

AUKTION 326 6. JUNI 2024

MODERNE KUNST

KARL
& FABER



Egon Schiele, Studie für ein nicht ausgeführtes Bild, Los 703



Edvard Munch,
Det syke barn I (Das kranke Kind I oder Das kranke Mädchen I), Los 705

Heinrich Campendonk
Das Schaufenster,
Los 725





Arnold Balwé, Ländlicher Garten (mit Bauernhaus), Los 740



Max Liebermann, Badende Knaben (Kinder an der holländischen Küste), Los 706



Karl Hofer, Drei Grazien, Los 741



Gabriele Münter, Blumenstrauß mit Dahlien, Los 732



Serge Poliakoff, Composition abstraite, Los 738



Emil Nolde, Junge Familie, Los 730

Auktion 326 6. Juni 2024

KARL & FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München

Moderne Kunst
Modern Art

INHALT / INDEX

LOS/LOT 700 – 743
LOS/LOT 500 – 573

Evening Sale
Day Sale

S. 17
S. 127



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.
Experte Moderne Kunst
Expert Modern Art
+49 89 24 22 87 205
fbecher@karlunfaber.de

WISSENSCHAFTLICHE KATALOGBEARBEITUNG UND EXPERTISEN / CATALOGUING AND RESEARCH



Christiane Beer M.A.
Senior Expertin
Senior Specialist
+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

Zusätzliche Losansichten und weiterführende Informationen in unseren Online-Katalogen.



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

TERMINE

Donnerstag, 6. Juni 2024 – AUKTION 326

Moderne Kunst

15.30 Uhr	Day Sale	Los 500 – 573
18 Uhr	Evening Sale	Los 700 – 743

DATES

Thursday, 6 June 2024 – AUCTION 326

Modern Art

3.30 pm	Day Sale	Lot 500 – 573
6 pm	Evening Sale	Lot 700 – 743

Alle Lose dieser Auktion werden versteigert bei **KARL & FABER am Amiraplatz 3 · 80333 München**

VORBESICHTIGUNG / PREVIEW

ALLE WERKE / ALL WORKS

MODERNE KUNST IM ZENTRUM MÜNCHENS

Vorbesichtigung: Freitag, 31. Mai – Mittwoch, 5. Juni
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

Vorbesichtigung: Freitag, 31. Mai – Donnerstag, 6. Juni
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

HAMBURG

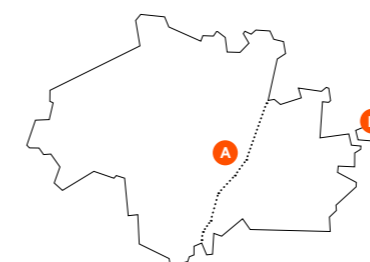
Vernissage: Dienstag, 21. Mai 2024, 18 – 21 Uhr
Vorbesichtigung: Mittwoch, 22. Mai 2024, 11 – 16 Uhr

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

DÜSSELDORF

Vernissage: Donnerstag, 23. Mai 2024, 18 – 21 Uhr
Vorbesichtigung: Freitag, 24. Mai 2024, 11 – 15 Uhr

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



A Im Zentrum Münchens **B** Im Osten Münchens ⓘ Isar



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



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 M.A.
+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



USA
Stella Michaelis
+1 310 386 6432
smichaelis@karlandfaber.com



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



London
International Client Relations and Business Development
Anselm Keim
+44 75 42 33 40 10
akeim@karlunfaber.com

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

Zeitgenössische Kunst / *Contemporary Art*

Auktion 327 – Evening Sale | Donnerstag, 6. Juni 2024, ab 19 Uhr
Day Sale | Donnerstag, 6. Juni 2024, ab 16.30 Uhr



AUKTION 327 6. JUNI 2024
KUNST NACH 1945
ZEITGENÖSSISCHE KUNST

**KARL
& FABER**

Auktion 326

Moderne Kunst Evening Sale

Donnerstag, 6. Juni 2024, 18 Uhr

Modern Art Evening Sale

Thursday, 6 June 2024, 6 pm (CEST)

Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

700 | Landschaft mit Häusern und Gärten

Aquarell über Bleistift auf cremefarbenem Velin.

(Um 1921/22). Ca. 49 × 59 cm. Signiert unten rechts.

Wir danken Julia Pechstein, Hamburg, für die freundliche Beratung bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Das Aquarell wird als Werk von Max Pechstein in der Dokumentation der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft unter dem Titel „Landschaft mit Häusern und Gärten“, um 1921/22, geführt.

Ausstellung:

Max Pechstein, Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf 2012.

Provenienz:

Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart 3./4.5.1962, Los 374;

Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 25.000/30.000

- Aquarell zeigt eine dörfliche Ansicht in Pommern
- Pechstein findet dort Inspiration in der malerischen Landschaft und der Natürlichkeit des bäuerlichen Lebens
- Farbfrisches, großformatiges Aquarell

Ein großer Teil der bedeutendsten Landschaftsbilder Max Pechsteins entsteht an der Ostsee. Über Jahrzehnte hinweg reist der Künstler immer wieder dorthin. Etwa an die Kurische Nehrung, wo er als Mitglied der Künstlergruppe Nidden sechsmal über Wochen und Monate lebt und arbeitet. Oder auch nach Pommern, wo er 1921 die Landschaft um das Städtchen Leba unweit Danzig für sich entdeckt. Im selben Jahr lernt er dort seine zweite Frau Marta Möller kennen, zwei Jahre später heiraten sie. Leba und seine Umgebung werden in den folgenden Jahrzehnten zur zweiten Heimat Pechsteins, er pflegt intensive Kontakte zur einheimischen Bevölkerung und findet zahlreiche Motive für seine Werke. Die malerische Landschaft, das Licht, die unberührte Natur und die Natürlichkeit der dort lebenden Menschen liefern ihm fruchtbare Inspiration für seine Kunst und bilden ein Gegengewicht zum großstädtischen Leben in Berlin.



Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – Wien 1918

701 | An der Brust liegendes Kind

Schwarze Kreide auf gräulichem Velin. (Um 1899/1900).

Ca. 46,5 × 30,5 cm.

Strobl 579.

Provenienz:

Wohl Richard Lanyi (?), laut Strobl Vermerk „Lanyi, Nachlaß Schiele“ auf altem Untersatzblatt (nicht mehr vorhanden); Sammlung Wilhelm König (1880–1955), Wien, verso mit dem Sammlerstempel (Lugt 2653b); Dorotheum, Wien 21.–24.9.1971, Los 313; Privatbesitz, Österreich.

€ 25.000/35.000

- **Vorstudie zu dem berühmten Fakultätsbild „Medizin“, das ursprünglich für die Universität Wien gedacht war**
- **Klimt zeichnet über 160 Studien zu diesem Gemälde, das 1945 zerstört wird**
- **Mit schnellen, sicheren Strichen gefertigte Skizze, wobei der Fokus auf dem Säugling liegt**

1894 erhalten Gustav Klimt und Franz Matsch den Auftrag, für die Universität Wien das Deckengemälde für den Großen Festsaal anzufertigen, welche die vier Fakultäten Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Medizin allegorisch darstellen soll. Während dem Historisten Matsch das Thema Theologie anvertraut wird, übernimmt Klimt die anderen drei – und löst mit ihnen 1907 einen Eklat aus, da seine modernen und symbolistischen Entwürfe beim Wiener Publikum nicht gut ankommen. Die drei Fakultätsbilder werden in der NS-Zeit ins niederösterreichische Schloss Immen-dorf gebracht, wo sie durch einen von SS-Truppen gelegten Brand vollständig zerstört werden. Heute existieren nur noch alte Fotografien der Gemälde sowie Entwürfe und Skizzen.

Unsere Zeichnung ist eine dieser Vorstudien zu dem 1907 entstandenen Gemälde „Medizin“. In der 1899/1900 gezeichneten Übertragungsskizze und im 1. und 2. Zustand des Gemäldes sind der Säugling und ein Teil des rechten Armes der Frau noch zu erkennen, in der Endfassung fehlt diese Figur.



© Albertina, Wien

Gustav Klimt, Die Medizin, 1899/1900, Fakultätsbild Universität Wien, Übertragungsskizze, Wien, Albertina, (Inv.-Nr. 29545)



August Macke

1887 Meschede – Perthes-lès-Hurlus 1914

702 | Nackte Frau mit Kind

Öl über Bleistift auf feinem Japan. (1912). Ca. 40,5 × 30 cm.
Verso am unteren Blattrand mit unleserlichen
handschriftlichen Bezeichnungen.
Vriesen 361; Heiderich 373.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso sowie auf der Rahmenrück-
pappe mit dem teils angeschnittenen Stempel (Lugt 1775b);
Galerie Vömel, Düsseldorf;
Privatbesitz, Essen, 1958 bei Vorgenannter erworben, 1981
durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer;
Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 60.000/80.000

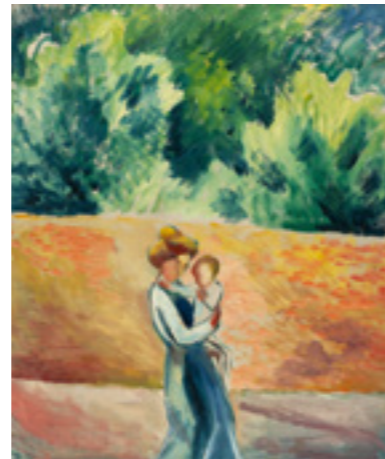
- **Expressiv-spontane Ölskizze mit leuchtender Farbigkeit**
- **Seltene Kombination aus den Themenkreisen der Kinder- und Aktdarstellungen**
- **Entsteht 1912 auf August Mackes künstlerischem Höhepunkt**

Die Bonner Jahre 1911–1913 sind für August Macke eine besonders erfolgreiche Zeit. Sie sind geprägt von intensiven Ausstellungstätigkeiten mit dem Blauen Reiter, den Rheinischen Expressionisten, im Kölner Gereonsklub sowie dem Sonderbund, bei denen er als begnadeter Netzwerker oftmals die organisatorischen Fäden zieht. Darüber hinaus ist Macke auch international bestens vernetzt, pflegt Kontakte nach Skandinavien und Russland, in die Schweiz und vor allem nach Frankreich. Neben seinem aktiven Berufsleben ist Macke ebenso ein ausgeprägter Familiensmann. Sein Œuvre umfasst zahlreiche Porträts seiner Frau Elisabeth, Darstellungen seiner beiden 1910 und 1913 geborenen Söhne Walter und Wolfgang und Szenen aus dem eigenen Haus oder Garten. Die Ölskizze „Nackte Frau mit Kind“ gibt in seiner ungewöhnlichen Kombination aus Akt- und Kinderdarstellung vermutlich keine reale, eher eine fiktive Situation wieder, die die beiden Themenkreise Kinder- und Aktdarstellungen kombiniert. Es liegt nahe, in dem Motiv Elisabeth und den 1910 geborenen ersten Sohn Walter sehen zu wollen. Dies ist aber eher unwahrscheinlich, da Elisabeth dunkelhaarig war und Walter nur einen leicht rotbraunen Schopf hatte. Dennoch ist diese Arbeit zu den

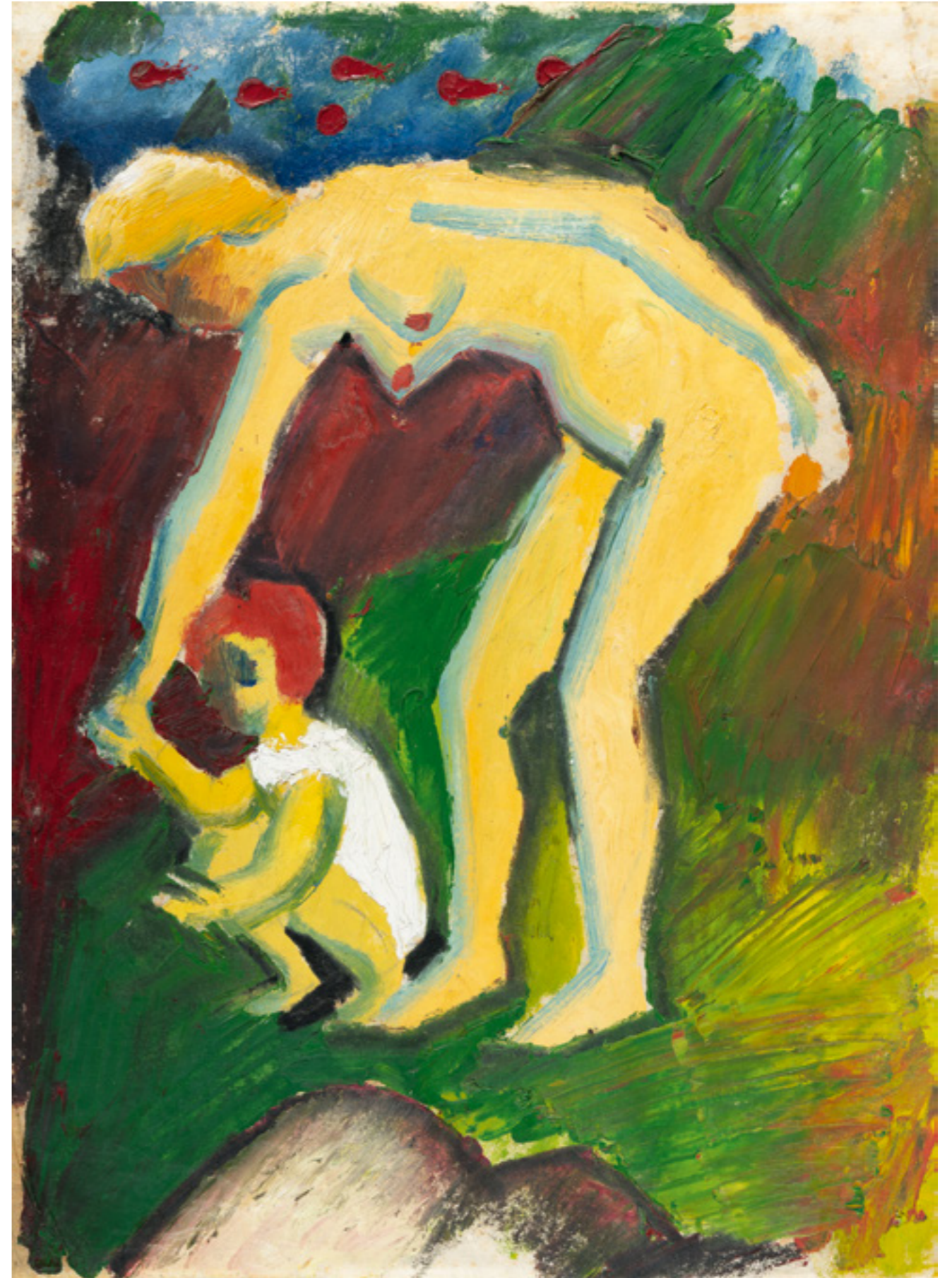
beliebten intimen Familienszenen August Mackes zu zählen. „Das Leben im Familienkreis mit seiner Frau und den beiden Söhnen betrachtet Macke als Glück, Kunst und Leben als ‚Durchfreuen der Natur‘. Die positive Lebenseinstellung findet vor allem in den Bonner Jahren von 1911 bis 1913 ihre ganz eigene künstlerische Ausprägung. In seinen Bildwelten entwirft er varianten- und facettenreiche Darstellungen eines irdischen Paradieses. Seine Werke erweisen sich als Vision eines harmonischen Weltzustandes und sind (...) zugleich ein Gegenentwurf zu seiner durch technische Neuerungen und Industrialisierung geprägten Zeit. Während die großen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts in Paris und London die Südsee oder den Orient als ferne Sehnsuchtsorte lokalisieren, verlegt Macke sein irdisches Paradies in das Diesseits der realen Welt. (...) In intimen, alltäglichen Szenen inszeniert Macke die Welt der Kinder, die natürlich und unbefangen in ihr Spiel vertieft erscheinen. (...) (Ina Ewers-Schultz, August Macke 1887–1914. Leben und Werk, online-Text August Macke Haus, Bonn, Kapitel VIII. Irdisches Paradies: <https://www.august-macke-haus.de/august-macke/leben-und-werk.html>).



August Macke mit seiner Frau Elisabeth und dem Sohn Walter, 1911



August Macke, Frau mit Kind an der Gartenmauer, 1913, Karl & Faber, Auktion 299, 9.12.2020, Los 409



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

703^N | Studie für ein nicht ausgeführtes Bild

Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier. (1911).

Ca. 10,5 × 16,5 cm.

Kallir D 981.

Ausstellung:

Egon Schiele: Gedächtnisausstellung, Graphische

Sammlung Albertina, Wien 1948, Kat.-Nr. 109;

Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister/Da allievo

a maestro, Akademie der bildenden Künste,

Wien u.a. 1984–1987, Kat.-Nr. 41;

Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte

Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 88;

Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona

Schieleho, Krumau/Moldau 1993–1997, S. 130/131;

Neue Galerie, New York 2010/11;

Drawing the Line: Realism and Abstraction in

Expressionist Art, Galerie St. Etienne, New York 2018.

Provenienz:

Sammlung Otto Benesch (1896–1964), Wien/Cambridge

(USA)/New York;

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York,

ca. 1983 erworben;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€100.000/150.000

- **Charakteristische mehrfigurige und zweidimensionale Komposition aus dem Jahr 1911**
- **Die Arbeit wird 1948 auf der Schiele-Gedächtnisausstellung in der Albertina in Wien gezeigt**
- **Aus der Sammlung von Otto Benesch, Kurator und Direktor der Albertina, Wien**

Thematisch beschäftigt sich Egon Schiele im Jahr 1911 mit komplexeren Themen und Allegorien als in den Jahren zuvor. Da die neuen Motive nun mehrere Figuren aufweisen, werden auch neue kompositorische Lösungen erforderlich. Schiele entfernt die reale Welt aus den Motiven, ähnlich wie sein Vorbild und Förderer Gustav Klimt. Doch anders als Klimt, der seine realistisch wiedergegebenen Figuren mit üppigen, dekorativen Rahmen umgibt, entscheidet sich Schiele im expressionistischen Sinne für einen rein abstrakten Raum ohne jegliche dekorative Struktur. Er zerlegt dafür die Bildebene in geometrisch-abstrakte Formen, die wie bei Klimt weder vollständig in die figuralen Komponenten integriert noch völlig getrennt sind. Bei Schiele koexistieren sie unruhig nebeneinander.

1911 bevorzugt Schiele in der überwiegenden Anzahl seiner Werke die Aquarellmalerei. Wiederholt verwendet er kräftige Farbkombinationen aus Rot-Orange-Tönen und Schwarz, später im Jahr auch gedecktere Kombinationen mit Blau, Schwarz

und dunklem Violett. Mit Bleistiftvorzeichnungen unterteilt Schiele das Blatt in verschiedene Farbflächen, die dann mit Farbe ausgefüllt werden. So entwickelt er rein zweidimensionale Motive und verzichtet darauf, ein realistisches Volumen zu erzeugen. Die Oberflächenstruktur wird durch den Fluss der feuchten, teils schon wässrigen Farbe auf dem Papier gekennzeichnet und weniger durch Pinselstriche.

Die kleine Aquarell-Studie steht sowohl kompositorisch als auch maltechnisch exemplarisch für das Jahr 1911: Die vielfigurige Komposition vor abstraktem Hintergrund weist die charakteristische Farbgebung in Orange/Gelb und Schwarz auf, in den vorgezeichneten Flächen wird die Struktur der nass aufgetragenen Aquarellfarbe deutlich. Auch wenn diese Studie nicht unmittelbar als Vorlage für ein Gemälde diente, so lassen sich doch kompositorische Ähnlichkeiten zu den Gemälden „Prozession“ und „Zwei stehende Figuren in habitartiger Kleidung (Jesuiten)“ (Kallir P 197 und P 198) erkennen.



Originalgröße

Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

704 | Rothaarige (Stephanie Wiesand)

Aquarell auf Japan. (1947). Ca. 45,5 × 35 cm.

Signiert unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Klockries, vom 23.10.2022.

Ausstellung:

Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2010/11,
Kat.-Nr. 9, mit farb. Abb.

Provenienz:

Stephanie Wiesand, Baden-Baden (als Geschenk vom
Künstler erhalten);
Privatsammlung, Hamburg.

€ 40.000/60.000

- **Ausdrucksstarkes Porträt der Schauspielerin und Fotografin Stephanie Wiesand**
- **Leuchtende, expressive Farbigkeit in Rot- und Blautönen**
- **Besondere Präsenz von Gesicht und Haar durch das Weglassen von Hals- und Schulterpartie**

Nolde lernt die Schauspielerin Stephanie Wiesand (1912–unbekannt) im September 1947 in St. Peter-Ording kennen. Sie treffen sich im Sanatorium „Goldene Schlüssel“, wo das vorliegende Aquarell sowie zwei weitere Bildnisse entstehen. Im Jahr zuvor hat Nolde seine Ehefrau Ada verloren, nachdem er mit ihr 1946 noch zur Kur war. Die junge Schauspielerin liest dem Künstler aus seinen Lebenserinnerungen vor und spendet ihm so Trost. Noch im selben Jahr schickt Nolde ihr das Porträt als Weihnachtsgeschenk.

Das Gesicht der Porträtierten wird von leuchtend orangefarbenen Haaren eingerahmt, die es wie ein Feuerkranz umlopfen. Für die Konturlinien und die Augenpartie wählt der Maler ein kräftiges, dunkles Blau. Die eine Hälfte des Gesichts zeigt Nolde verschattet, die andere beleuchtet, wodurch er Plastizität und Präsenzwirkung erzielt. Die roten Lippen der Schauspielerin lächeln – dabei ist ihr Blick nicht auf den Betrachter gerichtet, sondern nach Innen gekehrt.

In der Reihe seiner Bildnisse ist nur eine begrenzte Zahl als Porträt im engeren Sinne zu verstehen. Vielmehr verwendet Nolde das Bildnis als künstlerische Projektionsfläche, mit deren Hilfe er Gefühle oder Stimmungen verbildlichen kann. Die Farben entwickeln dabei eine Eigengesetzlichkeit, sind, wie Nolde selber schreibt, „Traum und Glück, heiß und heilig! (...) Leidenschaft und Liebe, Blut und Tod“. So ist es zu verstehen, wenn der Künstler mit der Sendung unseres Bildes an die Dargestellte schreibt: „Nur bitte ich Sie, nicht zu sagen, daß Sie es sind, es ist ja kein Portrait, es ist ein Bildchen nur.“



© Erika Haendler-Krah, Theatermuseum Kiel

Stephanie Wiesand in Iphigenie in Delphi von Gerhart Hauptmann, Kiel 1942/43



Edvard Munch

1863 Løten – Ekely in Oslo 1944

705^N | Det syke barn I (Das kranke Kind I oder Das kranke Mädchen I)

Farbige Lithografie auf festem, chamoisfarbenem Japan. (1896). Ca. 42 × 57 cm (Blattgröße ca. 50 × 64 cm).

Signiert unten rechts.

Woll 72 IX (von X).

Provenienz:

Grev Wedels Plass Auksjoner, The Annual Norwegian

Edvard Munch Sale, Oslo 27.11.2001, Los 25;

Privatsammlung, Norddeutschland;

Privatsammlung, Norwegen.

€ 80.000/120.000

- „Das kranke Kind“ ist eines der wichtigsten Motive Edvard Munchs: Er fertigt dazu sechs Gemälde und drei Grafiken
- Die 1896 entstandene Lithografie „Das kranke Kind“ ist eine seiner bedeutendsten grafischen Arbeiten und eine Ikone der europäischen Druckgrafik um 1900
- Edvard Munch gilt als wichtiger Wegbereiter des Expressionismus und insbesondere der expressionistischen Druckgrafik

Das Motiv des kranken Kindes ist typisch für die Zeit der 1880er Jahre, doch Munchs eindringliche Darstellungsweise ist etwas völlig Neues. Erlebnisse von Krankheit und Tod in frühester Kindheit prägen Munch sein gesamtes Leben hindurch. Er ist erst fünf Jahre alt, als seine Mutter an Tuberkulose stirbt; nur wenige Jahre später folgt seine Schwester Sophie. So wird für Munch das Motiv des kranken Kindes zu seinem wohl wichtigsten Sujet, das er zwischen 1885 und 1927 in insgesamt sechs Gemälde-Fassungen und drei unterschiedlichen Druckgrafiken darstellt. Rückblickend schreibt Munch: „Was ‚Das kranke Kind‘ anbelangt, so befand man sich ja in der Zeit, die ich die ‚Kissenzeit‘ nannte. Es gab viele Maler, die kranke Kinder gegen die Kissen gelehnt gemalt haben. Aber es ist ja nicht das Motiv, das mein ‚Krankes Kind‘ ausmachte. (...) Ich behaupte (...), dass kaum einer dieser Maler so wie ich (...) sein Thema bis zum letzten Schmerzensschrei durchlebt hat.“ (zit. nach Uwe M. Schneede, Edvard Munch. Das kranke Kind, Frankfurt/Main 1987, S. 19).

Die erste Gemäldefassung entsteht im Winter 1885/86 nach einer dreiwöchigen Parisreise. Tief beeindruckt von den Werken der Symbolisten, lässt Munch den Realismus seiner frühen Arbeiten hinter sich und findet zu einer vereinfachten Formensprache, die eine expressive Steigerung des Ausdrucks ermöglicht. Das Werk wird 1886 erstmals in Oslo öffentlich ausgestellt. Besucher sind ebenso wie die Kritiker entsetzt und empört – vor allem über die grobe Malweise mit tiefen Kratzspuren und abgeriebenen, scheinbar unfertigen Partien, die das schwere künstlerische Ringen Munchs deutlich sichtbar machen.



Edvard Munch, Det syke barn, 1885/86, Nationalmuseum, Oslo.

© Nasjonalmuseet/Børre Hestland

„Kein Gemälde hat in Norwegen so viel Ärger erregt“, sagt Munch später. Auch in seiner Einzelausstellung in Berlin 1892 sorgt „Das kranke Kind“ für einen handfesten Skandal, der zur Gründung der Berliner Sezession führt und letztendlich den Aufbruch in die Moderne markiert. Zwar wird die Ausstellung nach nur sieben Tagen aufgrund der starken Proteste wieder geschlossen, dennoch bedeutet sie für Munch seinen künstlerischen Durchbruch. Heute gilt Edvard Munch als wichtiger Wegbereiter des Expressionismus.

Die hier angebotene Lithografie „Das kranke Kind“ entsteht 1896 und ist die dritte Druckgrafik zu diesem Thema. Munch hat das Motiv auf den seitwärts gewendeten Kopf des Mädchens reduziert, das stützende weiße Kissen nimmt fast den gesamten Hintergrund ein. So rückt er den stark berührenden, ins Leere gerichteten Blick des Mädchens in den Fokus und erzeugt eine besonders eindringliche Bildaussage. Mit insgesamt sechs Lithosteinen druckt Munch verschiedene Farbkombinationen. Unsere Variante wurde mit dem Hauptstein in Schwarz sowie zwei Farbsteinen in Blau und Gelb gedruckt, allerdings ist bei fast allen Exemplaren die blaue Farbe merklich verblasst und mit dem Gelb gemischt nur noch als schwacher Grünerton erkennbar. Druckgrafik ist für Munch integraler Bestandteil seines Gesamtwerkes. Beim Druckprozess ist er persönlich anwesend und nimmt fortlaufend Einfluss auf das Ergebnis. Er sagt: „Der Maler muss seine Arbeit während des Drucks fortsetzen (...) Blätter, die ohne Beisein des Künstlers gedruckt werden, sind keine Originalgraphiken.“ (zit. nach: Gerd Woll, WVZ, München 2001, S. 23).





Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

706 | Badende Knaben (Kinder an der holländischen Küste)

Öl auf Karton. (1907). Ca. 38 × 46 cm. Signiert unten links. Verso handschriftlich bezeichnet „Liebermann“ und „2.“ sowie mit Stempel einer Den Haager Malbedarfshandlung. Verso auf der Rahmenrückwand mit handschriftlichen Nummern und Etiketten (dort u.a. typografisch betitelt „Kinder an der holl. Küste“). Eberle 1907/43.

Literatur:

Alt, Adolf, Gemäldesammlung Professor Schmidt (...), in: Mitteilungen der Galerie Helbing, München, Jg. II, Nr. 17, 1.10.1913, S. 146.

Provenienz:

Hugo Helbing, München 18.10.1913, Los 110, mit s/w Abb. Tafel 10; Albert Daberkow, Bad Homburg, ca. 1957 (lt. Eberle); Kunsthandlung Pieroth, ca. 1957 (lt. Eberle); Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett und der Inv.-Nr. 3415; Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 70.000/90.000

- Aus der wichtigen Werkgruppe der Badenden Knaben, die Liebermann über Jahrzehnte hinweg immer wieder darstellt
- Entstanden an der von Max Liebermann so geliebten holländischen Küste
- Kompositorisch vergleichbar mit dem gleichnamigen Gemälde im Stadtmuseum Berlin

Das Sujet der Badenden Knaben bildet im umfangreichen Œuvre Max Liebermanns eine gewisse Konstante und wird von ihm wiederholt auf unterschiedlichste Weise dargestellt. Die erste Idee zu diesem Motiv kommt Liebermann im Sommer 1875, als er im Meer bei Zandvoort in Nordholland badet. Er malt das Gemälde „Im Schwimmbad“ (Eberle 1875/20), das die Jungen jedoch nicht beim Baden, sondern beim Ankleiden danach auf einem überdachten Steg zeigt. Es dauert fast zwanzig Jahre, bis Liebermann das Motiv Ende der 1890er Jahre wieder aufgreift und die beiden großformatigen Gemälde „Badende Knaben – Jungen in Zandvoort“ (Eberle 1896/2; Neue Pinakothek, München) und „Badende Knaben“ (Eberle 1900/1; Stadtmuseum



Max Liebermann, Badende Knaben, 1900, Stadtmuseum Berlin

© 2024 Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin



von heute und ganz unvoreingenommen.“ (Erich Hancke, Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 387).

Die hier angebotenen „Badenden Knaben“ entstehen laut Eberle im Jahr 1907, auch wenn es in der Komposition dem großformatigen Gemälde „Badende Knaben“ von 1900 stark ähnelt. Liebermann zeigt seinen eigenen, direkten Blick auf das Meer, so als hätte er direkt in den anrollenden Brandungswellen gestanden. Ein Junge mit weißer Badehose steht von rückwärts gesehen am Strand, es scheint, als prüfe er noch vorsichtig mit den Zehen die Wassertemperatur. Rechts sind bereits vier weitere Jungen in die Brandungswellen hineingewatet, den Knaben mit roter Hose hat gerade eine Welle kaltes

Wasser erwischt. Links steht ein Strandwächter, der vom Bildrand überschritten wird und mit seiner rotblauen Kleidung zwar einen Kontrast zu den nackten Oberkörpern der Jungen bildet, aber gleichzeitig einen farblich ausgleichenden Gegenpol zu dem Jungen mit der roten Badehose darstellt. Dieses Gemälde vermittelt den Charakter einer direkt am Strand angefertigten Ölstudie, mit handlichen Maßen und spontaner Malweise. Den Malkarton erwirbt Liebermann vor Ort in Den Haag, wie der rückseitige Stempel belegt. Trotz des eher kleinen Formats erzeugt Liebermann dank des klaren Bildausschnitts und der hellen, sommerlichen Farbtöne ein Gefühl von großer Weite und Unbeschwertheit.

Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – Wien 1918

707^N | Brustbild eines bärtigen Mannes von vorne

Kohle, teils weiß gehöht, auf leicht blaugrauem Velin. 1879.

Ca. 40 × 26,5 cm. Signiert unten rechts.

Strobl 3185.

Literatur:

Sabarsky, Serge, Gustav Klimt. Drawings/Cento disegni/100 Zeichnungen, Mount Kisco/New York u.a. 1983/84, Kat.-Nr. 1; Verzé, Luigi Maria (Hrsg.), in: KOS. Rivista di scienza e etica, Nuova Serie, Nr. 50, Mailand, November 1989, mit farb. Abb. S. 39.

Ausstellung:

Gustav Klimt, Isetan Museum of Art, Tokio 1981, Kat.-Nr. 18; Gustav Klimt. 100 disegni/100 Zeichnungen/100 drawings/100 kreseb, Pinacoteca Capitolina, Rom u.a. 1983–1997, Kat.-Nr. 1; Gustav Klimt (Europalia 87 Österreich), Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 1987, Kat.-Nr. 39; Gustav Klimt 1862–1918; Nassau County Museum of Art, Roslyn/New York 1989; Gustav Klimt, Palazzo Strozzi, Florenz 1991/92, Kat.-Nr. 39; Gustav Klimt: 150th Anniversary Celebration, Neue Galerie Museum, New York 2012; Austrian Portraiture in the Early Twentieth Century, Neue Galerie Museum, New York 2014/15; Gustav Klimt and Egon Schiele: 1918 Centenary, Neue Galerie Museum, New York 2018/19.

Provenienz:

Sammlung Betty Richard Matsch;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York,
1980 bei Vorgenannter erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

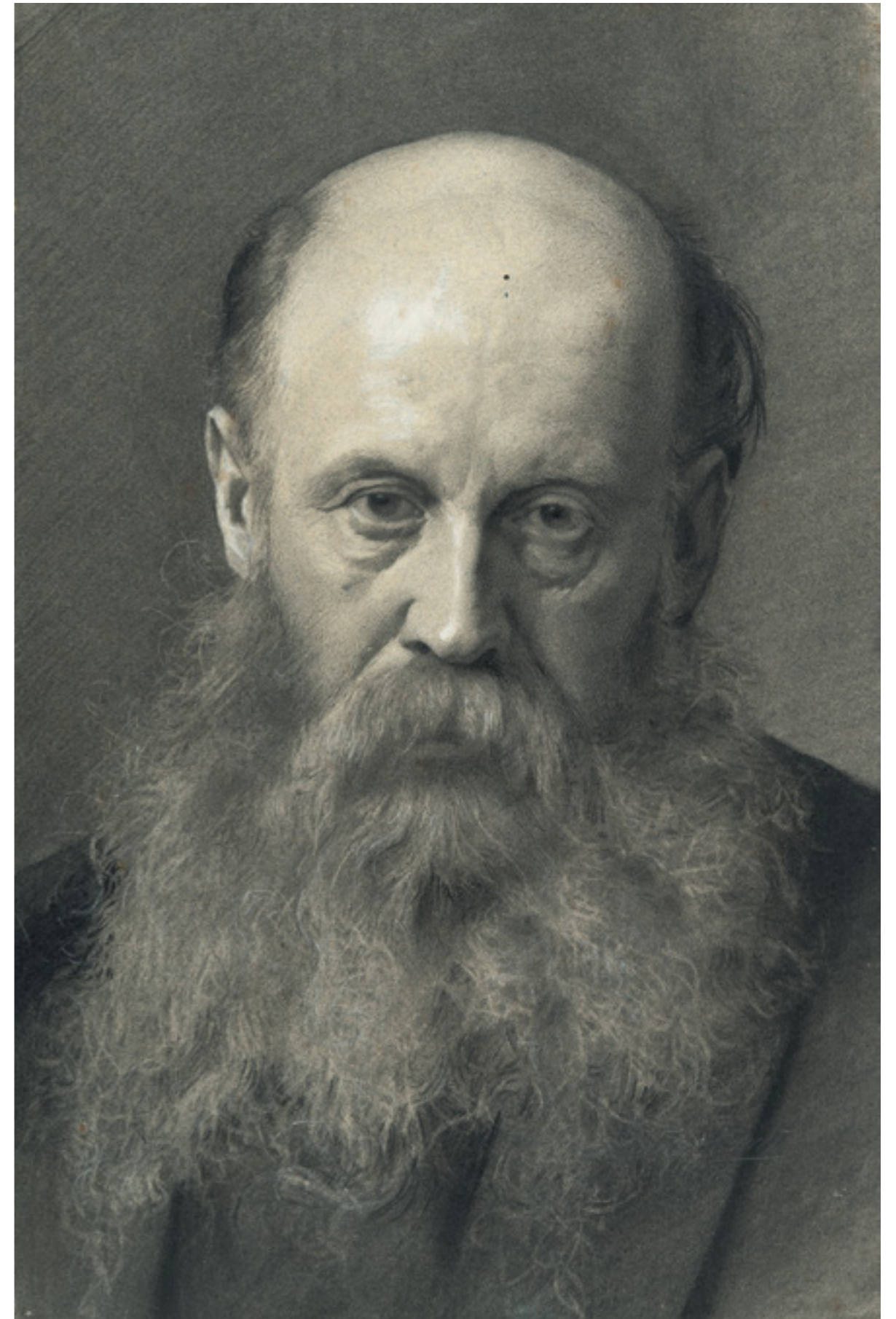
€ 50.000/70.000

- **Ausdrucksstarkes Porträt aus Gustav Klimts Frühwerk**
- **Exzellentes Beispiel für seine meisterhafte Zeichenkunst bereits im Alter von 17 Jahren**
- **Aus dem Nachlass der Bildhauerin Betty Richard Matsch, Schwiegertochter von Gustav Klimts Künstlerkollegen Franz Matsch**

Es sind nur wenige solcher frühen Porträtzeichnungen Gustav Klimts erhalten, die die ungewöhnliche künstlerische Meisterschaft des erst siebzehnjährigen Schülers zeigen. Das „Brustbild eines bärtigen Mannes von vorne“ entsteht 1879 und stammt somit aus der Lehrzeit Gustav Klimts an der Kunstgewerbeschule in Wien, die er seit 1876 besucht. Neben dem klassischen Zeichenstudium anhand von Aktmodellen und antiken Gipsabgüssen trainiert Klimt seine zeichnerischen Fähigkeiten zu dieser Zeit auch anhand von Porträts, die er von Familienmitgliedern und Personen aus seinem Umfeld anfertigt. Leider ist nicht überliefert, wer der charakterstarke bärtige Mann ist. Klimt arbeitet den Kopf überaus detailliert und die krausen Haare des üppigen Vollbartes nahezu fotorealistisch heraus, mit Licht und Schatten konturiert er die individuellen Züge des markanten Gesichtes.

Das Blatt stammt aus dem Nachlass der amerikanischen Bildhauerin Betty Richard Matsch (1916–2005), die von 1953 bis 1956 in Wien lebt und arbeitet und ihre Skulpturen auf Ausstellungen im Künstlerhaus und der Staatsdruckerei präsentiert. 1953 heiratet Betty Richard den österreichischen Diplomaten Franz Matsch (1899–1973), der Generalkonsul und ständiger Vertreter Österreichs bei der UNO in New York ist. Dessen Vater, Franz Matsch senior (1861–1942), studiert Ende der 1870er Jahre mit den Brüdern Ernst und Gustav Klimt an der Kunstgewerbeschule in Wien. Gemeinsam gründen sie die „Künstler-Compagnie“ und fertigen unter anderem die künstlerische Innendekoration des Wiener Burgtheaters, des Kunsthistorischen Museums und der Universität Wien. Während der Arbeit von Franz Matsch und Gustav Klimt an den sogenannten Fakultätsbildern für den Großen Festsaal der Universität Wien kam es zum Bruch der beiden Künstler.

Vermutlich gelangt das „Porträt eines bärtigen Mannes von vorne“ bereits während der Studienzeit der beiden Künstler um 1880 in den Besitz von Franz Matsch senior. Alice Strobl führt im Werkverzeichnis ein sehr ähnliches Porträt aus dem Jahr 1879 auf, das möglicherweise denselben Mann darstellt und den Franz Matsch ebenfalls porträtierte (vgl. Strobl 27, WVZ Bd. 1, S. 24).



Gustav Klimt

708^N | Schwangere mit Mann nach links

Blaue Kreide auf festem, chamoisfarbenem Japon nacré.
(Ca. 1902). Ca. 44 × 30,5 cm.
Strobl 947.

Literatur:

Sabarsky, Serge, Gustav Klimt. Drawings/Cento disegni/100 Zeichnungen, Mount Kisco/New York u.a. 1983/84, Kat.-Nr. 26.

Ausstellung (Auswahl):

Gustav Klimt und Henri Matisse, Internationale der Zeichnung, 3. Sonderausstellung, Mathildenhöhe, Darmstadt 1970, Kat.-Nr. 55;
Egon Schiele, Seibu Museum of Art, Tokio 1979, Kat.-Nr. 4;
Gustav Klimt, Isetan Museum of Art, Tokio 1981, Kat.-Nr. 38;
Gustav Klimt. 100 disegni/100 Zeichnungen/100 drawings/100 kreseb, Pinacoteca Capitolina, Rom u.a. 1983–1997, Kat.-Nr. 26 bzw. 20;
Gustav Klimt (Europalia 87 Österreich), Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 1987, Kat.-Nr. 68;
Gustav Klimt 1862–1918; Nassau County Museum of Art, Roslyn/New York 1989;
Centro Social y Cultural de la Fundación La Caixa, Lleida 2008/09;
Spazio Oberdan, Mailand 2012.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 35.000/45.000

- Reduzierte und zugleich ausdrucksstarke Zeichnung mit blauer Kreide
- Harmonisch-intime Darstellung eines Paares, deren Körper Gustav Klimt zeichnerisch zu einer Einheit zusammenfasst
- Studie in Vorbereitung des Gemäldes „Hoffnung I“, das sich heute in der National Gallery of Canada in Ottawa befindet

In Vorbereitung des Gemäldes „Hoffnung I“ entstehen 1903/04 zahlreiche Zeichnungen zu dem Motiv einer schwangeren Frau, die ähnlichen Darstellungen in den kurz zuvor entstandenen Werken „Beethovenfries“ und „Fakultätsbild Medizin“ nahe stehen. Nun erweitert Klimt das Motiv um einen Mann und verbindet diese beiden Figuren ähnlich wie beim „Kuss“ des Beethovenfrieses zu einer Einheit. Jedoch stehen hier Mann und Frau nebeneinander, der Mann wendet sich der Frau nur leicht zu und hat einen Arm schützend um ihre Schultern gelegt. Besonders charakteristisch ist, dass Klimt die schwangere Frau stets im strengen Profil nach links darstellt. So wird „(...) durch die Gestik des Mannes die Geborgenheit der Frau unterstrichen, was auch in der Haltung beider Köpfe und den nach vorne gezogenen Schultern der Frau zum Ausdruck kommt. Für Klimt scheinen diese Studien nicht allein vom Thema her, sondern auch aus formalen Gründen von großer Bedeutung gewesen zu sein. In erster Linie ging es ihm (...) um ein optimales Einbinden des Körpers der Frau in den Umriss des Mannes, der mit seinen eher eckigen Formen, dem senkrechten Abschluss des Körpers auf der linken Seite und der zusammengefassten Kopf-Schulter-Ober- und Unterarmpartie rechts, eine sehr geeignete Folie bildet. Bei der Wiedergabe der Frau trachtete Klimt, ihre Gestalt mit einem harmonisch geschwungenen Umriss zu erfassen, der sowohl ihren Körper hell erstrahlen ließ, als auch in der Lage war, ein Maximum an Volumen auszudrücken. Was den Stilisierungsgrad der gewählten Form betrifft, ging er weit über jenen in der Schwangeren der ‚Medizin‘ hinaus.“ (Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Bd. I 1878–1903, S. 273).

Auf dem ausgeführten Gemälde „Hoffnung I“ ist der die Frau stützende Mann verschwunden, stattdessen erscheinen im dunklen Hintergrund totenkopfähnliche Fratzen. Dies geht möglicherweise auf einen Schicksalsschlag im Leben Gustav Klimts zurück: Im Herbst 1902 stirbt sein nur wenige Wochen alter Sohn Otto Zimmermann, zu dessen Mutter Marie Zimmermann Klimt ein sehr inniges Verhältnis hatte. Dieser persönliche Verlust könnte der Grund für den „Übergang von einer zunächst sehr optimistischen zu einer vom Tod bedrohten Darstellung der Schwangeren“ gewesen sein (Strobl, S. 274).



Ernst Barlach

1870 Wedel – Rostock 1938

709 | Spaziergänger

Bronze mit goldbrauner Patina. (1912). Ca. 51,5 × 24 × 17 cm.
Wohl eines von 15 posthum gegossenen Exemplaren. Mit der eingeritzten Signatur hinter dem linken Fuß. Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ an der hinteren Seitenkante der Plinthe. Laur 189.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

€ 28.000/33.000

- Ernst Barlach zählt zu den wichtigsten Bildhauern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
- Dynamisch-expressive Darstellung eines vom Winde zerzausten Spaziergängers
- Entstanden in Barlachs glücklichen Jahren in Güstrow

Im Jahr 1910 lässt sich Barlach in Güstrow nieder. Es gelingt ihm zu dieser Zeit, einen Vertrag mit Paul Cassirer zu schließen, der seine finanzielle Situation absichert. Auch deshalb zählen die frühen Jahre der Güstrower Zeit, in der auch die Skulptur des „Spaziergängers“ entsteht, zu den glücklichsten seines Lebens.

Barlach stellt einen breitbeinig schreitenden Mann dar, der in einen schweren, wehenden Mantel gehüllt ist. Die Hände hinter dem Rücken verschränkt, ist sein Blick in unbestimmte Ferne gerichtet. Statt einer statischen Haltung wohnt der Figur eine nur vorübergehend stillstehende Bewegung inne, die eine gewisse Zeitlosigkeit vermittelt. Und trotz der genialen indirekten Darstellung des lebhaften Windes strahlt auch der „Spaziergänger“ eine klare Ruhe aus, die für so viele Barlach-Figuren charakteristisch ist.

Wie wichtig Barlach der „Spaziergänger“ ist, zeigt sein vier Jahre später geschriebener Tagebucheintrag vom 9.11.1916: „Ich dachte, wie bin ich in allem, was ich mache, so, zu kritisch arrogant, beweisend und beschwatzend. Nur zum Beispiel in dem ‚Schlafenden Paar‘ und dem ‚Spaziergeher‘ liegt so etwas von allzu stündlicher Zeitigkeit, Weltgefühl, Hängen im großen, bloßen Dasein ohne Zeiteinteilung sind drin.“

1912 entsteht das Motiv des Spaziergängers zunächst als Eichenholzplastik sowie als Gips-Werkmodell (vgl. Laur 188 und 190). Erst ab 1938 wird die Figur in Bronze gegossen, wobei zwei Exemplare noch zu Lebzeiten des Künstlers fertiggestellt werden, 15 Exemplare folgen posthum. Darüber hinaus sind drei weitere Exemplare als Zinkguss aus dem Jahr 1940 belegt. Eines der drei Werke Ernst Barlachs, die 1955 auf der documenta 1 in Kassel ausgestellt werden, ist ein Exemplar des „Spaziergängers“.



Georg Kolbe

1877 Waldheim – Berlin 1947

710 | Singende (Singende Nux)

Bronze mit goldbrauner Patina, auf Steinsockel montiert. (1928). Höhe ca. 34,5 cm (Gesamthöhe ca. 44,5 cm). Unikat, einziges bekanntes Exemplar. Seitlich am Hals mit dem eingeritzten Monogramm. An der hinteren Seitenkante der Plinthe mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU“.

Nicht bei Berger.

Mit einer Expertise von Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 23.2.2018 (in Kopie).

Literatur:

Das Beethoven-Denkmal von Georg Kolbe, Galerie Paul Cassirer, Berlin 1928, Kat.-Nr. 11 (Gipsmodell), o. Abb.; Binding, Rudolf G., Vom Leben der Plastik, Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, Berlin 1933, mit s/w Abb. S. 35;

Grau, Richard, Georg Kolbe. Bildwerke vom Künstler ausgewählt, Insel-Bücherei Nr. 422, Leipzig o.J. (ca. 1940), Nr. 15, mit s/w Abb.

Provenienz:

Galerie Vömel Düsseldorf;
Sammlung Paul Girardet, Düsseldorf, in Familienbesitz bis 2011;
Bolland & Marotz, Bremen 26.3.2011, Los 507A;
Ulrich Gronert Kunsthandel, Berlin;
Privatsammlung, Berlin;
Privatbesitz, Norddeutschland.

€ 25.000/35.000

- **Ausdrucksstarkes Porträt der singenden Tochter des Künstlers**
- **Zu Lebzeiten gegossenes Unikat**
- **Inspiration für das berühmte Beethoven-Denkmal in Frankfurt/Main**

Georg Kolbe lernt 1901 bei Cosima Wagner in Bayreuth die holländische Gesangsstudentin Benjamine van der Meer de Walcheren kennen. Anfang 1902 heiraten beide in Brüssel, im November wird ihre Tochter Leonore, genannt Nux, geboren. Wiederholt porträtiert Kolbe seine Frau und seine Tochter. 1928 stellt er Nux, die als junge Frau Gesangsunterricht erhält, mit dieser Bronze als „Singende“ dar. Dies belegt ein Foto des Werkes aus dem Nachlass des Künstlers, das auf der Rückseite von Margit Schwartzkopff, Kolbes Fotografin und Sekretärin, mit dem Titel „Singende Nux“ bezeichnet ist.

Dr. Ursel Berger bringt in ihrer Expertise die „Singende“ mit dem 1927 entworfenen Beethoven-Denkmal in Verbindung, bei dem Kolbe die markante Symbolfigur des Komponisten mit zwei weiblichen Genien flankiert. Diese beiden idealisierten Figuren – eine sinnend, die andere rufend – sind inspiriert von seiner Gattin und seiner Tochter und zeigen ähnliche Gesichtszüge. Das vier Meter hohe Beethoven-Denkmal wird erst nach dem Tod Georg Kolbes gegossen und steht heute in den Taunusanlagen in Frankfurt/Main. Der Bronze-Kopf der „Singenden Nux“ ist nach heutigem Wissensstand ein Unikat.



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

711^N | Ein Pflug

Bleistift und Kohle auf chamoisfarbenem Velin. 1909.
Ca. 20 × 19,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Verso Kopfstudien.
Kallir D 373.

Literatur:

Price, Renée (Hrsg.), Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, München u.a. 2005, Kat.-Nr. D22, mit farb. Abb. S. 206.

Ausstellung:

Die Zeichnung: Egon Schiele, Gustav Nebehay Kunsthandlung, Wien 1919, Kat.-Nr. 52;
Egon Schiele, Seibu Museum of Art, Tokio 1979, Kat.-Nr. 9;
Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister/Da allievo a maestro, Akademie der bildenden Künste, Wien u.a. 1984–1987, Kat.-Nr. 18;
Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/ Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 47;
Egon Schiele, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1986/87, Kat.-Nr. 16;
Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Krumau/Moldau 1993/94, S. 81;
Egon Schiele. Arbeiten auf Papier, Galerie Hauser & Wirth, Zürich 1994, S. 37.

Provenienz:

Nachlass Benedikt Fred Dolbin (1883–1971), New York;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1971 bei Vorgenanntem erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 40.000/60.000

- **Spannender Einblick in den Werkprozess des 19-jährigen Künstlers**
- **Verso mit der reduzierten Darstellung zweier markanter Profile**
- **1909 feiert Schiele erste Erfolge, zugleich ist sein Stil im Umbruch und er findet seine eigene Stimme**

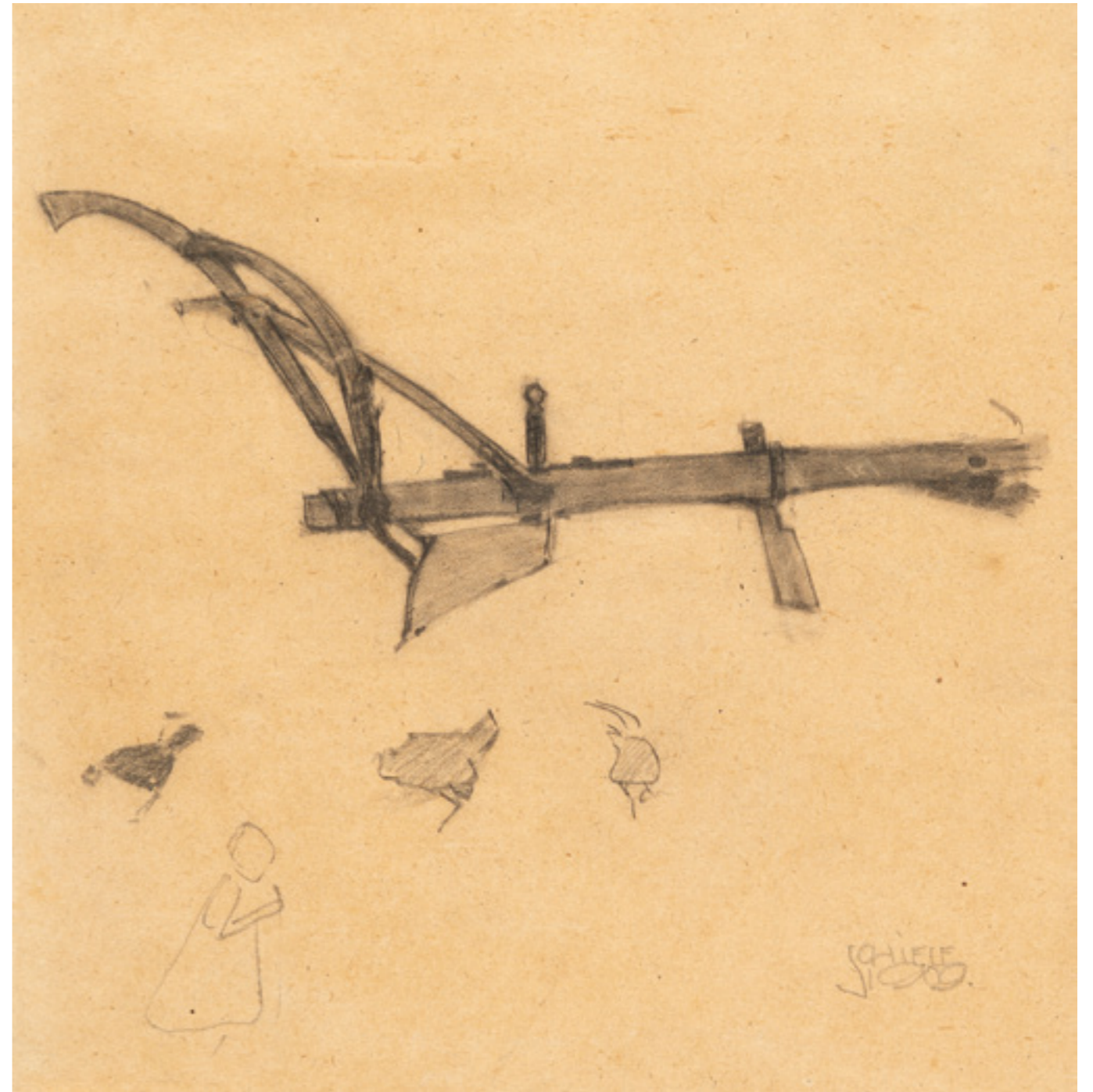
Ein Pflug, einige skizzierte Hühner und die Andeutung eines Mädchens. Mehr ist es nicht, was Schiele 1909 auf dem vorliegenden Blatt durch Signatur und Datierung für vollbracht erklärt. Hier probiert ein junger, gerade 19-jähriger Künstler nicht nur, einen Pflug naturalistisch wiederzugeben, er entwirft vielmehr in wenigen Elementen eine Atmosphäre. Hühner picken, ein Kind tritt ins Bild, der große schwere Pflug schwebt plötzlich nicht mehr auf dem leeren Blatt, sondern sitzt stabil auf dem Hof eines Bauern. Damit probiert Schiele hier bereits etwas, was wir in seinen späteren Arbeiten so schätzen; er reduziert die Szenerie so weit, dass sie in ihrer Aussage, in ihrem Wesen,



Verso

wiedergegeben werden, dabei aber aufgrund des Grades der Abstraktion die Fantasie der Betrachtenden erfordert.

Die Rückseite zeigt zwei charismatisch-markante Profile eines Mannes und einer Frau. In ihrer Formsprache verweisen sie auf den Jugendstil, lassen Anklänge an Schieles Mentor Gustav Klimt erkennen – gedacht sei hier etwa an dessen Fakultätsbilder für die Universität Wien, aus welchen diese zwei reduzierten Gesichter entstammen könnten. Aber genau diese Seite ist es eben nicht, die Schiele signiert. Sie ist ganz im Stil der Zeit verhaftet. Schiele steht 1909 künstlerisch zwischen den Stühlen. Einerseits folgt er seinem Mentor Gustav Klimt, der ihn ebenso wie Oskar Kokoschka oder der Kritiker Arthur Roessler protegert. Gleichzeitig aber macht er 1909 die Bekanntschaft mit Max Oppenheimer, der ihm die Welt des van Gogh'schen Expressionismus nahebringt, dessen Stil für ihn elementar wichtig werden wird in der Findung seiner eigenen künstlerischen Stimme. Das hier angebotene Werk zeigt diesen Prozess der Stimmfindung, des Wandels vom suchenden Schüler zum autonomen Künstler. Die Gesichter sind fraglos von stiller Größe und Erhabenheit. Der Pflug jedoch, dieses unscheinbare Gerät, ist es, was Schiele aus- und weltberühmt machen wird.



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

712^N | Meer mit roten Wolken und dunklen Seglern

Aquarell auf Japan. (Um 1935–1940). Ca. 31 × 44,5 cm.

Signiert unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll, vom 23.12.2008 (in Kopie).

Provenienz:

Privatsammlung, Mannheim;
Grisebach, Berlin 27.5.2011, Los 7;
Privatsammlung, Europa.

€ 100.000/150.000

- **Farbintensive Meeresansicht in leuchtenden Komplementärfarben**
- **Atmosphärische Abendstimmung mit raffinierter Spiegelung der roten Wolkenformationen**
- **Abstrakte Wirkung durch Verzicht auf Kontur- und Binnenlinien und wenige Staffageelemente**

Noldes Werke sind nicht nur geprägt von der großartigen Marschlandschaft Nordfrieslands mit ihrer weiten Landschaft, dem hohen Himmel und den abgelegenen Friesenhöfen, sondern auch von dem allgegenwärtigen Meer. Die Form- und Farbspiele der See und des Himmels, ob wildbewegtes Wasser und dramatische Wolkentürme oder stilles Abendlicht über ruhiger See, interessieren Nolde: „Ich finde das schön, weil im Himmel sind ganz viele bunte Farben: Gelb, Orange, dunkleres Rot, Pink, Rosa, Hellblau und Dunkelblau. Und dass sich das so in den Wellen ganz oft widerspiegelt. Und dass in dem Schaum auch noch Orange ist vom Himmel. Und dass auch im Meer noch so schwarz ist.“

Das vorliegende Aquarell strahlt eine bemerkenswerte Leuchtkraft und Intensität aus, die Nolde durch die Verwendung der beiden Komplementärfarben Orangerot und Blau erreicht. Im Gegensatz zu früheren Aquarellen verwendet Nolde hier keine schwarzen Tuschelinien zur Begrenzung, sondern lässt die Farben direkt ineinanderfließen. Bei unserer Komposition verzichtet der Künstler zudem fast ganz auf Staffageelemente und konzentriert sich auf das Farbspiel des Himmels und des Wassers. Nur drei schwarze Pinselstriche deuten drei Segelschiffe an. Diese schwarzen Segler nehmen Kurs in Richtung Horizont, der als gelbe Linie das Blatt in eine Himmels- und eine Meeres-Ebene teilt.

Für Nolde ist das Schiff ein Symbol der Reise, des Abenteurers und der Entdeckung, aber auch der Gefahr und der Unbeständigkeit. In seinen Aquarellen verwendet er Schiffe häufig als Metapher für das menschliche Leben und seine Herausforderungen, die unvorhersehbar und gefährlich sein können.



Emil Nolde

713^N | „Kleines blondes Mädchen“

Öl auf Leinwand, randdoubliert. (1918). Ca. 47 × 29 cm.
Signiert oben rechts. Verso auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt.
Die Arbeit ist in der Werkliste des Künstlers von 1930 aufgeführt mit „1918 Kleines blondes Mädchen“.
Urban 782.

Ausstellung:

Deutsche Expressionisten, Kunstverein, Bautzen 1920,
Kat.-Nr. 107;
Emil Nolde trifft Paula Modersohn-Becker, Museen Böttcherstraße, Bremen 2016/17, S. 102, Kat.-Nr. 37, mit farb. Abb.

Provenienz:

Erich Goeritz, Chemnitz, vor 1930 erworben;
Privatsammlung, Berlin, 1983 von Vorgenanntem erworben;
Sotheby's, London 8.2.2006, Los 420;
Privatsammlung, Hamburg.

€ 70.000/90.000

- Charmantes Werk der Berliner Zeit
- In vereinfachendem Pinselspiel fängt Nolde das Wesen der Dargestellten ein
- Zeugnis von Noldes Kinderliebe und seinem Menschenbild

Sie ist von schlichter Schönheit: Ruhig sitzt das kleine blonde Mädchen vor einer grünen Wand dem Maler Emil Nolde Modell. In einem hellblauen Oberteil mit weißem Kragen, den man beinahe am eigenen Hals kratzen fühlen kann, die rotblonden Haare sind zum Zopf gefasst. Das Gesicht der Dargestellten lässt sie als Heranwachsende erahnen. Wo Kragen und rosa Wangen noch an unbekümmerte Kindheit denken lassen, da zeigt der Blick bereits jugendliche Ernsthaftigkeit. Nolde fängt hier in

grobem und vereinfachendem Duktus das Wesen, nicht aber die naturalistische Hülle der Dargestellten ein. Mit dichtem Farbauftrag zeigt er das Gesicht, vereinfacht und lässt doch Details wie etwa die Wangen hervorstechen. Dabei ist in dieser Vereinfachung eine programmatische Stilentscheidung zu erkennen, nutzt er diese Malweise doch auch bei anderen seiner Darstellungen „einfacher“ Leute. Statt hier nun ein Gemälde zu schaffen, welches uns einen wiedererkennbaren Eindruck des Aussehens eines bestimmten Mädchens bietet, porträtiert Emil Nolde hier vielmehr das Gefühl eines Zwischenzustands, den alle Betrachtenden aus ihrer eigenen Jugend zu gut kennen werden: Einerseits nicht mehr ganz Kind, andererseits noch nicht Jugendliche.

Emil Nolde zeigt in seinem Porträt der Unbekannten zugleich sein Menschenbild und bezeugt seine Liebe zu Kindern. Er, der gemeinsam mit seiner Gattin Ada nie Kinder haben wird, ist begeistert von deren Wesen. Der Kinderwunsch soll zwar nicht erfüllt werden, doch sind es die Kinder von Verwandten und aus dem Freundeskreis, die er malt und die er mit Aufmerksamkeit beschenkt. In Kindern sieht er eine Urwesenheit durchschimmern, die er sonst ebenso bei „Naturvölkern“ attestiert. Während seine Einstellung zu anderen Völkern und „Rassen“ in den 1930er Jahren kritisch zu verstehen ist, so ist seine Vorstellung vom kindlichen Wesen geradezu von Verständnis geprägt. Sie sind eben keine kleinen Erwachsenen, sondern leben in einer eigenen, Älteren mitunter wundersam erscheinenden Welt. In ihnen äußert sich eine Unbekümmertheit und Natürlichkeit, die uns allen im fortschreitenden Alter abhanden kommt.

Das hier angebotene Mädchen scheint im Begriff, genau an dieser Schwelle zu stehen. Ihre Augen und der leicht gesenkte Kopf verraten bereits, dass sie die Welt um sich herum beginnt wahrzunehmen. Ihre Kleidung und nicht zuletzt der Titel lassen sie indes noch für einen kleinen Moment – vielleicht sogar nur noch im Wunsch des Malers – in kindlicher Einfachheit verharren. Verweile doch, du bist so schön ...



Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

714 | Selbstbildnis – Büste

Öl auf Leinwand. (Um 1917). Ca. 38,5 × 32,5 cm.

Signiert rechts mittig.

Eberle 1917/20.

Literatur:

Kunst und Künstler, Max Liebermann (Sonderheft zum siebzigsten Geburtstag des Künstlers), Jg. XV, Heft 10, Juli 1917, mit s/w Abb. S. 462.

Provenienz:

Galerie Oscar Hermes, München, verso auf dem Keilrahmen mit dem Stempel;

Dr. Peter Nathan, Zürich 1964, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;

Weinmüller, München 5.11.1965, Los 170, mit Abb. Taf. 73; Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, verso auf der Rahmenrückwand und dem Keilrahmen jeweils mit dem Etikett und der Inv.-Nr. 87510617;

Privatbesitz, Deutschland.

€ 50.000/70.000

- Aus der knapp 70 Werke umfassenden wichtigen Gruppe der Selbstporträts, die ca. 1902 entstehen
- Seit fast 60 Jahren nicht mehr auf dem Kunstmarkt angeboten
- Sachlich-nüchternes Selbstbildnis des 70-Jährigen

Als Max Liebermann beginnt, sich mit dem Sujet des Selbstbildnisses zu beschäftigen, ist er 55 Jahre alt und ein erfolgreicher Künstler. Er ist Professor an der Königlichen Akademie der Künste und Präsident der Berliner Sezession. Nicht aus der Notwendigkeit heraus, sein eigenes Ich zu erkunden, schafft er 1902/03 ein erstes Selbstporträt, sondern weil die Uffizien in Florenz um ein solches für ihre Sammlung anfragen. Den Auftrag anzunehmen, ist wohl auch darin begründet, dass er zu dieser Zeit erste Porträts bekannter Persönlichkeiten anfertigt. Ab 1910 setzt er sich dann immer wieder intensiv mit der Selbstdarstellung auseinander. Bis zu seinem Tod im Jahr 1935 fertigt Liebermann knapp 70 Selbstporträts an.

Entsprechend seinem sachlich-nüchternen Arbeitsethos porträtiert sich der 70-Jährige im vorliegenden Bildnis fast frontal, gutbürgerlich gekleidet im dunklen Anzug vor der kahlen Atelierwand, die Veränderungen seiner Physiognomie sorgfältig registrierend. Liebermann zeigt sich ohne die Attribute des Malers, ernst und gesammelt mit einem Zug der Ermüdung um die Augen.

Das kleine Selbstporträt wurde 1917 zum ersten Mal in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ anlässlich seines 70igsten Geburtstags veröffentlicht, worauf sich seine Datierung gründet.



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

Alice Strobl

Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – Wien 1918

715^N | 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, Pałac 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/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1983 von Vorgenanntem im Tausch erhalten;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 70.000/90.000

- 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 entsteht) 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 fertiggestell-



te 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 Schaffensprozess 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 verhalfen.“ (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 inselhafte 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. Erschlaffungszustände finden sich ebenso wie Darstellungen höchster Anspannung.“ (Strobl Bd. III, S. 48).

Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

716^N | Wald mit besonderer Lichtung dahinter

Öl auf feinem Karton, auf festen Karton kaschiert. (19)07.
Ca. 19,5 × 27,5 cm. Signiert und datiert „MAI-07“ unten rechts.
Verso bezeichnet „Von der ersten Landpartie an der
Westbahn. Purkersdorf ‚Deutscher Wald‘“.
Kallir P 40.

Literatur:

Leopold, Rudolf, Egon Schiele. Gemälde Aquarelle Zeichnungen, Salzburg 1972, S. 521, Kat.-Nr. 18, mit s/w Abb. sowie 2. überarbeitete Auflage, München 2020, S. 527, Kat.-Nr. 18, mit farb. Abb.;
Malafarina, Gianfranco, L'opera di Schiele, Mailand 1982, Kat.-Nr. 19, o. Abb.

Ausstellung:

Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 4;
Egon Schiele: An Exhibition of 17 Paintings, Serge Sabarsky Gallery, New York 1985, Kat.-Nr. 1, mit farb. Abb.;
Egon Schiele: 1890–1918. A Centennial Retrospective, Nassau County Museum of Art, Roslyn/NY 1990, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;
Egon Schiele: 100 Zeichnungen und Aquarelle, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz u.a. 1990–1993, Kat. Nr. 2;
Egon Schiele: Acquarelli e dipinti, Palazzo della Permanente, Mailand 1991, Kat.-Nr. 66;
Egon Schiele: Gemälde aus amerikanischen Sammlungen, Rupertinum, Salzburg/ Österreichische Galerie Wien/Oberes Belvedere, Wien 1991/92;
Egon Schiele, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1995, Kat.-Nr. 5;
Neue Galerie, New York 2009–2011;
Gustav Klimt and Egon Schiele: 1918 Centenary, Neue Galerie, New York 2018/19.

Provenienz:

Sammlung Rudolf Leopold, Wien;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, in den 1960er Jahren bei Vorgenannter erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€125.000/150.000

- Eines der frühesten Ölgemälde des knapp 17-jährigen Egon Schieles
- Die Komposition zeigt impressionistische Stilelemente und den beginnenden Einfluss seines Vorbildes und Förderers Gustav Klimt
- Das Gemälde war Bestandteil der Sammlungen von Rudolf Leopold und Serge Sabarsky und wurde auf zahlreichen Ausstellungen gezeigt



Originalgröße



Egon Schiele, um 1906

Im Herbst 1906 beginnt der erst 16-jährige Egon Schiele sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die ersten Monate seines Studiums sind geprägt vom Akt- und Porträtzeichnen. Doch schon nach einem halben Jahr wendet sich Schiele im Frühjahr 1907 – vermutlich auf Eigeninitiative und außerhalb der Akademie – beinahe exzessiv der Ölmalerei zu. Die zahlreichen Werke, die in den nächsten zwei Jahren bis 1909 entstehen, machen fast die Hälfte seines gesamten Gemälde-Euvres aus. Die häufigsten Motive sind, neben Porträts, Landschaften und wiedererkennbare Ortsansichten, die Schie-

les Reisen zugeordnet werden können. Viele seiner Gemälde zeichnen sich durch eine bewusst begrenzte Farbpalette sowie eine leicht körnige Oberflächentextur aus. In diesen frühen Landschaftsgemälden strebt Schiele oftmals eine impressionistische Wirkung an, wie bei dem Werk „Wald mit besonderer Lichtung dahinter“, das eines der frühesten Ölgemälde Schieles ist. Laut der rückseitigen Bezeichnung entsteht es auf einem Ausflug nach Purkersdorf im Wiener Wald, unweit von Wien. Diese „Waldlichtung“ zeigt Einflüsse von Gustav Klimt, zu dem der junge Student Schiele im selben Jahr Kontakt aufnimmt.



Gustav Klimt, Buchenwald I, um 1902, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Er wählt, ähnlich wie Klimt in seinem „Buchenwald I“ 1902 (heute im Albertinum), einen stark begrenzten Bildausschnitt ohne Himmel und ohne erkennbaren Horizont. Der obere Bildrand schneidet die Baumkronen ab, nur die kahlen Stämme sind zu erkennen und erzeugen in ihrem vertikal-parallelen Rhythmus zusammen mit dem diagonal dazu angelegten Waldweg eine feine Bilddynamik. Schiele lenkt unseren Blick stattdessen nach unten: Im Fokus stehen nicht die Bäume bzw. der Wald als symbolträchtiges Motiv der Jahrhundertwende, vielmehr ist es das gedämpfte Sonnenlicht, das durch sie hindurch scheint

und impressionistische Sonnenflecken auf dem weichen Waldboden erzeugt.

In den folgenden Jahren wird Klimt zu Schieles Förderer und Impulsgeber. Zunehmend vermischen sich in Schieles Stil die konventionell-akademischen Elemente mit denen des Jugendstils zu einer unverkennbaren Bildsprache. Seine Werke polarisieren das zeitgenössische Publikum, es ist begeistert oder schockiert. Heute gilt Egon Schiele ohne Zweifel als wichtigster Vertreter des frühen österreichischen Expressionismus.

Egon Schiele

717^N | Landschaft

Bleistift auf feinem Japanbütten. 1915. Ca. 34 × 44,5 cm.
Signiert und datiert unten rechts.
Kallir D 1807a.

Literatur:

Price, Renée (Hrsg.), Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, München u.a. 2005, Kat.-Nr. D132, mit farb. Abb. S. 298.

Ausstellung:

Egon Schiele. 1890–1918, MAN Museo d'arte della Provincia di Nuoro, Nuoro 2007.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, mit dem Stempel unten links;
Sammlung Otto Benesch (1896–1964), Wien/Cambridge (USA)/New York;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, ca. 1983 erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 80.000/120.000

- Seltene Landschaftszeichnung Egon Schieles
- Wenige, perfekte Striche genügen ihm, um seine Umgebung präzise einzufangen
- Die Zeichnung gehörte den bedeutenden Schiele-Sammlern Otto Benesch und Serge Sabarsky

Es sind nicht die Landschaften, die wir zuerst vor Augen haben, wenn wir an den zu Lebzeiten skandalumwitterten Künstler Egon Schiele denken. Dabei stellen seine Gemälde etwa zur Hälfte Landschaften dar, in seinem zeichnerischen Œuvre findet man sie jedoch nur vereinzelt. Schieles perfektionierte Linienführung, die zugleich spontan als auch sehr präzise ist, charakterisiert nicht nur seine berühmten Akt- und Porträtzeichnungen, sondern auch die kleinen Landschaftsstudien. Scheinbar mühelos fängt er die leicht ansteigende Landschaft ein, im Vordergrund eine Gruppe kahler Bäumchen. Wie bei seinen Menschendarstellungen zeichnet er dazu die Natur nicht kleinteilig ab, vielmehr filtert er mit wenigen Strichen die Essenz der Landschaftsformation heraus. Es kann kein Gemälde dieser Zeichnung zugeordnet werden. Das Blatt ist somit kein bloßer Entwurf, sondern eine eigenständige Arbeit Schieles.

Otto Benesch, aus dessen Sammlung die Zeichnung stammt und der seit seiner Jugend mit den Arbeiten Schieles vertraut war, nannte Schiele „einen der genialsten Zeichner aller Zeiten. Mit Recht: Das bildnerische Mittel, das er sich zunächst schuf, und mit dem er zuerst seine künstlerische Eigenart, ja Meisterschaft bewiesen hat, war die persönliche Linie. Dabei hat Schiele auch die Methode des Hervorhebens und Weglassens zu hoher Kunst entwickelt. Wie kaum einem anderen Grafiker ist es Schiele gelungen, mit der Zeichnung allein – und hier oft nur mit Umrissen – sowohl Formsituationen als auch Emotionen mitzuteilen. Für den Zeichner Schiele steht die einzigartige Sonderstellung innerhalb des Expressionismus außer Frage. Von keinem anderen ist die Linie so virtuos und ausdrucksvoll gestaltet worden.“ (Rudolf Leopold, in: Ausst.-Kat. Egon Schiele und seine Zeit, Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung, München 1989/90, S. 47).



Max Ernst

1891 Brühl bei Köln – Paris 1976

718^N | Marine

Öl auf Leinwand. (1925). Ca. 65 × 50 cm.

Signiert unten rechts.

Spies-Metken 973.

Ausstellung:

Hans Bellmer, Victor Brauner, Salvador Dalí, Max Ernst, Wilfredo Lam, René Magritte, Pierre Roy, Alberto Savinio, Max Walter Svanberg, Yves Tanguy, Toyen, Galerie André François Petit, Paris 1965, mit farb. Abb.;

Le Sillabe mute dell'Immaginazione, Galleria Gissi, Turin 1971, Kat.-Nr. 11, mit farb. Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Stempel;

Max Ernst – Yves Tanguy: Deux Vision du Surréalisme, Musée Paul Valéry, Sète 2016.

Provenienz:

Sammlung Walter Schwarzenberg, Brüssel;
Galerie Georges Giroux, Brüssel 1./2.2.1932, Los 116,
verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;
Galerie André François Petit, Paris;
Galleria Arturo Schwarz, Mailand;
Christie's, London 27.6.1995, Los 183;
Privatsammlung, Monaco.

€ 280.000/350.000

- Fantastisch-surrealistische Landschaft aus der wegweisenden Serie „La Mer“
- Eines der frühesten „Grattage“-Werke, einer von Max Ernst neu entwickelten Maltechnik
- Aus der berühmten Sammlung des Galeristen Walter Schwarzenberg in Brüssel, einem wichtigen Förderer der Surrealisten in Belgien





© Victor Schamoni (Schamoni Film)

Victor Schamoni: Für den Film „Entdeckungsfahrten ins Unbewußte“ zeigt Max Ernst die Entstehung einer Frottage, 1963, Fotografie, Max Ernst Museum Brühl des LVR, Stiftung Max Ernst



© Cartorum

Historische Ansicht von Pornic, Frankreich

Während seines Sommeraufenthaltes 1925 im bretonischen Pornic wird Max Ernst zu der von maritimer Ästhetik durchdrungenen Serie „La Mer“ inspiriert, zu der auch das Gemälde „Marine“ zählt.

Ernst, der herkömmliche Maltechniken und traditionelle Ikonografie ablehnt, erfindet in diesem Sommer seine ganz individuelle Technik der Frottage bzw. Grattage, die von da an sein gesamtes künstlerisches Œuvre beeinflusst. Die Frottage ist eine Durchreibetechnik, mit der Holzmaserungen oder Blattstrukturen auf Papier übertragen werden. Zwar hatte Ernst die Frottage bereits zuvor verwendet, aber noch nicht als eigenständige Technik. „Der ausgewaschene Holzfußboden in einem kleinen Hotel in Pornic an der Atlantik-

küste 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 präzisen Zeichnungen über. Zu den Elementen, die herangezogen wurden, zählen Bretter 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 eine 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. Max Ernst erschafft so 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, mit der er seine Angst vor dem leeren Papier oder der leeren Leinwand überwinden kann.

Das Gemälde stammt aus dem früheren Besitz von Walter Schwarzenberg, Inhaber der Galerie Le Centaure in Brüssel. Er fördert viele zeitgenössische expressionistische und surrealistische Künstler, insbesondere René Magritte. Jedoch bleibt der finanzielle Erfolg der Galerie aus, sodass Schwarzenberg 1930 die Galerie schließen muss. 1932 wird seine umfangreiche Sammlung mit 360 Werken moderner französischer, deutscher und belgischer Künstler in der Galerie Georges Giroux versteigert. Bei dieser Auktion wird auch das Max Ernst-Gemälde „Marine“ verkauft.

Werner Schramm

1898 Duisburg – Düsseldorf 1970

719 | „Damenbildnis“ (vor dem Pont des Arts in Paris)

Mischtechnik mit Öl und Tempera auf Holz. 1930. Ca. 81 × 61 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts, sowie mit dem Fingerabdruck des Künstlers versehen. Verso betitelt und mit der Adresse des Künstlers.

Provenienz:

Atelier des Künstler, Düsseldorf-Lohhausen, verso mit zwei handschriftlichen Adressen des Künstlers;
Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin, verso mit dem Etikett;
Galerie Thomas Schneider, München;
Privatsammlung, Europa, 2012 bei Vorgenannter erworben.

€25.0000/35.000

- Gemälde aus der Pariser Zeit Werner Schramms
- Der Künstler ist Teil der Gruppe „Das Junge Rheinland“ und arbeitet zudem als Bühnenbildner
- Gemalt in der für Schramm typischen Malweise nach historischen Vorbildern

In geradezu altmeisterlicher Manier malt Werner Schramm das Porträt einer unbekanntenen Dame vor Pariser Kulisse. Die Altmeisterschaft ist dabei sowohl technischer wie auch kompositorischer Art. Schramm benutzt in seinen Arbeiten eine Technik, wie sie uns auch von Künstlern der Frühen Neuzeit überliefert ist: Mit einer Trias aus Ölfarben, ölhaltiger Tempera und Harzlasuren modelliert er feinste Schichten. Ebenso wirkt auch die Darstellung selbst geradezu in der Tradition seiner künstlerischen Vorgänger verhaftet. Die Dargestellte posiert in hochwertiger Kleidung – Pelz, Goldschmuck, detailreiche Handschuhe und modischer Hut – mit verschränkten Armen. In der Malweise und der Ausstaffierung und kontrollierten Posierung der Porträtierten kann sie beinahe als modernes Pendant zu einem Werk dieser Auktionssaison aus dem Bereich der Alten Meister gelten: Mit Los 5 (324. Auktion) wird dort Barthel Behams Bildnis der Dorothea Jörg angeboten; ebenfalls wie diese zeigt Schramm seine Dargestellte in zeitgenössisch edler Kleidung und feinstens ausgearbeitet.

Schramm zeigt sie dabei vor einem unklaren Hintergrund, sieht man doch den Pont des Arts, den Pont Neuf und dahin-

ter die Ile de la Cité in Paris – die Gezeigte steht jedoch vor einem Eisengitter, welches sich mitten in der Seine befinden müsste. Auch diese Verortung, die den Hintergrund kulissenhaft wirken lässt, führt uns wieder in Richtung der Porträttradition vergangener Zeiten, in denen der Hintergrund als Distinktionsmerkmal genutzt wird, dabei aber nicht der Realität im Gemäldeherstellungsprozess entsprechen muss – fand dieser doch im Atelier statt.

Werner Schramm, der sich mit seiner Kunst hier auf dreifache Weise in die Kunstgeschichte der Porträtmalerei verortet, war dabei eigentlich in der Zeit bis 1933 kein unbedingter Traditionalist. Im Gegenteil! Er gehörte der linken avantgardistischen Gruppe „Das Junge Rheinland“ an, war im Kontakt mit Größen der Kunst(markt)szene wie Alfred Flechtheim und Mutter Ey. Das angebotene Bild malt er, während er sich mit seiner Frau, der Künstlerin Liselotte Schramm-Heckmann, in Paris aufhält. Vorangegangen war dem mehrjährigen Aufenthalt eine ebenfalls längere Zeit in Florenz. 1931, ein Jahr nach Entstehung des hier gezeigten Damenbildnisses, werden die Schramms nach Düsseldorf zurückziehen.



Georg Tappert

1880 – Berlin – 1957

720 | Zwei Mädchen auf blauem Sofa

Öl auf Leinwand. (Um 1926). Ca. 100,5 × 85,5 cm. Signiert oben rechts.

Wietek 257.

Ausstellung:

Wiederentdeckung eines Expressionisten. Georg Tappert. Gemälde 1906–1933, BAT-Haus, Hamburg 1977, Kat.-Nr. 51, mit Abb. (datiert: ca. 1928); Georg Tappert. Ein Berliner Expressionist, 1880 bis 1957, Berlinische Galerie, Berlin 1980/81, Kat.-Nr. 39, mit Abb., verso auf dem Rahmen mit dem Etikett; Georg Tappert. Deutscher Expressionist, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig/Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2005, Kat.-Nr. 67, mit Abb. S. 109.

Provenienz:

Gerhard Wietek, Schleswig;
Privatsammlung, Süddeutschland, bis 2008;
Grisebach, Berlin 30.5.2008, Los 51;
Privatsammlung, Europa.

€70.000/90.000

- **Frauen aus der exotischen Halbwelt Berlins sind ein häufiges Thema des Künstlers in den 1920/30er Jahren**
- **Tappert zeigt die beiden Mädchen mit unverstelltem Blick auf Augenhöhe und ohne Sozialkritik zu üben**
- **Dargestellt sind zwei reale Menschen, unverwechselbare Individuen, deren Gesichtsausdruck und Körperhaltung das Einfühlungsvermögen des Künstlers deutlich zeigen**

Die Faszination für den Glamour der Goldenen Zwanziger Jahre ist bis heute ungebrochen. Inmitten eines extremen Spannungsfelds sozialer Gegensätze und der zum Scheitern verurteilten jungen Weimarer Republik wird Berlin zur Metropole von enormer Anziehungskraft – eine Weltstadt im Rausch mit allen Facetten. Das reiche Freizeitangebot der Varietés, Tanzbars und Kinos prägen die Nächte ebenso wie Drogen und Prostitution. Große Teile der Bevölkerung leben in bitterer Armut und versuchen am Abend dem Alltag zu entfliehen. Der Kurfürstendamm wird zur Prachtmeile und zum Mittelpunkt vergnügungssüchtiger Massen. Das Berlin der 1920er Jahre ist größter Industriestandort Europas und zählt 1929 bereits über vier Millionen Einwohner. Berlin ist eine Stadt, die Abenteuer garantiert, ein Sündenpfuhl, verrucht und gefährlich, Anziehungspunkt und Zentrum für alle, die sich amüsieren wollen, und eine Hochburg der Kriminalität. Eine Stadt mit gleichermaßen ausgeprägter Oberschicht wie Unterwelt, die ihre Einwohner herausfordert, sie zugleich ängstigt und fasziniert und an der kein Kulturschaffender der Zeit vorbeikommt.

Der 1880 in Berlin geborene Georg Tappert ist einer der

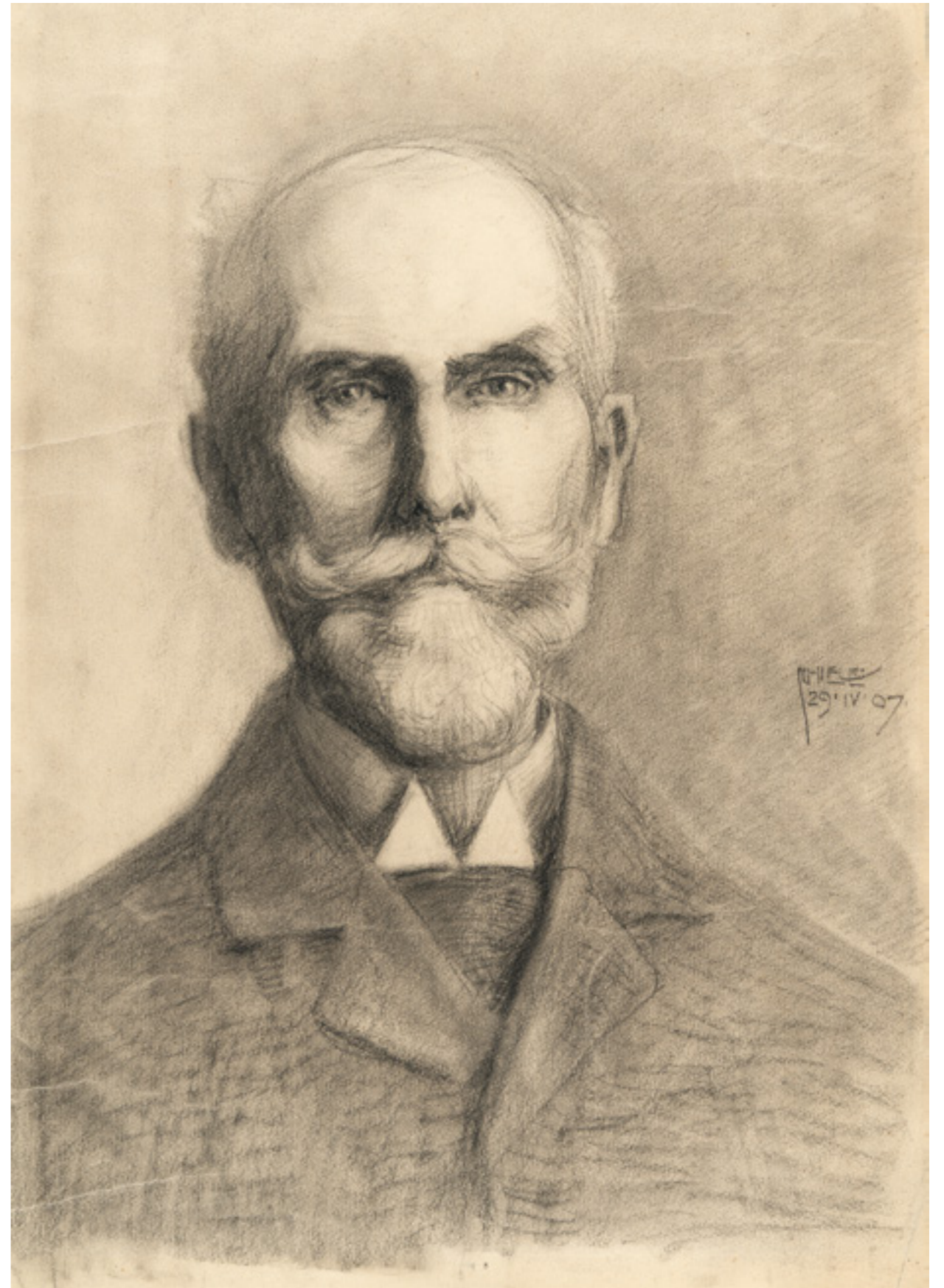
ersten deutschen Künstler, der die großstädtische Vergnügungswelt als Bildthema entdeckt. Aufgewachsen in der Friedrichstraße, der damaligen Vergnügungmeile der Stadt, kommt er schon in seiner Kindheit mit der Berliner Halbwelt in Berührung.

In seinen Werken der Zwanziger- und Dreißigerjahre widmet sich der Künstler vorwiegend den Frauen des exotischen Milieus, die in Cafés, Varietés, Nachtbars und Zirkussen arbeiten, wie auch im vorliegenden Gemälde. Tappert zeigt mit Einfühlungsvermögen und unverstelltem Blick zwei junge Frauen, in Dessous gekleidet und auf einer blauen Chaiselongue lümmelnd, gelangweilt und müde auf den nächsten Freier wartend, ohne dass er dabei der kühlen Distanz der Neuen Sachlichkeit oder dem sozialkritischen Verismus der Zeit verfällt.





Los 721



Los 722

Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

721^N | Bildnis einer Dame mit Halsband und Medaillon

Kohle auf chamoisfarbenem Velin (19)07. Ca. 48 × 32 cm.
Signiert und datiert „8.III.07“ unten links, nochmals signiert oben rechts.
Kallir D 98.

Literatur:

Price, Renée (Hrsg.), Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, München u.a. 2005, Kat.-Nr. D7, mit farb. Abb. S. 198.

Ausstellung:

Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister/Da allievo a maestro, Akademie der bildenden Künste, Wien u.a. 1984–1987, Kat.-Nr. 4;
Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 35;
Egon Schiele (Europalia 87 Österreich), Palais des Beaux-Arts, Charleroi 1987, Kat.-Nr. 6;
Klimt. 125 drawings, Nassau County Museum of Art, Roslyn/ New York 1989, außer Kat.;
Egon Schiele: 100 Zeichnungen und Aquarelle/Disegni e acquarelli/Œuvres sur papier, BAWAG Foundation, Wien u.a. 1993–1996, Kat.-Nr. 16 bzw. 3;
Egon Schiele. Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle, Schloss Mainau, Blumeninsel Mainau 1994, Kat.-Nr. 3;
Egon Schiele, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1995, Kat.-Nr. 40;
Klimt. Schiele. Kokoschka, Musée des Beaux-Arts, Rouen 1995, Kat.-Nr. 129;
Egon Schiele. Drawings and Watercolors, The Serge Sabarsky Foundation, New York 1996, Memorial Service, o. Kat.;
Egon Schiele, International Cultural Centre, Krakau 1996/97, Kat.-Nr. 3;
Egon Schiele: Risbe in Akvareli, Cankarjev Dom, Fine Art Gallery CD, Ljubljana 1997, Kat.-Nr. 3;
Egon Schiele. Porträts, Neue Galerie, New York 2014/15.

Provenienz:

Sammlung Rudolf Leopold, Wien;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, ca. 1983 bei Vorgenannter erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.
€ 50.000/70.000

Egon Schiele

722^N | Bildnis eines bärtigen Mannes

Kohle auf chamoisfarbenem Velin. (19)07. Ca. 53,5 × 38 cm.
Signiert und datiert „29.IV.07“ mittig am rechten Blattrand.
Kallir D 129.

Literatur:

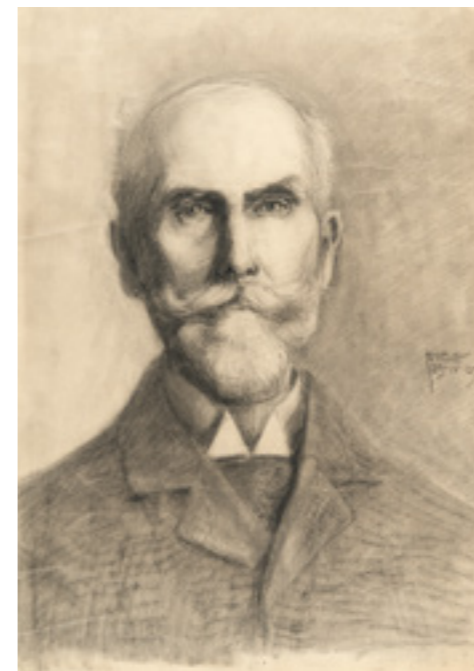
Price, Renée (Hrsg.), Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, München u.a. 2005, Kat.-Nr. D9, mit farb. Abb. S. 199.

Ausstellung:

Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister/Da allievo a maestro, Akademie der bildenden Künste, Wien u.a. 1984–1987, Kat.-Nr. 8;
Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 39;
Egon Schiele: 100 Zeichnungen und Aquarelle/Disegni e acquarelli/Œuvres sur papier, Städtische Galerie, Rosenheim u.a. 1988–1993, Kat.-Nr. 2;
Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Krumau/Moldau 1993–1996, S. 62f.;
Egon Schiele, National Gallery of Iceland, Reykjavik 1996; Belvedere Museum, Wien 2011;
Egon Schiele: Portraits, Neue Galerie, New York, 2014/15;
Bloom and Doom: Visual Expressions and Reform in Vienna 1900, Middlebury College Museum of Art, Middlebury/ Vermont 2016.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1983;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.
€ 30.000/50.000



- Frühe Zeichnungen aus dem ersten Akademiejahr des erst 16-jährigen Studenten Egon Schiele
- Volumina werden nur mit dem Papierweiß erzeugt, ohne Höhungen mit weißer Kreide
- Die prägnanten Porträts zeigen bereits Schieles hohes handwerkliches Können, aus dem heraus er wenig später seinen charakteristischen expressionistischen Stil entwickelt

Im Herbst 1906 beginnt der erst 16-jährige Egon Schiele sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Im ersten Semester dominieren Studien nach antiken Abgüssen und Aktzeichnen den Unterricht, ab Januar 1907 bis Mitte Juni entstehen dann fast ausschließlich weibliche und männliche Porträtzeichnungen, die dank präziser Datierungen eine genaue zeitliche Einordnung zulassen. In diesem Frühjahr zeichnet Schiele am 8. März das „Bildnis einer Dame mit Halsband und Medaillon“ und wenige Wochen später, am 29. April, das „Bildnis eines bärtigen Mannes“. Beide Arbeiten sind sowohl inhaltlich als auch methodisch noch stark von konventionellen Zeichnungsmitteln geprägt. Gemäß der akademischen Praxis werden Höhungen und Volumina nur mit Hilfe des Papierweißes herausgearbeitet. Die Zeichenschüler dürfen zwar radieren und den Farbauftrag ausdünnen oder entfernen, aber nur selten echte Höhungen mit weißer Kreide oder Pastell hinzufügen. Diese Porträts des jungen Schiele sind beeindruckend, auch wenn sie nicht ganz die überragende Eleganz der Zeichnungen Gustav Klimts in vergleichbarem Alter erreichen (vgl. Los 707). Klimt, zu dem der junge Student noch im selben Jahr 1907 Kontakt aufnimmt, wird zu Schieles Förderer und Impulsgeber, und es zeigt sich schnell dessen Einfluss in Schieles Arbeiten. Bis April 1909 bleibt Schiele noch an der Akademie, die er dann jedoch aufgrund zunehmender Spannungen mit den Lehrern verlässt. In Abgrenzung zu dem konventionellen Kunstbetrieb gründet er mit gleichgesinnten Künstlerfreunden die „Neukunstgruppe“. Zu dieser Zeit findet Schiele zu seinem ganz individuellen und charakteristischen Zeichenstil, der sich durch die Ablehnung des traditionellen Schönheitsideals und die Darstellung von Hässlichkeit und übersteigerten Emotionen auszeichnet und der ihn in nur wenigen Jahren erfolgreich und weltberühmt macht. Doch die Grundlage dafür ist Schieles hohes zeichnerisches Können, das auf der klassischen akademischen Ausbildung beruht, und aus dem heraus er seinen unverkennbaren expressionistischen Stil entwickeln kann.

„Ein schwereloser, fast pastelliger, ein blühender Frühlingstag in der Pfalz.“

Berthold Roland

Max Slevogt

1868 Landshut – Neukastel/Pfalz 1932

723 | Blühende Kirschbäume bei Neukastel

Öl auf Leinwand. (1918). Ca. 62 × 75 cm. Signiert unten rechts.
Verso auf dem Rahmen mit verschiedenen handschriftlichen
Inv.-Nrn. und einem Inv.-Nr.-Etikett.
Wir danken Bernhard Geil für die freundlichen Hinweise bei
der Katalogisierung dieses Werkes.

Literatur:

Kehrer, Hugo, Sammlung Max Glaeser Eselsfürth, München
1922, Nr. 17, mit s/w Abb. S. 49;
Mitteilungsblatt des Pfälzischen Gewerbemuseums I,
1926, S. 43;
Imiela, Hans-Jürgen, Max Slevogt. Eine Monographie,
Karlsruhe 1968, S. 420, o. Abb.;
Roland, Berthold, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften,
München 1991, S. 138, mit s/w Abb.

Ausstellung:

Max Slevogt, Pfälzisches Gewerbemuseum, Kaiserslautern
1925, Kat.-Nr. 7, o. Abb.

Provenienz:

Sammlung Max Glaeser (1871–1931), Eselsfürth bei Kaisers-
lautern, erworben vor 1922, durch Erbschaft zunächst an
seine Ehefrau Anna Glaeser, geb. Opp (1864–1944),
dann 1944 an die Enkelkinder;
Kunsthandel Franz Resch, Gauting 14.2.1957;
Sammlung Georg Schäfer (1896–1975), Schweinfurt,
verso mit dem Etikett und der Inv.-Nr. 66263547;
Privatsammlung, Süddeutschland.

€ 80.000/120.000

- **Wunderbar zartes impressionistisches Frühlingmotiv bei Slevogts Landhaus Neukastel**
- **Slevogt zählt neben Liebermann und Corinth zu den wichtigsten deutschen Impressionisten**
- **Aus der bedeutenden Sammlung Max Glaeser bei Kaiserslautern**





Max Slevogt zählt zu den wichtigsten deutschen Impressionisten, wie sein wunderbares Gemälde der „Blühenden Kirschbäume bei Neukastel“ belegt. In leichter Untersicht und mit einer dynamischen diagonalen Anordnung stellt er die charakteristischen Bäume dar, sodass der hohe, leicht bewölkte Frühlingshimmel zart hindurchscheint. Die zarten weißen und rosafarbenen Blüten sind in bester impressionistischer Manier wie getupft aufgetragen.

Slevogt besucht die Pfalz bereits seit seiner Jugend regelmäßig. Während seiner Akademiezeit in den 1880er Jahren pflegt er engen Kontakt zu der Familie des Tabak- und Zigarettenfabrikanten Dr. Peter Finkler, deren Tochter Antonie Fink-

ler er 1898 heiratet. Neben der Villa in Godramstein bei Landau besitzt die wohlhabende Familie auch das Weinbau betreibende Landgut Neukastel, ein Sommerhaus bei Leinsweiler. Diese beiden Orte in der Pfalz werden zu Slevogts zweiter Heimat, 1914 erwirbt er das Landgut, das heute als Slevogthof bekannt ist. Die reizvolle Natur der Umgebung inspiriert den Maler stark, sodass schon früh die ersten Pfalzlandschaften entstehen. Besonders produktiv ist er in den Jahren 1909 bis 1913, für die sein „Produktions- und Verkaufsbuch“ unglaubliche 60 pfälzische Landschaften auflistet. Slevogts feinfühlig und atmosphärischen Darstellungen zeugen von einer glücklichen Schaffensperiode und zählen zweifellos zum künstlerischen Höhepunkt



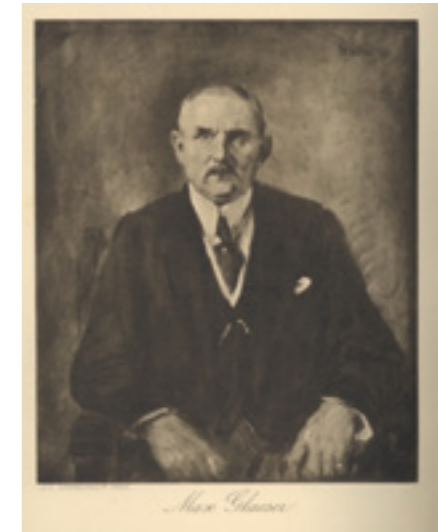
Claude Monet, Der Apfelbaum, 1879, Museum Barberini, Potsdam

© Museum Barberini, Potsdam



Max Slevogt, Blühender Flieder, ca. 1921, Städel Museum, Frankfurt/Main

© Städel Museum, Frankfurt/Main



© Hugo Kehrer

Der Sammler Max Glaeser (1871–1931), Foto aus dem Sammlungskatalog von Hugo Kehrer, München 1922

in seinem Œuvre. Während des Ersten Weltkrieges und danach ist die Pfalz für Slevogt weiterhin ein wichtiger Ort der Ruhe und Erholung. „Es wurde wieder Frühling, trotz der schweren Zeit. Slevogt arbeitete damals auf Neukastel, wie zur Ablenkung (...). Er genoss den Frühling nach dem Erleben des Winters wohl besonders.“ (Berthold Roland, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, S. 138).

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des pfälzischen Emailwarenfabrikanten Max Glaeser (1871–1931) aus Eselsfürth bei Kaiserslautern. Er beginnt 1907 den Aufbau seiner Kunstsammlung mit Werken der Münchner Malerschule, Mitte der 1920er Jahre kauft er Gemälde der deutschen Impressionisten Slevogt,

Liebermann und Corinth, ab 1928 kommen Arbeiten von Munch, Hofer und expressionistische Arbeiten von Pechstein und Kirchner hinzu. Für die hervorragende Sammlung lässt sich Glaeser von dem Architekten Hans Herkommer (1887–1956) eine einzigartige Villa im Bauhaus-Stil errichten, die gleichzeitig als Ausstellungsgebäude dient. Nach Glaesers Tod 1931 bewahrt seine Frau Anna die Kunstsammlung, die dann weiter an ihre drei Enkelkinder vererbt und über den Kunsthandel aufgelöst wird. So gelangen die „Blühenden Kirschbäume bei Neukastel“ im Jahr 1957 in die bekannte Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt.

Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

724^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,

Kunstforeningen, 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 Lilly T. Stern, London;

Ketterer, München 1.12.1980, Los 658;

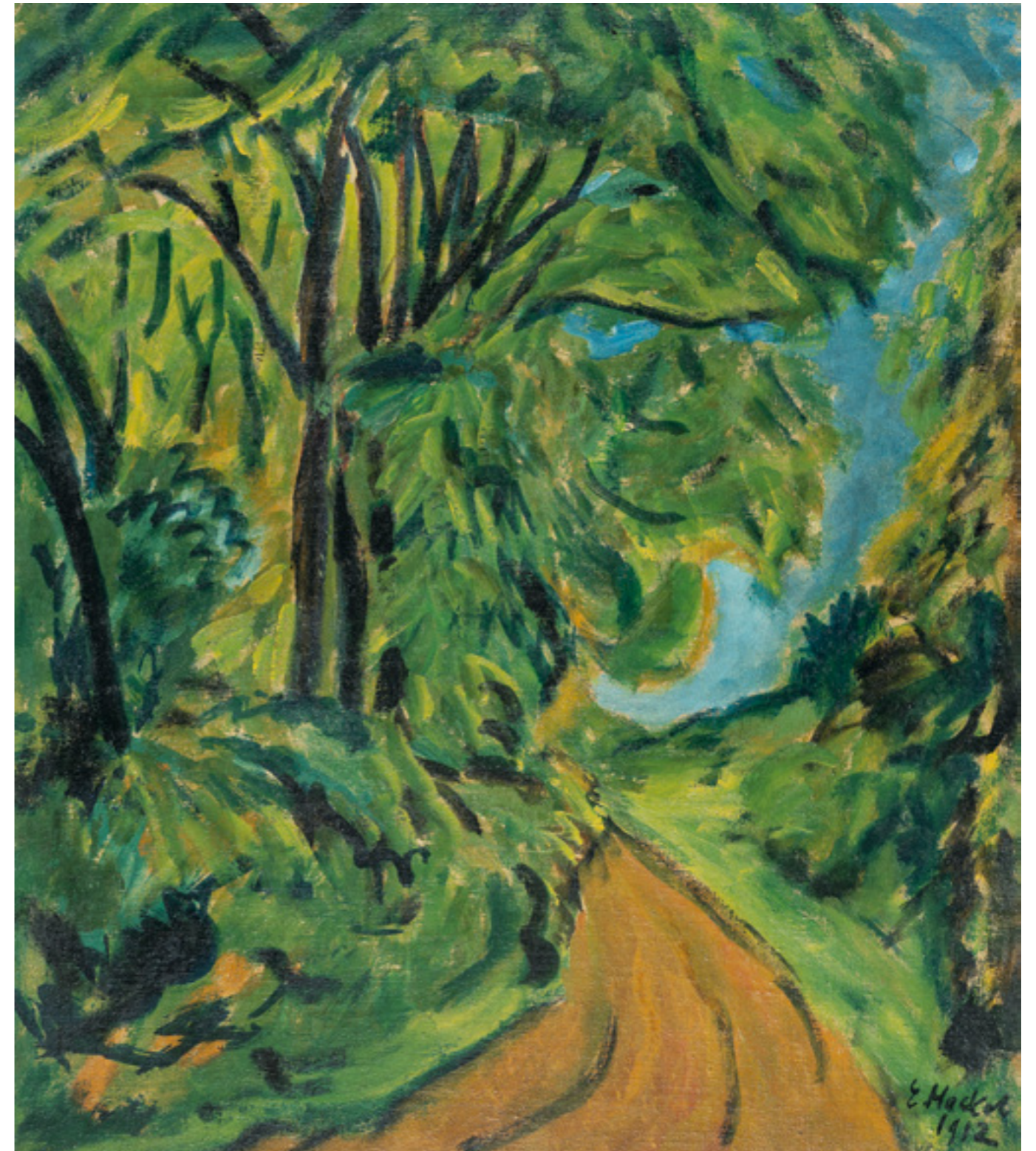
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, verso mit

dem Etikett;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 200.000/300.000

- **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 Lilly T. Stern, Direktorin der Molton Gallery, London, und Serge Sabarsky, New York**





© Franz Marc Museum, Kochel

Erich Heckel, Parksee, 1914, Franz Marc Museum, Kochel



© DLA Marbach

Alfred Flechtheim, 1911, Deutsches Literaturarchiv Marbach



© KARL & FABER

Ernst Ludwig Kirchner, Spaziergänger im Wald, 1920, Karl & Faber, Auktion 314, 7.12.2022, Los 417



Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel an der Staffelei, 1907, Gordon 28 Privatsammlung, Deutschland

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 sind 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 hier 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 präsentiert vielmehr die ungestüme Natur. Obwohl der Weg im unteren Bildteil noch auf eine menschengemachte Landschaft verweist, wuchert und dominiert im Gemälde doch 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 präsen-

tieren. Dabei wird die „Sonderbund“-Ausstellung 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.



© akpool

Heinrich Campendonk, Künstler-Fotopostkarte, herausgegeben vom Verlag der Sturm-Galerie, Berlin 1916

Experimente in Farbe

Zwei Aquarelle von Heinrich Campendonk aus dem Jahr 1919

Im Oktober 1911 übersiedelt der 21 Jahre junge Heinrich Campendonk auf Einladung von Franz Marc, Wassily Kandinsky und August Macke nach Sindelsdorf in Oberbayern. In Krefeld hatte er die Kunstgewerbeschule besucht und bei seinem Lehrer, dem Niederländer Jan Thorn Prikker, eine sehr umfassende Ausbildung genossen. Schwerpunkte waren Komposition sowie theoretisches und vor allem praktisches Verständnis von Farbe im Sinne des Neoimpressionismus. Im sich damals gerade formierenden Kreis der Künstler um den Almanach „Der Blaue Reiter“ sowie die zugehörige Ausstellung zum Jahreswechsel 1911/12 in München weiß Campendonk sich zu behaupten. Vor allem aber nutzt er die Möglichkeiten, in diesem außergewöhnlichen künstlerischen Umfeld zu lernen und sich in Anschauung und Gespräch über die neuesten Entwicklungen weiterzubilden. Wenige Jahre später werfen der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und vor allem der Tod des Freundes Franz Marc 1916 Campendonk auf sich selbst zurück. Damit ist für ihn aber auch der herausfordernde Moment gekommen, selbständig die eigene künstlerische Position zu bestimmen. Nach dem Umzug nach Seeshaupt im selben Jahr folgt eine überaus intensive Zeit konzentrierter Arbeit. Jetzt widmet er sich wieder der Technik des Holzschnitts: Darin erkundet er das strenge Spiel von Linie und Fläche, von Kontur und Form, von druckenden und freizulassenden Partien. Das sind wichtige Schritte zu einer strengeren Stilisierung der Darstellung, wie sie sich gerade in den Papierarbeiten der nächsten Jahre zeigen werden, und ebenso zu neuen, komplexen Formen der Bildkonstruktion.

Ab 1918 entstehen zahlreiche Aquarelle, von denen jedes ein eigenes Experiment mit den neugewonnenen formalen Mitteln darstellt, die in eine farbig gedachte Komposition einfließen.

Gisela Geiger, ehemalige Leiterin Museum Penzberg – Sammlung Campendonk

Heinrich Campendonk

1889 Krefeld – Amsterdam 1957

725^N | Das Schaufenster

Aquarell, Gouache und Bleistift auf leichtem Karton. (19)19.
Ca. 33,5 × 39 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.
Firmenich 812 A.

Literatur:

Biermann, Georg, Heinrich Campendonk, in: Der Cicerone.
Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler,
XII. Jahrgang, 1920, Heft 18, S. 670, mit s/w Abb.

Ausstellung:

Heinrich Campendonk. Josef Eberz, Galerie Flechtheim,
Düsseldorf 1920, Kat.-Nr. 48, o. Abb.;
Expressionisme: werken uit de verzameling Haubrich in het
Wallraf Richartz Museum te Keulen, Stedelijk van Abbe-
museum, Eindhoven 1951/52, wohl Kat.-Nr. 25 („compositie“),
o. Abb., verso auf der Rahmenrückwand mit dem
Ausstellungsetikett;
einfach. magisch. Die Bildwelten Heinrich Campendonks,
Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, Penzberg
2018, Sonderausst. o. Kat.

Provenienz:

Sammlung Dr. Josef Haubrich, Köln,
direkt vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz;
Lempertz, Köln 26.11.2013, Los 308;
Privatsammlung, Schweiz.

€ 150.000/200.000

- **Charakteristische Arbeit Heinrich Campendonks mit expressiver und zugleich harmonisch-ausgewogener Farbigkeit**
- **Eines der wenigen Motive Campendonks, das die moderne Lebenswirklichkeit thematisiert**
- **Das Aquarell wird bereits 1920 in der Galerie Flechtheim in Düsseldorf ausgestellt und in der Kunstzeitschrift Cicerone abgebildet**

Im Frühjahr 1916 zieht Heinrich Campendonk mit seiner Familie von Sindelsdorf nach Seeshaupt, ein kleines Dorf an der Südspitze des Starnberger Sees. Der von Campendonk 1919 dargestellte Laden, der Fisch und Gemüse anbietet, verkauft die am Ort erzeugten Viktualien. Ein reichhaltiges weiteres Angebot wird sich damals dort nicht gefunden haben, denn nach dem Krieg hörte die schlechte Versorgungslage und vor allem die Teuerung ja nicht auf.



August Macke, Vor dem Hutladen (Frau mit roter Jacke und Kind), 1913, Sammlung Erik Blumenfeld, Hamburg

© The York Project, DIRECTMEDIA Publishing GmbH

Auf der rechten Seite des Bildes zeigt die Schaufensterauslage ein kleines, durch die Nebeneinanderstellung karg wirkendes Stillleben: eine Schale mit Gemüse oder Obst, Fische, eine Karaffe, Salat- oder Kohlkopf, Beeren oder Kirschen und eine Pflanze im Topf. In der Bildmitte davor steht ein Mädchen im blauen Kleid und mit blauem Haar, das einen gelb-roten Ballon an einer Schnur hält, dessen semitransparentes Material die dahinterliegenden Buchstaben der Beschriftung über dem Schaufenster durchscheinen lässt. Diese Figur hat in Campendonks Werk eine Zwillingsgestalt auf dem ebenfalls 1919 gemalten Gemälde „Kind mit Luftballon“ (vgl. WVZ Firmenich 777, heute Fondazione Gabriele e Anna Braglia, Lugano).

Das Mädchen vor dem Schaufenster schaut den Bildbetrachter aus großen Augen an. Neben ihm ragt aus der linken Ecke eine grüne Frauenfigur schräg ins Bild, die zu schweben scheint; jedenfalls berühren ihre Füße den Boden nicht. Das Auge im



seitlich gezeigten Kopf ist ebenfalls auf den Betrachter gerichtet. Ist diese Figur eine Nixe, die aus dem Seewasser kommt? Sie weist mit großer Geste auf die frugalen Gaben des Wassers und des Bodens im Schaufenster; man kann sie als Elementargeist verstehen, sogar als nährende Mutterfigur. Eine geheimnisvolle Komposition, die durch den fliegenden weißen Vogel auf blauem Grund und die stilisierten Blumen abgeschlossen wird.

Wirklich spannend ist die Bildkomposition, die auf der rechten Bildseite um das Schaufenster mit seinen Spiegelungen und Reflexen an die Tunis-Aquarelle von August Macke denken lässt: unten aufeinandergeschichtete und verschachtelte Drei- und Rechtecke und über den Auslagen die strahlend blauen Reflexe des sich in der Scheibe spiegelnden Sees und der umgebenden Berge. Dieses Blau wiederholt sich in der Schattenpartie eines Sonnensegels auf der linken Bildseite, aus welcher der kleine Vogel ins weite, leicht gebrochene Blau des Naturraums hinaus-

zufliegen scheint. Zur Bildmitte hin verdichtet sich die Komposition: von oben kommt das helle Sonnensegel, das seine Fortsetzung im Dekolleté der Frauenfigur findet, von unten stoßen die beiden dunklen Dreiecksformen, die sich in farbige Ränder auflösen. Von rechts treten die geschachtelten Reflexe hinzu. Auch die beiden Figuren streben dorthin zusammen. Jetzt fällt auf, wie der grün-helle Frauenkörper über die dunkelblaue Fläche gelegt ist und die Komposition dadurch verräumlicht.

Auch in diesem Werk wird zwischen sorgfältig ausgemalten Figuren und Formen einerseits und wolkiger Nass-in-Nass-Technik für Hintergründe unterschieden sowie mittels Komplementärfarben an der Wirkung gearbeitet. Den grundlegenden Kontrast bilden jedoch die beiden kalten Farben Blau und Grün. Ocker- und Rottöne sowie – sehr sparsam gesetzt – Gelb und Rosa lassen den Farbklang strahlen.

Gisela Geiger

Heinrich Campendonk

726^N | Mariä Verkündigung

Aquarell, Tusche und Bleistift auf festem Velin. 1919.
Ca. 37 × 35 cm. Signiert und datiert unten rechts.
Firmenich 809 A.

Ausstellung:

Heinrich Campendonk 1889–1957, Pfalzgalerie,
Kaiserslautern 1982, Kat.-Nr. 53, mit farb. Abb.;
einfach. magisch. Die Bildwelten Heinrich Campendonks,
Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, Penzberg
2018, Sonderausst. o. Kat.

Provenienz:

Sammlung Max Glaeser (1871–1931), Eselsfürth bei
Kaiserslautern (bis 1959);
Privatsammlung;
Sotheby's, London 28.6.1995, Los 179;
Galerie Cazeau-Béraudière, Paris;
Privatsammlung;
Christie's, London 8.2.2012, Los 212;
Galerie Salis & Vertes, Zürich/Salzburg;
Privatsammlung, Schweiz.

€150.000/200.000

- **Campendonk kombiniert seine charakteristische geometrisierte Formensprache mit einem dynamischen, von scheinbar schwebenden Figuren geprägten Bildaufbau**
- **Intensiv leuchtende Komplementärkontraste erzeugen eine lyrische, fast märchenhafte Stimmung**
- **Aus der bedeutenden Sammlung Max Glaeser bei Kaiserslautern, die neben Slevogt, Liebermann, Corinth, Munch und Hofer vor allem Arbeiten des Expressionismus umfasste (siehe Los 723, Slevogt)**

Das Blatt „Mariä Verkündigung“ von 1919 hat Campendonk selbst offenbar als besonders gelungen angesehen, da er es mit ausgeschriebenem Namen signiert hat. Er bricht darin mit der traditionellen Darstellungsweise des Themas: Die Verkündigung findet nicht in einem Innenraum statt, sondern in der ins Kosmische erweiterten Natur mit Tieren, Sternen und der Mondsichel. Nicht ein Engel überbringt die Botschaft, sondern drei in ein strenges Habit gekleidete Frauen, die ihr Herz aber auf der Brust tragen, doch keine Lilie überreichen. Bemerkenswert ist, dass Maria nicht in einen blauen Mantel gekleidet ist, sondern ein strahlend blaues Inkarnat zeigt.

Worum es in dem Bild geht, ist der himmlische Gruß an Maria, der je nach Übersetzungssprache des Lukas-Evangeliums lautet: Freue Dich (griechisch), Friede sei mit Dir (hebräisch), Gesegnet seist Du (lateinisch), Gegrüßtest seist Du (Lutherübersetzung). 1919 ist nach vier Kriegsjahren endlich Friede eingekehrt, ein Grund zu vitaler Freude. In säkularisierter Form wird hier die Gnade Gottes verkündet, die Empfängnis des Kindes ist



© Fuis Photographie, Köln

Heinrich Campendonk, Verkündigung an die Hirten, Ausschnitt aus: Christi Geburt, 1943, Glasfenster für St. Kolumba, Köln (nicht eingebaut), Ausführung Wilhelm Derix, Düsseldorf-Kaiserswerth.

ein Hoffnungszeichen – und vielleicht auch ein Verweis Campendonks auf die Geburt der eigenen Tochter Gerda im Mai 1918.

Trotz der still dasitzenden Marienfigur handelt es sich um eine sehr dynamische Darstellung. Mehrere in der Waagerechten schwingende Bögen sind sowohl als Linien gezogen als auch durch Farbwechsel erkennbar. Sie setzen die Szene in Bewegung: die Schwünge am unteren und oberen Bildrand – die Kontur des Knies der Sitzenden – der Bogen um Schwanz und Rücken des Schafs, der sich über Schwein und Pferd fortsetzt – die Linie über den Rücken der Kuh bis zur Mondsichel. Verstärkt wird das Schwingen bis zur Rotation durch die eigentlich sehr starre Gruppe der drei Frauen, die schräg zum Schwerpunkt der Marienfigur schwebend platziert sind.

Die stark stilisierten Formen sind sorgfältig mit dem Pinsel ausgemalt, während der Hintergrund einen ganz anderen Umgang mit der Farbe zeigt: Flecken sehr wässriger Aquarellfarbe, teilweise in mehreren Schichten aufgetragen, sorgen sowohl für einen lichten, transparent wirkenden Bildraum wie sie auch eine Dynamik von Licht und Schatten, Leichtigkeit und gewichtiger Materialität in die Bildwirkung tragen. Gerade durch Partien, in denen Dunkel und Helligkeit aneinanderstoßen, wie über den Füßen der Marienfigur, gewinnt die Komposition räumliche Tiefe. Die komplementären Farben Grün und die Palette von Ocker über Rost bis Rot einerseits und das strahlende Blau und das klare Gelb der Mondsichel andererseits bestimmen die Farbwirkung – ebenso wie der für Campendonks Farbwahrnehmung typische Kontrast von kalten gegen warme Farben.

Gisela Geiger



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

727^R | Marschlandschaft

Aquarell und Tuschkfeder auf Japan. (1949). Ca. 36,5 × 46 cm.
Signiert unten rechts.

Das Werk lag der Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll, vor.
Eine Expertise wird erstellt, lag aber zum Zeitpunkt der
Drucklegung noch nicht vor.

Provenienz:

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf;
vom Vorbesitzer 1965 bei Vorgenanntem erworben;
Unternehmenssammlung, Europa.

€ 60.000/80.000

- **Typisches Landschaftsaquarell Noldes mit niedriger Horizontlinie und dramatischen Wolkenformationen**
- **Der Künstler gibt die Marschlandschaft in expressiver Farbigeit wieder**
- **Nolde greift in seinen Aquarellen die Tradition der romantischen Landschaftsmalerei auf**

Ab 1938 ziehen sich Emil Nolde und seine Frau Ada aus seinem Berliner Atelier, in das er nie mehr zurückkehrt und das 1944 zusammen mit vielen seiner Bilder zerstört wird, in ihr Haus am Meer in Seebüll zurück. Im Sommer 1926 hatte Nolde Seebüll entdeckt, eine Sumpflandschaft nahe der deutsch-dänischen Grenze. Angezogen von der nördlichen Landschaft mit ihren Auen und scheinbar endlosen Himmelslinien, baut der Künstler sein Haus in Seebüll, um dem Lauf der Natur und dem Weg der Sonne zu folgen. Der weite Blick von Seebüll, die wechselhafte Witterung und der sorgfältig gepflegte Blumengarten des Künstlers werden zu einer wichtigen Inspirationsquelle.

In seinen Marschlandschaften konfrontiert Nolde den Betrachter mit der unendlichen Weite von Himmel und Erde und greift somit eine Tradition der romantischen Landschaftsmalerei auf. Er wählt bevorzugt niedrige Horizontlinien, über denen sich der dramatische Himmel endlos über die Felder beugt. Im vorliegenden Aquarell treibt der Wind dunkelviolette, schwere Regenwolken über eine sattgrüne Landschaft, die vom schwefelgelben Abendlicht nur schwach beleuchtet wird.

Menschen finden sich in diesen Landschaften grundsätzlich nicht. Hier knüpft der Künstler an die romantische Idee der unbändigen Natur und der Nichtigkeit der Menschen an. Der Künstler selbst spricht in seiner Autobiografie von seinem „romantisch phantastischen freien Schaffen“. Martin Urban schreibt: „So sind auch seine Landschaftsbilder – nun ganz im Sinne der romantischen Landschaftskunst eines Caspar David Friedrich – nicht bloße Stimmungsbilder, sondern wahre ‚Seelenlandschaften‘, freier und unmittelbarer Ausdruck des künstlerischen und menschlichen Erlebens.“ (Martin Urban, Emil Nolde – Landschaften: Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 7).



Oskar Mulley

1891 Klagenfurt – Garmisch-Partenkirchen 1949

728 | „Bildstöckel“

Öl auf Leinwand. (Um 1925–38). Ca. 75 × 120 cm.

Rechts unten signiert und bezeichnet sowie verso nochmals signiert und betitelt.

Mit einer Expertise von Herbert Ascherbauer, Schwarzach, vom 29.1.2024 (als Scan).

Provenienz:

Privatbesitz, Niedersachsen, seit Jahrzehnten in Familienbesitz, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

€ 25.000/30.000

- Großformatiges Gemälde des bekannten Gebirgsmalers
- In markanter, von Mulley zur Perfektion entwickelten Spachteltechnik ausgeführte „heroische“ Landschaft
- Die pastos aufgetragene Farbe scheint geradezu in die Materie des Dargestellten überzugehen

Herbert Ascherbauer schreibt zu diesem Gemälde: „Das im Œuvre Mulleys verhältnismäßig eher selten vorkommende Bildstock-Motiv zeigt im vorliegenden Fall das mit dem Fels geradezu ‚verwachsene‘ und freundlich von der Sonne beschienene Bauwerk weit über der Baumgrenze an einem bedrohlich wirkenden Abgrund. Bemerkenswert an dem in der Farbabstimmung ebenso wie in der Bildkomposition hervorragend dargestellten hochalpinen Motiv ist auch die Ausführung der Bergkette, die den Bildstock im weiten Hintergrund kulissenhaft umschließt: Sie verläuft von strukturiert ausgearbeitet im linken Bild Drittel bis unstrukturiert-flächig auf der rechten Seite des Bildes.“

Das Gemälde ist ausgeführt in markanter, von Mulley zur Perfektion entwickelten Spachteltechnik, in der die pastos aufgetragene Farbe geradezu in Materie des Dargestellten übergeht, ein Charakteristikum der künstlerischen Schaffensphase Mulleys der Jahre zw. 1925 und etwa 1938.“



Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

729 | Bergdorf mit Kirche

Öl auf Malkarton. (Um 1934). Ca. 36 × 52 cm.

Mit einer Bestätigung von Dr. Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 14.3.2024. Das Werk ist im Nachlass der Künstlerin unter der Nummer L 250 verzeichnet und wird in das Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt) und zwei Etiketten mit der Nachlassnummer „L 250“ und der Nummer „1274“;

Galerie Thomas, München;

Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 90.000/120.000

- Das Gemälde lässt Münters Rückbesinnung auf ihren charakteristischen Stil der Murnauer Vorkriegszeit erkennen
- Die Künstlerin zeigt die ländliche Idylle eines oberbayerischen Voralpendorfes
- Dorfansichten gehören zu den wichtigsten Themen in Münters Œuvre

Gabriele Münter nimmt mit den ersten Besuchen in Murnau das Dörfliche fest in ihren Bildkanon auf. Neben den Landschaftsdarstellungen findet sie mit ihren Ortsansichten zu einem der wichtigsten Themen ihres Œuvres. Nach etwas distanzierter und weiter gefassten Darstellungen von Häusern und Straßenszenen der 1920er Jahre knüpft Münter Anfang der 1930er Jahre wieder an die in den frühen Murnauer Jahren und im „Blauen Land“ entstandenen Szenerien an. Die früher favorisierte starke Konturierung mit schwarzen Umrisslinien wird nun zugunsten einer kaum mehr wahrnehmbaren Akzentuierung aufgehoben.

In unserem Gemälde geht der Blick zunächst auf eine zentrale Gebäudegruppe: eine in sich verschachtelte Anhäufung von Bauernhäusern und den angegliederten, grau-braunen Schuppen. Dazwischen blickt ein spitzer Kirchturm filigran empor. Flankiert wird dieser Bildteil vom Grün der umliegenden, bewaldeten Berge. Dahinter ragt dynamisch und sich zur Mitte hin pyramidal verjüngend eine in sich geschlossene, in Blaugrau gehaltene Gebirgsformation auf. Die abgeflachte Bergspitze erinnert an die Ettaler Notkarspitze und den Kramerberg.





Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

730 | „Junge Familie“

Öl auf Leinwand. (1949). Ca. 70 × 56,5 cm. Signiert unten links sowie verso auf dem Keilrahmen signiert und betitelt „Emil Nolde: Junge Familie“.

Die Arbeit ist in der 1930 bis 1951 entstandenen Werkliste des Künstlers mit „1949 Junge Familie“ aufgeführt. Urban 1327.

Ausstellung:

Galerie Thomas, München 1981, Kat.-Nr. 81, mit farb. Abb.;
The George Economou Collection, Municipal Gallery of Art, Athen 2011, S. 118, mit ganzs. farb. Abb.;
Emil Nolde. Figur, Galerie Thomas, München 2021, S. 28f.

Provenienz:

Nolde-Stiftung Seebüll;
Galerie Knoedler, New York (1967);
Privatsammlung, Europa.

€ 500.000/600.000

- **Harmonische Darstellung, die Anmut, Vertrautheit und Wärme ausstrahlt**
- **Das Motiv kann mit dem Thema der „Heiligen Familie“ assoziiert werden, dem Archetyp der idealen Familie**
- **Berührendes Gemälde aus Noldes Spätwerk, das zurückgeht auf ein Aquarell aus der Reihe der zwischen 1938 und 1945 entstandenen ‚Ungemalten Bilder‘**





Emil Nolde in seinem Studio in Seebüll 1947, auf der Staffelei „Leidvolles Glück“ von 1946 (Urban 1280)



© Nolde Stiftung Seebüll

Emil Nolde, „Glückliche Familie“, Aquarell, ca. 20,5 × 14,5 cm

Obwohl man mit Nolde bunt leuchtende Blumenbilder, farbgewaltige Landschaften und aufgewühlte Meere verbindet, sieht er sich selbst zuvorderst als Bildnis- und Figurenmaler. Er betont dies auch in seinen Schriften: „Die Menschen sind meine Bilder. Lachtet, jubelt, weinet oder seid glücklich, Ihr seid meine Bilder, und der Klang Eurer Stimme, das Wesen Eurer Charaktere in aller Verschiedenheit, Ihr seid dem Maler Farben.“ Im Spätwerk des Künstlers dominieren die Figurenbilder. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges malt er noch über hundert Ölgemälde.

Vor allem bevorzugt Nolde die Darstellung von Figuren als Liebende oder in familiären Gruppen, um menschliche Gefühle darzustellen. In Noldes Werk ist das herzliche Verhältnis von Mutter und Kind ein häufig wiederkehrendes Thema, welches in allen künstlerischen Techniken aufgegriffen wird. Bei diesen Bildern ist die Gestalt des Vaters oft aufrecht und ernst; doch ebenso ist er beschützend in den nahen Hintergrund gerückt. Davor dominiert die Beziehung zwischen Mutter und Kind.

Darüber hinaus gibt es eine beachtliche Zahl unterschiedlicher Familienbilder, teils porträthaft, teils frei erfunden oder in Anlehnung an biblische Inhalte.

Unsere „Junge Familie“ malt Nolde 1949, drei Jahre nach dem Tod seiner geliebten Frau Ada. Sehnsuchtsvoll beschwört der Künstler die Dreieinigkeit der Familie, die er nie hatte. Das Gemälde strahlt Harmonie, Anmut und Vertrautheit aus. In Halbfigur malt Nolde die junge Mutter, leicht aus der Mitte nach links versetzt. Im Arm hält sie das Kind, das mit seinen blauen Augen Blickkontakt zu ihr sucht. Über einem roten Gewand trägt sie einen hellen Umhang, auf dem Kopf eine hellblaue Haube oder einen Hut. Der stolze Vater steht bescheiden am rechten Rand, hinter der Frau und blickt lächelnd auf seine junge Familie. Der leuchtende, gelbe Hintergrund spiegelt sich in den Gesichtern der drei Figuren wider und verleiht der Komposition einen warmen, harmonischen Klang. Die Darstellung erinnert an die religiösen Bilder Noldes. Sie kann mit dem The-

ma der „Heiligen Familie“ assoziiert werden, dem Archetyp der idealen Familie. Darauf verweisen auch die Gewandfarben der Frau, Blau und Rot, die Farben der Gottesmutter Maria. Maria wird traditionell in der Kunst mit einem roten Mantel und einem blauen Umhang dargestellt.

Nolde wird 1941 aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen und mit Berufsverbot belegt. Er fängt bereits 1938 an, kleine Formate in Aquarellfarbe zu malen, die er später in Ölbilder umsetzen will. Er nennt sie die ‚Ungemalten Bilder‘, da er sie aufgrund des Berufsverbotes ab 1941 nicht mehr öffentlich zeigen kann und gibt viele dieser über 1300 kleinformatigen Aquarelle zur Aufbewahrung an Freunde.

Unser Gemälde gehört zu einer großen Folge von Werken, die Emil Nolde auf Basis der ‚Ungemalten Bilder‘ malt. In der Sammlung der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde befinden sich die entsprechenden Aquarelle aus dieser Reihe, wie „Junge Familie“ und „Glückliche Familie“.

Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

731 | Rotes Haus am Haff

Aquarell und Bleistift auf Zeichenblockpapier. 1919.

Ca. 26,5 × 34,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Julia Pechstein, Hamburg, vom 12.9.2023. Das Aquarell wird als Werk von Max Pechstein in der Dokumentation der Max Pechstein Urheberrechtsgemeinschaft unter dem Titel „Rotes Haus am Haff“, 1919, geführt.

Provenienz:

Ehemals Privatbesitz, Schweiz.

€ 30.000/40.000

- **Idyllische Küstenansicht mit dynamisch-schwungvoller Bildkomposition**
- **Entstanden in Pechsteins geliebtem Sommerdomizil Nidden am Kurischen Haff**
- **Nach den schweren Jahren des Ersten Weltkrieges empfindet Pechstein den Sommeraufenthalt 1919 als wahre ‚Wiedergeburt‘**

Von 1909 bis 1920 verbringt Max Pechstein seine Sommermonate im ostpreußischen Nidden auf der Kurischen Nehrung. Der lange Strand mit ausgedehnter Dünenlandschaft und der berühmten Wanderdüne, der Fischerhafen mit pittoresken Fischerhütten sowie ein ruhiges, von den Badegästen kaum beachtetes Hinterland bringen ihm Erholung vom pulsierenden Leben in Berlin und bietet gleichzeitig eine wichtige Inspirationsquelle für seine Kunst. Pechstein fühlt 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.

Julia Pechstein, die Enkelin des Künstlers, schreibt in der Expertise: „Das Aquarell gehört zu einer Werkreihe, welche alle bei dem Sommeraufenthalt 1919 in Nidden auf der Kurischen Nehrung entstanden sind. Der Blick geht auf das Haff hinaus. In einem Brief vom 2. Oktober 1919 an seinen Freund, den Kunsthistoriker Paul Fechter, beschreibt Max Pechstein seine Gefühle zu diesem Aufenthalt, der ersten Reise nach dem Ersten Weltkrieg: ‚(...) wahrlich ja, man könnte meinen ich sei gestorben, bin es wohl auch, erstorben in Farben, Leinwänden, Bildern. Alles ersäuft bei mir in Farben. Mein Gehirn ist nur mit Bildern gefüllt und (es) jagt mich die Idee des zu Malenden von einem Ort zum anderen. Noch nie erlebte (ich eine) solche Zeit, eine Wiedergeburt!‘“



Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

732 | Blumenstrauß mit Dahlien

Öl auf Malkarton. (1948). Ca. 55 × 33 cm.

Mit einer Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 8.4.2014 (in Kopie). Das Werk wird von der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso mit dem Nachlassstempel (nicht bei Lugt) und zwei Etiketten mit der Nachlassnummer „B 232“ und der Nummer „652“;
Kunsthandel Marion Grčić-Ziersch, München;
Privatbesitz, Bayern, Anfang der 1990er Jahre bei Vorgenanntem erworben;
Privatbesitz, Süddeutschland;
Karl & Faber, 5.6.2014, Los 550;
Privatsammlung, Schweiz;
Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 50.000/70.000

- **Charakteristisches Blumenarrangement in bäuerlicher Vase aus den 1940er Jahren**
- **Nach der Rückkehr nach Murnau 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**

Nach ihrer Rückkehr nach Murnau 1931 malt Münter immer wieder Blumenstillleben, oft in einem volkstümlich-realistischen Stil. Dabei lässt sie sich nicht nur von den Gewächsen aus ihrem eigenen Garten inspirieren, sondern sie kauft auch Blumen in der Gärtnerei Müssig. Hier erwirbt sie die Blumen ungebunden. Diese arrangiert sie dann kunstvoll, aber möglichst natürlich in glasierten Bauernvasen. In den 1940er Jahren werden die zuvor noch üppigen Blumenarrangements zunehmend einfacher. 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.“ (in: Gabriele Münter, die Zeit nach Kandinsky in Murnau, Schloßmuseum, Murnau 2012, S. 150).

Der graue, neutrale Hintergrund und die helle Tischdecke lassen die farbintensiven, bunten Blüten besonders hervortreten und leuchten.



Hans Purrmann

1880 Speyer – Basel 1966

733 | Stilleben mit Gladiolen und Kapuzinerkresse

Öl auf Leinwand. (1926). Ca. 100 × 81 cm.

Signiert unten rechts.

Verso auf dem Keilrahmen mit Zollstempeln, einem Etikettrest und einem weiteren Etikett mit der Nummerierung „321“. Verso auf dem Rahmen mit diversen handschriftlichen Bezeichnungen, Nummerierungen sowie der Technik- und Maßangaben.

Lenz/Billeter 1926/12.

Provenienz:

Kunsthandel Lucas Lichtenhan, Basel, verso auf dem Rahmen handschriftlich bezeichnet;
Otilie Voigt, Romanshorn, wohl bei Vorgenanntem erworben;
Privatbesitz, Karlsruhe, durch Erbfolge erhalten;
Privatbesitz, Hamburg, in der Familie weitergegeben an die jetzigen Besitzer;
Privatbesitz, Baden-Württemberg.

€ 55.000/65.000

- **Großer Kolorist der Moderne**
- **Durch die Modulation der Farben, ausgehend von dem Vierklang Blau-Orange, Rot-Grün, erreicht Purrmann eine spannungsreiche Einheit**
- **Purrmanns Leidenschaft für das Sammeln von seltenen Objekten offenbart sich auch in diesem Werk**

Hans Purrmann wird als Sohn eines Malers und Stuckateurs in Speyer 1880 geboren und findet nach frühen Stationen an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe und an der Akademie in München unter Franz von Stuck wie an der Académie Matisse in Paris zu seinem ganz eigenen künstlerischen Stil, der seine Vorliebe für lichtdurchflutete Interieurs, mediterrane Landschaften und Stilleben zeigt. Seine Malerei offenbart zwar deutliche Einflüsse der Franzosen Matisse, Cézanne und Renoir, doch findet Purrmann zu einem ganz eigenen Malstil, der Form und Farbe eindrucksvoll verbindet.

Laut Robert Purrmann, dem Sohn des Künstlers, entsteht das undatierte, großformatige „Stilleben mit Gladiolen und Kapuzinerkresse“ 1926 in Langenargen am Bodensee. Purrmann

verbringt dort mit seiner Familie die Sommer, nachdem er 1919 ein direkt am See gelegenes Fischerhaus erworben hat.

Purrmanns Leidenschaft für das Sammeln von Gemälden, Grafiken, Teppichen, Antiquitäten und besonderen Objekten kommt im vorliegenden Gemälde zum Tragen. Die mit Gladiolen, Zinnien und Kapuzinerkresse gefüllte prachtvolle Majolika-Vase mit floralem Dekor, die im Bildzentrum auf einem kleinen runden Tisch mit Tischtuch steht, findet man in einigen Stilleben des Künstlers. Purrmanns Sammlerstücke finden immer wieder Eingang in seine Werke. Die Vase wie auch die Blumen fängt Purrmann in feinen präzisen Pinselstrichen in leuchtenden Gelb-, Rot-, Grün- und Blautönen ein und hebt damit ihre Bedeutung mit der sonst tonigeren Farbigkeit deutlich hervor. Purrmanns Liebe für Stoffe, die er mit seinem Freund und Lehrer Matisse teilt, spielt im Bildhintergrund eine wichtige Rolle. Der bunte ornamentale Paravent findet sich auch in anderen Werken Purrmanns und taucht bereits auf Interieurszenen seines Ateliers in Langenargen seit etwa 1920 auf. Den farbig etwas gedeckt gehaltenen Paravent zieht Purrmann komplett in die Darstellung mit ein. Die Bildebenen scheinen sich fast zu vermischen. Der Betrachter hat das Gefühl, dass sich die Darstellungen auf dem Paravent mit den Blumen und der Henkelvase verbinden. Der am rechten Bildrand dargestellte Papagei des Paravents wirkt fast real. Trotz dieser gefühlten Verbindung der dargestellten Gegenstände bleibt deren Eigenwertigkeit erhalten. Purrmann bringt durch die Fülle und Üppigkeit der Darstellung das Stilleben zur vollen Wirkung und Entfaltung. Ein eindrucksvolles Beispiel seiner Liebe für dieses Sujet.

Elke Hergert hält 1995 anlässlich der Ausstellung ‚Hans Purrmann. Im Licht der Farbe‘ zu seinen Stilleben fest: „Durch die Modulation der Farben, ausgehend von dem Vierklang Blau-Orange, Rot-Grün, erreicht Purrmann eine spannungsreiche Einheit, die man mit den Worten Matisses unterstreichen kann: Man muß groß und klar disponieren, um drei oder vier Kontraste richtig setzen zu können, zwischen diesen spielt sich die weitere Bedeutung der Farbe ab. Malerei ist nichts als die Beobachtung der farbigen Verhältnisse zueinander; man muß im Ensemble sehen (...)“.



Jean Dufy

1888 Le Havre – 1964 Boussay

734^N | „Montmartre, vue depuis l'atelier de Jean Dufy“

Öl auf Leinwand. (19)29. Ca. 46 × 61 cm. Signiert und datiert unten rechts. Verso auf dem Keilrahmen betitelt.

Verso altes Keilrahmen-Etikett, handschriftlich nummeriert „105 C“ und bezeichnet.

Mit einem Zertifikat mit der Nummer 4224 von Jacques Bailly, Paris, vom 3.6.2011 (in Kopie). Das Gemälde wird in den Band III des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Provenienz:

Sammlung Richard H. Zinser (1884–1984), Stuttgart/New York, seitdem in Familienbesitz, USA.

€ 25.000/35.000

- **Interessante Motivkombination aus Atelieransicht, Stillleben und Ausblick auf die Stadt**
- **Der Pariser Himmel spiegelt sich auf dem Gemälde in vielfältigen blauen Farbharmonien wider**
- **Das Gemälde stammt aus der Sammlung des deutsch-amerikanischen Kunsthändlers Richard H. Zinser (1884–1984) und wird nun erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten**

Jean Dufy wächst mit zehn Geschwistern in Le Havre auf, sein Bruder Raoul wird ebenfalls Künstler. Erst nach seiner kaufmännischen Lehre entdeckt er die Liebe zur Malerei. Das entscheidende Schlüsselereignis ist 1906 ein Ausstellungsbesuch in seiner Heimatstadt, auf dem er Werke von Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet und Pablo Picasso sieht und sich letztendlich für eine künstlerische Laufbahn entscheidet. 1912 zieht Dufy nach Paris und lernt Derain und Picasso persönlich kennen, ebenso wie Georges Braque und Guillaume Apollinaire. Seine erste Ausstellung findet 1914 mit großem Erfolg in der Galerie Berthe Weill statt, davon angespornt, zeichnet er unermüdlich. Aufgrund der kriegsbedingt prekären Lage arbeitet er nach 1916 zusammen mit seinem Bruder Raoul für das namhafte Textilatelier Bianchini-Férier in Lyon und fertigt über drei

Jahrzehnte lang Entwürfe für die Porzellanmanufaktur Théodore Haviland in Limoges. Sein Service „Châteaux de France“ wird 1925 auf der „Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes“ mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Für die Pariser Weltausstellung 1937 malen Jean und Raoul Dufy das 600 Quadratmeter große Deckengemälde „La Fée Électricité“ für den Pavillon der Elektrizität. Sowohl seine Porzellanarbeiten als auch seine Gemälde werden auf zahlreichen Ausstellungen in Paris und New York gezeigt und befinden



sich heute unter anderem im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Art Institute of Chicago und dem Museum of Modern Art in New York.

Nach dem Zweiten Weltkrieg findet Dufy auf Reisen durch Europa und Nordafrika neue künstlerische Inspirationen. Sein vielfältiges Œuvre umfasst Stillleben, Akte, Porträts und Landschaften sowie die bekannten Rennbahn-Motive, Hafenansichten und Regatta-Darstellungen. Doch Dufys häufigstes und erfolgreichstes Sujet bleibt unangefochten sein geliebtes Paris: An-

sichten der prachtvollen Plätze und Boulevards, Kutschen und Reiter in den Parks sowie Konzert- und Zirkus-Aufführungen. Dazu zählen auch die wiederholten Darstellungen seines eigenen Ateliers im Künstlerviertel Montmartre. Auf unserem Gemälde kombiniert er die Innenansicht samt Stillleben mit dem weiten Ausblick auf die charakteristischen Pariser Dächer. Es wird dominiert von intensiven Blautönen, die für Dufys Malerei so typisch sind und die durch ihren Auftrag in kurzen parallelen Pinselstrichen das magische, sanft flirrende Pariser Licht widerspiegeln.

Alexej von Jawlensky

1864 Torschok – Wiesbaden 1941

735^N | Abstrakter Kopf: Winterstimmung

Öl auf strukturiertem Velin, vom Künstler fest auf Karton kaschiert. (19)32. Ca 33,5 × 26 cm (Karton ca. 42 × 31,5 cm). Monogrammiert unten links, datiert unten rechts. Verso nummeriert „N 29“.

Verso von Galka Scheyer betitelt „Winterstimmung“ und datiert (teils von Etikett überdeckt) sowie bezeichnet „Made in Germany“ und „winter(s) mood“. Verso zudem ein Wiesbadener Zollstempel und ein Etikett der E. and A. Silberman Galleries, New York.

Das Werk steht als Nr. 4 auf der im März 1933 erstellten Liste, der in die USA an Galka Scheyer zu schickenden Gemälde. In der vom Künstler und seiner Sekretärin Lisa Kümmel 1934 geführten Werkliste, dem sogenannten „Cahier Noir“, ist es auf Seite 54 verzeichnet und mit dem Vermerk versehen, dass es im Juli 1933 an Galka in die USA versendet wurde.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1402.

Literatur:

Weiler, Clemens, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 360, o. Abb.

Ausstellung:

Deutscher Künstlerbund, Städtische Kunsthalle, Königsberg/Museum Danzig 1932, Kat.-Nr. 157;

Deutscher Künstlerbund, Kunsthalle, Kiel 1933, o. Kat.;

Homage to Jawlensky. Retrospective, Nierendorf Gallery, New York 1939, Kat.-Nr. 59;

Alexej von Jawlensky, Sidney Janis Gallery, New York 1957, Kat.-Nr. 45, verso mit dem Etikett;

18th, 19th, 20th Century Paintings, Joe and Emily Lowe Art Gallery, University of Miami, Coral Gables/Florida 1962;

Artist and Maecenas. A Tribute to Curt Valentin, Marlborough-Gerson Gallery, New York 1963, o. Kat., verso mit dem Etikett;

Meisterwerke IV: Werke des deutschen Expressionismus, Galerie Thomas, München 2008, mit farb. Abb. S. 73; 3. Art Dubai, Galerie Thomas, Madinat Arena, Dubai 2009, S. 34, mit Abb.; Alexej von Jawlensky, Galerie Thomas, München 2015/16, mit farb. Abb. S. 62 und 114.

Provenienz:

Galka Scheyer (1889–1945), Hollywood/Los Angeles, seit 1933 in Kommission direkt vom Künstler, 1945–1954 Nachlass Galka Scheyer;

Sammlung Audrey Lowe Levin, St. Louis/Missouri, 1954 aus dem vorgenannten Nachlass erworben;

Sammlung Sam J. Levin, St. Louis, Missouri, 1991 durch Erbschaft von Vorgenannter;

Nachlass Sam J. Levin und Audrey Lowe Levin, St. Louis, Missouri (1992);

Sotheby's, New York 25.2.1992, Los 30;

Privatsammlung, USA;

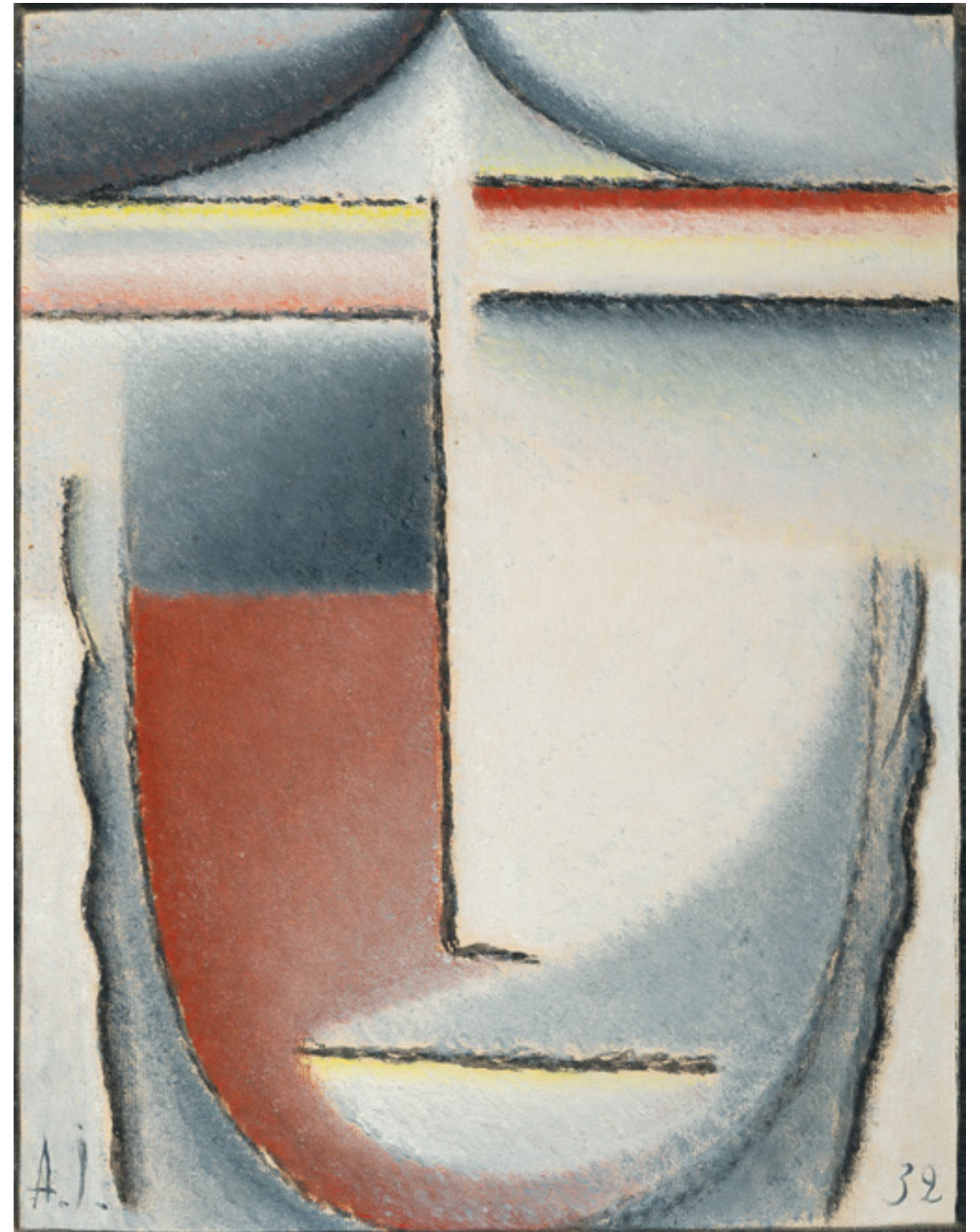
Galerie Thomas, München, seit 2008;

Privatsammlung, Berlin, seit 2019;

Privatsammlung, Schweiz, seit 2021.

€ 380.000/450.000

- **Harmonisch ausgewogene Komposition aus der berühmten Werkgruppe der „Abstrakten Köpfe“ mit feinem, winterlich-kühlem Farbspektrum**
- **Das Gemälde stammt aus dem Nachlass der Kunsthändlerin Galka Scheyer, die sich über zwei Jahrzehnte hinweg unermüdlich in den USA für die Künstler der „Blauen Vier“ einsetzt**
- **Das Gemälde wurde bereits in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und beeindruckt mit einer interessanten internationalen Provenienz**





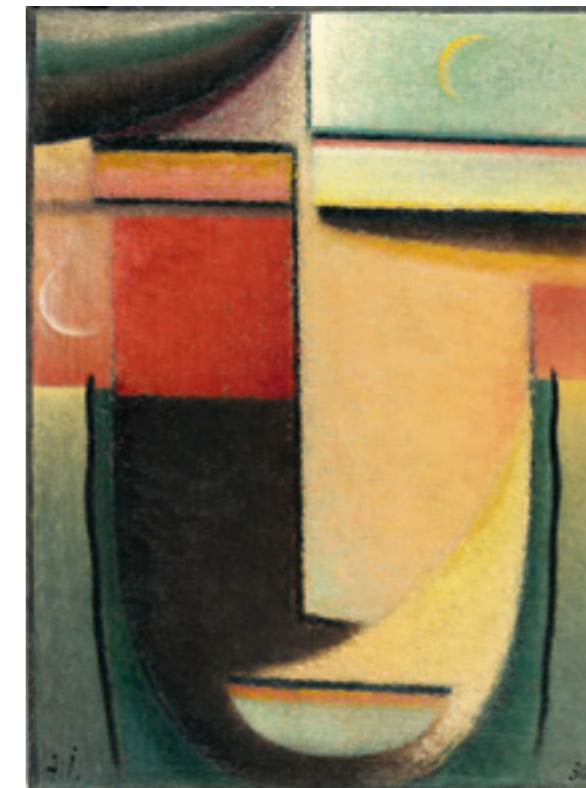
© San Francisco Examiner

Galka Scheyer und „The Blue Four“: Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Alexej von Jawlensky. Collage auf einer Zeitungsseite des San Francisco Examiner vom 1. November 1925



© MOCA

Galka Scheyer at Kings Road, ca. 1931



© KARL & FABER

Alexej von Jawlensky, Abstrakter Kopf, 1930, Karl & Faber, Auktion 294, 5.12.2019, Los 626

„Du bist der Maler der menschlichen Seele. Ich kenne keinen anderen modernen Maler der menschlichen Seele.“

Galka Scheyer an Alexej von Jawlensky

Alexej von Jawlensky beschreitet seit 1914 in seiner künstlerischen Entwicklung eine immer deutlicher werdende Hinwendung zur Abstraktion. Nach und nach reduziert er die Motive auf wenige Grundmuster, die er immer wieder variiert. Exemplarisch dafür steht die Serie der „Abstrakten Köpfe“, mit der er zu stilisierten, nahezu abstrakten menschlichen Antlitzen gelangt. Die Gesichter sind nur mit wenigen, aber sehr charakteristischen Linien konstruiert. Ihr Ausdruck scheint in sich gekehrt, die entweder sehr helle oder gedeckt dunkle Farbpalette unterstreicht die meditative Stimmung. Der Bezug zu altrussischer Ikonenmalerei liegt nahe, vor allem bei einem so tiefgläubigen Menschen wie Jawlensky es war.

Neben dem künstlerischen Streben nach Verdichtung und Reduktion zwingt ihn auch sein Gesundheitszustand zu einer statischeren Malweise. Seit Ende der 1920er Jahre wird das Malen für den fast siebzigjährigen Künstler immer beschwerlicher. Er leidet an Arthritis mit erheblichen Lähmungserscheinungen in Händen und Kniegelenken, seine Beweglichkeit ist

stark reduziert und mit großen Schmerzen verbunden. Doch Jawlensky lässt sich nicht vom Malen abhalten. So sagt er selbst: „Ich sitze und arbeite. Das sind meine schönsten Stunden. Ich arbeite für mich, nur für mich und meinen Gott. Oft bin ich wie ohnmächtig vor Schmerz. Aber meine Arbeit ist ein Gebet, aber ein leidenschaftliches durch Farben gesprochenes Gebet.“ (zit. nach: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, S. 126).

Jawlensky entwickelt eine eigene Methode, um trotz der fortschreitenden Versteifung seiner Finger weiterhin arbeiten zu können. Auf kleineren Karton- oder Papierformaten gestaltet er auf das Wesentliche reduzierte Motive, zunehmend mit einfachsten künstlerischen Mitteln. Dabei besinnt er sich auf die beiden sein Œuvre bereits seit Jahren prägenden Bildgattungen des Porträts und der Blumenstillleben und kann so – bis zur vollständigen Lähmung im Jahr 1938 – noch eine erstaunlich hohe Anzahl an kleinformatigen Werken realisieren. Von den Köpfen, die schlussendlich die Quintessenz seines Œuvres darstellen, sind auch seine langjährigen Weggefährten Wassily

„Ich weiß doch, dass ich gute Kunst mache, denn ich habe sie in meiner Seele entdeckt und nicht erfunden.“

Alexej von Jawlensky

Kandinsky, Paul Klee und Karl Schmidt-Rottluff überaus begeistert und erwerben Exemplare für ihre privaten Sammlungen.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 ist Jawlensky endgültig zum Rückzug ins Private gezwungen. Er erhält Ausstellungsverbot, seine Werke werden in den Museen beschlagnahmt und auf der nationalsozialistischen Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ diffamiert. In dieser schweren Zeit ist Galka Scheyer eine wichtige Stütze für den Künstler, die seit 1924 als Vermittlerin in Amerika tätig ist. Ihr schickt er den „Abstrakten Kopf: Winterstimmung“ 1933 in Kommission nach Los Angeles. Von ihr stammt auch die rückseitige englische Bezeichnung „made in Germany, Winter's mood“. Galka Scheyer hatte es sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Kunst von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und Paul Klee in Amerika bekannt zu machen. Unter dem von ihr geprägten Namen „Die Blaue Vier“ – in Anlehnung an den „Blauen Reiter“ – arbeitet sie über zwanzig Jahre lang unermüdlich, um neue Käufer und Sammler für die von ihr verehrten Künstler zu ge-

winnen. Von Jawlenskys abstrakten Köpfen schwärmt sie: „Jawlensky hat den menschlichen Kopf als solchen in eine Sprache des abstrakten Lebens transponiert, hat ihn aus seinem Erden-dasein herausgehoben, um die Seele und den Geist zu manifestieren. Die neuen Gesetze, die er dabei gefunden hat, sind mathematische. (...) Die Architektur in den Gleichgewichten der Farben, die Musik in den klanglichen Rhythmus der Farben, den Tanz als Linie der Farben, die Skulptur als Form der Farben, die Poesie als Inhalt oder als Wort der Verkündigung der Farben, die Malerei aber als symphonische Zusammenfassung“ (zit. nach: a.a.O., S. 106).

Erich Buchholz

1891 Bromberg – Berlin 1972

736 | Ringeln Kreisen

Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen. (1920).

Ca. 114 × 66 cm.

Ilk B 32 (Ö 9).

Literatur:

Behne, Adolf und Osborn, Max, Kritiken zur Buchholz-Ausstellung im STURM 1921, in: Eau de Cologne, Heft 1, Köln 1968, mit s/w Abb. S. 15.

Ausstellung:

Erich Buchholz. Gemälde, Aquarelle, Holzbilder, Hundertdritte Ausstellung, Galerie Der Sturm, Berlin 1921, Kat.-Nr. 3; Erich Buchholz, Galerie im Europacenter, Berlin 1966/67, Kat.-Nr. 10, mit s/w Abb. Nr. 2; Erich Buchholz. Maler, Bildhauer, Architekt, Städtisches Museum, Wiesbaden 1969; Konstruktive Tendenzen. Zwischen den Weltkriegen. Aus der Sammlung Carl Laszlo (Basel), Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1971, Kat.-Nr. 10; Erich Buchholz. Arbeiten der Jahre 1918 bis 1925, Galerie Stolz, Köln 1985; Rudolf Jahns und seine Zeit, Galerie Stolz, Berlin 2013, Nr. 13.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers;
Sammlung Carl Laszlo, Basel, spätestens ab 1971;
Barry Friedman, New York, 1989 vom jetzigen Besitzer dort erworben;
Privatsammlung, Süddeutschland.

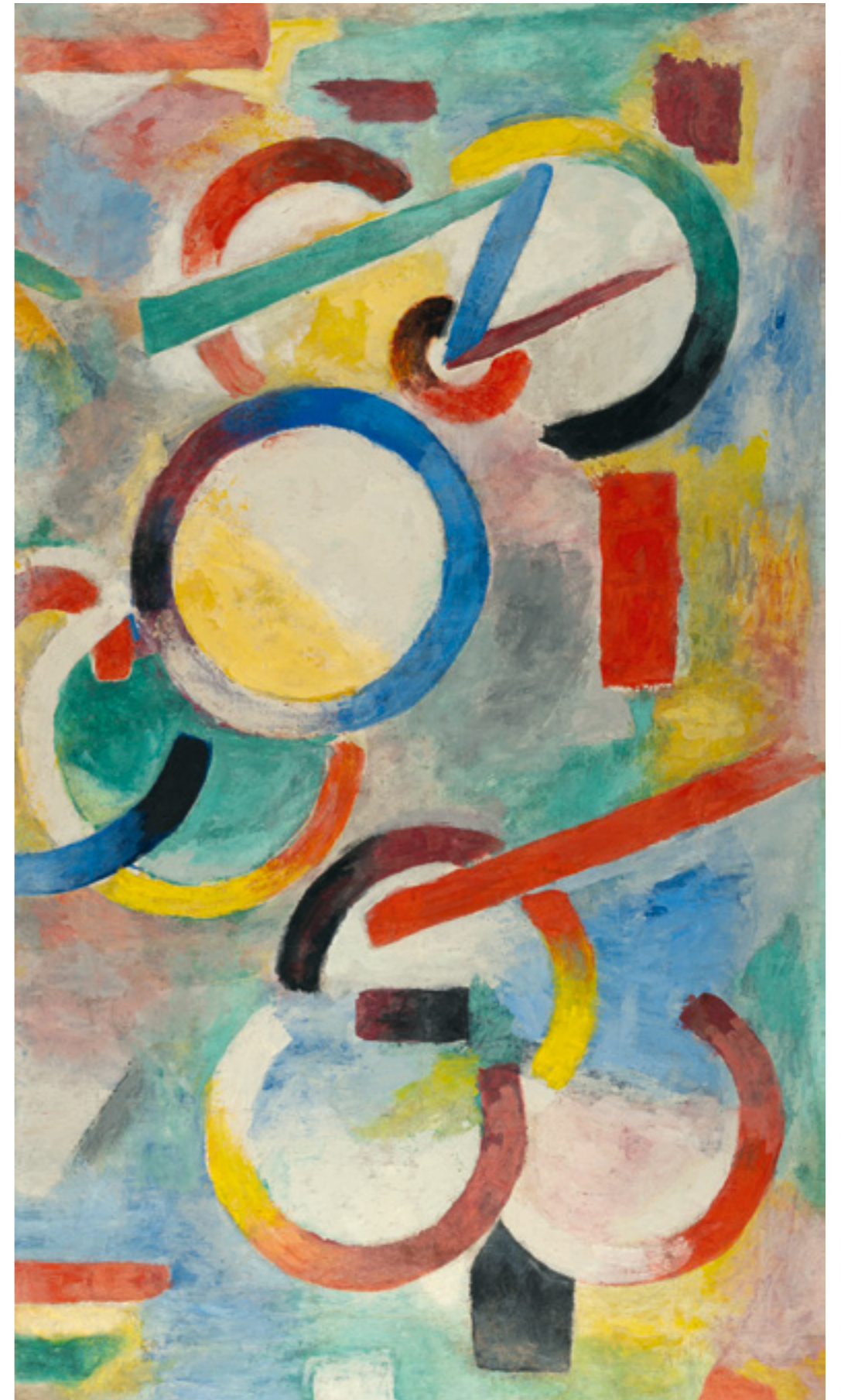
€ 50.000/70.000

- Arbeit aus dem abstrakten Frühwerk des Künstlers, das auf dem Kunstmarkt sehr selten zu finden ist
- Das Werk wird bereits 1921 in Buchholz' erster Einzelausstellung in Herwarth Waldens berühmter Sturm-Galerie gezeigt
- Vergleichbare Kompositionen befinden sich in den Sammlungen der Berlinischen Galerie, des Museum of Modern Art New York und der New Yorker Sammlung Rothschild

„sehr geehrter herr Professor Einstein!
um 1920 hab ich nichts unversucht
gelassen, mich mit ihrer relativitätstheorie
vertraut zu machen, soweit ich es ver-
mochte. ich hörte ihre vorträge u. las ihre
populären schriften. ich bin moderner
maler u. war aufgrund abstrakter zeichnungen
um 1920 zu eigenartigen feststellungen
gekommen. In der abstrakten malerei ist das
zurückgehen oder wiederbesinnen auf
die grundmomente der fläche das A und O.
diese grundmomente sind: linie und kurve,
gerade und gekrümmte, quadrat und kreis.“

Brief von Erich Buchholz an Albert Einstein, im Juni 1954

Eberhard Roters schreibt 1964 über Buchholz (Der Kunst in Berlin): „(...) Aus der Verzweiflung fand er zur Abstraktion. Verzweiflung bedeutete für ihn Verzicht auf alles Bisherige. (...) Kunst und Erkenntnis sind deshalb für Buchholz dasselbe. Kunst ist für ihn Philosophie, Mathematik, Physik und Kosmologie. Die sieben freien Künste des Mittelalters sind in seinem Geiste zu einer neuen Disziplin zusammengefaßt. Das ist es jedoch, weshalb er sich mit den Problemen seiner Generation und seiner Zeit identifiziert. Denn, unabhängig voneinander und oft, ohne von den Versuchen der anderen zu wissen, arbeiteten viele junge Künstler nach 1918 in gleicher Richtung. (...) Buchholz berichtet aus eigener Erfahrung, daß viele Russen, Polen und Ungarn als sie in den zwanziger Jahren nach Berlin kamen, nicht wenig erstaunt waren, dort ganz ähnliche künstlerische Bestrebungen vorzufinden. (...) Die Zeit war bewegt, und Buchholz' Experimentierlust wurde von der Zeit bewegt. Er entwarf phantastische Architekturen, in denen sich plastische und architektonische Elemente verbanden“ (zit. aus Eau de Cologne, Heft 1, S. 11f.).







© 2024 Artists Rights Society (ARS),
New York/ADAGP, Paris

Wassily Kandinsky, Decisive Rose (Entscheidendes Rosa), März 1932, Öl auf Leinwand, ca. 81 × 100 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Solomon R. Guggenheim Founding Collection 49.1178

Rudolf Bauer

1889 Lindenwald bei Bromberg – Deal/New Jersey 1953

737 | Pink Circle

Öl auf Leinwand. (1938). Ca. 130 × 156 cm. Signiert unten rechts sowie verso nochmals signiert. Verso auf Keilrahmen mit dem zweifachen Stempel „Das Geistreich, R. Bauer“ sowie verschiedenen Nummern und Bezeichnungen.

Ausstellung:

Art of Tomorrow, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1939, Kat.-Nr. 198, mit Abb. S. 114.

Provenienz:

Christie's, New York 15.5.1986, Los 340;
Privatsammlung, Rheinland;
Van Ham, Köln 4.6.2010, Los 5;
Privatsammlung, Europa.

€ 250.000/350.000

- Der Verleger und Schriftsteller Herwarth Walden schätzte Rudolf Bauer als den „Maler der absoluten Form und Farbe“
- Bauers Werke sind spürbar von Wassily Kandinsky beeinflusst
- Das Gemälde wird 1939 in der legendären Ausstellung „Art of Tomorrow“ der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York gezeigt

Der Einfluss Wassily Kandinskys ist in Rudolf Bauers Werk deutlich spürbar. Die beiden Maler lernen sich jedoch erst 1930 kennen, als sie Hilla von Rebay bekannt macht. Die ersten und legendären Ausstellungen der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York unter dem Titel „Art of Tomorrow“ sind vom großen Elan und Optimismus des Sammlers und seiner Beraterin und Gründungsdirektorin der Sammlung, Hilla von Rebay, getragen.

Sie schreibt euphorisch in der Einleitung: „Eine große Epoche in der Kunst wird durch das Genie begonnen, das die Kraft hat, frühere Leistungen zu verbessern und die Prophezeiungskraft große Ideale zu schaffen.“ Ihr Enthusiasmus bezieht sich auf die moderne ungegenständliche Malerei, die sich aus den abstrakten Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt hat und für die sie den Begriff des ‚Non-objective Painting‘ prägt. Neben Werken von Kandinsky, Moholy-Nagy, Vordemberge-Gildewart und Hilla von Rebay selbst wird in New York auch eine überwältigende Anzahl von Bauers Arbeiten gezeigt.

Von Rebay schreibt über Bauer im Ausstellungskatalog von 1939: „In der Sammlung vertreten ist auch die Entwicklung eines Genies, des größten aller Maler, dem spirituell am weitesten entfalteten Künstler, dessen Einfluss in die Zukunft führt. Rudolf Bauer, dessen jede ‚Non-objective‘ Arbeit ein vollendetes Meisterwerk ist, dass keine Fläche, keine Form, keine Spitze geändert oder fortgenommen werden könnte, ohne die perfekte Organisation seines Werkes anzugreifen. Darüber hinaus künden seine Leistungen als herausragender Maler, Schriftsteller, Philosoph und Musiker in Perfektion vom neuen Ideal der Spiritualität. Durch seine selbstlose Unterstützung anderer ‚Non-objective‘ Künstler sucht er das notwendige Gegengewicht zu den vielen materialistischen Malern zu schaffen. Seine neusten Arbeiten sind von mysteriösem, kraftvollem Leben erfüllt, das vorher von niemandem in der Malerei erreicht wurde.“



Serge Poliakoff

1900 Moskau – Paris 1969

738* | Composition abstraite

Öl auf Leinwand. (1967). Ca. 97 × 130 cm. Signiert oben links.
Poliakoff V 67–70.

Ausstellung:

Serge Poliakoff, Fuji Television Gallery, Tokio/Osaka 1978,
Kat.-Nr. 20, mit Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem
Etikett.

Provenienz:

Sammlung Knud Thorbjørnsen (1941–2001), Kopenhagen;
Privatsammlung, Genf;
Galerie Melki, Paris;
Privatsammlung, Monaco.

€ 180.000/220.000

- **Ausgereiftes Spätwerk Serge Poliakoffs aus seiner gefragtesten Zeit**
- **Dynamische Komposition durch unterschiedliche Oberflächenstrukturen und einen intensiven Rot-Blau-Kontrast**
- **Aus der berühmten Kunstsammlung des dänischen Musikveranstalters Knud Thorbjørnsen**

„Ich erinnere mich noch gut daran, wie mich mein Vater (...) in die morgendliche Stille seines Ateliers mitnahm, um mich in seine Methode der Bildkonstruktion einzuführen. (...) Er begann mit der Auswahl von Pigmenten aus seiner bewusst eingeschränkten Farbpalette: zwei Blautöne, zwei Rottöne, ein Grün, ein Gelb, ein Schwarz und ein Weiß. Mit diesen erreichte er durch die Transparenz der übereinander gemalten Schichten Reichtum und Vielfalt der Farbtöne. Das gemahlene Pigment wurde mit Bindemittel auf einer Glasplatte sorgfältig mit dem Malmesser gemischt. Die resultierende Farbe wurde dann ohne Zögern, aber mit Präzision auf zwei oder drei der Formen aufgetragen, sodass sie ihren Platz in der Komposition einnehmen und sich gegenseitig widerhallen konnten.“ Alexis Poliakoff (zit. nach: WVZ Bd. III, S. 10).

Serge Poliakoff findet über sein von der klassisch-akademischen Ausbildung geprägtes Frühwerk ab dem Jahr 1935 zur Abstraktion und entwickelt in den folgenden Jahren eine Formensprache aus reiner Farbe, die keinerlei gegenständliche Bezüge mehr aufweist. Wichtige Anregungen erhält Poliakoff von Wassily Kandinsky und dem Künstlerpaar Robert und Sonia Delaunay sowie dem Bildhauer Otto Freundlich. Trotz dieser prominenten Vorbilder entwickelt Poliakoff schon bald eine sehr individuelle und bis heute ganz unverwechselbare Form der abstrakten Malerei. 1945 zeigt die Galerie L'Esquisse in Paris Poliakoffs erste, rein abstrakte Ausstellung. Der zunehmende

Erfolg macht sich in den folgenden Jahren auch wirtschaftlich bemerkbar, sodass sich Poliakoff nun ausschließliche der Malerei widmen kann, nachdem er zuvor parallel als Musiker seinen Lebensunterhalt verdiente.

Zunächst bewegen sich Poliakoffs Farbflächen noch in einem gedeckteren Farbspektrum, ab den 1950er Jahren hellt sich die Farbpalette deutlich auf. Die Farbdichte der einzelnen Formen nimmt zur Bildmitte hin zu, ihre Konturen sind stets leicht gekrümmt, wodurch sich kaum wahrnehmbare Schwingungen und Rhythmen im Bild ergeben. Die ausgewogenen Proportionen der Formen im Bildraum und die feinharmonische Abstufung der Farben führen zu einer einzigartigen, meditativen Wirkung, die für Poliakoffs Malerei so charakteristisch ist. Die „Compositon abstraite“ aus dem Jahr 1967 erhält durch den starken Rot-Blau-Kontrast und die verschiedenen Oberflächenstrukturen eine besondere Dynamik. Heute zählt Poliakoff zu den wichtigsten Vertretern der europäischen Farbfeldmalerei.

Das Gemälde stammt aus der Kunstsammlung des dänischen Konzertveranstalters Knud Thorbjørnsen. Er organisierte 1964 das einzige Konzert der Beatles in Dänemark und brachte erstmals große internationale Musiker wie die Rolling Stones, Bob Dylan, Led Zeppelin, Janis Joplin, Frank Zappa und Liza Minelli nach Dänemark. Als Manager betreute er die berühmten dänischen Bands von Gasolin' und Shu-bi-dua.





Pablo Picasso
1881 Málaga – Mougins bei Cannes 1973

739^N | Visage de Marie-Thérèse

Lithografie auf hellgrauem Chine appliqué auf Velin, auf leichtem Karton kaschirt. (1928). Ca. 20,5 × 14 cm (Blattgröße ca. 27 × 21 cm, Karton ca. 35,5 × 27,5 cm). Eines von 25 nummerierten Exemplaren auf diesem Papier, bei einer Gesamtauflage von 100 Exemplaren. Signiert unten rechts. Herausgegeben von der Galerie Percier, Paris. Neben dieser Auflage erscheinen 200 weitere Exemplare als Frontispiz des Buches „Picasso“ von André Level, Paris 1928. Bloch 95; Baer 243 c (von c).

€ 40.000/50.000

- Eine der frühesten Darstellungen von Picassos Muse und Geliebter Marie-Thérèse Walter
- Die Arbeit trägt zunächst den schlichten Titel Visage, da Picasso, noch mit Olga Khokhlova verheiratet, die Affäre mit Marie-Thérèse geheim halten will
- Die sanft gezeichneten Linien verleihen Marie-Thérèse' skulpturalen Zügen eine innige Zärtlichkeit

Picasso trifft Marie-Thérèse Walter 1927 vor einem Pariser Kaufhaus. Er wendet sich an sie mit den ikonischen Worten: „Mademoiselle, Sie haben ein interessantes Gesicht. Ich würde Sie gerne porträtieren, ich bin sicher, wir werden gemeinsam Großes erreichen, ich bin Picasso“. Sie ist fast dreißig Jahre jünger

als er und er ist verheiratet und hat einen Sohn. Dennoch wird Marie-Thérèse rasch seine Geliebte und Muse. Gestärkt durch diese neue Beziehung, beginnt für Picasso eine intensive Schaffensperiode.

Diese Lithografie ist eine von Picassos frühesten Darstellungen seiner neuen Muse. Sie entsteht zuerst als Frontispiz zur Vorzugsausgabe eines Buches über den Künstler und wird später als Separataufgabe veröffentlicht. Zuerst gibt er die Identität des Modells nicht preis, da er den Beginn ihrer Affäre geheim halten will, er bezeichnet die Arbeit schlicht als Visage. In dieser Kreidelithografie lässt Picasso eine traditionelle Regel des Porträts – die Darstellung des ganzen Kopfes – hinter sich, um in einer extremen Nahaufnahme die ebenmäßigen, klassischen Züge seiner Geliebten hervorzuheben. Die sanft gezeichnete, fast zärtliche Darstellung der Gesichtszüge und der enge Bildausschnitt vermitteln ein Gefühl von Intimität und Intensität, fast so, als sei der Betrachter in das Geheimnis ihrer Liaison eingeweiht.

Marie-Thérèse Walter (1909–1977) beschreibt ihre erste Begegnung mit dem Künstler wie folgt: „Er nahm mich mit in sein Atelier. Er sah mich an, er verführte mich. Er schaute immer wieder auf mein Gesicht. Als ich ging, sagte er: ‚Kommen Sie morgen wieder‘. Und danach hieß es dann immer ‚morgen‘.“ Die Beziehung zwischen den beiden und die künstlerische Inspiration, die Picasso durch sie erlebt, wird jahrzehntelang halten.





Arnold Balwé

1898 Dresden – Feldwies am Chiemsee 1983

740 | „Ländlicher Garten (mit Bauernhaus)“

Öl auf Leinwand. (Ca. 1960/70er Jahre). Ca. 89 × 116 cm.
Signiert unten links. Verso nochmals signiert sowie betitelt.

Provenienz:

Privatbesitz, Baden-Württemberg, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

€ 25.000/35.000

- Der buntblühende Bauerngarten zählt zu Balwés gefragtesten Motiven
- Entstanden am Chiemsee, Balwés Wahlheimat seit den 1920er Jahren
- Balwé folgt der Tradition der prächtigen Künstlergärten von Monet, Nolde und Liebermann

Arnold Balwés Ansichten des eigenen Gartens nehmen einen großen Teil seines Œuvres ein und zählen zu seinen gefragtesten Motiven. Seit den späten 1920er Jahren lebt er mit seiner Familie am Chiemsee in einem alten Bauernhaus, das von einem großen Garten umgeben ist. Hiermit steht Balwé in der Tradition der Künstlergärten, wie sie schon bei Claude Monet und in dessen Nachfolge bei Emil Nolde und Max Liebermann zu finden sind. Der eigene Garten wird für die Künstler zum Sehnsuchts- und Rückzugsort und inspiriert sie zu einer Vielzahl an Gemälden. Balwé malt seine blühende Oase ebenso über Jahre hinweg und immer wieder aus den verschiedensten Blickwinkeln. Charakteristisch ist dabei die perspektivische Tiefe dieser Gemälde, die Balwé durch sein angeschnittenes Haus oder einen schmalen Landschaftsstreifen am oberen Bildrand erreicht. Vor diesem den Bildausschnitt nach oben hin abschließenden Rahmen breitet er das üppige Blumenmeer in einer unvergleichlich leuchtenden Farbigkeit auf der Leinwand aus. Dabei setzt er die reinen Farben ohne Umrisslinien direkt nebeneinander, Fläche an Fläche, und variiert den Farbauftrag von kräftigen pastosen Pinselstrichen bis hin zu dünnen, fast flüssigen Farbpartien, die die weiß grundierte Leinwand durchscheinen lassen. Diese hellen Partien verleihen der überbordenden vegetativen Pracht trotz ihrer Opulenz eine luftige Leichtigkeit. Balwé versetzt uns mit seinen optimistischen Gartenbildern unmittelbar in die unbeschwerte Zeit des Hochsommers: Hier blühen Sonnenblumen, Stockrosen, Nachtkerzen und zahlreiche andere Bauernblumen in üppiger Vielfalt.



Karl Hofer

1878 Karlsruhe – Berlin 1955

741 | Drei Grazien

Öl auf Leinwand. (19)52. Ca. 99 × 74,5 cm.
Monogrammiert und datiert unten links.
Wohlert 2466.

Literatur:

Weltkunst, Jg. 62, 1992, Heft 8, 15.4.1993, S. 985,
mit Abb. (Anzeige Schloss Ahlden).

Ausstellung:

Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle,
Handzeichnungen, Druckgraphik, Baukunst Galerie,
Köln 1975, Nr. 101, ohne Abb.

Provenienz:

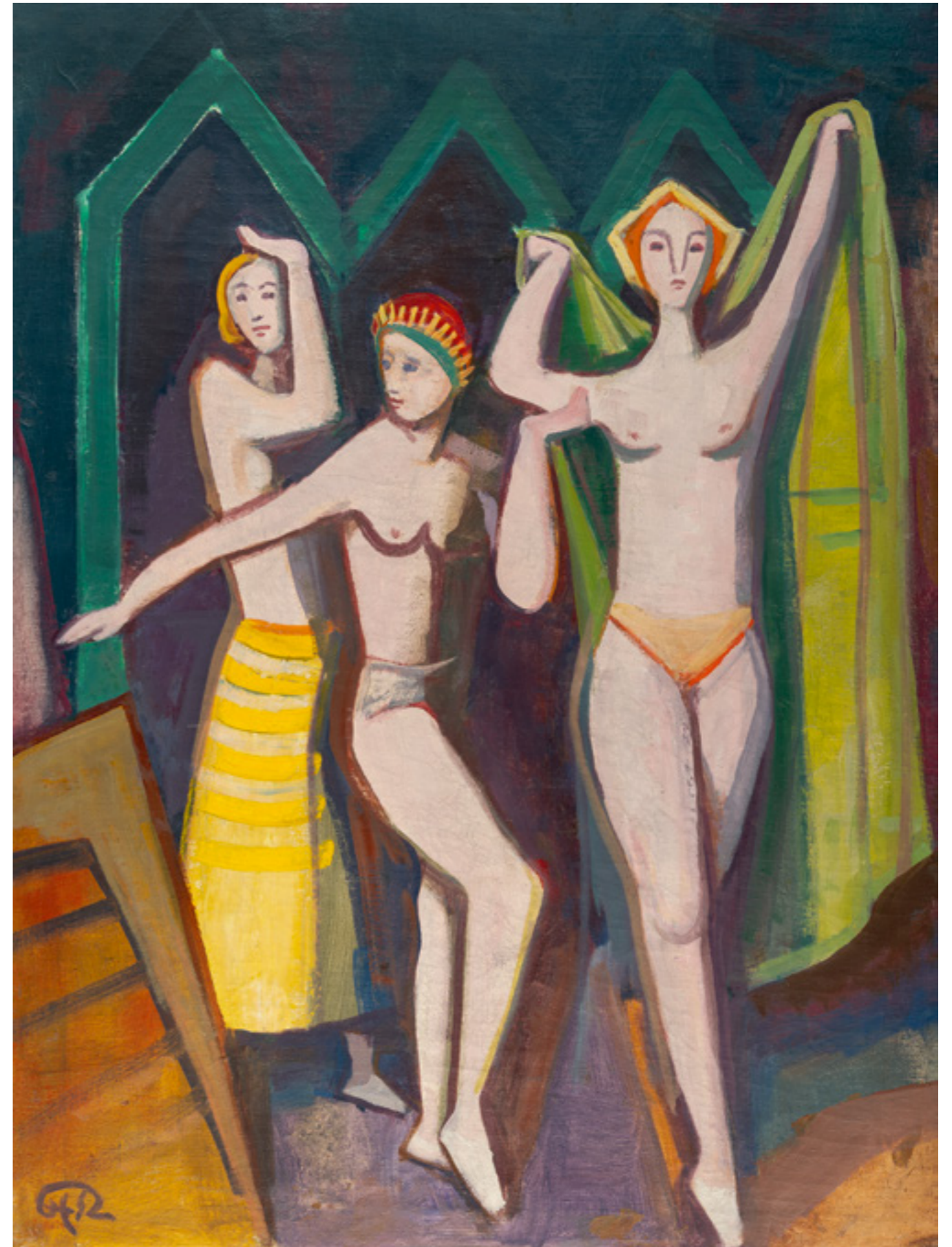
Nachlass des Künstlers;
Schloss Ahlden, Ahlden 20.5.1993, Los 1217;
Privatbesitz, Lingen/Niedersachsen;
Privatbesitz, Süddeutschland, durch Erbfolge an die
jetzigen Besitzer.

€ 50.000/70.000

- Hofers Mädchenbildnisse zählen zu den beliebtesten Motiven seines umfangreichen Œuvres
- Die „Drei Grazien“ von 1952 zeigen eine ungewöhnlich dynamische und lebensfrohe Variante
- Das Gemälde wurde 1975 auf der großen Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofers in Köln gezeigt

Im umfangreichen Œuvre von Karl Hofer zählen Darstellungen mit drei Frauen zu seinen beliebtesten Motiven. Kompositorisch basiert dieses Sujet auf dem mythologischen Bildthema der drei Grazien, die Anmut, Schönheit und Freude symbolisieren. Seit jeher dienen sie der bildenden Kunst als Vorlage und die wohl bekanntesten Darstellungen stammen von den berühmten Renaissancemalern Botticelli, Cranach, Raffael sowie dem klassizistischen Bildhauer Canova. Typischerweise werden die drei Damen nackt dargestellt und in einer gemeinsamen Umarmung oder Berührung. Karl Hofer greift bereits in seinen künstlerischen Anfängen diese klassische weibliche Dreiergruppe auf, emanzipiert sich dabei aber von den mythologischen Hintergründen. Ihn interessieren in erster Linie die kompositorischen Möglich-

keiten des Motivs. 1952 stellt er die „Drei Grazien“ als Halbakte dar und ohne direkte Berührung untereinander. Fast frontal zum Betrachter stehen sie leicht nach hinten gestaffelt nebeneinander. Ihre hellen Körper sowie die bunten Tücher und Kopfbedeckungen leuchten geradezu vor dem dunklen Hintergrund, der eine bühnenartige Kulisse nur vage andeutet. Alle drei Damen haben die Arme erhoben oder weit ausgebreitet, in eleganten Tanzschritten setzen zwei die Füße voreinander. Fast identisch finden sich diese „Drei Grazien“ in dem nur ein Jahr später entstandenen Gemälde „Varieté tänzerinnen“ wieder. Anders als seine oftmals statisch und melancholisch-entrückt wirkenden Figurengruppen belebt Hofer diese reizende Szene der „Drei Grazien“ mit viel Bewegung und Lebensfreude.



Karl Hofer

742 | Junge Frau mit Kopftuch

Öl auf Leinwand. (1943). Ca. 37,5 × 29,5 cm.

Monogrammiert und datiert unten links.

Mit einer Fotoexpertise vom Karl Hofer Komitee, Köln, vom 19.10.2022 (in Kopie). Das Werk wird in das Karl Hofer Werkverzeichnis aufgenommen und im Karl Hofer Archiv unter der Nummer N30 geführt.

Provenienz:

Privatsammlung, Berlin;

Privatbesitz, Norddeutschland.

€ 30.000/40.000

- **Typisches Hofer-Porträt mit zartem, kontemplativem Charakter**
- **Reduzierte bildnerische Mittel unterstreichen die konzentrierte Ausdruckskraft**
- **Auch in individuellen Bildnissen gelingt Hofer die Darstellung zeitloser Allgemeingültigkeit**

Karl Hofer, der sein Leben lang ein vehementer Verfechter der gegenständlichen Kunst bleibt, entwickelt bereits früh ein eigenes Bildrepertoire, das er über Jahrzehnte hinweg weiterentwickelt und vervollkommnet. Neben Landschaften und Stilleben sind es vor allem seine Menschendarstellungen, die sein Œuvre unverwechselbar machen. Gruppen am Meer, Artisten, Liebespaare und immer wieder Mädchenfiguren, mal am Fenster stehend, mal sitzend, in Gruppen oder einzeln. Hofers Malerei strebt nach klarer, einfacher Schönheit und zeichnet sich durch eine sehr ausgewogene und charakteristische Bildsprache mit stark vereinfachten Formen und klar konturierten Farbflächen aus. Vor allem die kleinformatischen Porträts zeigen Hofers überragendes Talent. Sein Hauptaugenmerk liegt dabei nicht in den prägnanten äußeren Merkmalen der Dargestellten, die hinter seiner flächigen Malweise eher verschwinden, als vielmehr auf den inneren Spannungen, die er meisterhaft auszudrücken vermag. Mit scheinbar einfachen, an Cézanne geschulten, malerischen Mitteln – geschlossener Bildaufbau mit reduzierter Farbpalette, summarischer Behandlung der Kleidung und ein undefinierter Hintergrund ohne Beiwerk – verdichtet Hofer die Ausdruckskraft des Motivs auf das Wesentliche. Besonders ist dabei der nach innen gerichtete Blick mit überproportional großen Augen, der die für Hofer so charakteristische kontemplative Entrücktheit seiner Porträts erzeugt. Auf den ersten Blick scheinen sich die Modelle zwar zu ähneln, doch bei genauerer Betrachtung wird erkennbar, dass es Hofer auf geniale Weise gelingt, eine gewisse Allgemeingültigkeit mit dem Individuellen der Porträtierten zu verbinden.





Le Corbusier

1887 La Chaux-de-Fonds – Roquebrune 1965

743 | Nature morte au violon rouge

Gouache und Bleistift auf Velin. (19)20. Ca. 32 x 26,5 cm.

Signiert „jeanneret“ und datiert unten links.

Mit einer Bestätigung von Eric Mouchet, Paris, vom 2.4.2024, mit der Nummer 24-052.

Provenienz:

Roggio Andreini (1906–1996), Paris, Mitarbeiter im Atelier Le Corbusier;

Vieri Andreini (1915–2007), Bruder des Vorgenannten; Privatsammlung, Frankreich, durch Erbschaft von Vorgenanntem;

Privatsammlung, Paris, bei Vorgenanntem erworben.

€ 25.000/35.000

- Seltene malerische Arbeit des weltberühmten Architekten Le Corbusier
- Aus der wichtigen Werkphase um 1920, die geprägt ist von seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Kubismus
- Detailliert feine Studie zu dem gleichnamigen Ölgemälde, das sich in der Fondation Le Corbusier in Paris befindet

Der Schweizer Architekt Charles-Édouard Jeanneret-Gris, weltberühmt unter seinem Pseudonym Le Corbusier, ist weniger bekannt für seine Gemälde und Zeichnungen. Doch ebenso wie seine Architektur ist auch sein künstlerisches Werk geprägt von seinem Interesse an der Tektonik der Motive, gepaart mit großem Fantasiereichtum. Die Gouache „Nature morte au violon rouge“ ist eine Studie zu dem gleichnamigen Ölgemälde, das sich in der Fondation Le Corbusier in Paris befindet. Le Corbusier signiert diese Gouache wie alle frühen Arbeiten noch mit seinem bürgerlichen Namen „jeanneret“. Nachdem er 1917 nach Paris zieht und dort den Maler Amédée Ozenfant kennenlernt, befasst er sich intensiv mit der zeitgenössischen Malerei und dem Kubismus. Ozenfant und er stellen 1918 erste Gemälde aus und veröffentlichen ihr Manifest „Après le Cubisme“. Auch die 1920 zusammen mit dem Dichter Paul Dermée gegründete Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“ dient dazu, ihre Ideen zu Malerei und Architektur publik zu machen. Als Autor beginnt er in dieser Zeitschrift erstmals das Pseudonym Le Corbusier zu verwenden, 1923 erscheinen diese Artikel gesammelt in dem Buch „Vers une Architecture“. Es sind eben jene Prinzipien – eine rationale geometrische Bildkomposition und die Vermeidung dekorativer Elemente – die später auch Le Corbusiers Architektur charakterisieren und bis heute unverkennbar machen.

Auktion 326

Moderne Kunst Day Sale

Donnerstag, 6. Juni 2024, 15.30 Uhr

Modern Art Day Sale

Thursday, 6 June 2024, 3.30 pm (CEST)

KARL & FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München



Frantisek Kupka

1871 Opatowitz/Böhmen – Puteaux bei Paris 1957

500ⁿ | L'Entêtement (ou L'Idole noire)

Radierung mit Aquatinta auf Pur Fil Velin von Marais. (1900–03). Ca. 34,5 × 35 cm (Blattgröße ca. 65,5 × 50 cm). Auflagenhöhe unbekannt. Wohl posthumer Druck mit dem roten Signaturstempel unten rechts.

Sehr seltene, frühe Grafik von František Kupka aus dem vierteiligen Zyklus „La Voix du silence“. Gemeinsames Thema ist die Suche nach dem Sinn des Lebens, beeinflusst von theosophischer Literatur. Mehrere Ölgemälde lassen sich thematisch mit diesem Zyklus in Verbindung bringen. „Aufgrund seiner Vielschichtigkeit und Ausdruckskraft ist

Kupkas Grafikzyklus den Hauptwerken des europäischen Symbolismus zuzurechnen.“ (Márketa Theinhardt, in: Ausst.-Kat. František Kupka. Eine Retrospektive, Centre Pompidou, Paris 2003, S. 46). L'Entêtement (ou L'Idole noire) zeigt einen geradezu winzig erscheinenden Menschen, der auf seinem Lebensweg „auf unermessliche Schwierigkeiten (trifft) – mächtige Götzen, unlösbare Rätsel, das Gefühl der Nichtigkeit – aber er ‚revoltiert‘ gegen diese Kräfte und findet schliesslich sein Seelenheil.“ (a.a.O.).

€ 6.000/8.000



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

501ⁿ | Männlicher Akt (Selbstbildnis) I

Lithografie auf bräunlichem Japanbütten. 1912. Ca. 42 × 24 cm (Blattgröße ca. 45 × 40 cm). Eines von nur 15 Exemplaren auf diesem Papier. Signiert unten links. Mit dem gedruckten Verlagszeichen der Sema-Vereinigung unten links. Erschienen in der Mappe „SEMA. 15 Originalsteinzeichnungen“ herausgegeben vom Delphin-Verlag, München 1912.

Kallir 1 b1 (von b2); Sohn HDO 355-12.

Ausstellung:

Schiele, Internationales Kulturzentrum von Egon Schiele, Český Krumlov 1993–1997, ab 1997 als Dauerleihgabe, ohne Abb. im Katalog.

Provenienz:

Sammlung Johann (Hans) Kühn, Wien, verso mit dem Sammlerstempel (Lugt 3779); Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York; Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 15.000/20.000



Egon Schiele

502^N | Kauernde

Radierung mit Kaltnadel in Schwarzgrün, mit gewischem Plattenton auf schwach strukturiertem Velin. (1914). Ca. 47,5 × 31,5 cm (Blattgröße ca. 66 × 48 cm). Eines von insgesamt 200 posthum gedruckten Exemplaren.

Verso mit dem Signatur-Stempel, der das 1919 gedruckte Blatt als Bestandteil der 1922 veröffentlichten Mappe „Das Graphische Werk von Egon Schiele“ ausweist. Herausgegeben vom Avalun-Verlag, Wien. Zu Lebzeiten Schieles entstanden nur einzelne Probedrucke.

Kallir 6 b (von c).

Ausstellung:

Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov 1993–1997, ab 1997 als Dauerleihgabe.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 8.000/10.000



Egon Schiele

503^N | Mädchen

Lithografie auf chamoisfarbenem Velin. (1918). Ca. 21 × 37 cm (Blattgröße ca. 31,5 × 45 cm). Eines von insgesamt 125 posthum gedruckten Exemplaren.

Herausgegeben vom Avalun-Verlag, Wien. Zu Lebzeiten Schieles entstanden nur einzelne Probedrucke.

Kallier 17 b (von b).

Ausstellung:

Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov 1993–1997, ab 1997 als Dauerleihgabe.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 10.000/15.000

Alfred Kubin

1877 Leitmeritz/Böhmen – Zwickledt 1959

504ⁿ | „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;

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1971

bei Vorgenannter erworben;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- 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 Alptrahms, 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 alptrahmhaften 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“ stellt eine alptrahmhafte Szene dar: Zunächst eine unschuldige Szenerie eines Pferdes vor einer weiten Landschaft, ergibt die Farbstimmung 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?

€ 15.000/20.000



Leo Putz

1869 – Meran – 1940

505 | Die Eiskönigin II

Öl auf Karton. (Um 1917/18). Ca. 35,5 × 47 cm.

Signiert unten links.

Putz 1125.

Provenienz:

Wiener Kunstauktionen, Wien 11.10.2005, Los 180;

Privatbesitz, Süddeutschland.

- Märchenbilder gehören zu den schönsten Arbeiten in Putz' früheren Schaffensphasen
- Das Thema „Eiskönigin“ nimmt in Putz' Œuvre eine Sonderstellung ein, er beschäftigt sich zwischen 1903 und 1917/18 mehrfach damit
- Gemälde voll hintergründiger Erotik und Sinnlichkeit

Leo Putz greift gerne Märchen und Sagenmotive auf und interpretiert sie in seinem Sinne. Seine Märchenbilder „Gestiefelter Kater“, „Zwölf Brüder“, „Hänsel und Gretel“, „Prinzessin Rapunzel“, u.a. gehören zu den schönsten und eigenartigsten Arbeiten in den früheren Schaffensphasen des Künstlers.

Wir sehen auf unserem Gemälde die Eiskönigin mit ihrer Krone aus Eiszapfen, nackt auf einem von Hirschen oder Rentieren gezogenen, roten Schlitten über eine düstere Schneelandschaft jagen. Sie wird bei ihrer rasanten Fahrt von Eisbären und Hunden oder Polarfüchsen begleitet. Drei dunkle Männergestalten stürzen in panischer Angst davon.

Leo Putz' Eiskönigin ist voller hintergründiger Erotik und Sinnlichkeit. Er lässt sie zur Trägerin einer geheimnisvollen Botschaft werden. Ihre schonungslose Jagd ist gekennzeichnet von Hartherzigkeit, Gefühlskälte und Grausamkeit. Sie ist das Verderben bringende, dämonische Weib. Die Farbe Rot ihres Wagens suggeriert nicht nur ihre Königswürde, sondern präsentiert sie auch als Kriegsgöttin. Die blaue Farbgebung der Landschaft, teils mit Schwarz gebrochen, teils mit Hellblau erhöht, ist kontrastierend gegen die warmen Farben ihres Innern gesetzt. Doch die punktuell aufgetragenen leuchtend gelben Farbakzente symbolisieren das Schmelzen des Eises, was möglicherweise die Erwärmung des kalten Herzens der Eiskönigin bedeuten könnte.

Das Thema der Eiskönigin nimmt im Œuvre von Putz eine Sonderstellung ein. Ein erster Entwurf kann auf 1903 datiert werden, Entwurf II und III entstehen in einer ersten Version 1906. 1917/18 malt er weitere Versionen, in diese Zeit lässt sich auch unser Bild datieren.

€ 20.000/25.000





Maurice De Vlaminck
1876 Paris – Rueil-la-Gadelière 1958

506 | Rue de Village

Aquarell, Gouache und Tusche auf Velin. Ca. 45 × 55 cm.
Signiert unten rechts.
Das Werk wird Ende Mai 2024 dem Prüfungskomitee des Wildenstein Plattner Institute, Paris, vorgelegt.
Provenienz:
Seit über 80 Jahren in Privatsammlung, Saarland, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

€ 9.000/12.000



Eugen Spiro
1874 Breslau – New York 1972

507 | „Kamelientopf“

Öl auf Leinwand, randdoubliert. (19)19. Ca. 74 × 61 cm.
Signiert und datiert unten rechts. Verso auf dem Keilrahmen betitelt („Azaleentopf“ korrigiert in „Kamelientopf“).
Abercron A-19-3.
Provenienz:
Christie's, Amsterdam 8.6.2000, Los 258;
Schloss Ahlden, Ahlden 29.9.2001, Los 1756;
Privatbesitz, Niedersachsen;
Privatbesitz, Süddeutschland, durch Erbfolge an die jetzigen Besitzer.

€ 9.000/12.000



Christian Rohlf

1849 Niendorf – Hagen 1938

508 | Belvederer Allee in Weimar

Farbige Kreide auf festem, leicht grauem Velin. (Um 1900).
Ca. 25 × 39 cm. Zweifach monogrammiert unten rechts.

Provenienz:

Sammlung Gustav Ferdinand Jung, Hagen (1878–1943);
Hildegard Jung, durch Erbschaft von Vorgenanntem im Jahr
1976, Schwester des Bildhauers Hans Walther in Erfurt;
Im Erbgang unter den Kindern aufgeteilt.
Sotheby's, Sonderauktion Sammlung G.F. Jung, London
2.12.1981, Los 122;
Privatbesitz, London;
Karl & Faber, 9.12.2011, Los 501;
Privatsammlung, Österreich.

Christian Rohlf wird zu dieser reizvollen Kreidezeichnung durch die Werke der französischen Impressionisten Monet, Pissarro oder Sisley inspiriert, die 1890 erstmals in Weimar ausgestellt werden. Durch diesen Einfluss findet er zu eigenen neuen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten und gilt um 1900 bereits als einer der führenden Vertreter der deutschen Pleinairmalerei. Die Darstellung der „Belvederer Allee in Weimar“ wird noch von einer dunkeltonigen Palette beherrscht, aber die kräftigen Farbakzente und Nuancierungen mit leuchtendem

Gelb und Orange sowie einem intensiven Blau zeigen Rohlf neue künstlerische Prägungen. Die Technik der farbigen Kreide gibt ihm die Möglichkeit schnell und spontan im Freien zu arbeiten und so seine Natureindrücke unmittelbar festzuhalten. Diese Arbeit lässt sich in die umfangreiche Œuvre-Gruppe der baumgesäumten Straßen einordnen, in der die Belvederer Allee, die von Weimar aus schnurgerade nach Süden bis zum Schloss Belvedere führt, einen besonderen Platz einnimmt. Über mehrere Jahre hinweg, von ca. 1889 bis 1905, variiert Rohlf dieses Motiv im Wandel der Jahreszeiten und es lassen sich ganz wunderbar seine künstlerischen Entwicklungen sowie die Einflüsse von Impressionismus und Pointillismus nachvollziehen. Die „Belvederer Allee in Weimar“ stammt aus der Sammlung des Hagener Kaufmanns und Fabrikanten Gustav Ferdinand Jung. Bis 1924 kauft Jung zahlreiche zeitgenössische Kunstwerke von Kirchner, Erich Heckel, Lyonel Feininger, Heinrich Campendonk und Christian Rohlf. Mit Rohlf, der seit 1901 ebenfalls in Hagen wohnt, verbindet Jung eine enge Freundschaft. Nach seinem Tod 1943 bewahrt seine Witwe Hildegard die umfangreiche Kunstsammlung, die erst nach ihrem Ableben 1976 im Erbgang unter den Kindern aufgeteilt und veräußert wird.

€ 5.000/7.000



Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – Wien 1918

509ⁿ | Stiefelstudien für einen Stehenden

Bleistift, partiell weiß gehöht, auf bräunlichem Velin.
(1883/84). Ca. 45 × 31,5 cm.

Strobl 100.

Literatur:

Werner, Alfred, Gustav Klimt. One Hundred Drawings with an Introduction by A. Werner, New York 1972, Abb. 2;
Sabarsky, Serge, Gustav Klimt. Drawings/Cento disegni/100 Zeichnungen, Mount Kisco/New York u.a. 1983/84, Kat.-Nr. 4;
Ausstellung:
Gustav Klimt. 150 bedeutende Zeichnungen, Christian M. Nebehay, Wien 1962, Katalog V, Kat.-Nr. 1;
Gustav Klimt. 56 Zeichnungen, Christian M. Nebehay, Wien 1967, Katalog XI, Kat.-Nr. 4;
Gustav Klimt, Isetan Museum of Art, Tokio 1981, Kat.-Nr. 21;
Gustav Klimt. 100 disegni/100 Zeichnungen/100 drawings/100 kreseb, Pinacoteca Capitolina, Rom u.a. 1983–1997, Kat.-Nr. 4 bzw. 7;

Gustav Klimt 1862–1918, Nassau County Museum of Art, Roslyn/New York 1989;
Bloom and Doom: Visual Expressions and Reform in Vienna 1900, Middlebury College Museum of Art, Middlebury/Vermont 2016.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers/Sammlung Rudolf Zimpel (1898–1984), Wien (Neffe von Gustav Klimt), verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt);
Sammlung Scott Elliott, New York;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

Diese frühe Skizze entsteht um 1883/84, die keinem Werk direkt zugeordnet werden kann. Zu dieser Zeit beschäftigt sich der junge Klimt mit verschiedenen Märchen- und Allegoriendarstellungen und es finden sich einige Draperie- und Figurenstudien in seinem zeichnerischen Œuvre.

€ 5.000/7.000

Auguste Rodin

1840 Paris – Meudon 1917

510^N | **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 Künstlers sowie den eingeritzten Bezeichnungen „© by musée Rodin. 1964.“ und „Georges Rudier. / Fondateur. 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 Körper auf dem Sockel. 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 identifizierbares Gesicht braucht, so sind auch nicht alle Details

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 – inspirieren. Ihnen geht es weniger um einen akademisierten Tanz, der den Körper beherrscht, denn um eine sich aus dem Körper selbst heraus entwickelnde Bewegung. Mit dem, 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.

€ 15.000/20.000



Pierre-Auguste Renoir
1841 Limoges – Cagnes-sur-Mer 1919

511^N | Tête de Coco (Claude Renoir)

Bronze mit dunkelbrauner Patina. (1907). Durchmesser ca. 22,5 cm. Einer von 30 nummerierten, posthumen Güssen. Mit der eingeritzten Signatur unten rechts. An der Unterseite des Halses mit dem Gießstempel „C.VALSUANI CIRE PERDUE“.

Diese Auflage wurde 1955 ausgeführt.

Vgl. Haesaerts 1.

Provenienz:

Sammlung Richard H. Zinser (1884–1984), Stuttgart/New York, seitdem in Familienbesitz, USA.

€ 6.000/8.000



Christian Rohlfs
1849 Niendorf – Hagen 1938

512 | Unterhaltung („Liebespaar“)

Öl über Holzschnitt auf Velin, auf Karton punktuell aufgelegt. (Um 1908/09). Ca. 31 × 25,5 cm, blattgroß (Karton ca. 41,5 × 37 cm). Auf dem Karton signiert unten rechts, betitelt „Liebespaar“ unten links.

Verso auf dem Karton handschriftlich bezeichnet.

Vgl. Utermann 1.

Provenienz:

Hauswedell & Nolte, Hamburg 4.6.1976, Los 1365;

Privatbesitz, Hessen;

Karl & Faber, 5.12.2018, Los 687;

Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen.

Dieser seltene Holzschnitt „Unterhaltung“ mit der Darstellung eines einander zugewandten Liebespaares ist die früheste verzeichnete Grafik von Christian Rohlfs. Erst im Alter von 60 Jahren befasst sich Rohlfs mit druckgrafischen Techniken. Dieses prachtvolle und äußerst nuancenreich überarbeitete Exemplar ist allerdings weder bei Vogt noch bei Utermann erwähnt. Ein schwach aquarelliertes Exemplar befindet sich in der Sammlung des Museum Folkwang in Essen. Das hier angebotene mit Ölfarben überarbeitete Exemplar ist vermutlich ein Unikat.

Die sattschwarze Druckfarbe des Holzschnittes ergänzt Rohlfs mit Ölfarbe in kräftigen Pinselstrichen. Für die Körperpartien der beiden Figuren wählt er ein dichtes Rotbraun, das Blattwerk nuanciert er mit dunklem und teils etwas hellerem Grün. Den Hintergrund rundet Rohlfs mit einem warmen Gelb ab, das sich harmonisch mit dem Papierton ergänzt. Weitere schwarze Partien sind ebenfalls von Hand überarbeitet.

€ 6.000/7.000

Otto Modersohn

1865 Soest – Rotenburg 1943

513 | 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 prägt 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 wiedergespiegelt. Unverkennbar ist hier die Nähe der Malerei zu Lyrik und Poesie, die insbesondere durch Rainer Maria Rilke in Worpswede vertreten ist.

€ 20.000/25.000





Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz – Berlin 1976

514^N | Frau mit aufgelöstem Haar

Holzschritt 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.

Schapiro 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:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York; Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 7.000/10.000



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

515 | Grosser und kleiner Dampfer

Holzschritt auf Velin. (1910). Ca. 30 × 39,5 cm

(Blattgröße ca. 36 × 47,5 cm). Eines von ca. 12 Exemplaren.

Signiert unten rechts.

Schiefler/Mosel/Urban 36 (III von III).

Provenienz:

Privatbesitz, Süddeutschland, vor ca. 30 Jahren im Kunsthandel erworben.

€ 8.000/10.000



Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz – Berlin 1976

516^N | Frau in den Dünen

Holzchnitt auf leicht strukturiertem, weichem Velin. (1914).
Ca. 39 × 50 cm (Blattgröße ca. 47,5 × 58 cm). Auflagenhöhe
unbekannt. Signiert unten rechts.
Schapire H 143.

Literatur:

Sabarsky, Serge (Hrsg.), „Karl Schmidt-Rottluff“, in: Druck-
graphik des deutschen Expressionismus, Mailand 1984,
Kat.-Nr. 9, mit s/w Abb. S. 213;

Sabarsky, Serge (Hrsg.), „Karl Schmidt-Rottluff“, in: Graphik
des deutschen Expressionismus, Stuttgart/München 1991,
Kat.-Nr. 173, mit s/w Abb. S. 225.

Ausstellung:

Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus, Wien
u.a. 1984–1989, Kat.-Nr. 9;

Graphik des deutschen Expressionismus, Neuer Sächsischer
Kunstverein, Dresden u.a. 1991–1993, Kat.-Nr. 173;
Graphik der Brücke, Martinskirche, Müllheim 1995;
Karl Schmidt-Rottluff. Grafika Raného Období/Graphik der
frühen Jahre, Mezinárodní kulturní centrum Egona
Schieleho, Český Krumlov/Museum Moderner Kunst,
Stiftung Wörlen, Passau 1995/96.

Provenienz:

Kunstarchiv Wilhelm Friedrich Arntz, Haag/Oberbayern;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1984 bei
Vorgenanntem erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 5.000/7.000



Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

517^N | 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;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1990;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

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: Fischer, die
aufs Meer hinausfahren, beim Netze flicken, am Strand und wie
hier bei einem Fischfang. Pechstein fokussiert sich auf zwei
Männer direkt vor ihm in einem Fischerkahn, die sich mit aus-
gestreckten Armen über die Reling beugen, um ihre Netze
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.

€ 7.000/10.000



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

518^N | Schlepper

Radierung mit Kaltnadel und feinem Plattenton auf chamoisfarbenem Velin. (1910). Ca. 15,5 × 23,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 36 cm). Eines von mindestens 11 Exemplaren. Signiert unten rechts, betitelt „Schlepper (kl.)“ links am unteren Blattrand.

Schiefler/Mosel/Urban 129.

€ 5.000/7.000

Hermann Max Pechstein

1881 Zwickau – Berlin 1955

519 | Reisebilder. Italien – Südsee

Mappe mit 50 Lithografien auf Japan, mit Titelblatt, Impressum und Textblatt in grüner O-Wildledermappe mit goldgeprägtem Titel. Herausgegeben von Paul Cassier, Berlin 1919, als XV. Werk der Pan-Presse. Blattgröße ca. 28 × 36 cm, Mappe ca. 30 × 38 × 2 cm. Eines von 50 im Impressum nummerierten Exemplaren der Vorzugsausgabe. Alle Lithografien jeweils signiert.

Beiliegt: Subskriptionsblatt der Pan-Presse für die Reise-Bilder (Doppelbogen) inklusive Probeblatt und Bestellpostkarte.

Auf der Innenseite des Mappendeckels mit unbekanntem Sammler-Exlibris „HM“ (2x).

Krüger L 303-357.

Provenienz:

Privatsammlung, Hessen.

„Mein Lieber, diese paar Federstriche auf dem Lithographiesteine, sollen Ihnen erzählen, wo ich mich 1913 und 1914 herumgetrieben.“ Mit diesen Worten beginnt Hermann Max Pechstein den einführenden Text zu seiner Mappe „Reisebilder. Italien – Südsee“. Mit den 50 lithografierten Federzeichnungen lädt der Künstler den Betrachter ein, die Welt durch seine Augen zu entdecken.

Nach zwei Ansichten aus Thüringen und vom Luganer See folgen 26 maritime Szenen seiner dritten Italienreise im Jahr 1913 nach Monterosso al Mare, einem pittoresken Fischerort der Cinque Terre an der Küste Liguriens. Auch das im Winter 1913 entstandene Gemälde „Fischerboot“ (Brücke Museum, Berlin), das Pechstein zu seinen wichtigsten Arbeiten zählt, basiert auf der Vielzahl der hier gefertigten Skizzen. Die folgenden 22 Lithografien erzählen von Pechsteins Reise zu den Palau-Inseln in der Südsee. Dabei liegt das Hauptaugenmerk des Künstlers stets auf den Menschen im Einklang mit ihrer natürlichen Umgebung.

Pechstein ist ebenso wie seine Brücke-Künstlerkollegen an außereuropäischer Volkskunst interessiert und hofft, in der Südsee das Wesentliche und Ursprüngliche, eine harmonische Einheit zwischen Mensch und Natur, zu finden, was in der modernen europäischen Welt bereits verloren zu sein scheint. Neben Emil Nolde ist Pechstein jedoch der Einzige, der sich tatsächlich auf weiten Reisen begibt und nach neuen künstlerischen Inspirationsquellen und Herausforderungen sucht.

€ 8.000/10.000





Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

520ⁿ | Plakat der „1. Ausstellung Neuzeitlicher Deutscher Kunst“ Krefeld

Holzchnitt 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).

Das Ausstellungsplakat variiert den Holzschnitt „Männerbildnis“ von 1919 (Gercken 739 H). Die Ausstellung im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum, auf der von Anfang Mai bis Anfang Juni 1920 u.a. Werke von Heinrich Campendonk, Emil Nolde, Oskar Koschka, August Macke, Franz Marc und Ernst Ludwig Kirchner gezeigt werden, organisiert der Bildhauer und Kunsthistoriker Dr. Ludwig Thormaehlen (1889–1956), mit dem Heckel befreundet ist. 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



August Macke

1887 Meschede – Perthes-lès-Hurlus 1914

521 | Straßenhändlerin

Bleistift auf schwach quadriertem Notizblockpapier, auf feinen Karton montiert. 1912. Ca. 13,5 × 21 cm (Unterlagekarton ca. 23,5 × 30 cm). Datiert unten rechts.

Auf dem Unterlagekarton unten mittig handschriftlich bezeichnet „AUGUST MACKE 1912 / STRASSENHÄNDLERIN / BLEISTIFTZEICHNUNG.“ sowie verso „Gemüseverkäuferin 1912“.

Heiderich 1215.

Ausstellung:

August Macke. Gedächtnisausstellung des Museumsvereins, Suermondt-Museum, Aachen 1948, Kat.-Nr. 137;

Aquarelle und Zeichnungen von August Macke, Galerie Vömel, Düsseldorf 1956, Kat.-Nr. 16;

Galerie Klihm, München 1956, o. Kat.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, auf dem Unterlagekarton recto und verso mit dem Stempel (Lugt 1775b);

Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart 20./21.5.1958, Los 683;

Sammlung Ahlers, Nordrhein-Westfalen; Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 9.000/12.000

Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

522^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.

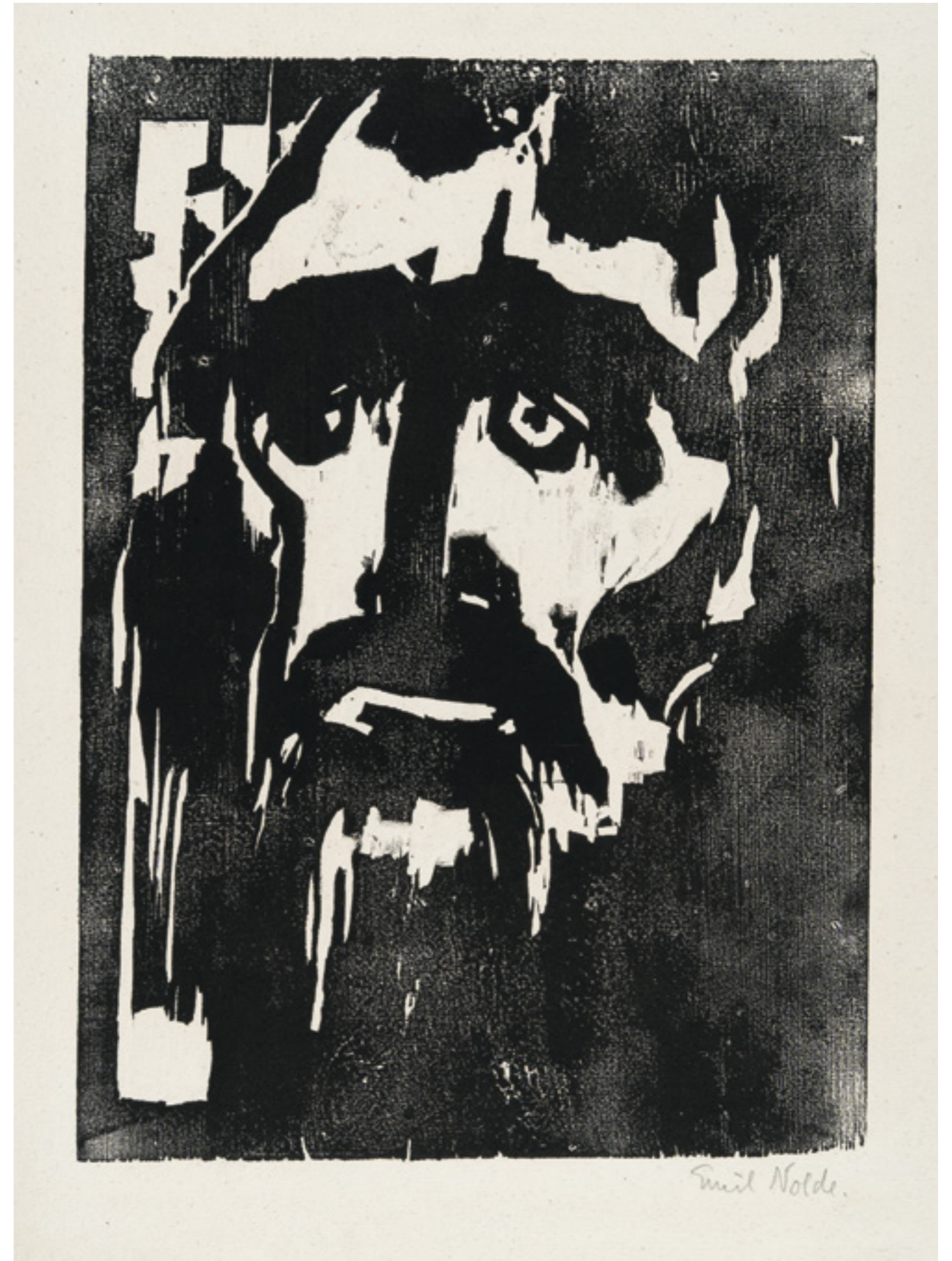
Provenienz:

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 Holzschnitt neben der Radiertechnik zu Noldes bevorzugtem Medium der Druckgrafik 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 Holzschnitt 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 Arbeitsprozess ist einbezogen, das Schneiden des Stockes, die entstehenden Splitter, Grate, Buchten und Inseln; erst im Holzschnitt 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 Holzschnitt 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 druckgrafischen 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).

€ 15.000/20.000





Erich Heckel

1883 Döbeln/Sachsen – Radolfzell 1970

523 | „Haus in den Pyrenäen“

Aquarell auf Bütteln von Canson & Montgolfier. (19)29. Ca. 48,5 × 63 cm, blattgroß. Signiert, datiert und betitelt „Haus in d. Pyre(n)äen“ unten rechts. Verso bezeichnet „Talaufwärts von Latour de Carol“.

Wir danken Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes. Das Aquarell ist im Nachlass-Archiv registriert.

Provenienz:

Bassenge, Berlin 6.6.1998, Los 6129;

Privatsammlung, Süddeutschland;

Karl & Faber, 7.6.2013, Los 630;

Privatsammlung, Baden-Württemberg.

Heckel unternimmt Ende der 1920er Jahre Reisen nach Südfrankreich und Nordspanien und setzt sich dort vornehmlich mit der Aquarelltechnik auseinander. Die wilde, schroffe Landschaft der Pyrenäen mit ihren abgelegenen Tälern und Bergen erfasst Heckel wie in der vorliegenden Arbeit kraftvoll und ausdrucksstark.

€ 7.000/10.000



Erich Heckel

524 | Liegende/Kranke Frau

Kreide auf chamoisfarbenem, schwach laviertem Velin.

(19)11. Ca. 33,5 × 45 cm. Signiert und datiert unten rechts.

Verso von fremder Hand bezeichnet „Ruhendes Mädchen“.

Wir danken Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes. Das Werk ist im Nachlass-Archiv registriert.

Provenienz:

Privatsammlung, Österreich;

Galerie Arnoldie-Livie, München, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett (2007);

Galerie Thomas, München, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;

Privatsammlung, Europa.

Die Dargestellte ist vermutlich Siddi, Heckels spätere Frau Milda Frieda Georgi, die als Tänzerin den Künstlernamen Siddi Riha verwendete. Die Zeichnung entsteht als Vorstudie zu dem großformatigen Gemälde „Leidende Frau“ (vgl. WVZ Hüneke 1912/1). Dieses befindet sich bis 1933 als Leihgabe im Danziger Museum und verbrennt im Januar 1944 bei der kriegsbedingten Zerstörung von Heckels Berliner Atelier.

€ 12.000/15.000

Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

525^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, Krumau/Moldau 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.

- **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 Kabarets, in den Eispalast. Und dann gings in öffentliche Lokale, wo fahl wie Puder und Leichengeruch impotente Asphaltlöwen und hekti-

sche Halbweltdamen in ihren eleganten verwegenen Roben saßen, getragen wie von Königinnen. Und weiter ging es hinein in den Zigarettendunst der Cafés der Morgenstunden, wo Neu-linge 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.).

Unsere großformatige Arbeit, spontan mit wenigen Aquarellfarben 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, weitkrempige 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.

€ 20.000/30.000





Hermann Max Pechstein
1881 Zwickau – Berlin 1955

526^N | Rückkehr der Fischer

Farbige Kreide auf feinem Zeichenpapier, auf dünnen Karton kaschiert. 1931. Ca. 30 × 36 cm. Monogrammiert und datiert unten rechts.

Die Arbeit wurde bei Julia Pechstein, Hamburg, angefragt. Eine Antwort lag zum Zeitpunkt des Katalogdrucks noch nicht vor.

Provenienz:

Paul Vallotton, Lausanne;
Privatsammlung.

€ 6.000/8.000



Alexej von Jawlensky
1864 Torschok – Wiesbaden 1941

527^N | Liegender Akt mit verschränkten Armen

Zimmermannsblei auf leicht gräulichem Velin, auf Karton kaschiert. (19)13. Ca. 35 × 47 cm (Karton ca. 40,5 × 49,5 cm). Signiert und datiert unten rechts.

Literatur:

Jentsch, Ralph (Hrsg.), Serge Sabarsky. Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, mit s/w Abb. S. 98.

Provenienz:

Sammlung Serge Sabarsky, New York, mit lose beiliegendem Etikett;

Privatsammlung, Santa Fe/New Mexico.

€ 10.000/15.000



Otto Dix

1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

528ⁿ | 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;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 6.000/8.000



Max Beckmann

1884 Leipzig – New York 1950

529 | Porträt einer Frau im Halbprofil nach links

Bleistift auf glattem, bräunlichem Zeichenpapier mit Wz. „45 Normal“. (19)20. Ca. 33 × 23,5 cm. Signiert und datiert unten mittig, an der rechten Schulter der Dargestellten.

Verso wohl von Reinhard Piper bezeichnet: für Frau Ullstein. Von Wiese 447.

Die Zeichnung wird in das in Vorbereitung befindliche erweiterte Werkverzeichnis der Zeichnungen Max Beckmanns von Dr. Stephan von Wiese und Hedda Finke, Berlin, aufgenommen.

Literatur:

Glaser Curt, Meier-Graefe Julius, Fraenger Wilhelm und Hausenstein Wilhelm, Max Beckmann, München 1924, Tafel 39.

Ausstellung:

Max Beckmann, Das gesammelte Werk, Gemälde, Graphik, Handzeichnungen aus den Jahren 1905–1927, Städtische

Kunsthalle Mannheim, 1928, Kat.-Nr. 153,
Magic Realism, Art in Weimar Germany 1919–33, Tate
Modern, London 2018/19, mit Abb. S. 25.

Provenienz:

Reinhard Piper, München, von etwa 1928 bis 1997 in
Familienbesitz;
Hauswedell & Nolte, Hamburg 24.5.1997, Los 743;
Grisebach, Berlin 27.5.2000, Los 172;
Gagosian Galerie, New York;
Privatsammlung, Europa, 2010 bei Vorgenannter erworben.

Die Zeichnung entsteht während Beckmanns ersten Frankfurter Jahren. Mit klaren ruhigen Linien setzt der Künstler sein Gegenüber aufs Papier. Die großen ausdrucksstarken Augen, die den Betrachter ansehen, zeichnen die sonst etwas streng wirkende Porträtierte aus.

€ 14.000/18.000

George Grosz
1893 – Berlin – 1959

530^N | Gefängnis

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 am unteren Blattrand von fremder Hand bezeichnet „TR-1894.117“. Mit einer schriftlichen Echtheitsbestätigung von Ralph Jentsch, Berlin, vom 3.6.2023. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier von George Grosz aufgenommen.

Ausstellung:

Theatrical Drawings and Watercolors by George Grosz,
Busch Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge,
u.a. 1973/74, Kat.-Nr. 58, mit s/w Abb.

Provenienz:

Nachlass George Grosz, verso mit dem Stempel (nicht bei Lugt);

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- Grosz' Entwurf war Vorlage für eine monumentale Bühnenprojektion für das Theaterstück „Das trunkene Schiff“ und weißt Spuren des intensiven Prozesses auf
- Die Inszenierung 1926 war eine damals unbekannte neue Art des Theaters, bei der Künstler verschiedener Profession zusammen mit neuesten Techniken arbeiteten
- Farbfrisch leuchtend sind die beliebten Karikaturen der Gesellschaft zu sehen

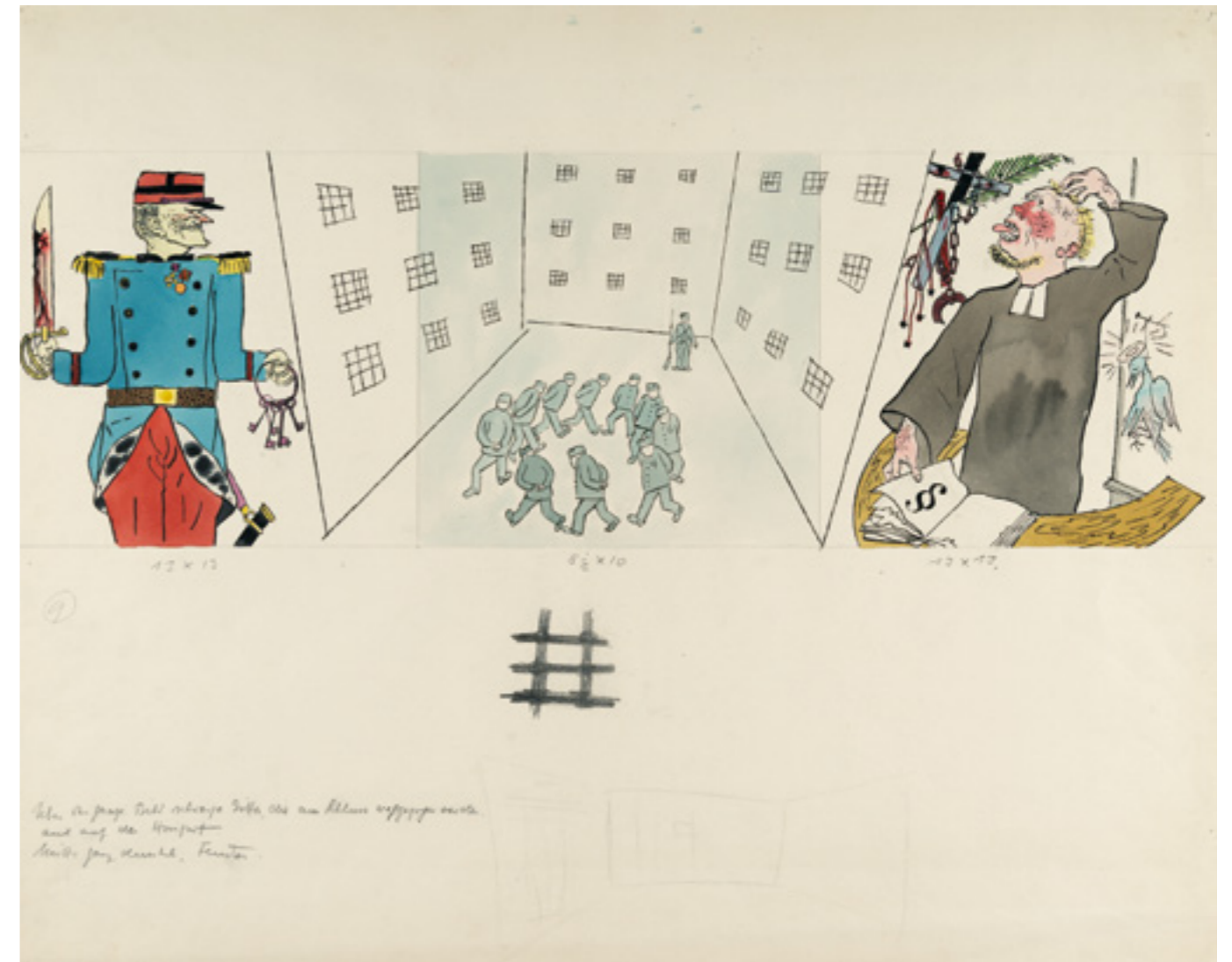
Seit 1919 arbeitet Grosz mit führenden Personen der Literatur- und Theaterwelt zusammen und übernimmt vielfältige Bühnenbild- und Kostümgestaltungen. Besonders erfolgreich ist seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Intendanten Erwin Piscator. Die von ihm geführten Bühnen gelten als Inbegriff des

Berliner Avantgardetheaters der 1920er Jahre und verwendeten in seinen Inszenierungen alle damals verfügbaren technischen Mittel, wie Drehscheiben-, Simultan- und Etagen Bühnen, 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 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)

€ 20.000/25.000





Otto Dix
1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

531ⁿ | „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 10-teiligen Mappe „Zirkus“, 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:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 5.000/7.000



Otto Dix

532 | „Dompteuse“

Radierung mit Kaltnadel auf Kupferdruckpapier. (1922).

Ca. 39,5 × 29,5 cm (Blattgröße ca. 49,5 × 42,5 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts, betitelt unten mittig.

Erschienen als Blatt 10 der 10-teiligen Mappe „Zirkus“, herausgegeben von Otto Dix.

Karsch 41 II (von II).

Provenienz:

Privatsammlung, Bayern;
Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000

Paul Kleinschmidt

1883 Bublitz/Pommern – Bensheim 1949

533 | Stilleben mit seltsamen Vasen (Strange Vases)

Öl auf Hartfaserplatte. (19)31. Ca. 81 × 65,5 cm.

Monogrammiert und datiert rechts mittig.

Lipps-Kant 169.

Ausstellung:

Paintings by Paul Kleinschmidt lent by Erich Cohn,

The Art Institute of Chicago, 1933/34, Kat.-Nr. 4.

Provenienz:

Sammlung Erich Cohn (1898–1972), New York, seit 1931;

Sammlung Richard A. Cohn, New York, 1972 vom Vorge-

nannten geerbt;

Privatbesitz, Süddeutschland.

• Gemalt für den bekannten New Yorker Sammler

Erich Cohn

• 1931 in Cassis, Südfrankreich, bei einem Studienauf-

enthalt entstanden

• Bereits 1934 in Einzelausstellung in Chicago ausgestellt

Das vorliegende Stilleben entsteht während eines Studienaufenthalts, den Paul Kleinschmidt 1931 in Südfrankreich verbringt. Bereits 1929 unternimmt der Künstler eine dreiwöchige Studienreise nach Marseille, Arles und Aix-en-Provence und fertigt dort eine ganze Reihe von Zeichnungen und Aquarellen an, die später Grundlage mehrerer Ölgemälde werden. Sie stoßen auf die Begeisterung seiner damaligen Mäzene, Wilhelm Bilger aus Ulm und insbesondere Erich Cohn (1898–1972) aus New York. Ihn lernt Kleinschmidt 1927 durch die leidenschaftliche Empfehlung seines Freundes und Förderers, des als Verfechter des Impressionismus bekannt gewordenen deutschen Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, kennen. Der aus Breslau stammende New Yorker Nudelfabrikant sammelt als einer der ersten in den USA die deutsche Moderne und ist von Kleinschmidts gesamten Schaffen fasziniert. Cohn wird über Jahre sein wichtigster Förderer. Gleichwohl erkennt Cohn, dass Kleinschmidts gewagte Figurenmalerei mit voluminösen und sinnlichen Frauen in den puritanischen USA kaum Käufer finden würde. Er ermuntert daher den Künstler zu weniger kontroversen Gattungen, vor allem zu Landschaften und Stilleben, und schlägt ihm auch eine erneute Reise nach Südfrankreich vor, die dieser mit seiner Familie im März 1931 antritt. Ziel ist Cassis, wo Julius Meier-Graefe ihm eine große Wohnung mit Blick auf das Meer besorgt hat.

Im selben Jahr kann sich Kleinschmidt durch die Beteiligung an einer Ausstellung über deutsche Malerei im MoMA bereits einen Namen in Übersee machen. Kurz nach seinem 50. Geburtstag widmet ihm dann das Art Institute of Chicago und das Philadelphia Museum of Art 1933/34 Einzelausstellungen. In Chicago wird unser Stilleben mit dem Titel „Strange Vases“ gezeigt.

€ 20.000/30.000





Max Slevogt
1868 Landshut – Neukastel/Pfalz 1932

534^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.
€ 6.000/8.000



Fritz Erler
1868 Frankenstein – München 1940

535 | Die Mutter

Öl auf Holz, teilparkettiert. 1891. Ca. 67,5 × 75 cm. Verso signiert und datiert.
Schroeter M.2.
Literatur:
Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, IV. Jg., Nr. 3, 14. Januar 1899, mit s/w Abb. S. 42;
Von Ostini, Franz, Fritz Erler, Künstlermonographien 111, Bielefeld/Leipzig 1921, S. 42.
Provenienz:
Privatbesitz, Ebenhausen;
Neumeister, München 30.11.2011, Los 355;
Privatbesitz, Süddeutschland.
€ 5.000/7.000



Gert H. Wollheim
1894 Loschwitz bei Dresden – New York 1974

536 | Früchte (Porträt Carla Boucneau, geb. Berger)

Öl auf Holz. (19)28. Ca. 100 × 80 cm. Signiert und datiert unten links.
Euler-Schmidt/Osterhof 171.
Provenienz:
Van Ham, Köln 1.12.2005, Los 662;
Privatsammlung, Frankreich;
Lempertz, Köln 30.5.2014, Los 544, verso mit Etikettresten;
Privatsammlung, Bayern;
Karl & Faber, 5.12.2018, Los 800;
Privatsammlung, Hessen.
€ 6.000/8.000

Otto Dix

1891 Untermhaus bei Gera – Singen 1969

537 | 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.

- Wichtiges Blumenstillleben 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 trockenem 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 Dix das Porträt der Tamara Danischewski. Dieses heute im Kunstmuseum Stuttgart ausgestellte 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 trockenem 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.

€ 30.000/40.000





Willi Baumeister
1889 – Stuttgart – 1955

538 | Zwei Figuren

Farbige Kreide und Kohle, laviert, auf strukturiertem Velin. (19)43. Ca. 39 × 44,5 cm. Rechts unten signiert und datiert. Ponert 840.

Provenienz:
Galerie Wolfgang Ketterer, München 11.–13.12.1978, Los 578, mit Abb. S. 19;
Galerie Wolfgang Ketterer, München 28./29.5.1979, Los 51, mit Abb. S. 15;
Karl & Faber, 5.6.1981, Los 994;
Privatsammlung, Rheinland;
Privatbesitz, Süddeutschland.

€ 5.500/6.500



Carl Buchheister
1890 – Hannover – 1964

539 | „Komposition Ind“

Mischtechnik auf Hartfaserplatte. 1955. Ca. 84 × 51 cm (Gesamtmaße). Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit Widmung. In Künstlerrahmen.

Buchheister/Kemp 1955/16.

Ausstellung:

Ars Viva. Deutsche Malerei seit 1950, Kunstvereine Oldenburg/Wilhelmshaven/Hamelnd 1958/59, Kat.-Nr. 6, mit Abb.; Jahresausstellung des Kartells Deutscher Künstlervereinigungen, Mathildenhöhe, Darmstadt 1958, Kat.-Nr. 22; Carl Buchheister 1890–1964. Gedächtnisausstellung, Kunstverein Hannover/Kunstamt Tiergarten im Haus am Lützowplatz, Berlin 1964/65, Kat.-Nr. 79, mit s/w Abb. S. 55, verso mit dem Etikett;

Carl Buchheister 1890–1964. Abstrakte Arbeiten, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1984, Kat.-Nr. 42, S. 18.

Provenienz:

Sammlung Dr. Alfred Wicher, Bad Homburg, verso mit Widmung des Künstlers, Dezember 1962;
Kunsthandel Hans-Jürgen Müller, Stuttgart;
Sammlung Anna und Dieter Grässlin, St. Georgen im Schwarzwald;
Privatsammlung, Köln (1998);
Galerie Fred Jahn, München;
Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

€ 6.000/8.000



Carl Buchheister

540 | „Komposition Stra“

Relief. Öl und Mischtechnik auf partiell durchstoßener Hartfaserplatte. 1959. Ca. 100 × 133 cm. Verso signiert, datiert und betitelt.

Verso Etikett „collection d. b. c.“ sowie französisches Speditionsetikett.

Buchheister/Kemp 1959/79.

Ausstellung:

Carl Buchheister. Zehn Jahre Malerei 1949–1959. Gemälde, Gouache, Zeichnungen, Galerie Daniel Cordier, Frankfurt/Main 1959, Kat.-Nr. 38;
Deutscher Künstlerbund 9. Ausstellung, Städtisches Museum, Wiesbaden 1959, Kat.-Nr. 33;
50er Jahre, Galerie Orangerie-Reinz, Köln 1986, Kat.-Nr. 18, farb. Abb. S. 11.

Provenienz:

Sammlung Daniel Cordier, Frankfurt/Main und Paris, verso bezeichnet und nummeriert „No. 808“;
Galerie Orangerie-Reinz, Köln (ca. 1986–1998);
Galerie Fred Jahn, München;
Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

€ 6.000/8.000



Carl Buchheister

541 | „Komposition Rungem“

Mischtechnik und Collage mit Pfirsichkern und Fäden auf Pappe. 1959. Ca. 75 × 57,5 cm (Gesamtmaße). Verso signiert, datiert und betitelt. In Künstlerrahmen.

Verso mit Etikett der Galerie Baudoin Lebon, Paris sowie französischer Zollstempel.

Buchheister/Kemp 1959/69.

Ausstellung:

Carl Buchheister. Zehn Jahre Malerei 1949–1959. Gemälde, Gouache, Zeichnungen, Galerie Daniel Cordier, Frankfurt/Main 1959.

Provenienz:

Sammlung Madame de Montbas, Paris;

Hauswedell & Nolte, Hamburg 8./9.6.1984, Los 246, s/w Abb. Tafel 234;

Privatsammlung, Köln (1998);

Galerie Fred Jahn, München;

Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

€ 6.000/8.000

Carl Buchheister

542 | „Komposition Wil“

Mischtechnik auf Hartfaserplatte. 1957. Ca. 43 × 72 cm (Gesamtmaße). Verso signiert, datiert und betitelt. In Künstlerrahmen.

Buchheister/Kemp 1957/44.

Ausstellung:

Carl Buchheister. Zehn Jahre Malerei 1949–1959. Gemälde, Gouache, Zeichnungen, Galerie Daniel Cordier, Frankfurt/Main 1959, verso bezeichnet und nummeriert „No. 248“;

Buchheister, Städtische Galerie im Haus Seel, Siegen 1964, Kat.-Nr. 57, mit s/w Abb. S. 10;

Carl Buchheister 1890–1964. Abstrakte Arbeiten, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1984, Kat.-Nr. 47, S. 19.

Provenienz:

Sammlung Anna und Dieter Grässlin, St. Georgen im Schwarzwald;

Privatsammlung, Köln (1998);

Galerie Fred Jahn, München;

Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

€ 6.000/8.000

Carl Buchheister

543 | Zweiebenenkomposition 1/53

Öl auf Hartfaserplatte. 1953. Ca. 91 × 65 cm. Verso signiert, datiert sowie betitelt „Komposition 1/53“ und „2-Ebenen-Komposition mit Rot-Thema“.

Buchheister/Kemp 1953/93.

Literatur:

De la Motte, Manfred (Hrsg.), Carl Buchheister 1890–1964, Bd. 14 der Taschenbuchreihe der Galerie Hennemann, Bonn 1977, mit s/w Abb. (Titel „rote Kette“);

Kolerski, Heinz, Eine Sammlung deutscher Kunst der Nachkriegszeit. Die Kunstsammlung Dieter Grässlin in St. Georgen/Schwarzwald, in: Almanach 83. Heimatbuch des Schwarzwald-Baar-Kreises, 7. Folge, Villingen-Schwenningen 1983, mit farb. Abb. S. 157.

Ausstellung:

Carl Buchheister. Peintures, Galerie Raymond Creuze, Paris 1954;

Deutscher Künstlerbund 6. Ausstellung, Ehrenhof, Düsseldorf 1956, Kat.-Nr. 58, verso mit dem Etikett;

Herbstausstellung, Kunstverein Hannover 1956, Kat.-Nr. 15;

Carl Buchheister, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 1960;

Buchheister, Galleria Schwarz, Mailand 1962, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Carl Buchheister, Galleria Il Punto Arte Moderna, Turin 1962/63, Kat.-Nr. 9, mit s/w Abb., verso mit dem Etikett;

Carl Buchheister 1890–1964. Abstrakte Arbeiten, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1984, Kat.-Nr. 36, S. 18, farb. Abb. auf dem Titelblatt.

Provenienz:

Galleria Schwarz, Mailand;

Sammlung Anna und Dieter Grässlin, St. Georgen im Schwarzwald;

Privatsammlung, Köln (1998);

Galerie Fred Jahn, München;

Privatsammlung, Europa, 2008 bei Vorgenannter erworben.

€ 6.000/8.000

Hans Purrmann

1880 Speyer – Basel 1966

544^N | Stillleben mit Relief

Öl auf Leinwand. (1949). Ca. 35 × 27 cm. Signiert unten links.
Lenz/Billeter 1949/14.

Provenienz:

Sammlung Richard H. Zinser (1884–1984), Stuttgart/New York, seitdem in Familienbesitz, USA.

- Marktfrisches Werk aus der Sammlung des New Yorker Kunsthändlers Richard H. Zinser
- Typisches Stillleben der Montagnola Zeit mit den Elementen Relief, gestreifte Tapete und Spiegel
- Das antike Relieffragment zeugt von Purrmanns Sammel-leidenschaft

Die intensive Beschäftigung mit Blumen- und Früchtestillleben während seiner Florentiner Zeit setzt Purrmann auch in Montagnola fort, wohin er 1944 flieht. Er bleibt, mehrfach unterbrochen von Reisen nach Italien und Griechenland, bis zu seinem Tod 1966 in der Schweiz.

Die Elemente dieses Stilllebens – das steinerne römische Relieffragment, die gestreifte Tapete und der Spiegel – sind in zahlreichen Stillleben Purrmanns präsent, unter anderem in „Stillleben mit Relief“ (Lenz/Billeter 1949/18), „Kameliën in Fayencevase“ (Lenz/Billeter 1949/21) oder „Stillleben mit Relief vor Spiegel“ (Lenz/Billeter 1957/38).

Im vorliegenden Werk erschafft der Künstler eine besonders raffinierte Komposition. Die Liniengefüge der drei Hauptbestandteile, Blütenzweige, Vase und Relief, verweben sich im Bildzentrum zu einer dichten Ornamentik, welche durch die Flächen von Tapete, Tischplatte und Spiegel eine vertikale und horizontale Rahmung erfährt. Die Spiegelung ist ein wichtiges Thema, das für eine besondere Belebung sorgt: Der Wandspiegel auf der rechten Seite zeigt in seiner Reflexion die blühenden Zweige vor der schwarzen und grüngelben Wandfläche. Was hier Pflanze ist und was nur deren Spiegelbild, ist für den Betrachter kaum zu unterscheiden.

Eine Wiederholung dieses Bildaufbaus unternimmt Purrmann 1954 in der Serie „Anemonenstillleben mit antikem Relief“ (Lenz/Billeter 1954/08–1954/12), die jedoch eine konventionellere und dichtere Bildauffassung aufweist.

€ 20.000/30.000





Pablo Picasso
1881 Málaga – Mougins bei Cannes 1973

545^N | Marie-Thérèse regardant un autoportrait sculpté du sculpteur

Radierung auf chamoisfarbenem Bütten mit Wz. „Vollard“.
(1933). Ca. 26,5 × 19 cm (Blattgröße ca. 44,5 × 33 cm).
Eines von 260 Exemplaren. Signiert unten rechts.
Blatt 61 der Suite Vollard, 1939 herausgegeben von
Ambroise Vollard, Paris.
Bloch 170; Baer 323 B d (von d).

€ 8.000/10.000



Pablo Picasso

546^N | Minotaure aveugle guidé dans la nuit par une petite fille au pigeon

Radierung auf chamoisfarbenem Bütten mit WZ. „Vollard“.
(1934). Ca. 24 × 30 cm (Blattgröße ca. 33,5 × 44,5 cm).
Signiert unten rechts.
Blatt 96 der Suite Vollard, 1939 herausgegeben von
Ambroise Vollard, Paris.
Bloch 223; Baer 435 B d (von d).

€ 16.000/20.000



Pablo Picasso

547 | Joueur de diaule

Keramikschale. Weißer Scherben mit farbiger Engobe und Ritzdekor unter gelber Glasur. (1947). Ca. 32 × 39 × 4,5 cm. Eines von 200 nummerierten Exemplaren. Auf der Standfläche handschriftlich eingeritzt bezeichnet „I-108“ sowie mit den Prägestempeln „Edition Picasso“ und „Madoura Plein Feu“. Ramié 1.

Provenienz:

Privatsammlung, Hamburg.

Nach seinem Umzug Ende der 1940er Jahre in das südfranzösische Vallauris, einem Ort mit langer Töpfertradition, beginnt Picasso sich intensiv mit Keramik auseinanderzusetzen. 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, Stierkampfsszenen

oder auch mythologischen Motiven dekoriert, die die charakteristische Bild- und Formensprache Picassos aufweisen.

Das mythologische Wesen des Fauns zählt zu den bedeutendsten, immer wiederkehrenden Motiven in Picassos Œuvre und stellt zugleich eine wichtige Identifikationsfigur des Künstlers dar. So ist es nicht verwunderlich, dass Picasso 1947 auch für seine allererste in Auflage entstandene Keramik das Motiv des Fauns wählt, der verträumt seinen doppel Pfeifigen Diaulos spielt. In Kombination mit der Farbwahl in Gelb-Grün erzeugt die Keramikschale eine heitere und sommerliche Atmosphäre.

In den folgenden überaus produktiven Jahren entstehen über 600 keramische 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.

€ 8.000/12.000



Pablo Picasso

548 | Jeune hibou des bois

Keramikvase. Weißer Scherben, mit brauner und schwarzer Oxidbemalung auf weißem Emailgrund mit Ritzdekor und klarer Glasur. (1952). Höhe ca. 25 cm. Eines von 500 Exemplaren. Auf der Standfläche handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso Madoura“ sowie mit den unleserlichen Prägestempeln „Edition Picasso“ und „Madoura Plein Feu“. Ramié 135.

Provenienz:

Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000



549 | Cavalier et cheval

Keramikkrug. Weißer Scherben mit farbiger Engobemalerei und Ritzdekor, teils unter klarer Glasur. (1952). Ca. 21 × 14 × 18,5 cm. Eines von 300 nummerierten Exemplaren. Auf der Standfläche handschriftlich bezeichnet „Edition Picasso Madoura“ sowie mit den Prägestempeln „Edition Picasso“ und „Madoura Plein Feu“. Ramié 137.

Provenienz:

Privatbesitz, Hamburg.

€ 7.000/9.000



Pablo Picasso

550 | Femme accroupie au bras levé

Lithografie auf Velin von Arches. (1956). Ca. 43 × 60,5 cm (Blattgröße ca. 50 × 65,5 cm). Eines von 50 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Bloch 791; Mourlot 275.

Provenienz:

Ketterer, München 12.12.2009, Los 212; Privatsammlung, Baden-Württemberg.

€ 10.000/15.000



Pablo Picasso

551ⁿ | Portrait de Jacqueline

Farbige Lithografie auf Velin von Arches. (1956). Ca. 51,5 × 38,5 cm (Blattgröße ca. 64 × 50 cm). Probedruck außerhalb der Auflage von 100 Exemplaren. Signiert unten rechts.

Herausgegeben von der Galerie H. Matarasso, Nizza.

Bloch 827; Mourlot 289.

Picasso zeichnet das dreifarbige Porträt für das Plakat seiner Ausstellung „Un demi-siècle de livres illustrés“ in der Galerie Matarasso in Nizza. Er arbeitet mit Lithokreide auf drei Zinkplatten, pro Farbe eine Platte. Durch den Abzug auf der Offset-Pressen erscheinen Bild und Datum nicht spiegelbildlich, wie das bei einem Lithodruck der Fall wäre. Zusätzlich zu der 500er Plakatauflage mit Schrift erscheint diese 100er Auflage ohne Ausstellungstext.

€ 12.000/15.000



Henri Matisse

1869 Le Cateau-Cambrésis – Nizza 1954

552^N | Nu, odalisque au coffret

Lithografie auf chamoisfarbenem Velin von Arches. (1929).
Ca. 45 × 55 cm (Blattgröße ca. 50 × 66 cm). Eines von 50
nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.
Duthuit-Matisse 498.

€ 8.000/10.000



Henri Matisse

553^N | Vierge et enfant sur fond de fleurs et d'étoiles

Lithografie auf Chine collé, auf Velin von Arches. (1950/51).
Ca. 32 × 24,5 cm (Blattgröße ca. 49 × 37 cm). Eines von 200
nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.
Duthuit-Matisse 646.

Das Motiv der Jungfrau Maria mit Kind entsteht für die
Chapelle du Rosaire de Vence an der Côte d'Azur. Die
sogenannte Matisse-Kapelle wurde vom Künstler selbst
geplant und ausgestaltet.

€ 10.000/12.000



Henri Matisse

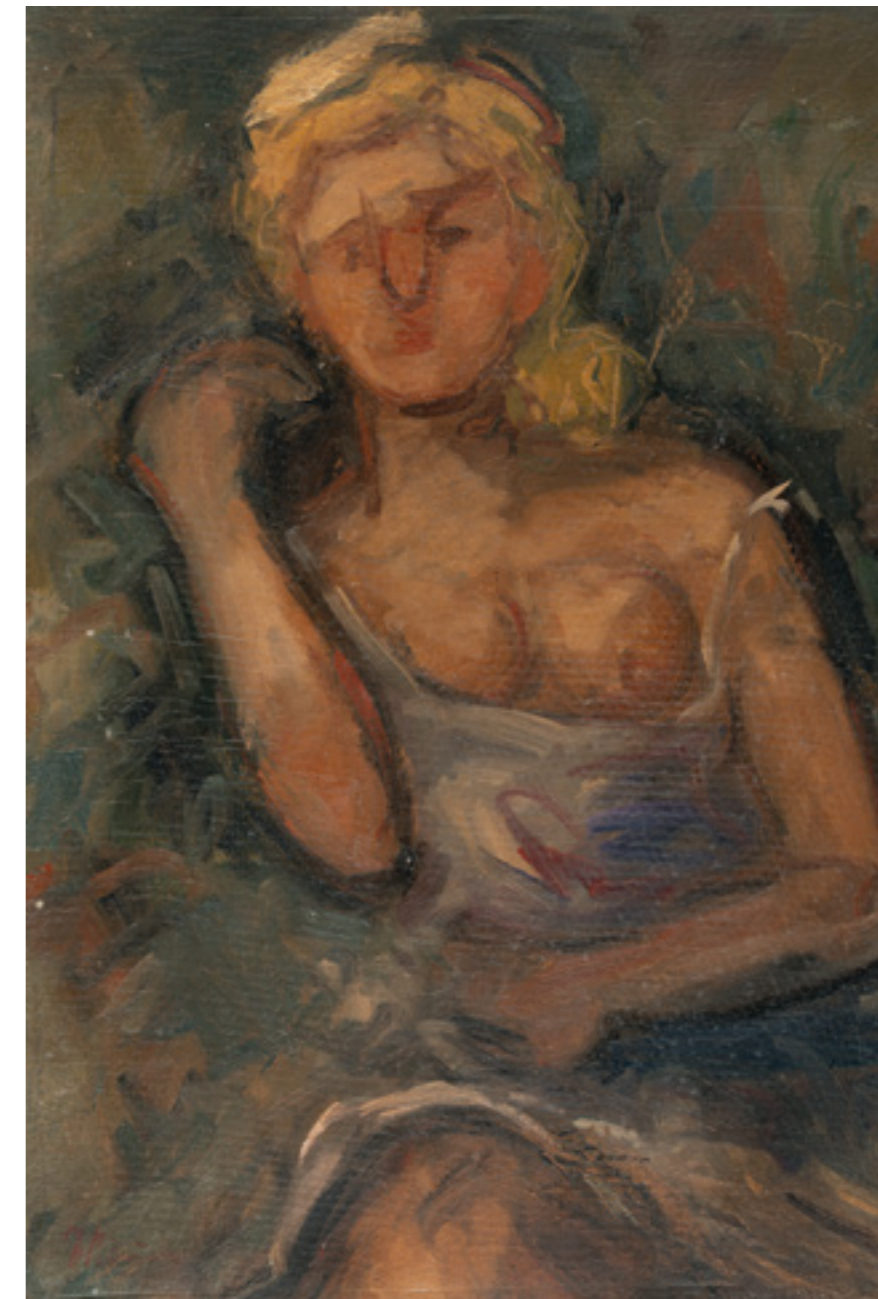
554^N | La Pompadour (Pour Versailles)

Lithografie auf Chine collé, auf chamoisfarbenem Velin von Arches. (1951). Ca. 36 × 30 cm (Blattgröße ca. 54 × 37,5 cm). Eines von 200 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Blatt 2 der „La Pompadour“-Reihe, die zugunsten von Versailles verkauft wurde.

Duthuit-Matisse 665.

€ 12.000/15.000



Georgios Bouzianis (Jorgo(s) Busianis)

1885 – Athen – 1959

555^N | Sitzende Frau

Öl auf Malkarton, auf Holz kaschiert. (Um 1927). Ca.

56 × 38 cm. Signiert unten links.

Mit einer Bestätigung in Griechisch von Dimitris Deliyannis, vom 14.10.2003 (verso aufkaschiert).

Provenienz:

Privatbesitz, USA.

€ 10.000/15.000

Karl Schmidt-Rottluff

1884 Rottluff bei Chemnitz – Berlin 1976

556^R | „Glockenblumen und Maske“

Aquarell und Tuschkopier auf Papier. (1961). Ca. 50 × 69,5 cm.

Signiert unten rechts, bezeichnet mit der Werknummer „6129“ am Unterrand fast mittig sowie verso betitelt. Verso mit verschiedenen Nummern bezeichnet.

Dieses Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, registriert.

Ausstellung:

Nussbaums Welt der Dinge. Stilleben von Felix Nussbaum und Gästen, Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück 2014/15.

Provenienz:

Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer, Baden-Baden, vom Vorbesitzer 1965 bei Vorgenanntem erworben; Unternehmenssammlung, Europa.

- Aquarell spielt zentrale Rolle im Schaffen des Künstlers
- Großformatiges Blatt
- Leuchtende Farbigkeit

Das Aquarell spielt im Schaffen Schmidt-Rottluffs eine zentrale Rolle. In diesem Medium entwickelt er 1909 seinen entscheidenden Beitrag zum „Brücke-Stil“, seine Flüssigkeit und Leichtigkeit wurden zum Vorbild der Gruppe auch für das Schaffen in Öl. Das vorliegende farbstarke Stilleben ist ein besonders kraftvolles und dekoratives Beispiel für seine Arbeit in dieser Technik in den späteren Jahren. Mit breitem Pinsel werden rasch gesetzte schwarze Linien und zarte Strukturen aufs Papier gelegt, die der Komposition die ornamentale Struktur geben. Schmidt-Rottluff belebt dies dann mit einer leuchtenden und ausdrucksstarken Farbigkeit.

Ein besonders schönes Beispiel seines Spätwerks.

€ 20.000/30.000





Marc Chagall

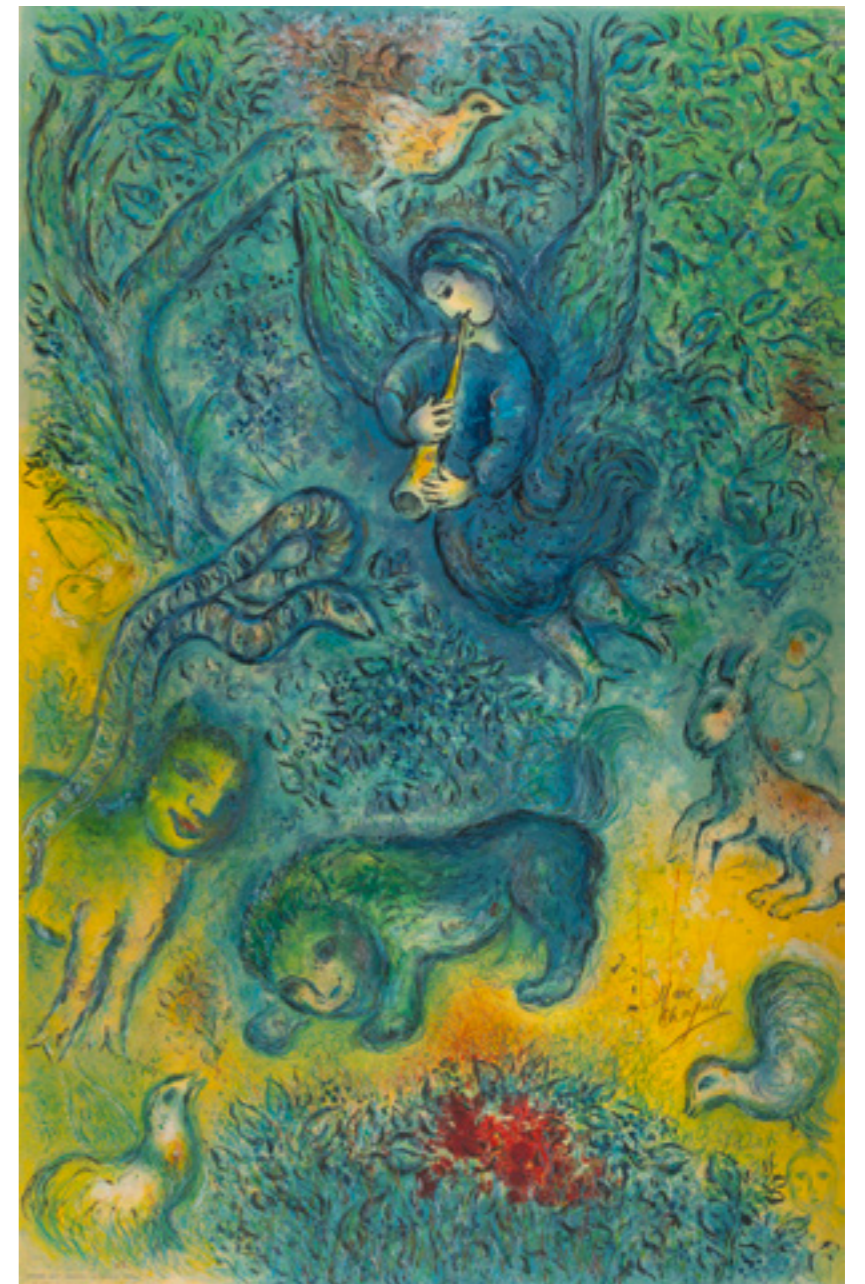
1887 Witebsk – Saint-Paul-de-Vence 1985

557^N | Selbstbildnis mit lachendem Gesicht

Radierung mit Kaltnadel auf chamoisfarbenem Velin von Arches. (1924/25). Ca. 27,5 × 21,5 cm (Blattgröße ca. 55,5 × 38 cm). Eines von 100 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Kornfeld 42 III b (von b).

€ 8.000/10.000



Marc Chagall

558 | Die Zauberflöte

Farbige Lithografie auf Velin, ausgeführt von Charles Sorlier nach Chagall. (1967). Ca. 100 × 65 cm (Blattgröße ca. 101,5 × 66,5 cm). Eines von 200 nummerierten Exemplaren der für den Künstler reservierten Auflage vor der Schrift. Signiert unten rechts in der Darstellung.

Unten links typografisch bezeichnet „D'après Marc Chagall – CH. Sorlier Grav.“ Herausgegeben von der Metropolitan Opera, New York.

Sorlier Plakate S. 114/115; Sorlier 38.

Provenienz:

Privatbesitz, Süddeutschland.

Dieses Plakat entsteht anlässlich der Erstaufführung von Mozarts Zauberflöte in der Metropolitan Opera, New York, am 19. Februar 1967, für die Chagall das Bühnenbild und die Kostüme entwirft. Charles Sorlier führt dazu diese lithografische Interpretation aus, nach einem kleinen Ausschnitt des Entwurfs zu „Die Quellen der Musik“, einem der beiden großen Chagall-Gemälde für die Metropolitan Opera. Das Plakat mit Schrift erscheint in einer Auflage von insgesamt 3.100 Exemplaren.

€ 15.000/20.000



Marc Chagall

559 | Le Bouquet

Farbige Lithografie auf Velin von Arches, ausgeführt von Charles Sorlier nach Chagall. (1955). Ca. 64 × 50 cm (Blattgröße ca. 75,5 × 56 cm). Eines von 300 nummerierten Exemplaren. Signiert unten rechts.

Herausgegeben von der Galerie Maeght, Paris. Sorlier CS 8.

Provenienz:
Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen.

€ 5.000/7.000



560^N | Die Tänzerin (aus: Cirque)

Farbige Lithografie auf festem Velin. (1967). Ca. 42 × 32 cm (blattgroß). Eines von 250 Exemplaren der Buchausgabe. Aus der Folge „Cirque“ (Zirkus), herausgegeben von Tériade Éditeur, Paris.

Mourlot/Sorlier 516; Cramer Livres 68.

€ 5.000/6.000



Friedrich Karl Gotsch

1900 Pries bei Kiel – Schleswig 1984

561 | „Im Trikot“

Öl auf Leinwand. 1968. Ca. 80 × 97 cm. Monogrammiert unten rechts. Verso signiert, datiert und betitelt. Leuba/Goeritz 848.

Provenienz:
Nagel, Stuttgart 30.10.1993, Los 139;
Privatbesitz, Niedersachsen;
Privatbesitz, Süddeutschland, durch Erbfolge an die jetzigen Besitzer.

€ 5.000/7.000



Paul Signac

1863 – Paris – 1935

562 | Venise, San Giorgio et la Salute

Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin, auf festem Velin kaschiert. (Um 1904). Ca. 20 × 25 cm (Velin ca. 36,5 × 43 cm). Signiert unten links sowie bezeichnet „18(?)“ unten rechts.

Mit einer Fotoexpertise von Marina Ferretti, Paris, vom 29.4.2021.

Provenienz:

Sammlung Rudolf Tewes (1879–1965), Bremen; Privatsammlung, Caracas, in den 1950er Jahren bei Vorgenannter erworben; Privatsammlung, Bayern, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

Venedig übt eine besondere Faszination auf Paul Signac aus. Dieses Interesse wird durch die Lektüre von John Ruskins Werk über venezianische Kunst und Architektur „The Stones of Venice“ noch verstärkt. Ruskins Schriften sind um die Jahrhundertwende sehr en vogue und Signac teilt viele von Ruskins sozialen und ästhetischen Ideen. Sein Aufenthalt in Venedig im Jahr 1904 erweist sich als überaus fruchtbar – in nur einem Monat fertigt er über zweihundert Aquarellskizzen an. Häufig versieht er seine Aquarelle mit Nummern. Das vorliegende Blatt trägt Reste einer Nummer in der rechten unteren Ecke („18...“).

Wie Turner hat Signac gleichsam ein visuelles Tagebuch hinterlassen, indem er unermüdlich seine Eindrücke des venezianischen Lichts, der Atmosphäre und der Farben in Zeichnungen und Aquarellskizzen festhält.

€ 8.000/12.000



Max Peiffer Watenphul

1896 Weferlingen – Rom 1976

563 | Stilleben mit Flaschen und Früchten

Öl auf grober Sackleinwand. (19)57. Ca. 79,5 × 60,5 cm. Monogrammiert und datiert oben rechts.

Der Künstler erwähnt dieses Gemälde in einem unveröffentlichten Brief vom 30.1.1960 aus Rom an Richard Parrisius. Pasqualucci G 586.

Provenienz:

Sammlung Otto Ehrlich (1897–1988), Bayern, direkt beim Künstler erworben;

Karl & Faber, 28./29.6.1983, Los 1435;

Privatsammlung, Bayern, durch Erbfolge an den jetzigen Besitzer.

Peiffer Watenphuls „Stilleben mit Flaschen und Früchten“ zeigt ein ansprechendes Arrangement verschiedener Flaschen, sommerlicher Früchte und einem hängenden Blumenstrauß (oder einem kleinen Zitronenbäumchen?) in sommerlichen Gelb-, Orange-, und Grüntönen. Helle Farbtupfer lockern die Komposition zusätzlich auf und unterstreichen den spontanen, ursprünglichen Charakter des Werkes ebenso wie die vom Künstler verwendete grobe Sackleinwand, mit der teils sichtbaren vertikalen Naht.

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Unternehmers Otto Ehrlich, der mit dem Künstler Peiffer Watenphul befreundet war und mit ihm gemeinsame Malreisen unternahm.

Ehrlich wird in der preußischen Provinz Posen geboren. Nach der Schulzeit leistet er als Kampfflieger und Fluglehrer im Ersten Weltkrieg seinen Dienst. Anschließend macht er eine kaufmännische Ausbildung, da ihm aus finanziellen Gründen das gewünschte Kunststudium nicht möglich ist. 1936 emigriert Ehrlich nach Finnland und wird erfolgreicher Unternehmer und Schiffsreederei. 1944 muss er vor der russischen Armee nach Schweden fliehen, seine Betriebe und seine private Villa werden von Russland beschlagnahmt. Von 1948 bis 1952 lebt Ehrlich in Ascona, wo er sich endlich seiner Kunstleidenschaft widmen kann und Malunterricht bei Karl Schmidt-Rottluff nimmt. Nach Aufhalten in München und Barcelona zieht er 1957 nach Rom, wo er sich mit dem Künstler Peiffer Watenphul anfreundet. Zum gemeinsamen Malen reisen beide zusammen nach Ischia und Terracina. 1971 zieht Ehrlich in die Toskana und 1981 dann ins Allgäu, wo er 1988 stirbt.

€ 12.000/16.000

Gemalte Telegramme

Deutschsprachige Plakatkunst im frühen 20. Jahrhundert aus dem Nachlass Sabarsky

Kunstaussstellung! Kunstschau! Kunstvortrag! In fetten Buchstaben und leuchtenden Farben prangen die Worte auf Plakaten von Oskar Kokoschka, Koloman Moser, Alfred Roller und Egon Schiele über Thomas Theoder Heine bis zu Max Pechstein und Gabriele Münter. Sie zeigen das Selbstbewusstsein, mit denen die Künstler am beginnenden 20. Jahrhundert auftreten, losgelöst vom Establishment, in neu gegründeten Sezessionen vereint. Das Plakat dient ihnen dabei als Demonstration ihrer künstlerischen Kraft und Fähigkeiten.

Schon Koloman Moser zeigt in seinem frühen Werbeplakat für den Fromme-Verlag, wie meisterlich die Künstler Wort und Bild zusammenwirken lassen. Eine Frau im Profil hält eine Sanduhr in den Händen, ein goldener Reif in Form eines Ouroboros umringt die Uhr. Symbolisch spricht der Künstler verrinnende Zeit und Ewigkeit an, denn das Plakat wirbt für einen Kalender. Mit den fließenden Linien der Haarsträhnen und der geometrisierten Blumen im Haar ist die Darstellung noch ganz im Jugendstil verhaftet.

Für das Plakat zur XIV. Ausstellung der Wiener Secession, die 1902 zu Ehren des Komponisten Ludwig van Beethoven (1770–1827) stattfindet, setzt Alfred Roller auf einen fetten, verdichtenden Schriftzug und ornamentale Abstraktion. Eine gebeugte Frau hebt eine leuchtende Kugel empor; sie symbolisiert den Aufbruch aus dem Dunkel ins Licht und bezieht sich damit auf den vierten Satz von Beethovens Neunter Sinfonie. Hier entsteht die Botschaft durch eine ornamentale Linienführung und eine statische Präsenz der Formen.

Ganz anders bei Max Pechstein, Mitbegründer der Neuen Secession in Berlin: Er stellt in seinem Plakat für die erste Kunstausstellung der Gruppe in kantigen Umrissen eine nackte, knieende Amazone dar. Das wehende Haar, der vorgebeugte Rücken, Pfeil und Bogen, der gerade gespannt wird: Hier drückt alles Bewegung und Dynamik aus und zeigt so die Kraft und Entschlossenheit der neuen Künstlergruppe.

Oskar Kokoschka hingegen wirbt ein Jahr später für seinen Vortrag über seine bildnerische und didaktische Konzeption mit einem Selbstbildnis. Sein nackter Oberkörper und die Seitenwunde, auf die er mit der Hand deutet, erinnert an das Leiden Christi.

Gabriele Münter wiederum schafft im Exil für ihre bis dahin



Bruno Reiffenstein (Fotograf), 6. Magdalenenstraße „Ratzenstadt“, 1898, Wien Museum Inv.-Nr. 143563, CCO

© Online Sammlung Wien Museum

größte Einzelausstellung im März 1918 in Kopenhagen eine ruhige, persönliche Darstellung. Die Berge im Hintergrund erinnern an ihre bayerische Heimat. Auch der englische Porzellanhund stammt aus ihrem Murnauer Haus und ist ein wiederkehrendes Element in ihrer Kunst.

Lassen Sie sich in zehn ausgewählten Plakaten deutscher und österreichischer Künstler von der Stärke dieser Kunst überzeugen. Sie zeigen die verschiedenen Kunstströmungen vom Jugendstil und Symbolismus hin zu einer expressiven, dynamischen und eher emotional geprägten Kunst. Allen gemeinsam ist ihre Aussagekraft und Bildgewaltigkeit.

„Was sind unsere modernen Plakate anderes als gemalte Telegramme?“

Franz Servaes in Ver Sacrum, September 1898



Koloman Moser

1868 – Wien – 1918

564^N | Frommes Kalender

Plakat. Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin. (1899). Ca. 92 × 59 cm (Blattgröße ca. 95 × 63,5 cm).

Ausstellung:

Gustav Klimt – eine Ausstellung mit Zeichnungen und einer Auswahl von Gemälden von Gustav Klimt, Werken von Oskar Kokoschka und Egon Schiele sowie Plakaten der Wiener Secession, Nassau County Museum of Art, Roslyn, NY 1989, Kat.-Nr. 165;

Sécession. L'Art Graphique à Vienne autour de 1900, Musée-Galerie de la Seita, Paris 1999, Kat.-Nr. 9;

Neue Galerie, New York 2015;

Bloom and Doom: Visual Expressions and Reform in Vienna 1900, Middlebury College Museum of Art, Middlebury, Vermont 2016;

Neue Galerie, New York 2018.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 7.000/10.000

„Darin aber besteht alsdann die Kunst: die Fragmente so zu wählen und zu ordnen, dass die Fantasie des Beschauers völlig davon bezwungen wird! (...) So wurden die Plakate die Lehrmeister der suggestiven Linie und der suggestiven Farbe.“

Franz Servaes in ‚Ver Sacrum‘, September 1898

Koloman Moser

1868 – Wien – 1918

565^N | XIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession

Plakat. Farbige Lithografie auf cremefarbenem Velin, auf Japan aufgelegt. (1902). Zusammengefügt aus 2 Teilen, je ca. 88 × 59 cm (Blattgröße je ca. 95 × 63,5 cm, insgesamt ca. 190 × 63,5 cm).

Herausgegeben von Ver Sacrum, Wien.

Ausstellung:

Sécession. L'Art Graphique à Vienne autour de 1900,

Musée-Galerie de la Seita, Paris 1999, Kat.-Nr. 13;

Neue Galerie, New York 2017/18.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- **Entstanden für die Ausstellung der Wiener Secession, die von Februar bis März 1902 stattfindet**
- **Koloman Moser ist einer der Mitbegründer der Wiener Secession**
- **Die Frauenfiguren symbolisieren die Einheit der drei Künste: Architektur, Malerei und Bildhauerei**

Koloman Moser gehört zu den führenden Künstlern der Moderne im Wien des frühen 20. Jahrhunderts. Als einer der Mitbegründer der 1897 gegründeten Wiener Secession, die sich vom konservativen Akademiebetrieb abspaltet, entwirft er mehrere Plakate für die Ausstellungen der Gruppe. Er gilt als der herausragende Grafiker der Secession. Am bekanntesten ist dieses schlanke Hochformat, das mit seinen drei statuarischen Gestalten auf die Einheit der drei Künste anspielt: Architektur, Malerei und Bildhauerei.

€ 15.000/20.000





Thomas Theodor Heine
1867 Leipzig – Stockholm 1948

566ⁿ | XXVII. Kunstausstellung Berliner Secession

Plakat. Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin, auf Japan aufgelegt. (1901/1915). Ca. 67,5 × 90,5 cm (Blattgröße ca. 69,5 × 94 cm). Auflagenhöhe unbekannt.

Ausstellung:

Sécession. L'Art Graphique à Vienne autour de 1900, Musée-Galerie de la Seita, Paris 1999, Kat.-Nr. 1; The Modern Poster in Germany, Neue Galerie, New York 2013/14.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York; Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 5.000/7.000



Ludwig Hohlwein

1874 Wiesbaden – Berchtesgaden 1949

567ⁿ | Richard Strauss-Woche

Plakat. Farbige Lithografie auf Velin, auf Leinwand aufgezogen. (1910). Blattgröße ca. 117 × 81 cm. Auflagenhöhe unbekannt.

Unten links von fremder Hand bezeichnet „602 XVI“.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York; Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 4.000/5.000

Alfred Roller

1864 Brunn – Wien 1935

568^N | Secession XIV. Ausstellung

Plakat. Farbige Lithografie auf cremefarbenem Velin. (1902). Bestehend aus 3 Bll., je ca. 70,5 × 80,5 cm (Blattgröße insgesamt ca. 210 × 80,5 cm). Auflagenhöhe unbekannt.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- Entstanden 1902 für die Ausstellung der Wiener Secession, die zu Ehren des Komponisten Ludwig van Beethoven stattfindet
- Das Plakat zeigt einen Ausschnitt aus dem Wandgemälde „Die sinkende Nacht“, das bei der Ausstellung hinter dem Beethovendenkmal hängt
- Roller ist 1897 Mitbegründer der Wiener Secession und im Jahr der Entstehung dieses Plakats ihr Präsident

Alfred Roller gestaltet 1902 das Plakat für die XIV. Ausstellung der Wiener Secession, die zu Ehren des Komponisten Ludwig van Beethoven (1770–1827) stattfindet. Im Hauptsaal der Ausstellung steht Max Klingers Beethovendenkmal, als Huldigung für diesen Künstler, der, wie es im Katalog heißt, „durch seine schöpferische Tätigkeit wie auch durch das Wort Klarheit in unserer Kunstanschauung gebracht hat“. Roller, damals gerade Präsident der Vereinigung, steuert als gewaltige Hintergrundkulisse zur Skulptur ein großes, schabloniertes Gemälde „Die sinkende Nacht“ bei, von dem das Plakat einen Ausschnitt zeigt. Eingebettet in eine strenge Musterornamentik tragen niederschwebende, tiefgeneigte Engelsgestalten die erloschenen Sonnen zu Grabe. Die Natur oder der Mensch als Vorbild wird aufgelöst in rein ornamentale, fast geometrische Formen, in denen die Linie der menschlichen Gestalt bloß schematisch angedeutet ist. Das Plakat greift aus der Prozession eine einzelne Figur auf und verbindet sie mit einem fetten, verdichtenden Schriftzug: Roller zeigt sich hier als Meister der Plakatkunst, der gekonnt ornamentale Form, Schrift und Farbe zu einem harmonischen, fast musischen Einklang verbindet.

€ 30.000/40.000



Blick in die XIV. Ausstellung der Wiener Secession, 1902. Vorne: Max Klinger, Beethoven, 1902. Im Hintergrund: Die sinkende Nacht von Alfred Roller, 1902

© Universitätsbibliothek Heidelberg



© KHM-Museumsverband, Theatermuseum, Wien

Alfred Roller „Die sinkende Nacht“, 1902, Entwurf zur Wanddekoration für die XIV. Ausstellung der Secession, KHM-Museumsverband, Inv.-Nr.: HZ_HS47731





Oskar Kokoschka

1886 Pöchlarn – Montreux 1980

569ⁿ | Selbstbildnis, Hand auf der Brust

Plakat. Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin, auf Japan aufgelegt. (1911). Ca. 90 × 55 cm (Blattgröße ca. 94 × 62 cm). Auflagenhöhe unbekannt. Am unteren Rand signiert und mit einer datierten Widmung versehen „20.3.24 / Für die Dame Juanita von W. zum Anschauen während sie meinen Kopf malt“. Herausgegeben vom Akademischen Verband für Literatur und Musik, Wien.

Wingler/Welz 33.

Literatur:

Schweiger, Werner, Der junge Kokoschka 1904 – 1914, Wien 1983, S. 220;

Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, in: Sabarsky, Serge, (Hrsg.), Malerei des deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, S. 127, mit s/w Abb. S. 127;

Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka, in: Sabarsky, Serge, (Hrsg.), La Peinture Expressioniste Allemande, Paris 1990, S. 119, mit s/w Abb. S. 119.

Ausstellung:

Plakate, Serge Sabarsky Gallery, New York 1976, Kat.-Nr 13; University of Houston, 1977;

Gustav Klimt. Eine Ausstellung von Zeichnungen und einer Auswahl von Gemälden von Gustav Klimt, Werken von Oskar Kokoschka und Egon Schiele sowie Plakate der Wiener Secession, Nassau County Museum of Art, Roslyn, NY 1989, Kat.-Nr. 82;

Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre, Ulmer Museum, Ulm u.a. 1994/95 und 1997, verschiedene Kat.-Nummern (54, 62, 49); Kunstforeningen GL Strand, Kopenhagen 2002;

Selections from the Permanent Collection and Focus: Oskar Kokoschka, Neue Galerie Museum, New York 2009; Bloom and Doom: Visual Expressions and Reform in Vienna 1900, Middlebury College Museum of Art, Middlebury, Vermont 2016.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1976;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

Das Plakat wirbt für einen „Vom Bewußtsein der Gesichte“ bzw. „Von der Natur der Gesichte“ betitelten Vortrag, in dem Kokoschka bekenntnisthaft die Grundzüge seiner bildnerischen und didaktischen Konzeption darlegte. Kokoschka widmet dieses Plakat der Malerin und Schriftstellerin Juanita Wasel von Waldingau (1897–1975).

€ 15.000/20.000



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

570ⁿ | Secession 49. Ausstellung

Plakat. Farbige Lithografie auf gräulichem Velin, auf dünnes Japan aufgelegt. (1918). Ca. 63,5 × 48 cm (Blattgröße ca. 67,5 × 53 cm). Auflagenhöhe unbekannt.

Kallir 15 (Grafik).

Ausstellung:

Egon Schiele: 1890–1918 A Centennial Retrospective, Nassau County Museum of Art, Roslyn, NY 1990;

Egon Schiel. Arbeiten auf Papier, Galerie Hauser & Wirth, Zürich 1994, S. 117.

Provenienz:

Amides Arts, Ltd., Vancouver;

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1989 bei Vorgenanntem erworben;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

€ 15.000/20.000

Oskar Kokoschka

1886 Pöchlarn – Montreux 1980

571^N | Baumwollpflückerin

Plakat. Farbige Lithografie auf Velin, auf Karton aufgezo-
gen. (1908). Ca. 96 × 38,5 cm (Blattgröße ca. 97,5 × 52 cm).

Auflagenhöhe unbekannt.

Winger/Welz 30.

Literatur (Auswahl):

Spielmann H., Oskar Kokoschka, in: Sabarsky, S., Malerei des
deutschen Expressionismus, Stuttgart 1987, S. 124, mit s/w
Abb. S. 116;

Spielmann, H., Oskar Kokoschka, in Sabarsky, S., La Peinture
Expressioniste Allemand, Paris 1990, S. 116, mit s/w Abb. S. 116.

Ausstellung:

Gustav Klimt: 1862–1918, Nassau County Museum of Art,
Roslyn/New York 1989, Kat.-Nr. 179;

Gustav Klimt, Palazzo Strozzi, Florenz 1991/92, Kat.-Nr. 118;

Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre, Ulmer Museum, Ulm
u.a. 1994/95 und 1997, verschiedene Kat.-Nummern
(52, 60 und 47).

Klimt Schiele Kokoschka, Musée des Beaux-Arts, Rouen,
1995, Kat.-Nr. 172;

Galerie Jahrhunderthalle, Hoechst 1997;

Sécession. L'Art Graphique à Vienne autour de 1900,

Musée-Galerie de la Seita, Paris 1999, Kat.-Nr. 28;

Selections from the Permanent Collection and Focus: Oskar
Kokoschka, Neue Galerie, New York 2009;

Neue Galerie, New York 2009/10;

Neue Galerie, New York 2017/18.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- **Plakat für die Kunstschau in Wien 1908, eine der ersten bedeutenden Ausstellungen, an denen Kokoschka beteiligt ist**
- **Die kantigen Umrisslinien und großen Farbflächen sowie der Schrifttyp sind charakteristisch für die Wiener Plakatkunst**
- **Das Werk markiert den Übergang in Kokoschkas Kunst zwischen seiner Jugendstil- und seiner expressionistischen Phase**

1908 folgt Oskar Kokoschka der Einladung von Gustav Klimt und Josef Hoffmann, das Plakat für die im selben Jahr stattfindende Kunstschau in Wien zu gestalten. Zwar noch am Vorbild Klimts orientiert, erscheint die Darstellungsweise des jungen Künstlers deutlich radikaler: Als nahezu manieristisch könnte man die in die Länge gezogenen Gliedmaßen bezeichnen. Dennoch sind die kantigen Umrisslinien, die großen Farbflächen sowie eine zum Stil passende Schrifttype charakteristisch für die Wiener Plakatkunst, der in der Schau ein eigener Raum gewidmet wird. Ob es sich bei der Pflanze, die das Mädchen pflückt, um Baumwollblüten oder um Weinreben handelt, ist umstritten. Auch sein Studienkollege an der Kunstgewerbeschule Rudolf Kalvach entwirft für die Kunstschau ein Plakat, das einige stilistische Parallelen zu Kokoschkas Werk aufweist.

Die Kunstschau in Wien im Sommer 1908 ist die erste bedeutendere Ausstellung, an der Kokoschka beteiligt ist.

€ 25.000/35.000





Hermann Max Pechstein
1881 Zwickau – Berlin 1955

572^N | Kunstausstellung Zurückgewiesener der Secession Berlin

Plakat. Farbige Lithografie auf bräunlichem Velin, auf Leinwand aufgezo-gen. (1910). Ca. 69,5 × 93 cm (Blattgröße ca. 74,5 × 100 cm).

Krüger L 110.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1970.

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

„Das Plakat der Ausstellung zeigt ein plumpes, nacktes Indianerweib, brutal hingefetzt, mit dem Bogen im Anschlag. Hier ist das Programm: Der Aufstand der primitiven, rohen Kunstinstinke wider die Zivilisation, die Kultur und den Geschmack in der Kunst.“ (Erich Vogeler, Ausstellungsrezension, in: Der Kunstwart. Jg. 23, 1910, H. 4, S. 314.)

€ 6.000/8.000



Gabriele Münter
1877 Berlin – Murnau 1962

573^N | Plakat für die Gabriele Münter Ausstellung Kopenhagen

Plakat Plakat. Farbige Lithografie auf Maschinenpapier, auf Japan aufgelegt. (1918). Ca. 87 × 62 cm (Blattgröße ca. 90 × 64,5 cm).

Unten in der Darstellung sowie verso mit dem Stempel „Werbe-Archiv Direktor C. H. Lach“ und einer handschriftlichen Nummerierung.

Friedel 57.3.

Provenienz:

Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;

Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

Plakat der bis zu diesem Zeitpunkt größten Einzelausstellung der Künstlerin, die 1917 von Schweden in die dänische Hauptstadt umgezogen war. Dafür verwendet Münter zum ersten Mal die Technik der Lithografie. Das Plakat wird bei Chr. Cato in Kopenhagen gedruckt.

€ 4.000/5.000

Legende**Auktion 326 Moderne Kunst**

Evening Sale Los 700 – 743

Day Sale Los 500 – 573

Auktion 327 Zeitgenössische Kunst

Evening Sale Los 800 – 822

Day Sale Los 600 – 655

Künstler/Artist Los/Lot No.

Albrecht, H.	612, 613	Hartung, H.	802	Penck, A.R.	645, 812, 813	Uslé, J.	655
Arman, A.	817	Heckel, E.	520, 523, 524, 724	Picasso, P.	545 – 551, 739	Vlaminck, M. de	506
Balkenhol, S.	822	Heine, T.	566	Poliakoff, S.	738	Voigt, J.	650, 821
Balwé, A.	740	Hilmar, J.	623	Prem, H.	610	Vries, H.	619
Barlach, E.	709	Hofer, K.	741, 742	Purrmann, H.	544, 733	Walther, F. E.	630
Baselitz, G.	800, 810, 820	Hohlwein, L.	567	Putz, L.	505	Warhol, A.	616, 815
Bauer, R.	737	Honegger, G.	621	Rainer, A.	611	Wesselmann, T.	617
Baumeister, W.	538	Immendorff, J.	644, 811	Ramos, M.	618	Wollheim, G.	536
Beckmann, M.	529	Jawlensky, A. von	527, 735	Renoir, A.	511		
Berges, W.	615	Jenkins, P.	622	Richter, G.	638, 819		
Bergman, A.	801	Kleinschmidt, P.	533	Ritschl, O.	600		
Bouzianis, G.	555	Klimt, G.	509, 701, 707, 708,	Rodin, A.	510		
Buchheister, C.	539 – 542		715	Rohlf, C.	508, 512		
Buchholz, E.	736	Kokoschka, O.	569, 571	Roller, A.	568		
Büttner, W.	809	Kolbe, G.	710	Salvo	648		
Cage, J.	629	Kubin, A.	504	Scheibl, H.	614		
Campendonk, H.	725, 726	Kupka, F.	500	Schiele, E.	501 – 503, 570,		
Chagall, M.	557 – 560	Le Corbusier	743		703, 711, 716, 717, 721, 722		
Christo	818	Lehmpfuhl, C.	647	Schifano, M.	624		
Dix, O.	528, 531, 532, 537	Liebermann, M.	706, 714	Schleime, C.	649		
Dufy, J.	734	Macke, A.	521, 702	Schmidt-Rottluff, K.	514, 516,		
Eichwald, M.	652	Matisse, H.	552 – 554		556		
Erler, F.	535	Modersohn, O.	513	Schramm, W.	719		
Ernst, M.	718	Moser, K.	564, 565	Scully, S.	637		
Förg, G.	642, 808	Mulley, O.	728	Signac, P.	562		
Francis, S.	805, 816	Munch, E.	705	Slevogt, M.	534, 723		
Fries, P.	651	Münter, G.	573, 729, 732	Soulages, P.	602		
Fruhtrunk, G.	803, 807	Nitsch, H.	804, 806	Spiro, E.	507		
Fußmann, K.	646	Nolde, E.	515, 518, 522, 525,	Starn, M. und D.	653		
Gonschior, K.	643		704, 712, 713, 727, 730	Strunz, K.	654		
Gotsch, F. K.	561	O'Donoghue, H.	604	Sturm, H.	607 – 609		
Graubner, G.	634	Oelze, R.	605, 606	Tappert, G.	720		
Grieshaber, H.	601	Paolozzi, E.	620	Trökes, H.	603		
Griffa, G.	625 – 628	Pechstein, M.	517, 519, 526,	Tuttle, R.	635, 636		
Grosz, G.	530		572, 700, 731	Twombly, C.	639 – 641		
Haring, K.	814	Peiffer Watenphul, M.	563	Uecker, G.	631 – 633		

Einliefererverzeichnis / Consignors Index

[234646]501 504, 509, 514, 516, 517, 525, 528, 530, 531, 564 – 573, 709, 707, 708, 711, 715 – 717, 721, 722, 724 [234689]536 [234695]537 [234697]513 [234707]619, 625 – 628, 630, 632, 633, 635, 636, 818 [234709]563 [244723]614 [244740]500, 518, 520, 545, 546, 551 – 554, 557, 560, 739 [244743]732 [244745]548 [244747]629 [244748]610 [244752]700, 729 [244760]728 [244763]510 [244773]522, 534 [244775]631, 803 [244779]655 [244783]702 [244786]604, 736 [244789]508, 701 [244795]809 [244801]611 [244806]704 [244808]538, 600 [244812]609 [244822]733 [244823]814 [244830]705 [244834]731 [244841]642 [244843]556, 727 [244847]511, 544, 734 [244850]618 [244876]506 [244878]602 [244890]603 [244891]821 [244892]523, 550, 601 [244901]507, 561, 741 [244906]811 – 813 [244912]532, 605, 709 [244913]547, 549 [244921]505, 535, 558 [244922]607, 608 [244926]706, 714, 723 [244927]616 [244931]650, 808 [244934]533, 646 [244940]710, 742 [244942]519 [244945]648, 802, 817 [244946]615 [244947]623 [244949]620 [244958]606 [244963]515 [244965]559 [244966]555 [244967]800, 810 [244968]801 [244969]807 [244970]649 [244974]512 [244976]740 [244977]638 [244980]621, 622, 637, 639 – 641, 651 – 654 [244982]526, 527, 644, 820 [244983]624 [244984]743 [244985]617 [244986]634, 645 [244988]804, 806, 822 [244991]521 [244993]612, 613, 647 [244994]815 [244995]718, 738 [245000]524, 529, 539 – 543, 720, 730, 737 [245001]712, 713, 725, 726, 735, 805, 816 [245010]562 [245011]643 [245012]819 [245013]719

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 aufzuzuführen 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 der Rechnungssumme 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 in the amount of the invoice total.
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

- 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.
- Rechnungsänderungswünsche (u.a. Adresse, Besteuerung) können nach der Auktion nicht mehr angenommen werden.
- 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; GEFÄHRÜBERGANG; AUSFUHRGENEHMIGUNG

- 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.
- 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.
- Grundsätzlich ist der Käufer zur Einholung einer gem. der gesetzlichen Bestimmungen ggf. erforderlichen Ausführungsgenehmigung verpflichtet. Der Käufer kann KARL & FABER beauftragen, das zur Erteilung einer Ausführungsgenehmigung 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 Ausführungsgenehmigung nicht erteilt, ist der Käufer nicht berechtigt, deshalb vom Vertrag zurückzutreten.

§ 5 EIGENTUMSÜBERGANG, FOLGEN DES RÜCKTRITTS BEI ZAHLUNGSVERZUG; RÜCKTRITTSRECHT BEI GELDWÄSCHEVERDACHT

- Das Eigentum an dem zugeschlagenen Kunstwerk geht erst nach vollständiger Zahlung aller KARL & FABER geschuldeter Beträge auf den Käufer über.
- 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.
- 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.

- Billing change requests (address, taxation) cannot be accepted after the auction.
- 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

- 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.
- 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.
- 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

- 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.
- 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.
- 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

- 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.
- 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.
- 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.
- Etwas 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: November 2023

§ 6 PRELIMINARY VIEWING, CATALOGUE DETAILS, LIABILITY OF THE AUCTION HOUSE

- 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).
- 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.
- 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.
- 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: November 2023

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 Lülsdorff M.A., Annegret Thoma 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:
Alexej von Jawlensky, Abstrakter Kopf: Winterstimmung, Los 735
Rückseite außen/Back
Rudolf Bauer, Pink Circle, 737



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 3.000 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 3,000, 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, Johannes von Gross, Leon Beckmann
Fotografie / Lithografie: Myrzik & Jarisch (Portraits),
as-photoworks.com (Kunstwerke),
Heinrich Holtgreve, Karin Brunner (Standorte)
Bildnachweis: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024
(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.
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



