im Tausch erhalten;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 90.000/120.000

- Ein zentrales Thema in Klimts Schaffen ist die Darstellung des nackten und sexuell erregten Frauenkörpers
- Inspiriert von japanischen erotischen Holzschnitten, setzt Klimt mit wenigen Strichen eine starke Frauenfigur in Szene
- Klimts für die Zeit progressive Einstellung zur weiblichen Sexualität wird in dieser Arbeit deutlich

In den Jahren 1912 und 1913 ist Gustav Klimts Arbeit geprägt von der Fertigstellung des berühmten Porträts „Adele Bloch-Bauer II“ sowie der Bildnisse von Paula Zuckerkandl, Mäda Primavesi und Eugenie Primavesi. Parallel zu den letzten Arbeitszügen an den Porträts arbeitet Klimt bereits an zwei neuen Motiven: „Danaë“ (zu dem bereits zehn Jahre zuvor ein gleichnamiges Gemälde entstand) und „Leda“. In diesen Allegorien knüpft Klimt an seine fantastischen Kompositionen zu Tod, Leben und weiblicher Sexualität an und greift zudem erneut mythologische Themen aus den erotischen Abenteuern des Göttervaters Zeus auf. Stilistisch sind die ausgereiften Spätwerke geprägt von bunten, wild gemusterten Stoffen vor monochrom dunklen Bildhintergründen. Das 1916/17 fertige-

„Ein Bauen mit ausdrucksstarken Formen findet statt. Gleich einer Landschaft, einem Gebirge, sind diese Akte und Halbakte hingebreitet.“

Alice Strobl

stellte Gemälde der „Leda“ präsentiert Gustav Klimt im September 1917 in Stockholm auf der „Österreichischen Kunstausstellung“ mit 12 weiteren Ölgemälden. 1945 wird es bei einem Brand in dem als Kunstdepot genutzten Schloss Immendorf vernichtet.

Charakteristisch für Klimts Schaffungsprozess sind die zahlreichen vorbereitenden Zeichnungen, in denen er die Figuren seiner Kompositionen in unzähligen Varianten durcharbeitet. Noch ausgeprägter als in anderen Werkperioden liegt zwischen 1912 und 1913 Klimts Schwerpunkt auf dem Medium der Zeichnung. Diese Arbeiten sind es, „die Klimt neben einzelnen Gemälden auf Ausstellungen in Deutschland immer wieder zeigte, und die dort seiner Kunst zum Durchbruch ver-

halfen.“ (Strobl Bd. III, S. 45). Klimts Bestreben, malerische Details zu erfassen, verstärkt sich zu dieser Zeit zunehmend und er entwickelt gerade in der Linienführung eine beeindruckende Variationsbreite. Bei den vorbereitenden Zeichnungen zu der Thematik der „Leda“ „(...) entfalten sich die Akte und Halbakte sowohl der Tiefe nach als auch bildparallel. (...) Das inselhaft hervortreten mancher Körperteile aus Gewändern und Draperien – bereits 1910 angedeutet (...) – erfährt durch Lichtwirkungen, aber auch die Verwendung blauer und roter Farbstifte, manchmal auch durch Weißhöhung eine höchste Steigerung. Dazu kommt eine sehr beredte Körpersprache. Erschlaffungs Zustände finden sich ebenso wie Darstellungen höchster Anspannung.“ (Strobl Bd. III, S. 48).

„Ich beobachte vor allem die physischen
Bewegungen von Bergen, Wasser, Bäumen
und Blumen.“

Egon Schiele

Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

626* | Berggipfel in Österreich

Aquarell, Gouache und Bleistift auf bräunlichem,
festem Strathmore Japan. 1914. Ca. 31 × 48,5 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Verso handschriftlich bezeichnet „Zu 657“.

Kallir D 1683.

Ausstellung:

Egona Schieleho, Mezinárodní kulturní centrum, Český
Krumlov 1993-97, S. 176/177.

Provenienz:

Sammlung Otto Brill, Wien, verso mit dem Stempel

(Lugt 2005a);

Sammlung John und Paul Herring, New York, bis 1993;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1993

erworben;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

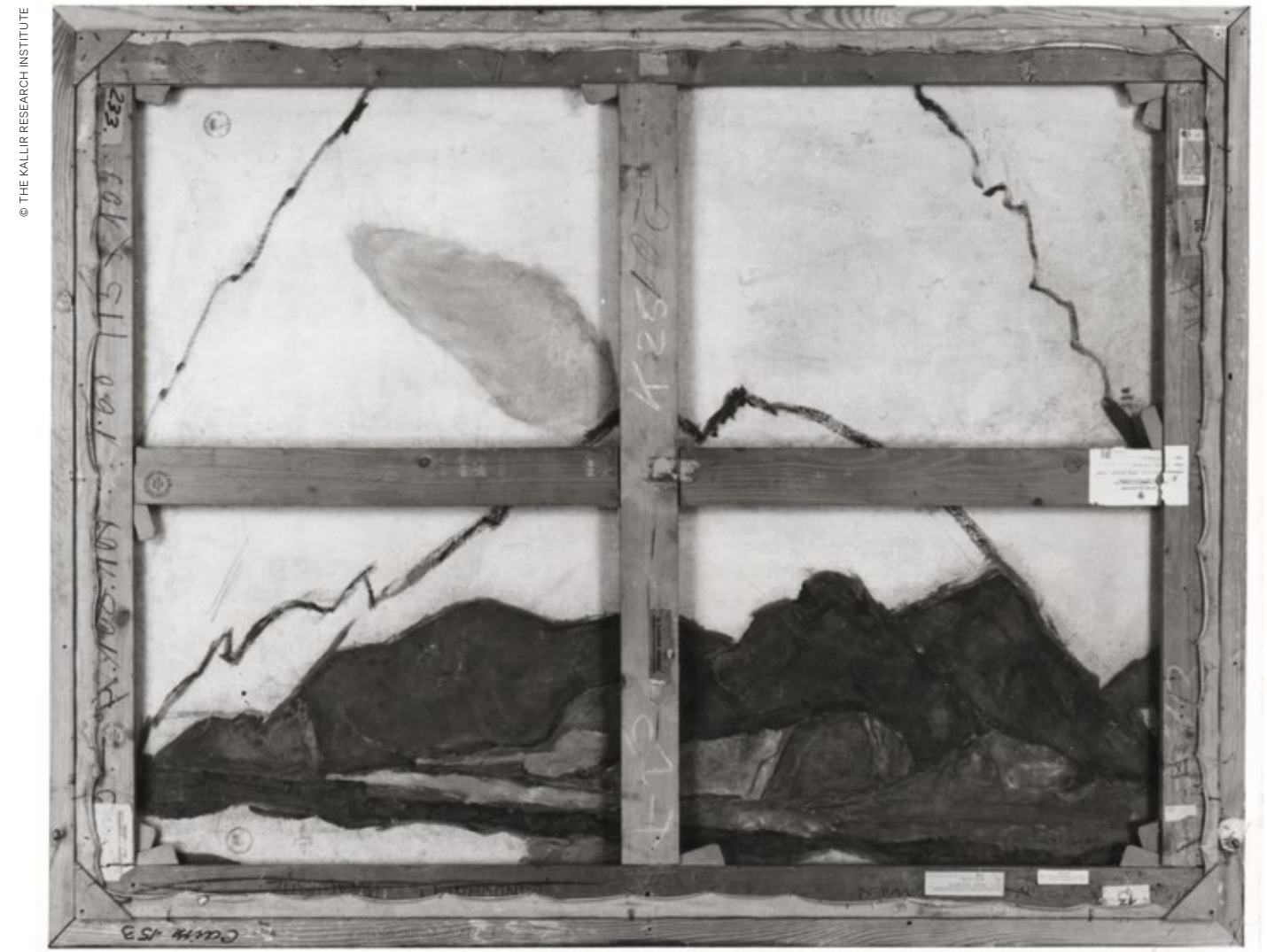
€ 250.000/350.000

- Eines der seltenen Landschaftsaquarelle Schieles
- In reduziertem Farbenspiel transportiert der Künstler die Atmosphäre der aufragenden Berggipfel
- Studie zum unvollendeten Gemälde „Kärntner Landschaft“





Schiele, Egon, Eigenh. Ansichtskarte mit Unterschrift, 1914



Vergleichsabb.: Egon Schiele, Kärntner Landschaft. 1914, Kallir P 285

Egon Schiele, dieser zu Lebzeiten skandalumwitterte bekannte Künstler, vermag es in seinen Landschaftsdarstellungen virtuos, die Magie der Natur einzufangen. Dabei machen diese Motive in seinen Gemälden etwa die Hälfte aus, in seinen Arbeiten auf Papier indes sind sie selten. Das angebotene Blatt stellt insofern eine Rarität dar, zeigt es doch eine seiner seltenen Landschaftsdarstellungen in Aquarell auf Papier. Die aufragenden Berge, offenbar im Schein der Sonne vielfarbig leuchtend, erscheinen geradezu lebendig. Das Studium der Natur ist dabei kein mimetisches, vielmehr fängt der Künstler die Essenz der Formation ein, ebenso wie er in seinen anderen Arbeiten die Wesensarten der Abgebildeten wiederzugeben weiß. Der Ausdruck, das Wesen der Berge ist dabei der naturalistischen Wiedergabe unterge-

ordnet. Mit reduziertem Farbspiel und wenigen Linien schafft Schiele hier eine Skizze für ein (letztendlich unvollendet gebliebenes) Gemälde (Kallir P 285). Die Berge zeigen kaum perspektivische Verkürzungen. Tiefe schafft Schiele durch den Einsatz von Unschärfen sowie die bei ihm bekannten Farbschemata: Im unteren Blattbereich gestaltet er die Hügelformationen in sattem Blau-Grün, darüber (und somit perspektivisch dahinter) werden die Töne immer blasser und verfangen sich im Rotbraun des Gesteins. Das Aquarell weiß durch ebenjene flüchtige Leichtigkeit zu überzeugen, wie sie in Schieles Skizzen bekannt ist. Das Blatt ist dabei nicht bloßer Entwurf, sondern durch seine Qualität eine eigenständige Arbeit Schieles – zugleich typisch und doch ungewöhnlich!

Alfons Walde

1891 Oberndorf – Kitzbühel 1958

627^N | Winter in Tirol

Tempera auf festem, cremefarbenem Velin. (Um 1928).

Ca. 13,5 × 14,5 cm (Blattgröße ca. 20,5 × 23 cm).

Signiert unten rechts.

Mit einem ausführlichen Gutachten von Michael Berger, Wien, vom 9.5.2023. Das Werk ist im Archiv Alfons Walde unter der Nummer „D-LA-1191“ registriert und wird ins Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz:

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, wohl 1957 direkt vom Künstler erworben;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 30.000/50.000

- **Kleine Temperaarbeit mit monumentaler Wirkung**
- **Walde fängt die Brillanz des Berglichts perfekt ein**
- **Mit sensiblem Pinselduktus gibt der Maler die Landschaft detailreich und präzise wieder**

Die kleine Gouache fängt die malerische Landschaft der abgelegenen Kitzbüheler Berge auf der Südseite des „Kitzbüheler Horns“ ein. Sie zeigt zwei Bauernhöfe und eine Scheune auf einem Berghang, die von kleinen Figuren in traditioneller Tiroler Tracht belebt wird. Mit einer Vielzahl nuancierter Weißschattierungen gelingt es Walde, die Brillanz des Berglichts einzufangen, das vom noch größtenteils verschneiten Hang abstrahlt, während die kontrastierenden blauen Schatten die tiefblaue Weite des Himmels darüber widerspiegeln und so eine perfekt ausgewogene und harmonische Komposition schaffen.



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

628^N | Porträt Robert Müller

Kreide auf chamoisfarbenem Zeichenpapier. 1918.
Ca. 45,5 × 29,5 cm. Signiert und datiert unten rechts,
bezeichnet „Robert Müller“ unten links.

Am Unterrand rechts von fremder Hand bezeichnet.
Kallir D 2436.

Literatur:

Werner, Alfred, The Ecstatic Egon Schiele, in: Auction, Vol. 2,
Nr. 2, Oktober 1968, S. 20;
Comini, Alessandra, Egon Schiele's Portraits, Berkeley 1974,
mit Abb. 152.

Ausstellung:

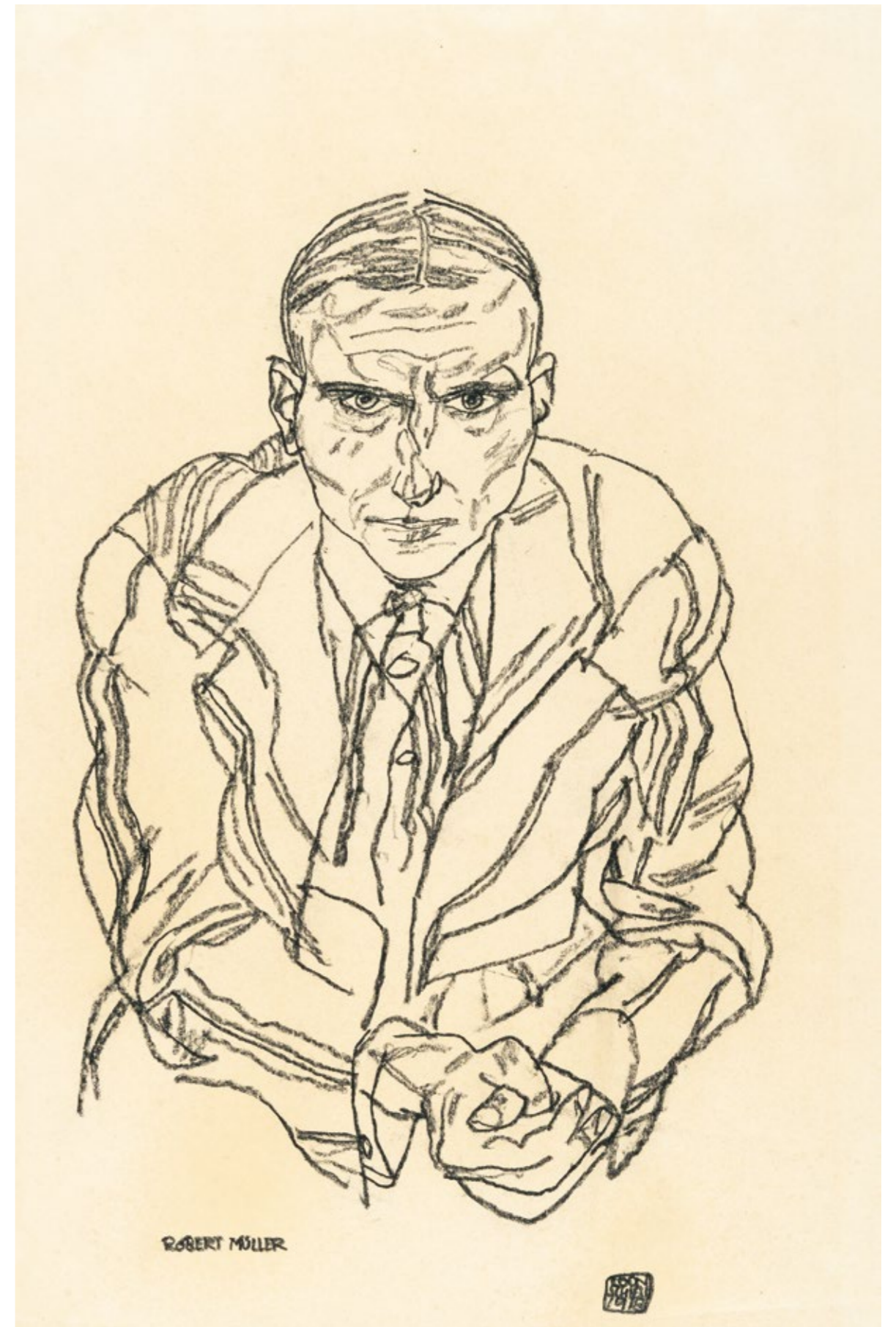
XLIX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler
Österreichs, Secession, Wien 1918, Kat.-Nr. 298;
Gustav Klimt and Egon Schiele, Solomon R. Guggenheim
Museum, New York 1965, Kat.-Nr. 62;
Egon Schiele and the Human Form: Drawings and Waterco-
lors, Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa u.a. 1971/72,
Kat.-Nr. 58;
Egon Schiele, Haus der Kunst, München 1975, Kat.-Nr. 260;
Egon Schiele, Seibu Museum of Art, Tokio 1979, Kat.-Nr. 55;
Egon Schiele: Zeichnungen und Aquarelle aus den Bestän-
den des Historischen Museums der Stadt Wien und aus
amerikanischem Privatbesitz, ausgewählt von Serge
Sabarsky, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien u.a.
1981/82, Kat.-Nr. 103;
Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele: Dessins et
Aquarelles, Salle Saint-Jean, Hôtel de Ville, Paris u.a.
1984/85, Kat.-Nr. 90;
Egon Schiele (1890–1918). Drawings and Watercolors,
Galerie Serge Sabarsky, New York 1986, Kat.-Nr. 21;
Europalia 87 Österreich: Egon Schiele, Palais des Beaux-Arts,
Charleroi 1987, Kat.-Nr. 113;
Egon Schiele: 100 Zeichnungen und Aquarelle, Oberösterrei-
chisches Landesmuseum, Linz u.a. 1990–96;
O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus, Kunsthalle
Bielefeld, 1992/93, Kat.-Nr. 167, mit farb. Abb. S. 270;
Egon Schiele: Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle, Schloss
Mainau, Blumeninsel Mainau 1994, Kat.-Nr. 99;
Egon Schiele: Drawings and Watercolors, The Serge
Sabarsky Foundation, New York 1996;
Egon Schiele, International Cultural Centre, Krakau 1996/97,
Kat.-Nr. 97;
Egon Schiele: Risbe in Akvareli, Cankarjev Dom, Fine Art
Galerija CD, Ljubljana 1997, Kat.-Nr. 97.

Provenienz:

Galerie Würthle, Wien;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 200.000/300.000

- **Ausdrucksstarkes Porträt des Schriftstellers Robert Müller**
- **Eine der Vorzeichnungen für das unvollendete Gemälde des Dargestellten**
- **Im Todesjahr Schieles entstanden**





© MELCHIOR MÜLLER

Robert Müller als Soldat



© THE KALLIR RESEARCH INSTITUTE

Vergleichsabb.: Egon Schiele, Bildnis des Schriftstellers Robert Müller, Öl auf Leinwand, 1918, Kallir P321

Bei dem hier Dargestellten handelt es sich um den österreichischen Schriftsteller, Journalisten und Verleger Robert Müller (1887 – Wien – 1924). Nach einem Studium der Germanistik und Philologie von 1907 bis 1909 in Wien, geht Müller 1910/11 in die USA, wo ihn sein Onkel Wilhelm Emmert in Brooklyn aufnimmt. Durch die Vermittlung seines Onkels, der beim New Yorker Herold in Manhattan arbeitet, findet er einen Job u.a. als Reporter. Im Herbst 1911 kehrt Müller nach Wien zurück. Dank seiner vielen Veröffentlichungen und seines exzentrischen Lebensstils wird er rasch zu einem der auffälligsten Vertreter der expressionistischen Literaturszene Wiens. 1914 veröffentlicht Müller sein erstes Buch „Irmelin Rose. Die Mythe der großen Stadt“. In den 1990er Jahren erlebt sein Reise-Roman „Tropen“ von 1915 zwei Neuauflagen. Während des Ers-

ten Weltkriegs erleidet Müller im August 1915 an der Front einen Nervenzusammenbruch und ist danach dienstuntauglich. In den Wiener Künstler- und Literatenkreisen trifft er auf den jungen Egon Schiele.

Schiele hält von seinem Freund 1918 zwei Studien zum geplanten Gemälde fest. Die weitere, sehr ähnliche Vorzeichnung in Kreide befindet sich heute im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien (Kallir D 2435). Das Gemälde „Bildnis des Schriftstellers Robert Müller“ beginnt Schiele im Januar 1918, kann es jedoch bis zu seinem frühen Tod im Oktober des Jahres nicht mehr vollenden. Es befindet sich heute in Privatbesitz (Kallir P 321).

Ab Anfang Januar 1918 sitzt Müller Egon Schiele Modell. Das Porträt zeigt den Schriftsteller mit Anzug und verschränk-

ten Händen. Seine Arme hat er entspannt auf seinen Oberschenkeln abgelegt. Den Betrachter blickt Müller mit strengem und durchdringendem Blick an. Schiele setzt seinen Freund mit fließenden dunklen Strichen auf das Papier. Keine Farbe ist für den starken Ausdruck notwendig. Das Porträt wirkt allein durch seine dynamische und expressive Linienführung. Ein Beispiel für Schieles zeichnerische Meisterschaft, die im Entstehungsjahr aufgrund seines frühen Todes endet.

Egon Schiele gelingt in einer Reihe von revolutionären Bildnissen die Überwindung der traditionellen Porträtauffassung und eine Neudefinition dieses Genre. Gegen Ende seines Lebens erhält er verstärkt öffentliche Anerkennung und wird neben Klimt zum bedeutendsten Porträtisten der Wiener Moderne.

Alfred Kubin

1877 Leitmeritz/Böhmen – Zwickledt 1959

629^N | „Opfer des Satan“

Tuschfeder und Aquarell auf Katasterpapier. 1901.

Ca. 18 × 18 cm (Blattgröße ca. 30,5 × 38,5 cm). Signiert unten rechts, über einer schwächeren weiteren Signatur. Betitelt unten links (wohl eigenhändig). Zudem ausradiert unten mittig von fremder Hand „Satan als der Verführende“ sowie datiert und mit „188“ bezeichnet unten rechts.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Wir danken Dr. Annegret Hoberg, ehemals Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv, für die freundliche Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Wohl Felix Grafe, München/Wien, beim Künstler erworben; Hauswedell & Nolte, Hamburg 1.12.1995, Los 392; Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York; Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996; Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York; Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 30.000/40.000

- Eine für Kubin typische Arbeit aus dem Frühwerk
- Ausdrucksstark werden hier Virilität und Passivität ausgelotet
- Kubins Werke thematisieren die Lust am Albtraum auf technisch wie erzählerisch gekonnte Art

In seinen Arbeiten verschiedenster Gattungen – Grafik, Literatur, Bühnenbilder – umkreist Alfred Kubin immer wieder die alpträumhaften Seiten der menschlichen Natur. Er spielt mit Begierden und geheimen Wünschen, wobei Kubin die Lust an provokanten Darstellungen menschlicher Sexualität geradezu zelebriert.

Das Blatt „Opfer des Satan“ zeigt diese Spannungen, typisch für sein Gesamtwerk: Der Höllenfürst mit chimärenhaften Zügen hält eine nackte Frau. Der Titel auf dem Blatt zeigt, dass der Satan hier als der aktive Part identifiziert wird, die Frau ist ihm ausgeliefert. Er, immerhin in einen martialisch anmutenden Harnisch gekleidet, hat sie beim Schopf gepackt. Alfred Kubin zeigt den Teufel dabei als virilen kräftigen Mann, der seine animalische Dominanz ungehindert ausleben kann. Die Frau, ganz nackt, schaut unglücklich und ohnmächtig zu Boden. Sie ist nicht reizvoll gestaltet. Zwar ist sie nackt und weist geradezu karikaturesk-urtümliche Rundungen auf, doch ihr Blick ist voller Trauer und Wehleid.

Kubin selbst bemerkt einmal, dass „das Schöne als Widerspruch existiert und Begierden und Wünsche züchtet“. In „Opfer des Satan“ wird dies anschaulich: Wo die beiden Dargestellten nackt sind und Lust erwecken könnten, steht nichts als Sorge vor dem Bösen und Mitleid mit der Unschuld.

Die rückseitige Beschriftung „Grafe“ verweist auf den österreichischen Lyriker und Übersetzer Felix Grafe (1888–1942). Grafe zieht 1908 zum Studium der Kunstgeschichte nach München und freundet sich hier mit Alfred Kubin an. Grafe soll zahlreiche Zeichnungen seines Freundes erwerben. So stammt wohl auch das vorliegende Blatt aus seiner Sammlung.





Oskar Kokoschka

1886 Pöchlarn bei Wien – Montreux 1980

630^N | Sitzendes Mädchen im grünen Kleid

Aquarell auf bräunlichem Zeichenpapier. (Ca. 1922).

Ca. 68,5 × 50,5 cm. Signiert und bezeichnet „30“ unten links. Das Werk wird von Alfred Weidinger in den zweiten Band des Werkverzeichnisses der Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka aufgenommen.

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hrsg.), Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre: 1906–1926. Aquarelle und Zeichnungen, Stuttgart 1986, Kat.-Nr. 79, mit farb. Abb.

Ausstellung:

Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre: 1906–1926, Hamburger Kunsthalle u.a., Hamburg u.a. 1986, Kat.-Nr. 79;

Oskar Kokoschka: Dipinti e disegni, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz/Palazzo del Turismo, Riccione 1987, Kat.-Nr. 56;

Europalia 87 Österreich: Oskar Kokoschka, Museum voor Schone Kunsten, Gent/Salle Saint-Georges, Liège 1987, Kat.-Nr. 95;

Oskar Kokoschka: 1886–1980, Museu Picasso, Barcelona 1988, Kat.-Nr. 102;

Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre, Josef Albers Museum. Quadrat Bottrop, Bottrop u.a. 1988–94, Kat.-Nr. 48;

Gustav Klimt: 1862–1918, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989;

Oskar Kokoschka: Wczesne lata, Miedzynarodowe Centrum Kultury, Krakau/Gornoslaska Macierz Kultury, Kattowitz, 1994/95, Kat.-Nr. 56;

Oskar Kokoschka, Oskar Kokoschka Galerie, Prag 1996/97;

Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre, Städtische Galerie Klagenfurt, 1997, Kat.-Nr. 39;

Oskar Kokoschka: Viden – Praha: Olejomalby, Akvarely, Kresby, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov 1997.

Provenienz:

Dr. Harry Levine, New York;

Sotheby's, New York 14.11.1985, Los 126;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 50.000/60.000

- **Leuchtende Arbeit aus der Dresdner Zeit Kokoschkas**
- **Ein großformatiges Beispiel für seinen innovativen Umgang in diesem Medium, der ihm den Ruf als Meister des Aquarells einbringt**
- **Rasch ausgeführte, farbintensive Studie einer Sitzenden**

Kokoschkas Ruhm als Meister des Aquarells beruht auf seinen Werken aus der Dresdner Zeit; 1919 wird er als Professor an die Kunstakademie berufen. In dieser Stadt überwindet er allmählich seine persönliche Traumata der Trennung von Alma Mahler und des Krieges. Sein Malstil verändert sich, seine Arbeiten werden zunehmend freier und farbintensiver. Als Professor wendet er sich dem Aquarell zu: Kokoschka erwartet von seinen Studenten an der Akademie eine rasche, nicht korrigierbare Erfassung des Gesehenen. Daher verlangt er von ihnen die Benutzung von Wasserfarbe, denn dieses Medium gilt ihm als unmittelbare Spiegelung eines Seherlebnisses voller Licht und Farbe. Er malt mit seinen Studenten, teilt ihre Aufgaben. Dabei entwickelt sich sein eigener Stil weiter. Er setzt breite, häufig parallel verlaufende Pinselstriche auf das Papier, um eine leuchtende Struktur zu erhalten. Er arbeitet rasch und ohne jede Vorzeichnung, lässt die Farben teilweise ineinanderfließen. Die Unterlage wird in die Komposition mit aufgenommen; frei liegende Flächen setzen Akzente und bringen Licht in die Darstellung. Schwarz hingegen verbannt er aus seinem Werk. Als Aquarellist erreicht Kokoschka 1922/23 einen absoluten Höhepunkt – dieser sollte kurzlebig sein. Schon während seiner Reisejahre von 1924 bis 1934 und seinem darauffolgenden Aufenthalt in Wien entstehen keine weiteren Aquarelle. Erst während des Zweiten Weltkriegs in England findet er zu dieser Technik zurück.



Oskar Kokoschka

631^N | Louis Krohnberg

Öl auf Leinwand. (1950). Ca. 101,5 × 76 cm.

Monogrammiert oben links.

Verso auf Leinwand bzw. Keilrahmen mit verschiedenen handschriftlichen (Kreide-)Bezeichnungen sowie teils fragmentarischen Speditionsetiketten.

Wingler 365; Winkler/Erling 391.

Das Gemälde ist im Online-Werkkatalog, hrsg. von der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey, unter der Nummer 1950/4 registriert.

Literatur:

Oskar Kokoschka, Museum voor Schone Kunsten, Gent 1987,

Kat.-Nr. 47 (nicht ausgestellt);

Monseel, Philippe, Kokoschka 1886–1980, Paris 1995,

mit Farbtafel 55.

Ausstellung:

Oskar Kokoschka. Aus seinem Schaffen 1907–1950, Schloss Charlottenburg, Berlin 1951, Kat.-Nr. 43;

Pittsburgh international exhibition of contemporary painting, Carnegie Institute, Pittsburgh/PA 1952, Kat.-Nr. 137, mit Abb.;

Deutscher Künstlerbund 1950. Dritte Ausstellung, Hamburger Kunsthalle, 1953, Kat.-Nr. 99b;

Oskar Kokoschka in England and Scotland, Marlborough Fine Art, London 1960, Kat.-Nr. 24;

Exhibition of acquisitions from Friends of The Art Museum of Israel, Ben Uri Art Gallery, London 1962, Kat.-Nr. 63;

Oskar Kokoschka 1886–1980, Museu Picasso, Barcelona 1988, Kat.-Nr. 54, Farbtafel S. 87;

Oskar Kokoschka. Die frühen Jahre, Josef Albers Museum. Quadrat Bottrop, Bottrop u.a. 1988/89, außer Kat.;

Oskar Kokoschka. Wczesne lata, Miedzynarodowe Centrum Kultury, Krakau u.a. 1994/95, S. 130, Farbtafel 7.

Klimt – Schiele – Kokoschka, Musée des Beaux-Arts, Rouen 1995, außer Kat.

Provenienz:

Louis Krohnberg, London;

Harry Craps, London;

The Israel Museum, Jerusalem 1967;

Hauswedell & Nolte, Hamburg 9.6.1983, Los 812;

Sotheby's, München 28.10.1987, Los 124;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 80.000/120.000



© FONDATION OSKAR KOKOSCHKA VG-BILDKUNST, BONN 2023

Vergleichsabb.: Oskar Kokoschka, Bildnis des Bundespräsidenten Prof. Dr. Theodor Heuss, 1950. Köln, Museum Ludwig

- **Sehr lebendiges und farblich fein nuanciertes Porträt aus der Londoner Exilzeit des Künstlers**
- **Im selben Jahr entsteht das berühmte Porträt des damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss**
- **Das Gemälde war bereits Bestandteil mehrerer Museums- und Privatsammlungen und wurde auf zahlreichen internationalen Ausstellungen präsentiert**

Kokoschka malt das Porträt des anglo-amerikanischen Geschäftsmannes Louis Krohnberg in London, während er an der „Prometheus-Saga“ arbeitet, seiner größten und anspruchsvollsten Komposition. Er schildert Krohnberg als offenen, gesellig wirkenden Menschen, der mit einem Pint Bier gelöst in einem wohnlichen Umfeld sitzt. Vielleicht verweist das kleine Pferdebild an der Wand hinter ihm auf seine Leidenschaft für Pferderennen?

Waldemar George schrieb über diese Jahre: „Niemals zuvor haben seine Gesichter so deutlich gesprochen und eine so breite Skala menschlicher Gefühle und Empfindungen ausgedrückt. Niemals aber auch war Kokoschka so losgelöst von allem Materiellen und aller Realität.“ (in: J. P. Hodin, Bekenntnis zu Kokoschka, Mainz 1963, S. 51).





Alfons Walde

1891 Oberndorf – Kitzbühel 1958

**632^N | „Aurach bei Kitzbühel“ (Tiroler Bergdorf/
Auracher Kirche)**

Öl auf Malkarton. (Um 1928). Ca. 57 × 46,5 cm. Signiert unten links. Verso vom Künstler auf typografischem Künstleretikett handschriftlich betitelt.

Mit einem ausführlichen Gutachten von Michael Berger, Wien, vom 9.5.2023. Das Werk ist im Archiv Alfons Walde unter der Nummer „D-LA-1189“ registriert und wird ins Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz:

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1957
direkt vom Künstler erworben;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 300.000/400.000

- Blick auf das tief verschneite Dorf Aurach bei Kitzbühel mit der charakteristischen Zwiebelturmkirche
- Seit 1923 sehr beliebtes Motiv des Künstlers, das er sein Leben lang immer wieder aufgreift
- Durch eine gekonnte Pinselführung, leuchtende Farben und kräftige Licht-Schatten-Effekte schildert der Maler einen perfekten, sonnigen Wintertag



Kitzbühel®

Wort-Bild-Marke oder Gams Emblem der Gemeinde
Kitzbühel von Alfons Walde



KARL & FABER KUNSTAUKTIONEN

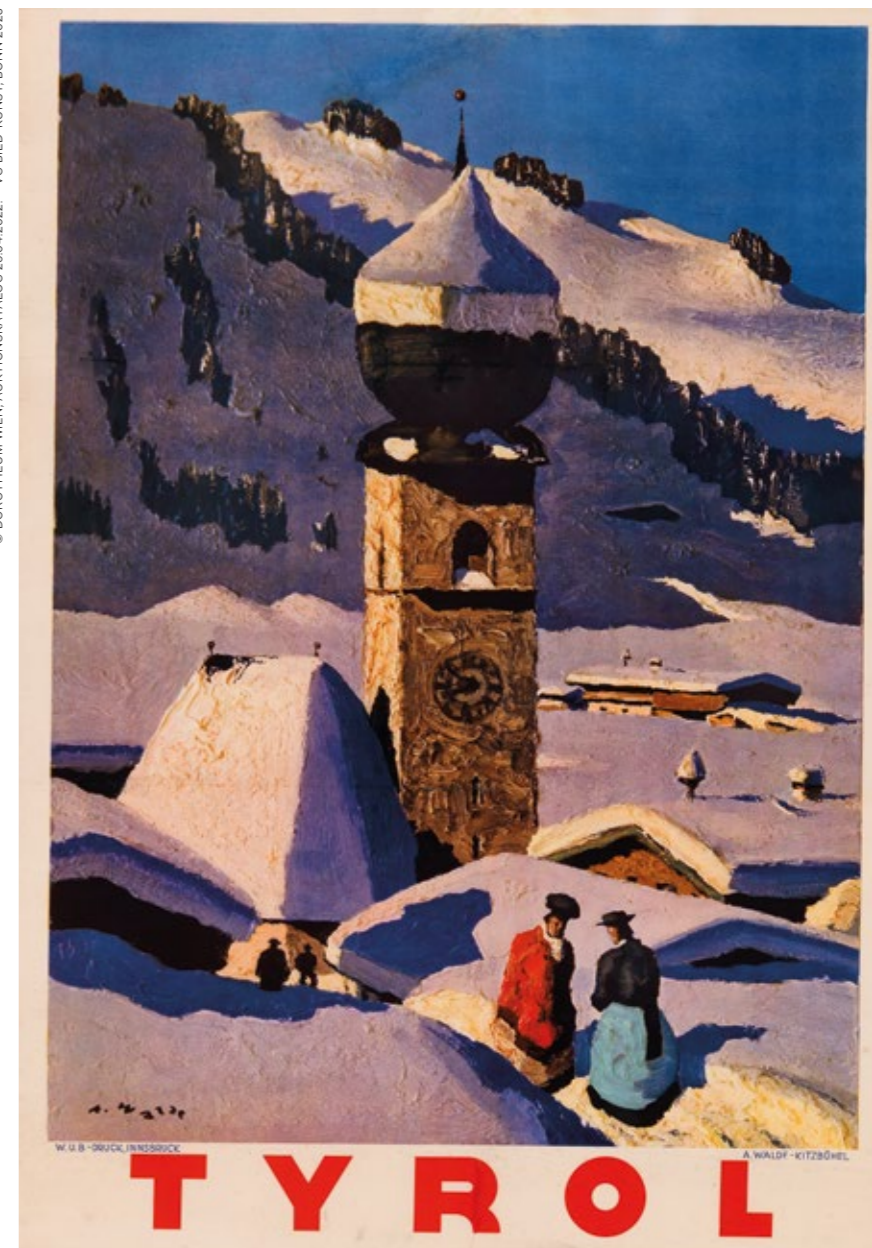
Alfons Walde, Der Aufstieg, 1929, Karl & Faber Auktion 273,
Ergebnis: € 762.500

Alfons Walde entwirft das Motiv des „Auracher Kirchl“ bereits 1924 und gewinnt damit eine Ausschreibung des Tiroler Landesverkehrsamtes für die Gestaltung eines Werbeplakats für Tirol. Mit der idyllischen Kombination aus dem landestypischen Zwiebelkirchturm und den dick verschneiten Dorfhäusern wird die Darstellung schon bald zum Inbegriff der alpinen Landschaft. Aufgrund des Erfolgs malt Walde das Sujet in den folgenden Jahren in zahlreichen Varianten, die sich jedoch alle in kleinen, fein beobachteten Details unterscheiden. Das hier angebotene Gemälde entsteht um 1928 und bezaubert mit einem meisterhaften Spiel von hellem Wintersonnenlicht und bläulichen Schatten auf den pastos gemalten, fast plastisch wirkenden Schneepartien. Im Hintergrund erhebt sich der bewaldete Hang des Hahnenkamm. Die beiden in dicke Mäntel gehüllten Bäuerinnen, die sich am vorderen Bildrand zu begegnen scheinen, geben dem gesamten Werk eine menschliche Dimension und Wärme.

Michael Berger schreibt in seinem Gutachten: „Bei dieser Version aus den späten Zwanziger Jahren kommt die von Walde bekannte, pastose Malweise mit dickem Farbauftrag und starker Intensität zum Ausdruck. (...) die Farbkomposition und die Auflösung der räumlichen Gestaltung im Vordergrund scheint in diesem Werk spontan und nach wie vor im Einflussbereich der expressiven Phase des Frühwerkes. Auch gestalten sich die verschneiten Berghänge im Hintergrund als reizvoll. Das reflektierte Licht im Schnee erzeugt die Stimmung eines herrlichen Wintertages in Tirol.“

Walde hat seinerzeit mit den idealisierten Landschaften der Tirol-Tourismusplakate die Wünsche und Fantasien der Besucher eingefangen, die bis heute noch das (Traum-)Bild Tirols prägen. Auch das heute so bekannte wie beliebte Emblem des Auracher Nachbarortes Kitzbühel, die Gams mit dem charakteristischen Schriftzug, ist ein Entwurf von Alfons Walde.

© DOROTHEUM WIEN, AUKTIONSKATALOG 26.04.2022, VG BILD-KUNST, BONN 2023



Alfons Walde, „Tyrol“, Poster (Offset in Farbe)

Alfons Walde

633^N | Bergfrühling

Öl auf Malkarton. 1928. Ca. 42,5 × 67,5 cm. Signiert unten links sowie verso auf dem typografischen Künstleretikett, dort auch vom Künstler datiert und bezeichnet.

Verso mit zwei alten Zollstempeln und zwei weiteren Etiketten mit Provenienzangaben.

Mit einem ausführlichen Gutachten von Michael Berger, Wien, vom 9.5.2023. Das Werk ist im Archiv Alfons Walde unter der Nummer „D-LA-1190“ registriert und wird ins Werkverzeichnis aufgenommen.

Provenienz:

Dr. Otto Mader, 1928 direkt beim Künstler erworben;
Dr. Rudolf Blaas, 1941 vom Vorgenannten erhalten;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 80.000/120.000

- **Typisches Gemälde aus der reiferen Werkphase des Künstlers**
- **Momentaufnahme der örtlichen Stimmung im wiederkehrenden Jahreslauf**
- **Der dargestellte Bauernhof lag in Fußnähe von Waldes Atelier, oberhalb des Schwarzsees bei Kitzbühel**

Das Motiv „Bergfrühling“ ist in den späten Zwanziger Jahren entstanden und zählt schon zur reiferen Werkphase des Künstlers, wo Gehöftformen im hochalpinen, wie auch ländlichen Bereich im Tal, Bauern bei der Arbeit oder in Bewegung dargestellt werden. Neben den monumentalen bis dekorativen



Schnee- und Landschaftsbildern der früheren Zwanzigerjahre stehen in diesem Sujet die bäuerlichen Behausungen, das Leben in den Bergen und die Beziehung der Menschen, bedingt durch Ihre Umgebung der einsamen Berglandschaft, im Vordergrund. Waldes Hauptanliegen ist weniger in der Darstel-

lung des Individuums und seiner Befindlichkeit zu suchen, vielmehr versucht er, eine Momentaufnahme in seinem Ablauf einzufangen.

Michael Berger weist in seinem Gutachten darauf hin, dass der dargestellte Bauernhof etwa zwanzig Gehminuten vom

Atelier Waldes entfernt, oberhalb des Schwarzsees, zu finden war. Eine antiquarische Postkarte, die auf der Rückseite vom Künstler mit dem Titel „Seebichl“ beschriftet wurde, lässt diesen Rückschluss zu.



Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

634^N | Kochel. Schneelandschaft mit Häusern

Öl auf Malkarton. (1908/09). Ca. 33 × 45 cm. Verso signiert und betitelt „Kochel. Schneelandsch. m. Häusern“.

Eine Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, von Dr. Isabelle Jansen vom 7.11.2022 liegt vor. Das Werk wurde im Original am 20.10.2014 dem Kuratorium vorgelegt und wird in das von der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso auf typografischem Etikett mit dem Stempel;

Margit Winter Chanin, New York;

Privatsammlung, 1965 von Vorgenannter erworben;

Sotheby's, London 4.2.2015, Los 314;

Privatsammlung, Luxemburg;

Privatsammlung, Schweiz, von Vorgenannter erworben.

€ 550.000/650.000

- Wichtiges Beispiel Münters neuartiger, expressiver und starkfarbiger Malweise
- Aus ihrer äußerst produktiven Schaffensphase 1908/09 in Murnau und Kochel
- Eine der wenigen Studien, die Münter später in eine größere Komposition umsetzt





Die leuchtende, intensiv farbige Winterlandschaft entstand Anfang 1909 im tief verschneiten Kochel, als Gabriele Münter mit Wassily Kandinsky am 20. Februar über Garmisch und Mittenwald zu dem befreundeten russischen Musikerehepaar Thomas und Olga von Hartmann fuhr, wo sie zwei Wochen lang zahlreiche Studien des Orts und einzelne Landschaftsausschnitte malten. Zuvor hatten sie im Sommer 1908 erstmals das benachbarte Murnau für sich entdeckt und dort in einem längeren Malaufenthalt zusammen mit Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin den Durchbruch zu neuartigen, expressiven und starkfarbigen Ausdrucksmitteln gefunden, der die Geburtsstunde des späteren „Blauen Reiter“ einleitete. Gabriele Münter fasste diese Entwicklung in der berühmten, sehr anschaulichen Formulierung zusammen: „Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum Geben eines Extrakts.“

Münter erlebte in der Zeit in Murnau und Kochel 1908 und 1909 eine ihrer produktivsten Schaffensphasen. Im fruchtbaren Klima des künstlerischen Austauschs entstand eine Fülle von Ölstudien direkt vor der Natur, die mit flüssigem, befreitem Pinselstrich zu den besten Werken des deutschen Expressionismus am Beginn des 20. Jahrhunderts zählen.

Ihre besonderen Errungenschaften sind eine Reduktion der gegenständlichen Details, die zunehmende Unabhängigkeit der reinen Farbe vom Naturvorbild, die Vernachlässigung der Perspektive zugunsten der Fläche und eine Vereinfachung der Konturen zur Steigerung des Ausdrucks. Münters große künstlerische Stärken, ihre Intensität des Blicks und die Fähigkeit zur Zusammenfassung des Gesehenen gelangen hier zur vollen Entfaltung und finden die Bewunderung ihrer Künstlerfreunde, denen sie darin zeitweise zum Vorbild wurde.

Münters Gemälde „Kochel. Schneelandschaft mit Häusern“, im spontanen Duktus direkt vor der Natur gemalt, bündelt

alle diese Eigenschaften wie in einem Brennglas: Der Blick führt am einfachen Gestänge zweier schwarzer Bäume im Vordergrund den Weg entlang auf zwei würfelförmige Gehöfte und einem Berghang hinter ihnen von ebenso einfachen Umrisslinien – die Schneelandschaft dabei umgesetzt in vibrierenden, kühnen Farben von Violett, Blau, Türkis und Weiß. Besonders die blauen Schlagschatten im Schnee, die auch Kandinsky in seinen Kocheler Bildern so faszinierten, werden hier in intensiven Farbkorrespondenzen in den größeren Flächen aufgegriffen und im Türkis des Himmels harmonisch abgeschlossen. Gemalt ist auch Münter Schneelandschaft auf Pappe mit den Maßen ca. 33 × 44 cm, dem ‚klassischen‘ Format fast aller ihrer Ölstudien und auch ihres Gefährten Kandinsky aus den Murnauer Jahren. Beide transportierten diese Malutensilien in einem passenden Kasten samt Staffelei zum Arbeiten im Freien und es gibt sehr schöne Fotos auch aus der Kocheler Zeit, wo Kandinsky Gabriele Münter im Wintermantel malend an der Staffelei auf dem Friedhof in Kochel aufgenommen hat.

Dabei ist „Kochel. Schneelandschaft mit Häusern“ bemerkenswerterweise eine der wenigen Ölstudien, die Münter später in eine größere Komposition umsetzte (Winterlandschaft, 1909, Öl/Pappe, 49 × 72 cm, ehem. Ahlers Collection). Das große Gemälde wählte sie für die 1. Ausstellung der von ihr mitbegründeten „Neuen Künstlervereinigung München“ im Dezember 1909 in der Galerie Heinrich Thannhauser in München aus, es wurde als einziges ihrer Werke repräsentativ im kleinen Katalog abgebildet. Doch während hier Weg, Häuser und Berg weiter in den Hintergrund gerückt sind, die Farben insgesamt gelblich abgedunkelt und in einer gestückelten, an van Gogh Handschrift erinnernden eingesetzt sind, zieht die Ölstudie ihrer mit unvergleichlich größerer Strahlkraft der Farben, der Nahtsicht auf das Motiv und einer beinahe magischen Lebendigkeit den Betrachter wie mit einem Sog in das Bild hinein.

Dr. Annegret Hoberg

© GABRIELE MÜNTER- UND JOHANNES EICHERER-STIFTUNG



Münter beim Malen auf dem verschneiten Friedhof in Kochel, Februar 1909

© EHEMALS AHLERS COLLECTION, VG BILD-KUNST, BONN 2023



Vergleichsabb.: Gabriele Münter, Winterlandschaft, 1909

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

635^N | „Kopf Wehrlin“

Öl auf Leinwand. (1924–26). Ca. 65 × 50 cm. Signiert unten rechts, gewidmet unten links „Gustav Schiefler zum 70sten Geburtstage / dem ewig jungen Freunde der Kunst Jan. 1928“. Verso nochmals signiert, betitelt sowie datiert „1924“. Verso auf dem Keilrahmen nur schwach leserliches typografisches Etikett „Leihgabe (...) von Frau L. Schiefler“. Gordon 829.

Das Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv in Wichtrach/Bern verzeichnet und eine Echtheitsbestätigung verfügbar.

Literatur:

Gustav Schiefler. Meine Graphiksammlung, hrsg. von Gerhard Schack, Hamburg 1974, Kat.-Nr. 184, mit farb. Abb.; Delfs, Hans, von Lüttichau, Mario-Andreas und Scotti, Roland, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Ostfildern-Ruit 2004, S. 171, Brief Nr. 240, o. Abb. (Postkarte mit dem Gemälde als Foto auf der Bildseite);

Delfs, Hans (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner – Der Gesamte Briefwechsel „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Briefe Nr. 1932, 1937, 1940, 1947, 1948, 1955, 1962, 1974, 2454, o. Abb.;

Gnägi, Mandy, Der Maler als Fotograf. Ernst Ludwig Kirchners Porträtfotografien, Petersberg 2011, mit s/w Abb. 44, S. 73.

Ausstellung:

Kunst der letzten 30 Jahre aus Hamburger Privatbesitz, Kunstverein Hamburg, 1930, Kat.-Nr. 99, mit s/w Abb. S. 13; E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein Frankfurt/Main/Kunstverein Hamburg 1969/70, Kat.-Nr. 57, mit s/w Abb. 65; Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern, Tefal Maastricht 2017 (außer Kat.).

Provenienz:

Gustav Schiefler, Hamburg 1928;

Carl Gustav Schiefler, Hamburg 1935;

Familienbesitz Schiefler;

Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2015.

€ 600.000/700.000

- Besonders farbtensive und expressionistisch ausformulierte Komposition aus der Davoser Zeit
- Porträt des jungen Malers Robert Wehrin, dessen Gesicht hier Züge Kirchners erahnen lässt
- Geschenk des Künstlers mit persönlicher Widmung an Gustav Schiefler, seinen Freund, Förderer und bedeutenden Sammler des Expressionismus

„Ich freue mich, dass es Ihnen gefällt. Sie werden erstaunt sein, wenn Sie die Farben sehen. Es ist sehr farbig.“

Kirchner an Gustav Schiefler, 19.1.1928





Vergleichsabb.: Ernst Ludwig Kirchner, Kopf Robert Wehrlin (en face), 1924, Holzschnitt



Vergleichsabb.: Ernst Ludwig Kirchner / Lise Gujer, Figuren, Liegende unten rechts, Paare und Katze, 1925/26



Robert Wehrlin auf der Veranda des Wildboden-Hauses, um 1925



Vergleichsabb.: Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnung des Gemäldes „Kopf Wehrlin“ mit Rahmen, auf der Seite aus Kirchners Brief vom 19.1.1928

Das Gemälde „Kopf Wehrlin“ ist eine expressionistische Wucht! Es wirkt in seiner gesamten Üppigkeit zunächst überwältigend und wirft zahlreiche Fragen auf: Wie passt das Porträt des etwas schüchtern blickenden jungen Mannes zu der überbordenden blau-violett-rotten Farbenpracht? Was bedeuten die nackten Gestalten im Hintergrund oder die handschriftliche Widmung am unteren Bildrand? Wieso hat ein Kirchner-Gemälde einen so kitschigen goldenen Schnörkelrahmen? Doch bei genauerem Hinsehen ergeben genau diese ungewöhnlichen Kombinationen einen tieferen Sinn und verweisen auf zahlreiche interessante Facetten und Details.

Der in Winterthur geborene Robert Wehrlin (1903–1964), besucht als junger Jurastudent ab 1922 wiederholt seine tuberkulosekranke Mutter in Davos und lernt dort Ernst Ludwig Kirchner kennen. Es entwickelt sich eine freundschaftliche Verbindung zu dem zwanzig Jahre älteren Kirchner, der ihn bestärkt, sich ganz der Malerei zu widmen. Wehrlin gibt sein Jurastudium auf, zieht 1924 nach Paris und wird Student unter anderem bei André Lhote. Anschließend etabliert er sich als freier Künstler in Frankreich, bleibt der Schweiz aber sein Leben lang eng verbunden. Der künstlerische Einfluss Kirchners zeigt sich auch in Robert Wehrlins malerischem Œuvre.

So lebensentscheidend der Einfluss Kirchners auf den jungen Robert Wehrlin war, für Kirchner scheint die Begegnung nicht allzu tiefgreifend gewesen zu sein. Lediglich in seinem Briefwechsel wird er vereinzelt im Zusammenhang mit dem

Porträt genannt. Um 1924/25 macht Kirchner zwei Fotos von Robert Wehrlin auf der Veranda seines Wildboden-Hauses und fertig nach deren Vorlage zwei Holzschnitte an (Gercken H 1444 und 1445). Die ausdrucksstärkere Variante mit dem Kopf en face verarbeitet er anschließend zu dem Porträt „Kopf Wehrlin“. Während der Holzschnitt im Hintergrund noch die Fenstersprossen von der fotografischen Vorlage übernimmt, wählt Kirchner für das Gemälde den 1925/26 entworfenen und von Lise Gujer ausgeführten Bildteppich „Figuren, Liegende unten rechts, Paare und Katze“ (Kornfeld 10). Die intensive Farbigkeit des Bildteppichs spiegelt sich in dem expressionistisch ausgeführten Porträt mit violetten Konturschatten und gelben Glanzpunkten im Gesicht wider. Kirchner malt das Porträt zu der Zeit, als Robert Wehrlin sich bereits dank seines Zuspruches dazu entschlossen hatte, Künstler zu werden und nach Paris zu gehen. Womöglich sieht Kirchner in dem jungen Mann auch ein wenig sich selbst, wie er Jahre zuvor ebenfalls zunächst das „vernünftige“ Architekturstudium wählt, bevor er sich dazu entschließt, Künstler zu werden.

Im Januar 1928 schenkt Kirchner seinem langjährigen Sammler Gustav Schiefler das Porträt zum 70. Geburtstag und hält dies mit der handschriftlichen Widmung „dem ewig jungen Freunde der Kunst“ am unteren Bildrand fest. Kirchner kündigt ihm die Zusendung des Gemäldes an und formuliert seine konkreten Wünsche bezüglich der Rahmung: „(...) Ich sende es per Post ohne Rahmen (...). Sie werden leicht einen alten Goldrah-

men dafür finden, am besten einen solchen mit reichem Ornament. Goldton, ein grünes gelbes Gold. Das Bild ist dafür komponiert durch die Ecken der blauen Hintergrundfläche. Hoffentlich kommt das Bild gut an.“ (19.1.1928, Brief 1940). Dazu zeichnet Kirchner eine kleine Skizze des Gemäldes in einem barockisierenden Rahmen. Das mag im Hinblick auf die vielfach beachteten, selbstgestalteten Künstlerrahmen der Expressionisten zunächst überraschen. Doch Kirchner, der sich von den Brücke-Künstlern wohl am intensivsten mit der Frage der Einrahmung auseinandersetzte, sieht in den farbig gefassten Holzleisten lediglich provisorische Ausstellungsrahmen, die vor allem im musealen Kontext durch aufwendige Rahmen ersetzt werden sollten. „Kirchner setzt den barocken Schnörkel nicht um seiner selbst willen, sondern zur Verlängerung des Bildes auf dem Rahmen, dem Mittler zwischen Gemälde und umliegendem Raum.“ (Werner Murrer, in: Ausst.-Kat. Unzertrennlich. Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler, Brücke-Museum, Berlin u.a. 2019/20, S. 321). Eben diesen Bezug zwischen Motiv, Rahmen und Raum wünscht sich Kirchner auch bei der Rahmung für den „Kopf Wehrlin“, sodass die Ecken der blauen Farbfläche im Hintergrund von den mittleren Zierelementen der Rahmenleisten aufgenommen und erweitert werden. Der heutige Rahmen ist vermutlich nicht der von Schiefler ausgewählte, orientiert sich aber doch sichtbar an Kirchners Wünschen.

Der beschenkte Gustav Schiefler ist äußerst angetan von dem Werk und antwortet dem Künstler: „Lieber Herr Kirchner!

Gestern, als wir von Hamburg zurückkamen, fanden wir das von Ihnen geschickte Bild vor. Sie können sich denken, mit welcher Spannung wir es auspackten. Aber die Erwartung wurde noch um ein Beträchtliches übertroffen. Es ist ein ganz herrliches Portrait und ich bin Ihnen für die Gabe von Herzen dankbar. Es ist mir besonders lieb, von Ihnen ein solches figürliches Bild aus Ihrer letzten Zeit zu besitzen. Es ist eine erstaunliche Abgeklärtheit in der Erfassung des Eindrucks der Persönlichkeit darin: die ganze unbekümmerte Sinnhaftigkeit der Jugend und ihr strahlendes Auge. Und dabei die mit diesem Eindruck übereinstimmende scheinbare und bei genauem Hinsehen doch so vertiefte Einfachheit des Vorgangs einer wundervollen Malerei. Es ist tatsächlich ein Kabinettstück, auf das wir sehr stolz sind. Wir wollen nun, sobald wir wieder in der Stadt sind (...), einen Ihrem Vorschlag entsprechenden Rahmen (aussuchen).“ Selbst drei Monate später ist Schiefler noch ganz entzückt von dem Porträt und schreibt (23.4.1928, Brief 1974): „Seit meinem letzten Briefe ist nun Ihr neues Bild in seinem Rahmen bei uns eingetroffen, der, so gut es anging, nach Ihrer Zeichnung gemacht ist, und es sieht sehr prächtig darin aus. Wir haben eine ungeheure Freude daran, die sich täglich erneuert, und denken dabei Ihrer mit Dankbarkeit.“ (31.1.1928, Brief 1947).

Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

636^N | Waldweg

Öl auf Leinwand, randdoubliert. 1912. Ca. 80 × 70 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Hüneke 1912–14.

Ausstellung:

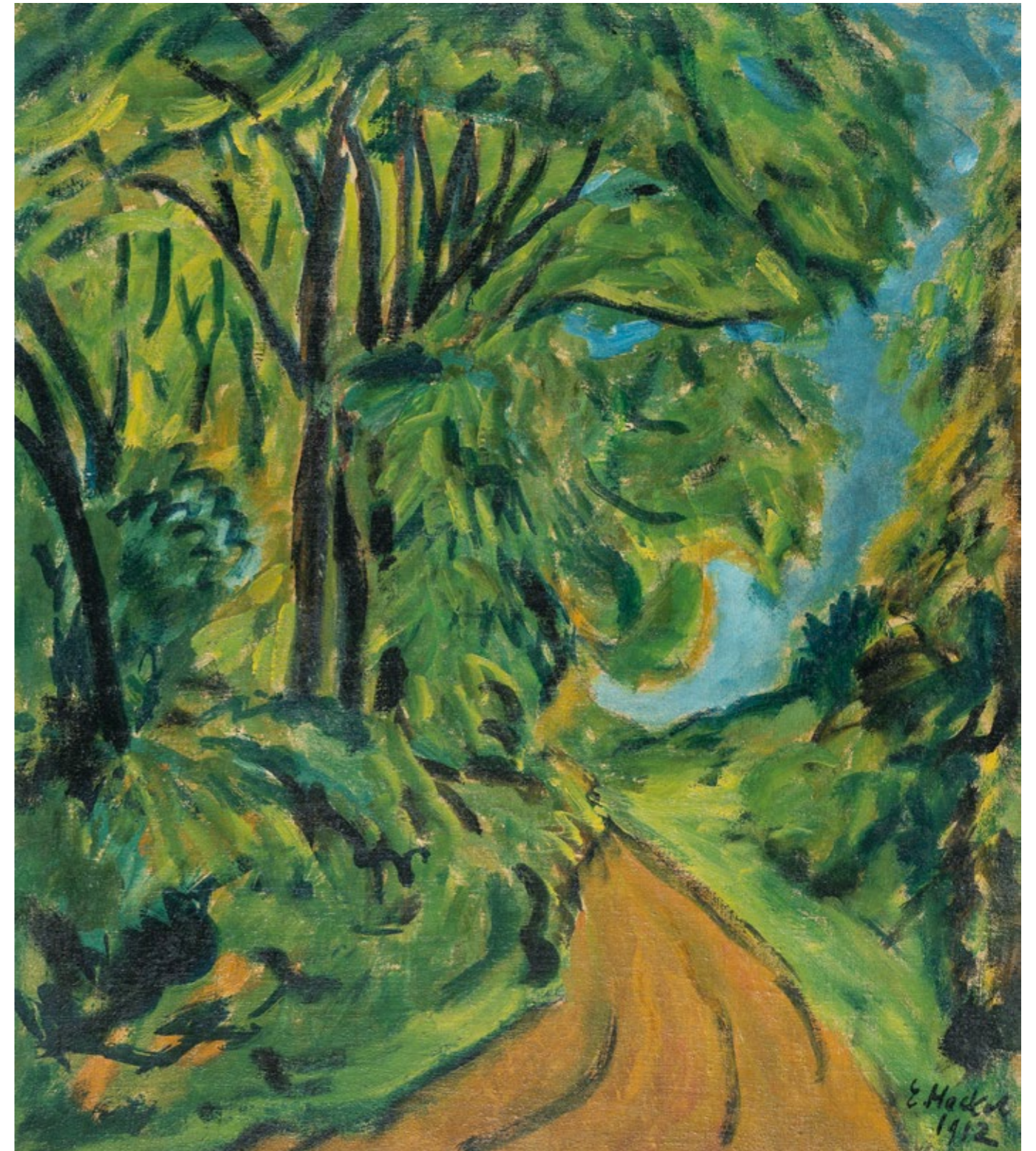
Sammlung Serge Sabarsky, München 1982, Kat.-Nr. 38;
Expressionists, Gallery Serge Sabarsky, New York 1984,
Kat.-Nr. 35, mit farb. Abb. S. 75;
From Kandinsky to Dix. Paintings of the German Expressio-
nists, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989,
Kat.-Nr. 88, verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett;
Erich Heckel – Die frühen Jahre. Zeichnungen, Aquarelle,
Graphik, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen/Stadt
Rosenheim 1995, außer Kat.;
Da Kandinsky a Dix. Dipinti dell'Espressionismo Tedesco,
Castello Svevo, Bari u.a. 1998, Kat.-Nr. 19, mit farb. Abb. S. 69,
verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett;
Ekspressionisterne fra Serge Sabarsky Samlingen, Kunst-
foreningen, Kopenhagen 2003, Kat.-Nr. 25;
Brücke. The Birth of Expressionism in Dresden and Berlin
1905–1913, Neue Galerie, New York 2009, Kat.-Nr. 75.

Provenienz:

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin/Düsseldorf;
Sammlung Lily T. Stern, London;
Ketterer, München 1.12.1980, Los 658;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, verso auf
der Rahmenrückpappe mit dem Etikett der „Serge Sabarsky
Gallery“;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 300.000/500.000

- **Dynamisch-dichte Komposition in satten Grüntönen aus der „Brücke“-Zeit**
- **Ausdruck des ureigenen, inneren Natur-Empfindens des Künstlers mit reiner Landschaft**
- **Das Werk gelangte über die Galerie Flechtheim in die bedeutenden Sammlungen Lily T. Stern, Direktorin der Molton Gallery, London, und Serge Sabarsky, New York**





Vergleichsabb.: Erich Heckel, Parksee, 1914,
Franz Marc Museum, Kochel a. See.

Heckel zeigt in seinem „Waldweg“ von 1912 ein Naturverständnis, welches sowohl für ihn als auch die von ihm mitgegründete Künstlergruppe „Die Brücke“ als exemplarisch zu verstehen ist. Der junge Künstler Heckel studiert 1905 in Dresden Architektur, als er gemeinsam mit seinen Freunden Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff eine Vereinigung gründet, welche die Kunst neu zu denken versucht. In den darauffolgenden Jahren stoßen weitere Künstler, etwa Max Pechstein oder Emil Nolde, zur Gruppe dazu. Bis zu ihrer Auflösung 1913 in Berlin verschreibt sich die Gruppe einem Stil, der sich durch holzschnittartige Malweisen und subjektive Darstellungen der Bildthemen auszeichnet. Zu den Sujets der „Brücke“ gehören Themen, die bis dahin nicht als bildwürdig empfunden oder gar verpönt waren. Aber auch die Natur und der Mensch als Teil ebendieser ist immer wieder Thema. So finden sich zahlreiche Darstellungen von Landschaften sowie von häufig nackten Menschen im Grünen in den Werken der „Brücke“-Künstler.

Erich Heckel selbst ist im Entstehungsjahr des hier angebotenen „Waldweg“ kein Dresdner Student mehr, er lebt gemeinsam mit seiner Partnerin Milda Frieda Georgi in Berlin. Ob der „Waldweg“ dabei eine Grundlage in einem Naturerlebnis in oder um Berlin hatte oder ob es hierfür überhaupt eine Vorlage in der Natur gab, muss offenbleiben. Eindrucksvoll zeigt Heckel keine identifizierbare Situation, sondern er illustriert, wie er das Sujet des Landschaftsbildes für sich – ganz im Sinne der „Brücke“ – interpretiert.

War das Landschaftsbild in der Kunstgeschichte oft Mittel zum Zweck, so ist die Landschaft ein Selbstzweck. Ein Weg windet sich an Bäumen und Sträuchern vorbei, in der prallen Sonne ist niemand unterwegs. Mehr noch: Nicht nur zeigt Erich Heckel eine von Staffage befreite Landschaft, er prä-

sentiert vielmehr die ungestüme Natur. Obwohl der Weg im unteren Bildteil noch auf eine menschengemachte Landschaft verweist, so wuchert und dominiert im Gemälde das Grün. Heckel stellt keine ruhige Vegetation in gelenkten Bahnen dar, die Vegetation selbst wird hier zur Akteurin. Subjektiv-sinnlich gibt Heckel dieses Wachsen und Gedeihen wieder. Vergrößert, kantig und auf die wichtigsten Formen reduziert, malt er die Natur nicht naturalistisch oder akademisch-komponiert, sondern zeigt ihr Wesen. In vielen kleinen Pinselstrichen und ohne gerade gezogene Linien scheinen die Bäume und Büsche geradezu zu rauschen, sichtbar zu wachsen und den Bildraum zu erobern. Dieser Ungestümtheit und Aktivität der keineswegs stillen Natur bietet Heckel ausreichend Raum zur Entfaltung und schafft es dabei zugleich, eine harmonische (wenngleich energiegeladene) Gesamtkomposition zu erschaffen.

Das vorliegende Gemälde entsteht 1912 auf dem Höhepunkt der Künstlergruppe. Die Gruppe zeigt etwa in der bis heute bekannten „Sonderbund“-Ausstellung in Köln ihre Werke. Die Ausstellung hatte sich zum Ziel gesetzt, die diversen Strömungen der Moderne zu vereinen und dem breiten Publikum zu präsentieren. Dabei wird die „Sonderbund“-Ausstellung in Köln etwa von Alfred Flechtheim mitorganisiert. Dieser bietet den „Waldweg“ später in seiner Galerie an. Der Kunsthändler Flechtheim, einer der wichtigsten Akteure auf dem Markt der Modernen Kunst in Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg, stellt für Heckel einen idealen Handelspartner dar. Die Arbeit „Waldweg“ gelangt schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die USA, wo sie in der Sammlung des nicht weniger berühmten Kunsthändlers sowie -sammlers Serge Sabarsky frischen Sommerwind geradewegs aus dem Wald an den Hudson brachte.



Alfred Flechtheim, Kunstsammler

Adolf Erbslöh

1881 New York – Irschenhausen 1947

637 | Zerschossener Wald (Höhe 304)

Öl auf Leinwand. (1916). Ca. 94,5 × 134 cm.

Verso auf dem Keilrahmen mit Stempel der Malbedarfshandlung Hans Kellner, München. Auf einem Foto des Gemäldes im Künstlernachlass ist vermerkt „gemalt in München“, daher wurde es möglicherweise erst nach 1916 gemalt, auf Grundlage seiner Studien im Feld.
Salmen/Billeter 1916/30.

Ausstellung:

Adolf Erbslöh 1881–1947, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal u.a. 1967, Kat.-Nr. 92, mit s/w Abb., verso auf dem Keilrahmen mit gestempeltem Etikett und handschriftlich eingetragener Kat.-Nr.;
Adolf Erbslöh. Gemälde 1903–1945, Von der Heydt-Museum, Wuppertal u.a. 1992, Kat.-Nr. 46, mit farb. Abb. Tafel 29, verso auf dem Keilrahmen mit Etikett.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an den jetzigen Besitzer.

€ 40.000/60.000

- **Großformatiges Gemälde aus Erbslöh's Zeit als Kriegsmaler**
- **Dargestellt ist ein hart umkämpfter Stützpunkt an der französischen Front**
- **Ruhige und harmonische Darstellung der Natur ohne Menschen**

Erbslöh, 1915 zum Krieg einberufen, kommt 1916 als Kriegsmaler an die französische Front bei Verdun. Zuerst noch weitab vom Kriegsgeschehen eingesetzt, malt er die idyllischen Dörfer und reizvollen Landschaften der Umgebung. Im Oktober jedoch kommt er an die Front und sieht mit eigenen Augen die Zerstörung, die der Krieg hinterlässt. Der „Höhe 304“ kommt dabei eine besondere Stellung zu: Sie ist der höchste Punkt am Westufer der Maas und bietet ausgezeichnete Möglichkeiten zur Beobachtung des Feindes und als Stellung für die Artillerie. Der Hügel wird in den Kriegsjahren 1916/17 dementsprechend hart umkämpft.

Noch kurz vorher haben Artilleriefeuer, Maschinengewehrsalven, Flammenwerfer und Giftgas die Landschaft verwüstet. Erbslöh aber malt eine Ansicht voller Ruhe, in harmonischen Tönen von Beige über satte Grünabstufungen zu den Blauschattierungen der Höhe und der Wolkenbänder im Hinter-

grund. Allein die verbrannten Baumstümpfe erinnern an die Schlacht, die tobte – die Front heißt hier Granatwäldchen. Der Mensch, der Zerstörer der Natur, ist in diesem Werk abwesend, kein Gebäude oder Zaun erinnert an seine Anwesenheit.

Erbslöh malt ein weiteres, kleineres Gemälde der „Höhe 304“ (Salmen/Billeter 1916/29) mit verhangenem Himmel und Resten eines Maschendrahtzauns im Vordergrund. Es scheint düster und hoffnungslos, während die Stimmung auf unserem Gemälde viel ruhiger und optimistischer bleibt.

Erbslöh beendet das Gemälde auch nach seiner Rückkehr nach München im Dezember 1918 nicht. Im Gegensatz zu anderen Malerkollegen wie Otto Dix lässt der Künstler den Krieg hinter sich. Seine Kunst wird zunehmend klarer. Er strebt ein „ernstes, ruhiges Arbeiten“ an, fernab der Kriegswirren und Dramen. Dieser Ansatz ist schon in unserem vorliegenden Gemälde zu spüren.



„Ich sah die erregte und wilde Schönheit, die abends ihre Feuerfinger über den Himmelsbogen ziehen lässt in letzten schwebenden Wolkenstreifen, in loderndem, glühendem Farbwechsel vergehend.“

Emil Nolde

Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

638 | Roter/gelber Abendhimmel, zwei qualmende Dampfer

Aquarell und Deckfarbe auf Japan. (1946). Ca. 22,5 × 27,5 cm.

Signiert oben rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Martin Urban, Nolde Stiftung, Seebüll, vom 17.6.1996.

Provenienz:

Familienbesitz, Norddeutschland, seit den 1960er Jahren.

€ 90.000/120.000

- **Farbintensive Arbeit aus der Gruppe der Meer-Aquarelle, die 1946 während eines Aufenthaltes in St. Peter entstehen**
- **Zeugnis für Noldes Begeisterung für atmosphärische Licht- und Naturerscheinungen**
- **Weitgehend abstrahierte Naturdarstellung mit nahezu transzendenter künstlerischer Intensität**

Emil Nolde ist der unangefochtene Meister des virtuos leuchtenden Aquarells. Er liebt den weiten Himmel über dem Meer oder dem flachen Land, die besonderen Lichtstimmungen des rasant wechselnden Wetters Nordfrieslands, wo er aufgewachsen ist und lebt. Die Farbe wird zu seinem wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel: „Gelb kann Glück malen und auch Schmerz. Es gibt Feuerrot, Blutrot und Rosenrot. Es gibt Silberblau, Himmelblau und Gewitterblau. Jede Farbe birgt in sich ihre Seele, mich beglückend oder abstoßend oder anregend.“

Aus der reinen Farbe heraus moduliert Nolde den dramatischen Abendhimmel über der unendlich weit erscheinenden Wattenmeer-Küste von St. Peter (heute S. Peter-Ording). Zunächst erscheint alles wie ein abstrakter Farbenrausch, es ist kaum ein Motiv zu erkennen. Doch durch die meisterhafte Kombination verschiedener Aquarelltechniken auf feinem Japanpapier erzeugt Nolde eine horizontale Zweiteilung der

Darstellung: Über den ultramarinblauen Wellen im Vordergrund, die er kontrolliert auf bereits getrockneten Untergrund aufträgt, erhebt sich die frei und spontan „Nass-in-Nass“ modulierte Himmelspartie. In der Fülle der intensiv leuchtenden Farben entdeckt man die zwei kleinen Dampfer erst auf den zweiten Blick, erst sie geben durch ihre versetzte Anordnung der weitgehend abstrahierten Darstellung eine räumliche Dimension. Doch auch ihr pechschwarzer Qualm scheint sich in dem blau-violetten Dunst auflösen zu wollen. Der Dampfer ist ein wichtiges, wiederkehrendes Motiv im Werk von Nolde. Bereits 1910 entsteht eine lose Folge von insgesamt 18 Dampfer-Darstellungen und Hamburger Hafenmotiven, die mit zu den eindrücklichsten Blättern der deutschen Druckgrafik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählen. Eines dieser Blätter, der „Dampfer (gr. dkl.)“, wird ebenfalls in dieser Auktion angeboten (siehe Los 453).





© KARL & FABER KUNSTAUKTIONEN
VG BILD-KUNST, BONN 2023

Vergleichsabb.: Gabriele Münter, Wetterstein und Guglhör mit Bauernhäusern, 1959. Karl & Faber Kunstauktionen, Ergebnis: 52.500 €

Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

639^N | Wetterstein von Guglhör mit Bauernhäusern

Aquarell auf Büttchen von Ingres. 1935. Ca. 24 × 31,5 cm.

Verso datiert.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 23.2.2023, dass das Werk im Arbeitsheft von 1935 unter der Nummer Pp. 12 verzeichnet ist.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso mit dem Nachlassstempel;
Internationale Privatsammlung.

€ 30.000/40.000

- Aquarell nach dem Gemälde „Blick aufs Gebirge“, einem Hauptwerk der Künstlerin
- Frühe Darstellung eines landschaftlichen Motivs, das Münter über 25 Jahre lang beschäftigen wird
- Noch mit den typischen schwarzen Umrandungslinien, die die Farben zum Leuchten bringen

Diesen Blick auf den Wetterstein mit den zwei Bauernhäusern im Vordergrund erfasst Münter schon ein Jahr früher in dem Gemälde „Blick aufs Gebirge“ (siehe Gabriele Münter, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1992, Kat.-Nr. 220). Die Arbeit gilt als ein Hauptwerk der Künstlerin aus dem Jahr 1934. Sie zeigt den weiten Blick vom Anwesen Guglhör, östlich von Murnau, über den Einzelhof Perlach und das Loisachtal. Im Hintergrund thront das Wettersteingebirge, vor ihm das charakteristische Dreieck des Eschenloher Kögl. Das vorliegende Aquarell entsteht ein Jahr später. In ihm übernimmt die Künstlerin die gleiche Ansicht und eine sehr ähnliche Farbpalette, doch vereinfacht sie die Darstellung noch einmal. Die Farben werden nun flächiger aufgetragen; die weißen Höhungen auf dem Gemälde entstehen auf der Papierarbeit durch die Freilassung des Untergrunds, der so zum Bestandteil der Darstellung wird. Münter sollte diese Ansicht noch bis in die späten 1950er Jahre beschäftigen (siehe auch das gleichnamige Aquarell von 1959, das 2015 bei Karl & Faber versteigert wurde).



Alexej von Jawlensky
1864 Torschok – Wiesbaden 1941

640 | Großes Stilleben: Rosen Blau-Lila Harmonie

Öl auf leinenstrukturiertem Malpapier, auf Bristolkarton aufgezogen. (19)36. Ca. 24,5 x 17,5 cm. Monogrammiert unten links, datiert unten rechts. Verso signiert, datiert „1936. VI.“ und bezeichnet „N 5.“. Zusätzlich handschriftlich von Andreas Jawlensky auf kaschiertem Papier betitelt „Rosen – ‚Blaulilla (sic!) Harmonie““. Fest im Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 2007.

Literatur:

Zwischen Tradition und Moderne. Ausgewählte Werke des IXX. (sic!) Jahrhunderts und der Klassischen Moderne, Lager-Katalog 19, Galerie Rosenbach, Hannover 1979, mit farb. Abb. S. 37.

Ausstellung:

Alexej von Jawlensky, Galerie im Erker, Sankt Gallen 1958; Alexej von Jawlensky, Galerie Anne Abels, Köln 1958, Kat.-Nr. 47, mit s/w Abb.; Alexej von Jawlensky – Adolf Hölzel, Städtische Kunstsammlungen, Bonn 1958, Kat.-Nr. 35; Alexej von Jawlensky, Haus am Waldsee, Berlin 1958, Kat.-Nr. 84, o. Abb.; Alexej von Jawlensky, Fränkische Galerie am Marienort, Nürnberg 1959, Kat.-Nr. 49; Alexej von Jawlensky, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1959, Kat.-Nr. 54; Wilden. Expressionisme van Brücke en Der blauwe Reiter, Museum Fundatie, Zwolle 2016, außer Kat.; The Savages of Germany. Die Brücke and Der Blaue Reiter Expressionists, Kumu Art Museum, Tallinn 2017/18;

Provenienz:

Leonard Hutton Galleries, New York; Privatsammlung, Hannover; Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 80.000/100.000

- **Expressiv farbintensives Stilleben aus dem Spätwerk des Künstlers**
- **Lebensfreude, Vitalität und Zuversicht vermittelnde helle und heitere Farbigekeit**
- **Mit der typischen kobaltblauen Vase am linken Bildrand**

Das Gemälde „Großes Stilleben: Rosen Blau-Lila Harmonie“ nimmt eine besondere Stellung im Spätwerk von Alexej von Jawlensky ein. Auf einem – für seine Verhältnisse – recht großen Karton malt er allen politischen und gesundheitlichen Widerständen zum Trotz beeindruckend frei und scheinbar unbeschwert in kontrastreichem Kolorit tiefrote, blau-violette

und gelbe Rosen. Links leuchtet eine vom Bildrand angeschnittene kobaltblaue Vase, die sich über die gesamte Höhe des Bildes erstreckt. Sie ist eine wiederkehrende Konstante in Jawlenskys Stilleben, gegenüber dem stets variierenden Blumenarrangement, das hier sogar ein wenig in den Bildraum hinein gerückt ist. Die runden Blüten heben sich in kraftvoller Farbigekeit von den gestreckten Formen der Vasen und dem flächigen, reduzierten Hintergrund ab.

Die überaus beschwerlichen Umstände des Künstlers zur Entstehungszeit des Werkes sind dem Motiv nicht anzusehen. Da sind zum einen die politischen Veränderungen seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Januar 1933, die Jawlensky zum Rückzug ins Private zwingen. Seine Werke werden in den öffentlichen Museen beschlagnahmt und auf den nationalsozialistischen Propaganda-Ausstellungen als „Entartete Kunst“ diffamiert. De facto hat er Ausstellungsverbot. Zum anderen leidet er seit 1929 unter gravierenden arthritischen bedingten Lähmungserscheinungen der Hände und Kniegelenke. Trotz zahlreicher Klinik- und Kuraufenthalte verschlechtert sich sein gesundheitlicher Zustand zunehmend und seine Beweglichkeit nimmt rapide ab. Doch weder die äußeren noch die gesundheitlichen Umstände können Jawlensky vom Malen abhalten. Er entwickelt eine eigene Methode, um trotz seiner teils massiven körperlichen Beschwerden und der fortschreitenden Versteifung seiner Finger weiterhin arbeiten zu können. Auf überwiegend kleinen Karton- oder Papierformaten gestaltet er nur mit langen, durchgehenden Pinselstrichen seine Motive. Er besinnt sich dabei auf die beiden für sein Œuvre so charakteristischen Bildgattungen, die er bereits Jahre zuvor, während seines Exils in der Schweiz in den Jahren 1917 bis 1920, für sich entdeckt hatte: Das menschliche Antlitz und Naturmotive. So kann er bis zur vollständigen Lähmung im Jahr 1938 insgesamt eine erstaunlich hohe Anzahl an kleinformatigen Werken realisieren. Noch 1934 beginnt Jawlensky mit seiner letzten großen und berühmten Serie, den „Meditationen“. Zu den Naturmotiven findet Jawlensky während seiner Kuraufenthalte durch dort entstandene Landschaften zurück. In Wiesbaden, wo er kaum noch die Wohnung verlassen kann, malt er bis 1938 neben den „Meditationen“ in erster Linie kleinformatige Blumenstilleben. Diese Blumenarrangements verbinden ihn mit der Natur und dem Leben außerhalb der Wohnung, an dem er nicht mehr teilhaben kann. Aufgrund seiner fortschreitenden Lähmungen muss sich Jawlensky bei den Blumenstilleben ebenso wie bei den Gesichtern der „Meditationen“ auf einfachste künstlerische Mittel beschränken und die Motive in starker Vereinfachung und auf das Wesentliche reduziert wiedergeben. Er verzichtet auf Umrisslinien, Pflanzen und Gegenstände entstehen allein durch die kurzen, sich teils überschneidenden horizontalen und vertikalen Pinselstriche. Anders als die in dunklen Farbtönen gehaltenen mystisch-religiösen „Meditationen“, sind die Blumenbilder von hellen und heiteren Farben geprägt und vermitteln Lebensfreude, Vitalität und Zuversicht. Sie entstehen nicht in Serie, sondern als Einzelstücke und sind für Jawlensky Ausdruck der Hoffnung, die er verspürt, wenn es ihm phasenweise besser geht.



„Als ich etwas Erleichterung in meinen Händen fühlte, malte ich gleich große Bilder, nur Stilleben, meistens Blumen. Sie sind sehr schön in Farben ...“

Alexej von Jawlensky

Adolf Erbslöh

1881 New York – Irschenhausen 1947

641 | Callas

Öl auf Leinwand. (19)24. Ca. 76 × 60,5 cm.

Signiert und datiert oben rechts.

Verso auf Keilrahmen und Rahmen mit diversen handschriftlichen Bezeichnungen und Nummern.

Auf dem Rahmen fragmentarisches Etikett der Modernen Galerie Thannhauser (keine eindeutige Zuordnung zu Ausstellung bzw. Gemälde möglich).

Salmen/Billeter 1924/15.

Literatur:

Wille, Hans, Adolf Erbslöh, Recklinghausen 1982, Kat.-Nr. 68, mit s/w Abb.

Ausstellung:

Neue Sachlichkeit, Galerie Gerstenberger, Chemnitz 1925/26, o. Kat., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh zum 50. Geburtstag, Barmer Kunstverein, Ausstellung in der städtischen Ruhmeshalle, Barmen 1931, Kat.-Nr. 69, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh. Gedächtnis-Ausstellung, Galerie Stangl, München 1955, Kat.-Nr. 28, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh 1881–1947. Mit einem Katalog der Gemälde von Hans Wille, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal u.a. 1967, Kat.-Nr. 163, o. Abb., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 1981, Kat.-Nr. 72, o. Abb., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh. Gemälde 1903–1945, Von der Heydt-Museum, Wuppertal u.a. 1992, Kat.-Nr. 83, o. Abb.;

Adolf Erbslöh, der Avantgardemacher. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2017, mit farb. Abb. S. 245.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an den jetzigen Besitzer;

Privatsammlung, Norddeutschland, zuletzt als Dauerleihgabe im Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

€ 30.000/40.000



- **Bedeutendes Stilleben im Stil der Neuen Sachlichkeit**
- **Dargestellt sind zeitlos gültige Gegenstände und Blumen, die das Ewige der Kunst symbolisieren**
- **Die Originalvase des Stillebens ist bis heute erhalten geblieben und wird mit dem Werk versteigert**

Vor einem dunkelblauen Vorhang wölben sich vier weiße Callas-Blüten über einen Tisch mit Büchern, Flasche und einer Streichholzschachtel. Die Blüten leuchten hell gegen den dunklen Stoff. Dabei bleibt die Lichtquelle nicht erkennbar, die ganze Szene wird gleichmäßig ausgeleuchtet, die Objekte werfen kaum Schatten. Selten ist Erbslöh dem Stil der Neuen Sachlichkeit so nah wie in diesem Stilleben. Sein Freund aus Studienzeiten, Alexander Kanoldt, ist ein wichtiger Vertreter dieser Kunstrichtung. Als Erbslöh 1924 beginnt, sich verstärkt der Stillebenmalerei zu widmen, orientiert er sich zunächst an seinem Freund. Anders aber als Kanoldt, lehnt Erbslöh eine starke Reduktion der Formen ab. Auch die Komposition der Stilleben unterscheidet die Künstler. Während Kanoldt den Tisch häufig dreht und in die Bildfläche schiebt, spielt dieser bei Erbslöh eine untergeordnete Rolle als neutraler Untersatz. Erbslöh platziert wenige Gegenstände auf dem Tisch, häufig nur einen einzelnen Blumentopf, während Kanoldt den Tisch mit Objekten verschiedenster Art auslegt: Bücher, aber auch verschiedene Trinkgefäße, Pfeifen und Kästchen, hinter- und übereinander gestaffelt. In dem vorliegenden Gemälde hat Erbslöh ebenfalls mehrere Objekte auf den Tisch gelegt, doch sind sie in einem klaren Viereck angeordnet. Die Komposition wirkt damit ruhig und harmonisch. Zeit seines Lebens lässt Erbslöh sich nicht in eine Stilrichtung zwingen. Stattdessen nimmt er Aspekte auf und entwickelt aus ihnen seinen ganz eigenen persönlichen Stil.



Arnold Topp

1887 Soest – Ostfront (verschollen) 1945

642 | Ohne Titel (Rot und Blau)

Öl auf Malkarton, mit Karton altdoubliert. (1918).

Ca. 82 × 67,5 cm. Signiert unten rechts.

Enders 18.Oe.30.

Mit einer Expertise von Dr. Rainer Enders, Frankfurt/Oder, vom 1.11.2006 (in Kopie).

Ausstellung:

The George Economou Collection, Municipal Gallery of Athens, Athen 2011, mit farb. Kat.-Abb. S. 162.

Provenienz:

Privatsammlung, Polen;

Ketterer, München 12.6.2007, Los 141;

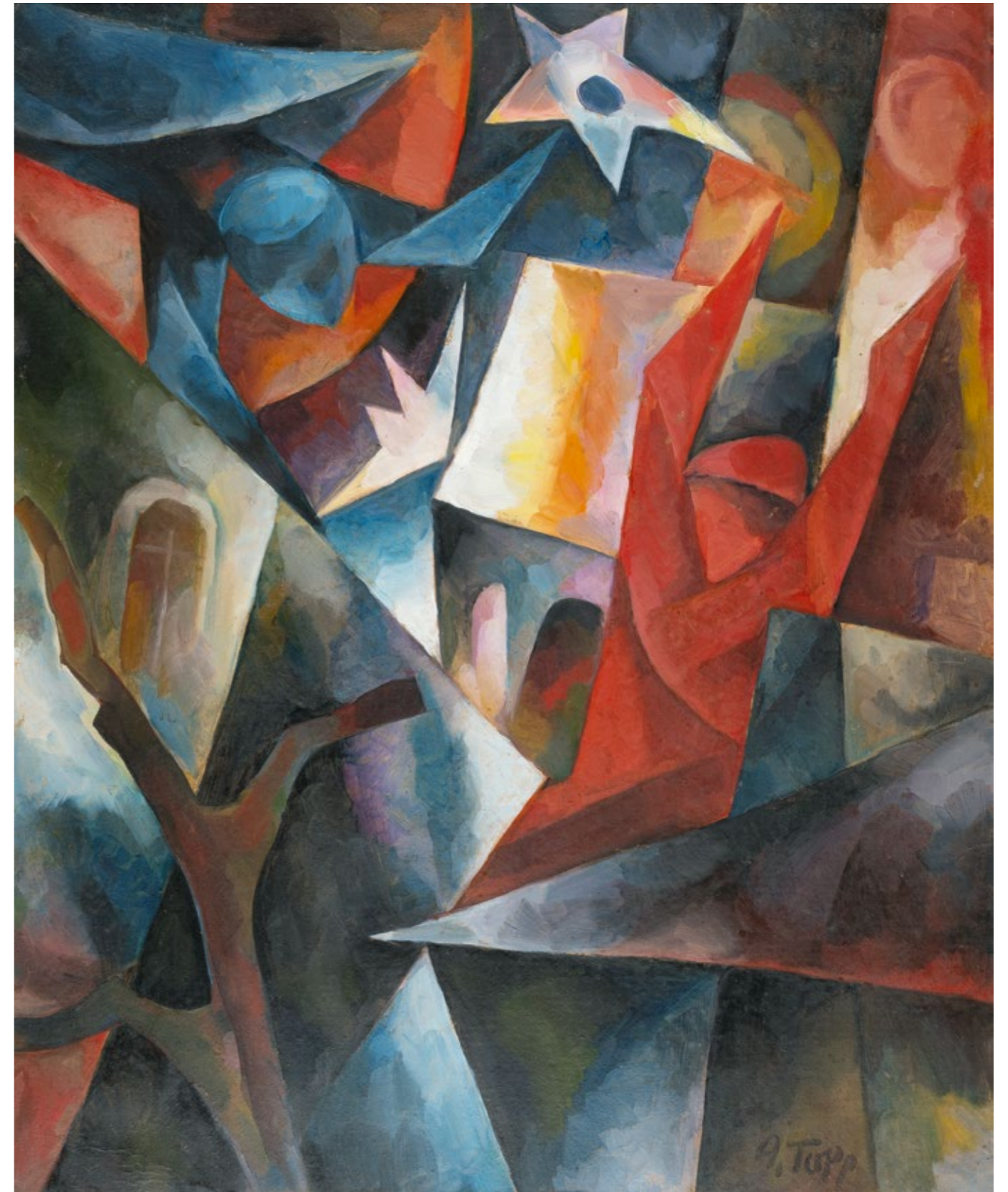
Privatsammlung, Europa.

€ 50.000/70.000

- Aus der wichtigen Werkgruppe der Revolutionsbilder
- Topp visualisiert seine ungebrochene Hoffnung trotz tiefer Bestürzung über die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen auf dem Weg zur Weimarer Republik
- Kubistisch durchkomponierter Bildaufbau mit starken Bilddiagonalen und intensivem, rotblauem Farbspektrum

Dr. Rainer Enders schreibt in seiner Expertise: „Das Gemälde gehört zu Topps ‚Revolutionsbildern‘ und stammt höchstwahrscheinlich aus der Zeit Ende des Jahres 1918. Das Geschehen in der Darstellung erweckt den Eindruck eines allgemeinen Zusammenbruchs, der dem politischen Zustand des Deutschen Reiches von 1919 adäquat ist. Das Stürzende, sich z.T. Durchbohrende der kubistischen Formen in ihren Linienüberschneidungen ist allgegenwärtig, nichts scheint Bestand zu haben. Die Darstellung ist gedrängt, die fast schmerzhaft enge muss sich in einer gewaltsamen Entladung lösen. Die bildbestimmende Diagonale linksoben-rechtsunten prägt eine dramatische Auseinandersetzung zwischen dem roten Mönch und der blauen Figur, die ersterer mit entschlossener Gebärde gerade beendet zu haben scheint – die blaue Figur ist im Stür-

zen begriffen, der Rote Mönch holt seinen Gegner aus der Höhe herunter. Aktive Bestandteile der Szene sind der Lochstern und ein stilisierter Vogel, die auch in Topps Gemälden ‚Schwarz-Weiß-Rot‘ zu finden sind. Als stabilisierendes Element wirkt der Baum im Vordergrund. Der Bildinhalt – kubistische Formen, Fenster, Stern und Menschendarstellungen – ist typisch für Topps Arbeiten aus dieser Zeit. Das Bild weist eine deutliche Verwandtschaft zu Topps ‚Roter Beter‘, ‚Schwarz-Weiß-Rot‘ und ‚Spitze Formen‘ auf. Die Gestaltung hebt sich deutlich von seinen ‚Kriegsbildern‘ und den kubistischen Darstellungen von 1917 ab. (...) Der Fundort des Bildes in Westpolen läßt die Möglichkeit offen, es könne 1945 aus Topps Atelier in Meseritz nach der Besetzung der Stadt durch die Rote Armee in andere Hände gelangt sein. (...)“



Adolf Erbslöh

1881 New York – Irschenhausen 1947

643 | „Positano“

Öl auf Leinwand. (Um 1923). Ca. 94,5 × 131 cm. Signiert unten rechts. Verso auf dem Keilrahmen nochmals signiert sowie betitelt „Positano“ und mit gestrichenem, vormaligem Titel „Composition“.

Verso auf Keilrahmen und Rahmen mit diversen Etiketten und Bezeichnungen.

Salmen/Billeter 1923/1.

Literatur:

Wille, Hans, Adolf Erbslöh 1881–1947. Mit einem Katalog der Gemälde, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal u.a. 1967, Kat.-Nr. 155, mit s/w Abb.;

Wille, Hans, Adolf Erbslöh, Recklinghausen 1982, Kat.-Nr. 58, mit s/w Abb.;

Adolf Erbslöh 1881 bis 1947. Zeichnungen, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum, Hamm u.a. 1986, mit s/w Abb. 96, S. 64;

Adolf Erbslöh (1881–1947). Vom Expressionismus zum neuen Naturgefühl, Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2000, S. 11f.

Ausstellung:

Adolf Erbslöh. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 1981, Kat.-Nr. 66, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Adolf Erbslöh. Gemälde 1903–1945, Von der Heydt-Museum, Wuppertal u.a. 1992, Kat.-Nr. 76, mit farb. Abb. Tafel 42, verso mit dem Speditionsetikett;

Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1994/95, S. 234, mit farb. Abb. S. 103, verso mit dem Speditionsetikett;

Adolf Erbslöh, der Avantgardemacher. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2017, mit farb. Abb. S. 233;

Italiensehnsucht! Auf den Spuren deutschsprachiger Künstlerinnen und Künstler 1905–1933, Museum im Kulturspeicher, Würzburg u.a. 2020/21, mit farb. Abb. S. 41.

Provenienz:

Sammlung Julius & August Erbslöh AG, Neviges (zwischenzeitlich als Dauerleihgabe im Von der Heydt-Museum, Wuppertal, verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett);

Firmensammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 80.000/120.000

- **Bedeutendes Hauptwerk des Künstlers mit Anklängen an die Neue Sachlichkeit**
- **Transzendente Darstellung einer monumentalen Bergwand mit dem italienischen Dorf Positano im Vordergrund**
- **Das Gemälde gehörte ehemals dem Unternehmen Julius August Erbslöh, Neviges, welches 1842 von Carl Julius Erbslöh, dem Großvater des Malers Adolf Erbslöh, mitbegründet wurde**

Spätestens seit Goethes Reise (1786–1788) gilt Italien den Deutschen als Sehnsuchtsziel und Inbegriff des paradiesischen Arkadiens. Allein die Fülle an Kunstwerken in den Kirchen, Museen und Palazzi zieht junge Künstler aus ganz Deutschland an. Erbslöh bereist vom 4. Mai bis 1. Juli 1923 Italien und besucht den legendären Künstlerort Olevano in den Sabiner Bergen, aber auch Positano und Civitella südlich von Neapel. In Positano entsteht in den frühen Zwanziger Jahren eine aktive Künstlerkolonie, in der sich unter anderem Anita Rée, Carlo Mense oder Richard Seewald niederlassen. Alle drei Künstler verschreiben sich in dieser Zeit dem Stil der Neuen Sachlichkeit. Auch Erbslöh's Hauptwerk „Positano“ enthält Anklänge an die klassische Richtung der Neuen Sachlichkeit. So weist das Gemälde eine glatte und statische Qualität auf, nichts scheint sich zu bewegen, nur die Strahlen der Sonne



schießen hinter dem Berggipfel hervor. Trotz Fischerbooten und Häusern bleibt die Szene menschenleer. Eine Sehnsucht nach Idylle und eine Rückkehr zur Ordnung nach den Wirren des Ersten Weltkriegs zeichnen die Neue Sachlichkeit aus. Sie findet sich auch in diesem klar strukturierten Werk wieder. Erbslöh bereitet das Gemälde durch zahlreiche Vorzeichnungen vor. Weitere Versionen der Ansicht werden im Werkverzeichnis genannt (Salmen/Billeter 1923/2–1923/4), aber keine davon erreicht auch nur annähernd die Strahlkraft des vorliegenden Werks. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade das vorliegende Gemälde zum Vorbild für zahlreiche neusachliche Positano-Ansichten der Künstler der Kolonie, besonders Mense und Seewald, werden sollte.

Das zentrale Motiv des Gemäldes „Positano“ ist nicht das pyramidenförmige Dorf, sondern das monumentale Bergmassiv,

das sich hinter ihm erhebt. Schon in seinem Ausstellungskatalog von 1992 gibt Hans Wille dem Berg in Erbslöh's Œuvre eine metaphysische Bedeutung, die an das Göttliche erinnert. „Wie die Vision eines reinen Fernzieles, das unseren Blick über die Niedrigkeit des Hier und Heute und über die Irrungen und Fehlleistungen der Tagesgeschichte hinausführen möchte, erhebt sich der Berg in den Bereich der Wolken, die ihn umkreisen.“ In dem vorliegenden Werk scheint der Lichtkranz, der hinter dem Berggipfel strahlt, eine Assoziation mit Transzendenz und dem Göttlichen herauszufordern. „Die mehrfache Staffelung im Anstieg vom Uferstreifen über die Stadt zu dem Berggipfel, der sich aus verschiedenen aufgerissenen Flankenlinien ergibt, eröffnet ein grandioses Panorama, dem ein Strahlenphänomen von entsprechender Großartigkeit zugeordnet ist.“

Gabriele Münter
1877 Berlin – Murnau 1962

644 | Blumen und schwarze Beeren (Zwei Vasen mit Gartenblumen)

Öl auf festem, chamoisfarbenem Velin. (1946).

Ca. 65 × 50 cm. Monogrammiert unten links.

Verso kleines Etikett mit der typografischen Inv.-Nr. „2/39“ sowie handschriftlich bezeichnet „14/46“.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 31.3.2023, dass das Werk im Arbeitsheft von 1946 unter der Nummer B 14 verzeichnet ist.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso mit dem Stempel.

€ 50.000/70.000

- Charakteristisches Blumenarrangement aus den 1940er Jahren
- Ohne Reisemöglichkeiten konzentriert sich Münter auf Motive aus der nächsten Umgebung, insbesondere auf Blumen aus dem eigenen Garten
- Ihre Arbeiten aus dieser Zeit sind gekennzeichnet von ausgereifter, künstlerischer Verdichtung mit ornamentaler Reduktion

In den 1930er und 1940er Jahre spielen die sogenannten „Blumenblätter“ in Öl auf Papier eine zentrale Rolle im Werk von Gabriele Münter. Bereits in den Jahrzehnten zuvor entstehen zahlreiche Blumenstillleben, doch nun wird ihr Stil deutlich ruhiger. Sowohl formal als auch farblich findet sie zu einer gemäßigeren Auffassung, die sich mehr und mehr von der frühen Expressivität entfernt. Ihre eigene großzügige Bildsprache und die leuchtende Farbpalette behält sie jedoch bei und verleiht so dem auf den ersten Blick bescheidenen Motiv des Blumenstilllebens zugleich Vitalität und Ruhe. In den 1940er Jahren werden die zuvor noch üppigen Blumenarrangements zunehmend einfacher. Das Blatt „Blumen und schwarze Beeren“ ist geprägt von den vielfältigen Rot- und Blautönen der Blüten, deren Blau

sich zudem in der blau glasierten Bauervase, der kleinen Schatulle, der Tischplatte und nicht zuletzt in den blauen Beeren wiederfindet. Der fast 70-jährigen Künstlerin gelingt hier eine meisterhaft ausgewogene Harmonie von Komposition und Farbe, die dem Werk eine große Intensivität und Eleganz verleiht. Gabriele Münter nutzt für ihre Stillleben sowohl Blüten aus ihrem eigenen Garten als auch zusätzlich in der Gärtnerei Müssig erworbene Blumen. Andreas Müssig, der Enkel des Eigentümers, erinnert sich: „Münter liebte Blumen mit kräftigen Farben. Sie liebte den roten Mohn im großen Beet und die Zinnien in deren leicht morbiden Farben und einer Ausstrahlung wie alte, farbige Stoffe.“ (zit. nach: Gabriele Münter, die Zeit nach Kandinsky in Murnau, Schloßmuseum, Murnau 2012, S. 150).



Gabriele Münter

645 | Blühender Garten in Murnau

Öl auf Ingres-Bütten. (1940). Ca. 63 × 47 cm.

Verso handschriftlich mit der Inv.-Nr. „Kon. 32/88“ bezeichnet sowie „Pf 17/40“ und „21. VI.“

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 31.3.2023, dass das Werk im Arbeitsheft von 1940 unter der Nummer Pp. 17 verzeichnet ist.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin.

€ 50.000/60.000

- **Blick über den sommerlichen Garten des Münter-Hauses auf die Kirche St. Nikolaus**
- **Stimmungsvolle, ausgereifte Komposition aus der Zeit der Selbstisolation während des Nationalsozialismus**
- **Aus dem Nachlass der Künstlerin**

Das Murnauer Haus und der Garten spielen eine entscheidende Rolle im Leben von Gabriele Münter. Dank des geerbten Vermögens ihres Vaters lebt sie bereits seit ihrer Studienzeit finanziell unabhängig und kann im August 1909 in Murnau das heute so berühmte „Münter-Haus“ mit Garten erwerben. Es liegt auf einer leichten Anhöhe und hat freien Blick auf den gegenüberliegenden Murnauer Ortskern mit Burg- und Kirchengügel. Nach Jahren des Wanderlebens wird es das erste gemeinsame Heim des Künstlerpaars Münter und Kandinsky. Voller Enthusiasmus richten sie das kleine Haus ein, bemalen Treppenwange und die einfachen Holzmöbel und dekorieren mit volkstümlichem Kunsthandwerk und Hinterglasbildern. Auch der Garten, der überwiegend als Nutzgarten frisches Gemüse zur eigenen Versorgung liefert, wird fleißig bestellt. Hier in ihrem neuen Lebensmittelpunkt empfangen sie viele Freunde und Besucher, im Ort heißt das Haus bald nur noch „Russenhaus“. Münter hält ihren geliebten Besitz auf zahlreichen Fotografien fest, oft lässt sie sich selbst vor dem Haus fotografieren. Auch in ihren Werken finden sich wiederholt Ansichten des Hauses, ebenso die Inneneinrichtung, Heiligenfiguren, Vasen und die holzgetäfelte Sitzzecke.



Blick über den Garten des Münter-Hauses auf Schloss und Kirhhügel von Murnau, um 1909

FOTO: GABRIELE MÜNTER UND JOHANNES EICHNER-STIFTUNG



Münter im Dirndl mit Rechen vor der Gartenlaube des Murnauer Hauses, 1910.

FOTO: WASSILY KANDINSKY © GABRIELE MÜNTER-UND JOHANNES EICHNER-STIFTUNG

1931 kehrt Gabriele Münter nach der Trennung von Kandinsky und sechszehn unstillen Jahren, die sie in Skandinavien und Berlin verbringt, dauerhaft in ihr eigenes Haus in der Abgeschiedenheit Murnaus zurück. Mit ihrem zweiten Lebensgefährten Johannes Eichner beginnt ein neuer Lebensabschnitt. Eines ihrer bekanntesten Gemälde aus dieser Zeit, das „Russenhaus“ (heute im Lenbachhaus München), zeigt erneut voller Stolz ihr eigenes Haus mit der charakteristischen gelbweißen Schaufront vor hohen Bäumen und inmitten eines prächtig grünen Gartens. Nachdem Münter 1937 von den Nationalsozialisten Ausstellungsverbot erhält und ihre Werke als ‚entartet‘ diffamiert werden, zieht sie sich aus dem öffentlichen Kunstbetrieb zurück und es entstehen nur wenige Werke während der folgenden Kriegsjahre. In dieser Zeit bevorzugt Münter Motive aus der näheren Umgebung und Blumenstillleben. Die 1940 entstandene Öl-Papierarbeit „Blühender Garten in Murnau“ hält die entgegengesetzte Blickrichtung zum Gemälde „Russenhaus“ fest. Der Blick führt über hoch aufragende, üppig blühende Blumenrabatten des eigenen Gartens hinweg auf den gegenüberliegenden Ortskern mit der Kirche St. Nikolaus.



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

646^N | Frau mit Hut

Aquarell auf gräulichem Velin. (19)16. Ca. 54 × 40,5 cm.
Signiert und datiert unten links.

Mit einer Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Klockries vom 18.5.2023. Das Werk ist im Archiv von Professor Manfred Reuther unter der Nummer Nolde A-276/2023 registriert und dokumentiert.

Literatur:

Sabarsky, Serge, Zeichnungen und Aquarelle des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1990, mit farb. Abb.

Ausstellung:

Emil Nolde: Aquarelle aus den Jahren 1894–1956, Frankfurter Kunstverein, 1967, Kat.-Nr. 43;

Emil Nolde works from American Collections, Palmer Museum of Art/Pennsylvania State University, University Park 1988, Kat.-Nr. 28, S. 15, 31, mit farb. Abb. S. 31;

Zeichnungen und Aquarelle des deutschen Expressionismus, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen u.a., 1990/91; Emil Nolde: Aquarelle und Graphik, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov u.a., 1994–96, S. 44/45;

Emil Nolde: Aquarelle und Graphik, Städtische Galerie Jesuitenkirche, Aschaffenburg u.a., 1998, S. 30/31, mit farb. Abb.

Emil Nolde. Weltsicht, Farbe, Phantasie, Stadthalle, Balingen 2008, mit farb. Abb. S. 113.

Provenienz:

Galleria Henze, Campione d'Italia, Mai 1987; Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, bei Vorgenannter erworben; Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996; Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York; Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 30.000/40.000

- **Nolde wiederholt das Motiv einer Dame mit Hut aus seinem Ölgemälde „Teetisch“ von 1911 (Urban 410)**
- **Das Aquarell ist auch in enger Verbindung zu dem Gemälde „Frauenprofil“ von 1911 zu sehen, das 1937 beschlagnahmt wurde und seitdem verschollen ist (Urban 433)**
- **Großformatige Darstellung, flüchtig mit wenigen Aquarellfarben spontan erfasst**

Seit Ende 1904 verbringt Nolde die Winter mit seiner Frau Ada überwiegend in Berlin, wo sie lange Jahre ein Wohnatelier in der Tauentzienstraße 8 gemietet haben.

Es entstehen zahlreiche Arbeiten mit Motiven aus dem Berliner Caféhaus- und Nachtleben.

Nolde schreibt über sein Leben in Berlin: „Allabendlich um elf zog ich meine dunkle Hose an und auch den schwarzen St. Galler Frack (...). Meine Ada ebenfalls zog ihr bestes Kleid an, und wir gingen auf Maskenbälle, in die Kabarettts, in den Eispalast. Und dann gings in öffentliche Lokale, wo fahl wie Puder und Leichengeruch impotente Asphaltlöswen und hektische Halbweltdamen in ihren eleganten verwegenen Roben saßen, getragen wie von Königinnen. Und weiter ging es hinein in den Zigarettenrauch der Cafés der Morgenstunden, wo Neulinge aus der Provinz, harmlos mit Straßendirnen sitzend, im Sektrausch halb hinschliefen.“

Ich zeichnete und zeichnete, das Licht der Säle, den Oberflächenflitter, die Menschen alle, ob schlecht oder recht, ob Halbwelt oder ganz verdorben, ich zeichnete diese Kehrseite des Lebens mit seiner Schminke, mit seinem glitschigen Schmutz und dem Verderb. Viel Augenreiz war allenthalben. Diese Menschen waren mir nicht wichtig, sie kamen, tanzten, saßen da und gingen wieder, was ich auf meinem Papier zuwege brachte, das nur schien mir wesentlich. Schwül war es manchmal in dieser Tiefe zwischen all den leichtsinnig glücklichen und unglücklichen Menschen. Ich zeichnete und zeichnete.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe. 1902–1914, Köln 1967, S. 147 f.).

In unserer großformatigen Arbeit, flüchtig mit wenigen Aquarellfarben spontan erfasst, zeigt ein zierliches Frauenbildnis in markantem Profil nach links mit einem grandiosen Federhut auf dem kleinen, fast zerbrechlichen Kopf. Das schmale, blasse Gesicht mit spitzer, gelber Nase, einem ebenso spitzen Kinn, sowie einem schmallippigen, leicht geöffneten Mund, rötlich angedeutet wie ein Einschnitt, wird von einer gelben Konturlinie umrissen. Aus der weitgehend leeren, etwas bleichen Gesichtshälfte schaut etwas verloren oberhalb der Wange, doch hellwach ein einzelnes kleines, blaues Augenrund. Der große, weitkrepmpige Federhut in dunklem Blau bestimmt seinen Anspruch im Bildgefüge.

In der Sammlung der Nolde Stiftung Seebüll befindet sich aus Noldes Nachlass ein vergleichbares, eng verwandtes, Aquarell (Seebüll, Inv.-Nr.: A.PoF.47) mit dem Bildnis einer Frau, allerdings im scharfen Profil nach rechts. Sie trägt ebenso einen üppigen Federhut, der im vorderen Bereich dieselbe spitz ausgerichtete Hutkrempe aufweist.



Otto Dix

1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

647 | Weiße Iris mit Decke

Öl auf leinwandbespannter Sperrholzplatte. (19)47.

Ca. 81 × 60 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.

Löffler 1947/25.

Provenienz:

Atelier/Nachlass des Künstlers;

Galerie Schrade, Schloss Mochental und Karlsruhe;

Privatbesitz, Baden-Württemberg, 1978 bei Vorgenannter erworben.

€ 40.000/60.000

- Wichtiges Blumen-Stillleben aus dem Spätwerk Otto Dix'
- Zeugnis des künstlerischen Neuanfangs nach den Jahren der inneren Emigration und der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft
- Rückbesinnung auf seinen frühen expressionistischen Malstil mit charakteristischem trockenen Farbauftrag und flächig-gestischer Zeichnung

Mehrfach findet sich im Gesamtwerk von Otto Dix die Iris: 1912 führt er eine, heute im Kupferstichkabinett Dresden befindliche, Arbeit aus, die naturalistisch eine Hand voller violetter Irisblüten vor gelbem Grund zeigt. 1933 malt er das Porträt der Tamara Danischewski. Dieses heute im Kunstmuseum Stuttgart ausstellte Gemälde zeigt die Tänzerin mit einer einzelnen weißen Iris in ihren Händen.

1947 kehrt der Künstler zum Motiv der Iris zurück. Immer wieder weisen seine Arbeiten in den Jahren nach dem Krieg Rückbesinnungen auf Motive vor der Zeit des Nationalsozialismus und den damit für ihn verbundenen Erlebnissen auf.

Ein dichter Bund weißer Iris steht in einem dunkelblauen Topf, auf dem Tisch liegt davor eine bunt gemusterte Decke.

Standfläche und Hintergrund sind grob ausgeführt, insgesamt besticht das Bild durch seinen trockenen Farbauftrag und den mitunter groben und doch bewegten Pinselduktus. Skizzenhaft führt Dix hier selbst die Decke aus, die keinerlei Tiefe aufweist und nahezu plan auf der Leinwand zu stehen scheint. Den Iris hingegen widmet er den Fokus der Aufmerksamkeit. Zart, fast durchscheinend porträtiert er den Blütenbund, wechselt zwischen Farbflächen und feinsten Linien. Wo er den unteren Bildteil in erdigen Tönen hält, da wandelt sich dies nach oben in leichte und lichte Farben. Dix schafft es in diesem äußerst qualitätvollen Werk seiner reifen Phase, die sommerliche Stimmung eines frischen, wie zufällig abgestellten Straußes zu erschaffen.



Oskar Schlemmer

1888 Stuttgart – Baden-Baden 1943

648^N | Grotteske

Skulptur. Silberguss, vergoldet. (1923). Ca. 55,5 × 24 × 10,5 cm. Eines von 10 nummerierten Exemplaren der posthumen Edition von 1964 ff. Auf der Unterseite mit graviertem Metallplakette, dort betitelt „Abstrakte Figur“ sowie von Tut Schlemmer signiert (händisch eingeritzt) und nummeriert. Hergestellt von der Kunstgießerei Brotal, Mendrisio/Schweiz. Von Maur P 14a.

Literatur:

Hildebrandt, Hans, Oskar Schlemmer, München 1952, Kat.-Nr. 11, Abb. S. 134 (Holzvariante); Samuels, Spencer, Oskar Schlemmer, New York 1969, Kat.-Nr. 95, Abb. S. 161 (anderes Exemplar); Von Maur, Karin, Oskar Schlemmer, Das plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 30, 34, Abb. S. 35 (anderes Exemplar).

Ausstellung:

Modernism for All: The Bauhaus at 100, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick/Maine 2019.

Provenienz:

Sammlung Siegfried Cremer, Stuttgart;
Sammlung Professor Gustav Stein, Köln 1979;
B. C. Holland Gallery, Chicago 1982;
Serge Sabarsky Gallery, New York 1982;
W. Cherry (wohl Merrin Gallery), ab Februar 1982;
Dr. Isidor Schenkein, Den Haag;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, 1983 bei Vorgenanntem erworben;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 70.000/90.000

- Eine von insgesamt nur zwei Rundplastiken in Schlemmers Gesamtœuvre
- Aus der künstlerisch besonders intensiven Zeit als Meister am Bauhaus Weimar
- Aus der selben Entstehungszeit wie die berühmten Figurinen des „Triadischen Balletts“

Oskar Schlemmer wird im Januar 1921 als einer der ersten Meister von Walter Gropius an das 1919 neu gegründete Staatliche Bauhaus in Weimar berufen. In den folgenden Jahren leitet er zunächst die Abteilung für Wandmalerei und gibt Unterricht im Aktzeichnen. 1922/23 ist er Formmeister der Stein- und Holzbildhauerei und leitet zudem interimswise die Metallwerkstatt. Ab 1923 untersteht ihm die Bühnenwerkstatt, bis er 1929 das

inzwischen nach Dessau übergesiedelte Bauhaus verlässt. Das avantgardistische Umfeld mit der visionären, gattungsübergreifenden Zusammenarbeit der verschiedenen Werkstatt-Meister und insbesondere der intellektuelle Austausch mit Wassily Kandinsky, Paul Klee und Johannes Itten bieten Schlemmer während seiner Bauhaus-Zeit intensive künstlerische Anregungen. „Ich sah eines; sah es in der Perspektive des Bauhauses besonders deutlich: vieles der heutigen, modernen Kunst strebt nach Anwendung, nach der Architektur.“ (Brief an seinen Studienfreund Otto Meyer-Amden, 14.6.1921, zit. nach: Ausst.-Kat. Oskar Schlemmer, Visionen einer neuen Welt, Stuttgart 2014/15, S. 58). Zunehmend verlagert Schlemmer seine künstlerischen Arbeiten in den Raum hinein – sowohl gestalterisch innerhalb von Zeichnungen und Gemälden als auch real in Form von Reliefs und den 1922 entstehenden Figurinen für sein berühmtes „Triadisches Ballett“. Durch die Reliefarbeiten entwickelt Schlemmer in den Jahren 1919 bis 1923 ein besonderes Interesse für räumliche künstlerische Gestaltung und findet zur dreidimensionalen Plastik. Als Meister der Metallwerkstatt sowie der Holz- und Steinbildhauerei-Klasse experimentiert er während dieser Zeit mit zahlreichen Materialien. 1924 formuliert Schlemmer seine Anforderungen an sein eigenes plastisches Werk: „Die Plastik ist dreidimensional (Höhe, Breite, Tiefe). Sie ist nicht in einem Moment zu erfassen, vielmehr in einem zeitlichen Nacheinander von Standort – Blickrichtung. Da sich die Plastik nicht in einer Ansicht erschöpft, so entsteht ein Bewegungszwang für den Besucher, und erst der Rundgang und die Summe der Eindrücke führt zum Erfassen der Plastik.“ (Tagebuch, 8.1.1924, zit. nach: ebd., S. 58 f.).

In ebendieser künstlerisch so intensiven Phase entsteht 1923 die Figur „Grotteske“. Es ist die zweite von insgesamt nur zwei Rundplastiken im gesamten Schlemmer-Œuvre, neben der „Abstrakten Figur“ von 1921/23 (von Maur P 13). Schlemmer fertigt zwei Versionen in Nussbaumholz, mit Augen und Mund aus Elfenbein und einem Metallschaft, die Holzbearbeitung übernimmt sein technischer Werkstatt-Meister Josef Hartwig (von Maur P 14.I und P 14.II). Gemäß Schlemmers Forderung lässt sich die Figur nur mit der Ansicht aus verschiedenen Perspektiven in ihrer räumlichen Gesamtwirkung erfassen. Verstärkt wird dies zusätzlich dadurch, dass Schlemmer die Holzfigur mit einem drehbaren Oberteil fertigt. So kann der Fuß in Blickrichtung stehen oder rückwärts in der Gegenrichtung, wodurch sich der Ausdruckscharakter der wandelbaren Holzplastik jeweils erheblich ändert. Bei der Guss-Edition ist das Oberteil der Figur nicht drehbar. In ihrem wundersamen, ironischen Ausdruck ähnelt die „Grotteske“ den humorvoll gestalteten Figurinen des „Triadischen Balletts“ aus der selben Entstehungszeit.

© BAUHAUSVERLAG, MÜNCHEN



Staatliches Bauhaus, Weimar 1923, Blick in die Werkstatt der Holzbildhauerei (ganz links am Rand die Holzversion der „Grotteske“)



„Ein vogelartiges Geschöpf, das mit steifer Würde und hoheitsvollem Ernst aufzutreten scheint, doch den Schalk nicht ganz verbergen kann.“

Karin von Maur, 1972



Max Ernst

1891 Brühl bei Köln – Paris 1976

649^N | Remous

Öl auf Leinwand. (1925). Ca. 65 × 54 cm.

Signiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen mit kleinem Zollstempel, diversen handschriftlichen Nummerierungen und Bezeichnungen sowie mit altem Etikettfragment, dort handschriftlich bezeichnet und nummeriert „2430“. Auf der Leinwand mit zusätzlichem Zollstempel und kleinem Klebeetikett.

Nicht bei Spies/Metken.

Mit einer Expertise von Werner Spies vom 10.5.1993 sowie mit einer Expertise von Dr. Jürgen Pech vom 13.10.2019. Das Werk wird in den in Vorbereitung befindlichen Ergänzungsband des Werkverzeichnisses von Sigrid Metken und Jürgen Pech aufgenommen.

Literatur:

Alexandrian, Sarane, Max Ernst, Paris 1986, mit farb. Abb. S. 119.

Ausstellung:

Schausammlung im Wechsel, Max Ernst Museum, Brühl 2006 (ohne Katalog);
Max Ernst – Yves Tanguy: Deux visions du surréalisme, Musée Paul Valéry, Sète 2016, Kat.-Nr. 8, mit farb. Abb.

Provenienz:

Galerie Daniel Malingue, Paris, 1982 erworben;
Privatsammlung, Paris;
Guy Loudmer, Paris 21.6.1993, Los 32;
Privatsammlung, Monaco;
Privatsammlung, Schweiz.

€ 350.000/400.000

- Aus der Serie „La Mer“, die um 1925 im Küstenort Pornic entsteht
- Eines der frühesten Werke mit der in Pornic selbst entwickelten Technik der „Frottage“/„Grattage“, die wegweisend für das gesamte folgende Œuvre des Künstlers sein wird
- Mit dieser Technik erschafft Ernst fantastische surrealistische Landschaften, die sowohl durch Elemente des Zufalls als auch durch Automatismus geprägt sind



Das Gemälde „Remous“ (Wirbel/Strudel) entsteht während des Sommers 1925, den Max Ernst in der Bretagne (heute: Loire-Atlantique) verbringt. Es ist Teil der in Pornic entstandenen Serie „La Mer“, deren maritime Ästhetik von der ehemals bretonischen Küstenstadt inspiriert ist und damit eines der frühesten Werke mit der neu entwickelten Technik der Frottage bzw. Grattage.

Ernst negierte aus Prinzip herkömmliche Maltechniken und traditionelle Ikonografie, stattdessen verwendete er ganz eigene, neu entwickelte Techniken und Sujets. Die für seine gesamte künstlerische Karriere folgenreichste Erfindung ist die im Sommer 1925 in der Bretagne entwickelte Technik der Frottage und der daraus weiterentwickelten Grattage. Die Frottage ist eine Durchreibetechnik, bei der natürliche Formen wie Holzmaserungen oder Blattstrukturen auf Papier übertragen werden. Zwar hatte Ernst die Frottage bereits zuvor verwendet, aber nur in Verbindung mit anderen künstlerischen Techniken und noch nicht als eigenständige Technik. „Der ausgewaschene Holzfußboden in einem kleinen Hotel in Pornic an der Atlantikküste suggerierte ihm eine texturreiche, interpretationsfähige Ausgangswelt. Er legte auf die Dielen des Bodens Papier und rieb mit weichem Graphit die darunter stehenden Strukturen durch. Dank der Kombination der verschiedenartigsten, reliefhaft spürbaren Texturen bereichert er diesen Formenschatz und führte ihn, interpretierend, zu präzi-



Vergleichabb.: Max Ernst, „Frottage“ (1974), Karl & Faber, Auktion 253, Los 566

© KARL & FABER KUNSTAUKTIONEN VG-BILD-KUNST, BONN 2023

sen Zeichnungen über. Zu den Elementen, die herangezogen wurden, zählen neben Brettern u.a. Strohgeflecht, hartes Brot, Bindfaden, Kirschenstiele, Blätter, Rinde. Auch hier führt die Wiederverwendung der einzelnen Strukturen zur Vereinheitlichung. Es kommt zu einem Austausch der zeichnerischen Elemente von Blatt zu Blatt.“ (Werner Spies, Max Ernst. Werke 1925–1929, Köln 1976, S. VII). In der Grattage adaptiert Ernst dieses Verfahren für die Ölmalerei, indem er mit dünnen Farbschichten bemalte Leinwand auf eine strukturierte Oberfläche legt und die Farbe wegkratzt, um reiche Muster zu erhalten: Das Material des Malgrunds wird sichtbar und suggeriert völlig neue Formen. Die Werke zeigen überwiegend stark abstrahierte, fantastische Landschaften, die mit nur wenigen Formen, Linien und Farben Sonne, Wellen, Horizont, Tag und Nacht andeuten. Die Grattage bleibt jahrzehntelang ein integraler Bestandteil von Ernsts Schaffensprozess und dient ihm als kreative Technik, seine Angst vor dem leeren Papier oder der leeren Leinwand zu überwinden. Auch bei den insgesamt sieben Bühnenbild-Studien, die Max Ernst 1926 für die legendäre Roméo-et-Juliette-Inszenierung des Ballets Russes fertigt, verwendete er die charakteristische Technik. Die so geschaffenen, stark abstrahierten Szenerien geben dem avantgardistischen Ballett im Vordergrund den größtmöglichen Freiraum und sind weit davon entfernt, traditionell oder beliebig zu wirken.

© KARL & FABER KUNSTAUKTIONEN VG-BILD-KUNST, BONN 2023



Vergleichabb.: Max Ernst, „Horizon“ (1926), Karl & Faber, Auktion 296, Los 423

Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

650^N | „Ballstedt“

Aquarell und Tusche auf leichtem Maschinenbütten. (19)25. Ca. 31,5 × 42 cm. Signiert unten links, datiert „27 7 25“ unten rechts und betitelt unten mittig.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1851-05-08-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Ausstellung:

Feininger, huiles, aquarelles & dessins, présentés par William S. Lieberman, Galerie Heinz Berggruen, Paris 1974, Kat.-Nr. 24; Lyonel Feininger, Drawings and Watercolors, Serge Sabarsky Gallery, New York 1974, Kat.-Nr. 5; Lyonel Feininger. Bilder – Aquarelle – Zeichnungen, Galerie Levy, Hamburg 1978, Kat.-Nr. 13; Lyonel Feininger: Drawings and Watercolors, Serge Sabarsky Gallery, New York 1979, Kat.-Nr. 22; Expressionisten 2. Aquarelle, Zeichnungen, Ölbilder, Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1982, Kat.-Nr. 17; German Expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York 1986, Kat.-Nr. 3; Lyonel Feininger: Aquarelle und Zeichnungen, Kulturhaus der Stadt Graz, Graz u.a. 1991/92, Kat.-Nr. 25 bzw. Kat.-Nr. 24; Lyonel Feininger: Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken, Abguss-Sammlung antiker Plastik, Berlin 1993, ohne Kat.-Nr.; Lyonel Feininger: Œuvres sur papier, Musée-Galerie de la Seita, Paris 1994, ohne Kat.-Nr.; Lyonel Feininger: Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken und Gemälde, Herforder Kunstverein im Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford 1994, ohne Kat.-Nr.; Lyonel Feininger: Akvarely, kresby, grafiky, Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov u.a. 1996, ohne Kat.-Nr.; Feininger im Weimarer Land, Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda 1999, Kat.-Nr. 95; Drawing the Line, Galerie St. Etienne, New York 2018, Kat.-Nr. 15.

Provenienz:

Heinz Berggruen, Paris, bis 1980; Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York; Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996; Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York; Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

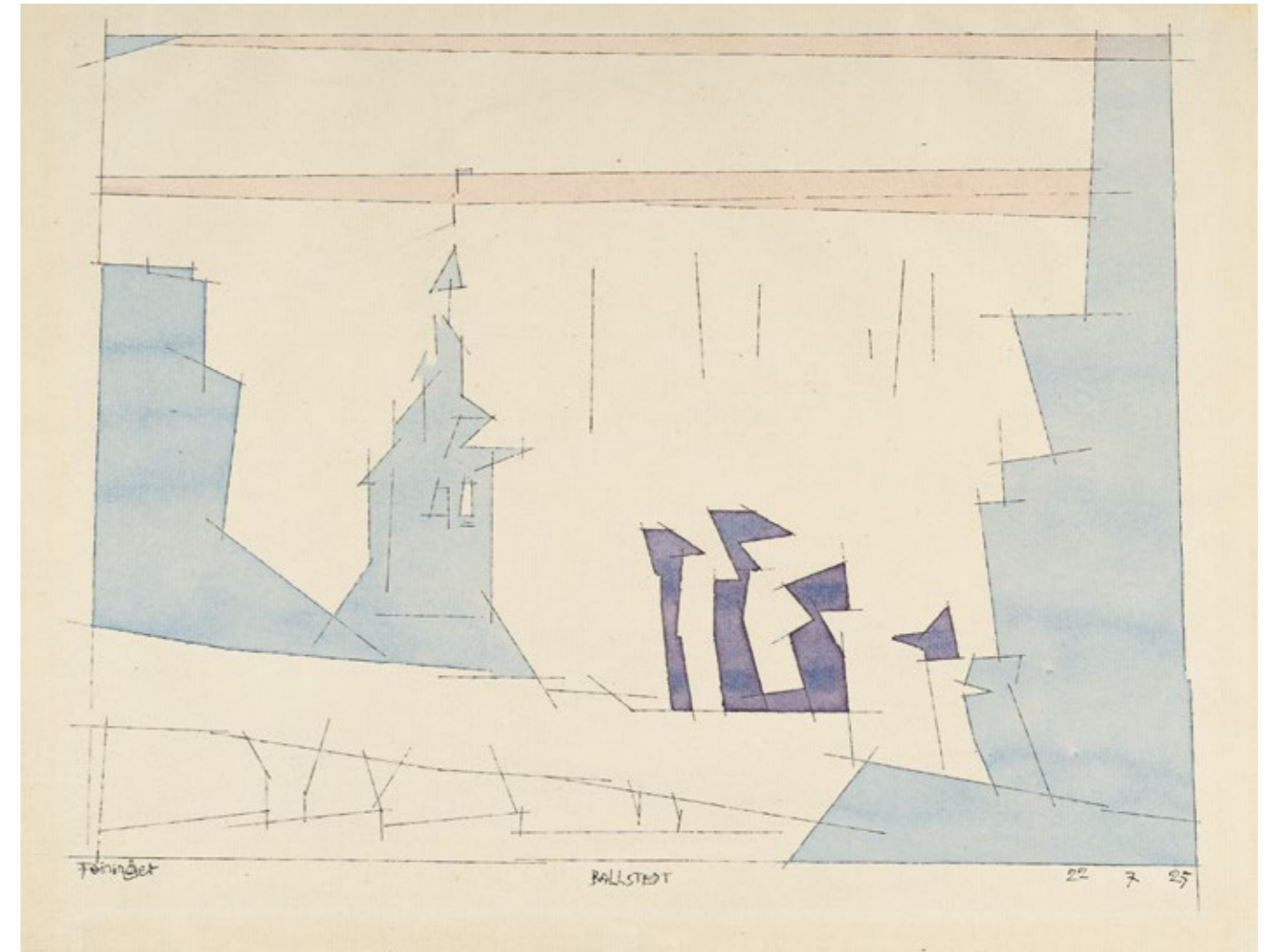
€ 30.000/40.000

- **Ballstedt ist ein kleines Dorf im Weimarer Land**
- **Die reizvolle Motivwelt der Gegend um Weimar wird ab 1906 zum lebenslangen Bildfundus Feiningers**
- **Die Bildelemente, wie Architektur und Figuren, werden prismatisch gebrochen und stark abstrahiert dargestellt**

In der jahrhundertealten Architektur der Dörfer um Weimar entdeckt Feininger bereits 1906 mit seiner Frau Julia Berg eine neue, reizvolle Motivwelt, die zum lebenslangen Fundus seiner Bilder wird. In einem Brief an den Künstlerfreund Alfred Kubin schwärmt er: „Die Dörfer, wohl über hundert in der Umgebung, sind prachtvoll! Die Architektur: (...) ist mir gerade recht, so anregend, so ungeheuer monumental! Es gibt Kirchtürme in gottverlassenen Nestern, die mir das Mystischste sind, was ich von den so genannten Kulturmenschen kenne!“ (Brief vom 15. Juni 1913).

1919 beruft Walter Gropius Feininger zur Gründung des Staatlichen Bauhauses nach Weimar. Nun nutzt er jede Gelegenheit, um sein Atelier am Bauhaus zu verlassen und die Umgebung zu erkunden.

Auf unserem Aquarell erhebt sich links der Kirchturm der Dorfkirche Ballstedt mit Welscher Haube, rechts erkennt man drei typische Feininger-Figuren in Dunkelblau. Der Künstler legt bei seinen Papierarbeiten, wie auch bei unserem Aquarell, das kompositorische Grundgerüst als Federzeichnung mit den typischen, wie prismatisch gebrochen erscheinenden Bildelementen an, die er anschließend mit Farbe füllt.



Paul Klee

1879 Münchenbuchsee – Muralto-Locarno 1940

651 | „Der Narr als Prophet“

Öl-Pause und Aquarell auf Bütten, kaschiert auf Karton und mit Gouache eingefasst. 1922. Motiv inklusive gemalter Umrandung ca. 42,5 × 32,5 cm (Karton ca. 60 × 46 cm). Signiert oben rechts im Motiv. Auf dem Karton auf feiner Randleiste betitelt unten rechts sowie mit der datierenden Werknummer „1922/24“ unten links. Paul Klee Stiftung 2848.

Literatur:

Bagier, Guido Rudolf, Ausstellung Wiesbaden Frühjahr 1922, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, 57. Jg., Neue Folge XXXIII, Heft 40, Leipzig 1922, S. 668, o. Abb.

Ausstellung:

Paul Klee, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1922; Neues Museum, Wiesbaden 1924, Nr. 43; Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz, Akademie der Künste, Berlin 1978, S. 248 (o. Kat.-Nr., o. Abb.).

Provenienz:

Atelier des Künstlers, Weimar, bis spätestens 1924; Heinrich und Tony Kirchhoff, Wiesbaden, spätestens 1924 bis 1934; Karlheinz Kirchhoff, 1934–1938, durch Erbfolge von Vorgenannten; Galerie Maria Gillhausen, München (in Kommission), 1938; Galerie Ernst Arnold, Dresden (in Kommission), 1938; Galerie Ferdinand Möller, Berlin (in Kommission), 1938; Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, Berlin (in Kommission), 1938; Sammlung Ellen Nora Balaszkeskul, geb. Greifenhagen (1914–1995), Berlin/Manchester/Cambridge/Berlin, 1938 bei Vorgenannter erworben; Sotheby's, London 26.6.1991, Los 240; Privatsammlung, Hessen.

€ 140.000/180.000

- Eine der frühen Arbeiten Paul Klees im Öl-Pausverfahren mit farbiger Aquarellierung
- Klee entwickelt diese neue Technik während seiner Zeit am Weimarer Bauhaus
- Aus der bedeutenden Sammlung des Wiesbadener Kunstmäzens Heinrich Kirchhoff

Paul Klee kommt im Januar 1921 als Meister ans Bauhaus, wo er die folgenden zehn Jahre lehren und arbeiten wird. In diesem künstlerisch äußerst fruchtbaren Umfeld ändert sich schon bald sowohl sein zeichnerischer, malerischer Stil als auch seine Thematiken. Nach den sogenannten Weltlandschaften der vorangegangenen Jahre stellt Klee nun verstärkt Einzelmotive aus der Welt des Theaters im weitesten Sinne dar, so auch Masken, Marionetten, Tänzer oder Akrobaten. Ebenso wendet er sich technischen Neuerungen zu und experimentiert mit verschiedenen künstlerischen Verfahren. Zwischen 1922 und 1924 entwickelt er die monotypie-ähnliche Öl-Pause, bei dem er eine Zeichnung mithilfe eines mit schwarzer Ölfarbe bestrichenen Zwischenblattes überträgt (zur Technik der Öl-Pause siehe Los 652). Nach dem Trocknen der durchgepausten Ölfarbe aquarelliert Klee den Hintergrund, hier in einem nuancenreichen bordeauxroten Farbton, der die figürliche Zeichnung fast gloriolenhaft beleuchtet. Die vorbereitende, gleichnamige Federzeichnung aus dem Jahr 1921 (WVZ Paul Klee Stiftung 2778) befindet sich in der Stiftung Sammlung Kamm im schweizerischen Zug (Inv.-Nr. K.Z. 219).

Der Narr, der Harlekin, ist für Paul Klee – ebenso wie für Picasso und viel andere Künstler – ein Alter Ego. Er verkörpert den menschlichen wie künstlerischen Zwiespalt der Künstlernatur zwischen Schein und Sein, Erfolg und Scheitern, Harmonie und Dissens. Verstärkt treten Darstellungen aus diesem Motivbereich in seiner Bauhauszeit auf: der „Arlequin auf der Brücke“ (1920), der hier angebotene „Narr als Prophet“ (1922) oder der auf Balance bedachte „Seiltänzer“ (1923). Klee hatte damals im so vielfältigen Kollegium der Bauhaus-Meister eine ausgleichende Rolle inne, schaute aber stets skeptisch auf die Herausforderungen der modernen Kunstschule und das dort permanent präsente Spannungsfeld zwischen künstlerischer Individualität und Gemeinschaft sowie der Ausrichtung zwischen Kunst und Technik. Klee, der Narr, prophezeit diese Richtungskontroversen bereits 1922, als ein erster Grundsatzstreit zwischen Gropius und Johannes Itten dazu führt, dass Itten, der maßgeblich an der Berufung Klees beteiligt war, kurz darauf das Bauhaus verlässt. Klee identifiziert sich bis 1924 mit den Idealen des frühen Bauhauses, den dann zunehmend technisch ausgerichteten Unterrichtszielen steht er, wie einige andere Bauhaus-Meister, kritisch gegenüber. Lange zögert er seine Zustimmung heraus, 1925 mit dem Umzug der Schule nach Dessau zu gehen.



Paul Klee

652 | „Der Verliebte“

Öl-Pause und Aquarell in Spritztechnik auf kreidegrundiertem Flugzeugleinwand, auf Karton kaschiert. 1923.

Ca. 34,5 × 19,5 cm (Karton ca. 39 × 25 cm). Signiert unten links. Auf dem Karton zwischen zwei feinen Randleisten betitelt unten rechts sowie mit der datierenden Werknummer „1923 169“ unten mittig.

Verso von fremder Hand betitelt und datiert.

Paul Klee Stiftung 3263.

Literatur:

Grohmann, Will, Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 1922/12.

Ausstellung:

Klee. Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis, Galerie Beyeler, Basel 1973, Kat.-Nr. 26, mit Abb.;

Paul Klee. Das graphische und plastische Werk (mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemälden), Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1974/75, mit Abb. S. 55;

Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln/Museen der Stadt Köln, 1979, Kat.-Nr. 110, o. Abb.;

Paul Klee nelle collezioni private, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1986, Kat.-Nr. 66, mit s/w Abb. S. 115;

Paul Klee: Paintings and drawings, Moeller Fine Art, New York 1987, Nr. 9 a;

Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier, Kölnischer Kunstverein, 1988, mit farb. Abb., S. 118 (weitere Stationen Budapest und Madrid);

Surrealismus in Deutschland? Kunst von 1919 bis 1949, Panoramamuseum, Bad Frankenhausen 2021, Kat.-Nr. 69, mit farb. Abb. S. 89.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, Lily Klee, Bern 1940–46;

Klee-Gesellschaft, Bern 1946–47;

Karl Nierendorf, Köln/Berlin/New York 1947;

Nachlass Karl Nierendorf, New York 1947/48;

Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1948–71;

Galerie Beyeler, Basel 1972/73;

Kornfeld, Bern 12.6.1975 („50 Werke von Paul Klee“), Los 480;

Kornfeld, Bern 26.6.1981, Los 107;

Sotheby's, New York 15.5.1985, Los 197;

Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie., Genf 1985/86;

Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen 1986–89;

Helen Serger/La Boetie Gallery, New York, ab 1989;

Privatsammlung, New York, durch Erbschaft an den Vorbesitzer.

€ 70.000/90.000

- **Charakteristische zarte Arbeit aus Klees früher Zeit am Bauhaus in Weimar**
- **Wunderbare Kombination der für ihn so typischen Technik der Öl-Pause und der Spritztechnik**
- **Original-Vorlage für die bekannte Lithografie aus der Meistermappe des Staatlichen Bauhauses, eines zentralen Werks des grafischen Schaffens Klees**

„Der Verliebte“ zählt zu den reizvollsten erzählerisch-allegorischen Arbeiten Paul Klees. Sie entsteht während seiner künstlerisch äußerst produktiven Zeit am Bauhaus in Weimar, wo er bereits im Jahr zuvor eine vorbereitende Bleistiftzeichnung dazu anfertigt (WVZ Paul Klee Stiftung 3026). Dass 1923 dieses Motiv, um wenige Details ergänzt, als Lithografie in der Meistermappe des Bauhauses erscheint, zeigt, wie wichtig ihm diese Arbeit ist (WVZ Kornfeld 94).

Die Arbeit ist in der von Klee neu entwickelten Technik der Öl-Pause entstanden, bei der er eine Zeichnung mithilfe eines mit schwarzer Ölfarbe bestrichenen Zwischenblattes überträgt. „Dadurch gewinnt die Zeichnung eine neue grafische Qualität des Ausdrucks. War Klees Linie bis dahin strichelnd, nahm quasi zögernd die Fläche in Besitz und ließ den Betrachter an ihrer Entstehung teilnehmen, so wird sie jetzt fast schwerelos, weder Anfang noch Ende des zeichnerischen Prozesses ist ablesbar. Der Duktus der zeichnerischen Hand ist weitgehend negiert, alle Linien sind von vergleichbarer Stärke, das An- und Abschwelen fehlt. Da der damalige Betrachter – im Gegensatz zum heutigen – nichts über den Herstellungsprozess wusste, überraschte Klee mit einer linearen Qualität, die auf die neue Ästhetik des Technischen, Mechanischen und Konstruierten reagierte.“ (Magdalena Droste, in: Ausst.-Kat. Paul Klee als Zeichner 1921–1933, Bauhaus-Archiv, Berlin u.a. 1985, S. 31). 1923 verwendet Klee erstmals die Spritztechnik für den Auftrag von Aquarellfarbe. Mithilfe eines Siebes und Schablonen wird die Farbe auf ausgewählte Bereiche oder den gesamten Bildgrund gespritzt, was der lithografischen Drucktechnik entlehnt ist. Dadurch ersetzt er die zuvor aquarellierten Hintergründe mit einem eher technischen Farbauftrag. Die für „Der Verliebte“ verwendete feine Flugzeugleinwand stammt wohl noch aus Klees Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg. Ab 1916 war er bei der Fliegerschule 5 in Gersthofen, weitab von der Front, als Schreiber eingesetzt und durfte außerhalb der Kaserne sogar seine künstlerischen Arbeiten fortführen. Klees Verwendung der Öl-Paustechnik zeigt besonders deutlich seinen kreativen Arbeitsprozess und seinen spielerischen Umgang mit Materialien, der die ästhetische Wirkung seiner Motive unterstreicht.



Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

653 | Afrikanische Spiele V

Öl und Kunstharz auf Leinwand. (19)42. Ca. 46 × 54,5 cm.

Signiert oben rechts sowie verso auf dem Keilrahmen signiert und datiert. In Künstlerleisten.

Grohmann 654; Beye/Baumeister 980.

Provenienz:

Otto Lutz, Stuttgart;

Privatbesitz, Stuttgart;

Schoppmann & Partner, Düsseldorf 30.5.1992, Los 442;

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen, durch Erbfolge an die heutigen Besitzer.

€ 30.000/50.000

- **Fremde Kulturen und archaische Mythologien sind Baumeisters bevorzugte Themen als „entarteter“, in die Isolation gezwungener Künstler**
- **Baumeister sammelt afrikanische Skulpturen, er sieht in ihnen allgemeingültige Bilder für das Leben, Werden und die menschliche Existenz**
- **1942 entstehen mehr als 30 Ölbilder der afrikanischen Reihe**

Die Repressalien der Nazis treiben Willi Baumeister in die innere Emigration. Er verliert 1933 seine Professur an der Frankfurter Städelschule, gilt als „entartet“ und hat Ausstellungsverbot. In die Isolation gezwungen, beschäftigt er sich im Verborgenen mit fremden Kulturen und archaischen Mythologien. Steinzeitliche Felszeichnungen, Steinbeile und die Kulturen Schwarzafrikas fesseln seine Aufmerksamkeit. Als unermüdlicher Forscher und Sammler besitzt Baumeister auch afrikanische Skulpturen, in denen er, wie in den Zeugnissen der Vorgeschichte, allgemeingültige Bilder für das Leben, Werden und die menschliche Existenz sieht. Entsprechend findet deren Formensprache in den frühen 1940er Jahren Eingang in Baumeisters Werk – stark abstrahiert und zuerst farbig zurückhaltend, wie in dem vorliegenden Gemälde. 1942 entstehen mehr als 30 Ölbilder der afrikanischen Reihe. Bis 1955 widmet sich Baumeister diesem Thema immer wieder.



Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)

1913 Berlin – Paris 1951

654 | „collé sur Ingres“ (Figürliche Komposition)

Tusche und Aquarell auf Ingres-Bütten. (Um 1941/42).

Ca. 31 × 24 cm. Signiert unten rechts, verso betitelt „collé sur Ingres“.

Verso auf der Rahmenrückwand mit aufkaschierter alter Rahmenrückpappe, dort Etikett der Sammlung Fischer, Krefeld, sowie die Etiketten zu allen unten genannten Ausstellungen (außer Bremen/Houston 2013/14) und vom Kunst- und Museumsverein Wuppertal-Elberfeld mit handschriftlicher Datierung 1966.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Ewald Rathke, Frankfurt/Main, vom 30.11.2016.

Literatur:

Chiba, Shigeo, L'œuvre de Wols, Diss. Université de Paris I, Paris 1974, S. 168;

Van Damme, Claire, Kunst als catharsis en psychogenese, Gent 1985, Nr. 55, S. 107;

Gutbrod, Philipp, Wols. Die Arbeiten auf Papier (Werkverzeichnis), Diss. Phil. Universität Heidelberg, Heidelberg 2003, Nr. A 36, mit Abb.

Ausstellung:

Wols, Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus, 1965/66, Kat.-Nr. 57, mit s/w Abb.;

Wols, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven/Stedelijk Museum, Amsterdam 1966, Kat.-Nr. 47, o. Abb.;

Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik, Kunsthaus Zürich/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1989/90, Kat.-Nr. 4, mit farb. Abb.;

Wols – Die Retrospektive, Kunsthalle Bremen/The Menil Collection, Houston 2013/14, Kat.-Nr. 63, mit farb. Abb.;

Wols. Aufbruch nach 1945, Neue Galerie, Museumslandschaft Hessen, Kassel 2014, Kat.-Nr. 25, mit farb. Abb.

Provenienz:

Galerie Edouard Loeb, Paris;

Ray Moore, Seattle;

Grace Borgenicht Gallery, New York;

Sammlung Ernst O. Fischer, Krefeld 1965;

Sammlung Heinz und Gisela Friederichs, Frankfurt/Main;

Heinz und Gisela Friederichs-Stiftung, Frankfurt/Main;

Kunsthandel Dr. Ewald Rathke, Frankfurt/Main;

Privatsammlung, Hessen, 2016 bei Vorgenanntem erworben.

€ 80.000/100.000

- In Perfektion ausgearbeitete, feine und bereits weitgehend abstrahierte Zeichnung aus den frühen 1940er Jahren
- Das Werk ist seit den 1960er Jahren kontinuierlich auf wichtigen nationalen und internationalen Ausstellungen präsentiert worden
- Bedeutende Provenienzfolge mit Beginn in der Sammlung von Edouard Loeb, Paris, der vor dem Zweiten Weltkrieg einer der wichtigsten Sammler und Händler für surrealistische und kubistische Kunst war

Dr. Ewald Rathke schreibt in seinem Gutachten: „Im Zentrum diese Aquarells steht eine dekonstruierte Figur. Sie reicht oben und unten fast bis an die Bildränder. Während ihr roter Hut und ihr roter Schuh noch relativ deutlich zu erkennen sind, hat Wols andere Körperteile, z.B. linke Schulter und linken Arm, zu von der Realität abweichenden biomorphen Formen verwandelt. Sie begegnen in ähnlicher Formgebung auch in anderen Aquarellen von Wols (siehe Gutbrod A 15, A 32, A 46). Wols könnte zu dieser Gestaltungsweise, bei der auf alle Andeutungen von Raum und Volumina verzichtet wird und die Umrisse der einzelnen Gestaltungselemente dezidiert konturiert sind, von Gemälden und Zeichnungen Mirós aus den späten zwanziger und dreißiger Jahren angeregt worden sein.“

Da Wols seine Werke so gut wie nie datiert hat, ist die Bestimmung der Entstehungszeit schwierig. Rein gegenstandslose Werke, die immer mit organischen, nicht geometrischen Formen arbeiten, können noch in Paris 1938/39 entstanden sein (siehe Gutbrod A 15, A 16), aber durchaus auch erst Ende 1941 Anfang 1942 (siehe Gutbrod A 326-329), als Wols sich in seinen Aquarellen und Zeichnungen immer weiter von allen inhaltlichen und formalen Bezügen zur Realität entfernte.

Die nachvollziehbare successive Realisierung des Bildaufbaus, die Sicherheit der an einer latenten senkrechten Mittelachse orientierten Komposition aus weitgehend separierten Bildelementen, die Perfektion der haarfeinen und dennoch in der Druckstärke variierten Konturen der biomorphen Gestaltungselemente, ihre minutiöse Strukturierung mit Mini-Punkten und Strichen und die bewusste, die Komposition berücksichtigende und unterstützende Trocknungsänder freie Kolorierung mit roter und blauer Aquarellfarbe legen nahe, dieses Aquarell nicht zu den Werken von 1938/39, sondern wohl eher denen von 1941/42 zuzurechnen.“

„Die tradierte Provenienz, die bis zu Edouard Loeb zurückgeht, der noch zu Lebzeiten von Wols einen Vertrag mit dem Künstler abgeschlossen hatte, ist ein wichtiges Indiz für die Echtheit diese Aquarells. (...) An der Autorenschaft von Wols gibt es nicht nur wegen der Provenienz, sondern auch aus formal-stilistischen Gründen nicht den geringsten Zweifel.“



Marc Chagall

1887 Witebsk – Saint-Paul-de-Vence 1985

655^N | Selbstbildnis mit Grimasse

Radierung mit Aquatina, handkoloriert, auf festem Velin. (1924/26). Ca. 37 × 27 cm (Blattgröße ca. 57,5 × 45 cm). Eines von 100 nummerierten Exemplaren der Auflage von 1925. Signiert unten rechts.

Laut Kornfeld wurden nur einzelne Blätter der Auflage koloriert und vom Künstler für Geschenkzwecke verwendet. Kornfeld 43 VI b (von VI b).

Provenienz:

Quadrangle Galleries, Miami, verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Stempel;
Privatsammlung, USA;
Christie's, New York 25.10.2017, Los 183;
Privatsammlung, USA.

€ 80.000/100.000

- Seltenes farbiges Blatt
- Mit reizvoller Ergänzung einer kleinen Ziege, ein immer wiederkehrendes Symbol im Werk des Künstlers
- Die farbigen Exemplare wurden von Chagall zu Geschenkzwecken verwendet

Marc Chagalls „Selbstbildnis mit Grimasse“ entsteht 1924/26 neben dem „Selbstbildnis mit lachendem Gesicht“. Zwei Künstlerporträts der ganz besonderen Art. Was will uns der Künstler damit sagen? Wir werden es wohl nicht klar erschließen können. Vielleicht fängt Chagall einen ganz persönlichen Moment ein. Es scheint dem Betrachter so, als stände der Künstler vor einem Spiegel, in dem er die verschiedenen Emotionen seines eigenen Gesichts studiert. Im „Selbstbildnis mit Grimasse“ stellt sich Chagall frontal mit lockigem Haar in Szene. Die rechte Gesichtshälfte zur Grimasse verzogen. Den Fo-



© VERLAG GERD HATJE

Marc Chagall, 1925



kus legt Chagall hier nur auf sein eigenes Gesicht und sein volles Haar, Hals und Schultern deutet er nur zart an. Besonders reizvoll in unserer farbigen Variante ist die kleine Ziege in leuchtendem Hellgrün am unteren Blattrand. Ein immer wiederkehrendes Symbol im Werk des Künstlers, das er aus Fabelwelten entspringen lässt.

Die wenigen farbigen Blätter, der eigentlich nur in Schwarz gedruckten Radierung, gab der Künstler laut Kornfeld ausschließlich als Geschenke weiter. So ist das vorliegende Blatt als Unikat anzusehen.

Pablo Picasso

1881 Málaga – Mougins bei Cannes 1973

656ⁿ | Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit

Radierung mit Aquatinta und Kaltnadel auf Bütten mit Wz. „Vollard“. (1934). Ca. 24,5 × 34,5 cm (Blattgröße ca. 34 × 45 cm).

Eines von 260 Exemplaren. Signiert unten rechts.

Blatt 97 der Suite Vollard. Herausgegeben von Ambroise Vollard, Paris.

Bloch 225; Baer 437 IV B d (von d).

€ 100.000/120.000

- Wichtigstes Blatt aus Picassos berühmtem und wegweisendem Grafikzyklus „Suite Vollard“
- Die griechische Sagenfigur des Minotaurus wird in dieser Folge zu Picassos Alter Ego
- Tiefschwarzer, samtiger Druck, der die hellen Partien kontrastreich zum Leuchten bringt

Die in den Jahren von 1930 bis 1937 von Picasso geschaffene Serie „Suite Vollard“ von hundert Grafiken hatte der Kunsthändler und Verleger Vollard bei ihm in Auftrag gegeben. Picasso variiert darin Themen wie Künstler und Modell und das Minotaurus-Motiv. Der Minotaurus stand Picasso sehr nahe: er identifizierte sich mit dieser Kreatur, seiner menschlichen und animalischen Seite. In der vorliegenden Grafik wird der blinde Minotaurus von einem Mädchen mit dem Gesicht von Picassos Geliebter, Marie-Thérèse Walter, durch die Nacht geführt. Der Minotaurus war in der klassischen Mythologie nie blind – dies ist eine Erfindung von Picasso. Er fürchtete, wie viele andere Künstler auch, die Blindheit. Der geblendete Minotaurus steht auch für die Angst, dass die schöpferische Kraft ihn plötzlich verlassen könnte.



Serge Poliakov

1900 Moskau – Paris 1969

657 | **Composition Rouge orange gris bleu**

Öl auf Leinwand. (Um 1952). Ca. 60,5 × 50,5 cm.

Signiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen mit altem,

französischem Speditionsetikett.

Poliakov 52-89 (Addendum Bd. 3).

Provenienz:

Sammlung Durer, Basel;

Privatsammlung, Schweiz, seit 1971;

Privatbesitz, Berlin;

Lempertz, Köln, 2.12.2016, Los 231;

Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 100.000/150.000

- **Charakteristische Komposition mit übereinander gestaffelten polygonalen Segmenten**
- **Ausgewogene Kräfteverhältnisse der Formen im Raum**
- **Bewusster Verzicht auf eine breite Farbpalette zugunsten nuancenreicher monochromatischer Flächen**

Poliakov findet in seiner Malerei ab 1935 nach und nach zu rein abstrakten Formen und lässt damit sein gegenständliches Frühwerk im Sinne der klassisch-akademischen Ausbildung hinter sich. Von nun an setzt er zunehmend die reine Farbe ohne gegenständliche Bezüge ein. Wichtige Anregungen erhält Poliakov von Kandinsky, den er in Paris kennenlernt, dem Künstlerpaar Delaunay und auch von dem Bildhauer Otto Freundlich. Trotz dieser dominanten Einflüsse entwickelt Poliakov schnell eine sehr individuelle und unverwechselbare Form der abstrakten Malerei. Anfangs bewegen sich seine Farbflächen noch in einem etwas gedeckteren graubraunen Farbspektrum, ab den 1950er Jahren hellt sich die Farbpalette deutlich auf. Dabei nimmt die Farbdichte der einzelnen Formen zur Bildmitte hin zu und ihre Konturen sind stets leicht gekrümmt, sodass sich kaum wahrnehmbare Schwingungen und Rhythmen im Bild ergeben. Die ausgewogenen Proportionen der Formen im Bildraum und die fein harmonische Abstufung der Farben führen zu einer einzigartigen, meditativen Wirkung, die für Poliakovs Malerei so charakteristisch ist.

„Poliakov beginnt den Bildaufbau wie ein Architekt, besetzt den Raum gleichsam an verschiedenen Stellen, ohne an

die Form zu denken. Seine Bilder entstehen immer vom Rand ausgehend und wachsen langsam zur Mitte hin. Die unregelmäßigen Formen, die zugleich geometrisch, plastisch und organisch anmuten, bedingen sich gegenseitig. Ihr spannungsvolles und zugleich ausgewogenes Wechselspiel bedingt das Gleichgewicht der Komposition, macht die Einheit des Werkes aus. Die in sukzessiven Schichten aufgetragene Farbe erweckt diesen Organismus aber erst zum Leben. Entweder legt Poliakov komplementäre Farben übereinander oder verbindet einen dunklen mit einem hellen Ton, oder er setzt eine kalte über eine warme Farbe. Stets aber stellt er seine Farben selbst her, wählt die Pigmente aus, dosiert sorgfältig die Bindemittel und experimentiert mit diversen Trägern. Poliakov zeichnet sich durch ein außergewöhnliches Farbempfinden aus und durch seine Gabe, Materie, Licht, Form und Farbe vibrierend verschmelzen zu lassen. Durch das mehr oder weniger starke Durchscheinen der chromatischen Unterschichten erhält jede Farbform atmosphärische Qualität, eine innere Resonanz und eine vibrierende Präsenz.“ (Annette Gautherie-Kampka, in: Poliakov/Schneider (Hrsg.), Serge Poliakov, München 1998, S. 7 f.).



„Nicht nur passives Über-sich-ergehen-lassen, sondern selbst sehen, suchen, fühlen, erkennen, erleben. Ja: Man kann kreativ sehen lernen.“

Josef Albers

Josef Albers

1888 Bottrop – New Haven 1976

658 | Hommage to the Square. Edition Keller Ia – Ik

Mappe mit 10 farbigen Serigrafien auf festem, strukturiertem Velin von Hahnemühle sowie 1 Bogen mit Titel, Impressum und Text. In O.-Hln.-Mappe. Herausgegeben vom Josef Keller Verlag, Starnberg, 1970. Ca. 35 × 35 cm (Blattgröße ca. 55 × 55 cm). Eines von 125 im Impressum nummerierten Exemplaren. Serigrafien jeweils monogrammiert und datiert unten rechts, bezeichnet unten links. Danilowitz 203.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

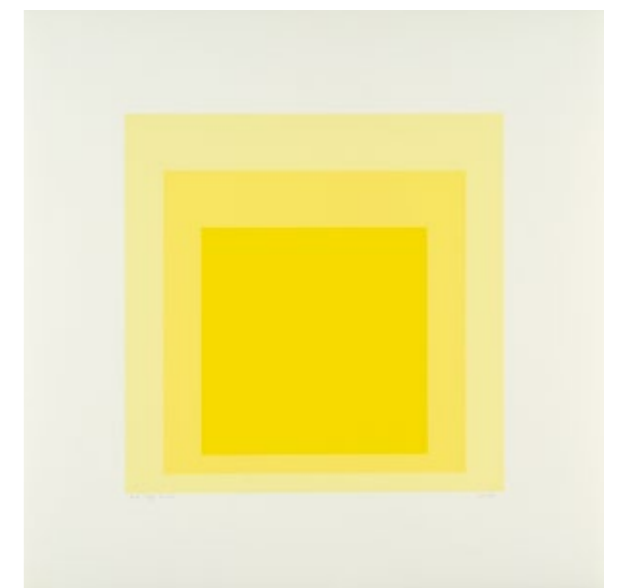
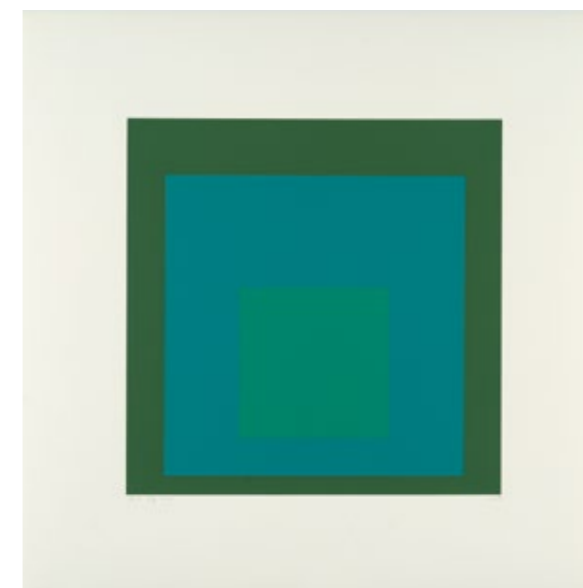
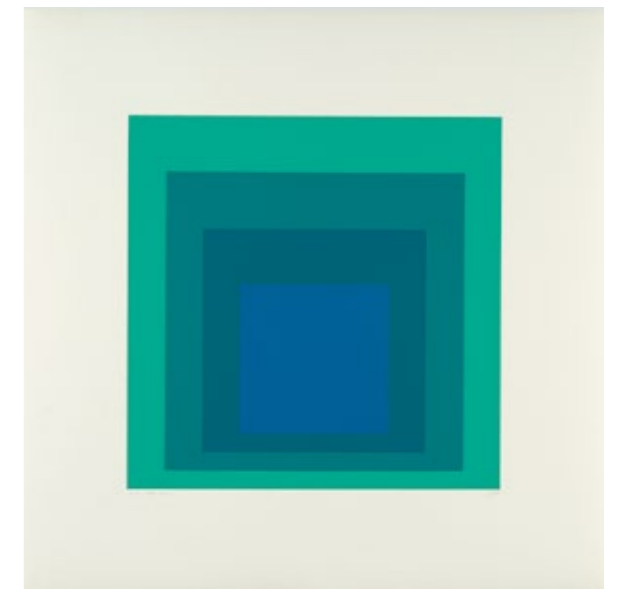
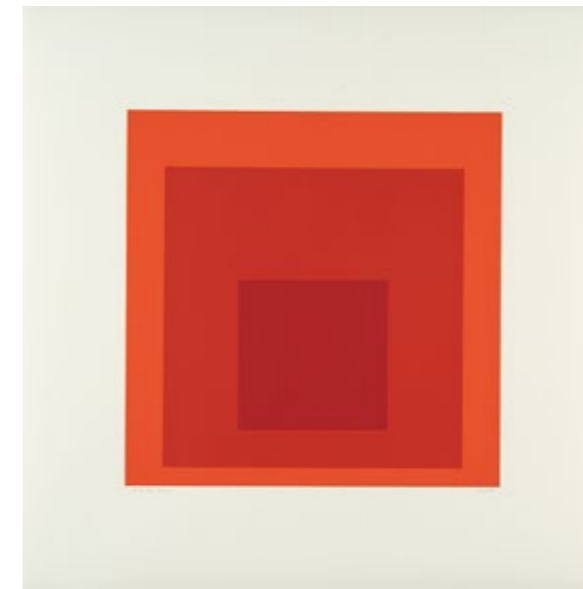
€ 70.000/90.000

- **Vollständige Mappe der wohl berühmtesten Werkreihe Albers**
- **Die Quadrate des Künstlers changieren zwischen Farbflächenmalerei und transzendtem Erlebnis**
- **Arbeit aus seiner reifen Schaffensphase in den USA**

Ab 1950 beginnt Albers seine Serie „Hommage to the Square“, für die er heute gemeinhin berühmt ist. Im immer wiederkehrenden Schema stellt er farbige Quadrate ineinander und wechselt dabei zwischen Harmonien und Konkurrenzen. Der ehemalige Bauhüsler, zu diesem Zeitpunkt Lehrer am Black Mountain College in North Carolina, nimmt sich gestisch komplett zurück: Die Farben sind flächig aufgetragen, kein Duktus oder anderer, auch nur im Ansatz menschlicher Gestus kommt zum Vorschein. Farben stehen neben- und ineinander, sie fügen sich zusammen oder stoßen sich ab. Dabei sind Albers' Quadrate nur augenscheinlich Übungen in Farbtheorie. Gewiss können sie, bei allem ästhetischen Reiz, als Beispiele für gelungene Farbkombinationen gelten. Dabei sind die Quadrate Albers' aber nicht als informelle Malerei um der Malerei Willen zu verstehen. Hier wird nicht die Fläche und die Malweise als Selbstzweck ausgelotet, bei Albers stehen farbtheoretisches sowie sinnliches Empfinden im Fokus. Die Quadrate loten die

Wirkungen einzelner Farben aus, wenn sie in Nachbarschaft zu anderen stehen: Wie verändert sich der Ton? Wie wirken sich Tonvariationen auf das Empfinden aus? Welche Gefühle entstehen durch das Gegen- und Miteinander bei den Betrachtenden? Diese farbpsychologischen Überlegungen laden dabei über den reinen Augenreiz hinaus zu nahezu transzendenten Betrachtungen ein. Farbe wird hier zur Stimmungsträgerin, die zum Meditieren über die jeweilige Wirkung einlädt. Eine Wirkung, die dabei höchstens im ersten Schritt allgemeingültigen Farbtheorien folgen kann, die aber in der Wahrnehmung im Raum und mit den Betrachtenden individuelle Empfindungen entfaltet, die immer anders wirken können und müssen.

Nicht ohne Grund werden Albers' Quadrate etwa im Kölner Diözesanmuseum Kolumba in Zwiegespräche mit religiösen Bildwerken gebracht: Sie laden ein, innezuhalten, zu versinken, zu reflektieren. Sie sind sowohl kunsttheoretische Sehschulen als auch farbgeordnete Übungen in Introspektion.





Hans Hartung

1904 Leipzig – Antibes 1989

659^N | „T 1971-H10“

Acryl auf Leinwand. (19)71. Ca. 114 × 146 cm. Signiert und datiert unten links. Verso auf der umgeschlagenen Leinwand und dem Keilrahmen betitelt.

Fest in Atelierleisten montiert.

Das Werk ist im Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten von Hans Hartung aufgenommen.

Provenienz:

Galleria Gissi, Turin, verso auf dem Keilrahmen mit dem Stempel und handschriftlicher Nr. „6037“;

Privatsammlung, Monaco;

Privatsammlung, Schweiz.

€ 200.000/250.000

- **Der deutsch-französische Künstler Hartung war ein bedeutender und vielfach ausgezeichnete Mitbegründer des Informel**
- **Das Gemälde entsteht in der Hochphase seines Schaffens**
- **Sein Spätwerk gehört zu den kraftvollsten seiner fast sieben Jahrzehnte währenden Karriere und zeigt ein neues Gefühl von Freiheit, Energie und Ehrgeiz**

Kraftvoll schieben sich Gelb, Blau und Rot auf die Leinwand, drängen sich schwarze Linien wie Keile dazwischen – schließlich öffnet sich die Bildfläche rechter Hand und das Getöse beruhigt sich. Das hier angebotene Gemälde Hans Hartungs zählt zu einer der schönsten und spannendsten Arbeiten seiner reifen Phase.

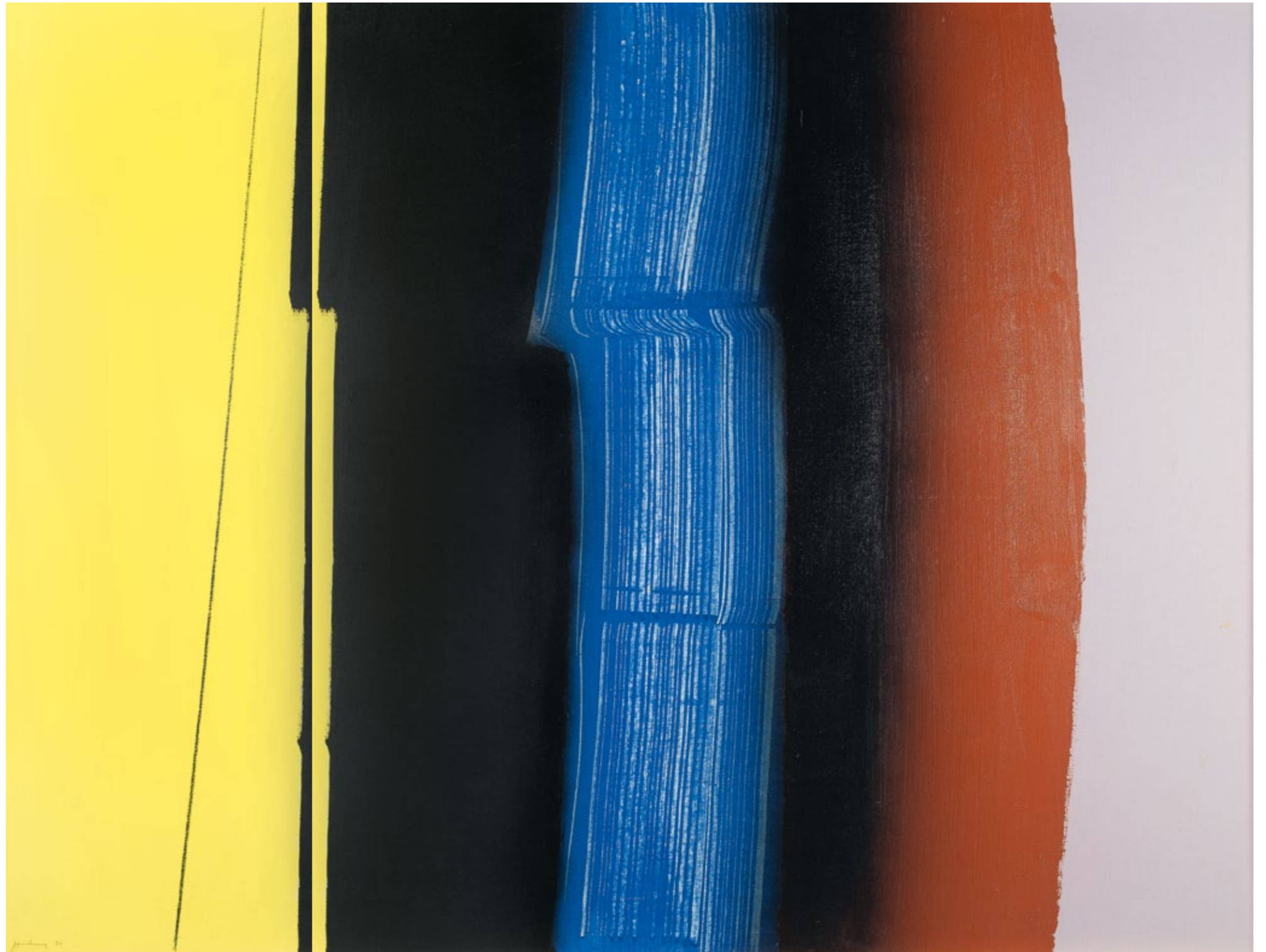
Hans Hartung gehört in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem der bekanntesten Vertreter deutscher moderner Kunst: Zu seinen Leistungen zählt unter anderem die Mitgründung des Informel und der Münchner Kunstgruppe ZEN 49, er ist wichtiger Vertreter der École de Paris, stellt auf den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel aus und erhält, neben weiteren nationalen wie internationalen Auszeichnungen, 1960 den Preis der Biennale von Venedig.

In seinen charakteristischen Arbeiten lotet Hartung das dynamische Verhältnis verschiedener Farbflächen zueinander

aus. Mit den Primärfarben Gelb, Rot und Blau sowie schwarzen Bereichen im Stil asiatischer Tuscharbeiten wird der Malgrund dynamisiert. Farbflächen arbeiten mit und gegen schwarze Linien. Es entstehen Spannungen und Lösungen, wobei – im Sinne des Informel – die Linie und die Fläche nichts ausdrücken wollen, sie sind bloße Flächen und Linien. Hans Hartung zeigt mit ihnen den Selbstzweck reiner Malerei.

In der hier angebotenen Arbeit stehen die Farbflächen Gelb, Rot und Blau sowie Freiflächen und schwarze Balken nur augenscheinlich nebeneinander. Tatsächlich konkurrieren sie, überlagern sich, greifen sich an. Schwarze Riffel durchziehen und dynamisieren die Flächen, Malduktus und zeichnerische Qualitäten vereint Hans Hartung virtuos. Die Spannungen gegen- und miteinander drängen, fordern – und geben doch am

rechten Bildrand die Fläche wieder frei, um die sie zuvor konkurrieren. Wo zunächst Chaos zu sein scheint, beherrscht Hartung die Elemente und harmonisiert sie letztendlich doch als energisches Gesamtwerk.



Jean Dubuffet

1901 Le Havre – Paris 1985

660^m | Site avec 7 Personnages

Acryl auf Papier, auf Leinwand kaschiert. (19)81.

Ca. 50 × 67 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.

Literatur:

Loreau, Max, Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Psycho-sites, Bd. XXXIV, S. 67, Nr. 235 mit Abb.

Provenienz:

Galerie Beyeler, Basel, verso auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Privatsammlung, Schweiz;

Lilian Heidenberg Fine Art, New York, verso auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Privatsammlung, Europa, bei Vorgenannter erworben;

Sotheby's, Paris 6.12.2018, Los 106;

Privatsammlung, Europa.

€ 250.000/300.000

- Aus der Reihe der 1981/82 entstandenen „Sites“-Gemälde mit zellenartigen Räumen, bevölkert von naiv dargestellten Figuren
- Dubuffet ist der Hauptvertreter der Art Brut und zählt zu den wichtigsten Impulsgebern der französischen Kunst nach 1945
- Der Künstler stiftet noch zu Lebzeiten große Werkkomplexe dem Musée des Arts décoratifs (Paris) und dem Stedelijk Museum (Amsterdam)

Der französische Maler, Bildhauer und Kunsttheoretiker Jean Dubuffet ist einer der wichtigsten Impulsgeber in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Als Hauptvertreter der Art Brut zählt er zu den einflussreichsten Künstlern der europäischen Nachkriegszeit. Wie ein Vermittler steht er zwischen der Poesie von Paul Klee oder Max Ernst und den delikaten Oberflächen der Informellen Kunst der 50er Jahre.

1981/82 malt Dubuffet seine sogenannten „Sites“ oder auch „Psycho-sites“. Der Künstler bevölkert in diesen Bildern undefinierte Orte mit naiv gemalten Figuren. Die Werke dieser Serie weisen eine Reihe von Ähnlichkeiten auf, doch keine gleicht der anderen, denn die Idee der „Psycho-sites“ beruht auf ihren zufälligen Variationen, die sich aus scheinbar willkürlichen Unterschieden entwickeln.

„Das Thema [der Psycho-Sites] ist immer dasselbe: das eines Ortes, an dem eine unterschiedliche Anzahl von stehenden Figuren erscheint. Ein Ort – man könnte ihn auch sehr gut einen Platz nennen -, der sehr unbestimmt, sehr allgemein ist, von dem man nicht sagen kann, ob er in der Stadt oder auf dem Land, in einem Zimmer oder draußen liegt. Man kann auch nicht wissen, ob er auf dem Überhang oder in der Höhe dargestellt ist. Das Zweideutige hat in dieser Hinsicht die

Oberhand; es kommt zu einer Verwechslung zwischen der vertikalen und der horizontalen Ebene. Mehr noch als bei einem Ort müsste man von einer Idee eines Ortes sprechen, etwas Abstrakterem, wenn man so will, nicht mehr als dem Begriff des Ortes, ohne jegliche Spezifität.

Auch die Figuren haben diese Spezifität nicht, sie sind vielmehr die Ideen von Figuren, die diese Vorstellungen von Orten bevölkern, und wir können beiläufig feststellen, dass sie einen größeren Maßstab haben, als vernünftig ist. Sie sind oft unproportioniert und tragen dazu bei, die Mehrdeutigkeit des Raumes, in dem sie entstehen, zu erhöhen [...] Das, was der Verstand empfängt, ist nichts anderes als eine Interpretation, eine kodierte Übersetzung. Wir irren uns, wenn wir die Realität mit der Vision identifizieren, die wir von den Dingen zu haben glauben...

[...] Alle diese kleinen Bilder bauen auf der Überzeugung auf, dass es keine Grundlage für die Unterscheidung zwischen einem Ort, der als real angesehen wird, und einem Phantom in einem grundlegenden Sinn gibt; alles, was wir zu sehen glauben, ist immer und in allen Fällen eine willkürliche Produktion des Geistes.“ (Jean Dubuffet, Mai 1982, zitiert in Max Loreau, Catalogue des Travaux de Jean Dubuffet, Bd. XXXIV: Psycho-sites, S. 7 f.)





Max Beckmann

1884 Leipzig – New York 1950

661^N | Bildnis Rietje & Nelly Lütjens

Öl auf Leinwand. (19)45. Ca. 85,5 × 65 cm.

Signiert und datiert „A 45“ unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen mit Zollstempeln, verschiedenen handschriftlichen Nummern und kleinem, typografischem Etikett „683“.

Göpel/Tiedemann 692.

Literatur:

Göpel, Erhard, Max Beckmann als Porträtmaler. Eine Ausstellung zu Beckmanns 80. Geburtstag in München, in: Die Weltkunst 34 (1964), S. 137–138, mit Abb.;

Göpel, Erhard, Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, München 1955;

Gallwitz, Klaus u.a. (Hrsg.), Max Beckmann Briefe, München/Zürich 1993/94, Bd. III (1937–1950).

Ausstellung:

Portraits (1925–1950) by Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1957, mit s/w Abb., o. S.;

Max Beckmann. Das Portrait. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1963, Kat.-Nr. 55, mit s/w Abb.;

Max Beckmann. Bildnisse aus den Jahren 1905–1950.

Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, Galerie Günther Franke, München 1964, Kat.-Nr. 15, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Paintings, Sculptures, Drawings & Watercolors by Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1973;

Max Beckmann. Paintings & Sculpture, Grace Borgenicht Gallery, New York 1981, o. Kat.-Nr. in Werkliste aufgeführt, o. Abb.;

Max Beckmann 1884–1950, Alpha Gallery, Boston 1984;

Max Beckmann. Paintings and Drawings, Grace Borgenicht Gallery, New York 1985, Kat.-Nr. 12, mit farb. Abb.;

Expressionist Painters, Galerie St. Etienne, New York 1986;

From Kandinsky to Dix. Paintings of the German Expressionists, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989, mit farb. Abb. S. 47.

Provenienz:

Atelier Max Beckmann;

Familie Nelly und Helmuth Lütjens, Amsterdam, Leihgabe des Künstlers;

Atelier Max Beckmann/Nachlass des Künstlers;

Mathilde Quappi Beckmann, 1950, durch Erbfolge;

Buchholz Gallery – Curt Valentin, New York, bis spätestens 1955, vermutlich in Kommission, verso mit dem Etikett;

Catherine Viviano Gallery, New York, mindestens 1963, in Kommission, verso mit dem Etikett;

Grace Borgenicht Gallery, New York, mindestens 1984–87; in Kommission;

Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;

Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;

Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;

Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

€ 900.000/1.200.000

- Eine der intimsten Szenen der seltenen Familienporträts Beckmanns
- Dr. Helmuth Lütjens, Leiter der Amsterdamer Filiale der Kunsthandlung Paul Cassirer, ist der wichtigste Unterstützer Beckmanns während dessen Exils in den Niederlanden
- Seit 1987 in der renommierten Sammlung von Serge Sabarsky, Neue Galerie New York



„Morgens und nachmittags bis zum Dunkelwerden häftigst am Rikchen-Nelly-Porträt. Nur früh morgens op straat mit Butshy ...“

Max Beckmann, Tagebuch, Samstag 3.3.1945

Der Winter 1944/45 in Amsterdam ist sehr hart, es gibt kaum Nahrungsmittel oder Kohle, man wartet auf die Befreiung von der deutschen Besatzung. Für Max Beckmann stellen in dieser Zeit die Besuche bei dem Kunsthändler Helmuth Lütjens und dessen Familie beruhigende Lichtblicke dar. Sie regen den Maler dazu an, das Thema „Mutter und Kind“ aufzugreifen, das ansonsten in seinem Werk sehr rar ist.

In klassischer Manier zeigt er Nelly Lütjens als sitzende Mutter mit ihrer kleinen Tochter Rietje auf dem Schoß. Mit ihrem Arm umfängt sie das Kind, die Hände gefaltet. Diese fürsorgliche Geste wird von Rietje wiederholt, indem sie eine Puppe vor sich hält. Der für das Bild bestimmende Farbkord von Blau, Weiß und Rot gibt dem Gemälde eine ruhige Ausstrahlung, ist aber auch eine Anspielung auf die Nationalität der Dargestellten, denn Nelly Lütjens ist Niederländerin.

Die Familie Lütjens bewohnt in Amsterdam ein Haus in der Keizersgracht 109, in der sich auch die Räume der Galerie Paul Cassirer befinden, die Helmuth Lütjens leitet. Dorthin hat Beckmann seine Gemälde zur sicheren Aufbewahrung gegeben. Jeden Freitag sucht der Künstler Helmuth Lütjens auf. Oftmals zeichnet er die Familie. Im September 1944 wohnt der Maler mit seiner Frau Quappi sogar eine Woche dort, um beim erhofften Einmarsch der Alliierten vor etwaigen Anfeindungen als Deutsche geschützt zu sein.

Im Anschluss an diesen Aufenthalt malt Beckmann das „Familienbild Lütjens“ (MB-G 683): Es zeigt das Ehepaar Lütjens beim Betrachten eines Bildes, wohl eben dieses „Familienbildes“. Nur die kleine Tochter schaut in eine andere Richtung. Sie hält in der einen Hand einen Hampelmann hoch und deutet mit der anderen Hand auf diesen. Beckmann weist hier

schon auf die Reaktion des Kindes beim Anblick des „Familienbild Lütjens“ hin: Rietje zeigt auf den Hampelmann, den es gerne hätte, aber nicht hat.

Kaum wird das „Familienbild Lütjens“ an Weihnachten 1944 in Lütjens Haus aufgestellt, beginnt Beckmann auch schon mit Entwürfen für ein weiteres Familienporträt. Die freitäglichen Besuche werden ebenfalls fortgesetzt. Am 19. Januar 1945 vermerkt Beckmann: „(...) will nachher zu Lütjens gehen, mein Morpium in diesen Zeiten.“

„Bildnis Rietje und Nelly“ ist die Fortführung des „Familienbild Lütjens.“ Hier setzt der Maler nun das Kind in den Mittelpunkt und gibt ihm eine Puppe in die Hände.

Der intensive Arbeitsprozess an dem Bild lässt sich im Tagebuch verfolgen. Am 15. Februar 1945 notiert Beckmann: „Zum ersten Male gründlich an Nelly mit Kind. Wird mir noch viel Arbeit machen.“ Beckmann, der mit Kindern eigentlich wenig anzufangen weiß, mag die Tochter von Lütjens gerne und nennt sie Rikchen. Am 7. März schreibt er: „Äußerst heftig nochmal zum 40. Mal am Rikchen. Jetzt ist sie gut.“ Das Gesicht des Mädchens und besonders seine großen Augen hebt der Maler mit mehreren Farbschichten hervor. Das Bild wird schließlich zwei Tage vor Rietjes zweiten Geburtstag im März 1945 fertig und wird Helmuth Lütjens vorgeführt. Parallel zur Arbeit des Malers am Bild fertigt Quappi Beckmann einen Hampelmann für Rietje an, den diese nun als Geburtstagsgeschenk erhält. Zwar ist das Gemälde nicht im Besitz der Familie geblieben, den Hampelmann jedoch hat die heute 80-jährige Tochter, die in Amsterdam lebt, aufbewahrt.

Beckmann stellt Rietje und Nelly Lütjens als Inbegriff der engen Beziehung von Mutter und Kind dar und schafft so eine moderne und zugleich zeitlose Ikone. Dr. Nina Peter

© COLLECTION MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM.



Vergleichsabb.: Max Beckmann, Studie von Annemarie Lütjens, 1944

© COLLECTION MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM.



Vergleichsabb.: Max Beckmann, Familienbild Lütjens, 1944. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Auktion 317

Moderne Kunst
Day Sale

Donnerstag, 29. Juni 2023, 14.30 Uhr

*Modern Art
Day Sale*

Thursday, 29 June 2023, 2.30 pm (CEST)

Lesser Ury

1861 Birnbaum/Posen – Berlin 1931

400 | Waldinneres

Öl auf Malkarton. (18)85. Ca. 17,5 × 8,5 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 26.5.23. Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury aufgenommen.

Ausstellung:

100 Jahre Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967,
mit Abb. S. 205.

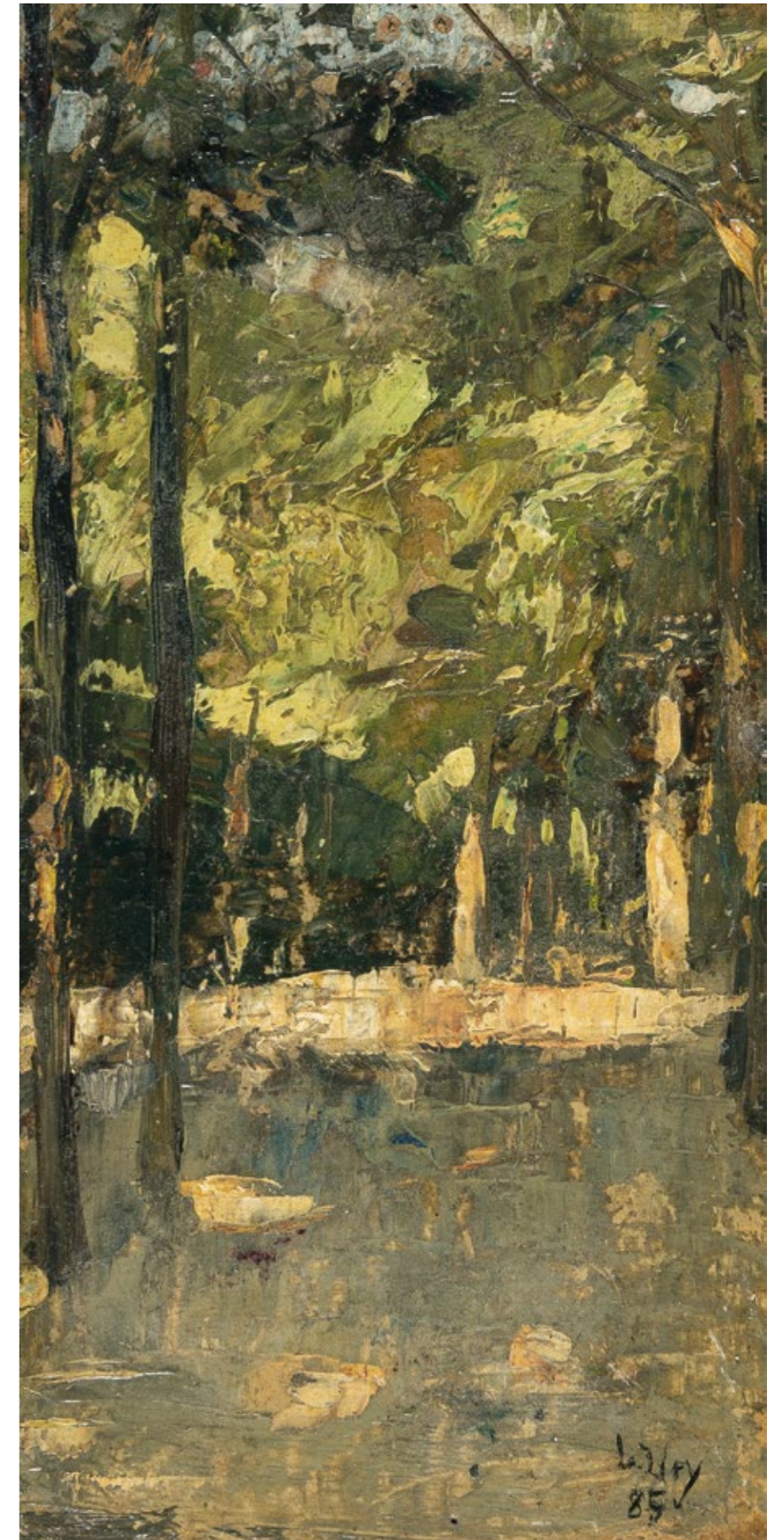
Provenienz:

Galerie Paffrath, Düsseldorf, seit 1963;
Kunsthandel Jockels, Düsseldorf 1976;
Privatsammlung Baden-Württemberg, 1976 bei Vorgenanntem erworben.

- **Stimmungsvolle kleine Ölstudie in einem Waldstück**
- **Ury zählt zu den Hauptvertretern der Berliner Secession**
- **Neben seinen Stadtansichten der großen Metropolen, fängt er auf seinen Streifzügen auch zahlreiche Landschaften meisterhaft ein**

Die Landschaftsmalerei hat den Maler sein Leben lang beschäftigt. In der vorliegenden kleinen stimmungsvollen Ölskizze zeigt uns Lesser Ury im schmalen Hochformat den Weg durch eine dichte Vegetation in einem Park oder Waldstück. Das Sonnenlicht dringt durch das Laub der hohen Bäume und erhellt einzelne Wegpartien sowie die sich im Mittelgrund wohl erschließenden Parkfiguren. Eine reizvolle kleine Studie eines Ausflugs ins Grüne.

€ 20.000/30.000





Curt Herrmann

1854 Merseburg – 1929 Pretzfeld

401 | Schloss Pretzfeld

Öl auf leinwandkaschiertem Malkarton, auf Hartfaserplatte montiert. (Um 1910/15). Ca. 24 × 33 cm. Monogrammiert unten links.

Verso mit typografischem Etikett.

Provenienz:

Kunsthau Bühler, Stuttgart;
Sammlung Deugro/C.E.Press, Frankfurt/Main;
Privatsammlung, Hessen.

Curt Herrmann verbringt viel Zeit auf dem oberfränkischen Schloss Pretzfeld, das der Großvater seiner Ehefrau Sophie Herz, der Kaufmann Josef Kohn (1810–1885), bereits im Jahre 1852 erworben hatte. Hier entsteht eine Vielzahl an Werken, die Herrmanns Nähe zur Pleinair-Malerei der französischen Impressionisten veranschaulicht. Mit feinen, pointiert gesetzten Pinselstrichen erfasst er die heitere, sommerliche Stimmung und die Weite des Schlossparks. Noch heute ist das Anwesen im Besitz der Nachfahren von Curt Herrmann.

€ 10.000/12.000

Fritz Klimsch

1870 Frankfurt/Main- Freiburg im Breisgau 1960

402 | Statuette Valentine Petit (Tänzerin)

Bronze mit dunkelbrauner Patina. (1898). Höhe ca. 47 cm. Eines von nur wenigen Exemplaren. Auf der linken Seitenkante der Plinthe mit dem Namenszug des Künstlers, auf der hinteren Seitenkante eingeritzt „Guss v. H. Noack.“ und „Friedenau= Berlin.“

Braun 12 (mit Abweichungen in den Bezeichnungen).

Wir danken der Bildgießerei Hermann Noack, Berlin, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Privatbesitz, Süddeutschland.

Inspiziert wird Klimsch zu der Bronze durch ein Preisausschreiben Kaiser Wilhelm II., an dem er mit einunddreißig weiteren Bildhauern teilnimmt. Klimsch stellt hier die französische Tänzerin Valentine Petite dar, die er mehrfach bei ihren Auftritten im Berliner Varieté ‚Wintergarten‘ sieht. Er formt die Porträt-Statuette der international gefeierten Tänzerin so geschickt, dass sie zum Prototyp des Jugendstils wird. Wie auch immer die Choreografie des Tanzes von Valentine Petite ausgesehen haben mag, die von Klimsch festgehaltene Pose imaginiert den Akt völliger Enthüllung, der in letzter Konsequenz nur auf einer höheren Ebene, der des Traumes, darstellbar gewesen sein kann. Wie sehr Valentine Petite in der Pariser Kunstszene verehrt und umjubelt wurde, zeigt eine Briefpassage von Victor Hugo an Charles Baudelaire: „Und die Dichter werden die Ballerina bejubeln, die, zur Freude aller, den Himmel der Kunst mit einem neuen Schaudern bereichert hat.“ (zit. nach: WVZ Braun, S. 305).

€ 8.000/10.000



Otto Modersohn

1865 Soest – Rotenburg 1943

403 | Wäschebleiche

Öl auf Leinwand. (Ca. 1910er Jahre). Ca. 72,5 × 91 cm. Signiert unten rechts. Verso verworfene und übermalte Komposition. Wir danken Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, für seine Hilfe bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Privatsammlung, Bremen;

Privatsammlung, Norddeutschland, vor ca. 30 Jahren bei

Vorgenannter erworben.

- **Modersohn zählt zu den bekanntesten Künstlern der Worpsweder Schule**
- **Es entstehen ausdrucksstarke Gemälde, in denen die Stimmung des gebrochenen Lichts eine tragende Rolle spielt.**
- **Seine Werke stehen ganz unter dem Einfluss der Schule von Barbizon**

Otto Modersohn zählt zu den bekanntesten Künstlern der Worpsweder Schule. Mit seiner bewussten Abkehr von der akademischen Kunstauffassung entwickelt er eine eigene charakteristische Landschaftsauffassung, die er aus realen Naturerlebnissen und künstlerisch durchwirkten Traumlandschaften komponiert. „Die Kunst kann nichts ohne die Natur machen, aber sie hat erst nach der Umbildung durch den Künstler Reiz und Wert.“ (Otto Modersohn, Tagebuch, 25. Mai 1935, zit. nach: Ausst.-Kat. Otto Modersohn, Otto-Modersohn-Nachlass-Museum Fischerhude u.a. 1981/82, S. 164). Wie kaum ein anderer Maler seiner Zeit prägte Modersohn damit die Worpsweder Landschaftsmalerei. Die Motive sind in ihrer

ländlichen Schlichtheit den verschiedensten Stimmungen des Lichtes überlassen und erscheinen absolut zeitlos.

Beeinflusst von der stimmungsvollen Landschaftsmalerei des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere der Schule von Barbizon malen die Künstler der Worpsweder Künstlerkolonie um 1900 Landschaftsdarstellungen, in denen die Stimmung des gebrochenen Lichts eine tragende Rolle spielt. Über der flachen Landschaft des niedersächsischen Teufelsmoors ist der Himmel mit seinem stetig wechselnden Wolken- und Farbenspiel der spektakuläre Hauptdarsteller. Dabei werden neben dem Abbild der Natur auch persönlichen Gefühle und Stimmungen eingefangen und widergespiegelt. Unverkennbar ist hier die Nähe der Malerei zu Lyrik und Poesie, die insbesondere durch Rainer Maria Rilke in Worpswede vertreten ist.

€ 25.000/30.000





Max Uth

1863 Berlin – Hermannswerder 1914

404 | „Am Wasser“

Öl auf Leinwand. Ca. 49,5 × 60 cm. Signiert unten rechts.
Verso auf dem Keilrahmen betitelt.

Verso auf dem Keilrahmen von fremder Hand bezeichnet
sowie Restauratoren-Etikett von 2021.

Ausstellung:

Frühjahrsausstellung, Deutsche Gesellschaft für Kunst und
Wissenschaft, Bromberg (Bydgoszcz) 1912, verso auf dem
Rahmen mit dem Etikett.

Provenienz:

Spik, Berlin 8.10.1994, Los 372;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 3.000/4.000



Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

405^N | Tiroler Landschaft mit Zaun

Öl auf Papier, auf Pappe kaschiert. Ca. 17 × 25 cm.

Signiert unten links.

Die Echtheit des Werkes wurde von Dres. Margreet Nouwen,
Max Liebermann-Archiv, Berlin, bestätigt. Eine Fotoexpertise
wird erstellt.

Provenienz:

Seit Jahrzehnten Privatsammlung, New York.

€ 8.000/12.000



Gotthardt Johann Kuehl
1850 Lübeck – Dresden 1915

406 | Lübecker Hafen

Öl auf Holz. Ca. 24 × 13,5 cm. Signiert unten links.

Provenienz:

Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 2.500/3.000



Max Clarenbach

1880 Neuss – Wittlaer 1952

407 | Blick auf das winterliche Wittlaer mit Kopfweiden und Fischreuse

Öl auf Leinwand, doubliert. (Um 1908). Ca. 80 × 100 cm.

Signiert unten rechts.

Wir danken Dr. Dietrich Clarenbach, Gauting, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung.

Provenienz:

Privatsammlung, Krefeld, direkt beim Künstler erworben;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen, vor ca. 20 Jahren bei

Vorgenannter erworben.

€ 7.000/9.000



Max Klinger

1857 Leipzig – Großjena 1920

408 | Badendes Mädchen, sich im Wasser spiegelnd

Bronze mit schwarzer Patina, auf Marmorsockel. (Nach 1897). Ca. 39 × 16 × 12 cm (Höhe mit Sockel ca. 53 cm). Auf dem Baumstumpf mit dem ligierten Künstlermonogramm sowie an der Plintenseite mit dem eingeschlagenen Gießerstempel „Akt. Ges. v. H. Gladenbeck u. Sohn“. Reduktion einer Marmorfigur des Künstlers von 1897, Auflagenhöhe unbekannt.

Provenienz:
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 5.000/7.000



Arthur Langhammer

1854 Lützen – Dachau 1901

409^R | Mädchen mit Garben

Öl auf Leinwand. Ca. 56 × 45,5 cm.

Provenienz:
Galerie der Secession, München, verso mit dem Etikett;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 4.000/6.000



Rudolf Jettmar

1869 Zawodzie bei Krakau – Wien 1939

410 | Flötenbläser an einer Waldquelle

Öl auf Leinwand. 1923. Ca. 68,5 × 67 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Hofstätter Ö 92 (dort unter 1919 gelistet).

Ausstellung:
Rudolf Jettmar, Kurpfälzisches Museum,
Heidelberg 1978/79, o. Kat.

Provenienz:
Ehemals Sammlung der Pianistin Marzeline Kudlic (1885–1957), Wien, verso mit handschriftlich bezeichnetem Etikett; nach 1957 wieder im Besitz der Familie des Künstlers, Baden-Württemberg.

Das Gemälde des Flötenbläuers war einst im Besitz der Pianistin Marzeline (Marze) Kudlic, mit der Rudolf Jettmar liiert war, nachdem sich er und seine Ehefrau Irma 1920 getrennt hatten. Nach Kudlics Tod wurde das Werk von ihren Erben an den Sohn des Künstlers zurückgegeben. Jettmar porträtierte Marze 1927 und 1929. Das später entstandene Porträt wurde im Sommer 2018 bei Karl & Faber verkauft.

€ 15.000/20.000



August Macke

1887 Meschede – Perthes-lès-Hurlus 1914

411ⁿ | Frauenstudie

Bleistift auf leicht geripptem Maschinenbütten. (Wohl um 1910). Ca. 12,5 × 10,5 cm. Verso weitere Kreideskizze. Verso von fremder Hand datiert und bezeichnet „Tegernsee“ sowie Maßangaben. Nicht bei Heiderich.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel (Lugt 1775b); Sammlung Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

Bei der Dargestellten könnte es sich um Elisabeth Macke handeln. Macke hält seine Frau immer wieder bei täglichen Szenen fest – beim Nähen, beim Lesen u.a.

€ 3.000/4.000

412ⁿ | „Der Markt in Bonn“

Bleistift auf glattem Skizzenbuchpapier. (1907). Ca. 19 × 11,5 cm. Betitelt unten rechts.

Verso von fremder Hand nochmals betitelt und datiert. Verso auf der ehemaligen Rahmenrückpappe (anbei) mit einem Etikett, dort die bestätigende Unterschrift von Elisabeth Erdmann-Macke, der Witwe de Künstlers. Heiderich Skizzenbuch Nr. 10, S. 22 (Rekonstruktion zu unserem Blatt S. 385).

Ausstellung:

Expressionists: Paintings, watercolors and drawings by 12 German Expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York 1984, Nr. 62, mit farb. Abb. S. 129.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel (Lugt 1775b) und der handschriftlichen Nummerierung „BZ 20/17“; Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

Laut Heiderich benutzte Macke das Skizzenbuch in Bonn nach der Rückkehr aus Kandern im Sommer 1907 bis zur Abreise nach Berlin im Oktober 1907.

€ 5.000/7.000



August Gaul

1869 Groß-Auheim bei Hanau – Berlin 1921

413 | Katze

Bronze mit schwarzer Patina, auf Marmorsockel. (1901). Ca. 11,5 × 3 × 11,5 cm (Höhe mit Sockel 15,5 cm). Auf der Plinthe hinten mit eingeschlagener Signatur, seitlich mit dem doppelt eingeschlagenen Gießerstempel „H. Noack“. Einer von wenigen posthumen Güssen. Gabler 287.

Provenienz:

Familie des Künstlers; Karbstein, Düsseldorf 1995; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 6.000/8.000

Gabler schreibt zu der Bronze, sie sei eine "kleine Kühlerfigur, die Gaul seinem langjährigen Galeristen, Freund und Autonarren Paul Cassirer zum fünfzigsten Geburtstag im Februar 1921 schenkte. Im kleinen Format nimmt Gaul das Motiv der buckelnden Katze von einer seiner erfolgreichsten frühen Plastiken wieder auf (Gabler 71, Bronze von 1901).

414 | Stehender Bär

Bronze mit braungoldener Patina, auf Marmorsockel. (1917). Ca. 24 × 11 × 17 cm (Höhe mit Sockel ca. 32 cm). Eines von wohl 12 Exemplaren. Mit dem eingeritzten Künstlernamen außen am rechten Bein. Gabler 251.

Provenienz:

Privatbesitz, Hessen.

In den Geschäftsbüchern der Galerie Cassirer ist zwischen 1917 und 1918 der Verkauf von 12 Güssen des Bären belegt. In diesen Unterlagen ist die Auflage nummeriert, die Exemplare sind jedoch nur vereinzelt nummeriert.

Der aufrecht stehende, tapsige junge Bär mit seinen nach vorn gehaltenen Tatzen bereitet den „Stehenden Bären (groß)“ vor (Gabler 252).

€ 4.000/5.000





August Gaul

415 | Kämpfende Widder

Bronze mit braunschwarzer Patina, auf Marmorsockel. (1914).
Ca. 14,5 × 40,5 × 10 cm (Höhe mit Sockel ca. 17,5 cm). Auf der Plinthe rechts mit der eingeschlagenen Signatur, auf der rechten Kurzseite mit dem eingeschlagenen Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“. Auflagenhöhe unbekannt.
Gabler 204.

Provenienz:
Familie des Künstlers;
Karbstein, Düsseldorf 1995;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 8.000/10.000



Louis Tuillon

1862 – Berlin – 1919

416 | Amazone

Bronze mit schwarzer Patina, auf Marmorsockel. (Nach 1895). Ca. 36,5 × 25 × 9 cm (Höhe mit Sockel ca. 47,5 cm). An der Plinthe oben rechts mit der eingeschlagenen Signatur und seitlich links an der Plinthe mit dem ligierten Gießerstempel „M P u“ (Martin & Piltzing, Berlin). Auflagenhöhe unbekannt.

Provenienz:
Kunsthandlung August Bödiger, Bonn; Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1995 bei Vorgenannter erworben.

€ 3.000/4.000

417 | Herkules bändigt den erymanthischen Eber

Bronze mit dunkelbrauner Patina. (1899). Ca. 48 × 40 × 20 cm. Vorne links auf der Plinthe mit der eingeschlagenen Signatur und an der linken Kurzseite der Plinthe mit dem eingeschlagenen ligierten Gießerstempel „M P u“ (Martin & Piltzing, Berlin). Auflagenhöhe unbekannt.

Provenienz:
Galerie Westphal, Berlin;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1999 bei Vorgenannter erworben.

€ 5.000/7.000





© KUNSTPALAST - HORST KOLBERG - ARTOTHEK

Vergleichsabb.: Max Liebermann (1847–1935), Kartoffelernte, 1875, Öl auf Leinwand, 108,5 × 172 cm



Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

418 | Kartoffelbuddler in den Dünen

Öl auf Malpappe, auf Holzplatte kaschiert. (Um 1894).

Ca. 34 × 49,5 cm. Nachsigniert unten rechts.

Eberle 1894/4, Farbtafel S. 415.

Ausstellung:

Max Liebermann, Kunsthaus Zürich, 1923, Nr. 33 (G.A. Guyer, Zürich, datiert 1987);

Max Liebermann – Lovis Corinth, Kunstsalon Franke, Baden-Baden 1990, Nr. 8, mit farb. Abb. S. 27 (Leihgabe).

Provenienz:

G. A. Guyer, Zürich (1923);

Koller, Zürich 9.6.1972, Los 2723, mit Farbtafel 9;

Galerie Nusser, München;

Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1973 bei Vorgenannter erworben.

- Motivisch nimmt der Künstler das große Gemälde „Kartoffelernte in Barbizon“ von 1874/75 (Eberle 1874/18) und die Kartoffelsammler (Eberle 1874/10 – 1874/11) wieder auf
- Pastose luftige Farbkomposition
- Wohl im holländischen Zandvoort entstanden

Matthias Eberle schreibt in seinem Œuvreverzeichnis der Gemälde zum Werk: „Studie eines Mannes und einer Frau bei der Kartoffelernte in einer Dünenlandschaft. Der Mann kniet im Profil nach rechts, die Frau von rückwärts gesehen etwas weiter hinten. Beugten sich in der ersten Studie zu diesem Motiv (1874/9) Mann und Frau zueinander und entstand in der großen

„Kartoffelernte in Barbizon“ (1874/18) das Bild der Familie als Keimzelle der Gemeinschaft, so ist hier nichts mehr davon zu finden. Die Menschen kriechen wie große Käfer über die Erde, um ihr die Frucht zu entreißen. Was sie verbindet, ist die Mühsal, ist die Erde, der Horizont, der ihre Köpfe zu Boden drückt.“

€ 30.000/40.000



Charles Vetter
1858 Kahlstädt – München 1941

419 | Münchener Straßenszene mit Blick auf den alten Peter

Öl auf Leinwand. Ca. 51 × 41,5 cm.
Signiert unten rechts.

Provenienz:
Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.000/5.000

420 | Altstadt mit Blick auf die Frauentürme (Chor St. Michael)

Öl auf Leinwand. (Wohl nach 1913). Ca. 54,5 × 45,5 cm.
Signiert unten rechts.

Provenienz:
Privatsammlung, Süddeutschland.

Der Blick führt an der Apsis der Jesuitenkirche St. Michael am rechten Bildrand über eine verschneite Dachlandschaft auf die mächtigen Türme der Frauenkirche im winterlichen Nebel. Gut zu erkennen ist auch das kleine Türmchen auf dem Dach der 1913 gebauten Polizeidirektion, somit muss das Gemälde nach diesem Zeitpunkt entstanden sein.

€ 3.000/5.000



Charles Vetter

421 | Augustinerkirche von Westen mit Blick auf die Frauenkirchtürme

Öl auf Holz. 1908. Ca. 38 × 29 cm.
Signiert und datiert unten rechts.

Provenienz:
Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.000/5.000

422 | Münchener Straßenszene am Stachus mit Blick auf das Pini-Haus

Öl auf Leinwand. Ca. 50 × 60 cm. Signiert unten links.
Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert „976“ sowie typografisches Etikett mit Informationen zum Künstler und einem teils unleserlichem Stempel einer Münchner Malbedarfshandlung.

Provenienz:
Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 4.000/6.000



Thomas Theodor Heine

1867 Leipzig – Stockholm 1948

423 | Vor Sonnenaufgang

Öl auf Leinwand. (18)90. Ca. 62,5 × 49,5 cm.

Signiert und datiert unten links.

Verso auf dem Keilrahmen mit diversen Resten alter Etiketten.

Literatur:

Meier-Graefe, Julius, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904, S. 713 f.;

Wolf, G.J., Thomas Th. Heine's Gemälde, in: Die Kunst, 1916, S. 286;

Burger, F., Cezanne und Hodler, München 1919, S. 115;

Heller, Reinhold, Munch. The Scream, New York 1973, S. 82 f., Abb. S. 39;

Stuwe, Elisabeth, Der Simplicissimus Karikaturist Thomas Theodor Heine als Maler: Aspekte seiner Malerei mit einem kritischen Katalog der Gemälde, Diss. Universität Frankfurt, Frankfurt/Main 1978, S. 169, mit Abb. S. 241;

Ausstellung:

Post Impressionism, Royal Academy, London 1979, S. 157, Nr. 248;

The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Woman in Nineteenth Century Art, The David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, Chicago 1981, Kat.-Nr. 10, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;

Munich Jugendstil & Vienna Secession, Shepherd Gallery, New York 1982, Kat.-Nr. 26, mit Abb.

Thomas Theodor Heine. Der Biss des Simplicissimus. Das künstlerische Werk, Lenbachhaus, München 2000, Kat.-Nr. 173, mit Abb.

Provenienz:

Galerie Miethke, Wien;

Galerie Hasenclever, München, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;

Barry Friedman Ltd., New York;

Galerie Ritthaler, Hamburg, 2008 bei Vorgenanntem erworben;

Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

- **Frühe Arbeit des späteren Simplicissimuszeichners Heine**
- **Heine ist für seine bissigen Karikaturen bekannt und scheute sich auch während der NS-Zeit nicht, seine politische Meinung zu äußern**
- **Stimmungsvolles Gemälde voller Erzählpotential**

Was ist hier nur passiert?

„Vor Sonnenaufgang“ steht eine elegant gekleidete Dame, ihre rote Handtasche fest umklammert, auf einer Brücke. Während hinter ihr die ersten Strahlen über die Hügel kriechen und die Landschaft erhellen, kommen Arbeiter am Ende der Brücke zum Schichtbeginn.

Thomas Theodor Heine, der später für seine Karikaturen im Simplicissimus berühmt werden wird und aufgrund seiner Gesinnung sowie seines Glaubens – er ist Jude – fliehen muss, ist 1890 gerade mit seinem Studium in Düsseldorf und München fertig. Bereits während diesem fällt er durch seine freche und an den Regeln rüttelnde Art auf. In diesem Frühwerk zeigt Heine seine erzählerische Begabung, die ihn später so berühmt machen wird.

Dabei lässt er vieles (sicher bewusst) im Unklaren, sodass in der Betrachtung subjektive Erzählfäden gesponnen werden können: Handelt es sich hier um die Gattin eines Arbeiters, der in der Nachtschicht bei einem Unfall in der Fabrik ums Leben kam und auf den sie vergebens wartet? Oder handelt es sich bei der Dame etwa um eine Prostituierte, die nach getaner Arbeit ihre Kundschaft beobachtet? Und welche Rolle spielt der Abgrund zwischen Frau und Fabrik, ist er womöglich metaphorisch zu verstehen?

In seinen späteren Arbeiten wird Heine immer wieder politische und gesellschaftliche Missstände ankreiden, den Finger in Wunden legen. Wieso also das angebotene Gemälde nicht auch als Kritik an den Umständen der Zeit verstehen?

€ 25.000/35.000





Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

424 | Seemannsschänke in Hamburg

Gouache auf Karton. Ca. 72,5 × 47,5 cm.

Signiert und bezeichnet „Hamburg“ unten links.

Ausstellung:

Franz Skarbina, Bröhan-Museum, Berlin 1995, Kat.-Nr. 32, mit farb. Abb. S. 99.

Provenienz:

Van Ham, Köln 18.10.1974, Los 2060; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 4.000/6.000

425 | Nächtliche Berliner Straßenszene

Öl auf Malkarton. 1908. Ca. 36,5 × 25,5 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Provenienz:

Grisebach, Berlin 5.6.1999, Los 115, auf der Rahmenrückpappe mit Etikett;

Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 7.000/10.000



Eduard Thöny

1866 Brixen – Holzhausen 1950

426 | Soldat der Bayerischen Chevauleger mit Pferd

Mischtechnik mit Bleistift, farbiger Kreide, Aquarell und

Deckweiß auf gelblichem Velin. (Anfang 1920er Jahre).

Ca. 54 × 46 cm. Monogrammiert unten rechts.

Wir danken Dagmar von Kessel für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Privatbesitz, Bayern.

€ 3.000/5.000

Max Slevogt

1868 Landshut – Neukastel/Pfalz 1932

427^N | Alte Mühle

Öl auf Leinwand, doubliert. (Um 1890). Ca. 33,5 × 27 cm.

Signiert unten links.

Wir danken Bernhard Geil für die mündliche Bestätigung der Authentizität des Werkes.

Provenienz:

Seit Jahrzehnten Privatsammlung, New York.

€ 8.000/10.000



Lesser Ury

1861 Birnbaum/Posen – Berlin 1931

428 | Weg zur Mühle

Öl auf Leinwand, doubliert. Ca. 36 × 52,5 cm.

Mit einem Gutachten von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 24.5.2022. Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury aufgenommen.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso auf der Doublierungsleinwand rundes Etikett, darauf handschriftlich in Blau „48“ sowie der Stempel „NACHLASS“ (Inventar des Nachlasses von Lesser Ury im Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nr. 48);

Sophie Bieber, Berlin (1932–1934);

Max Perl, Berlin 2.3.1934, Los 1275;

Ernst Karl Otto und Resi Strassmann, Berlin/Baden-Baden (erworben wahrscheinlich 1934, bis 1981);

Ernst-Strassmann-Stiftung in der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn, Inv.Nr.104 (1981–2002);

Grisebach, Berlin 30.11.2002, Los 124, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;

Privatbesitz, Österreich.

- **Frühe Arbeit des gerade fertig studierten Künstlers Lesser Ury**
- **Atmosphärische Darstellung der Landschaft mit besonderem Fokus auf die Magie des trüben Himmels**
- **Ury zeigt sein ausgeprägtes Gespür, sich in die kunsthistorische Tradition einzuschreiben**

Lesser Ury, der wie kein Zweiter als Maler der charakteristischen Straßenszenen des wilhelminischen Berlins berühmt ist, beschäftigt sich ebenso umfassend und ausdauernd mit der Landschaftsmalerei. „Der Weg zur Mühle“ entsteht bereits in den frühen 1880er Jahren, als Ury, nach Abschluss seines Studiums in Düsseldorf, Brüssel und Paris, in der Umgebung des flämischen Dorfes Volluvel (heute ein Stadtteil von Brüssel) arbeitet. Diese Gegend kennt er bereits aus seiner Studienzeit an der Brüsseler Akademie und stellt sie mehrfach dar. Dank eines Stipendiums kann Ury 1889 erstmals nach Italien reisen. Während seines einjährigen Studienaufenthaltes entstehen dort zahlreiche farbintensive Arbeiten, die das besondere südliche Licht einfangen. Auch seine vielfältigen Reiseimpressionen aus Flandern, Thüringen, Holstein, Tirol und vom Gardasee finden in seinem Œuvre künstlerischen Niederschlag.

Lesser Ury ist sowohl bei seinen Stadtansichten als auch den Landschaften stets an der Interpretation verschiedener atmosphärischer Stimmungen, wechselnder Tageszeiten und wetterbedingter Lichtphänomene interessiert. Ihn faszinie-

ren im Besonderen die Übergänge in der Dämmerung zwischen Tag und Nacht, bei Sonnenaufgang oder die sich rasch verändernden Lichtsituationen bei einem heraufziehenden Gewitter oder dem Aufklaren des Himmels nach einem kräftigen Regenschauer. Im Gegensatz zu den quirligen Großstadtszenen wählt Ury in seinen Landschaften überwiegend ruhige Motive, meist ganz ohne oder nur mit vereinzelt Personen.

Bei seinen flämischen und holländischen Landschaften, die an späte Arbeiten von Jean-Baptiste Camille Corot erinnern, kontrastiert Ury die satte, erdige Farbigkeit der Vegetation mit einer hellen, manchmal etwas diesigen erscheinenden Himmelspartie und erzeugt so eine atmosphärisch dichte Darstellung mit harmonisch ausgewogenem Kolorit.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Mit den Erben nach Sophie Bieber wurde eine faire und gerechte Lösung erzielt. Wir danken Anna B. Rubin, Holocaust Claims Processing Office, New York, für die gute Zusammenarbeit und die freundliche Unterstützung.

€ 16.000/24.000





Max Arthur Stremel
1859 Zittau – Ulm 1928

**429 | „Blumenstrauß vor Spiegel
(Interieur Schloß Kirchberg)“**

Öl auf Leinwand. Ca. 63,5 × 54,5 cm. Signiert unten links.
Verso betitelt.

Provenienz:

Besitz des Künstlers, verso mit zwei Etiketten auf dem Keilrahmen;
Galerie Bubenik, München;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, bei Vorgenannter im November 1979 erworben.

€ 6.000/8.000

Robert Breyer

1866 – Stuttgart – 1941

430 | Stilleben auf grüner Decke

Öl auf Leinwand. 1911. Ca. 59,5 × 75 cm. Signiert und datiert unten links.

Auf dem Keilrahmen verso Etikettreste sowie von fremder Hand bezeichnet.

Literatur:

Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 10. Jg., Berlin 1910–12, S. 456;
Doede, Werner, Die Berliner Secession, Berlin 1977, S. 21.

Provenienz:

Besitz des Künstlers, verso mit dem Etikett;
Galerie Tamme, Berlin;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1990 von Vorgenannter erworben.

€ 4.000/5.000



Emil Pottner

1872 Salzburg – seit 1942 vermisst

431 | Der Morgenkaffee (Junge Frau mit Tablett)

Öl auf Leinwand, altdoubliert. (Um 1907). Ca. 93,5 × 68,5 cm.
Signiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen mit diversen Bezeichnungen von fremder Hand.

Oertel G 35.

Literatur:

13. Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1907, Kat.-Nr. 212, mit Abb.; Doede, Werner, Die Berliner Secession, Frankfurt/Main 1977, mit Abb. Nr. 245, S. 120.

Ausstellung:

Das Interieur in der Kunst von Biedermeier bis zur Gegenwart – Zimmer, Küche, Bad, Museum Kunstspeicher, Würzburg 2011/2012, mit farb. Abb.

Provenienz:

Bolland & Marotz, Bremen 14.4.1994, Los 693;
Galerie Westphal, Berlin; Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1994 bei Vorgenannter erworben.

Dargestellt ist Frau Pottner mit Tablett in der Berliner Atelierwohnung. Seltenes Werk aus dieser Schaffensphase, da sich Pottner nach 1905 mehr mit Keramiken beschäftigt hat.

€ 5.000/7.000



Otto Eduard Pippel

1878 Łódź – Planegg 1960

432 | Ausflugslokal mit Pavillon

Öl auf Leinwand. Ca. 80 × 95,5 cm. Signiert unten links.
Verso übermalte verworfene Komposition.

Verso auf dem Keilrahmen handschriftliche Nummer „143“ sowie typografisches Etikett der „Luitpold-Gruppe München“ und kleiner handschriftlich nummerierter Aufkleber „7582/1“.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 10.000/15.000

Philipp Franck

1860 Frankfurt/Main – Berlin 1944

433 | Die Kaffeetafel

Öl auf Leinwand. (Um 1910/15). Ca. 53 × 42,5 cm.

Signiert und mit der Widmung „S.L. Frau“ unten links.

Verso auf dem Keilrahmen wohl von fremder Hand bezeichnet.

Immenhausen/von Tresckow 1915.15.

Literatur:

Die Kronberger Malerkolonie, Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Hrsg. von Dr. August Wiederspahn & Helmut Bode, Frankfurt/Main 1971, mit s/w Abb. S. 298.

Ausstellung:

Philipp Frank, Maler zwischen Taunus und Wannsee, Museum Giersch, Frankfurt/Main / Bröhan Museum/Berlin 2010/11, mit farbiger Abb. S.11;
Philipp Franck und die Berliner Secession von Max Liebermann bis Lesser Ury, Museum Kronberger Malerkolonie, Kronberg im Taunus 2013/14.

Provenienz:

Dr. Demme, Kronberg;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 1985 bei Vorgenanntem erworben.

- Franck gehört zu den Mitbegründern der Berliner Sezession und der Kronberger Malerkolonie
- Sein Werk steht unter dem Einfluss der französischen Impressionisten
- Eine ganz besondere Lichtstimmung zeichnet das vorliegende Gemälde einer Kaffeetafel im Freien aus.

„Franck war ein geborener Maler. Er war ein Künstler, dem es von Natur aus gegeben war, die Welt in Farben zu sehen, die Welt durch die Farben zu empfinden, in Farben darüber gewissermaßen zu träumen und zu dichten. Kurz nach der Jahrhundertwende lichteten sich die Farben seiner Bilder auf. Die Ausstellungen französischer Impressionisten waren nicht spurlos an diesem malerisch und farbig so empfindsamen Auge vorübergegangen. Das Erlebnis des Lichtes in Italien tat ein übriges. Das Malwerk lockerte sich: Es wurde farbfroher, heiterer. Philipp Franck beginnt die Dinge in dem zauberhaften Reiz farbiger Erscheinung zu sehen, das landschaftlich- atmosphärische Dasein in leichte und zarte Gespinste und Geflechte lichter farbiger Streifen und Flecken zu verwandeln, die Schwere des Körperlichen zu verflüssigen“ (Bruno Kroll, in: Pfefferkorn, Rudolf, Die Berliner Secession: eine Epoche dt. Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 96).

€ 25.000/30.000





Emile-Othon Friesz
1879 Le Havre – Paris 1949

434 | Nature Morte

Öl auf Leinwand. (19)11. Ca. 81 × 54 cm. Signiert unten links.

Ausstellung:

Connecticut Collects. An exhibition of privately owned works of art in Connecticut, Wadsworth Atheneum, Hartford/ Connecticut 1957, Kat.-Nr. 16, o. Abb.

Provenienz:

Heida Hermanns Holde and Arthur Holde Collection, Westport/USA;

Christie's, New York 10.11.1998, Los 39;

Privatbesitz, Norddeutschland.

€ 8.000/10.000



Jean Dufy

1888 Le Havre – 1964 Boussay

435^N | Nature morte à la boîte d'allumettes

Öl auf Leinwand, doubliert. (1927). Ca. 46 × 55,5 cm.

Signiert unten rechts.

Laffaille B 640.

Mit einer Fotoexpertise von Jacques Bailly, Paris, vom 17.1.2013 (in Kopie). Die Expertise hat die Nummer 4311.

Provenienz:

Privatsammlung, Israel;

Sotheby's, Tel Aviv 14.4.1993, Los 84;

Soufer Gallery, New York, auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Privatsammlung, New York, ab 2006;

Privatsammlung, New York, 2012 vom Vorgenannten erworben.

€ 18.000/22.000

Gustave Loiseau

1865 – Paris – 1935

436 | Winterlandschaft (Gehöft im Winter)

Öl auf Leinwand. Ca. 80 × 56 cm. Signiert unten links.

Provenienz:

Privatbesitz, Berlin;

Arnold, Frankfurt/Main 25.11.2017, Los 209;

Privatsammlung, Bayern.

- **Stimmungsvolles postimpressionistisches Wintermotiv**
- **Lebhaft dynamischer Farbauftrag**
- **Loiseau zählt zur zweiten Generation der französischen Impressionisten um 1900**

Gustave Loiseau macht zunächst eine Ausbildung als Dekorateur, studiert ab 1887 an der École des arts décoratifs und zieht anschließend 1890 ins bretonische Pont-Aven. Hier lernt er Paul Gauguin sowie Maxime Maufra, Émile Bernard und Henry Moret kennen, die einen wesentlichen Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung haben. Angeregt durch Camille Pissarro und Georges Seurat nimmt Loiseau zwischen 1890 und 1896 an Ausstellungen der Post-Impressionisten teil. Ab 1893 stellte er im Salon des Indépendantes und seit 1895 im Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts in Paris aus. Der

Galerist Paul Durand-Ruel nimmt Loiseau bereits 1897 unter Vertrag und richtet ihm 1901 eine große Einzelausstellung aus.

Loiseau findet seine Landschaftsmotive an den Ufern der Seine und der Oise, im Tal der Dordogne und an der Steilküste von Dieppe. Seine Kompositionen zeichnen sich durch einen individuellen, postimpressionistischen weichen Pinselstrich und einen pastosen, äußerst dynamischen Farbauftrag aus. Loiseaus übergeordnetes Ziel ist es, die Natur stets so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen.

€ 22.000/25.000





Albert Gleizes

1881 Paris – Saint-Remy-de-Provence 1953

437 | Maisons au milieu des collines

Aquarell und Bleistift auf feinem Velin, auf Japan kaschiert. (19)14. Ca. 10 × 15 cm (Japan ca. 11,5 × 16,5 cm). Signiert und datiert unten rechts.

Varichon 483.

Provenienz:

Privatsammlung, Frankreich; Galerie Zlotowski, Paris; Privatsammlung, Rheinland.

€ 6.000/8.000

Camille Pissarro

1830 St.-Thomas-des-Antilles – Paris 1903

438^N | Effet de pluie

Radierung mit Aquatinta auf dünnem Velin. (1879).

Ca. 16 × 21,5 cm (Blattgröße ca. 27,5 × 34,5 cm). Ein „Épreuve d'artiste“-Exemplar außerhalb der Auflage von nur 8–10 Lebzzeitdrucken. Signiert unten rechts.

Delteil 24, VI (von VI).
€ 8.000/10.000



Georges d'Espagnat

1870 Melun – Paris 1950

439 | Nature Morte

Öl auf Holz. Ca. 37 × 46 cm. Monogrammiert oben links.

Mit einer Fotoexpertise von Jean-Dominique Jacquemond, Paris, vom 29.6.1994. Das Werk ist im Archiv der Arbeiten von Georges d'Espagnat registriert.

Provenienz:

Sotheby's, London 22.2.1989, Los 61; Privatbesitz, Norddeutschland.

€ 12.000/15.000

Auguste Rodin

1840 Paris – Meudon 1917

440ⁿ | **Mouvement de danse, étude type I, petit modèle**

Bronze mit schwarzgrüner Patina, auf schwarzem Steinsockel montiert. (Ca. 1911). Ca. 13 × 25 × 8 cm (Sockel ca. 21 × 8 × 2,5 cm). Eines von 5 Exemplaren, ausgeführt 1964. Am rechten Bein mit dem eingeritzten Namenszug des Künstler sowie den eingeritzten Bezeichnungen „© by musée Rodin. 1964.“ und „Georges Rudier. / .Fondeur. Paris.“ Le Normand-Romain II, Seite 539 (Inv.-Nr. „S. 662“).

Provenienz:

Privatsammlung Kurt Delbanco, New York, durch Erbgang an den heutigen Besitzer;
Privatsammlung, New York.

- **Ausdrucksstarke Kleinbronze des reifen Werkes Rodins**
- **Die Plastik lotet den Raum durch den Körper der tanzenden Figur aus und stellt so eine weniger anatomische, denn emotionale Bewegungsstudie dar**
- **Patinnen für die Tanzenden Rodins waren unter anderem Isadora Duncan, Loïe Fuller oder Alda Moreno**

In Bewegung verzerrt windet sich der geschlechtslose Körper auf der Plinthe. Verzogen und nicht mehr anatomisch plausibel scheint die Person in Extase zu zucken. Rodin vereint hier Interessen, die sich in seinem Gesamtwerk immer wieder aufzeigen lassen: Die Neugier, dem menschlichen Körper Emotion abzulesen und das Studium kunsthistorischer Vorbilder. Seine hier angebotene Tanzbronze ist nicht nur anatomisch fragwürdig, sie ist auch unvollständig. Der linke Fuß, ebenso wie der rechte Unterarm fehlen. Diese Fehlstellen sind dabei keine Bruchstellen, ganz im Gegenteil! Immer wieder fehlen Gliedmaße im Werk Rodins, er beschränkt sich auf das für seine Werkaussagen wesentliche und reduziert die Form. So wie diese tanzende Figur kein Geschlecht und kein identifizierbares Gesicht braucht, so sind auch nicht alle Extremitäten nötig. Zugleich schreibt sich Rodin so in die kunsthistorische Tradition der Torsi ein. Seit der Renaissance waren Künstler wie etwa Michelangelo daran interessiert, die antiken Bruchstücke von Skulpturen zu imitieren, das fragmenthafte zum fertigen Werkstück zu erklären. Rodin, der in seinem Schaffen

immer wieder Michelangelo zitiert und sich mit dessen Werken auseinandersetzt, schafft in den Tanzbronzen ebenso unvollendete Körper, die bestimmter Details nicht bedürfen.

Für die Tanzenden findet Rodin seine Inspirationen nicht im klassischen, von Strenge und formvollendeter Schönheit beherrschten französischen Ballett. Zwar ist mit Alda Moreno eine Vertreterin dieser Tradition eines der Modelle des Künstlers, doch sind es auch und insbesondere Künstlerinnen wie Loïe Fuller oder Isadora Duncan, die mit ihren neuen Perspektiven auf den Tanz und die Grenzen des menschlichen Körpers Rodin – und seine künstlerischen Zeitgenossen – inspirierten. Ihnen geht es weniger um einen akademisierten Tanz, der den Körper beherrscht, denn um eine sich aus dem Körper selbst heraus entwickelnde Bewegung. Mit, statt gegen den Körper tanzen die Künstlerinnen und engagieren sich dabei für neue Sichtweisen. Sichtweisen, die Rodin etwa zu der hier angebotenen Kleinbronze inspirieren, bei der das subjektive Empfinden und Ausmessen des Körpers im Raum die zentrale Rolle spielen.

€ 20.000/30.000





Juan Gris

1887 Madrid – Boulogne-sur Seine 1927

441 | Nature morte

Farbiges Pochoir auf Velin. (1922). Ca. 16,5 × 25 cm (Blattgröße ca. 23,5 × 30,5 cm). Auflagenhöhe unbekannt. Signiert unten rechts.

Stilleben nach einem Aquarell von Gris, das dieser speziell zu diesem Zweck gemalt hatte. Das Blatt wurde 1923 an die Abonnenten der von Amadée Ozenfant und Le Corbusier herausgegebenen Avantgarde-Zeitschrift L'Esprit Nouveau, Paris, verteilt.

Literatur:

Vgl. Kahnweiler, Daniel-Henry, Juan Gris. Sa vie. Son Œuvre. Ses Écrits, Paris 1946, S. 294 (aufgeführt unter b), o. Abb.

Provenienz:

Privatbesitz, Frankreich.

€ 3.000/4.000



Moriz Melzer

1877 Böhmen – Berlin 1966

442 | Recto: Fliehende / Verso: Madonna von Positano

Ölfarben-Monotypie, mit eigenhändigen Übermalungen des Künstlers in Öl, auf zwei aneinandergefügt Papierbögen, auf Holz kaschiert. (1911). Rahmenausschnitt ca. 117,5 × 88,5 cm. Signiert oben rechts.

Verso: Madonna von Positano, Tempera über Bleistift auf Holz. (Um 1924). Hierbei handelt es sich um eine Vorlage für mehrere seitenverkehrte Variationen in Monotypie.

Fest im Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt.

Ausstellung:

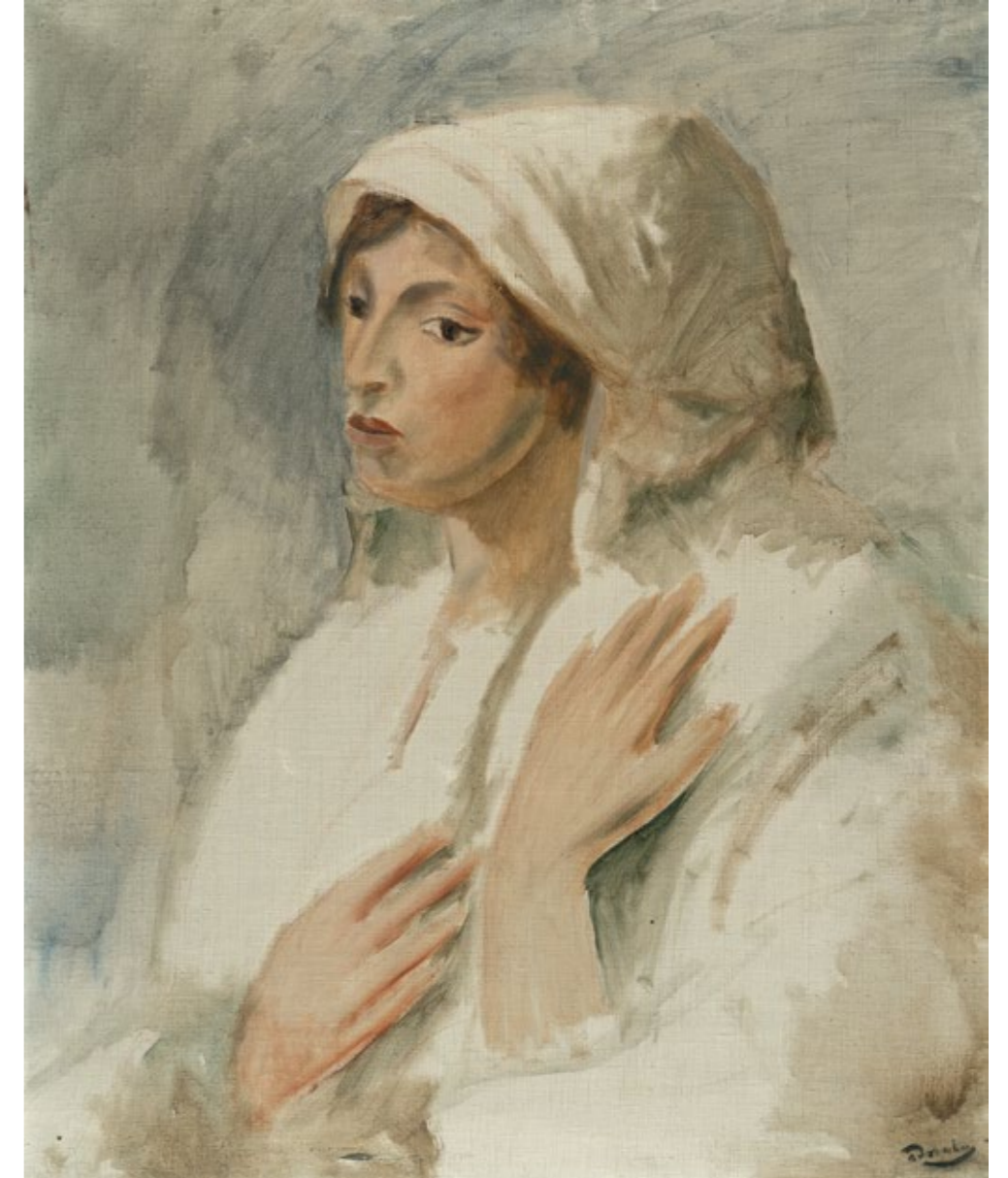
Der Kreuzstall. Ein neues Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig 1985, Kat.-Nr. 8, mit Abb.; Expressionismus auf Schloss Gottorf, Schleswig 2002, Kat.-Nr. 100, mit Abb.;

Moriz Melzer. Streben nach reiner Kunst. Werke von 1907 bis 1927, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2008, Kat.-Nr. 27, mit Abb. S. 87.

Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland; Ketterer, München 12.12.2009, Los 141; Privatsammlung, Europa.

€ 6.000/8.000



André Derain

1880 Chatou bei Paris – Garches 1954

443 | Portrait d'Italienne

Öl auf Leinwand. (Ca. 1921/22). Ca. 73 × 60 cm.

Signiert unten rechts.

Kellermann II 871.

Ausstellung:

André Derain, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1929, Nr. 67 (außer Kat.).

Provenienz:

Bernheim-Jeune, Paris; Privatbesitz, Baden-Baden; Karl & Faber, 28./29.6.1983. Los 858; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 12.000/15.000

Nach einer fauvistischen Phase wendet sich Derain in den 1920er Jahren der Kunst der klassischen Antike zu. Er reist 1921/22 nach Rom und studiert dort die alten Meister, insbesondere die Werke Raffaels. Seine eigenen Arbeiten werden zunehmend klassizistischer und zeichnen sich nun durch eine reduzierte und gedämpfte Farbpalette aus. Das vorliegende Porträt malt Derain wohl in seinem Pariser Atelier nach einem italienischen Modell.



Moissej Kogan

1879 Orgjejeff/Bessarabien – Auschwitz 1943

444 | Zwei nebeneinander sitzende weibliche Akte I

Bronzerelief mit rostbrauner Patina. (Um 1910).
Ca. 15 × 5,5 × 3 cm. Ein weiteres zu den zwei bei Henkel genannten Exemplaren. Mit dem eingeritzten Monogramm unten rechts.

Henkel 65.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.500/4.000

445 | Frauentorso mit verschränkten Händen vor dem Körper

Bronze, mit grünschwarzer Patina. (Um 1922).
Ca. 27,5 × 14 × 9 cm. Eines von bisher nur 4 bekannten Exemplaren.

Henkel 145.

Provenienz:

Privatbesitz, Amsterdam; Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.500/4.500

446 | Stehende mit gekreuzten Armen

Bronze, mit brauner Patina. (Vor 1919). Ca. 23,5 × 7,5 × 6 cm.

Eines von nur 4 bekannten Exemplaren. Verso an der unteren Kante mit dem eingeritzten Namenszug des Künstlers.

Henkel 134.

Provenienz:

Privatbesitz, Florenz; Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.000/4.000

447 | Mädchen mit Hüftschleier

Bronzerelief mit grünschwarzer Patina. (Vor 1925).
Ca. 25 × 7 × 2,5 cm. Eines von 7 bekannten Exemplaren.

Mit dem eingeritzten Monogramm unten rechts.

Henkel 82.

Provenienz:

Privatbesitz, Amsterdam; Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 5.000/7.000

Moissej Kogan arbeitet zunächst als Autodidakt, zieht 1903 nach München und studiert an dem reformorientierten „Lehr- und Versuchsatelier für freie und angewandte Kunst“ bei Wilhelm von Debschitz (der sogenannten Debschitz-Schule). 1908 tritt er der Neuen Künstlervereinigung München bei. Den wichtigsten künstlerischen Impuls erhält Kogan durch die Begegnung mit Wilhelm Lehmbruck, den er in Paris kennenlernt. Hier wird er Mitglied des Salon d'Automne, 1925 zum Vizepräsidenten der Bildhauerabteilung und Jury-Mitglied. Von 1925 bis zu seinem Tod lebt Kogan im Wechsel in Paris und den Niederlanden, wo er enge Beziehungen zu Sammlern und Kunsthändlern hat. Ebenso reist er immer wieder in seine russische Heimat, nach Deutsch-

land und ins Tessin. Er ist Mitglied im Deutschen Künstlerbund, dem Deutschen Werkbund und dem Sonderbund Düsseldorf. Als jüdischer Künstler wird Kogan ab 1933 in Deutschland verfolgt, seine Werke aus Museumssammlungen entfernt und in der „Entartete Kunst“-Ausstellung gezeigt. 1943 wird er von Paris nach Auschwitz deportiert, wo er wenig später ermordet wird.

Kogans Œuvre ist geprägt von Darstellungen des weiblichen Aktes und weiblicher Köpfe, die in ihrer Stilisierung kaum noch Porträtcharakter, aber dennoch eine große emotionale Wirkung ausstrahlen. Die hier angebotenen Werke stehen exemplarisch für die Bandbreite seines bildhauerischen Schaffens von 1910 bis etwa 1925.

Edvard Munch

1863 Løten/Hedmark – Ekely bei Oslo 1944

448ⁿ | Den tykke horen (Die dicke Dirne)

Farbiger Holzschnitt auf festem, cremefarbenem Velin.

(1899). Ca. 25 × 19,5 cm (Blattgröße ca. 64,5 × 37,5 cm).

Signiert unten rechts.

Woll 154 II (von III).

Provenienz:

Privatsammlung, USA.

- **Hervorragender Abzug dieses sehr seltenen Holzschnitts mit kräftigen Farben**
- **Beleg für Munchs neuartigen Umgang mit dieser für sein Gesamt-Œuvre so wichtigen Holzschnitt-Technik**
- **Quintessenz des bereits 1893 in einem Gemälde verarbeiteten Motives**

Im Herbst 1896 fertigt Edvard Munch seine ersten Holzschnitte – sie werden in seinem grafischen Werk die größte Bedeutung erlangen. Dabei ist sein Umgang mit dem Medium bahnbrechend. Zwar haben seine Vorgänger Paul Gauguin und Felix Vallotton auch in diesem Medium gearbeitet, doch schnitten sie die Holzstöcke quer zur Faser. Munch hingegen arbeitet längs zur Maserung und kann so erheblich größerer Platten bearbeiten. Der Holzschnitt passt gut zu dem eher ungeduldrigen Temperament des Künstlers: Nun muss er die Farbe nicht mehr in verschiedenen Druckdurchläufen übereinander drucken, wie es die Lithografie oder die Radierung erfordert. Stattdessen kann er alle Farben in einem Druckgang

auf das Papier bringen. Hierfür zersägt er einen Holzstock mit der Laubsäge und färbt sie im jeweils gewünschten Farbton ein. Er setzt diese Einzelteile dann wie ein Puzzlestück zusammen und kann so alle Farbpartien auf einmal drucken. In einen weiteren Holzstock schneidet er das eigentliche Motiv. Auch der vorliegende Holzschnitt besteht aus einem schwarz gedruckten Motivstock sowie einem weiteren, geteilten und grün bzw. gelb eingefärbten Stock für den Bildhintergrund.

Das Motiv der Prostituierten greift Munch wiederholt auf; das diesem Holzschnitt ähnlichste ist das Gemälde „Rose und Amélie“ von 1893, das sich heute im Munch-Museum in Oslo befindet.

€ 20.000/30.000





Ernst Ludwig Kirchner
1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

449 | Ruhender Mädchenakt – Das Modell 5

Holzchnitt auf chamoisfarbenem Velin. (1905).
Ca. 8,5 × 15 cm (Blattgröße ca. 15,5 × 22,5 cm). Ein weiteres zu den bisher bekannten 3 Exemplaren des 2. Zustandes.
Signiert unten links, bezeichnet „Handdruck“ unten rechts.
Gercken 33 II (von II).

Provenienz:
Privatsammlung, Frankreich.

€ 9.000/12.000



Ernst Ludwig Kirchner

450 | Tausendundeine Nacht – Prinzessin und Dschinni

Holzchnitt auf Bütten. (1906). Ca. 18 × 31 cm
(Blattgröße ca. 21,5 × 35,5 cm). Eines von bisher nur 4 bekannten Exemplaren. Signiert unten rechts.
Gercken 130 II (von II).

Provenienz:
Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel „Unverkäuflich E L Kirchner“ und dem Basler Nachlassstempel (Lugt 1570b), der handschriftlichen Registriernummer „H 73“ sowie den Nummern „C 3268“ und „K 5883“;
Ketterer, München 4.6.2011, Los 29;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 8.000/10.000

Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

451^N | Der Prophet

Holzchnitt auf weichem, chamoisfarbenem Kupferdruckpapier. (1912). Ca. 32 × 22,5 cm (Blattgröße ca. 41 × 29,5 cm). Eines von mindestens 20 bis 30 Exemplaren.

Signiert unten rechts.

Unten mittig von fremder Hand betitelt.

Schiefler/Mosel/Urban H 110.

Provenienz:

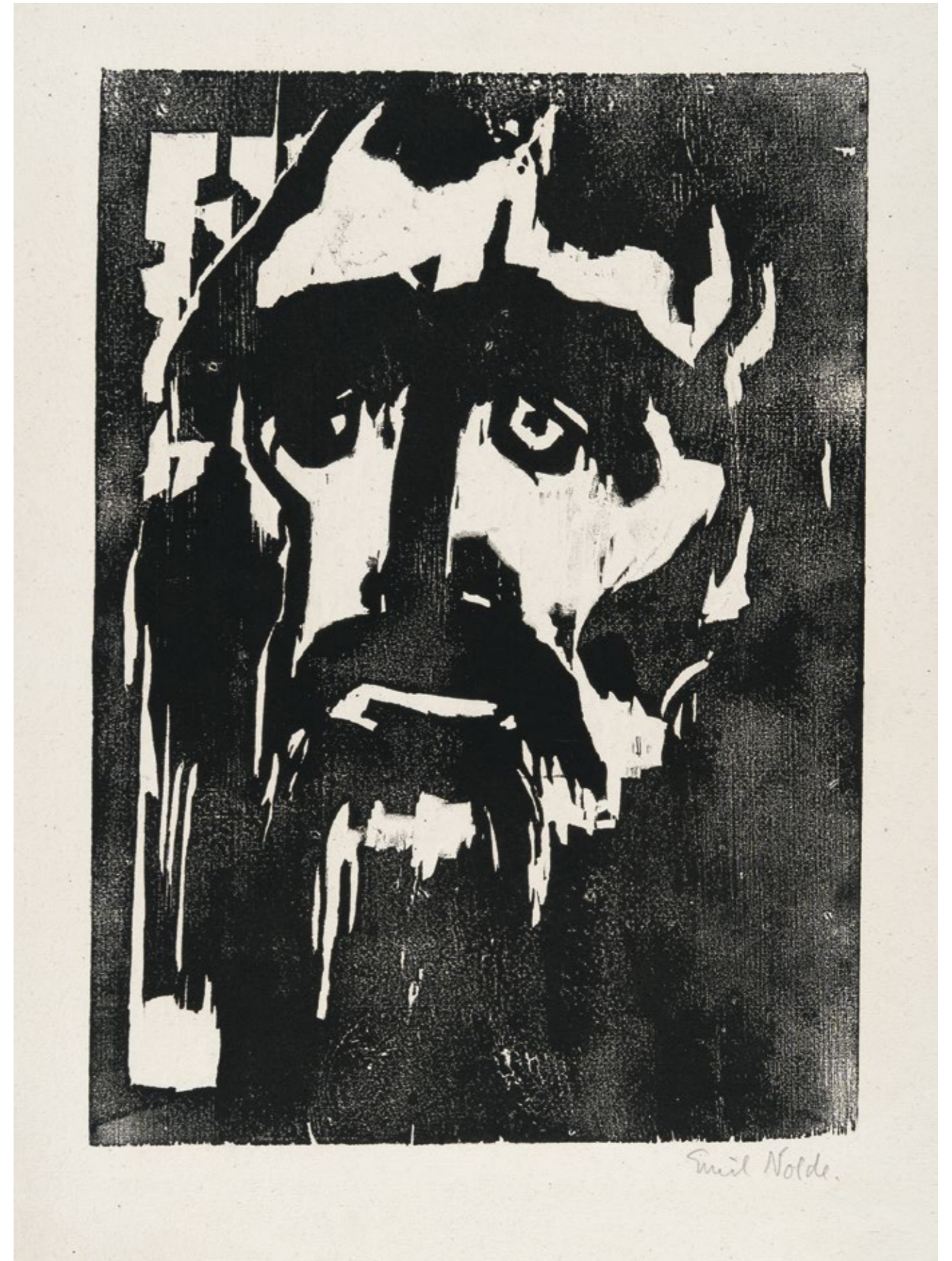
Privatbesitz, USA.

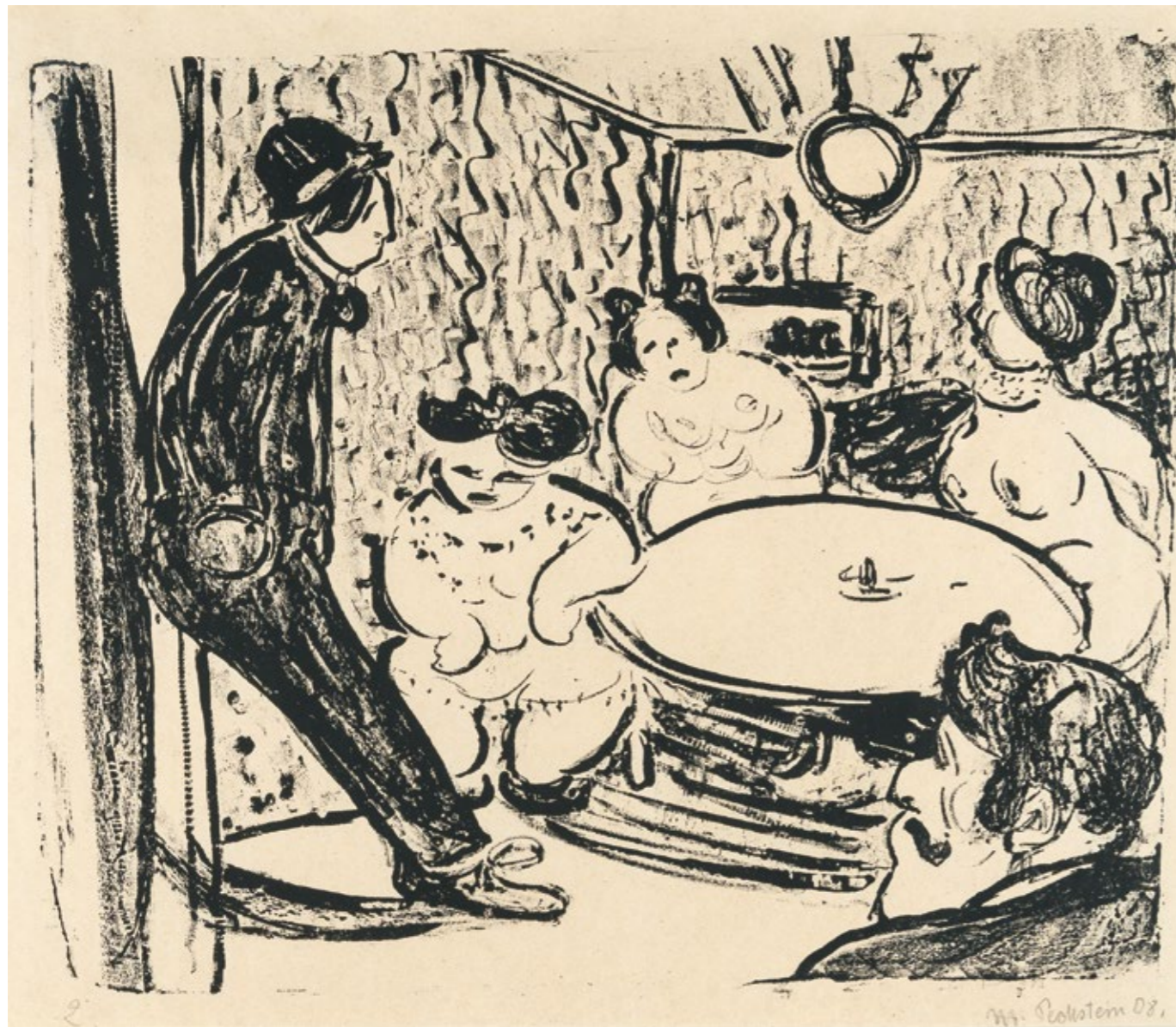
- **Wichtigster Holzchnitt Emil Noldes und eine der bedeutendsten Grafiken des deutschen Expressionismus**
- **Eindringliches Porträt mit „dramatisch visionärem Ausdruck“**
- **Plakative Wirkung durch starken Schwarz-Weiß-Kontrast**

Emil Nolde hat seit jeher durch seine Ausbildung zum Holzbildhauer und Schnitzer einen besonderen Zugang zu dem Werkstoff Holz. Auch seine frühen Wanderjahre im Anschluss an die Lehrzeit führen ihn noch als Bildschnitzer nach München, Karlsruhe und Berlin, bevor er sich über Zeichenkurse und eine Anstellung als Zeichenlehrer langsam zum freien Maler hin entwickelt. Somit ist es nicht verwunderlich, dass der Holzchnitt neben der Radiertechnik zu Noldes bevorzugtem Medium der Druckgraphik wird, es ist die ihm tiefvertraute Handwerkstechnik des Holzschneidens. Nolde zeichnet das Motiv mit breitem Tuschpinsel auf der Holzplatte auf und arbeitet dann die Darstellung mit dem Messer heraus. Für den Holzchnitt des Propheten sind drei vorbereitende Tuschpinselzeichnungen auf Papier erhalten. „Doch durch die Übersetzung in das Material Holz erhält das Bild eine andere, neue Realität. Die Struktur und das Leben des Holzes werden Teil des Bildes, auch der Arbeits-

prozess ist einbezogen, das Schneiden des Stockes, die entstehenden Splitter, Grate, Buchten und Inseln; erst im Holzchnitt erhält der Kopf des Propheten den dramatisch visionären Ausdruck.“ (Martin Urban, in: WVZ, Bd. II, S. 11f.). 1912 ist für Nolde im Hinblick auf den Holzchnitt ein besonders schaffensreiches Jahr. Es entstehen rund 20 Porträtköpfe, unter denen sich der „Prophet“ dank seiner eindringlichen Wirkung besonders hervorhebt und zu den wohl bekanntesten druckgraphischen Werken des Künstlers zählt. Ernst Gombrich bildet den „Propheten“ in seiner „Geschichte der Kunst“ ab als „ein treffendes Beispiel für die starke, fast plakartige Wirkung“ der expressionistischen Grafik. Es geht „nicht mehr darum, dekorativ zu wirken. Ihre Vereinfachung sollte ganz dem Ausdruck dienen, und so konzentriert sich alles um den ekstatischen Blick des erregten Gottsuchers.“ (Gombrich, S. 567).

€ 20.000/25.000





Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

452 | Der Zuhälter

Lithografie auf feinem, chamoisfarbenem Makulaturpapier. (19)08. Ca. 33 × 40 cm (Blattgröße ca. 41,5 × 52 cm). Wohl eines von nur 3 derzeit bekannten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts, nummeriert „2.“ unten links.

Bei diesem Blatt handelt es sich wohl um ein weiteres Exemplar („2.“) neben den zwei von Krüger im Werkverzeichnis genannten Exemplaren (1 Probedruck im Besitz von E. L. Kirchner; 1 reguläres Exemplar auf Japan, das sich seinerzeit (1988) wohl in der Hamburger Kunsthalle befand, derzeit aber nicht im Online-Kat. der Kunsthalle aufgeführt wird). Krüger L 28.

Provenienz:

Galerie Günther Franke, München;
Privatsammlung, Süddeutschland, 1970 bei Vorgenannter erworben;
Michael Zeller, Lindau 6.4.2018, Los 1317;
Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 9.000/12.000



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

453 | „Dampfer (gr. dkl.)“

Radierung mit Aquatinta und Tonätzung auf Velin von JW Zanders. (1910). Ca. 30 × 40,5 cm (Blattgröße ca. 47 × 60,5 cm). Eines von mindestens 30 Exemplaren des endgültigen Zustands. Späterer Abzug nach 1919. Signiert unten rechts, mittig am unteren Blattrand betitelt.

Das Werkverzeichnis erwähnt diese etwas spätere Auflage mit dem Papier-Wasserzeichen „JW Zanders 1919“ nicht, lediglich spätere Abzüge mit der Jahresangabe „1929“ im Wasserzeichen. Allerdings sind beide Papiere bei der folgenden WVZ-Nr. 136 „Hamburg, milde Stimmung“ aufgeführt.

Schiefler/Mosel/Urban 135 IV (von IV).

Provenienz:

C. G. Boerner, Düsseldorf (1984);
Privatsammlung, Hessen;
Privatsammlung, Norddeutschland.

Im Jahr 1910 fertigt Nolde eine lose Folge von insgesamt 18 Dampfer-Darstellungen und Hamburger Hafentmotiven an, die mit zu den eindrucklichsten Blättern der deutschen Druckgrafik am Anfang des 20. Jahrhunderts zählen. Nolde zeigt auf diesen Arbeiten seine meisterhafte Beherrschung der vielfältigen Radier-Techniken, mit denen er sich eines seinerzeit noch völlig neuen Bildmotivs und den damit einhergehenden drucktechnischen Herausforderungen annimmt. Die äußerst dynamisch wie dramatisch dargestellte Szene zeigt einen kleinen Hafenschlepper, der sich durch sintflutartige Regenfluten und hohe Wellen kämpft. Verständlicherweise erfreuen sich Noldes Dampfer-Blätter bis heute bei Sammlern großer Beliebtheit.

€ 10.000/15.000



Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz – Berlin 1976

454^N | Frau mit aufgelöstem Haar

Holzschnitt auf chamoisfarbenem Velin. (1913).
Ca. 35,5 × 39,5 cm (Blattgröße ca. 49 × 42,5 cm). Eines von wohl 100 Exemplaren. Signiert unten rechts. Mit der Werknummer bezeichnet „1325“ unten links.
Herausgegeben vom Hyperion Verlag (später Euphorion Verlag), München.
Schapire H 123.

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff, in: Expressionistes Allemands - Œuvres Graphiques, Paris u.a. 1984/85, S. 238, Nr. 6, mit Abb. S. 210;
Wietek, Gerhard, Karl Schmidt-Rottluff, in: Sabarsky, Serge, (Hg.), Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart

1987, S. 195, mit Abb. S.195;
Wietek, Gerhard, Karl Schmidt-Rottluff, in: Sabarsky, Serge, (Hg.), Da Kandinsky a Dix. Dipinti dell'Espressionismo Tedesco, Florenz 1989, S. 226, mit Abb.;
Wietek, Gerhard, Karl Schmidt-Rottluff, in: Sabarsky, Serge, (Hg.), La Peinture Expressioniste Allemande, Paris 1990, S. 187, mit Abb.;
Ausstellung:
From Kandinsky to Dix. Paintings of the German Expressionists, Nassau County Museum of Art, Roslyn/NY 1989.
Provenienz:
Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.
€ 9.000/12.000



Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

455^N | Plakat der „1. Ausstellung Neuzeitlicher Deutscher Kunst“ Krefeld

Holzschnitt auf festem, glattem Velin. (19)20.
Ca. 63,5 × 45,5 cm (Blattgröße ca. 73 × 52 cm). Eines von bisher nur 17 bekannten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts.
Dube H 324; Gercken 761 H II (von II).

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hg.), Druckgraphik des deutschen Expressionismus, Mailand 1984, s/w Abb. S. 23 (Kat.-Buch zur gleichnamigen internationalen Wander-Ausstellung 1984-93).

Ausstellung:

Erich Heckel – Die frühen Jahre. Zeichnungen, Aquarelle, Graphik, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen 1995, s/w Abb. S. 122;
Modern Worlds: Austrian and German art 1890–1940, Ronald S. Lauder, Neue Galerie, New York 2021/22, außer Kat., verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett.

Provenienz:

Sammlung Serge Sabarsky, New York, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;
Privatsammlung, USA.

Das Ausstellungsplakat variiert den Holzschnitt „Männerbildnis“ von 1919 (Gercken 739 H). Die Krefelder Ausstellung, die u.a. Werke von Heinrich Campendonk, Emil Nolde, Oskar Koschka, August Macke, Franz Marc und Ernst Ludwig Kirchner zeigte, organisierte der Bildhauer und Kunsthistoriker Dr. Ludwig Thormaehlen (1889–1956), mit dem Heckel befreundet war. Drei Exemplare des Plakates befinden sich in Museumsbesitz: Stiftung Ada und Emil Nolde, Seebüll; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Rifkind Center, Los Angeles County Museum of Art, USA.

€ 6.000/8.000

Franz Marc

1880 München – Verdun 1916

456^N | Fabeltier

Farbiger Holzschnitt auf Japan. (1912). Ca. 14,5 × 22 cm.

(Blattgröße ca. 18,5 × 25 cm). Signiert unten links.

Herausgelöst aus einem der 50 Luxus- und 10 Museums-Exemplare des „Blaue Reiter Almanach“, München 1912.

Hoberg/Jansen 24.3 (von 3).

Provenienz:

Nachlass Krob, bis 1982;

Galerie Serge Sabarsky, New York;

Privatsammlung, USA.

- Eine der wenigen selbst vom Künstler signierten Druckgrafiken
- Wunderbar erhaltenes Exemplar einer kleinen Auflage
- Typische Marc-Motivik mit exotisierendem Fabeltier

1912 erscheint in München der „Blaue Reiter Almanach“. In ihm werden Meisterwerke der europäischen Kunstgeschichte mit Abbildungen von Kunstwerken anderer Herkunftsgemeinschaften und „Outsider-Art“ gezeigt. Den 50 Luxus- und 10 Museumsausgaben beigelegt sind Holzschnitte von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Letztgenannter nimmt in seinem Beitrag mit dem bekannten und beliebten Motiv des Tieres in der Natur Bezug auf das, was der Almanach präsentiert: Marcs „Fabeltier“ verweist dabei in der genutzten Technik auf russische Kunst, japanische Ukiyo-e Drucke und mittelalterliche Holzschnitte. Sein Blatt illustriert damit die Grundidee des Kompendiums, ästhetisches Schaffen unabhängig von Zeit und Raum zu verstehen.

Dass auch inhaltlich eine Verbindung zu anderen, außereuropäischen Erzählungen von Kunst und Schaffenskraft gezogen wird, zeigt die ostasiatische Anmutung des perspektivlosen, planen Bildaufbaus. Marc nannte das Wesen auf dem Werk „japanisches Fabeltier“, als er August Macke in einem Brief davon berichtete.

Dabei zeigt das Blatt die für das Œuvre Franz Marcs typischen Farbelemente und Naturbezüge. Fabelhaft und mys-

thisch aufgeladen sind hier sowohl Tier als auch Landschaft. 1916 ließ sich in einem der Nachrufe auf Marc, geschrieben von Herwarth Walden in „Der Sturm“, lesen: „Ihm schien die Erde, ihm redeten die Tiere, die Wälder und die Felsen.“

Nicht zuletzt auch die Farbwahl spricht für dieses Verständnis von Natur und (Um-)welt. Abermals in einem Brief an August Macke formulierte Marc diese Farbsymbolik so: „Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb das weibliche

Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot die Materie, brutal und schwer und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muß!“ Wenngleich das „Fabeltier“ keine blauen Elemente aufweist, so zeigt es uns doch schön, wie wir die Bildwelten Marcs verstehen dürfen.

€ 25.000/30.000





Lyonel Feininger
1871 – New York – 1956

457 | „Kleinstadt“

Radierung auf festem, chamoisfarbenem Japan. (1911).
15,5 × 24 cm (Blattgröße ca. 41,5 × 29,5 cm). Eines von 130
Exemplaren. Signiert unten links, betitelt unten rechts.
Erschienen als Blatt 5 unter dem Titel „Sonnenaufgang in
der Kleinstadt“ in dem Portfolio „Arno Holz zum sechzigsten
Geburtstage gewidmet von deutschen Künstlern“, herausge-
geben 1923 vom Fritz Gurlitt Verlag, Berlin, mit dem Tro-
ckenstempel.

Prasse E 37; Söhn HDO 310-5.

Provenienz:

Galerie Rieder, München, verso auf der Rahmenrückpappe
mit dem Etikett; Ketterer, München 28.10.2011, Los 528;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 4.000/5.000

458 | Raddampfer

Holzschnitt auf chamoisfarbenem Japan. (1918).
Ca. 7 × 12 cm (Blattgröße ca. 13,5 × 20 cm). Eines von nur 4
Exemplaren des ersten Zustandes, noch mit der angedeu-
ten Umfassungslinie. Signiert unten links, mit der Werknum-
mer „1868“ unten rechts.

Prasse W 83 I (von II).

Provenienz:

Privatsammlung, Frankreich.

€ 4.000/6.000



Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

459 | Gespräch unter der Lampe

Tuschpinsel und Tuschfeder auf chamoisfarbenem Velin.
(19)27. Ca. 49 × 36 cm. Signiert und datiert oben links.

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

Ausstellung:

Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde und Grafik der Sammlung
Dr. F. Bauer, Davos, Kunsthalle Nürnberg u.a. 1952, Kat.-Nr. 216.

Provenienz:

Sammlung Dr. F. Bauer, Davos;

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen;

Privatsammlung, Süddeutschland, 2005 von Vorgenannter
erworben.

Die vorliegende Zeichnung stammt aus der berühmten Samm-
lung von Dr. Frédéric Bauer, der über 470 Werke Kirchners be-
saß, welche 1952 in einer großen Wander-Ausstellung gezeigt
wurden.

Dr. Bauer übernimmt nach dem Tod von Dr. Lucius Spengler
mit der Leitung des Parksanatoriums Guardaval in Davos auch
die Behandlung des schwerkranken Ernst Ludwig Kirchner. In
ihm findet der auch unter einem mangelnden geistigen Aus-
tausch leidende Maler einen idealen Partner, der sich mit der
Zeit zu einem bedeutenden Sammler seiner Kunst entwickelt.

Auf unserer Zeichnung sehen wir links Frau Bauer, die Mut-
ter des Arztes, mit einer weiteren Person ins Gespräch vertieft.
Der Künstler porträtiert sie mehrfach auch in anderen Techni-
ken (vgl. Gordon 885, 886; Dube H 592 und Dube R 566-569).

€ 15.000/20.000

Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

460" | „Breiter Strand“

Aquarell, Gouache und Bleistift auf Bütten. (19)20.

Ca. 37 × 46 cm. Signiert, datiert und betitelt unten rechts.

Wir danken Hans Geissler und Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes. Das Aquarell ist im Nachlass-Archiv registriert.

Ausstellung:

Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1987, Kat.-Nr. 41;
Erich Heckel. Die frühen Jahre – Zeichnungen, Aquarelle,
Graphik, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen/Stadt
Rosenheim 1995/96, Kat.-Nr. 44.

Provenienz:

Kornfeld, Bern 5./6.6.1959, Los 312;
Sammlung Dr. Joan Poll, USA;
Galerie Serge Sabarsky, New York, 1987 bei
Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, USA.

- **Der Strand und das Meer sind bei Heckel oftmals vorkommende Themen, die er virtuos beherrscht**
- **Das Naturempfinden des Künstlers am Wasser entwickelt dieser auf zahlreichen Urlaube**
- **Ausgewogene und farbfrische Komposition eines weiblichen Aktes**

Erich Heckel hält schon früh mit seinen Künstlerkollegen der „Brücke“ bei den gemeinsamen Ausflügen an Nord- und Ostsee oder an die Moritzburger Teiche Akte in der Landschaft oder badend am Meer fest. Auch nach der Trennung von den Weggefährten faszinieren ihn diese Motive weiterhin.

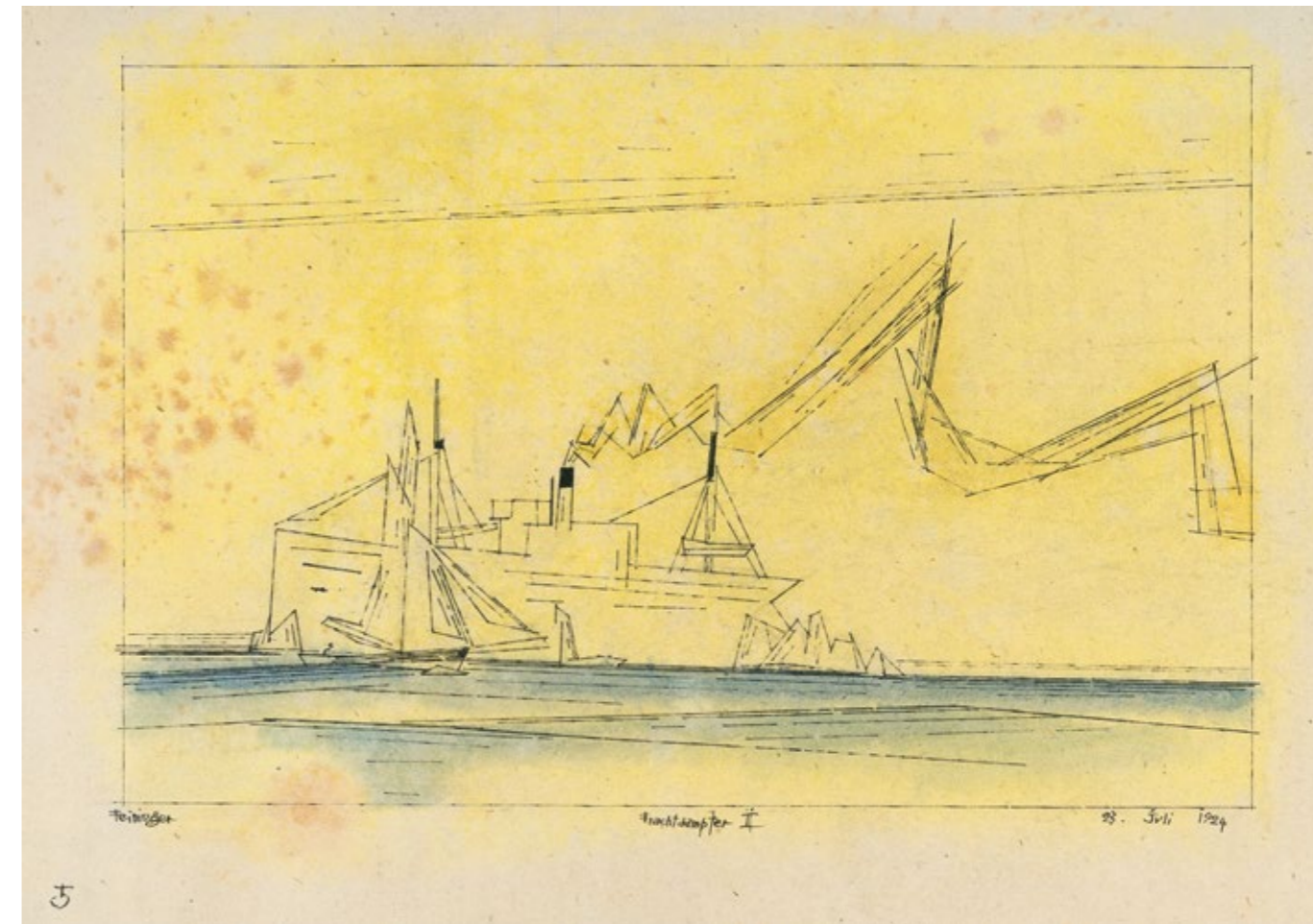
Von 1913 bis in die 1940er Jahre hinein besucht Heckel jedes Jahr in den Sommer- und Herbstmonaten die Ostseeküste.

Nach dem Ersten Weltkrieg erwirbt Heckel ein altes Bauernhaus in Osterholz an der Flensburger Förde. Von hier aus erkundet er die Ost- und auch die Nordseeküste und reist, in der Suche nach einer von der Zivilisation unberührten Natur, bis nach Sylt. Hier findet Heckel zu einem neuen Naturverständnis, das er bevorzugt in einer raschen Aquarelltechnik umsetzt. Seine strenge Formbindung lockert sich.

Im hier angebotenen Aquarell zeigt Heckel eine badende Nackte, die sich am unteren linken Bildrand an die Steilküste schmiegt. Vor ihr öffnet sich der Strand und die Weite des Meeres. In zarten Ocker-, Grün- und Blautönen fängt Heckel diesen flüchtigen Moment der Ruhe ein.

€ 18.000/24.000





Lyonel Feininger
1871 – New York – 1956

461^N | Fischerboote

Holzschnitt auf feinstem, chamoisfarbenem Japanbütten. (1921). Ca. 31,5 × 37,5 cm (Blattgröße ca. 41 × 48 cm). Einer von nur wenigen Probedrucken. Signiert unten links, mit der Werknummer „2108“ unten mittig. Verso handschriftlich nummeriert „8973“. Zu Lebzeiten druckt Feininger lediglich einige wenige Probedrucke. Erst 1971 gibt der Print Club of Cleveland, Ohio, eine posthume Auflage mit 252 Exemplaren heraus. Prasse W 245. Provenienz: Nachlass des Künstlers, mit dem Stempel unten rechts und der teils handschriftlichen Nummerierung „G W No. 244“; Sammlung Serge Sabarsky, New York, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett; Privatsammlung, USA.

€ 3.500/4.500

László Moholy-Nagy

1895 Bácsborsód – Chicago 1946

462^N | 3 Einladungskarten der Galerie „Der Sturm“

Farbige Lithografien auf feinem, chamoisfarbenem Karton. (1924). Ca. 10,5 × 15,5 cm. Vorhanden:
1. Kunstaussstellung Der Sturm Oktober 1924. Peri und Nell Walden und Ludwig Hilberseimer. Eröffnung: Sonntag 5. Oktober mittags 12 Uhr.
2. Sturm-Abende in der Kunstaussstellung Der Sturm. Potsdamer Strasse 134 A. – Programm von Mittwoch 1. Oktober bis Mittwoch 29. Oktober.
3. Erster Sturmball. Sonnabend/ 6. Dezember. Zoo.
€ 3.000/4.000

Lyonel Feininger

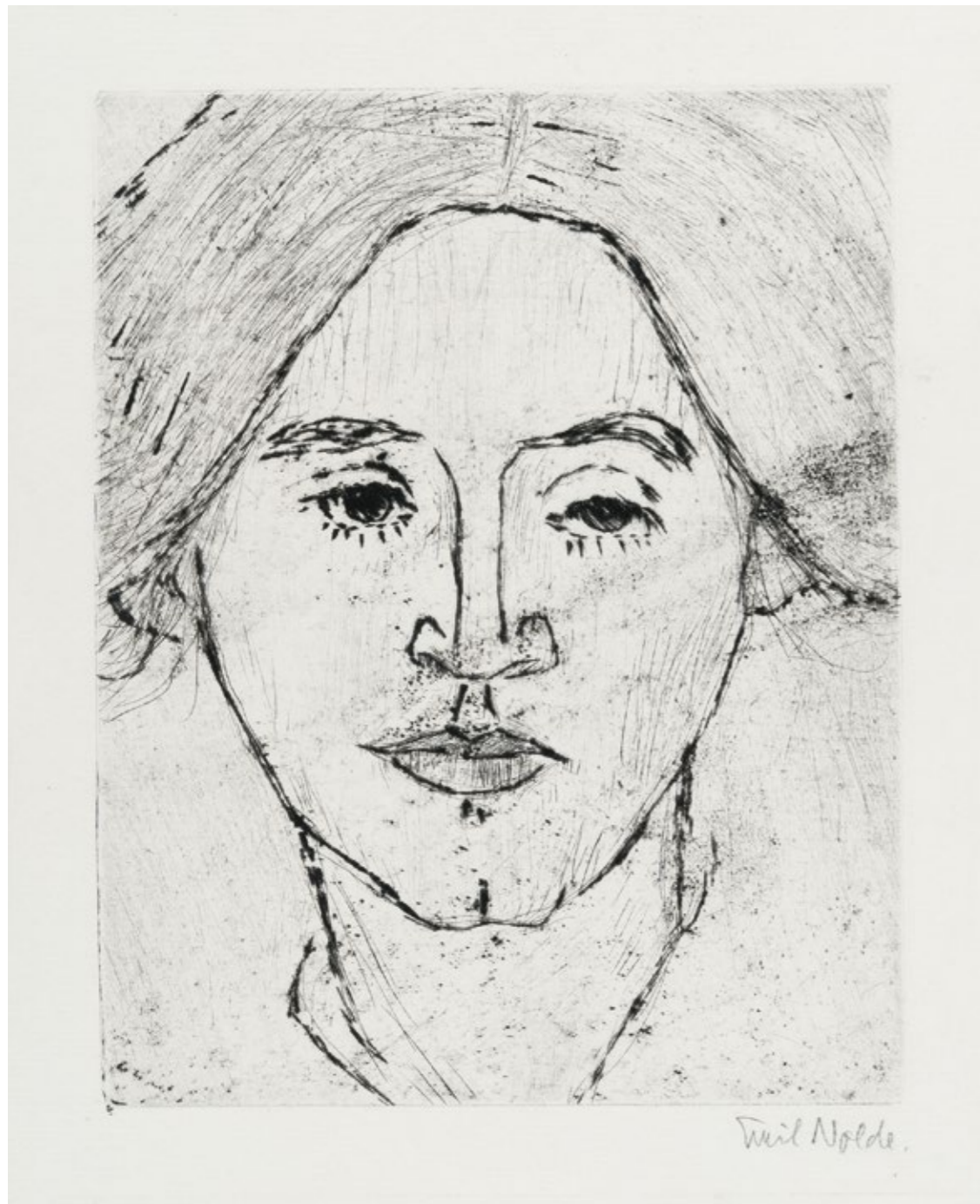
1871 – New York – 1956

463^N | „Frachtdampfer II“

Aquarell und Tuschfeder auf leicht faserigem Japanbütten. 1924. Ca. 28,5 × 41 cm. Signiert unten links, datiert „23. Juli 1924“ unten rechts und betitelt unten mittig. Bezeichnet „5“ unten links. Verso diverse Bezeichnungen von fremder Hand. Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1852-05-08-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Ausstellung:

Lyonel Feininger, Drawings and Watercolors, Serge Sabarsky Gallery, New York u.a., 1974–79, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 11, Nr. 16 (s/w Abb. S. 13); Lyonel Feininger: Aquarelle und Zeichnungen, Kulturhaus der Stadt Graz, Graz u.a. 1991-96. Provenienz: Nachlass Julia und Lyonel Feiniger, New York; William Liebermann, New York; Galerie Serge Sabarsky, New York, 1974 bei Vorgenanntem erworben; Privatsammlung, USA.
€ 15.000/20.000



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

464^N | Frau N. (Frau Ada Nolde)

Radierung mit Kaltnadel auf Bütten. (1911). Ca. 23 × 18 cm (Blattgröße ca. 35,5 × 29,5 cm). Eines von mindestens 20 Exemplaren des endgültigen Zustandes. Signiert unten rechts.

Schiefler/Mosel/Urban 165 III (von III).

€ 7.500/9.000



Käthe Kollwitz

1867 Königsberg – Moritzburg 1945

465^N | Selbstbildnis

Lithografie auf chamoisfarbenem Velin. (1934). Ca. 20,5 × 18,5 cm (Blattgröße ca. 36 × 27 cm). Eines von 80 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Am unteren Blattrand von fremder Hand bezeichnet. Knesebeck 263 b (von b).

€ 5.000/6.000



466^N | Selbstbildnis

Holzchnitt auf feinem Japan. (1924). Ca. 21 × 30 cm (Blattgröße ca. 31 × 40 cm). Eines von 100 Exemplaren der Normalausgabe. Signiert unten rechts.

Bezeichnet „Selbstbildnis“ und datiert „1925“ sowie mit kleinen Nummerierungen unten links. Verso kleiner gestrichener Zollstempel.

Aus der Auflage für das Mappenwerk „Die Schaffenden“, V. Jahrgang, herausgegeben vom Euphron-Verlag, Berlin 1924/25.

Knesebeck 203 VI b (von VI).

€ 4.000/5.000



Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz – Berlin 1976

467ⁿ | Landschaft am Meer

Farbige Kreide und Tuschpinsel auf glattem Zeichenpapier. (1960er Jahre). Ca. 40 × 54,5 cm. Signiert und mit der Widmung „für Lawrence Feininger 12.6.1974 K.u.E.“ unten links.

Verso bezeichnet „11“ im Kreis.

Wir danken Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes. Die Arbeit wird in das Archiv der Stiftung aufgenommen.

Ausstellung:

Zeichnungen, Aquarelle, Druckgrafik, Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1986, Kat.-Nr. 94.

Provenienz:

Lawrence Feininger, 1974 direkt vom Künstler erhalten; Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

In seiner Spätphase malt Karl Schmidt-Rottluff vorzugsweise Stillleben, aber auch Landschaften aus der Erinnerung heraus. Die Farbe erweist sich weiterhin als ausschlaggebend für die Gesamtkomposition. Charakteristisch bleibt die knappe Formensprache sowie die Umrandung der einzelnen Komponenten in Schwarz. Dabei werden die Formen von den kräftigen Kreidefarben ausgefüllt und teilweise sogar übermalt.

€ 15.000/20.000



Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

468ⁿ | Fischer beim Einholen der Netze

Aquarell und Bleistift auf Zeichenpapier. 1922. Ca. 52,5 × 42 cm. Signiert und datiert unten rechts. Verso wohl von fremder Hand bezeichnet „90.“.

Ausstellung:

Max Pechstein – Gemälde, Aquarelle Graphik aus den Jahren 1909–1924, Graphisches Kabinett Kunsthandlung U. Voigt KG, Bremen 1969, mit s/w Abb. Nr. 7; Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1988, Nr. 80, mit farb. Abb.

Provenienz:

Galerie Utermann, Dortmund; Phillips, London 5./6.12.1990, Los 40; Galerie Serge Sabarsky, New York, seit 1990; Privatsammlung, USA.

In Pechsteins Œuvre finden sich immer wieder Darstellungen des alltäglichen Lebens. Wie auch auf dem vorliegenden Blatt beschäftigt sich der Künstler mit den einfachen Menschen, die ihrem Broterwerb nachgehen. Hierunter ist ein großes Thema auch die Darstellung von Fischern bei ihrer Arbeit. Er hält immer wieder einzelne Begebenheiten bei seinen Beobachtungen fest. Fischer, die aufs Meer hinausfahren, beim Netze flicken, am Strand und wie hier bei einem Fischfang. Pechstein fokussiert sich auf zwei Männer in einem Fischerkahn, die mit ausgestreckten Armen sich über die Reling beugen, um ihr Fischnetz einzuholen. Oben rechts im Bild schweift der Blick noch auf zwei weitere Boote mit Besatzung. Mit schnellen Bleistiftstrichen und gekonnt gesetzter Aquarellfarbe fängt Pechstein diesen Moment ein.

€ 10.000/15.000



Christian Rohlf

1849 Niendorf – Hagen 1938

469 | Collegio-Kirche in Ascona

Blaue Kreide und Rötel auf Japanbütten. (19)27.

Ca. 39 × 45,5 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.

Nicht bei Vogt.

Mit einer schriftlichen Echtheitsbestätigung des Christian Rohlf's Archivs am Osthaus Museum, Hagen, vom 1.8.2011. Die Arbeit ist mit der Nummer CRA 23/11 im Archiv registriert.

Ausstellung:

Christian Rohlf's 1849–1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphiken, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1993, Kat.-Nr. 67, S. 82f., mit farb. Abb.; Christian Rohlf's (1849–1938), Galerie Margret Heuser, Düsseldorf 2010, Kat.-Nr. 44, mit farb. Abb.

Provenienz:

Ketterer, München 28.10.2011, Los 726; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 8.000/12.000



Renée Sintenis

1888 Glatz/Schlesien – Berlin 1965

470 | Selbstbildnis

Bronze mit goldbrauner Patina, auf Steinsockel montiert. (1944). Ca. 27,5 × 14 × 15 cm (ohne Sockel). Auflagenhöhe und Gußdatum unbekannt. Mit dem eingeschlagenen Monogramm „RS“ seitlich unten am Hals sowie dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ an der Seitenkante der Standfläche. Berger/Ladwig 181.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland.

Das letzte Selbstporträt von Renée Sintenis ist eines der druckvollsten und charakteristischsten. „(...) (Es) wird meist 1945 oder 1944/45 datiert; doch Sintenis modellierte es im Sommer 1944, wovon sie in Briefen berichtet (...). Dieses Porträt erreichte eine große Wirkung. Dass es genau die Zeitstimmung traf, erkennt man daran, dass es als ‚Deutschland nach dem Kriege‘ bezeichnet wurde. Zu seiner Fama trug bei, dass man sich erzählte, das Gipsmodell sei unverseht aus der zerstörten Werkstatt des Gipsgießers Hertel geborgen worden.“ (Berger/Ladwig, S. 134).

€ 3.500/4.500



471 | Springender Bock

Bronze mit schwarzbrauner Patina. (1927).

Ca. 15 × 16,5 × 6 cm. Mit dem eingeschlagenen Künstlermonogramm auf der Plinthe. Mit dem eingeschlagenen Gießerstempel „H. Noack Berlin Friedenau“ hinten an der Kante. Auflagenhöhe unbekannt.

Buhlmann 216/208; Berger/Ladwig 090.

Ausstellung:

Renée Sintenis. Plastiken. Zeichnungen. Bronzen, Georg-Kolbe-Museum, Berlin u.a. 1984, Kat.-Nr. 29.

Provenienz:

Christie's, New York 31.5.1984, Los 87, mit dem Etikett auf der Unterseite; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 4.000/5.000

Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

472 | Fischkutter bei Leba

Aquarell und Gouache auf Velin. 1933. Ca. 59,5 × 76 cm.

Signiert und datiert unten rechts.

Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland;

Grisebach, Berlin 29.6.2001, Los 75;

Privatsammlung, Süddeutschland.

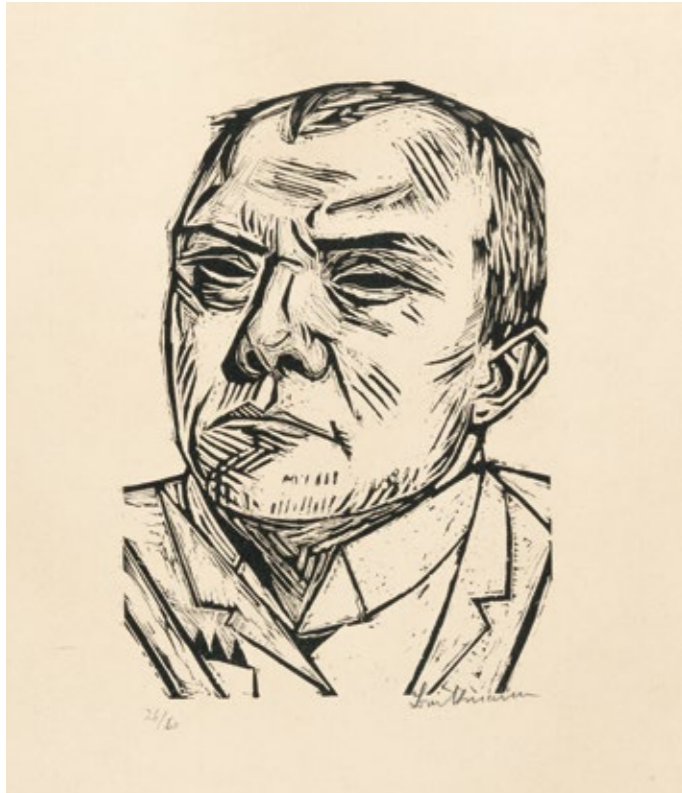
- **Charakteristisches Fischer-Motiv von Pechsteins Sommeraufenthalt in Leba**
- **Typische Blau-Grün-Palette für die an der Ostseeküste entstandenen Werke**
- **Künstlerisch gelungene, stark vereinfachte Bildanlage**

Die wiederholten Sommeraufenthalte an der Ostseeküste sind für Max Pechstein über Jahre hinweg eine Erholung vom pulserenden Leben in Berlin und gleichzeitig eine wichtige Inspirationsquelle für seine Kunst. Hier fühlt er sich der einfachen Lebensweise der Fischer und Bauern eng verbunden. Künstlerisch fasziniert ihn die herbe Ostseelandschaft mit dem klaren nordischen Küstenlicht und den schnell wechselnden Wetterlagen. Nachdem Pechstein von 1909 bis 1920 seine Sommer im ostpreußischen Nidden auf der Kurischen Nehrung verbringt, reist er 1921 erstmals in das Ostseebad Leba in Hinterpommern. Die Anreise mit der Eisenbahn aus Berlin ist deutlich kürzer und in nur einem Tag zu bewältigen. Wie in Nidden findet Pechstein auch in Leba einen langen Strand und eine ausgedehnte Dünenlandschaft mit Wanderdünen, einen Fischerhafen mit pittoresken Fischerhütten sowie ein ruhiges, von den Badegästen kaum beachtetes Hinterland mit Kornfeldern, Wäldern und Seen.

Das großformatige Aquarell zeigt einen gleißend hellen, heißen Sommertag, die Luft scheint zu flirren, das Wasser ist völlig ruhig. Dominiert wird die Darstellung von vier Fischkuttern, die am Ufer des bei Leba ins Meer mündenden gleichnamigen Flusses aufgebockt an Land liegen. Es ist eine kleine Werft, zwei Männer arbeiten zwischen den mächtigen Schiffsrümpfen und streichen in aller Ruhe die Holzplanken an. Außer dem Kreischen der Möwen ist kaum etwas zu hören – oder vielleicht doch ab und zu noch ein leichtes Hämmern von den Bootsbauern...? Die Bildanlage ist stark vereinfacht, die Farben konzentrieren sich – mit nur wenigen kleinen Kontrasten in Rostrot – auf Blau und Grün/Gelb, und unterstreicht wieder einmal exemplarisch Pechsteins Vorliebe für Blau-Grün-Effekte, die typisch sind für seine an der Ostsee entstandenen Werke. Bereits bei seinem ersten Aufenthalt in Nidden schrieb der Künstler: „Die kurischen Farben sind blau und grün, viel Blau“.

€ 20.000/30.000





Max Beckmann
1884 Leipzig – New York 1950

473 | Selbstbildnis

Holzchnitt auf chamoisfarbenem Maschinenbütten. (1922).
Ca. 22 × 15,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 40 cm). Eines von 60
nummerierten Exemplaren aus der Auflage von insgesamt
125. Signiert unten rechts.

Die Auflagen-Nummerierung stammt laut Werkverzeichnis
von Günther Franke und wurde von 30 auf 60 korrigiert.
Herausgegeben vom Verlag Reinhard Piper & Co., München.
Hofmaier 226 III B f (von III B).

Provenienz:

Günther Franke, München (verso handschriftlich bezeich-
net); Privatbesitz, Bayern, durch Erbfolge an den jetzigen
Besitzer.

€ 5.000/7.000

474^N | Liebespaar I

Radierung mit Kaltnadel auf chamoisfarbenem Bütten.
(1916). Ca. 23 × 29 cm (Blattgröße ca. 23,5 × 30 cm).

Eines von 60 Exemplaren. Signiert unten rechts.

Blatt 4 der Folge „Gesichter“ mit 19 Arbeiten des Künstlers,
herausgegeben vom Verlag der Marées Gesellschaft, R.
Piper & Co., München, 1919.

Hofmaier 88 II B b (von C).

€ 4.000/6.000



Max Beckmann

475^N | Die Enttäuschten I

Lithografie auf Velin. (1922). Ca. 49 × 37,5 cm
(Blattgröße ca. 68 × 53,5 cm). Eines von 100 nummerierten
Exemplaren. Signiert unten fast mittig.

Am unteren Blattrand von fremder Hand bezeichnet.

Hofmaier 214 B (von B).

Provenienz:

Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

€ 8.000/12.000



Max Beckmann

476 | Blick auf den Hafen von Helgoland

Bleistift auf bräunlichem Zeichenpapier. 1912.
Ca. 22,5 × 31,5 cm. Signiert, datiert und mit der Ortsangabe „Helgoland“ oben rechts.
Von Wiese 129.

Provenienz:
Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, 1951, Los 1378; Galerie Curt Valentin, New York; Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, 1956, Los 68; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 3.500/4.500

477 | Weite Landschaft mit Windmühle

Bleistift auf dünnem Karton von Schoellershammer. (19)10.
Ca. 28 × 37 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Von Wiese 71.

Provenienz:
Ehemals Sammlung Rabe, Berlin; Galerie Gerd Rosen, Berlin 1958, Nr. 820; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 4.000/5.000



Max Beckmann

478 | Kompositionsskizze zum Gemälde „Liebespaar“

Tinte auf Velin. (1911/12). Ca. 15,5 × 16 cm. Signiert unten rechts, bezeichnet „Entwurf z. Liebespaar II“ unten links.
Das 1912 entstandene Gemälde „Liebespaar“ (Tiedemann 153) befindet sich in der Kunsthalle Mannheim (Inv.-Nr. 687). Siehe dazu auch die großformatige Ölstudie: Los 621, die wir in unserem Evening Sale zudem anbieten können.
Von Wiese 100.

Literatur:
Buchheim, Lothar-Günther, Max Beckmann, Feldafing 1959, mit s/w Abb. S. 29.

Ausstellung:
Max Beckmann in der Sammlung Piper. Handzeichnungen, Druckgraphik, Dokumente. 1910–1923, Kunsthalle Bremen, 1974, Kat.-Nr. 4, o. Abb.;

Max Beckmann. 180 Zeichnungen und Aquarelle aus deutschem und amerikanischem Besitz, Galerie Günher Franke, München 1975, Kat.-Nr. 4.

Provenienz:
Sammlung Reinhard Piper, München, verso mit dem Stempel (Lugt 5594);

Karl & Faber, 29.6.1981, Los 76;
Sammlung Peter Dobler, Kaufbeuren, verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt);

Privatsammlung, Süddeutschland, durch Erbfolge an die jetzige Besitzerin.

€ 4.000/6.000

Alfred Kubin

1877 Leitmeritz/Böhmen – Zwickledt 1959

479^N | „Der Teufel als Hengst“

Tusche und Aquarell auf Velin. 1913. Ca. 14 × 16 cm (Blattgröße ca. 20 × 26,5 cm). Signiert unten rechts. Betitelt unten links sowie datiert und bezeichnet „61“ unten rechts.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Wir danken Dr. Annegret Hoberg, ehemals Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv, für die freundliche Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Literatur:

Breicha, Otto, Alfred Kubin, 1877–1959, Bilder und Schriften zu Leben und Werk, herausgegeben für die Ausstellungen zum 100. Geburtstag in Österreich, Salzburg 1977, S. 77, mit farb. Abb. Nr. 62.

Ausstellung:

Alfred Kubin. 1877–1959. An Exhibition of Drawings and Watercolors, Galerie Serge Sabarsky, New York 1971, Kat.-Nr. 29; Max Klinger, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Galerie St. Etienne, New York 1990; Victoria Anstead Fine Arts, New York 1994.

Provenienz:

Galerie Welz, Salzburg;
Galerie Serge Sabarsky, New York, 1971 bei Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, USA.

- **Entstanden in der frühen und besonders reizvollen Phase des sich findenden Kubin**
- **Detaillierte und farblich ansprechende Tuschearbeit**
- **Atmosphärische Illustration der Gedankenwelt des Künstlers**

In seinem Schaffen entführt Kubin immer wieder in Welten des lustvollen Albtraums, des Blicks hinter die Schönheit. 1909, veröffentlicht er „Die andere Seite“, ein Roman mit Bildern und Text von ihm, in dessen Verlauf der Protagonist immer tiefer in einen ebenso faszinierenden wie alpträumhaften Strudel gerät. In seinem Roman nutzt Kubin einen Begriff, der sein gesamtes Œuvre zu charakterisieren scheint: „Psychografik“. Im Verlauf lässt er seinen Protagonisten erklären, dass er damit einen Zeichenstil meint, der seine Emotionen und Gedankenwelten detailliert wiederzugeben weiß.

Doch wie dürfen wir dann die hier angebotene Darstellung verstehen? „Der Teufel als Hengst“ zeigt eine alpträumhafte Stimmung: Zunächst eine unschuldige Szenerie eines Pferdes vor einer weiten Landschaft, ergibt die Farb Stimmung und nicht zuletzt der Titel ein anderes Bild. Der Teufel hat hier die Form eines virilen Hengstes angenommen. Vor einer Vulkanlandschaft voller Feuer und verbrannter Erde steht er stolz und schaut in die Ferne, ganz so als wolle er sein Reich überblicken. Doch warnt Kubin hier vor den Reizen des Bösen – oder lockt das Bild?

€ 20.000/25.000





Ernst Barlach

1870 Wedel – Rostock 1938

480 | Der Verschwender

Kohle auf braunem Packpapier. (Um 1921). Ca. 48 × 36,5 cm.

Signiert unten rechts.

Nicht bei Probst.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland.

„Der Verschwender“ steht frontal zum Betrachter, mit umgehängtem Geldbeutel und beide Hände der über Kreuz gehaltenen Arme weit geöffnet. Dieser Figurentyp erscheint mehrfach im Œuvre Ernst Barlachs: Erstmals 1915 auf Entwürfen zu einer Kaminverkleidung im Auftrag von Charlotte Mendelssohn-Bartholdy, Berlin. Dann noch einmal 1921/22 bei einem nicht realisierten Projekt zur Dielen-Ausgestaltung in der Villa des Breslauer Textilfabrikanten und Kunstsammlers Leo Lewin (1881–1965) (vgl. Probst 1370, 1375 und 1774, 1777, 1954, 1955). Als Vollplastik führt Barlach diese Figur 1921 aus, 1923 entsteht nochmals ein Relief (vgl. Laur 327-330 und 355-357).

€ 4.000/6.000

Max Beckmann

1884 Leipzig – New York 1950

481ⁿ | Der große Mann

Radierung mit Kaltnadel auf festem Japan. (1921).

Ca. 30,5 × 20,5 cm (Blattgröße ca. 47 × 33,5 cm). Eines von

75 Exemplaren. Signiert unten rechts.

Erschienen als Blatt 5 der 10-teiligen Mappe „Der Jahr-

markt“. Herausgegeben von der Marées Gesellschaft,

München, mit dem Trockenstempel.

Hofmaier 195 II B a (von II C).

Provenienz:

Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

€ 4.000/6.000



Aleksandr Konstantinovich Bogomazov

1880 Yampol – Kiew 1930

482ⁿ | Lesende Frau

Schwarze Kreide auf bräunlichem, leicht rauem Papier.

(Um 1914). Ca. 30 × 40,5 cm. Monogrammiert unten links.

Provenienz:

William H. Schab Gallery, New York;

Privatsammlung Kurt Delbanco, New York, 1989 bei Vorge-

nannter erworben, durch Erbgang an den heutigen Besitzer;

Privatsammlung, New York.

€ 8.000/12.000

Karl Hofer

1878 Karlsruhe – Berlin 1955

483 | Birnen

Öl auf Malpappe. Ca. 22,5 × 26 cm.

Monogrammiert unten rechts.

Verso ganzflächig farbig gefasst sowie mit kleinen Etikettresten. Fest in Holzleisten montiert sowie verso mit vier kleinen Holzstückchen verklebt.

Mit einer Expertise des Karl Hofer Komitees, Köln, vom 18.10.2021. Das Werk wird im Karl Hofer Archiv unter der Nummer N26 aufgenommen.

Provenienz:

Kunstsalon Abels, Köln, mit lose beiliegendem Etikett; Privatsammlung, Europa.

- **Künstlerische Hommage an Hofers Vorbild Paul Cézanne**
- **Modernes Früchte-Stilleben mit harmonisch ausgewogener Formensprache**
- **Stilleben zählen zu den wichtigsten Motivbereichen im umfangreichen Œuvre des Künstlers**

Karl Hofers künstlerische Handschrift ist unverwechselbar. Seien es die großformatigen Menschendarstellungen, seine Landschaften oder Stilleben – bereits auf den ersten Blick sind sie als Werke von Hofer zu erkennen. Seine Malerei ist gekennzeichnet von einer ganz eigenen und vollkommen ausgewogenen Formensprache mit stark vereinfachten Formen und klar konturierten Farbflächen. Zeit seines Lebens bleibt er ein vehementer Verfechter der gegenständlichen Kunst.

Ab den 1920er Jahren beschäftigt sich Hofer zunehmend mit dem Motiv des Stillebens, vor allem mit der Darstellung von Früchten. Beeinflusst wird er dabei von den Arbeiten seines großen Vorbildes Paul Cézanne, dessen Werke er während seiner Pariser Zeit von 1908 bis 1913 gesehen hatte. Mit dem kleinformatigen Gemälde „Birnen“ vereint Hofer meisterhaft die bei Cézanne studierten Prinzipien des geschlossenen Bildaufbaus, der Vereinfachung der Formen und einer harmonisch ausgewogenen Farbwahl. Ganz ohne Beiwerk malt er vor ei-

nem nicht weiter definierten blauen Hintergrund zwei gelbe Birnen. Sie wirken reif und frisch gepflückt, eine hat sogar noch kleine Blättchen am Stiel. Die zweite Frucht ist bereits aufgeschnitten und nur noch halb vorhanden, das saftige Fruchtfleisch leuchtet hell neben dem warmen Gelb der äußeren Schale und dem tiefblauen Hintergrund. Neben diesen dominierenden Grundfarben Gelb und Blau und den kleinen grünen Blättern setzt Hofer lediglich einen weiteren gedeckten rotbraunen Farbton um die Früchte herum ein. Die Verortung der Szene bleibt offen, allein die beiden Birnen, die den Bildraum fast komplett einnehmenden, stehen im Fokus. Aber selbst hier, in diesem so neusachlich reduzierten Motiv, findet sich der klassische Vanitas-Gedanke des Stillebens wieder, die Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens. Die zweite Hälfte der aufgeschnittenen Birne ist bereits verspeist, auf der Schale der zweiten Birne werden die ersten braunen Flecken sichtbar.

€ 25.000/30.000





Georgios Bouzianis (Jorgo(s) Busianis)
1885 – Athen – 1959

484 | „Bild eines Mannes“ (Selbstbildnis)

Aquarell auf chamoisfarbenem Velin, auf Unterlagekarton aufgelegt. 1926. Ca. 50 × 38 cm (Unterlagekarton ca. 64,5 × 47,5 cm). Signiert und datiert unten rechts sowie signiert und betitelt auf dem Unterlagekarton unten rechts und links.

Mit einer Bestätigung von Gerhard Busianis, dem Enkel des Künstlers, vom 30.3.2023.

Literatur:

Deliyannis, Dimitris, Bouzianis 1885–1959, Athen 1996, Kat.-Nr. 257, S. 94.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland (Nachlass des Künstlers).

€ 6.000/8.000

Léopold Survage

1879 Moskau – Paris 1968

485 | Parklandschaft mit Staffage

Aquarell und Bleistift auf Velin, auf Karton kaschiert. (19)20. Ca. 22 × 17,5 cm (Karton ca. 25 × 21,5 cm). Signiert, monogrammiert und datiert unten rechts.

Provenienz:

Familie des Künstlers (lt. Galerie-Etikett); Galerie Biedermann, München, verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett; Privatsammlung, Bayern, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

€ 4.500/5.500



Georgios Bouzianis (Jorgo(s) Busianis)
1885 – Athen – 1959

486 | Sitzende Frau

Öl auf Leinwand. Ca. 62 × 52 cm. Verso auf der Leinwand und auf dem Keilrahmen signiert.

Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „Sammlung Bousianis Nr. 74“.

Mit einer Bestätigung von Gerhard Busianis, dem Enkel des Künstlers, vom 30.3.2023.

Literatur:

Deliyannis, Dimitris, Bouzianis 1885–1959, Athen 1996, Kat.-Nr. 127.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland (Nachlass des Künstlers).

€ 8.000/10.000



Hermann Hesse
1877 Calw – Montagnola 1962

487 | „Zwölf Gedichte“ (Deckblatt)

Aquarell und Bleistift auf Bütten. (1929). Ca. 22 × 18 cm.
In der Darstellung vom Künstler bezeichnet „Zwölf Gedichte von Hermann Hesse“.

Provenienz:
Nachlass Martha Redlhammer, Gablonz.
€ 3.000/3.500

Béla Kádár
1877 – Budapest – 1956

488 | Recto: Zwei Pferde – Verso: Figur mit Pferd

Gouache und Tusche bzw. Tusche auf Velin. Ca. 30 × 21 cm.
Signiert unten rechts.

Provenienz:
Neumeister, München 24.5.2007, Los 742; Privatsammlung, Europa.
€ 3.000/5.000



Béla Kádár

489 | Reiterpaar mit zwei Pferden

Gouache auf Velin. Ca. 30 × 47 cm. Signiert unten rechts.
Verso von fremder Hand bezeichnet.

Provenienz:
Neumeister, München 15.11.2007, Los 558; Privatsammlung, Europa.
€ 3.000/5.000

490 | Porträt einer jungen Frau

Gouache auf Velin. Ca. 43,5 × 29,5 cm. Signiert unten rechts.
Provenienz:

Neumeister, München 15.11.2007, Los 560; Privatsammlung, Europa.
€ 3.000/5.000



Gabriele Münter
1877 Berlin – Murnau 1962

491 | „Schwarz entzweit“

Öl auf Leinwand. 1952. Ca. 33 × 41 cm. Signiert und datiert unten rechts. Verso auf dem Keilrahmen in blau nochmals signiert sowie betitelt und bezeichnet „25/52“ (im Kreis), mit Bleistift bezeichnet „N1324“.

Fest im Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 24.3.2023, dass das Werk im Arbeitsheft von 1952 unter der Nummer 25 verzeichnet ist. Das Werk wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Provenienz:

Grisebach, Berlin 29.11.1997, Los 326;
Privatsammlung, Bayern.

- **Aus der Gruppe der abstrakten „Improvisationen“ im Spätwerk Münters**
- **Ausgewogene, freie Komposition mit markanter Farbwahl**
- **Rückbesinnung auf erste Abstraktionsversuche während der Zeit des Blauen Reiters**

In den 1950er Jahren folgt Gabriele Münter den allgemeinen Abstraktionstendenzen der Nachkriegsmoderne, verweist aber zugleich auf ihre frühen abstrakten Versuche aus der Zeit mit Wassily Kandinsky und des Blauen Reiters. Um 1914 entwickelte sie bereits erste abstrakte Arbeiten aus Stillebenmotiven heraus: „Gestern fing ich an zu malen u. mache mutig einen abstrakten Anarchismus – alias Unsinn – nach dem anderen u. gebe mir Mühe dabei.“ (Münter in einem Brief an Kandinsky, zit. nach: Ausst.-Kat. Gabriele Münter, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München u.a. 1992, o.S., vor Kat.-Nr. 107). Um 1949 beginnt Münter erneut verschiedenfarbige geometrische Formen zu kombinieren, die Titel zeigen auch jetzt zunächst noch Assoziationen zum Gegenständlichen, meist Blumen- oder Landschaftsmotive. Ab 1951 entstehen dann vermehrt abstrakte Arbeiten, die zwar willkürlich anmuten, häufig aber mit Bleistiftskizzen und variierenden Motivreihen sorgfältig vorbereitet werden. Doch auch

jetzt, fast vierzig Jahre später, äußert sich Münter eher skeptisch über die abstrakte Malerei: „Damals war das Malen ohne Naturgegenstand so ganz K's (Kandinskys) persönliche Angelegenheit u. Erfindung, dass ich mich nicht eigentlich berechtigt fühlte, das mitzumachen. (...) mir (genügten) die Augenblicke der Natur u. beschäftigten mich gewöhnlich genug, so dass ich auf das ungegenständliche Konkurrieren mit der Natur gern verzichtete. In den letzten Jahren, wo die naturfreie Malerei eine Epidemie geworden ist, hat es mich gepackt u. ich bin oft ‚gegenstandslos spazieren gegangen‘. – So habe ich Mappen gefüllt mit freien Studien aus Form u. Farbe, die Möglichkeiten scheinen unerschöpflich zu sein. Aber auf große Formate möchte ich verzichten.“ (ebd., o.S., vor Kat.-Nr. 231). So ist auch das Werk „Schwarz entzweit“ ein eher kleineres Format, dafür aber eines der selteneren abstrakten Leinwand-Gemälde.

€ 20.000/30.000



„Die Verantwortung dem Naturvorbild gegenüber fällt weg – man ist freier und leichter im ‚Gegenstandslosen‘.“

Gabriele Münter



492 | Los entfällt

Arnold Balwé
1898 Dresden – Feldwies am Chiemsee 1983

493 | „Netze am Hafen (Altea)“
Öl auf Leinwand. Ca. 66,5 × 85,5 cm. Signiert unten rechts.
Verso auf der Leinwand nochmals signiert sowie datiert.

Provenienz:
Privatbesitz, Bayern.
€ 4.000/4.500

Max Oppenheimer (gen. Mopp)
1885 Wien – New York 1954

494^N | Die Amati
Farbige Lithografie auf Velin. (1932). Ca. 68 × 56 cm
(Blattgröße ca. 79 × 63,5 cm). Außerhalb der signierten und
nummerierten Auflage von 100 Exemplaren.

Pabst L 22.
Provenienz:
Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.
€ 3.000/5.000



George Grosz
1893 – Berlin – 1959

495^N | Recto: „Man and Wife“ – Verso: Streitendes Paar
Tuschpinsel auf festem Velin. (1925). Ca. 50 × 66 cm.
Signiert unten rechts, betitelt und bezeichnet unten mittig.
Verso Bezeichnungen von fremder Hand. Zudem diverse
Trockenstempel von Progress.

Provenienz:
Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.
€ 6.000/8.000



Verso



George Grosz

496^N | Hammer und Sichel

Tuschpinsel über Bleistift auf festem Velin. (Ca. 1925).

Ca. 65 x 53 cm. Bezeichnet mit „4“ unten links.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Ausstellung:

George Grosz: Gli anni di Berlino, Palazzo Reale, Mailand u.a. 1985–1988, Kat.-Nr. 159.

Provenienz:

Nachlass George Grosz, mit dem Stempel (nicht bei Lugt) und handschriftlicher Nummerierung „2-136-9“;

Galerie Serge Sabarsky, New York;

Privatsammlung, USA.

€ 15.000/20.000



George Grosz

497^N | Figurine „Herr aus Nebeneinander in der Barszene“ (Georg Kaiser)

Aquarell und Federzeichnung auf Velin. (1923).

Ca. 48,5 x 36,5 cm. Betitelt unten rechts.

Am unteren Blattrand von fremder Hand bezeichnet

„TR-1894.160“.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers;

Galerie Serge Sabarsky, New York;

Privatsammlung, USA.

„1923 häuften sich die Klagen über die richtungslos gewordenen Berliner Theater. (...) (Sie) schienen nicht nur von der Inflation ausgehöhlt zu werden (...), sondern sie verloren zudem ihr größtes Kapital, ihr Darstellensemble, an den Film, so dass ein konzentriertes Arbeiten an den Bühnen unmöglich wurde. Auf diesen Zustand reagierten Schauspieler und Regisseure; sie schlossen sich zu mehreren ‚freien‘ Gruppen zusammen, um das künstlerische Theater zu erhalten. (...) Am 18. September trat im Lustspielhaus erstmals die von Berthold Viertel und Reinhard Bruck gegründete ‚Die Truppe‘ mit ‚Der Kaufmann von Venedig‘ auf. An ihr beteiligte sich schließlich auch George Grosz, der Dekoration und Kostüme für die Urauf-

führung von ‚Nebeneinander‘ von Georg Kaiser entwarf. Das im Untertitel als ‚Volksstück 1923‘ bezeichnete Stück hatte seine Premiere am 3. November 1923 (...). Kaiser zerteilt seine Geschichte in drei parallel nebeneinander verlaufende Handlungsstränge, die an sechs verschiedenen Schauplätzen spielen. (...) Grosz (baut) keine realen Räume, sondern stellt vor einen mit Stoff abgespannten Bühnenhintergrund eine Wand, die nicht die ganze Breite der Bühne einnimmt. Um den Eindruck eines modernen Wohnraumes zu erzielen, werden vor diese Wand reale Requisiten gestellt. (...) Grosz interpretiert mit seinen Bildern den Text Kaisers, er führt ihn in seinen Dekorationen bildlich weiter, indem er die möglichen Konsequenzen andeutet. (...) Mit ‚Nebeneinander‘ errangen Kaiser und Grosz ihren ersten populären Erfolg, der sich aber nicht auf die frei zusammengeschlossene Gruppe der Schauspieler übertrug. Diese ‚freien Gruppen‘ zerbrachen in dem Augenblick, in dem die Weimarer Republik sich wirtschaftlich und politisch stabilisierte und die künstlerischen Bedingungen an den Bühnen sich konsolidierten.“ (Lothar Schirmer, George Grosz als Bühnen- und Kostümbildner, in: Ausst.-Kat. George Grosz – Zeichnungen für Buch und Bühne, Stadtmuseum Berlin, 2001, S. 101 ff.).

€ 13.000/15.000

George Grosz

498^N | Bühnenbildentwurf für „Das trunkene Schiff“ von P. Zech

Aquarell, Gouache und Tusche auf Karton. (Um 1925). Ca. 52,5 × 65 cm. Mit Größenangaben zum Bühnenbild unter den Darstellungen. Bezeichnet unten links: „Über das ganze Bild schwarze Gitter, die am Schluss weggezogen werden. / auch auf dem Horizont. / Mitte ganz dunkel, Fenster.“ Verso mit Ansätzen einer weiteren Skizze und von fremder Hand bezeichnet.

Literatur:

Landman, Hedy B. (Hg.), *Theatrical Drawings and Watercolors by George Grosz*, Cambridge, Massachusetts 1973, Kat.-Nr. 58, mit s/w Abb.

Provenienz:

Nachlass George Grosz, verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt);
Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.

- Die Inszenierung 1926 war eine damals unbekannte neue Art des Theaters, bei der Künstler verschiedener Profession zusammen mit neuesten Techniken arbeiteten
- Grosz' Entwurf war Vorlage für eine monumentale Projektion und weist Spuren des intensiven Prozesses auf
- Farbfrisch leuchtend sind die beliebten Karikaturen der Gesellschaft zu sehen

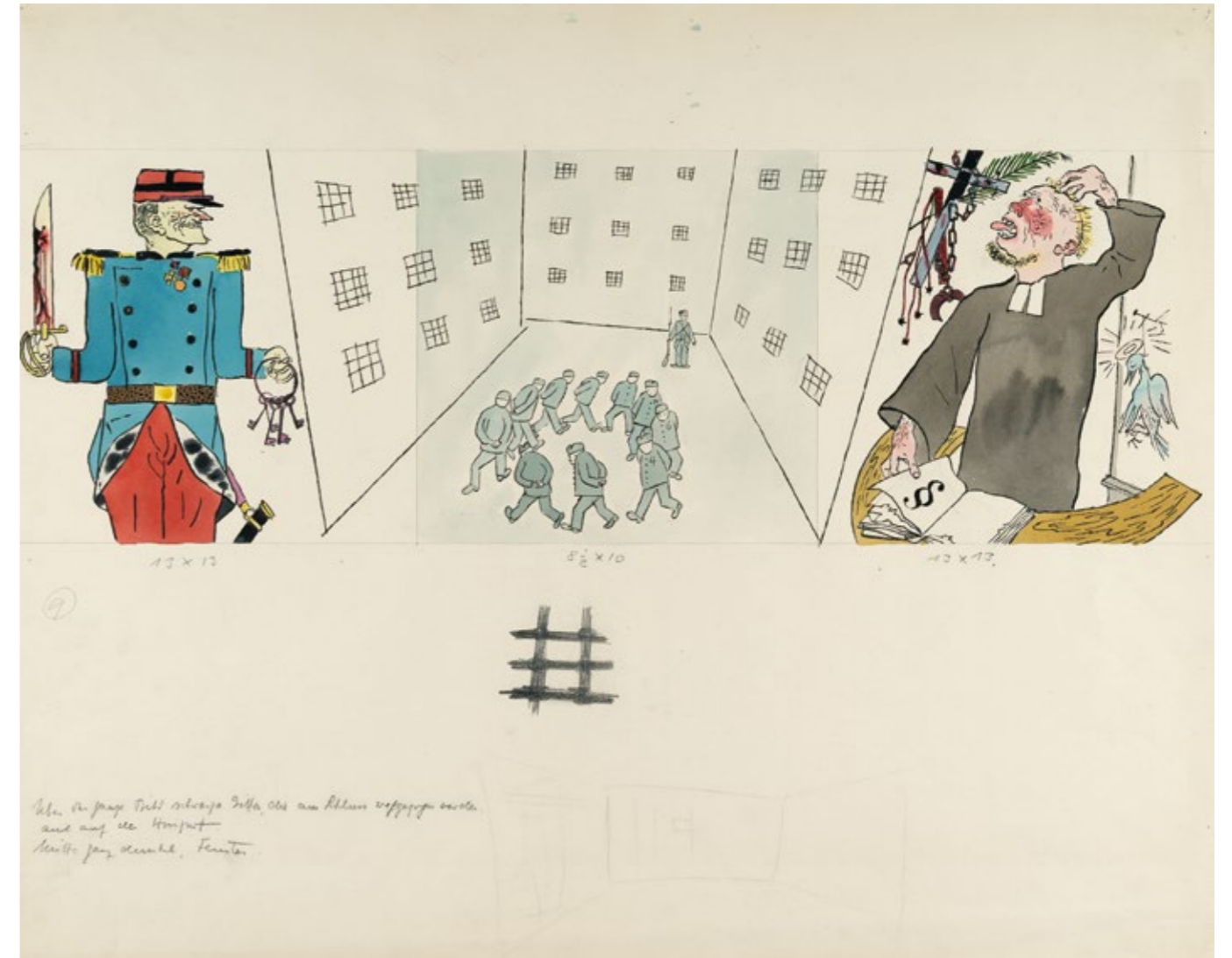
Seit 1919 arbeitet Grosz mit führenden Personen der Literatur- und Theaterwelt zusammen und übernimmt vielfältige Bühnenbild- und Kostümgestaltungen. Besonders erfolgreich ist seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Intendanten Erwin Piscator. Die von ihm geführten Bühnen gelten als Inbegriff des Berliner Avantgarde-theaters der 1920er Jahre und verwendeten in seinen Inszenierungen alle damals verfügbaren technischen Mittel, wie Drehscheiben-, Simultan- und Etagenbühnen, motorisierte Brücken und Bild- und Filmprojektionen.

Am 21. Mai 1926 bringt Piscator „Das trunkene Schiff“, eine szenische Ballade von Paul Zech, an der Volksbühne zur – von der Presse sensationell besprochenen – Uraufführung. Das Drama stellt Szenen aus dem bewegten Leben des französischen Lyrikers Arthur Rimbaud (1854–1891) dar, der sich als Söldner der holländischen Kolonialarmee auf Java anwerben lässt, bevor er auf Zypern einen französischen Steinbruch leitet, im Jemen mit Pelzen und Kaffee handelt sowie Expeditionsreisen nach Ägypten, Äthiopien und Somalia unternimmt. Zech wählt für sein Theaterstück den Titel der gleichnamigen Ballade Rimbauds („Le Bateau ivre“), die zu den bedeutendsten Langgedichten der Weltliteratur zählt und zukünftige



George Grosz, Bühnenbilder für „Das trunkene Schiff“, 1926

© ESTATE OF GEORGE GROSZ, PRINCETON, N.J. /
VOBILD-KUNST, BONN 2023



künstlerische Gestaltungsmethoden des Expressionismus wie Surrealismus vorwegnimmt.

„Um die 18 Bilder (...) in einer schnellen Abfolge zu spielen, entschlossen sich Erwin Piscator und sein Bühnen- und Kostümbildner Edward Suhr, auf eine herkömmliche Dekoration vollständig zu verzichten. Nur im (...) ‚Schiffsbild‘ (...) war der Aufbau eines Schiffes fragmentarisch zu sehen. Ansonsten standen nur wenige Requisiten – Mobiliar, Stühle, Tische, Betten – vor einer mit Leinwand bespannten, dreiteiligen Projektionswand, die den Hintergrund der Szene bildete. Die Projektionsfläche war so konstruiert, dass die seitlichen Flächen nach hinten und vorne geklappt werden konnten. Auf diesen Flächen wurden die Zeichnungen von George Grosz projiziert. (...) Piscator sprengte mit den Projektionen von George Grosz den Rahmen des bisherigen geläufigen Bühnenbildes, indem er die neuen technischen Mittel organisch in seine Inszenierung einbezog.“ (Lothar Schirmer, *George Grosz als Bühnen- und Kostümbildner*, in: *Ausst.-Kat. George Grosz – Zeichnungen für Buch und Bühne*, Stadtmuseum Berlin, 2001, S. 105–106)

€ 25.000/30.000



George Grosz

499^N | Männerkopf zu „Schwejk“ von J. Hašek

Tuschpinsel auf Velin. (1927/28). Ca. 46 × 59,5 cm.

Signiert unten rechts. Vom Künstler in allen Blattecken bezeichnet und unten rechts „für Film zum Schwejk / Reg. Piscator“. Mit Durchpausspuren an diversen Stellen.

Verso von fremder Hand bezeichnet sowie mit dem Adressstempel des Künstlers.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt) und handschriftlicher Nummerierung „2.141.1“; Galerie Serge Sabarsky, New York; Privatsammlung, USA.

Illustrationsentwurf zu einer Trickfilmsequenz in Erwin Piscators Theaterinszenierung von Jaroslav Hašeks Roman „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“.

€ 5.000/7.000

500^N | Landschaft

Aquarell und Gouache über Bleistift auf festem, strukturierendem Aquarellpapier. (Um 1927). Ca. 35 × 51 cm.

Diese Arbeit ist in Verbindung mit Grosz' Marseille / Pointe Rouge-Serie von 1927 zu sehen.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso bezeichnet „UC/263/1“; Galerie Serge Sabarsky, New York, 1990 bei Vorgenanntem erworben; Privatsammlung, USA.

€ 7.000/9.000



George Grosz

501^N | Liegender Frauenakt

Kohle auf Ingres-Bütten von Arches. (19)37. Ca. 48 × 63,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Am unteren Rand von fremder Hand bezeichnet „7/26/7: 16–217“.

Ausstellung:

Georg Grosz 1893–1959: A Selection of Watercolors and Drawings, Harbor Galerie, Cold Spring Harbor, New York 1977, Kat.-Nr. 1.

Provenienz:

Atelier des Künstlers;

Erich Cohn, New York;

Sotheby's, New York 5.11.1969, Los 42;

Galerie Serge Sabarsky, New York, bei Vorgenanntem erworben;

Privatsammlung, USA.

Grosz erhält im Sommer 1932 von der New Yorker Art Students League einen fünfmonatigen Lehrauftrag, der ihn aufgrund der eigenen angespannten finanziellen Lage und der allgemeinen politischen Situation dazu veranlasst, im Januar 1933 endgültig nach Amerika auszuwandern. Hier in New York leitet Grosz bis 1958 die Akt-Klasse. Nach den obligatorischen, noch etwas unterkühlten Aktstudien während seiner Studienzeit bei Richard Müller und Emil Orlik, erscheint die Frau in Grosz' gesellschaftskritischen Werken der 1920er Jahre überwiegend in ihrer

Schutzlosigkeit gegenüber dem männlichen Aggressor und als Opfer des Lustmörders. Diese oftmals orgiastisch und pornographisch erscheinenden Szenen prägen bis heute das allgemeine Bild der Grosz'schen Aktdarstellungen. Nach seiner Übersiedelung nach New York wendet sich Grosz dem weiblichen Akt wieder als eigenständigem Thema zu. Dabei besinnt er sich auf ein Erlebnis als 14-Jähriger, als er zufällig und zunächst unfreiwillig eine erwachsene Frau beim Ausziehen beobachtet. Hier in seiner neuen amerikanischen Heimat – und oftmals während der Sommer in den Dünen von Cape Cod – entstehen nun in den folgenden zwanzig Jahren zahlreichen Akte, die wieder diese reine sinnliche Weiblichkeit darstellen, die ihn bereits in seiner frühen Jugend betörte: „Das Bild der nackten, rubensartigen Frau ging mir nach und ich habe bis heute diesen ersten Eindruck nicht überwunden. Ich wollte ihn auch gar nicht überwinden. In meinem Gehirn hing dieses Bild lange aufgehängt. Das heißt, es hängt noch da, ich konnte es später aufs Lebendige übertragen. Und wenn ich heute male, so sehe ich hin und wieder jenes Bild im lampenerleuchteten Zimmer. Es war, als hätte mir jemand, den ich nicht kenne, ein Sinnbild gezeigt, etwas Ewiges – denn so lange wir existieren, wird es das Sinnbild der Nacktheit geben: das Weib als die unvergängliche Quelle und Fortsetzung unseres Geschlechts.“ (zit. nach: George Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1955).

€ 13.000/15.000



Otto Dix
1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

502^N | Granattrichter im Haus (Schützengraben)
Bleistift auf bräunlichem Papier. (1916). Ca. 28,5 × 28,5 cm.
Signiert unten rechts.

Lorenz WK 5.3.24.

Ausstellung:

Expressionisten: Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik,
Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1981, Kat.-Nr. 6;
Otto Dix. Die frühen Jahre, BAWAG Fondation, Wien u.a.
1995, Kat.-Nr. 21;
Otto Dix. Die frühen Jahre, Egon Schiele Art Centrum, Cesky
Krumlov 1998/99, ohne Katalog.

Provenienz:

Galerie Klihm, München 1971;
Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges wird Dix im August 1914 zum Militär eingezogen. Im September 1915 meldet er sich freiwillig an die Front, wo er zunächst bis Dezember 1918 in Frankreich und Flandern, später dann in Russland eingesetzt wird. 1915/16 zeichnet Dix über 50 Darstellungen von menschenleeren Trümmern und Trichterlandschaften auf tornistergroße Quadratformate. Die bizarre Kriegsästhetik mit ihrer von Mensch und Materie geschundenen, aufgerissenen und außer Rand und Band geratenen Erdoberfläche fasziniert den Künstler. Er schreibt 1916 auf zwei Feldpostkarten an seine Freundin Helene Jakob: „Voll elementarer Wucht sind Granattrichter innerhalb Dörfern. Alles in der Umgebung scheint der Dynamik dieser gewaltigen symmetrischen Trichter zu unterliegen. Es sind Augenhöhlen der Erde (...). Häuser sind das nicht mehr (...). Es sind Lebewesen von besonderer Art mit eigenen Gesetzen und Lebensbedingungen. (...) Es ist eine eigenartige und seltene Schönheit, die hier redet“ (siehe Lorenz WK 1.0.21 und 1.0.22).

€ 13.000/15.000

Ludwig Meidner
1884 Bernstadt/Schlesien – Darmstadt 1966

503 | Selbstbildnis als Prophet
Tusche und Bleistift auf chamoisfarbenem Velin. 1918.
Ca. 65 × 51,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Ausstellung:

Ludwig Meidner. Zeichnungen von 1902 bis 1927, Frankfurter
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/Main 1970,
Kat.-Nr. 17, mit s/w Abb. („Selbstbildnis mit Gebetsmantel“).

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel und der
handschriftlichen Inv.-Nr. „II/180“; Frankfurter Kunstkabinett,
Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt/Main (ca. 1973);
Privatsammlung, Hessen.

€ 5.000/7.000



Otto Dix
1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

504^N | Frauenakt auf Stuhl
Bleistift auf gräulichem Velin. (1920). Ca. 50 × 32 cm.
Signiert unten rechts.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Lorenz EDV 5.2.18.

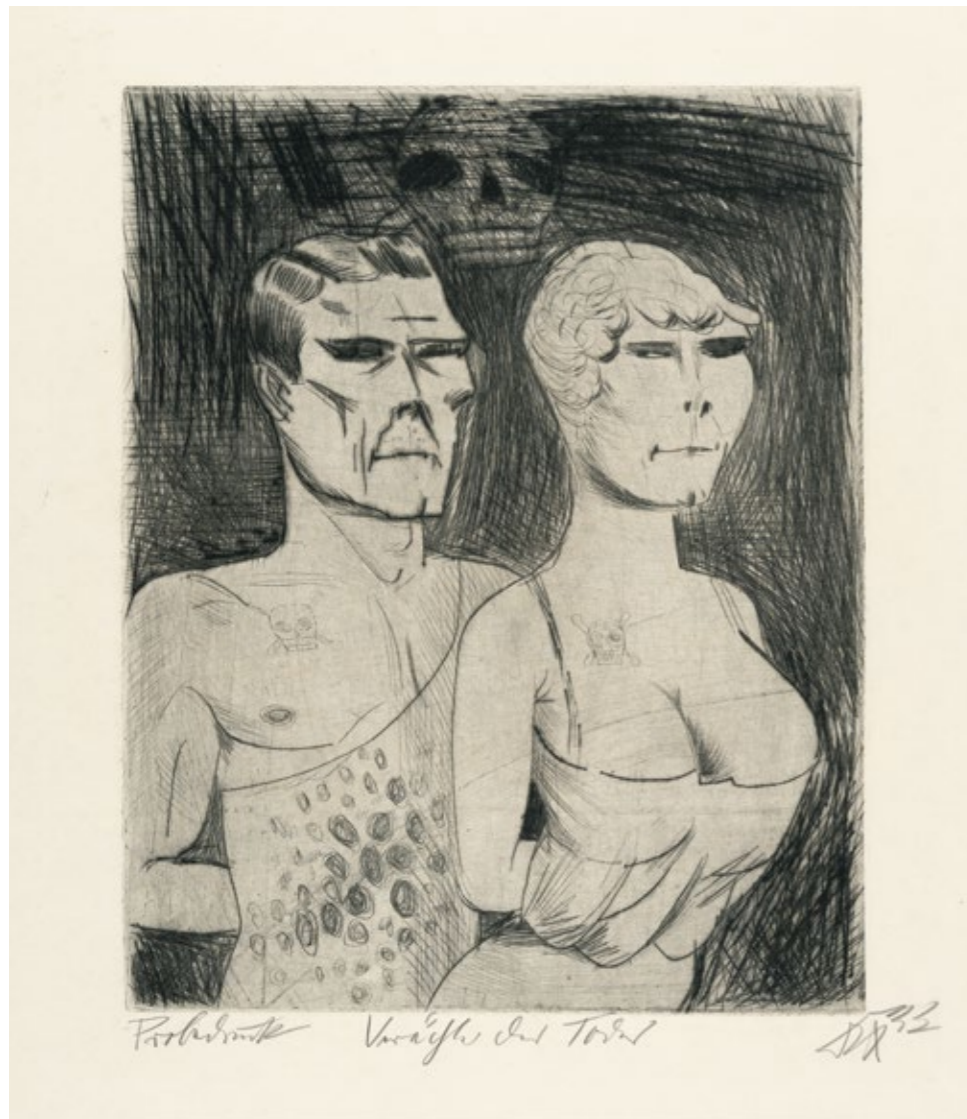
Literatur:

Barton, Brigid S., Otto Dix and Die neue Sachlichkeit
1918–1925, Diss. University of Michigan 1977,
Ann Arbor 1981, III.C.9.

Provenienz:

Galleria del Levante, Mailand 1964, Kat.-Nr. 45;
Galerie Günther Franke, München 1971, Kat.-Nr. 13;
Galerie Michael Neumann, Düsseldorf 1986, Kat.-Nr. 6;
Privatbesitz Locher;
Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.

€ 10.000/15.000



Otto Dix

505^N | „Verächter des Todes“

Radierung mit Kaltnadel auf Velin. (1922)/23.
Ca. 35 × 27,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 43 cm). Probedruck außerhalb der Auflage von 50 Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts. Betitelt unten mittig.

Am unteren Blattrand sowie verso von fremder Hand bezeichnet. Erschienen als Blatt 1 der Zirkus-Mappe, herausgegeben von Otto Dix.

Karsch 32 (Probedrucke dort nicht aufgeführt).

Ausstellung:

Otto Dix. Die frühen Jahre, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen u.a. 1989-95, Kat.-Nr. 64, 1995: Kat.-Nr. 79.

Provenienz:

Galerie Serge Sabarsky, New York;
Privatsammlung, USA.

€ 7.000/9.000



Otto Dix

506^N | „Technisches Personal“

Radierung mit Kaltnadel auf Kupferdruckpapier. (19)22.
Ca. 30 × 19,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 41 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts, betitelt unten mittig.

Erschienen als Blatt 8 der 10-teiligen Zirkus-Mappe, herausgegeben von Otto Dix.

Karsch 39 II (von II).

€ 7.500/9.000



Otto Dix

507^N | „Illusionsakt“

Radierung mit Kupferdruckpapier. (1922). Ca. 30 × 25,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 43 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts, betitelt unten mittig. Erschienen als Blatt 2 der Zirkus-Mappe, herausgegeben von Otto Dix.

Karsch 33 II (von II).

Ausstellung:

Otto Dix. Die frühen Jahre, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen u.a. 1989/90;

Otto Dix. Die frühen Jahre, Angermuseum, Erfurt u.a. 1992-94, Kat.-Nr. 65;

Otto Dix. Die frühen Jahre, BAWAG Fondation, Wien u.a. 1995, Kat.-Nr. 78;

Otto Dix. Die frühen Jahre, Egon Schiele Art Centrum, Cesky Krumlov 1998/99, ohne Katalog.

Provenienz:

Galerie Carus, New York;

Galerie Serge Sabarsky, New York, 1978 bei Vorgenannter erworben;

Privatsammlung, USA.

€ 6.000/8.000

508^N | Matrosen in Antwerpen

Radierung auf Bütten von BSB. (1924). Ca. 23,5 × 29 cm (Blattgröße ca. 35,5 × 43 cm). Eines von 70 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts. Bezeichnet unten mittig „II“.

Erschienen als Blatt 2 (Mappe 4) der Mappe „Der Krieg“, herausgegeben von Karl Nierendorf.

Karsch 101 II a (von b).

Provenienz:

Galerie Carus, New York;

Galerie Serge Sabarsky, 1978 bei Vorgenannter erworben; Privatsammlung, USA.

€ 3.000/4.000



Otto Dix

509^N | „Billardspieler“

Radierung auf feinem, chamoisfarbenem Velin. (1920). Ca. 25,5 × 33 cm (Blattgröße ca. 33 × 44,5 cm). Eines von 18 nummerierten Exemplaren. Signiert unten recht, betitelt unten mittig. Bezeichnet „Ätztad.“ unten links.

Verso mit aufkaschiertem typographischem Etikett „Münch. Expr. Werkstätten“ und darauf handschriftlichen Bezeichnungen. Erschienen als Blatt 2 der Mappe „Radierwerk II: 5 Radierungen“, herausgegeben von Heinar Schilling, Dresdner Verlag, Dresden.

Karsch 12 a (von b).

Ausstellung:

Otto Dix. Die frühen Jahre, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen u.a. 1989/90;

Otto Dix. Die frühen Jahre, Angermuseum, Erfurt u.a. 1992-94, Kat.-Nr. 63;

Otto Dix. Die frühen Jahre, BAWAG Fondation, Wien u.a. 1995, Kat.-Nr. 75;

Otto Dix. Die frühen Jahre, Egon Schiele Art Centrum, Cesky Krumlov 1998/99, ohne Katalog.

Provenienz:

Galerie Serge Sabarsky, New York, 1984 erworben; Privatsammlung, USA.

€ 12.000/15.000



Otto Dix

510 | Akt mit erhobenen Armen

Bleistift auf Velin. 1930. Ca. 45 × 32 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Rechts unten sowie verso von fremder Hand bezeichnet.

Lorenz NSk 10.3.16

Ausstellung:

Otto Dix. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt/Main 1980.

Provenienz:

Galerie Günther Franke, München, 1971; Otto Dix Stiftung, Vaduz; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 3.000/4.000

511 | Fischerboote in Cagliari (Sardinien)

Bleistift auf Velin. (1924). Ca. 30 × 43 cm.

Signiert unten rechts.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Lorenz NSk 5.1.23.

Literatur:

Barton, Brigid S., Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918–1925, Diss. University of Michigan 1977, Ann Arbor 1981.

Provenienz:

Galerie Grossmann, Schinznach, 1976; Galerie Valentien, Stuttgart 1991; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 2.500/3.000



Otto Dix

512 | Liegender Akt

Rötel auf Maschinenbütten. (Um 1933). Ca. 42 × 58,5 cm.

Signiert unten rechts und verso wohl vom Künstler betitelt.

Verso von fremder Hand bezeichnet.

Lorenz NSk 11.2.13

Provenienz:

Ketterer, München 26.5.1975, Los 473; Galerie Brockstedt, Hamburg, 1976; Galerie Kempe, München 1978; Karl & Faber 24.11.1978, Los 1078; Hauswedell & Nolte, Hamburg 12.6.1981, Los 287; Ketterer, München 28.11.1983, Los 287; Galerie Valentien, Stuttgart 1991; Lempertz, Köln 10.6.1995, Los 287; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 4.000/6.000

Ludwig Meidner

1884 Bernstadt/Schlesien – Darmstadt 1966

513 | Selbstporträt

Bleistift auf Papier. (1946). Ca. 28 × 20 cm. Monogrammiert

und mit dem jüdischen Datum „Av 9/10th 5706“ unten

rechts sowie nochmals datiert „5706“ und mit kleinem

Piktogramm unten links. Am unteren Blattrand am

„8.8.(19)57“ handschriftlich gewidmet „Dem lieben Paar mit

herzlichen Wünschen für die kommende Ehe / Ludwig

Meidner“.

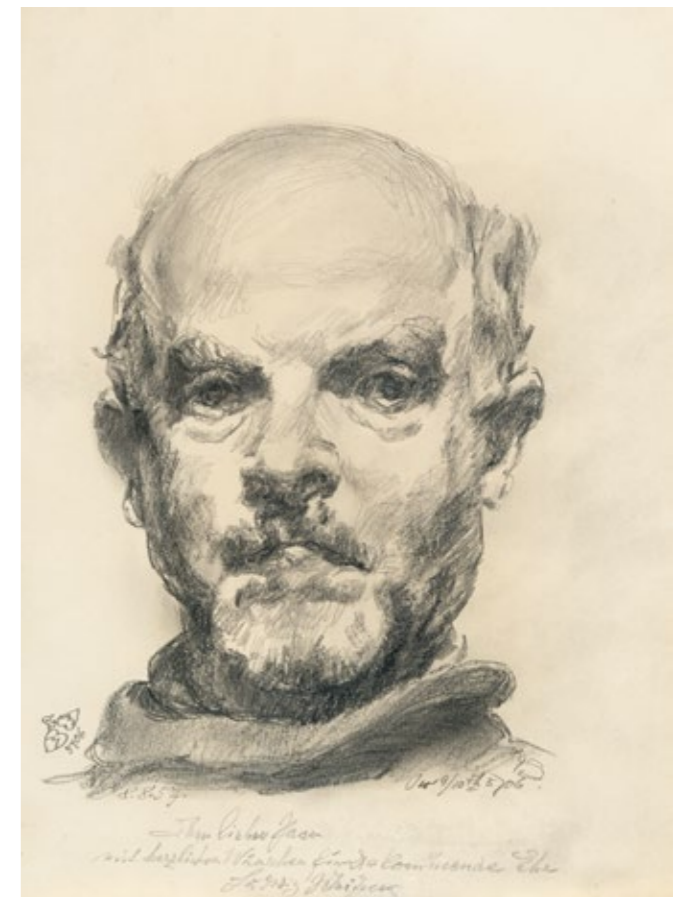
Die Angabe des jüdischen Kalenders entspricht dem

6./7. August 1946.

Provenienz:

Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 3.500/4.500





Christian Schad

1894 Miesbach – Stuttgart 1982

514 | Narcissus

Aquarell und Tusche, teils laviert und mit Spritztechnik, auf glattem Zeichenpapier. (19)27. Ca. 18 × 13 cm. Signiert und datiert unten links.

Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt.

Literatur:

Richter, Günter A., Christian Schad. Die erste umfassende Monographie zu Werk und Leben des Künstlers. Mit einführenden Texten und 120 Legenden, Rottach-Egern 2002, S. 190, mit ganzs. farb. Abb. S. 191.

Ausstellung:

Christian Schad, Retrospektive, Staatliche Kunsthalle, Berlin 1980, Kat.-Nr. 81, mit Abb. S. 105;

German Realist Drawings of the 1920s, Salomon R. Guggenheim, New York u.a., 1986, Nr. 91, S. 123, verso auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909-1936. Die Sammlung Marvin Janet Fishman, Milwaukee Art Museum u.a., 1990/1992 und 1995/96, Kat.-Nr. 132/135, verso auf der Rahmenrückseite mit diversen Etiketten;

Provenienz:

Nachlass des Künstlers;
Kunstkabinett G. A. Richter, Rottach-Egern, verso auf der Rahmenrückseite mit Etikett und der Nr. 91;
Grisebach, Berlin 15.12.1987, Los 156, verso auf der Rahmenrückseite mit Etikett;
Sammlung Marvin und Janet Fishman, Milwaukee, seit 1987;
Sotheby's, The Marvin & Janet Fishman Collection. German Art from Expressionism to Resistance, London 18.10.2000, Los 119, mit farb. Abb.;
Sammlung Olbricht, Essen.

Das Blatt entstand 1927 in Berlin und war von Schad als Illustrationszeichnung zu der gleichnamigen Erzählung Walter Serners gedacht, wurde jedoch nicht aufgenommen.

€ 14.000/16.000



Harmen Hermanus Meurs

1891 Wageningen – Ermelo 1964

515 | Porträt einer Dame (S.v.G.)

Öl auf Leinwand. 1928. Ca. 116 × 90 cm. Signiert und datiert unten links. Verso auf der Leinwand nochmals signiert sowie schwer lesbar bezeichnet „portret ... S.v.G.“.

Verso auf dem Keilrahmen mit dem Adressstempel des Künstlers.

Literatur:

Venema, Adriaan, Harmen Meurs 1891-1964, Düsseldorf 1979, mit farb. Abb. (Titelblatt).

Provenienz:

Van Ham, Köln 3.12.2009, Los 109;
Privatsammlung, Europa.

€ 15.000/18.000



Otto Dix
1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

516 | Hofkirche in Dresden

Farbige Lithografie auf Bütten von Van Geldern Zonen. (19)55. Ca. 47 × 64 cm (Blattgröße ca. 51 × 76 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts, betitelt unten mittig. Karsch 212 a (von b), Version B mit gelbem Akzentstein. **€ 3.000/4.000**

517 | „Katze im Mohnfeld“

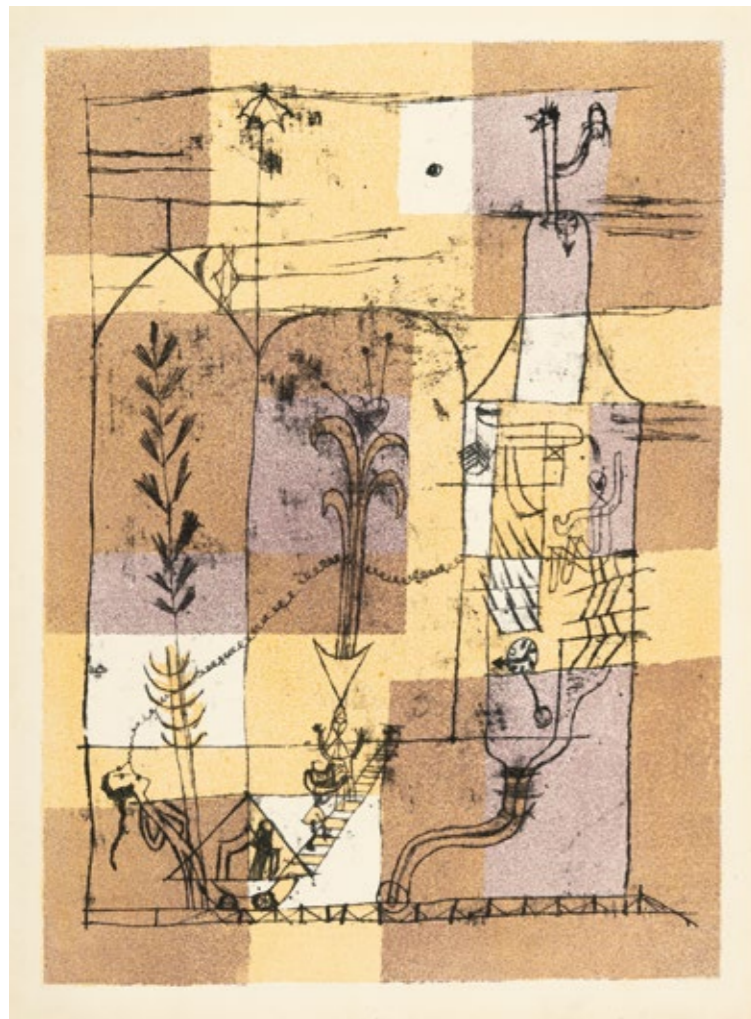
Farbige Lithografie auf Velin von BFK Rives. (19)68. Ca. 55 × 45 cm (Blattgröße ca. 69 × 56 cm). Eines von 90 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts, betitelt unten mittig. Herausgegeben von Otto Dix. Gedruckt von der Erker Presse St. Gallen, mit dem Trockenstempel. Karsch 328. *Provenienz:* Ketterer, München 6.12.2013, Los 143; Privatsammlung, Norddeutschland. **€ 7.000/10.000**



Otto Dix

518ⁿ | Gänse am Bodensee

Aquarell auf festem cremefarbenem Velin. (1950er Jahre). Ca. 17,5 × 25,5 cm. Signiert unten rechts. Wir danken Rainer Pfefferkorn, Präsident der Otto-Dix-Stiftung, Vaduz, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes. Das Aquarell wird unter der Nummer A 50er J/06 in das in Vorbereitung befindliche, digitale Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen aufgenommen. *Provenienz:* Internationale Privatsammlung. **€ 8.000/12.000**



Paul Klee

1879 Münchenbuchsee – Muralto-Locarno 1940

519^N | Hoffmanneske Szene

Farbige Lithografie auf dünnem, chamoisfarbigem Karton.

(1921). Ca. 31,5 × 23 cm (Blattgröße ca. 35,5 × 26 cm).

Unbezeichneter Probedruck vor der Auflage von insgesamt 110 Exemplaren.

Kornfeld 82 II a (von II c); Peters I/6; Söhn HDO 101-6.

Ausstellung:

True colors, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor/ NY 2018, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett.

Provenienz:

Sammlung Serge Sabarsky, New York, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;

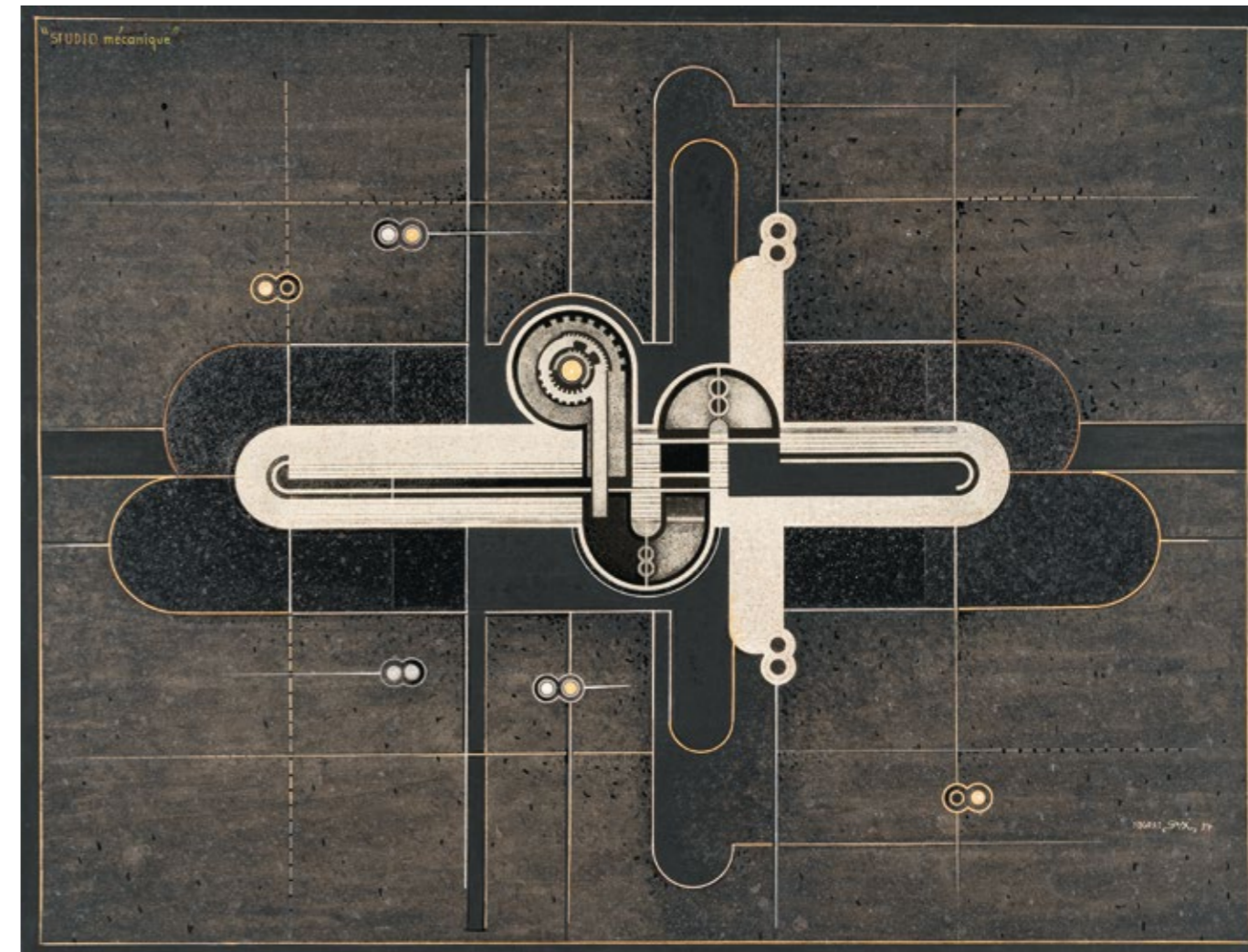
Privatsammlung, USA.

Blatt 6 der insgesamt 14 Arbeiten verschiedener Künstler umfassenden Mappe „Bauhaus Drucke. Neue Europäische Graphik. Erste Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar“, herausgegeben und gedruckt vom Staatlichen Bauhaus in Weimar 1922.

Die erste Mappe der Bauhaus Drucke versammelt je zwei Arbeiten der Meister des Bauhauses, die im Herbst 1921 am Bauhaus lehrten: Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Gerhard Marcks, Georg Muche, Oskar Schlemmer und Lothar Schreyer. Die Mappen wurden einerseits herausgegeben, um Zusatzeinnahmen für die Institution Bauhaus zu generieren, andererseits boten sie den Bauhaus-Meistern die Möglichkeit, als Gruppe vor ein breites, internationales Publikum zu treten und für die Idee des Bauhauses zu werben.

Paul Klee war ein großer Bewunderer der Erzählungen des Schriftstellers E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Die farbige Lithografie „Hoffmanneske Szene“ bezieht sich auf die Novelle „Der goldene Topf“, dem wohl erfolgreichsten Werk Hoffmanns. Mit viel Witz und in seiner eigenen, poetischen Formensprache überträgt Klee Schlüsselmomente der Geschichte des jungen Anselmus in diese Graphik.

€ 15.000/20.000



Robert Michel

1897 Vockenhausen/Taunus – Titisee-Neustadt 1983

520^N | „STUDIO mécanique“

Michtechnik mit Tusche, Gouache und Collage auf Karton.

(19)24. Ca. 32,5 × 42 cm. Monogrammiert, datiert und bezeichnet „FOGRA:“ unten rechts, betitelt oben links. Verso mit dem Stempel „Heimatmuseum of Modern Art, SCHMELZ near 6239 Germany“.

Provenienz:

Sammlung Irwin Salmon Chanin, New York (1891–1988), vermutlich über seine Frau Sylvia Schofler direkt vom Künstler erworben;

Privatsammlung, Kalifornien;

Privatsammlung, New York.

Robert Michel zählt neben Kurt Schwitters und Willi Baumeister zu den wichtigsten Vertretern der deutschen Avantgarde in den 1920er Jahren. „STUDIO mécanique“ ist ein charakteristisches Werk mit den für Michel typischen Techniken der Collage und der Spritztechnik aus der Hochphase seines Schaffens. Es stammt, ebenso wie das folgende Werk „INTÉRIEUR de mon Pays“ (siehe Los 521) von dem New Yorker Sammler Irwin Salmon Chanin, dessen Frau mit dem Künstler befreundet war.

€ 15.000/20.000

Robert Michel

521^N | „INTÉRIEUR de mon Pays“ („anti Stilleben-bild“)

Mischtechnik mit Tusche und Collage auf Karton, auf Platte montiert. 1922. Darstellung ca. 43 × 43 cm (Platte ca. 57 × 56 cm). Signiert unten rechts, datiert, betitelt und bezeichnet „OZ+COL:“ unten links. Verso auf dem O.-Unterlagenkarton nochmals vom Künstler datiert, betitelt, ausführlich bezeichnet und nummeriert sowie mit dem Stempel „Heimatmuseum of Modern Art, SCHMELZ near 6239 Germany“.

Fest in beidseitig verglastem Rahmen montiert. Zur Katalogisierung nicht ausgerahmt.

Provenienz:

Sammlung Irwin Salmon Chanin, New York (1891–1988), verso Reste handschriftlicher Bezeichnung, wohl über seine Frau Sylvia Schofler direkt vom Künstler erworben; Privatsammlung, Kalifornien; Privatsammlung, New York.

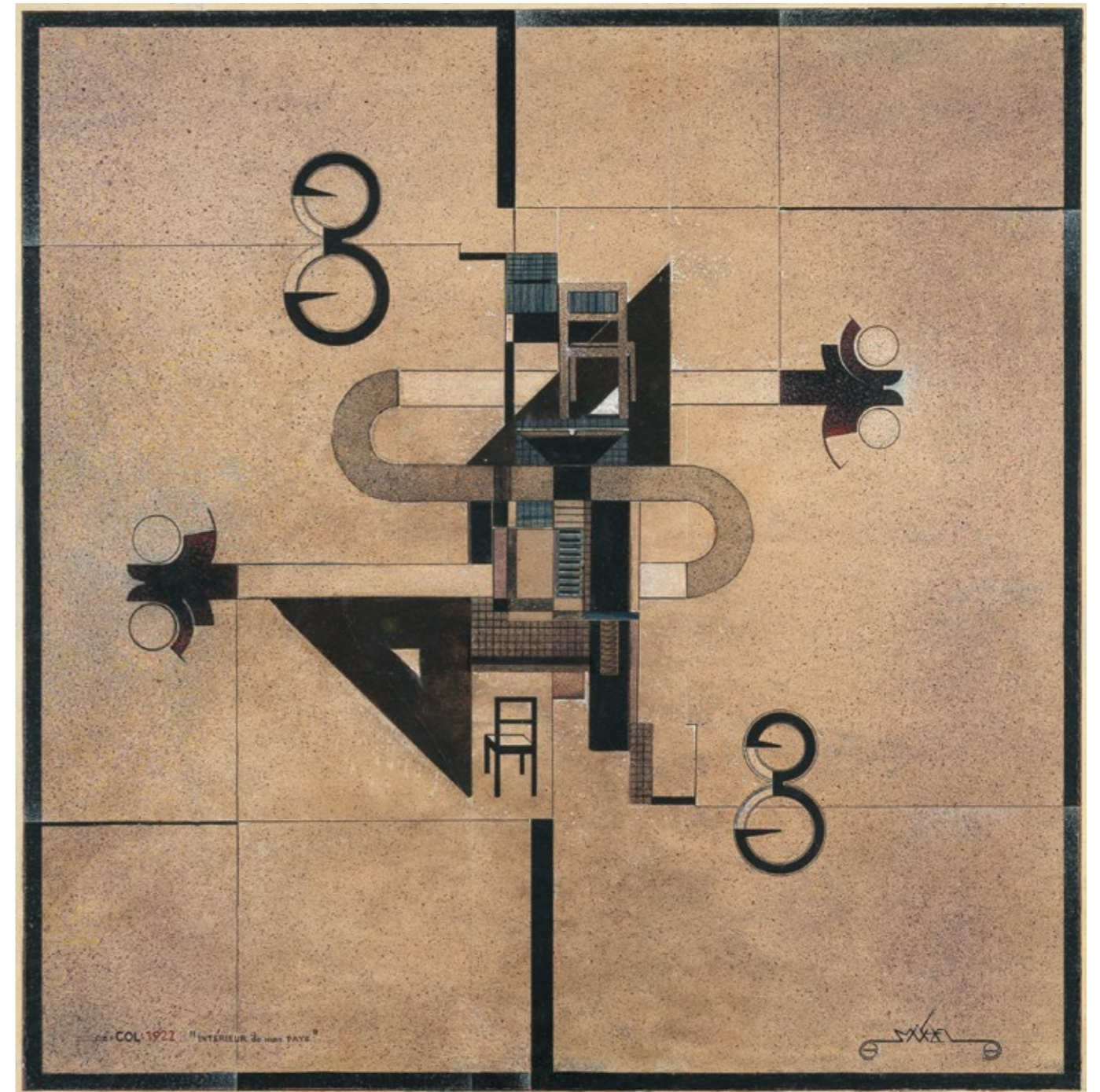
- Robert Michel zählt in den 1920er Jahren zu den wichtigsten Protagonisten der deutschen Avantgarde
- Typische Arbeit mit Collage und Spritztechnik
- Aus der bedeutenden Sammlung des Irwin Salmon Chanin, New York, dessen Frau mit dem Künstler befreundet war

Robert Michel studiert zunächst Maschinenbau und arbeitet als Versuchspilot. Nach einem Absturz mit schweren Verletzungen wendet er sich 1917 der Kunst zu und schreibt sich an der Hochschule für bildende Künste in Weimar ein. Hier lernt er seine spätere Frau Ella Bergmann kennen, mit der er zeit lebens zusammenarbeiten wird. Für kurze Zeit ist das Paar am neugegründeten Bauhaus tätig, lässt sich aber schon bald in der „Schmelz“ im Taunus, einer alten Farbenmühle in Michels Geburtsort, nieder, die er später „Heimatmuseum of Modern Art“ nennt. Beeinflusst vom italienischen Futurismus ist Robert Michels künstlerisches Œuvre geprägt von der Formenwelt moderner Technik. Er zählt neben Kurt Schwitters, Willi Baumeister und László Moholy-Nagy zu den wichtigen Protagonisten der Avantgarde, ist ab 1925 an der gesellschaftlichen Reformbewegung des „Neuen Frankfurt“ beteiligt und 1928 Gründungsmitglied des „Rings neuer Werbegestalter“. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 zieht sich Michel aus dem Kunstbetrieb zurück, erst

in den 1960er Jahren wird er, inzwischen über 60-jährig, wieder künstlerisch aktiv. Dank der 1963 in Leverkusen gezeigten Ausstellung „Pioniere der Collage“ wird sein Werk neu entdeckt, 1988 würdigt das Sprengel Museum in Hannover mit einer umfassenden Retrospektive Michels Œuvres.

Für seine technisch überaus präzise ausgeführten Kompositionen verwendet Robert Michel die Technik der Collage, typografische Elemente und fein aufgespritzte Tuschefarbe, mit der er feine Farbabstufungen und stimmungsvolle Beleuchtung des Motivs erzeugt. Das Werk „INTÉRIEUR de mon Pays“ („anti Stilleben-bild“) von 1922 verbindet mechanische, Walzwerk-ähnliche Technikelemente mit innenarchitektonischen Darstellungen, die an Schubladen, Fliesenspiegel und Grundriss-Zeichnungen erinnern. Diese unterstreichen einerseits die Bildintention des Interieurs, andererseits sind die zwei von hinten gezeigten Stühle womöglich Hinweise auf die Intention des „anti Stilleben-bild“.

€ 25.000/35.000





Paul Klee

1879 Münchenbuchsee – Muralto-Locarno 1940

522 | Auf-findung

Bleistift auf chamoisfarbenem Velin, aufgelegt auf bräunlichen Karton. (1933). Ca. 14,5 × 21 cm (Unterlagekarton ca. 19,5 × 25,5 cm). Signiert oben links.

Auf der Unterlage von fremder Hand datiert unten links sowie bezeichnet „braun“ unten rechts. Der originale Karton wurde beschnitten, sodass Werknummer, Titelbezeichnung und Zierlinie fehlen.

Mit einer Expertise vom Zentrum Paul Klee, Bern, vom 31.10.2022. Das Werk ist im Werkkatalog des Künstlers aufgeführt unter „Cat. Rais. Nr. 6151“.

Paul Klee Stiftung 6151.

Ausstellung:

Paul Klee 1933, Städtische Galerie im Lenbachaus, München u.a. 2003/04, S. 312.

Provenienz:

Ida Bienert, Dresden; durch Erbfolge an Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 5.000/7.000



Henri Matisse

1869 Le Cateau-Cambrésis – Nizza 1954

523 | Mlle. M. M. (Mademoiselle Marguerite Matisse)

Radierung auf chamoisfarbenem Chine collé, auf festem chamoisfarbenem Velin. (1920). Ca. 14,5 × 10 cm (Blattgröße ca. 32,5 × 25 cm). Exemplar außerhalb der Auflage von 1.000 Exemplaren. Wohl signiert unten rechts.

Die Auflage dieses Blattes erschienen als Frontispiz in der Publikation „Cinquant dessins“, Paris 1920.

Duthuit/Garnaud 2.

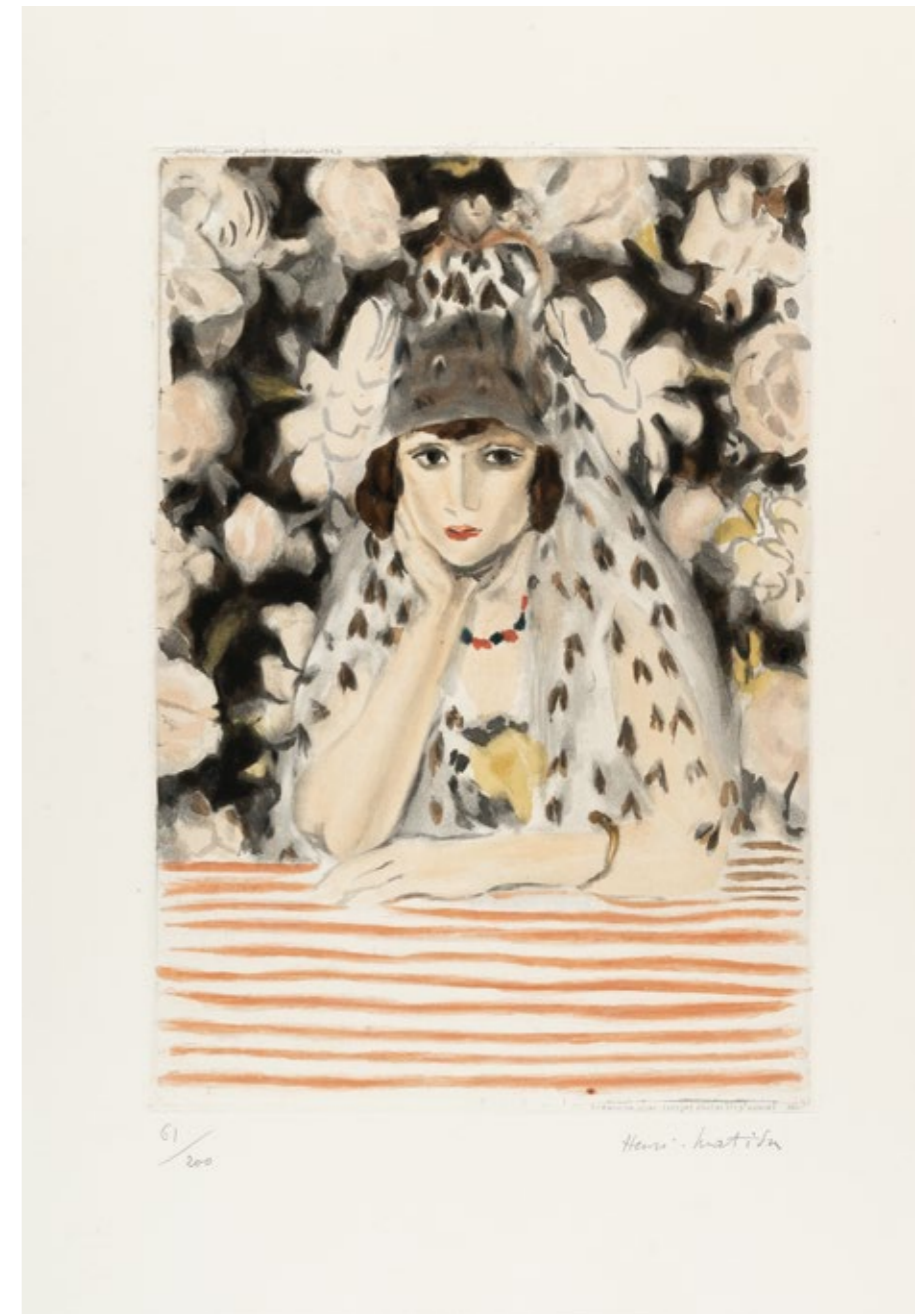
Literatur:

Duthuit-Matisse, Marguerite/Duthuit, Claude, Henri Matisse. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé, Paris 1983, S. 68, o. Kat.-Nr., o. Abb.

Provenienz:

Privatbesitz, Frankreich.

€ 4.000/5.000



Henri Matisse

524ⁿ | Espagnole à la mantille

Farbige Radierung mit Aquatinta auf Velin von Arches. (1925). Ca. 39,5 × 27,5 cm (Blattgröße ca. 63,5 × 44 cm).

Eines von 200 nummerierten Exemplaren.

Signiert unten rechts.

Ausgeführt von Jacques Villon (in der Platte bezeichnet „gravé par Jacques Villon 1925“) nach dem 1922 in Nizza entstandenen Gemälde „L'Espagnole“ von Henri Matisse.

Herausgegeben von der Galerie Bernheim-Jeune, Paris.

Duthuit-Matisse II; Ginstet/Pouillon (Villon) E 645.

€ 15.000/18.000



Los 526

Los 525



Hermann Grom-Rottmayer
1877 – Wien – 1953

525 | Sitzender Akt

Öl auf Leinwand, doubliert. Ca. 100 × 74 cm.
Signiert oben rechts.

Provenienz:
Grisebach, Berlin 30.11.2007, Los 574; Privatbesitz,
Norddeutschland.
€ 4.500/5.500

Rosa Schafer
1901 Wien – London 1987

526 | Woman at Noon

Öl auf Leinwand. (1940er Jahre). Ca. 63 × 88 cm.
Monogrammiert unten rechts.
Leinwand verso mit verworfener, weiß übermalter,
Komposition.

Ausstellung:
Summer Salon, The Royal Institute Galleries, 195 Picadilly,
London, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett.
Provenienz:
Sammlung Spermann/Knorr, Berlin; Jeschke-Greve & Hauff,
Berlin 15.4.2000, Los 5640; Ketterer, München 3.12.2008,
Los 85; Privatbesitz, Süddeutschland.
€ 4.000/6.000



Richard Scheibe
1879 Chemnitz – Berlin 1964

527 | Die Liegende

Bronze mit goldbrauner Patina. (1945). Ca. 12,5 × 42,5 × 15,5 cm.
Mit eingeschlagener Signatur auf der Plinthe rechts und dem
Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ an der Seite der Plinthe
hinten.

Literatur:
George, Magdalena, Richard Scheibe, Dissertation (unveröf-
fentlicht), Leipzig 1961, Abbildungsband 3, Nr. 373.
Provenienz:
Koller, Zürich Juni 1986;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.
€ 5.000/7.000



Alexander Fischer
1903 Nürnberg – München 1981

528 | Wieherndes Pferd

Bronze mit braunschwarzer Patina. (1925).
Ca. 47 × 46 × 30 cm. Späterer Guß aus den 1960er Jahren,
Auflagenhöhe unbekannt. Mit dem eingeritzten Monogramm
am Bauch.
Provenienz:
Privatsammlung, Bayern.

Zahlreiche monumentale Skulpturen von Alexander Fischer
finden sich auf prominenten Plätzen in München, unter an-
derem in der Maximilian- und der Prinzregentenstraße, dem Hei-
meranplatz sowie am Scheidplatz. Sein sicherlich bekanntes-
tes Werk ist das „Große Pferd“ aus dem Jahr 1925, dessen
Erstfassung, wie so viele andere Werke des Künstlers, im Zwei-
ten Weltkrieg zerstört wurde. 1950 fertigt er das über zwei Me-
ter große Pferd erneut an, aufgrund des roten Steinguss-Mate-
rials betitelt als „Rotes Pferd“ (ausgestellt 1966 auf der Terrasse
des Haus der Kunst). Als Bronzeguss steht das nun als „Wilde
Pferd“ betitelte Werk seit 1965 am Königsplatz in München, zu-
nächst vor den Propyläen, inzwischen vor dem Eingang zum

unterirdischen Kunstbau des Lenbachhauses. Fischer fertigt
ebenfalls in den 1960er Jahren die hier angebotene kleine
Bronze-Version des großen Pferdes an. Fischer sagt zu seinem
Werk „Es geht um Raum, Zeit, um den lebendigen Odem. – Es
stampfen die Hufe, gewitterhaft das Wiehern!“ (zit. nach: Hans
Kießling, Begegnungen mit Bildhauern, München 1982, S. 122).
Es ist genau diese ungezähmte Urkraft, die die unvergleichli-
chen Tierdarstellungen Fischers charakterisieren.

Zeit seines Lebens bleibt Fischer der gegenständlichen,
traditionellen Kunstauffassung verbunden und steht der zeit-
genössischen Kunstentwicklung ablehnend gegenüber. Fischer
ist Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste, Mün-
chen, und Träger des Schwabinger Kunstpreises. 1978 wird
sein Gesamtwerk mit einer Ausstellung in der Bayerischen
Versicherungskammer geehrt, 1996 zeigt das Haus der Kunst
auf der Terrasse eine Sonderausstellung mit 10 Großplastiken
Alexander Fischers.
€ 6.000/8.000



Otto Baum

1900 Leonberg – Esslingen 1977

529 | Kauernde I

Bronze mit schwarzgrüner Patina. (Ca. 1938/39).
Ca. 42 × 23 × 21 cm. Eines von 8 nummerierten posthum gegossenen Exemplaren. An der hinteren Seitenkante unten eingeritzt „Guss: Stromsky“ und „93“.
Schlichtenmaier 94 D.

Provenienz:

Galerie Schlichtenmaier, Grafenau/Stuttgart;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

1939 entwirft Otto Baum diese Figur in dreifacher Ausführung in Gips, die er teils dunkel patiniert bzw. mit Schellack überzieht. Nach diesen Entwürfen entsteht eine Ausführung in Muschelkalk (heute in der Staatsgalerie, Stuttgart) und eine aus weißem Marmor. Die posthume Bronze-Auflage wird ab 1990 von der Gießerei Helmut Stromsky, Esslingen, ausgeführt. Im Werkverzeichnis ist das hier angebotene Exemplar abweichend von der Datierung auf dem Werk mit dem Ausführdatum „2000“ angegeben.

€ 8.000/12.000

Otto Baum

530 | Der Einsame (Männliche Figur)

Honigbraunes Holz. (19)34. Ca. 109 × 30 × 25 cm. An der hinteren Seitenkante der Plinthe mit der eingeschnitzten Signatur und Datierung „34“.
Schlichtenmaier 70.

Literatur:

Roh, Franz, Otto Baum, Tübingen 1950, S. 48 (hier datiert „1927–1929“).

Ausstellung:

Otto Baum. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Villa Merkel, Esslingen 2000, Kat.-Nr. 70, mit s/w Abb. S. 50.

Provenienz:

Sammlung Dieter Keller (1909–1985), Stuttgart, vermutlich direkt vom Künstler;
Privatbesitz, Stuttgart;
Galerie Schlichtenmaier, Grafenau/Stuttgart;
Privatsammlung, Baden-Württemberg, 2015 bei Vorgenannter erworben.

Der Kopf ist oben flach gearbeitet und mit einem Montierungsloch versehen, was dafür spricht, dass die Skulptur ursprünglich eingebaut war.

Frühe Skulpturen von Otto Baum werden äußerst selten auf dem Kunstmarkt angeboten.

€ 15.000/20.000





Vera Rockline

1896 Moskau – Paris 1934

531 | Nue

Öl auf Leinwand, doubliert. Ca. 38,5 × 55 cm.

Signiert unten rechts.

Ausstellung:

The George Economou Collection, Municipal Gallery of Athens, Athen 2011, mit farb. Kat.-Abb. S. 324.

Provenienz:

Aguttès, Paris 25.10.2006, Los 104; Privatsammlung, Europa.

€ 4.000/6.000



Karl Hofer

1878 Karlsruhe – Berlin 1955

532 | Drei Mädchen

Bleistift auf gräulichem Maillol-Kessler-Bütten. (Um 1940).

Ca. 44,5 × 33 cm. Liniert monogrammiert unten rechts.

Die Zeichnung ist im unpublizierten Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Karl Bernhard Wohler unter der Nummer 1346 aufgeführt.

Ausstellung:

Deutsche Expressionisten, Galerie Nierendorf, Berlin 1961, Kat.-Nr. 14, mit Abb.;

Galerie Thomas, München 1996, Kat.-Nr. 178, mit Abb.;

Musen, Maler und Modelle, Galerie Pels-Leusden, Kampen/Sylt 1996, Kat.-Nr. 55, S. 73.

Provenienz:

Bassenge, Berlin 16.5.1979, Los 4651; Grisebach, Berlin 5.6.1993, Los 354a; Galerie Pels-Leusden, Berlin (1996);

Grisebach, Berlin 2.12.2006, Los 360; Privatsammlung, Bayern.

€ 3.000/4.000



Maria von Heider-Schweinitz

1894 Darmstadt – Frankfurt/Main 1974

533 | Liegender Akt mit Blumen

Öl auf Leinwand. (19)35. Ca. 72,5 × 115 cm.

Monogrammiert und datiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet

„(...) 210“ und mit typografischen Etiketten.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin; Privatbesitz, Brandenburg, 2021 bei Vorgenanntem erworben.

€ 6.000/8.000



Joan Miró

1893 Montroig bei Barcelona – Palma de Mallorca 1983

534^N | Cahiers d'Art

Farbiges Pochoir auf chamoisfarbenem, leicht strukturiertem Velin. 1934. Ca. 30 × 25,5 cm (Blattgröße ca. 32,5 × 25,5 cm). Eines von 48 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten links.

Sonderdruck neben der unnummerierten Edition, die in der Zeitschrift Cahiers d'Art, Nr. 1-4, Paris 1934, zur Illustration des Textes „L'œuvre de Joan Miro de 1917 à 1933“ erscheint (vgl. Cramer III).

Dupin 14.

In den frühen 1930er Jahren beschäftigt sich Joan Miró, ebenso wie Picasso und Gleizes, mit der Pochoir-Technik, den Schablonendruck. Durch die Kombination von stark vereinfachten, anthropomorphen Formen und glatten Farbflächen, die mit Hilfe von Schablonen aufgetragen werden, erzeugt Miró eine einzigartige, traumhafte Bildsprache. Neben dem hier angebotenen Pochoir entsteht 1934 noch ein ähnliches Blatt für „Cahiers d'Art“ in Blau-Schwarz sowie ein farbiges Pochoir für die spanische Zeitschrift „D'Ací i D'Allà“. Diese drei Arbeiten sind von besonderem Interesse, da es keine anderen Farbdrucke von Miró aus dieser wichtigen Periode auf dem Höhepunkt seines Surrealismus gibt.

€ 15.000/20.000



Victor Brauner

1904 Piatra Neamt – Paris 1966

535^N | Ohne Titel

2 handkolorierte Radierungen mit Aquatinta auf einem Bogen Velin. 1947. Je ca. 16,5 × 12,5 cm (Blattgröße ca. 33 × 42 cm). Eines von 110 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten links.

Verso von fremder Hand bezeichnet. Aus dem Portfolio „Brunidor Portfolio No. 2“, herausgegeben von Robert Altmann, Éditions Brunidor, Paris. Neben der Arbeit von Brauner waren 6 weitere Originalgrafiken verschiedener Künstler enthalten (u.a. F. Léger, A. Masson und H. Michaux). Ilk 19.

€ 6.000/8.000



Marc Chagall

1887 Witebsk – Saint-Paul-de-Vence 1985

536 | L'acrobate au village

Radierung mit Aquatinta auf chamoisfarbenem Japanbütten. (1967). Ca. 23,5 × 30,5 cm (Blattgröße ca. 38 × 47 cm). Eines von 35 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts. Herausgegeben von der Edition G erald Cramer. Cramer 1.

Provenienz:

Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 3.000/4.000

Pablo Picasso

1881 Málaga – Mougins bei Cannes 1973

537^N | Deux femmes avec un vase à fleurs

Farbiger Linolschnitt auf Velin von Arches. (1959).

Ca. 52,5 × 63,5 cm (Blattgröße ca. 62 × 75 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris, 1960.

Bloch 915; Baer 1239 IV B a (von IV C).

- **Aus der Gruppe der Ende der 1950er Jahre entstandenen großformatigen Linolschnitte**
- **Faszinierende Bildwirkung durch scharfe Konturen und starke Hell-Dunkel-Kontraste**
- **Interessante Grau-Blau-Färbung durch die Mischung des cremeweiß gedruckten Motivs und des schwarzen Hintergrunds**

Picasso entdeckt Ende der 1950er Jahre den Linolschnitt für sich und er experimentiert in der Folge mit den verschiedensten Möglichkeiten, die ihm diese Drucktechnik bietet. Für das Blatt „Deux femmes avec un vase à fleurs“ druckt er die geschnittene Motiv-Platte in Cremeweiß auf einen ebenfalls gedruckten schwarzen Hintergrund. Mit dieser farblichen Überlagerung erzeugt er ein feines Grau-Blau. Die einzelnen dokumentierten Druckzustände verdeutlichen, dass Picasso

zunächst die beiden Frauen mit der titelgebenden Blumenvase, dann den Hintergrund des Zimmers und im dritten Schritt die gemusterte Decke im vorderen Bildbereich ausarbeitet. Erst für den letzten und endgültigen Zustand fügt er die Querlinien links im Hintergrund hinzu und reduziert Details zwischen den beiden Frauen, sodass die Vase wieder stärker in den Fokus rückt.

€ 25.000/28.000





Pablo Picasso und Suzanne Ramié

© INTERFOTO/GAMMA RAPHO

Pablo Picasso – Le Service Visage Noir



Pablo Picasso

538 | Assiette ronde (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 42 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d'après Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso“.

Ramié 35.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

Das Service wurde 1945 von Picasso entworfen. 1949 heirateten Rita Hayworth und Prinz Aly Khan im französischen Vallauris. Die Stadt Vallauris schenkte dem glücklichen Paar zu diesem Anlass ein komplettes Service der Visage noir.

Nach seinem Umzug Ende der 1940er Jahre in das südfranzösische Vallauris, einem Ort mit langer Töpfertradition, beginnt Picasso sich intensiv mit Keramik auseinanderzusetzen.

ten. In der berühmten Manufaktur Madoura lernt er von Suzanne und Georges Ramié den künstlerischen Umgang mit Ton und die verschiedensten Glasurtechniken kennen. Picasso ist fasziniert von der einzigartigen Kombination aus Kunst und Handwerk, die ihm die Keramik bietet. Die Teller, Platten, Vasen und Krüge sind mit Gesichtern, verschiedenen Tieren, Stierkampfszenen oder auch mythologischen Motiven dekoriert, die die charakteristische Bild- und Formsprache Picassos aufweisen. In den folgenden überaus produktiven Jahren entstehen über 600 Arbeiten, die sich durch ihre einzigartige Vielfalt und eine starke Ausdruckskraft auszeichnen. Im Gesamtœuvre Picassos nehmen die Keramiken einen bedeutenden Platz ein und erfreuen sich seit jeher großer Beliebtheit bei Sammlern.

€ 6.000/8.000

Los 539



Los 540



Los 542



Los 543



Los 541



540 | Assiette D (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d'apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „D“.

Ramié 39.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

541 | Assiette E (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d'apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „E“.

Ramié 40.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

Pablo Picasso

539 | Assiette C (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit dem Stempel „Madoura Plein Feu“ sowie handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso“ und „C“.

Ramié 38.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

Pablo Picasso

542 | Assiette F (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „Edition Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „F“.

Ramié 41.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

543 | Assiette G (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d'apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „G“.

Ramié 42.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

Los 544



Los 545



Los 547



Los 548



Los 546



545 | Assiette I (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d’apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „i“.

Ramié 44.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

546 | Assiette J (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d’apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso“ und „J“.

Ramié 45.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

Pablo Picasso

544 | Assiette H (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d’apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „H“.

Ramié 43.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

Pablo Picasso

547 | Assiette K (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d’apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „K“.

Ramié 46.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500

548 | Assiette L (Visage noir service)

Keramik. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter klarer Glasur. (1948). Durchmesser ca. 24,5 cm. Eines von 100 Exemplaren. Auf der Unterseite mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „d’apres Picasso“ sowie handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso“ und „L“.

Ramié 47.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 3.500/4.500



Pablo Picasso

549ⁿ | Yan black headband

Keramikkrug. Roter Scherben mit schwarzer Engobe und Ritzdekor. (1963). Ca. 25 × 16 × 13 cm. Eines von 300 nummerierten Exemplaren. Auf der Unterseite eingeritzt „Edition Picasso“ und „Madoura“ sowie mit den Stempeln „Madoura Plein Feu“ und „Edition Picasso“. Ramie 514.

Provenienz:
Privatsammlung Kurt Delbanco, New York, durch Erbgang an den heutigen Besitzer;
Privatsammlung, New York.
€ 4.000/5.000



Pablo Picasso

550 | Couple, Hibou et Odalisque à Cheval

Radierung auf leicht genarbttem, chamoisfarbenem Velin. (1968). Ca. 9 × 12,5 cm (Blattgröße ca. 28,5 × 37,5 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts. Bloch 1559; Baer 1575 B b 1 (von C).

Provenienz:
Galerie Kohut, München 1992 (mit Kaufbeleg); Privatbesitz, Süddeutschland, durch Erbfolge an die jetzige Besitzerin.
€ 3.000/4.000

Massimo Campigli

1895 Berlin – Saint-Tropez 1971

551^N | Due Figure

Farbige Monotypie mit Öl auf Velin. (19)48. Ca. 34,5 × 45 cm (Blattgröße ca. 45 × 55,5 cm). Signiert und datiert unten rechts.

Im gleichen Jahr entsteht die vermutlich vorbereitende Federzeichnung „Donne sul divano“, die das selbe Motiv entsprechend seitenverkehrt zeigt (siehe Campigli/Weiss/Weiss 48-086).

Wir danken Dr. Eva Weiss, München, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieser Arbeit.

- Seltene Öl-Monotypie mit Unikatcharakter
- Typisch stilisierte liebenswerte Frauenfiguren
- Reduzierte Farbwahl mit deutlich erkennbarem Einfluss etruskischer Wandmalerei

Massimo Campigli, geboren in Berlin als Max Ihlenfeld, verbringt seine Kindheit in Italien. Schon früh hat er erste Kontakte zu Künstlern des Futurismus. Ab 1919 lebt er in Paris und arbeitet als Auslandskorrespondent für den „Corriere della Sera“. Mehr und mehr wendet er sich der Kunst zu, trifft im berühmten Café du Dôme die Künstler Giorgio di Chirico, Gino Severini und Alberto Savinio und besucht Museen und Ausstellungen. Die Abteilung für altägyptische Kunst im Louvre wird zu seiner dauerhaften Inspirationsquelle. Campigli beginnt selbst zu malen, anfangs noch mit deutlichen kubistischen Einflüssen von Fernand Léger, Carlo Carrà und Picasso. 1927 kündigt er seine Journalistenstelle und ist ausschließlich künstlerisch tätig. Bei einem Besuch des „Museo Etrusco“ in Rom entdeckt Campigli 1928 die etruskische Kunst für sich. Campigli nimmt an den Ausstellungen der italienischen Künstlergruppe „Novecento“ teil, die 1927 bis 1930 in Zürich, Amsterdam, Berlin und Bern gezeigt werden. Er malt Wandgemälde im Palazzo di Giustizia in Mailand, der Universität Padua und für

den italienischen Pavillon der Weltausstellung in New York. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs verbringt Campigli in Venedig, kehrt anschließend für einige Jahre nach Paris zurück, bevor er ab 1951 in Rom lebt und 1963 nach St. Tropez übersiedelt.

Fast das gesamte künstlerische Œuvre von Massimo Campigli ist geprägt von Frauenmotiven. Sie erscheinen stark typisiert, als Figurinen, als Tänzerinnen, die deutlich an altägyptische und vor allem etruskische Wandmalereien erinnern. Für die Bildkomposition bevorzugt Campigli ein einfaches Schema aus nebeneinander angeordneten Figuren und reduzierter Farbwahl. Durch vielfältige Variationen erschafft Campigli eine ganz eigene charakteristische Welt, in der alles Individuelle durch einen allgemeinen zeichenhaften Ausdruck ersetzt wird und die Frauen zu austauschbaren Figürchen werden. Dennoch weisen sie in ihrem Ausdruck stets etwas Liebenswertes auf.

In dieser puppenhaften Darstellung der Frau steht Campigli den Arbeiten von Marie Laurencin und Paul Delvaux nahe.

€ 25.000/30.000





Marino Marini
1901 Pistoia – Viareggio 1980

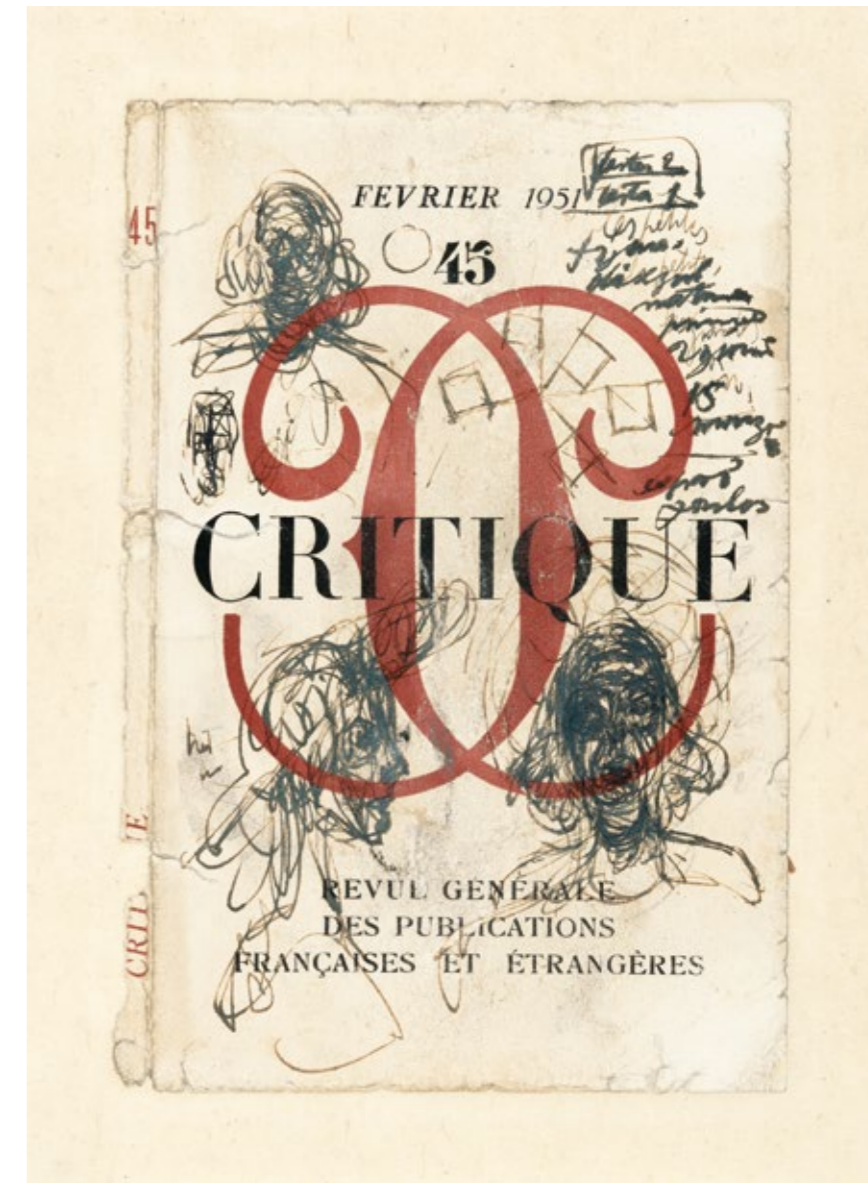
552 | Ohne Titel

Aquarell und Tusche auf Velin. (1953). Ca. 40 × 37 cm.
Signiert unten rechts.

Provenienz:

Galerie d'art moderne Marie-Suzanne Feigel, Basel, verso mit dem Etikett auf der Rahmenrückpappe;
Ferdinand Wortmann, Basel, Aeschenvorstadt, verso mit dem Etikett auf Rahmenrückpappe;
Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 10.000/15.000



Alberto Giacometti
1901 Borgonovo – Chur 1966

553 | Kopfstudien

Tuschfeder auf Zeitschriftencover auf Japan kaschiert.
(1950er Jahre). Ca. 22,5 × 15 cm (Unterlage ca. 27,5 × 20 cm).
Verso auf der Unterlage mit einer handschriftlichen Echtheitsbestätigung von James Lord.

Die Arbeit wird der Fondation Giacometti, Paris, vorgelegt.
Die Expertise war zum Zeitpunkt der Drucklegung des Kataloges noch nicht erstellt.

Provenienz:

Galerie Biedermann, München;
Privatsammlung, Süddeutschland, bei Vorgenannter erworben, durch Erbfolge an die jetzige Besitzerin.

Giacometti zeichnete seine Kopfstudien auf das Cover der französischen Literaturzeitschrift „Critique“ vom Februar 1951.

€ 18.000/24.000



Alberto Giacometti

554^N | Deux sculptures dans l'atelier

Radierung auf Kupferdruckpapier. (1964). Ca. 25,5 × 19,5 cm (Blattgröße ca. 38,5 × 28,5 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts. Illustration für das Gedicht „L'inconnu“ von Edith Boissonnas in dem Gedichtband „Paroles peintes II“, herausgegeben von Editions O. Lazar-Vernet, Paris 1965. Lust 187; Kornfeld 425 C e (von C f).

€ 5.000/6.000

Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

555 | Goyescas

Bleistift und Kohle auf bräunlichem Karton. (19)39. Ca. 44,5 × 35 cm. Signiert und datiert unten rechts. Blatt aus einem Skizzenblock (mit perforiertem Rand links). Ponert 706. Provenienz: Hauswedell & Nolte, Hamburg 6.12.1997, Los 521; Grisebach, Berlin 2.12.2006, Los 356; Privatsammlung, Europa.

€ 4.000/6.000

556 | Grotteske

Kohle, teils radiert und gewischt, auf Maschinenbütten. (19)43. Ca. 28,5 × 36 cm. Signiert und datiert unten rechts. Verso: Figürliche Komposition. Mit einer schriftlichen Expertise von Felicitas Baumeister, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, vom 17.3.2022. Die Arbeit wird im digitalen Nachtrag des Werkkataloges der Zeichnungen, Gouachen und Collagen unter der Nummer 0834B erfasst.

Provenienz: Lempertz, Köln 3.12.1964, Los 30, mit Abb. Tafel 40; Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen.

Wohl eine Vorarbeit für die gleichnamige, 1946 entstandene erste Fassung der Lithografie „Grotteske“ (Spielmann/Baumeister 75).

€ 5.000/7.000



Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze)

1913 Berlin – Paris 1951

557 | Arabesques de Visages et le naseau du cheval

Tuschfeder, Aquarell und farbige Kreide auf Velin, auf Büttchen montiert. (Um 1940) Ca. 27 × 18,5 cm (Unterlage ca. 29,5 × 21 cm). Signiert unten rechts. Gutbrod A 264. Mit einer Expertise von Dr. Ewald Rathke, Frankfurt/Main, vom 15.5.2023.

Literatur: Shigeo Chiba, L'œuvre de Wols, Paris 1974, S. 149.

Ausstellung: WOLS, Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm 1960, Kat.-Nr. 20.

Provenienz: Galerie Europe, Paris; Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm; Privatsammlung, um 1965 bei Vorgenannter erworben; Christie's, London 4.4.1989, Los 364; Christie's, London 20.2.1990, Los 221; Sotheby's, London 29.6.2016, Los 202; Privatsammlung, Bayern.

Dr. Ewald Rathke schreibt in seiner Expertise: „Arabesques de Visages et le naseau du cheval nimmt, [...], im Werk von Wols eine eigene Position ein. Nahezu das Papier ausfüllend, zeichnete Wols mit wenigen Strichen ein nach links gewendetes Profil. Es handelt sich nicht, wie man aufgrund der ungewöhnlichen Dynamik der minimalistischen Federzeichnung annehmen könnte um einen Entwurf oder eine Kompositionsskizze für nachfolgende Aquarelle, sondern um die Erprobung ein zentralen Motivs mit eigenständigem Thema auf das Wesentliche zu reduzieren. Dies setzt sich in der Ausgestaltung der vom Kontur eingeschlossenen Fläche fort. Die Verknüpfung des Profils eines Gesichtes mit der Weiterfüh-

rung zu einer abstrahierenden Gesamtform ist für den Stil von Wols in der in Frage kommenden Stilphase um 1940 bei gesicherten Arbeiten zu beobachten. Ähnlich verhält es sich beim Umgang mit der Aquarellfarbe. Zuvor dominierten als Motive noch surrealistisch orientierte Szenerien. Am Ende des Aufenthalts von Cassis und später in Dieulefit, ab Ende der 1942er Jahre, führte Wols Zeichnungen präziser und differenzierter aus und die additiv ausgeführten Silhouetten mündeten in abstrakten voneinander klar unterscheidbaren organischen Formen (Vgl. Ausstellungskatalog Bremen/Houston 2013/2014, Nr. 63 und 82). [...].“

€ 18.000/24.000



Fritz Winter

1905 Altenbögge – Herrsching 1976

558 | „Unendlich“

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. (19)32.
Ca. 50 × 68 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.
Verso signiert, nochmals datiert sowie betitelt.
Lohberg 263.

Literatur:

Baerlocher, Herbert (Einf.), Fritz Winter. 146 ausgewählte Werke aus den Jahren 1924 bis 1938, Bern 1963, Kat.-Nr. 33, S. 37, mit s/w Abb.

Ausstellung:

IKI – 3. Internationaler Markt für aktuelle Kunst, Düsseldorf 1973, verso auf dem Keilrahmen mit Etikett (zweifach).

Provenienz:

Galerie Marbach, Bern, verso mit dem Etikett;
Galerie Paul Bruck, Luxemburg;
Privatsammlung, Luxemburg, 1980 bei Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 12.000/15.000



Fritz Winter

559 | „Nr. 4-43“

Öl auf Papier, vom Künstler auf Papier sowie auf grünlichem, strukturierem Karton montiert. (19)35. Ca. 14 × 17 cm (Unterlagepapier ca. 15 × 18 cm, Unterlagekarton ca. 25 × 35 cm). Auf dem Unterlagepapier monogrammiert und datiert unten rechts. Auf dem Unterlagekarton signiert und datiert unten rechts sowie unleserlich bezeichnet unten links. Verso betitelt. Unten rechts kleines handschriftliches Etikett „300“. Lohberg 617.

Ausstellung:

Fritz Winter, München u.a. 1976-78, Kat.-Nr. 38, mit s/w Abb.; Fritz Winter, Galerie der Stadt Stuttgart, 1990, Kat.-Nr. 55, mit s/w Abb.

Provenienz:

Sammlung Konrad Knoepfel, Nürnberg, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Stempel;
Privatsammlung, Süddeutschland;
Ketterer, München 20.10.2012, Los 639;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 10.000/15.000



Fritz Winter

560 | „Kräftig“

Öl und farbige Pastellkreide auf festem Karton. 19(51).
Ca. 49,5 × 70 cm. Signiert und datiert unten links. Verso
nochmals signiert, datiert und betitelt sowie bezeichnet
„KM 317“.

Nicht bei Lohberg.

Provenienz:

Galerie-Marbach-Verlag, Bern, verso auf der Rahmenrück-
pappe mit Stempel und der Nr. „KM 317“ und „17“ auf Etikett;
Galerie am Markt, Schwäbisch-Hall, verso auf der Rahmen-
rückpappe mit Stempel;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 8.000/12.000



Theodor Werner

1886 Jettenburg – München 1969

561 | „Vögel“

Tempera auf Leinwand. 1934. Ca. 81 × 100 cm. Verso signiert,
datiert und betitelt.

Auf der Schutzleinwand verso von fremder Hand mit der
Inventar-Nr. „TW 591“ bezeichnet.

Lohkamp 12.

Ausstellung:

Galerie Gerd Rosen, Berlin 1947, mit Abb. S. 5;
Abstraction création 1931–1936, Westfälisches Landes-
museum für Kunst und Kulturgeschichte, Landschafts-
verband Westfalen-Lippe, Münster/Musée d'Art Moderne
de la Ville, Paris, 1978;
30er Jahre, Haus der Kunst, München, Kat.-Nr. 177,
verso auf dem Keilrahmen mit Etikett;
Theodor Werner, Karl & Faber, 1988, Kat.-Nr. 1,
S. 7 mit Farbtafel.

Provenienz:

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, verso auf
dem Keilrahmen mit Etikett, dort mit der Inventar-Nr.
T.W. 591;
Galerie Valentien, Stuttgart, verso auf Rahmen mit Etikett;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 15.000/20.000

Fernand Léger

1881 Argentan – Gif-sur-Yvette 1955

562 | Eléments de Paysage

Gouache, Tuschpinsel und Deckweiß über Bleistift auf strukturiertem, chamoisfarbenem Velin. (1933).

Ca. 38 × 30 cm. Monogrammiert unten mittig.

Provenienz:

Perls Galleries, New York;

Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer,

3.5.1962, Los 246, verso auf der Rahmenrückseite mit dem Etikett;

Ketterer, München 28.11.1977, Los 1179;

Privatsammlung, Bayern, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

- **Seit 1929 interessiert sich Léger vermehrt für die Themen Natur und Landschaft**
- **„Léger löst sich von der Welt der Maschinen“ und wendet sich den natürlichen Formen zu**
- **Der Maler konzentriert sich dabei vor allem auf die Grundformen und Oberflächen der Naturobjekte**

Fernand Léger, der sich normalerweise mit mechanischen Elementen aus dem modernen städtischen Leben beschäftigt, wendet sich 1929 erstmals seit seiner Serie der „Paysages Animés“ von 1921 nachhaltig dem Thema der Landschaft zu. Dieses Interesse erwächst aus Légers Aufenthalt auf dem Bauernhof seiner Familie in der Normandie, bei denen er gerne einfache Gegenstände zeichnet, die ihm bei seinen täglichen Spaziergängen begegneten, wie Steine, Disteln, Blätter oder Baumrinden. „Léger löst sich nun von der Welt der Maschinen und wendet sich den natürlichen Formen zu, die im Wesentlichen pflanzlich, mineralisch und tierisch sind“ (Fernand Léger Drawings and Gouaches, London 1973, S. 115).

Léger setzt im vorliegenden Aquarell verschiedene Fragmente aus der Natur stilllebenartig zusammen und lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf die Kontraste ihrer Formen, Farben und Oberflächen. Durch die Staffelung der abstrahierten Naturelemente erzielt der Maler eine gewisse Räumlichkeit, die der Flächigkeit der einzelnen Objekte entgegenwirkt.

€ 22.000/25.000





Henri Matisse

1869 Le Cateau-Cambrésis – Nizza 1954

563^N | Le Loup

Farbiges Pochoir auf Velin von Arches. (1947).
Ca. 42 × 63 cm (Blattgröße ca. 42 × 65 cm). Probedruck außerhalb der ungefalteten Auflage von 100 Exemplaren.
Blatt VI aus der 20-teiligen Suite „Jazz“, herausgegeben von Tériade, Paris. Zusätzlich zu der ungefalteten Auflage ist eine Buch-Auflage mit 250 Exemplaren mit vertikalem Mittelfalz erschienen.
Duthuit/Garnaud 22bis.

€ 10.000/15.000

564^N | L'enterrement de Pierrot

Farbiges Pochoir auf Velin von Arches. (1947).
Ca. 42 × 65 cm (blattgroß). Probedruck außerhalb der gefalteten Buch-Auflage mit 250 Exemplaren.
Blatt X aus der 20-teiligen Suite „Jazz“, herausgegeben von Tériade, Paris. Neben der Buch-Auflage ist eine ungefaltete Auflage mit 100 Exemplaren erschienen (ohne Mittelfalz).
Duthuit/Garnaud 22.

€ 12.000/15.000



„In meinen Scherenschnitten bin ich auf etwas gestoßen, das mehr den Charakter des Abstrakten und des Absoluten hat. Ich bin an eine Destillation der Form gelangt (...) Von diesem oder jenem Objekt (...) behalte ich jetzt nur noch das (ikonografische) Zeichen bei, welches für seine Existenz in seiner eigenen Form, für die Komposition, wie ich sie ersinne, genügt.“ Henri Matisse

In den 1940er Jahren findet Henri Matisse, nach schwerer Krankheit lange Zeit geschwächt und bettlägerig, aus der Not heraus zu einer neuen künstlerischen Ausdruckform. Er schneidet aus mit Gouache-Farben eingefärbtem Papier verschiedenste Formen aus und klebt diese auf ebenfalls mit Gouache bemalte Papierbögen. Mit seiner fast fünfzigjähri-

gen künstlerischen Erfahrung komprimiert der Künstler in dieser Technik gleichsam zeichnerische und malerische, aber auch skulpturale Eigenschaften: nur den eigenen Bewegungen der Schere folgend, frei, spontan und ohne Vorlage oder Modell. Die an sich traditionelle Technik des Scherenschnittes überführt Matisse durch den besonderen Einsatz von Farbe und Reduktion der Form zu einer einzigartigen modernen Symbiose aus reiner Form und strahlender Leuchtkraft. 1947 fertigt Matisse 20 Scherenschnitte für die Suite „Jazz“ an, die im Pochoir-Verfahren gedruckt werden. Sowohl die sogenannten „cut-outs“ als auch die darauf basierende „Jazz“-Suite zählen heute zu den Höhepunkten in Matisse's graphischem Œuvre.



Serge Poliakoff
1900 Moskau – Paris 1969

565^N | Komposition in Gelb, Blau und Rot

Farbige Lithografie auf Velin von BFK Rives. (1969).
Ca. 65 × 97,5 cm (Blattgröße ca. 75 × 105 cm). Eines von
20 „E.A.“-Exemplaren außerhalb der Auflage von
80 Exemplaren. Signiert unten rechts.
Herausgegeben von der Galerie im Erker, St. Gallen,
mit dem Trockenstempel.
Poliakoff/Schneider 73.

Provenienz:
Privatsammlung, Schweiz.
€ 6.000/8.000

Julius Bissier

1893 Freiburg im Breisgau – Ascona 1965

566 | Ohne Titel

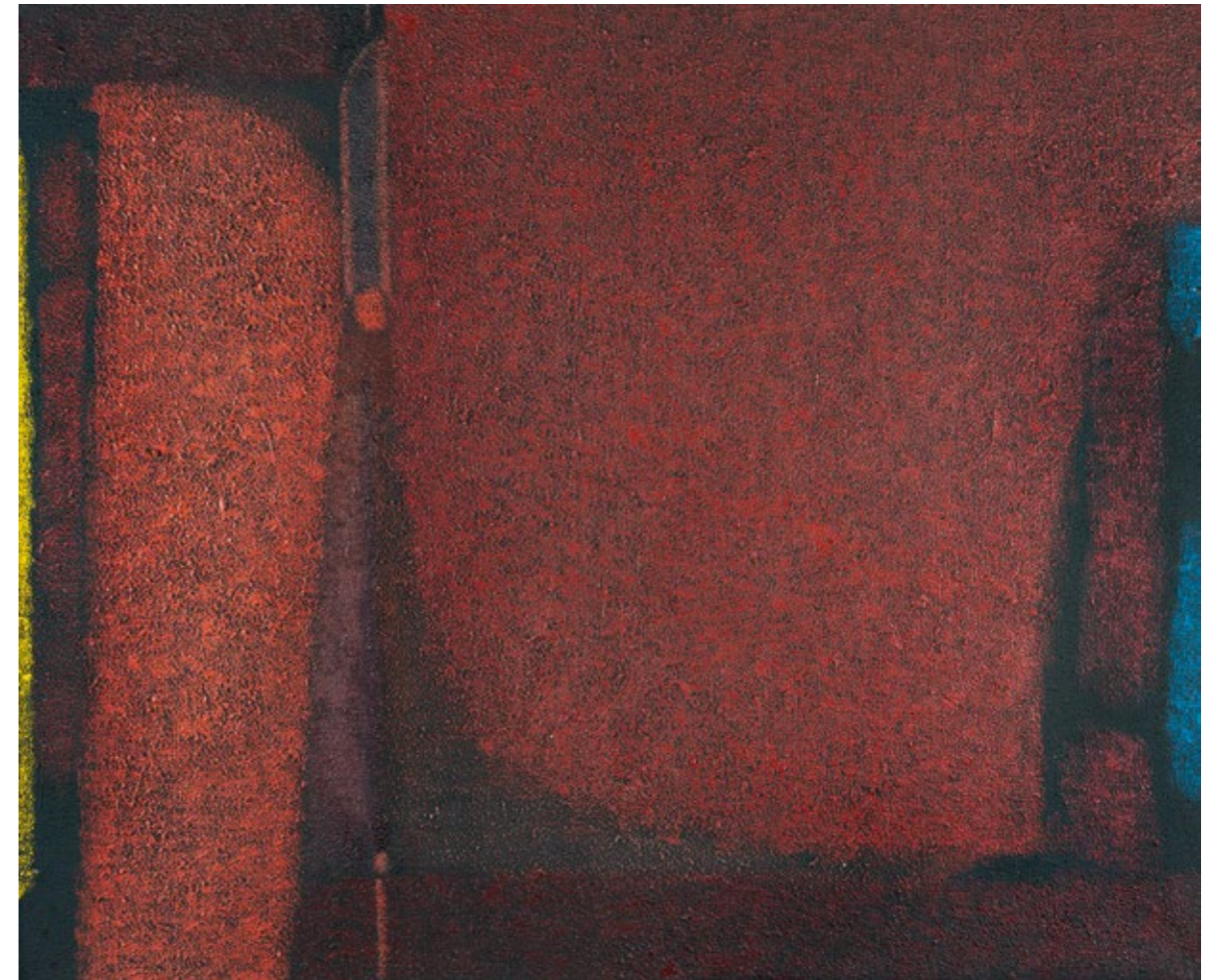
Eiöltempera auf Baumwollstoff. (19)61. Ca. 23 × 28,5 cm.
Signiert und datiert „22. Januar 61“ oben rechts.

Provenienz:
Galerie Lefebvre, New York, auf der Rahmenrückpappe mit
dem Etikett; Privatbesitz, Luxemburg.

€ 5.000/7.000



Los 567



Max Ackermann

1887 Berlin – Unterlengenhardt 1975

567 | Ohne Titel (Überbrückungskomposition)

Farbige Pastellkreide auf blaugrünlichem Maschinenbütten.
1959. Ca. 31 × 24 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Das Werk ist im Max-Ackermann-Archiv, Bietigheim-Bissingen,
unter der Nummer „ACK 5750“ verzeichnet.

Ausstellung:
Max Ackermann, Lob des Blau, Galerie Koch, Hannover
2000, Kat.-Nr. 34, mit Abb.

Provenienz:
Nachlass Max Ackermann;
Galerie Koch, Hannover 2000;
Privatbesitz, 2001;
Sigalas, Hildrizhausen 22.2.2003, Los 846;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 3.000/4.000

568 | Überbrückungskomposition

Öl auf Leinwand. 1964. Ca. 100 × 120 cm. Signiert und datiert
unten links. Verso auf dem Keilrahmen nochmals signiert,
datiert „15.Nov.1964“ und bezeichnet „3“.

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Rudolf Bayer,
Max-Ackermann-Archiv. Das Werk ist im Max-Ackermann-
Archiv, Bietigheim-Bissingen, unter der Nummer „ACK7630“
verzeichnet.

Provenienz:
Nagel, Stuttgart 27.04.2006, Los 552;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

Max Ackermann, ein herausragender Vertreter der abstrakten
Malerei in Deutschland, schafft einzigartige Werke, in denen
Form und Farbe auf harmonische Weise verschmelzen. 1964
residiert er als Ehrengast in der Villa Massimo, was seine
Kunstpraxis tiefgreifend beeinflusst. Er beginnt Musik als
Kernelement in seine Arbeiten zu integrieren, wie auch im Ti-
tel des vorliegenden Werks ersichtlich ist. Die Kompositionen
dieser Periode reflektieren musikalische Harmonien und
Rhythmen, wodurch Ackermanns Kunst eine neue, berei-
chernde Dimension erhält.

€ 15.000/20.000

„Malerei ist geistige Setzung der Farbe“

Ernst Wilhelm Nay, um 1967



Ernst Wilhelm Nay

1902 Berlin – Köln 1968

569 | Ohne Titel

Aquarell auf festem, leicht strukturiertem Aquarellpapier.
(19)55. Ca. 41,5 × 60,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Verso von fremder Hand bezeichnet „50463“.
Claesges 55-027.

Ausstellung:

Ernst Wilhelm Nay – Die Bilder von 1955 – Frühe Bilder
1938/39, Galerie Günther Franke, München 1955.

Provenienz:

Galerie Günther Franke, München (1955);
Privatbesitz;
Sotheby's, London 23.6.2005, Los 590;
Galerie Crone, Berlin;
Privatbesitz, Potsdam;
Phillips, London 15.10.2015, Los 190;
Privatbesitz, München;
Ketterer, München 11.6.2016, Los 932;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

- **Eine der frühesten Arbeiten aus der berühmten Serie der Scheibenbilder, die ab 1955 entstehen**
- **Eindrucksvolles Zeugnis des hoffnungsvollen künstlerischen Neuanfangs des Künstlers in der Nachkriegszeit**
- **Arbeit mit besonders leichter und zarter Bildwirkung trotz bewusster und konzentrierter Komposition**

„Auf die Frage, wie er zur Gestaltungsform der Scheibe gekommen sei, antwortete Nay, dass für ihn die natürliche Ausbreitung einer Farbe im Prozess des Malens der Kreis sei. Versuche er, den ersten Farbfleck auf der Leinwand zu vergrößern, führe seine Hand ganz unwillkürlich den Pinsel in kreisrunder Bewegung, so dass eine Scheibe entstehe. Diese so einfache,

aus dem artistischen Handwerk gewonnene Erfahrung machte er sich zum Prinzip, das ihn zu einer genialen Vereinfachung seiner Kunst führte. (...) Ab 1955 wird sie (die Rundform der Scheibe) – in allen ihren Variationen – zum Hauptmotiv seiner Malerei.“ (Elisabeth Nay-Scheibler, WVZ Gemälde, Bd. II, S. 62).

€ 25.000/35.000



Ernst Wilhelm Nay

570 | Farbholzschnitt 1952 - 4

Farbiger Holzschritt auf leicht gehämmertem Velin. (19)52. Ca. 35,5 × 48,5 cm (Blattgröße ca. 48,5 × 67,5 cm). Eines von 20 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts. Bezeichnet „Handdruck“ sowie „IV“ unten links. Verso bezeichnet „Nr. 18“ und weitere Beschriftungen von fremder Hand. Der Holzstock Schwarz ist laut Gabler noch im Nachlass vorhanden. Verso mit schöner Struktur des Druckstocks. Gabler 38.

Provenienz:
Ketterer, München 8.6.2013, Los 206;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

Laut Gabler lässt sich diese qualitätvolle Oberflächenstruktur der Farbholzschnitte nicht in der Presse, sondern nur im Handreibedruck erzielen. Der Formcharakter der Farbholzschnitte von 1952 wird sowohl von der die Messerführung bedingten Holzstruktur wie von der pastosen Materialität der Druckfarbe bestimmt. (Gabler S. 16).

€ 9.000/12.000



Ernst Wilhelm Nay

571 | Farbholzschnitt 1952 - 2

Farbiger Holzschritt auf leicht gehämmertem Velin. (19)52. Ca. 35,5 × 48 cm (Blattgröße ca. 48,5 × 67,5 cm). Eines von 20 nummerierten Exemplaren. Signiert und datiert unten rechts. Bezeichnet „Handdruck“ sowie „II“ unten links. Verso bezeichnet „Nr. 17“ und weitere Beschriftungen von fremder Hand. Verso mit schöner Struktur des Druckstocks. Gabler 36.

Provenienz:
Venator & Hanstein, Köln 15.3.2008, Los 1754;
Ketterer, München 8.6.2013, Los 205;
Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 9.000/12.000



Mark Tobey

1890 Centerville/Wisconsin – Basel 1976

572^N | Ohne Titel

Aquarell auf Velin. (19)66. Ca. 15 × 10,5 cm.

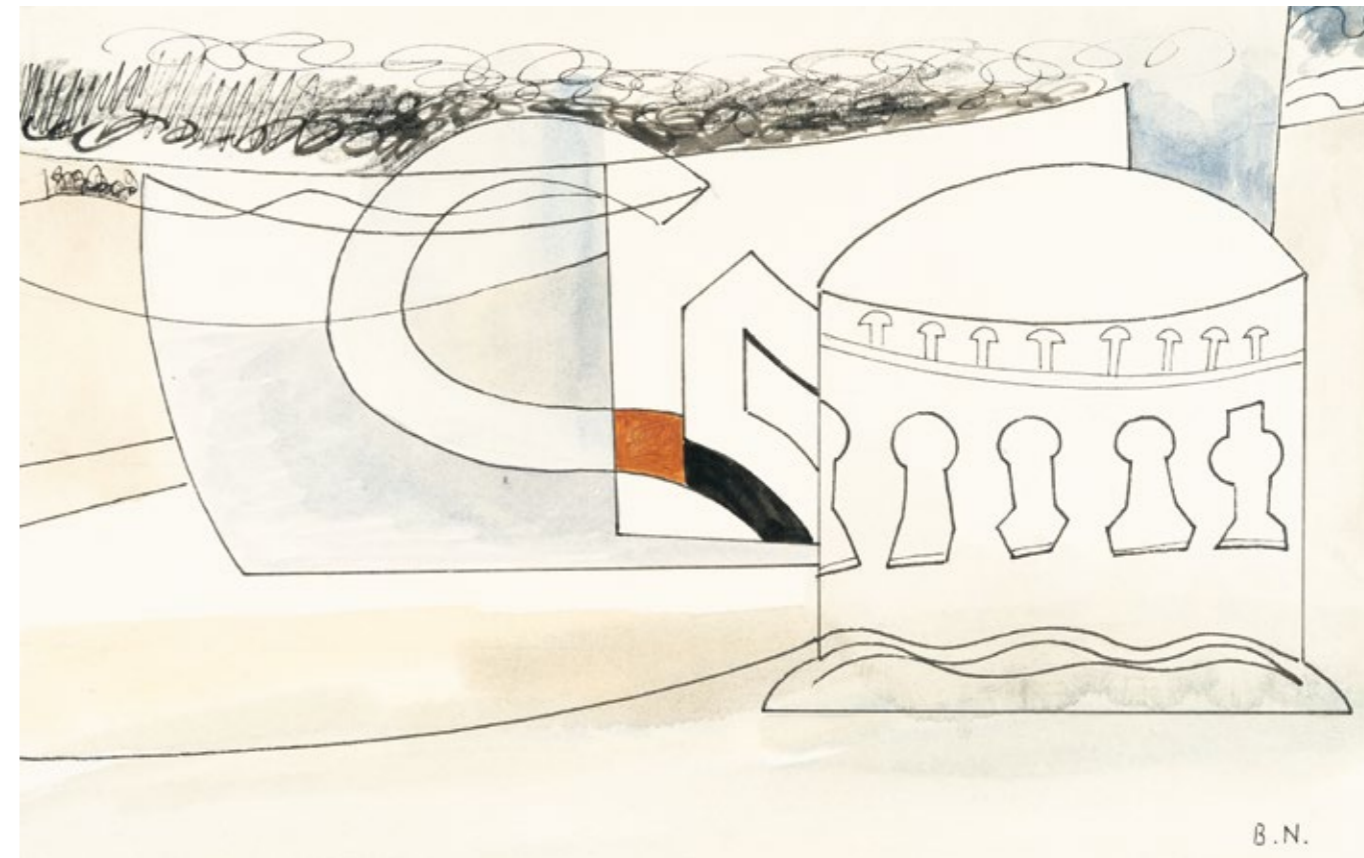
Verso signiert und datiert.

Mit einer Expertise von Achim Moeller, Geschäftsführer des Mark Tobey Project LLC, New York, vom 12.5.2023. Die Arbeit ist im Mark Tobey Archiv unter der Nummer MT [401-05-12-23] registriert.

Provenienz:

Sammlung Ulfert Wilke, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer; Privatbesitz, New York.

€ 5.000/7.000



Ben Nicholson

1894 Denham – London 1982

573 | Stilleben mit Becher

Tusche und Aquarell auf cremefarbenem Velin, auf Hartfaserplatte montiert. (Um 1967). Ca. 17,5 × 28 cm (Hartfaserplatte ca. 30,5 × 40,5 cm). Monogrammiert unten rechts.

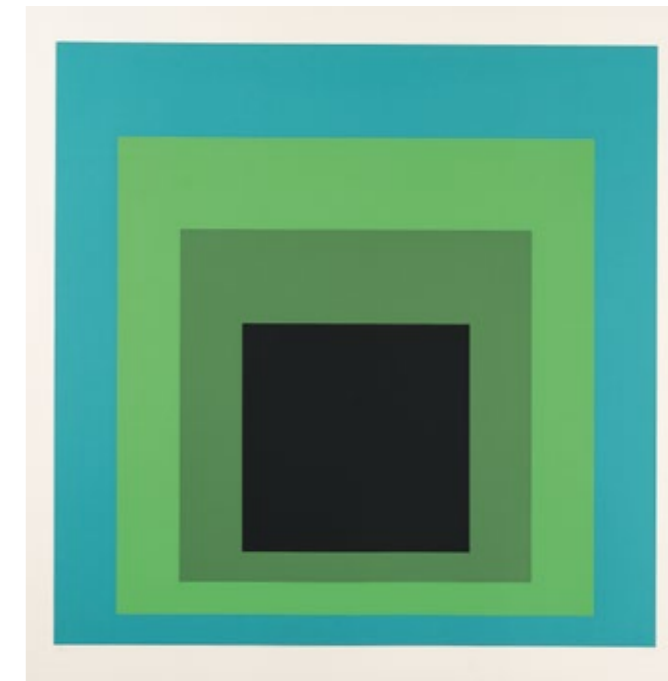
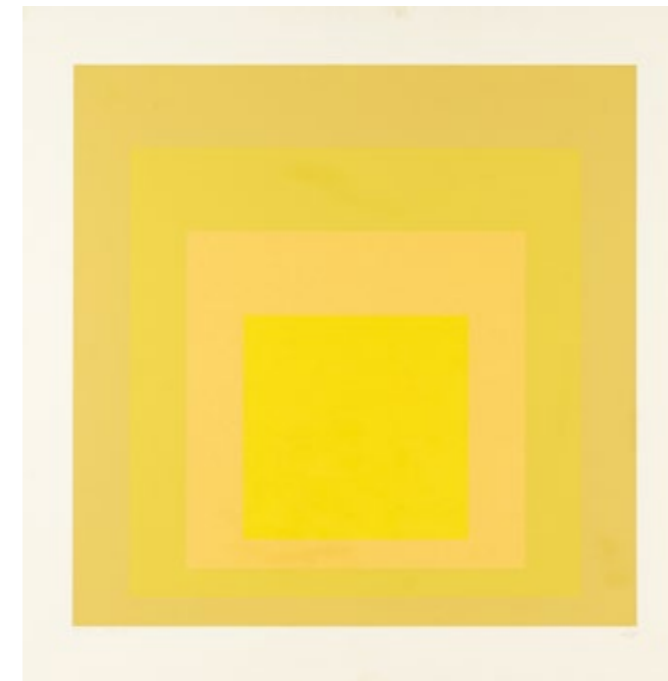
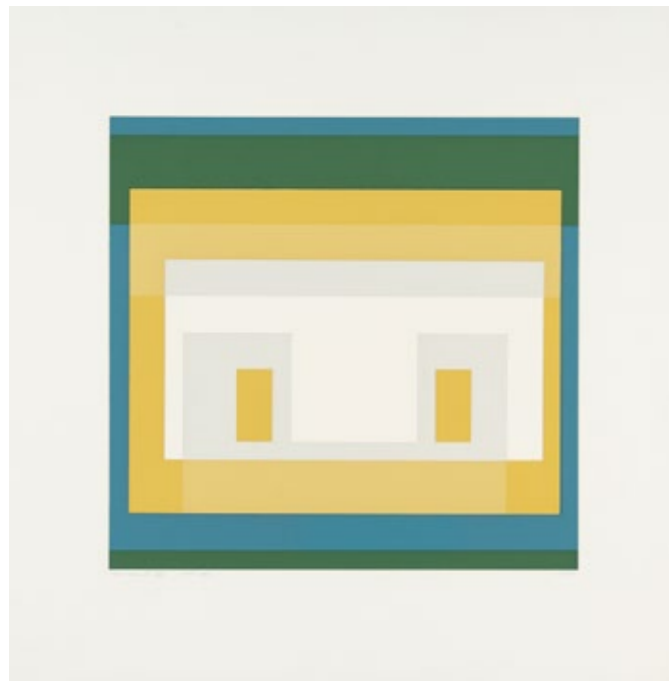
Wir danken Dr. Rachel Rose Smith, Herausgeberin des Werkverzeichnisses der Gemälde und Reliefs von Ben Nicholson, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Privatbesitz, Süddeutschland.

Unser Stilleben ist wohl zur gleichen Zeit wie die Radierung „Small Still Life“ von 1967 (Lafranca 40) entstanden. Auf beiden Werken ist ein noch heute vorhandener Becher aus dem Nachlass Nicholsons mit einer Ansicht des Chrystal Palace in London zu sehen. Die Arkaden des Gebäudes stellt Nicholson stark abstahiert dar. Schon 1945 war dieser 1851 anlässlich der Weltausstellung entstandene Souvenirbecher in seinem Besitz, wie das Gemälde „Still life with 3 mugs“ aus diesem Jahr beweist (siehe Ausstellungskatalog: Ben Nicholson. From the Studio, Pallant House Gallery, Chichester, 2021, S. 69, Abb. 64).

€ 15.000/20.000



Josef Albers
1888 Bottrop – New Haven 1976

**574 | 2 Bl.: „Variant II“ und „Variant VIII“
(from: Ten Variants)**

Farbige Serigrafie auf Velin. (19)66. Ca. 28 × 29 cm und ca. 28 × 30 cm (Blattgröße je ca. 43 × 43 cm). Je eines von 200 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten rechts, betitelt unten links.

Aus der zehnteiligen Mappe „Ten Variants“. Herausgegeben von Ives-Sillman, Inc., New Haven, mit dem Trockenstempel. Danilowitz 173-2 und 173-8.

Provenienz:
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 3.000/5.000

575 | „SP-II“

Farbige Serigrafie auf festem Karton. (19)67. Ca. 50 × 50 cm (Blattgröße ca. 61,5 × 61,5 cm). Eines von 125 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten rechts, betitelt unten links.

Aus der 12-teiligen Mappe „SP“, herausgegeben von der Edition Domberger, Stuttgart, für die Galerie Der Spiegel, Köln.

Danilowitz 175.2.

Provenienz:
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000

Josef Albers

576 | „SP-II“

Farbige Serigrafie auf Karton von Schoellershammer. (19)67. Ca. 49,5 × 49,5 cm (Blattgröße ca. 61,5 × 61,5 cm). Eines von 125 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten links.

Aus der 12-teiligen Mappe „SP“, herausgegeben von der Edition Domberger, Stuttgart, für die Galerie Der Spiegel, Köln.

Danilowitz 175.2.

Provenienz:
Galleria Katia s.r.l., Genua, verso mit dem Etikett; Privatsammlung, Monaco.

€ 3.000/4.000

577 | „DR-b“

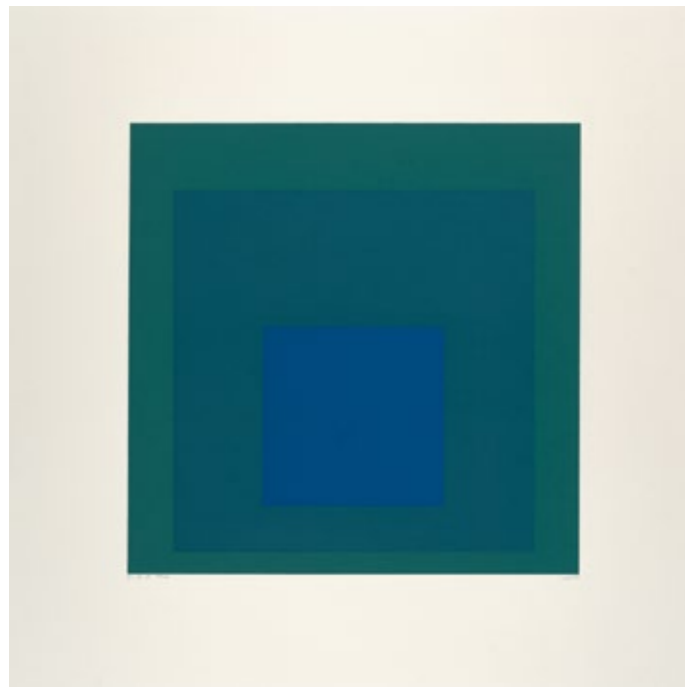
Farbige Serigrafie auf Karton. (19)68. Ca. 60 × 60 cm (Blattgröße ca. 68 × 68 cm). Eines von 100 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten rechts, betitelt unten links.

Herausgegeben von der Galerie Denis René, Paris, mit dem Trockenstempel.

Danilowitz 181.

Provenienz:
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 6.000/8.000



Josef Albers

578 | „I-S c“

Farbige Serigrafie auf dünnem Karton. (19)69. Ca. 35 × 35 cm (Blattgröße ca. 54,5 × 54,5 cm). Eines von 200 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten rechts, betitelt unten links.

Herausgegeben von Ives-Sillman, Inc., New Haven, mit dem Trockenstempel.

Danilowitz 189.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000

579 | „GB I“

Farbige Serigrafie auf feinem Karton. (19)69. Ca. 35 × 35 cm (Blattgröße ca. 54,5 × 54,5 cm). Eines von 125 nummerierten Exemplaren. Monogrammiert und datiert unten rechts, betitelt unten links.

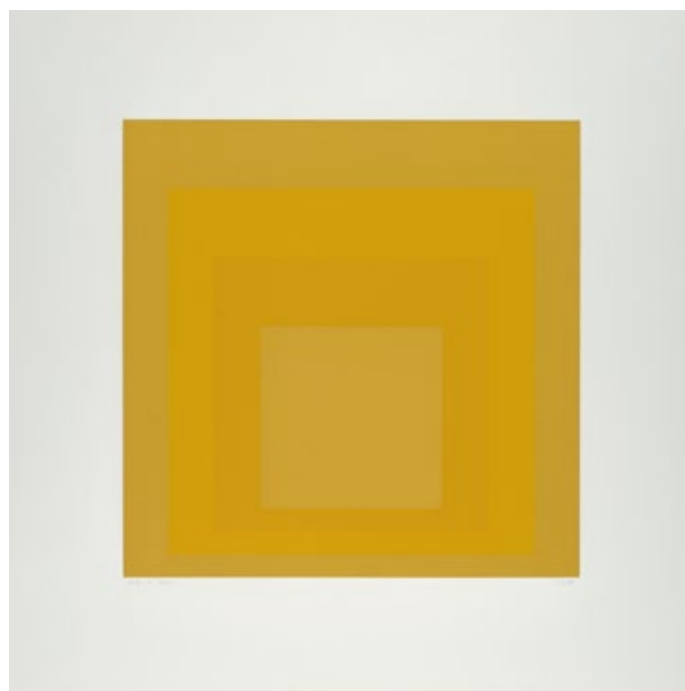
Herausgegeben für die Galerie Brusberg, Hannover, von Ives-Sillman, Inc., New Haven, mit dem Trockenstempel.

Danilowitz 187.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000



Hans Hartung

1904 Leipzig – Antibes 1989

580 | „P 1967-103“

Acryl und Pastell über einer Ritzzeichnung auf Karton, auf Leinwand aufgelegt. (19)67. Ca. 100 × 73 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Das Werk ist im Archiv der Fondation Hartung Bergman, Antibes, registriert und wird in das Online-Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen aufgenommen.

Provenienz:

Privatsammlung, Paris 1967;

Grisebach, Berlin 27.5.1994, Los 65;

Privatsammlung, Deutschland.

Ursprünglich verso auf dem Karton mit „P 1967-103“ bezeichnet. Diese Bezeichnung wurde wohl später auf die Rückseite der Leinwand übertragen.

Mit seinen kalligrafischen Bildern wurde Hartung bereits in den 1950er Jahren neben Fautrier, Wols und Riopelle zu einem führenden Künstler der École de Paris und zu einem Mitbegründer des Informel. Von Anfang an bestimmen das grafische Element, die gebündelte und verknäuelte Linie, das Balkengerüst, das vielmaschige Gefüge energischer oder gebrochener Pinsel- oder Federzüge seine Malerei. Dabei hat die Linie keine darstellende oder begrenzende Funktion, sondern steht für sich selbst, als Geste und Kompositionselement. Farbe spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle, dennoch ist sie, wie im vorliegenden Werk, wichtig: Mit dem zarten Gelb betont der Künstler die zentrale Verdichtung der Komposition.

€ 10.000/15.000



Los 582

Adolf Fleischmann
1892 Esslingen – Stuttgart 1968

581 | „Toomoo 3“

Gouache auf schwarzem Tonpapier von Canson & Montgolfier. 1960. Ca. 65 × 50 cm. Signiert, datiert und betitelt unten rechts.

Nicht bei Wedewer.

Wir danken Dr. Alfred M. Fischer für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Provenienz:

Wohl Privatsammlung, USA;

Privatbesitz, Luxemburg.

€ 5.000/7.000

Werner Heldt

1904 Berlin – Sant'Angelo d'Ischia 1954

582 | Ohne Titel

Öl auf weißer Strukturtapete. (Um 1950). Ca. 30,5 × 40,5 cm. Nicht bei Schmied.

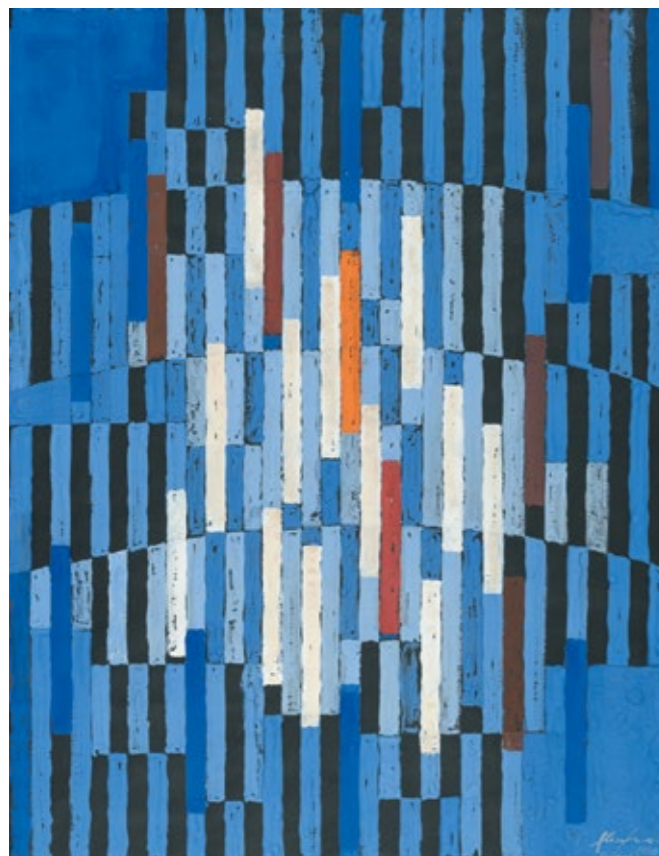
Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel sowie der handschriftlichen Bestätigung und der Nr. „68“; Lempertz, Köln 4.6.2002, Los 229; Privatsammlung, Rheinland.

Bei der nahezu abstrakten Komposition in Schwarz und kräftigen Grün- und Blautönen mit gelben und rosafarbenen Akzenten handelt es sich vermutlich um eine Studie zu den zahlreichen Anfang der 1950er Jahre entstandenen „Häuserstillleben“ oder „Stillleben vor Häusern“.

€ 8.000/10.000

Los 581



© 1992 THOROFON RECORDS CO
VC-BILDKUNST BONN 2023



Vergleichsabb.: Modern Piano Trios
(CD-Cover)

Otto Ritschl
1885 Erfurt – Wiesbaden 1976

583 | „Komp. 72/21“

Öl auf Leinwand. (19)72. Ca. 130 × 97 cm. Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. Mirus 1972/21.

Provenienz:

Privatsammlung, Rheinland.

€ 7.000/9.000

Franz Xaver Fuhr

1898 Neckarau – Regensburg 1973

584ⁿ | Schiff in der weißen Bucht

Öl auf Malpappe. (1964/1970). Ca. 59,5 × 75 cm. Signiert unten links. Unleserlich bezeichnet oben rechts. Zienicke 458.

Ausstellung:

Xaver Fuhr, Museum der Stadt Regensburg, 1973, Kat.-Nr. 36; Retrospektivausstellung Xaver Fuhr; Galerie von Abercron, Köln 1977, Kat.-Nr. 50.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, Karlsruhe 1973, verso mit dem Stempel; Privatbesitz, Berlin; Galerie von Abercron, Köln, verso auf der Rückwand mit dem Etikett; Privatsammlung, USA.

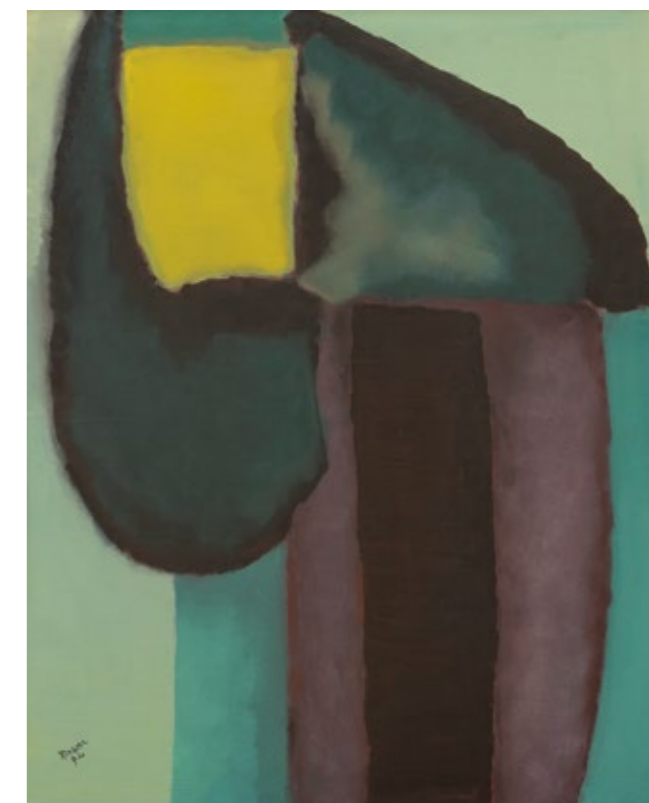
Das vorliegende Gemälde wurde ausgewählt um den CD-Umschlag „Modern Piano Trios“ des Göbel-Trio Berlin 1992 zu gestalten.

€ 6.000/8.000



Los 584

Los 583





Oskar Kokoschka

1886 Pöchlarn bei Wien – Montreux 1980

585 | Porträt Mosche Dajan (Moshe Dayan)

Ölkreide auf chamoisfarbenem Velin. (1973). Ca. 63,5 × 50,5 cm.
Mit dem Trockenstempel „Atelier Kokoschka“.
Diese Zeichnung wird ins Werkverzeichnis Oskar Kokoschka:
Die Zeichnungen und Aquarelle von Alfred Weidinger
aufgenommen.

Provenienz:

Olda Kokoschka (Witwe des Künstlers);
Kunsthändler Wienerroither & Kohlbacher, Wien;
Privatsammlung, Wien.

Kokoschka porträtiert den charismatischen israelischen Verteidigungsminister Mosche Dajan (1915–1981) während seines Jerusalembesuchs im April 1973. Eine weitere Zeichnung mit leicht variiertem Haltung des Dargestellten verwendet Kokoschka als Umdrucklithografie für die sechsteilige Mappe „Jerusalem Faces“, die 1973/74 erscheint (vgl. WVZ Wingler/Welz 496).

€ 7.000/9.000



Oskar Kokoschka

586ⁿ | Apulia

Folge von 20 Lithografien auf Japon nacré. (1964).
Bis zu ca. 40 × 53 cm (Blattgröße ca. 52 × 66,5 cm).
Eines von 50 Bl. für Bl. nummerierten Exemplaren. Lithografien jeweils signiert unten rechts. In O.-Leinenkassette.
Herausgegeben von Marlborough Fine Art Ltd., London.
Wingler/Welz 268–287.

€ 7.500/8.500



ONLINE-ONLY-AUKTIONEN

„Große Namen, kleines Geld“ – entdecken Sie in unseren Online-Only-Auktionen qualitätsvolle Werke namhafter Künstler.

Ab Mittwoch, 7. Juni 2023, 10 Uhr bis
Mittwoch, 21. Juni 2023, 18 Uhr auf karlunfaber.de

From Wednesday, 7 June 2023, 10 am (CEST) to
Wednesday, 21 June 2023, 6 pm (CEST) at karlandfaber.com

Beachten Sie, dass für die Online-Only-Lose keine
zusätzlichen Zustandsberichte erstellt werden.
*Please note that we do not provide additional condition
reports for the online only lots.*



Zum Katalog und allen weiteren
Infos zu Online Only



JEAN FAUTRIER
€ 700/800



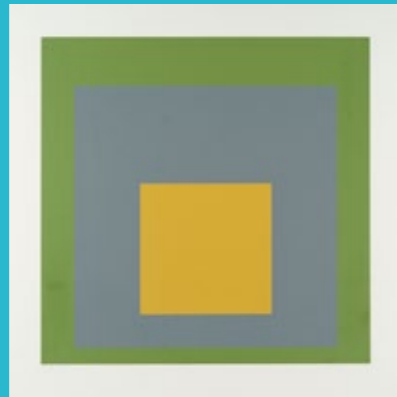
BÉLA KÁDÁR
€ 3.000/5.000



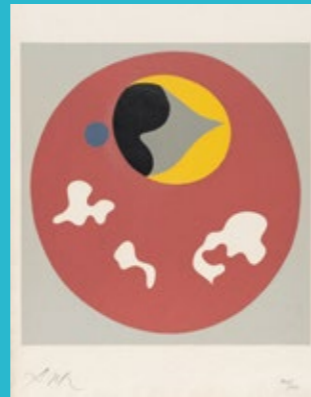
FRANZ MARC
€ 2.500/3.000



MAX ACKERMANN
€ 1.500/1.700



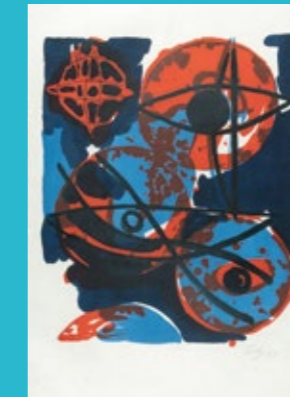
JOSEF ALBERS
€ 2.500/3.000



HANS ARP
€ 2.500/3.000



ROBERT MICHEL
€ 500/700



ERNST WILHELM NAY
€ 800/1.000



MAX PEIFFER WATENPHUL
€ 2.500/3.000



RUDOLF BREDOW
€ 1.800/2.400



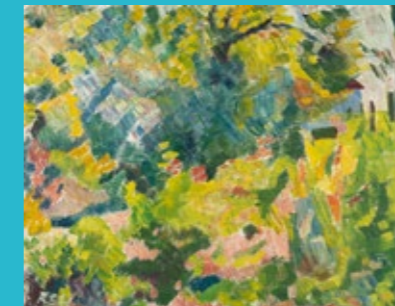
MARC CHAGALL
€ 700/900



ERICH ERLER-SAMADÉN
€ 900/1.200



JULIUS SEYLER
€ 500/600



ROSE SOMMER-LEYPOLD
€ 1.500/2.000



EDUARD THÖNY
€ 1.800/2.000

Legende

Auktion 317 Moderne Kunst

Evening Sale Los 600 – 661

Day Sale Los 400 – 586

Auktion 318 Zeitgenössische Kunst

Evening Sale Los 1000 – 1053

Day Sale Los 700 – 919

Künstler/Artist Los/Lot No.

Ackermann, M.	567, 568	Chamberlain, J.	769, 770	Gris, J.	441	Kirchner, E. L.	449, 450, 459,
Ackermann, R.	870	Chillida, E.	730 – 732, 1006	Grom-Rottmayer, H.	525		601, 602, 635
Albers, J.	574 – 579, 658	Clarenbach, M.	407	Grosse, K.	1036 – 1038	Kirkeby, P.	812, 813
Albrecht, H.	746	Corinth, L.	611, 612	Grosz, G.	495 – 501	Klauke, J.	852, 853
Alechinsky, P.	918, 919	Cragg, T.	887, 888	Guyton, W.	889	Klee, P.	519, 522, 651, 652
Alÿs, F.	871	Dahmen, K.	733, 734	Haese, G.	747	Klimsch, F.	402
Antes, H.	807	Kooning, W. de	1008	Hafif, M.	855, 856	Klimt, G.	623 – 625
Anzinger, S.	760	Maria, W. de	786	Hansen, A.	776	Klinger, M.	408
Artschwager, R.	792	Derain, A.	443	Hartung, H.	580, 659	Knoebel, I.	823 – 826, 1042
Aubertin, B.	724	Bello, B. di	723	Heckel, E.	455, 460, 603, 636	Koenig, F.	744
Baechler, D.	872	Dion, M.	878	Heider-Schweinitz,		Kogan, M.	444 – 447
Baldinger, P.	767	Dix, O.	502, 504 – 512,	M. von	533	Kokoschka, O.	585, 586,
Balkenhol, S.	886		516 – 518, 647	Heiliger, B.	745		630, 631
Balwé, A.	493	Dokoupil, J.	879	Heine, T.	423	Kollwitz, K.	465, 466
Barlach, E.	480	Dorazio, P.	720 – 722, 1029	Heldt, W.	582	Krebber, M.	1046
Baselitz, G.	816 – 818	Dubuffet, J.	660	Herrmann, C.	401	Kubin, A.	479, 629
Baum, O.	529, 530	Dufy, J.	435	Hesse, H.	487	Kuehl, G.	406
Baumeister, W.	555, 556, 653	Ebersbach, H.	801	Hochreiter, S.	874	Laloy, Y.	710
Bayrle, T.	851	Erben, U.	735	Höckelmann, A.	728	Langhammer, A.	409
Beckmann, M.	473 – 478,	Erbslöh, A.	637, 641, 643	Hödicke, K.	814	Lasker, J.	1052
	481, 621, 661	Ernst, M.	649	Hoehme, G.	713, 714	Léger, F.	562
Berges, W.	726, 727	Espagnat, G.	439	Hofer, K.	483, 532	Leistikow, W.	614
Berrocal, M.	754	Export, V.	756	Holzer, J.	877	Leppien, J.	708, 709
Beuys, J.	729, 101 – 1013	Feininger, L.	457, 458, 461,	Horowitz, J.	863	Lichtenstein, R.	775, 1026
Bissier, J.	566		463, 650	Houdek, V.	890	Liebermann, M.	405, 418, 607
Bogomazov, A.	482	Fetting, R.	815	Huber, T.	846	Loiseau, G.	436
Bohrmann, K. H.	806	Fischer, A.	528	Humphries, J.	1039	Lüpertz, M.	828
Bonalumi, A.	719	Fischer, L.	900 – 902, 907	Hüpfner, K.	761, 762	Mack, H.	794
Bouzianis, G.	484, 486	Fischer, R.	875	Hüppi, A.	748, 749	Macke, A.	411, 412
Boxer, S.	784	Fleischmann, A.	581	Indiana, R.	777, 778	Man, V.	868
Brauner, V.	535	Förg, G.	819 – 821, 822, 1041	Jaenisch, H.	707	Manzù, G.	1001
Breyer, R.	430	Francis, S.	772, 1014, 1015	Janssen, H.	805	Marc, F.	456, 600
Brüning, P.	704	Franck, P.	433	Jawlensky, A. von	606, 640	Marden, B.	788
Brus, G.	757 – 759	Friesz, E.	434	Jensen, A. J.	700	Marini, M.	552
Bruyckere, B. de	1050	Fuhr, F.	584	Jettmar, R.	410	Marisol	771
Burgert, J.	1051	Gaul, A.	413 – 415	Jones, A.	779	Martin, H. J. G.	619
Buthe, M.	804	Geiger, R.	796, 1034, 1035	Jorn, A.	703	Mathieu, G.	706
Cage, J.	789 – 791	Gentry, N.	876	Kádár, B.	488, 489, 490	Matisse, H.	523, 524, 563,
Campigli, M.	551	Gerstl, R.	622	Kawara, O.	857		564
Cassaigneul, J.-P.	620	Giacometti, A.	553, 554	Kelm, A.	864	Mcginness, R.	873
Castelli, L.	843	Gleizes, A.	437	Kiefer, A.	1043	Meese, J.	880 – 882
Chagall, M.	536, 655	Graubner, G.	725, 854	Kilimnik, K.	842	Meidner, L.	503, 513

Melzer, M.	442	Piene, O.	1005	Schlemmer, O.	648	Uhlig, M.	802, 803
Meurs, H. H.	515	Pinelli, P.	809	Schmidt-Rottluff, K.	454, 467	Ury, L.	400, 428, 615
Meyer, H.	849, 850	Pippel, O.	432	Schnabel, J.	895	Uslé, J.	1040
Michel, R.	520, 521	Pissarro, C.	438	Schulze, A.	755	Uth, M.	404
Miró, J.	534	Poliakoff, S.	565, 657	Schumann, S.	844, 845	Utrillo, M.	609, 610, 617, 618
Modersohn, O.	403	Polke, S.	832 – 840, 1044	Schütte, T.	1047	Vasarely, V.	1028
Moholy-Nagy, L.	462	Pottner, E.	431	Scully, S.	859, 1049	Vedova, E.	717
Moser, M.	808	Prangenberg, N.	800	Shrigley, D.	869	Vetter, C.	419 – 422
Munch, E.	448	Prem, H.	903 – 906, 908, 917	Signer, R.	858	Vlaminck, M. de	616
Münter, G.	491, 634, 639,	Rainer, A.	763	Sillman, A.	866	Voigt, J.	1053
	644, 645	Rauch, N.	841, 1048	Sinsel, D.	884	Walde, A.	627, 632, 633
Music, Z. A.	1000	Rauschenberg, R.	773, 774	Sintenis, R.	470, 471	Walther, F. E.	795
Nay, E. W.	569 – 571	Richter, G.	829 – 831	Skarbina, F.	424, 425	Warhol, A.	1017 – 1025
Nemukhin, V.	799	Richter und Genzken	1045	Slevogt, M.	427, 608, 613	Waters, K.	892, 893
Nicholson, B.	573	Riopelle, J.-P.	718	Smit, C.	894	Werner, T.	561
Nitsch, H.	764, 1031 – 1033	Ritschl, O.	583	Soulages, P.	701, 702	Wesselmann, T.	780 – 783,
Nolde, E.	451, 453, 464,	Rockline, V.	531	Spagnulo, G.	753		1027
	604, 605, 638, 646	Rodin, A.	440	Staudacher, H.	766	West, F.	1030
Oehlen, A.	827	Rohlf, C.	469	Stremel, M. A.	429	Winter, F.	558 – 560
Oleinikov, I.	891	Roth, D.	712	Sturm, H.	912 – 916	Wols	557, 654
Oppenheim, D.	785	Ruff, T.	862	Survage, L.	485	Wotruba, F.	743
Oppenheim, M.	1004	Ruyter, F.	867	Swan, D.	847	Wou-Ki, Z.	715
Ottersbach, H.	848	Salvo	1016	Tàpies, A.	1002, 1007	Wunderlich, P.	716, 1003
Paeffgen, C. O.	751, 752	Sandback, F.	787	Thomkins, A.	711	Wurm, E.	768
Paladino, M.	810, 811	Sasse, J.	865	Thöny, E.	426	Zangs, H.	736 – 742
Partenheimer, J.	750	Schad, C.	514	Tillmans, W.	860	Zeniuk, J.	885
Pechstein, M.	452, 468, 472	Schafer, R.	526	Tobey, M.	572	Zimmer, HP	909 – 911
Pernice, M.	883	Scheibe, R.	527	Topp, A.	642		
Pfahler, G.	705	Scheibl, H.	765	Tuailon, L.	416, 417		
Picasso, P.	537 – 550, 656	Schiele, E.	626, 628	Twombly, C.	861, 1009		
		Schifano, M.	797, 798	Uecker, G.	793		

Einliefererverzeichnis / Consignors Index

[223553] 786 [223664] 518, 605, 639 [223685] 438, 462, 464–466, 474, 506, 524, 534, 535, 537, 551, 554, 563, 564, 586, 656 [223702] 756 [223704] 426 [223707] 573, 788, 885 [223710] 1036, 1038 [223713] 848 [223723] 574, 577–579, 777, 1035 [223728] 810, 811 [223733] 411, 412, 454–456, 460, 461, 463, 467, 468, 475, 479, 481, 494 – 502, 504, 505, 507–509, 519, 601–603, 621–633, 636, 646, 648, 650, 661 [223734] 753, 768, 797–799, 815, 819, 842, 858, 860, 862, 865, 870–872, 1016, 1030, 1042 [223735] 724 [223750] 402 [223759] 643 [223773] 1003 [223774] 641 [223776] 550 [223781] 472 [223783] 1032, 1043 [223793] 493 [223798] 473 [223801] 771 [223802] 704, 728, 730, 829, 1009 [223805] 410 [223806] 407 [223808] 437, 538–548, 847, 1025, 1040, 1052 [223812] 752, 776, 800, 840 [223815] 459 [223816] 900–902, 904, 905, 909, 910, 912–914 [223818] 491, 532, 773, 774, 803, 1022 [223822] 702, 772 [223826] 716 [223829] 635 [223830] 843 [223838] 653 [223842] 566, 820 [223844] 855, 856 [223846] 750 [223849] 736–742 [223850] 522 [223852] 436 [223855] 718, 784, 911 [223865] 1029 [223870] 453, 517 [223871] 852, 853 [223878] 533 [223879] 1001 [223880] 719, 725 [223883] 581 [223884] 644, 645 [223886] 613, 1049 [223888] 405, 427, 451 [223889] 520, 521 [223891] 440, 482, 549 [223892] 722 [223894] 917 [223895] 918 [223896] 838 [223898] 450, 457, 469, 558, 559, 701, 706, 707, 715, 775, 778, –783, 849, 850, 1026 [223901] 714, 729, 751, 804, 832–837, 839, 895, 1044 [223902] 516, 529, 567–569, 657, 705, 746 [223906] 514, 816, 831, 873, 878, 1037, 1047, 1050, 1051 [223911] 401, 607 [223913] 747, 808 [223916] 434, 439 [223917] 638 [223920] 584 [223921] 572 [223922] 419–422, 432, 608 [223926] 530 [223927] 708, 709, 733, 734, 748, 749, 844, 845 [223928] 528 [223931] 503 [223933] 647 [223936] 476, 477, 510–512, 536, 560, 561 570, 571, 805, 807 [223939] 484, 486 [223940] 1017–1020 [223943] 449, 458 [223944] 556 [223946] 825, 841, 863, 864, 889 [223948] 761, 762, 767 [223949] 585 [223950] 765, 766 [223951] 879 [223953] 712, 789, 827, 851, 857 [223959] 452, 526 [223963] 1041 [223974] 754, 770 [223978] 890 [223980] 755, 792, 846, 877, 883, 884, 1004 [223982] 604 [223986] 809 [223988] 894 [223990] 443 [223994] 903 [223996] 892, 893 [223998] 919 [234068] 637 [234225] 906–908, 915 [234227] 654, 1015 [234229] 1048 [234238] 575 [234239] 658 [234242] 649, 659, 1014 [234243] 874 [234245] 814 [234249] 552, 703, 717 [234253] 612 [234254] 480 [234255] 1045 [234260] 485, 562, 1006 [234261] 478, 553, 720, 721, 731, 732, 763, 764, 769, 793, 812, 813, 817, 818, 828, 1008, 1021, 1031 [234262] 1033 [234263] 441, 523 [234265] 713, 735 [234266] 1010–1013 [234267] 580 [234272] 794 [234274] 790, 791, 1002, 1007 [234275] 876, 891 [234280] 483, 487, 513, 576, 640, 854 [234281] 875 [234283] 861 [234284] 444–447, 470 [234285] 743 [234288] 886 [234289] 830 [234297] 557, 700, 795 [234300] 801, 802 [234301] 727 [234302] 785 [234303] 583, 726 [234306] 400, 404, 406, 408, 413, 415–418, 424, 425, 429, 431, 433, 471 [234309] 916 [234316] 723 [234317] 423, 442, 488–490, 515, 531, 555, 642, 745, 1000 [234320] 710 [234324] 651 [234327] 565, 606, 634, 660, 1027, 1028 [234328] 448 [234329] 655 [234330] 435, 609, 610, 616–620 [234331] 600, 824, 826 [234333] 409, 430, 527, 611, 614, 615 [234334] 525 [234335] 859 [234337] 428 [234338] 582, 711, 867, 1005 [234340] 787, 1023, 1024 [234341] 796 [234342] 652 [234343] 821, 822, 887, 888, 1053 [234344] 760, 823 [234345] 1046 [234346] 866, 868, 880–882 [234347] 1034 [234348] 757–759 [234349] 403 [234350] 1039 [234351] 414 [234352] 806 [234355] 869 [234356] 744

Versteigerungsbedingungen / Conditions of Sale

§ 1 ALLGEMEINES

1. Diese Versteigerungsbedingungen werden im Auktionssaal ausgehängt; sie sind im Versteigerungskatalog abgedruckt, ggf. auch im Internet veröffentlicht. Mit Erteilung eines Auftrages oder Abgabe eines Gebotes erkennt der Käufer die Versteigerungsbedingungen und ihre Geltung für die Auktion ausdrücklich an.
2. Die Versteigerung, die öffentlich i.S.v. §§ 383 III, 474 I 2 BGB ist, wird vorbereitet, durchgeführt und abgewickelt von der KARL & FABER Kunstauktionen GmbH (im Folgenden „KARL & FABER“). KARL & FABER versteigert die Kunstwerke grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen für Rechnung des unbenannt bleibenden Einlieferers. Ein von KARL & FABER bestimmter Auktionator leitet die Versteigerung im Namen und für Rechnung von KARL & FABER; Ansprüche anlässlich der Versteigerung richten sich ausschließlich gegen KARL & FABER und nicht gegen den Auktionator. Im Eigentum von KARL & FABER befindliche Gegenstände (sog. Eigenware) sind mit „*“ besonders gekennzeichnet.

§ 2 BIETEN UND AUKTION

1. Alle Bieter haben ihren Namen und ihre Anschrift rechtzeitig vor der Auktion mitzuteilen. KARL & FABER hat gem. gesetzlicher Verpflichtung das Recht, die Vorlage eines gültigen Personalausweises, Reisepasses, ähnlichen Personaldokumentes und ggf. weitergehende Informationen zur Feststellung des wirtschaftlich Berechtigten zu verlangen, davon Kopien für ihre Unterlagen zu erstellen und 30 Jahre lang aufzubewahren. Gegebenenfalls werden Bieternummern vergeben. Will ein Bieter Gebote im Namen eines Dritten abgeben, hat er dies vor Versteigerungsbeginn unter Angaben von Namen und Anschrift des Vertretenden und unter Vorlage einer schriftlichen Vollmacht mitzuteilen. Andernfalls kommt der Kaufvertrag bei Zuschlag mit dem Bieter zustande.
2. Die im Katalog von KARL & FABER angegebenen Schätzpreise (ggf. unterer und oberer Schätzpreis) sind in Euro beziffert. Sie dienen als Anhaltspunkte für den Verkehrswert des Versteigerungsgutes. Der Aufrufpreis wird vom Auktionator festgelegt; gesteigert wird nach seinem Ermessen, im Regelfall um jeweils 10 % des vorangegangenen Gebotes in Euro. KARL & FABER behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.
3. Gebote können auch schriftlich (per Brief, Fax, Scan oder über die Website von KARL & FABER) oder telefonisch erfolgen. Die diesbezügliche Anmeldung hat grundsätzlich mittels der von KARL & FABER zur Verfügung gestellten Formulare zu erfolgen. Bieten über Internet (sog. Live-Bidding) ist nur zulässig, wenn dies über von KARL & FABER zur Verfügung gestellte bzw. genehmigte Online-Dienste und -Plattformen erfolgt. Für das Live-Bieten über externe Online-Plattformen fallen Gebühren in Höhe von 3 % des Zuschlagspreises zzgl. gesetzlicher Umsatzsteuer an, die zum Aufgeld gemäß der Versteigerungsbedingungen hinzugerechnet werden. Die Kosten hierfür trägt der Bieter. Schriftliche oder telefonische Gebote werden nur zugelassen, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung bei KARL & FABER ihre Zulassung beantragt hat. Der Antrag muss das Kunstwerk unter Aufführung von Katalognummer und Katalogbezeichnung benennen und ist zu unterschreiben. Unklarheiten gehen zu Lasten des Bieters. Telefonische Gebote werden in der Regel erst ab einem Schätzpreis von € 1.500 entgegengenommen. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Bieter mit der Aufzeichnung von Telefongesprächen einverstanden. Für die Bearbeitung von schriftlichen, telefonischen oder internetbasierten Geboten übernimmt KARL & FABER keinerlei Gewähr. Insbesondere haftet KARL & FABER nicht für Übermittlungsfehler oder das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung von Telefon- oder Internetverbindungen. Dies gilt nicht, soweit KARL & FABER einen Fehler wegen Vorsatzes oder grober Fahrlässigkeit zu vertreten hat. Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung übernommen.
4. Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot (Übergebot) abgegeben wird. Wenn mehrere Personen dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das zeitlich zuerst erhobene bzw. eingegangene Gebot. Ein Zuschlag kann in Einzelfällen unter Vorbehalt erteilt werden, auf den der Auktionator ausdrücklich hinweist. Ein solcher Zuschlag wird nur wirksam, wenn KARL & FABER das Gebot innerhalb von 8 Wochen nach dem Tage der Versteigerung schriftlich durch entsprechende Rechnungslegung bestätigt; der Bieter bleibt solange an

§ 1 GENERAL

1. These Conditions of Sale are displayed in the auction room; they are published in each auction catalogue, and also on the Internet, if appropriate. By placing an order or making a bid, the buyer expressly acknowledges these Conditions of Sale and the validity thereof for the auction.
2. The auction, which is public as contemplated in §§ 383 III, 474 I 2 BGB, is prepared, held and handled by KARL & FABER Kunstauktionen GmbH (referred to hereinafter as “KARL & FABER”). As a matter of principle, KARL & FABER auctions the works of art as a commission agent, acting in its own name and for the account of the unnamed party supplying the object. An Auctioneer appointed by KARL & FABER holds the auction in the name and for the account of KARL & FABER. Claims pertaining to the auction shall be directed to KARL & FABER, and not to the Auctioneer. Objects which are the property of KARL & FABER (so-called Own Goods) are specially marked with “*”.

§ 2 BIDDING AND AUCTION

1. All bidders shall communicate their name and address in a timely manner before the auction. Pursuant to statutory obligations, KARL & FABER reserves the right to request economic beneficiaries to present a valid identity card, passport, or similar identifying documentation and, if necessary, any additional information in order to ascertain their identity and to make copies thereof for their records and to keep them for 30 years. Bidder numbers shall be issued, if appropriate. If a bidder wants to make bids in the name of a third party, then he must give notice to this effect before the auction begins, stating the name and address of the party he is representing and submitting a written proxy. The sales contract shall otherwise, upon the fall of the hammer, be brought about with the bidder.
2. The estimate prices specified in the catalogue of KARL & FABER (where appropriate, the upper and lower estimated value) are stated in Euros. They serve as a guide for the market value of the object being auctioned. The starting price is fixed by the Auctioneer, bids shall be placed at the Auctioneer’s discretion, each price shall, as a rule, be 10 % above the preceding bid. KARL & FABER reserves the right to combine or to split catalogue numbers, or – if there is special reason for doing so – to call them in an order other than that given in the catalogue or to withdraw them.
3. Bids may also be made in writing (by letter, fax, scan or via the website of KARL & FABER) or by telephone. For these purposes bidders must, in all cases, first register, using the forms provided by KARL & FABER. Bidding over the Internet (so-called ‘live bidding’) is only permissible if done via the online services and platforms provided by or approved by KARL & FABER. An additional fee of 3 % of the hammer price plus VAT if applicable will be charged for Live-Bidding via external online platforms. In accordance with the Conditions of Sale, this fee is added to the buyers premium. The bidder must bear the costs thereof. Bids made in writing or by telephone shall be only admitted if the bidder has submitted an application for the admission of such bids to KARL & FABER at least 24 hours before commencement of the auction. The request must stipulate the work of art, stating the catalogue number and the catalogue name, and must be signed. If there is any doubt, the catalogue number shall be decisive; any uncertainties shall be for the detriment of the bidder. As a rule, telephone bids shall be accepted only as of an estimated price of € 1,500. With the requesting of permission to make bids by telephone, the bidder agrees to telephone calls being recorded. KARL & FABER shall not assume any guarantee for the handling of written or internet based bids or bids made by telephone. KARL & FABER shall, in particular, not be liable for errors in transmission or for the establishment and for maintaining telephone or internet connections. This shall not apply if KARL & FABER is responsible for a mistake due to intent or gross negligence. When using a currency converter (e.g. during a live auction), no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion.
4. The hammer shall fall, after a bid has been called three times, if no higher bid is made. If several persons make the same bid and no higher bid is made after it has been called three times, the decision will be made in favour of the first bid made or received. A bid may be accepted subject to reservation in individual cases, which the Auctioneer shall point out in each case. Any such acceptance of a bid shall only take effect if KARL & FABER confirms the bid in writing by presenting a statement of account within 8 weeks of the date of the auction; the bidder shall be bound by his bid for the duration of this period of time. KARL & FABER may with-

sein Gebot gebunden. KARL & FABER kann innerhalb einer Auktion einen Zuschlag zurücknehmen und das Kunstwerk erneut ausbieten, wenn ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot irrtümlich übersehen und dies vom Bieter unverzüglich beanstandet worden ist oder wenn sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Übt KARL & FABER dieses Recht aus, wird der ursprüngliche Zuschlag unwirksam. KARL & FABER hat das Recht, bis zum Limit eines Kunstwerks für den Einlieferer mitzubieten. KARL & FABER hat das Recht, den Zuschlag zu verweigern oder ein Gebot abzulehnen, wenn ein besonderer Grund vorliegt. Ein besonderer Grund liegt insbesondere vor, wenn ein Bieter KARL & FABER unbekannt ist und nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit geleistet hat. Wird ein Gebot abgelehnt, bleibt das vorangegangene Gebot wirksam. Der Zuschlag verpflichtet den Bieter zur Abnahme und Zahlung.

5. Schriftliche Gebote gelten als in der Versteigerung bereits abgegebene Gebote. Gehen mehrere gleich hohe schriftliche Gebote für ein und dasselbe Kunstwerk ein, erhält das zuerst eingetroffene Gebot den Zuschlag, wenn kein höheres Gebot vorliegt oder abgegeben wird. Bei gleichem Eingangstag entscheidet das Los. Jedes schriftliche Gebot wird von KARL & FABER nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes abgegebenes Gebot zu überbieten. Ein schriftliches Gebot, das auf dem dafür vorgesehenen Formblatt abzugeben ist, muss vom Bieter unterzeichnet sein und den für das Kunstwerk gebotenen Preis (ohne Aufgeld, Folgerechtsumlage und Umsatzsteuer) nennen.
6. Gemäß § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB besteht für den Bieter nach erfolgtem Zuschlag kein Widerrufsrecht nach § 355 BGB.

§ 3 BEZAHLUNG; MITWIRKUNGSPFLICHTEN DES KÄUFERS BEI DER ERFÜLLUNG GELDWÄSCHERECHTLICHER VORSCHRIFTEN

1. Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld. Zusätzlich wird bei Werken lebender oder von vor weniger als 70 Jahren verstorbener Künstler zur Abgeltung des dann gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Umlage von 1,5 % der Summe von Hammerpreis und Nettoaufgeld zzgl. gesetzlicher Umsatzsteuer erhoben.
2. Es wird, was die Umsatzsteuer betrifft, je nach rechtzeitig vor der Rechnungsstellung zu machender Vorgabe des Einlieferers differenzbesteuert oder regelbesteuert verkauft.
 - a) Regelbesteuerte Kunstwerke werden mit „R“ hinter der Katalognummer gekennzeichnet. Als Aufgeld wird in diesen Fällen pro Einzelobjekt beim Käufer erhoben: auf einen Zuschlagspreis bis einschließlich € 500.000 27%, auf einen Zuschlagspreis über € 500.000 bis einschließlich € 1.500.000 für den überschreitenden Betrag 21%, auf einen Zuschlagspreis über € 1.500.000 für den diesen überschreitenden Betrag 16%. Auf den Zuschlagspreis, das Aufgeld sowie eventuelle weitere Kosten wird die gesetzliche Umsatzsteuer erhoben und separat ausgewiesen.
 - b) Bei Anwendung des § 25a Umsatzsteuergesetz (Differenzbesteuerung) beinhaltet das Aufgeld sowie eventuelle weitere Kosten die nicht separat ausgewiesene Umsatzsteuer. Das Aufgeld beträgt dann unter Berücksichtigung der unter § 3 Ziff. 2a) aufgeführten Staffelung 32 %, 27 % und 22 %. Differenzbesteuerte Kunstobjekte, die mit „N“ hinter der Katalognummer gekennzeichnet sind, haben ihren Ursprung in einem Land außerhalb der EU. Für solche Kunstobjekte wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % des Hammerpreises berechnet.
3. Die Umsatzsteuer sowie die Gegenstände, auf die sie anfällt, entsprechen der Gesetzgebung und der aktuellen Praxis der Finanzverwaltung zum Zeitpunkt der Auktion. Es können sich insoweit Änderungen ergeben, die an den Käufer weitergegeben werden müssen. Nehmen Käufer mit Wohnsitz außerhalb der EU das erste Kunstwerk selbst in Staaten außerhalb der EU mit, haben sie Sicherheit in Höhe der gesetzlichen Umsatzsteuer zu leisten. Diese wird erstattet, wenn der Käufer KARL & FABER innerhalb eines Monats nach Erhalt des Kunstwerks den deutschen zollamtlichen Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorlegt. Im Ausland anfallende (Einfuhr-)Umsatzsteuer und Zölle trägt in jedem Fall der Käufer. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen ergehen vorbehaltlich der Nachprüfung.
4. Soweit der Käufer nach diesen Versteigerungsbedingungen oder dem Gesetz Erstattung von Kosten und/oder Zinsen schuldet, kann KARL & FABER diese zusätzlich zu den in § 3, Ziff. 1, 2 a, b, 3 genannten Beträgen liquidieren. Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig. Zahlungsverzug tritt, auch bei abwesendem Käufer, zwei Wochen nach Zuschlag, frühestens jedoch eine Woche nach Rechnungsdatum ein. Ab Eintritt des Zahlungsverzugs des Käufers verzinst sich der Kaufpreis unbeschadet etwaiger weiterer Schadensersatzansprüche mit monatlich 1 % pro angefangenem Monat. Vier Wochen nach Eintritt des Zahlungsverzugs ist KARL & FABER berechtigt, dem Einlieferer Namen und Adresse des Käufers zu nennen.
5. Der Käufer kann gegenüber KARL & FABER nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

draw its acceptance of a bid during an auction and call for new bids for the work of art at the same auction, if a higher bid made in good time has been overlooked by mistake and the relevant bidder has objected to such immediately, or if there is doubt of any other nature regarding the acceptance of a bid. If KARL & FABER exercises this right, then the acceptance of the original bid shall cease to be effective. KARL & FABER shall have the right to bid for the consignor up to the limit of a work of art. KARL & FABER shall be entitled to refuse the acceptance of a bid or to reject a bid if there is special reason on hand for doing so. A special reason shall be on hand in particular, if a bidder is unknown to KARL & FABER and has not provided security at the latest, by the time the auction begins. If a bid is rejected, then the preceding bid shall remain in effect. The acceptance of a bid shall oblige the bidder to acceptance and payment.

5. Written bids shall be deemed bids already made at the auction. If KARL & FABER receives several written bids to the same amount for one and the same work of art, then the bid received first shall be accepted, if no higher bid has been submitted or is made. KARL & FABER shall only avail itself of each written bid up to the amount which is necessary in order to outbid an other bid which has been made. A written bid, which is to be submitted using the form sheet provided for such purpose, must be signed by the bidder and stipulate the hammer price (without premium, droit de suite fee, and value-added tax due) offered for the work of art.
6. Pursuant to sec. 312 (g) (2) (10) of the German Civil Code, the bidder has no right of cancellation under sec. 355 German Civil Code after the bid is awarded.

§ 3 PAYMENT, OBLIGATIONS OF THE BUYER TO COOPERATE IN ADHERENCE TO THE MONEY LAUNDERING REGULATIONS

1. The purchase price consists of the hammer price plus premium. In addition for works of art by living artists or artists who died no more than seventy years ago a fee of 1.5 % of the sum of the hammer price and the net premium, plus statutory turnover tax thereon, shall be charged to compensate for droit de suite pursuant to Copyright Act § 26.
2. As regards VAT, sales are made subject to the gross margin scheme or subject to regular taxation, depending on the consignor’s specifications to be provided in a timely fashion before the invoice is issued.
 - a) Artworks subject to regular taxation are marked „R“ after the catalogue number. In these cases, the buyer shall be charged a premium for each individual object as follows: 27 % on a hammer price up to and including € 500,000; 21 % on the amount exceeding a hammer price of over € 500,000 and up to and including € 1,500,000; and 16 % on the amount exceeding € 1,500,000. Statutory turnover tax shall be added to the hammer price, the premium and any further costs which may be charged, and shall be separately shown on the invoice.
 - b) When applying § 25a Value Added Tax Act (differential taxation), the premium as well as any further costs are subject to the value added tax not shown separately. The premium, taking into account the scale stipulated in the provisions of § 3 Item 2a), shall then amount to 32 %, 27 % and 22 %. An “N” behind the catalogue number indicates differential taxation on works of art which originate from a country outside of the EU. For such objects, the advanced import tax will be charged at a rate of 7 % of the hammer price in addition to the premium.
3. The turnover tax and the objects on which it is incurred, comply with the current state of legislation and the current practice applied for financial accounting at the time of the auction. Changes may therefore arise in this respect, which will then be passed on to the buyer. If buyers resident outside the EU take the work of art they have bought by auction with them to countries outside the EU by themselves, they must provide security amounting to the statutory value-added tax. This will be refunded if the buyer submits the export- and purchase certificate issued by the German customs authorities to KARL & FABER within one month of receiving the work of art. (Import) sales tax and customs due abroad are in any event payable by the buyer. Invoices issued during or immediately after an auction are issued subject to review.
4. KARL & FABER shall, in as far as the buyer is committed by these Conditions of Sale or by legal prescription to reimburse costs and/or interest, be entitled to liquidate such in addition to the amounts as stipulated in Item § 3, Item 1, 2 a, b, 3. The purchase price shall fall due for payment upon the fall of the hammer. Default of payment shall commence two weeks after a bid has been accepted, also in the case of absent buyers, at the earliest, however, one week after the date of invoice. The purchase price shall, upon the occurrence of default of payment and notwithstanding any further claims for damages, bear monthly interest at a rate of 1% per commenced month. Four weeks after the occurrence of default of payment, KARL & FABER shall be entitled to disclose the name and the address of the buyer to the Consignor.
5. The buyer may only offset such claims with respect to KARL & FABER, which are undisputed or have been finally determined by a court of law.
6. Non-cash payments shall be accepted as conditional payment. If payments are

6. Unbare Zahlungen werden Erfüllungshalber angenommen. Bei Zahlung in ausländischer Währung geht ein etwaiger Kursverlust zu Lasten des Käufers. Alle Steuern, Kosten und Gebühren der unbaren Zahlung (inklusive der KARL & FABER belasteten Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit dies gesetzlich zulässig ist und das Verbot des § 270a BGB keine Anwendung findet. KARL & FABER ist nicht verpflichtet, das ersteigerte Kunstwerk vor vollständiger Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.
7. Rechnungsänderungswünsche (u.a. Adresse, Besteuerung) können nach der Auktion nicht mehr angenommen werden.
8. KARL & FABER hat gem. gesetzlicher Verpflichtung das Recht, den Käufer um die Vorlage eines gültigen Personalausweises, Reisepasses, ähnlichen Personaldokumentes und ggf. weitergehende Informationen zur Feststellung des wirtschaftlich Berechtigten zu bitten sowie davon Kopien für ihre Unterlagen zu erstellen. Wirtschaftlich Berechtigter i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sind natürliche Personen, unter deren Kontrolle oder Einfluss das Unternehmen steht. Dazu zählen u.a. alle Personen, die unmittelbar oder mittelbar mehr als 25 % Kapitalanteile oder Stimmrechte an einem Unternehmen halten oder auf vergleichbare Art Kontrolle ausüben. Handelt es sich bei dem Bieter um eine sog. politisch exponierte Person, so muss der Bieter dies angeben. Politisch exponierte Personen i.S.d. GwG sind Personen, die ein hochrangiges öffentliches Amt auf internationaler, europäischer oder nationaler Ebene ausüben oder in den letzten 12 Monaten ausgeübt haben, sowie deren nahe Angehörige. Der Bieter verpflichtet sich zur Mitwirkung bei der Erfüllung dieser gesetzlichen Verpflichtung.

§ 4 ABHOLUNG UND TRANSPORT; GEFAHRÜBERGANG; AUSFUHRGENEHMIGUNG

1. Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens jedoch zwei Wochen nach vollständiger Bezahlung seiner Verbindlichkeiten abzuholen, danach gerät er auch ohne Mahnung in Verzug. Ab diesem Zeitpunkt, spätestens aber ab Übergabe des Kunstwerkes an den Käufer, geht die Gefahr eines zufälligen Untergangs oder zufälliger Verschlechterung des Kunstwerkes auf den Käufer über.
2. Unbeschadet der Regelungen in § 4 Ziff. 1 lagert und versichert KARL & FABER das Kunstwerk (in Höhe des Kaufpreises) während eines Zeitraumes von 1 Monat ab dem Tag der Auktion. Danach hat KARL & FABER das Recht, aber nicht die Pflicht, das Kunstwerk im Namen und auf Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und auf dessen Kosten versichern zu lassen. Wünscht der Käufer die Durchführung des Transportes des Kunstwerkes, hat er dies KARL & FABER schriftlich mitzuteilen. KARL & FABER organisiert den Transport zum Käufer sowie eine entsprechende Versicherung auf dessen Kosten und, soweit der Käufer als Unternehmer handelt, auf dessen Gefahr. KARL & FABER kann hierfür einen angemessenen Vorschuss verlangen.
3. Grundsätzlich ist der Käufer zur Einholung einer gem. der gesetzlichen Bestimmungen ggf. erforderlichen Ausfuhrgenehmigung verpflichtet. Der Käufer kann KARL & FABER beauftragen, das zur Erteilung einer Ausfuhrgenehmigung erforderliche Verfahren zu übernehmen. Hierzu hat der Käufer KARL & FABER eine entsprechende Vollmacht zur Vorlage bei den Behörden zu erteilen. Dieser Service ist für den Käufer kostenpflichtig und wird ihm, ggf. zzgl. verauslagter Fremdkosten, separat in Rechnung gestellt. Wird eine Ausfuhrgenehmigung nicht erteilt, ist der Käufer nicht berechtigt, deshalb vom Vertrag zurückzutreten.

§ 5 EIGENTUMSÜBERGANG, FOLGEN DES RÜCKTRITTS BEI ZAHLUNGSVERZUG; RÜCKTRITTSRECHT BEI GELDWÄSCHEVERDACHT

1. Das Eigentum an dem zugeschlagenen Kunstwerk geht erst nach vollständiger Zahlung aller KARL & FABER geschuldeter Beträge auf den Käufer über.
2. Ist der Käufer in Zahlungsverzug, kann KARL & FABER nach Setzen einer Nachfrist vom Vertrag zurücktreten; wird dieses Recht ausgeübt, erlöschen alle Rechte des Käufers am ersteigerten Kunstwerk. In einem solchen Fall ist KARL & FABER berechtigt, vom Käufer Schadensersatz in Höhe des entgangenen Entgelts (Abgeld und Aufgeld) sowie angefallener Kosten für Katalogabbildungen zu verlangen. Darüber hinaus haftet der Käufer für Transport-, Lager- und Versicherungskosten bis zur Rückgabe oder, nach Wahl von KARL & FABER, bis zur erneuten Versteigerung des Kunstwerkes. Wird das Kunstwerk in der nächsten oder übernächsten Auktion versteigert, haftet der Käufer außerdem für jeglichen Mindererlös. Auf einen Mehrerlös hat er keinen Anspruch. KARL & FABER hat das Recht, den Käufer von weiteren Geboten in der Versteigerung auszuschließen.
3. Stellt sich beim Käufer im Rahmen der üblichen Prüfung ein Geldwäscheverdacht heraus, ist KARL & FABER zum Rücktritt berechtigt. Ein Recht des Käufers auf Durchführung des Kaufvertrages besteht dann nicht.

- effected in foreign currencies, then any exchange rate losses shall be borne by the buyer. All taxes, costs and fees for non-cash payments (including the bank charges charged to KARL & FABER) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and the prohibition of Section 270a Civil Code (BGB) does not apply. KARL & FABER is under no obligation to hand over the work of art which has been bought at an auction until all the amounts owed by the buyer have been paid in full.
7. Billing change requests (address, taxation) cannot be accepted after the auction.
 8. KARL & FABER has the right, in accordance with legal obligations, to ask the purchaser to present a valid identity card, passport, similar identity document and, if necessary, further information to establish the identity of the beneficial owner, to make copies of these for its records and to keep them for 30 years. Beneficial owners within the meaning of the German Anti-Money Laundering Act (AMLA) are natural persons under whose control or influence the company is. This includes, among others, all persons who directly or indirectly hold more than 25 % of the capital or voting rights in a company or exercise control in a comparable manner. If the bidder is a so-called politically exposed person they must disclose this. Politically exposed persons within the meaning of the AMLA are persons who hold a high-ranking public office at international, European or national level or have held such office in the last 12 months, as well as their close relatives. The bidder undertakes to cooperate in the fulfillment of this legal obligation.

§ 4 COLLECTION AND TRANSPORTATION; PASSING OF RISK; EXPORT LICENCE

1. The buyer shall collect his acquisition without delay, or at the latest, two weeks after having paid his liabilities in full amount; he shall, after such time, be in default even if no reminder is conveyed. As of this date, or in any event as of the time when the work of art is handed over to the buyer, the risk of accidental destruction or of accidental deterioration of the work of art shall pass on to the buyer.
2. KARL & FABER shall, notwithstanding the provisions of § 4 Item 1 above, store the work of art and insure it (at its purchase price) for a period of one month as of the date of the auction. Thereafter, KARL & FABER shall be entitled but not obliged to store the work of art at an art forwarding agency and to have it insured in the name and for the account of the buyer. If the buyer wishes to have the transportation of the work of art carried out, then he shall notify KARL & FABER thereof in writing. KARL & FABER shall organize suitable means of transportation to transfer the work of art to the buyer, and also appropriate insurance at the latter's expense and – insofar as the buyer is acting as an entrepreneur – at the latter's risk. KARL & FABER may request an adequate advance payment for such purpose.
3. Generally speaking, the buyer is obliged to obtain any export licence that may be required in accordance with the statutory provisions. The purchaser can instruct KARL & FABER to take over the procedure necessary for the granting of an export licence. For this purpose, the purchaser must grant KARL & FABER a corresponding power of attorney for presentation to the authorities. This service is subject to a charge for the buyer and will be invoiced separately, plus any third-party costs incurred. If an export licence is not granted, the buyer is not entitled to withdraw from the contract for this reason.

§ 5 PASSING OF TITLE, CONSEQUENCES OF WITHDRAWAL ON DEFAULT OF PAYMENT; RIGHT OF WITHDRAWAL IN THE EVENT OF SUSPECTED MONEY LAUNDERING

1. The ownership to the acquired work of art shall only pass on to the buyer after the complete payment of all amounts owed to KARL & FABER.
2. If the buyer is in default of payment, then KARL & FABER may rescind the contract after having granted an additional period of respite; if such right is exercised, then all the rights of the buyer in respect of the work of art bought by auction shall expire and become void. KARL & FABER shall in such case be entitled to claim compensation of damages from the buyer in the amount of lost remuneration for the work of art (seller's commission and buyer's premium), and any costs incurred for catalogue illustrations. The buyer shall, in addition, be liable for transportation-, storage- and insurance costs until the work of art is returned or – as KARL & FABER may select – is put up for renewed auction. If the work of art is sold at the next auction or at the auction following next thereupon, then the buyer shall furthermore also be liable for any shortfall in proceeds. He shall not be entitled to any surplus in proceeds. KARL & FABER shall have the right to exclude the buyer from making further bids at the auction.
3. If, within the framework of the usual checks, a suspicion of money laundering is found to exist on the part of the purchaser, KARL & FABER is entitled to withdraw from the contract. In this case, the buyer has no right to execute the purchase contract.

§ 6 VORBESICHTIGUNG, KATALOGANGABEN UND HAFTUNG DES VERSTEIGERERS

1. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Kunstwerke können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Sie sind durchgehend gebraucht und haben einen ihrem Alter und ihrer Provenienz entsprechenden Zustand, insbesondere Erhaltungszustand. In allen Fällen ist der tatsächliche Zustand des Kunstwerkes zum Zeitpunkt seines Zuschlages vereinbarte Beschaffenheit im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen. Weitergehende Ansprüche des Käufers sind ausgeschlossen, vgl. § 6 Ziff. 2. Rahmen, Passepartouts, Bildglas, Podeste und ähnliche Präsentationshilfen gehören nicht zum Kunstwerk und sind nicht Gegenstand des Kaufvertrages, sofern sie nicht Teil des Kunstwerks sind. Der Käufer hat auf sie keinen Anspruch, sie werden aber vorbehaltlich anderweitiger Anweisung (außer Bildglas beim Versand) mitgeliefert.
2. Alle Angaben im Katalog oder in einer entsprechenden Internet-Präsentation beinhalten lediglich Meinungsäußerungen, die nach bestem Wissen und Gewissen gemacht werden. Diese Angaben begründen weder eine Garantie noch eine Beschaffenheitsvereinbarung. Das Gleiche gilt für Katalogabbildungen; sie dienen dem Zweck, dem Interessenten eine ungefähre Vorstellung vom Kunstwerk zu verschaffen und sind weder Bestandteil einer Garantie noch Bestandteil einer Beschaffenheitsvereinbarung. KARL & FABER behält sich vor, Katalogangaben über die zu versteigernden Kunstwerke vor der Auktion zu berichtigen. Diese Berichtigung kann durch schriftlichen Aushang am Ort der Versteigerung (sog. Errata- und Addenda-Liste), durch eine Aktualisierung des Onlinekataloges (nicht des Kataloges im pdf-Format) auf der Website von KARL & FABER oder mündlich durch den Auktionator unmittelbar vor der Versteigerung des Kunstwerkes erfolgen. In einem solchen Fall treten die berichtigten Angaben an die Stelle der Katalogbeschreibung. Mit diesen Maßgaben sind alle Ansprüche gegen KARL & FABER, insbesondere Schadensersatzansprüche wegen Rechts- und Sachmängeln sowie aus sonstigen Gründen (Verlust-/Beschädigung) ausgeschlossen. Dies gilt nicht, soweit solche Ansprüche auf vorsätzlichem oder grob fahrlässigem Handeln von KARL & FABER (einschließlich ihrer Erfüllungsgehilfen) beruhen, ihre Ursache in der Verletzung von vertraglichen Kardinalpflichten haben oder Schäden wegen Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit betreffen.
3. KARL & FABER verpflichtet sich jedoch, auf rechtzeitigtes (siehe § 6 Ziff. 4) Verlangen des Käufers Ansprüche aus dem Innenverhältnis mit dem Einlieferer diesem gegenüber – ggf. auch gerichtlich – geltend zu machen, wenn der Käufer nachgewiesen hat, dass Katalogangaben über die Urheberschaft und die Technik des ersteigerten Kunstwerkes unrichtig sind und auch nicht mit der Meinung eines allgemein anerkannten Experten (bzw. des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) zum Tag der Auktion übereinstimmen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Kommittenten erstattet KARL & FABER dem Käufer den Kaufpreis, wenn keine Ansprüche Dritter an dem Kunstwerk bestehen und das Kunstwerk am Sitz von KARL & FABER in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.
4. Etwaige Ansprüche gegenüber KARL & FABER verjähren ein Jahr nach Übergabe des Kunstwerkes an den Käufer. Dies gilt nicht für die in § 6 Ziff. 2 letzter Satz geregelten Ansprüche; sie verjähren innerhalb der gesetzlichen Fristen.

§ 7 NACHVERKAUF

Diese Versteigerungsbedingungen gelten für den freihändigen Verkauf nach Beendigung der Auktion (sog. Nachverkauf) entsprechend. KARL & FABER kann für derartige Veräußerungen insbesondere die in § 3 geregelten Entgelte und Umlagen erheben. Auf den Nachverkauf, der Bestandteil der Auktion ist, finden die Bestimmungen über Verkäufe im Fernabsatz gemäß §§ 312 b) ff. keine Anwendung.

§ 8 SCHLUSSBESTIMMUNGEN

Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Übereinkommen der Vereinten Nationen über Verträge über den internationalen Warenkauf (CISG) findet keine Anwendung. Erfüllungsort und Gerichtsstand, soweit dieser zulässig vereinbart werden kann, ist München. Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Diese Versteigerungsbedingungen regeln sämtliche Beziehungen zwischen dem Käufer und KARL & FABER. Allgemeine Geschäftsbedingungen des Käufers haben keine Geltung. Mündliche Nebenabreden bestehen nicht. Änderungen dieser Versteigerungsbedingungen bedürfen der Schriftform, das gilt auch für die Abbedingung des Schriftformerfordernisses. Soweit die Versteigerungsbedingungen in mehreren Sprachen vorliegen, ist stets die deutsche Fassung maßgebend.

Stand: Oktober 2022

§ 6 PRELIMINARY VIEWING, CATALOGUE DETAILS, LIABILITY OF THE AUCTION HOUSE

1. All the works of art put up for auction may be inspected and viewed in the context of the preliminary viewing. They are altogether used, and the condition they are in, particularly their state of preservation, corresponds with their age and provenance. The actual condition of the work of art at the time of the fall of the hammer shall in all cases be the agreed quality as defined by statutory regulations, cf. Section 6 Item 2. Frames, passe-partouts, picture glass, pedestals and similar presentation aids do not belong to the work of art and are not part of the purchase contract. Although the buyer has no claim to them, they will be provided unless instructed otherwise (except for picture glass on shipment).
2. All the details given in the catalogue or in a corresponding Internet presentation are merely expressions of opinion made in accordance with best of knowledge and belief. These details do not constitute a legally binding confirmatory commitment regarding quality and nature, nor any such guarantee or an agreement on quality and characteristics. The same applies for the illustrations in the catalogue; these illustrations serve for the purpose of giving interested customers an impression of the work of art; they are not part of an agreement regarding quality and nature and do not constitute an integral part of a guarantee or an integral part of an agreement on quality and characteristics. KARL & FABER reserves the right to correct catalogue details regarding the works of art to be sold by auction before the auction. Such correction may be made by way of a written notice displayed at the place where the auction is held, or it may be given verbally by the Auctioneer immediately before the work of art is sold by auction. The corrected details shall, in any such case, apply in lieu of the description in the catalogue. All claims against KARL & FABER shall be excluded with and by these provisions, particularly all claims for damage compensation due to defects of quality and of title, as well as for other reasons (loss/damage). This shall not apply, in as far as such claims are based on intentional or grossly negligent actions of KARL & FABER (including its vicarious agents), or if they are based on the infringement or breach of essential contractual duties, or if they concern damages due to the injury of life, body or health.
3. KARL & FABER undertakes, upon the timely request of the buyer (cf. § 6 Item 4), to assert the rights and claims provided for under the internal relationship with the Consignor against such Consignor – also before court if necessary – if the buyer has proven that the details given in the catalogue regarding the origination and the technique of the work of art bought at the auction are incorrect were also not in agreement with a generally recognised expert (or the creator of the catalogue of works, the declaration of the artist him/herself or the artist's trust) on the date of the auction. If claims are successfully asserted against the Consignor, then KARL & FABER shall refund the purchase price to the buyer if there are no third-party rights on hand to the work of art, and if the work of art is returned in unchanged condition at the registered headquarters of KARL & FABER.
4. Any and all claims asserted against KARL & FABER shall become statute-barred one year after the work of art has been handed over to the buyer. This shall not apply for the claims regulated by the provisions stipulated in § 6 Item 2, last sentence; these shall become statute-barred within the periods as provided for by law.

§ 7 POST-AUCTION SALE

These CONDITIONS of Sale shall also apply mutatis mutandis for the subsequent offhand sale of works of art (so-called After- or Post-auction sale) on the open market. KARL & FABER may, for such sales, particularly impose and charge the considerations and allocations regulated in § 3. For this off-hand sale, which is part of the auction, the Distance Selling Regulations according to §§ 312 b) et seqq. BGB does not apply.

§ 8 FINAL PROVISIONS

The laws of the Federal Republic of Germany shall apply exclusively. The United Nations Convention on the International Sale of Goods (CISG) shall not apply. Munich shall be the place of performance and venue, insofar as the same may be admissibly agreed. If one or several provisions of these Conditions of Sale should be or become invalid, then the validity of the remaining other provisions shall not be affected thereof. These Conditions of Sale shall govern all relations between the buyer and KARL & FABER. General terms and conditions of business of the buyer shall not apply. No verbal ancillary agreements have been concluded. Amendments to these Conditions of Sale are to be made in writing; this shall also apply for the relinquishment and waiver of this writing requirement. If the Conditions of Sale are available in several languages, the German version shall always prevail.

Revised: October 2022

ERRATA- & ADDENDA-LISTE

Die Informationen in diesem Katalog entsprechen dem aktuellen Stand zum Zeitpunkt der Drucklegung. Änderungen, die nach diesem Zeitpunkt vorgenommen wurden, werden in einer Errata- und Addenda-Liste dokumentiert. Diese erhalten Sie unter der jeweiligen Auktion auf unserer Webseite oder auf Anfrage unter info@karlundfaber.de.

KATALOGISIERUNGSSTANDARDS

Titel und Datierung der Kunstwerke werden, sofern vorhanden, von der Angabe des Künstlers auf dem Werk oder aus dem Werkverzeichnis übernommen. Falls ein Titel vom Künstler auf dem Werk vermerkt wurde, wird dieser in Anführungszeichen angegeben: „Titel“. Nicht datierte Werke werden stilistisch oder auf Grundlage von Literatur zeitlich eingeordnet.

Das Entstehungsjahr eines Werkes wird in Klammern angegeben, es sei denn, es wurde handschriftlich vom Künstler auf dem Werk vermerkt. Wurde das Werk nur zweistellig datiert, ist die Jahrhundertangabe in Klammern angegeben: z.B. (19)84.

Alle Kunstwerke werden von unseren Experten neu vermessen. Die Maße sind in cm in der Reihenfolge Höhe x Breite angegeben.

Alle Kunstwerke können vor der Auktion besichtigt werden. Es handelt sich um gebrauchte Werke, deren Zustand ihrem Alter entsprechend ist. Mängel, die den optischen Gesamteindruck beeinträchtigen, werden im Katalog erwähnt. Zustandsberichte sind auf Anfrage erhältlich unter condition-report@karlundfaber.de

KATALOGISIERUNG / CATALOGUING

Friedrich J. Becher, M.A., Christiane Beer, M.A.,
Sophie-Antoinette von Lülldorff, M.A., Margrét Magnúsdóttir, M.A.,
Annegret Thoma, M.A., Ronja Vogel, M.A.

Der Aufruf erfolgt bei allen Katalognummern grundsätzlich zu etwa 80 % des (unteren) Schätzpreises, sofern kein Limit vorliegt. Alle Schätzpreise sind in Euro. The starting price for all lots will generally be 80 per cent of the (lower) estimate, provided there is no reserve. All estimates are in Euros.

KATALOGPREISE / CATALOGUE PRICES

Alte Meister und Kunst des 19. Jahrhunderts / Gemälde & Zeichnungen
Old Masters and 19th Century Art / Paintings & Drawings
Druckgrafik / Prints
Moderne Kunst / Modern Art
Kunst nach 1945 & Zeitgenössische Kunst / Post War & Contemporary Art
Je € 20,- (zzgl. Portokosten / plus p. & p.)

Jahresabonnement alle Kataloge / Annual Subscription all catalogues:
Deutschland / Germany € 80,-
Europa / Europe € 100,-
Welt / Non-EU countries € 150,-

ABBILDUNGEN / ILLUSTRATIONS

Vorderseite außen / Front:
Max Beckmann, Bildnis Riete & Nelly Lütjens, Los 661
Installationsansichten innen / Inside installation views:
S. 14: Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel (v.l.n.r.)
(Hintergrund Katharina Grosse); S. 90: Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel (v.l.n.r.); S. 91: Max Slevogt, Alfons Walde, Egon Schiele (v.l.n.r.); S. 178: Alfons Walde, Egon Schiele, Gustav Klimt (v.l.n.r.)
Rückseite außen / Back:
Ernst Ludwig Kirchner, „Kopf Wehrlin“, Los 635



Folgen Sie uns auf Instagram, Facebook, YouTube, Pinterest und LinkedIn.

ERRATA & ADDENDA LIST

All information in this catalogue corresponds to the current status at the time of printing. Changes made afterwards are documented in an errata and addenda list. Find the current lists under the corresponding auction on our website or request it via email to info@karlandfaber.com.

CATALOGUING STANDARDS

If available, title and date of artworks correspond to the original inscription on the artwork or originate from the respective catalogue raisonné. In case the artist him- or herself indicated it on the artwork, the title is presented in quotation marks: „title“. Undated works are assigned approximate dates on the basis of literature and stylistic grounds.

The year of origin of an artwork is written in brackets, unless the artist him- or herself indicated a title on the artwork. If a double-digit date is indicated on the work, the century is presented in brackets: i.e. (19)84.

All artworks are measured by our experts. The dimensions are indicated in cm in the order height x width.

All artworks can be viewed before the auction. The works are pre-owned and their condition corresponds to their age. Defects are listed in the catalogue, if they impair the overall impression of the artwork. Condition reports for all works are available on request at condition-report@karlandfaber.com



KARL & FABER Kunstauktionen ist Partner von Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mind. EUR 1.000 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen. KARL & FABER Auctions is a member of the Art Loss Register. All works in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable and have an estimate of at least EUR 1,000, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

Geschäftsführender Gesellschafter / Managing Partner
Dr. Rupert Keim
Geschäftsführerin / Managing Director
Sheila Scott, M. Phil.

Impressum / Imprint
Gestaltung: Off Office
Fotografie / Lithografie: Myrzik & Jarisch (Portraits),
as-photoworks.com (Kunstwerke),
Heinrich Holtgreve, Karin Brunner (Standorte)
Bildnachweis: © VG Bild-Kunst, Bonn 2022
(für die von ihr vertretenen Künstler)
Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.
Datenbasiertes Publishing: Linus Batisweiler
Produktionsleitung: Maresa Pradler, M.A.
Verantwortlich: Fabienne Gawlitza, M.A.
Druck: omb2 Print GmbH, München



KARL & FABER Kunstauktionen GmbH
Amiraplatz 3 • 80333 München
T +49 89 22 18 65 • F +49 89 228 33 50
info@karlundfaber.de • karlundfaber.de

GEBOTSFORMULAR BIDDING FORM

Bitte senden Sie beide Seiten ausgefüllt und unterschrieben an uns zurück. Please fill out, sign and return both pages to us.

AUKTIONEN-NR. AUCTION NO.	DATUM DATE	
NAME, VORNAME SURNAME, FIRST NAME	FIRMA COMPANY	
RECHNUNGSEMPFÄNGER INVOICE RECIPIENT	EMAIL	
Bitte beachten Sie, dass die Rechnungsadresse und die Besteuerung nach der Auktion nicht mehr geändert werden können. Please note that the billing address and taxation can not be changed after the auction.		
STRASSE STREET	TEL TEL	FAX FAX
PLZ, ORT, LAND POST CODE, CITY, COUNTRY	MOBIL MOBILE	
UMSATZSTEUER-ID* VAT-NUMBER*	TELEFON FÜR DIE AUKTION PHONE FOR THE AUCTION	
<input type="checkbox"/> *Vorsteuerabzugsberechtigt, bitte regelbesteuerte Abrechnung *Entitled to deduct VAT, please issue invoice based on regular taxation		

Nur für Neukunden Only for new clients

STAATSANGEHÖRIGKEIT NATIONALITY	GEBURTSDATUM DATE OF BIRTH
AUSWEISNUMMER PASSPORT NO.	Bitte lassen Sie uns eine Kopie Ihres Personalausweises zukommen Please provide us with a copy of your passport/identity card
POLITISCH EXPONIERTE PERSON POLITICAL EXPOSED PERSON	BEI UNTERNEHMEN: NAME WIRTSCHAFTLICHER BERECHTIGTER FOR COMPANIES: NAME ULTIMATE BENEFICIAL OWNER
<input type="checkbox"/> JA YES <input type="checkbox"/> NEIN NO	

<p>Hinweis zum Datenschutz:</p> <p>Verantwortlicher ist die KARL & FABER Kunstauktionen GmbH, Amiraplatz 3, 80333 München, info@karlundfaber.de. KARL & FABER verarbeitet die mit diesem Bieterformular erhobenen personenbezogenen Daten des Bieters ausschließlich zum Zweck der Entgegennahme des Gebots sowie gegebenenfalls zum Abschluss und zur Abwicklung des Versteigerungsvertrags. Rechtsgrundlage für die Verarbeitung ist Art. 6 Abs. 1 b) DSGVO (Vertragserfüllung). Alle weiteren Informationen zum Datenschutz und Ihren Rechten finden Sie in unserer Datenschutzerklärung unter karlundfaber.de/datenschutz.</p> <p><input type="checkbox"/> Ja, ich möchte, dass die KARL & FABER Kunstauktionen GmbH mir an meine angegebene E-Mail-Adresse den KARL & FABER Newsletter mit Informationen zu Expertentagen, Auktionen und sonstigen Veranstaltungen schickt. Ich kann meine Einwilligung in den Erhalt des Newsletters jederzeit für die Zukunft widerrufen, zum Beispiel durch Anklicken des Abmeldelinks am Ende des Newsletters. Alle weiteren Informationen zum Datenschutz und meinen Rechten finde ich in der Datenschutzerklärung von KARL & FABER unter karlundfaber.de/datenschutz.</p>	<p>Data privacy information:</p> <p>KARL & FABER Kunstauktionen GmbH, Amiraplatz 3, 80333 Munich, info@karlundfaber.de, is responsible for ensuring data privacy. KARL & FABER processes the bidder's personal data collected with this bidder registration form exclusively for the purpose of accepting the bid and concluding and processing any auction contract that may be concluded. Article 6 par. 1 b) GDPR (performance of contract) forms the legal basis for processing the data. Please refer to our data protection privacy statement under karlundfaber.de/en/privacy-policy, for details of our data privacy principles and your data privacy rights.</p> <p><input type="checkbox"/> Yes, I wish to receive the KARL & FABER Fine Art Auctions newsletter with information about appraisal days, auctions and other events at my registered email address. I am entitled to withdraw my consent to receiving the newsletter at any time with effect for the future, for example by clicking on the "unsubscribe" link at the end of the newsletter. The details of KARL & FABER's data privacy principles and my data privacy rights are laid down in the data protection privacy statement of KARL & FABER under karlundfaber.de/en/privacy-policy.</p>
UNTERSCHRIFT SIGNATURE	DATUM DATE



