

An abstract painting with a vibrant, chaotic composition. The background is dominated by large, expressive brushstrokes in deep blue and bright red. Interspersed throughout are smaller, energetic splatters and streaks of yellow, white, and black. The overall effect is one of dynamic movement and intense color contrast.

KARL & FABER

Evening Sale
11. Juni 2026

Moderne Kunst, Post War
& Contemporary Art

Künstlerverzeichnis / Artist Index

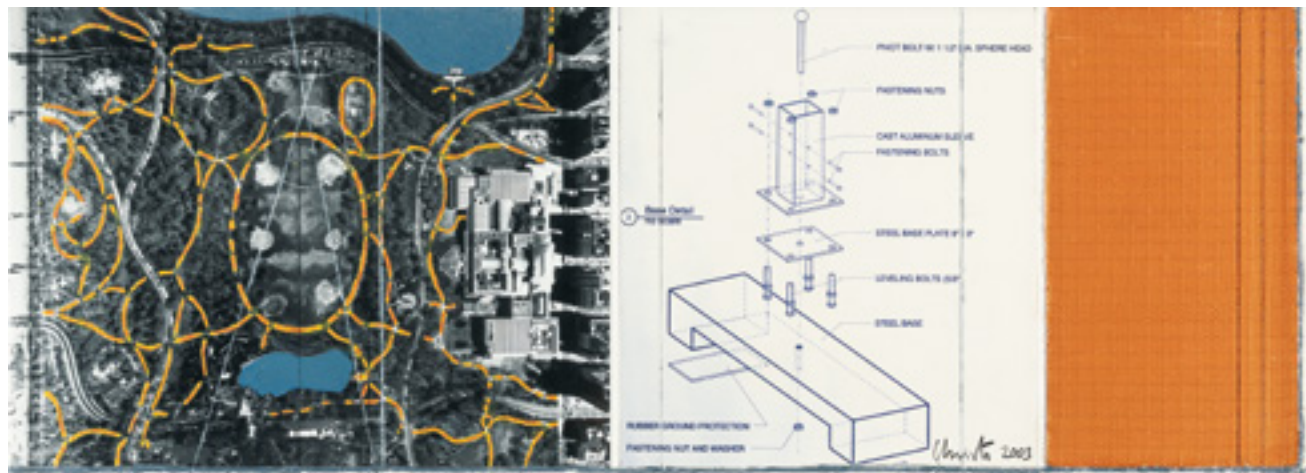
Künstler / Artist	Los / Lot					
Andre, C.	615	Kirchner, E.L.	602, 620, 635, 652, 657	Picasso, P.	617	
Balkenhol, S.	639	Knoebel, I.	609	Rainer, A.	628	
Barlach, E.	642	Kolle, H.	643	Renoir, A.	638	
Baumeister, W.	654	Laurencin, M.	604	Reyle, A.	662	
Beckmann, M.	626	Le Corbusier	648	Röhl, K.	608, 611	
Calderara, A.	610	Léger, F.	649	Roller, A.	632, 633	
Christo und Jeanne-Claude	650	Liebermann, M.	603	Rotella, M.	631	
Cotton, W.	663	Luther, A.	612	Saura, A.	645	
Cragg, T.	646, 655	Mack, H.	653	Schiele, E.	629, 636, 637	
Dalí, S.	664	Macke, A.	606	Schleime, C.	624, 665	
Dufy, R.	619	Marc, F.	634	Tappert, G.	641	
Feininger, L.	651, 656	Marcks, G.	666	Topp, A.	600	
Filliou, R.	659	Miró, J.	618	Trockel, R.	660	
Förg, G.	614	Modersohn-Becker, P.	605	Uecker, G.	661	
Francis, S.	607, 630	Moholy-Nagy, L.	616	Valtat, L.	622	
Geiger, R.	613	Mueller, O.	627	Vedova, E.	601	
Goller, B.	647	Münter, G.	623, 625	Warhol, A.	658	
Kanoldt, A.	640	Nolde, E.	621	Winter, F.	644	



Pablo Picasso, Femme au corsage à fleurs, Los 617



Joan Miró, „Peinture“, Los 618



The Gates (project for Central Park, New York City) Central Park South, Central Park West, 5th Avenue and West 110th St.

Free Flying Fabric panels (nylon cloth) suspended from horizontal beam section length 8' between each gate 12' 10\"/>



steel base 1 1/2\"/>

Christo und Jeanne-Claude
„The Gates (Project for Central Park, New York City)“, Los 650



Rosemarie Trockel, Strickbild, Los 660



Pierre-Auguste Renoir, Femme nue allongé, Los 638



Gabriele Münter, „Buntes Blumenbild“, Los 625
Will Cotton, „DELICIOUS“, Los 663
Emil Nolde, Gelbe, rote und violette Blumen, Los 621

Live-Auktionen

Live in München und online auf karlunfaber.de

345 Evening Sale Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Donnerstag, 11. Juni 2026

346 Day Sale Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Freitag, 12. Juni 2026

Online-Only-Auktion

Nur auf karlunfaber.de

935 Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Freitag, 29. Mai bis Freitag, 12. Juni 2026



Alle Lose dieser Auktionen

Auktion 345

KARL&FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München

Evening Sale

Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art

Donnerstag, 11. Juni 2026, 17 Uhr

Evening Sale

Modern Art, Post War & Contemporary Art

Thursday, 11 June 2026, 5 pm



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



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

Experten für diese Auktion / Specialists for this sale



Dr. Sarah Dengler
Leiterin Moderne Kunst
Head of Modern Art
+49 89 24 22 87 238
sdengler@karlundfaber.de



Dr. Julia Runde
Leiterin Post War & Contemporary Art
Head of Post War & Contemporary Art
+49 89 24 22 87 29
jrunde@karlundfaber.de



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



Caroline Klapp M.A.
Senior Director Post War & Contemporary Art
+49 89 24 22 87 12
cklapp@karlundfaber.de



Dr. Friedrich J. Becher
Experte Moderne Kunst
Specialist Modern Art
+49 89 24 22 87 205
fbecher@karlundfaber.de



Nina Wieland M.A.
Expertin Post War & Contemporary Art
Specialist Post War & Contemporary Art
+49 89 24 22 87 234
nwieland@karlundfaber.de

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung und Expertisen / Cataloguing and Research



Christiane Beer M.A.
Leiterin Wissenschaftliche
Katalogbearbeitung / Head of Cataloguing
+49 89 24 22 87 19
cbeer@karlundfaber.de



Margrét Magnúsdóttir M.A.
Expertin Moderne & Zeitgenössische Kunst /
Modern & Contemporary Art
+49 89 24 22 87 223
mmagnusdottir@karlundfaber.de



Freya Cazalet M.A.
Expertin Moderne & Zeitgenössische
Kunst / Modern & Contemporary Art
+49 89 24 22 87 237
fcazalet@karlundfaber.de



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

Auktion / Auction

Auktion 345 – Donnerstag, 11. Juni 2026

17 Uhr Evening Sale Moderne Kunst
& Post War / Contemporary Art Los 600 – 666

Auktion 346 – Freitag, 12. Juni 2026

14 Uhr Day Sale Moderne Kunst Los 700 – 803
16 Uhr Day Sale Post War / Contemporary Art Los 900 – 1041

Auction 345 – Thursday, 11 June 2026

5 pm Evening Sale Modern Art
& Post War / Contemporary Art Lot 600 – 666

Auction 346 – Friday, 12 June 2026

2 pm Day Sale Modern Art Lot 700 – 803
4 pm Day Sale Post War/ Contemporary Art Lot 900 – 1041

Vorbesichtigung / Preview

Alle Werke / All Works

München
Vernissage:
Mittwoch, 3. Juni, 18 – 21 Uhr

Vorbesichtigung:
Donnerstag, 4. Juni bis Mittwoch, 10. Juni 2026
Freitag sowie Montag bis Mittwoch, 10 – 18 Uhr
Samstag, Sonntag & Feiertag, 12 – 17 Uhr

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

Zeitgenössische Kunst aus diesem Katalog zeigen wir
zusätzlich im **Luitpold Lab** (Zugang über Salvatorplatz 4 oder
Maximiliansplatz 10 (Palmengarten), 1. OG) und im **Triangle at
Luitpoldblock**, Maximiliansplatz 10

Ausgewählte Werke / Selected Works

Düsseldorf
Vorbesichtigung:
Montag, 18. Mai, 17 – 20 Uhr
Dienstag, 19. Mai, 11 – 20 Uhr

KARL&FABER Düsseldorf
Mannesmannufer 7 · 40213 Düsseldorf
duesseldorf@karlundfaber.de · T +49 211 9119 41 14

Hamburg
Vernissage:
Mittwoch, 20. Mai, 18 – 21 Uhr

Vorbesichtigung:
Donnerstag, 21. Mai, 11 – 16 Uhr

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

Zusätzliche Losansichten und
weiterführende Informationen in
unseren Online-Katalogen:

Additional lot views and
further information in our
online catalogues:



Kontakt / Contact



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



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



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

Niederlassung Hamburg



Repräsentantin Hamburg & Senior Director
Moderne & Post War / Contemporary Art
Barbara Guarnieri M.A.
+ 49 40 82 24 38 23
bguarnieri@karlundfaber.de



Repräsentantin Hamburg
Christine Kramer M.A.
+49 40 82 24 38 23
ckramer@karlundfaber.de



Senior Consultant
Erika Wiebecke M.A.
+49 40 82 24 38 23
ewiebecke@karlundfaber.de

Dependance Düsseldorf



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

Repräsentanten / Representatives



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



Frankfurt am Main
Dr. Alexandra Enzensberger
+49 160 92 71 07 92
aenzensberger@karlundfaber.de



Berlin
Angela Francis Rosenberg
+49 174 95 44 487
arosenberg@karlundfaber.de



Österreich
Rudolph Lobmeyr M.A., M.B.A.
+43 69 91 27 00 675
rlobmeyr@karlundfaber.de



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

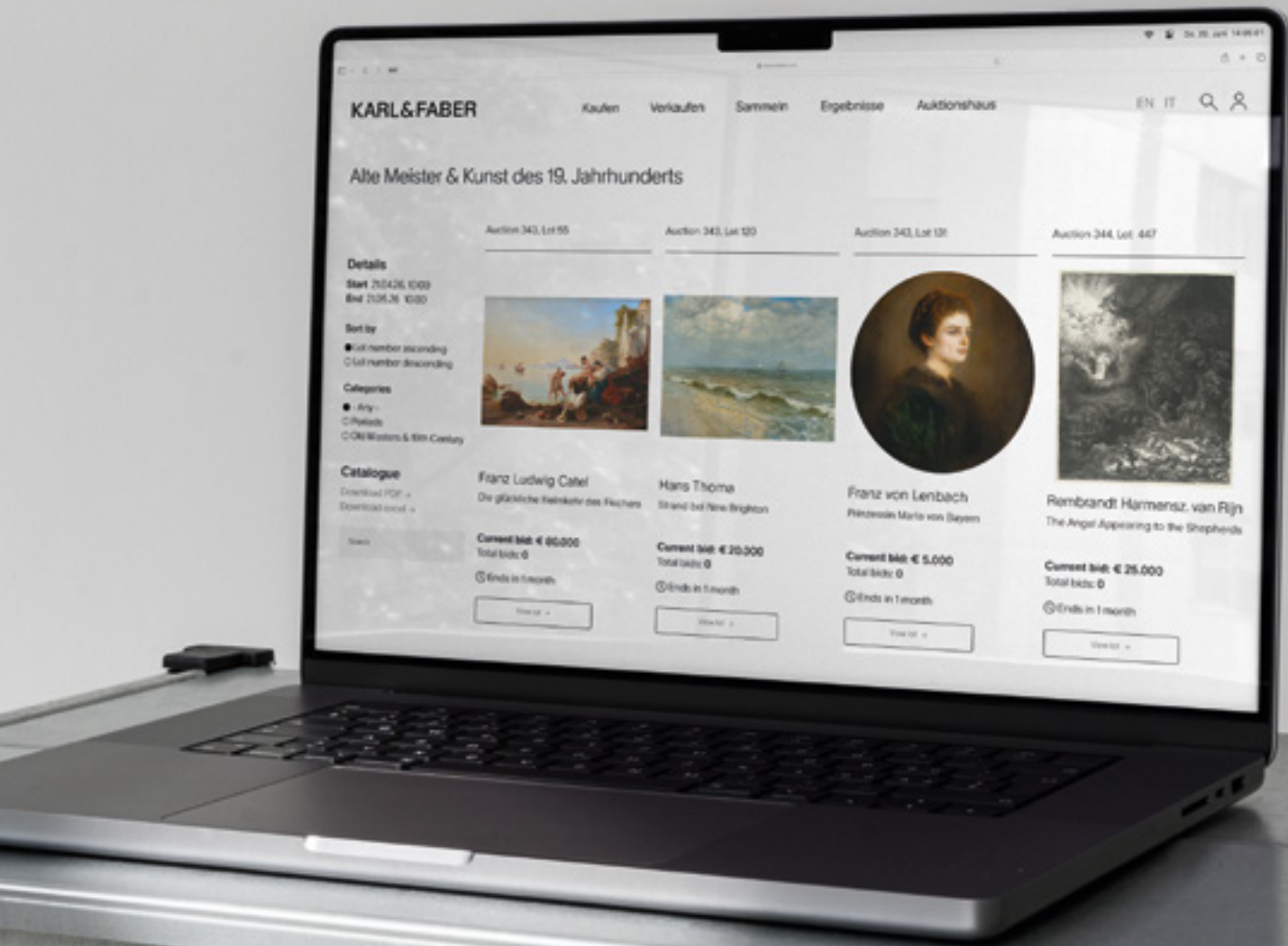


Italien
Teresa Meucci
+39 33 38 63 32 55
tmeucci@karlundfaber.de

My KARL&FABER – Mehr Komfort beim Bieten

- Online bieten: Live oder Online Only, gebührenfrei über unser Biet-Tool
- Einfach und barrierefrei, klar strukturiert und intuitiv
- Moderner Auftritt, mehr Übersicht – für Orientierung und Vertrauen

Registrieren Sie sich jetzt für My KARL&FABER
und erleben Sie Bieten neu!



Weitere Information auf karlundfaber.de

Auktion 345

KARL&FABER Kunstauktionen · Amiraplatz 3 · 80333 München

Evening Sale Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art

Donnerstag, 11. Juni 2026, 17 Uhr

Evening Sale Modern Art, Post War & Contemporary Art

Thursday, 11 June 2026, 5 pm

Arnold Topp

1887 Soest – Ostfront (verschollen) 1945

600^R Nächtliche Stadtlandschaft mit Kirche und Friedhof

Öl auf Karton. (Wohl 1917). Ca. 30 × 23 cm. Signiert unten rechts.

€ 25.000/35.000



Es ist nicht völlig auszuschließen, dass das Bild identisch ist mit „Nächtliches Bild“ (WVZ Enders 17.Oe.18.), das 1917 auf der 51. Ausstellung der Galerie Der Sturm in Berlin ausgestellt war.

Enders 17.Oe.35.

Dr. Rainer Enders, Frankfurt/Oder, hat die Echtheit des Werkes bestätigt. Es wird in der nächstfolgenden Überarbeitung des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Ausstellung:

Stattbekannt. 150 Jahre Brandenburg in Bildern, Museum im Frey Haus, Brandenburgisches Landesmuseum, Brandenburg/Havel 2015/16, farb. Abb. S. 85.

Provenienz:

Sammlung Erwin Wilhelm, Stuttgart, Anfang der 1930er Jahre in Berlin erworben, seitdem in Familienbesitz; Nagel, Stuttgart 17.10.2009, Los 772; Galerie Thomas, München (in Kommission), verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett; Privatsammlung, Hamburg.

- **Ausdrucksstarkes nächtliches Motiv von Arnold Topp**
- **Charakteristischer Bildaufbau mit kubistisch prägnanten Bilddiagonalen und harmonisch gedämpftem Farbspektrum**
- **Bei der dargestellten Kirche handelt es sich sehr wahrscheinlich um die Petrikapelle auf der Brandenburger Dominsel**

Das Bild wird von einer vergleichsweise friedlichen Stimmung getragen. Es ist Mitternacht und ein klarer Himmel lässt den bleichen Vollmond und die Sterne leuchtkräftig scheinen. Im linken Teil der Darstellung befindet sich eine Kirche, deren stolz erhobenes Kreuz sich des Mondes als einer Gloriole bedient. Zu ihr gehört ein alter Kirchhof, durch ein schiefstehendes Grabkreuz gekennzeichnet. Daneben stehen dicht aneinander gedrängt drei Häuser, deren erleuchtete Fenster neugierig hinunterschauen. Und in diesem Augenblick werden wir gewahr, dass ja auch die Sterne nichts anderes sind als Himmelaugen, die gebannt auf den durch den Mond in das gleiche bleiche Licht getauchten Kreis im Hof starren. Denn dort unten geschieht etwas. Aus dem Widerschein des Mondes scheint sich als sein Geschöpf eine bleiche Gestalt zu materialisieren. Einer Palisadenwand gleich schützt ein Zaun die Kirche vor diesem unheimlichen Treiben.

Arnold Topp, bei dem das narrative Element häufig stark ausgeprägt ist, erzählt auch hier eine Geschichte, wodurch der Beschauer immer wieder in den Bann der Darstellung gezogen wird und jedes Mal aufs Neue bisher nicht beachtete Details entdeckt. Es ist eine faszinierende kubistische Darstellung, in der die später so sehr dominierenden stürzenden prismatischen Formen lediglich am Rande vorkommen. Das Bild ist klar strukturiert, wobei den Ästen der Bäume eine strukturbildende Funktion zukommt. Nicht verschwiegen werden soll, dass der Künstler die Nacht liebte. Oft war er zu dieser Zeit unterwegs, erlebte manches Abenteuer und hat in mehreren Werken die Nacht gestaltet.

Die in der Darstellung liegende gespannte Ruhe, die sich in Grenzen haltenden stürzenden Elemente, das aufrecht stehende Kreuz der Kirche deuten auf eine Entstehung des Bildes im Jahre 1917, nachdem Topp die auch in seinem Werk sichtbaren traumatischen Folgen des Krieges und seiner Verwundung überwunden hatte und bevor die deutsche Kapitulation, die Abdankung des Kaisers und die Revolution einschließlich der sich daran anschließenden Kämpfe ihn erneut mit Hoffnungen, Ängsten und Anteilnahme erfüllten und auch sein Werk veränderten.

Dr. Rainer Enders



Emilio Vedova

1919 – Venedig – 2006

601 Presenze (T.-D.EB.W.)
Öl auf Leinwand. (1980er Jahre), Ca. 92 × 112 cm.

€ 30.000/40.000



Verso auf der Leinwand sowie auf dem Keilrahmen mit dem Stempel der Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, vom 3.3.08.

Provenienz:
Sammlung Winkhaus-Franzius, München.



Verso



- **Emilio Vedova ist einer der wichtigsten Vertreter der abstrakt-informellen Malerei in Italien**
- **1947 beteiligt sich Vedova erstmals an der Biennale in Venedig, 1997 wird er mit dem Goldenen Löwen für sein Gesamtwerk ausgezeichnet**
- **Seine Werke sind in bedeutenden internationalen Sammlungen wie dem Solomon R. Guggenheim, New York, dem Museum of Modern Art, New York, und der Tate London vertreten**

Die Erneuerung der italienischen Kunst war das Anliegen Vedovas seit dem Jahr 1946, als er zusammen mit anderen antifaschistisch gesinnten Künstlern die Gruppe „Fronte nuovo delle arti“ gründet. Für ihn geht dieser Weg nur über die Abstraktion und so entwickelt er nach einer geometrisch geprägten Phase in den 1950er Jahren die gestisch-explosive Handschrift, die seinem Temperament entspricht. Im Spätwerk wird die temperamentvolle Geste weicher und durchlässiger. Bildbeherrschend ist im vorliegenden Werk, wie in den meisten seiner Bilder, der Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Energisch aufgetragene schwarze Pinselstriche bilden mit dem weißen Grund trotz aller Heftigkeit ein durchlässiges Gefüge. Inmitten der Leinwand setzt Vedova auf der Rückseite einen vertikalen, kräftigen Pinselstrich in leuchtendem Rot. Auf der Vorderseite entsteht so durchscheinend ein zarter roter Akzent, kaum sichtbar und gleichsam eine subtile Steigerung des schwarz-weißen Kontrasts.

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

602 Mädchen im Badetub

Lithografie auf Velin. (1908). Ca. 33×38 cm (Blattgröße ca. 41×47 cm). Eines von nur 5 bekannten Exemplaren. Signiert unten rechts, bezeichnet „Probedruck“ unten links.

€ 15.000/20.000



Verso mit dem Stempel „Unverkäuflich / E L Kirchner“. Seltene, frühe Lithografie des Künstlers.

Gercken 261.

Ausstellung:

Nolde, Schmidt-Rottluff und Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert. Hamburg 1905–1958, Ernst Barlach Haus, Hamburg u. a. 1999–2000, Kat.-Nr. 39, Abb. S. 46, verso auf der Rahmenrückpappe mit zwei Etiketten.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit dem Basler Stempel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „L 96 I“ sowie den Vermerken „K 3490“ und „C 1897“; Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg; Ketterer, München 10.6.2017, Los 213; Privatsammlung, Norddeutschland, bei Vorgenannter erworben.

- Lithografie mit intimer Badeszene, die aufgrund der direkten Zeichnung Kirchners auf den Lithostein ihren spontanen zeichnerischen Charakter behält
- Sehr seltenes Blatt, von dem nur 5 Abzüge bekannt sind: zwei davon befinden sich im Brücke-Museum in Berlin und in der National Gallery of Art in Washington
- Aus der bedeutenden Sammlung des Hamburger Mäzenenpaares Martha und Paul Rauert, das zu den frühesten Förderern der „Brücke“-Künstler und des Expressionismus zählt

Aktdarstellungen zählen seit den Sommerausflügen der „Brücke“-Künstler an die Moritzburger Seen zu den Hauptmotiven Ernst Ludwig Kirchners. Technikübergreifend finden sie sich in zahlreichen Variationen in seinem umfangreichen Œuvre wieder. Kirchner sucht in der Nacktheit der Badenden die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, die ihn inspiriert und zu künstlerischen Höchstleistungen antreibt. Neben Akten im Freien wird gerade das Motiv des „Akts im Badetub“ zu einem seiner bekanntesten Bildsujets. Statt in der freien Natur zeigt er dabei junge Frauen und Mädchen bei ihrer

alltäglichen Waschroutine in häuslicher Umgebung. Die 1908 entstandene nur in wenigen Abzügen gedruckte Lithografie „Mädchen im Badetub“ steht exemplarisch für dieses wunderbar intime Sujet. Kirchner wählt dafür keine konventionelle Ansicht, sondern eine künstlerisch besonders interessante Perspektive von oben herab auf den am Boden stehenden Badezuber. Im selben Jahr fertigt er noch zwei weitere Druckgrafiken mit ähnlichen Motiven (Gercken 261 u. 262) als auch das Gemälde „Akt in Badewanne von oben gesehen“ (WVZ Gordon 50).







Max Liebermann

„Der Impressionismus ist nicht – wie man’s täglich hören oder lesen muß – eine Richtung, sondern eine Weltanschauung: Jeder kann in ihr nach seinem Talent selig werden.“

Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

603^R Der Nutzgarten in Wannsee nach Südwesten
Öl auf Leinwand. 1920. Ca. 65,5×89 cm. Signiert und datiert unten links.

€ 350.000/450.000



Eberle 1920/18.

Provenienz:
1943–1946 vom Landesamt für Denkmalpflege, München, zum Schutz vor Luftangriffen ausgelagert;
1946–1948 Central Collecting Point, München, verso mit der blauen Nummer „38174“;
Maria Dietlinde Weinmüller, Tegernsee;
Kurt und Herrmann Lion, Kreuzlingen, 1970er Jahre;
Privatbesitz, Schweiz;
Ketterer, München 3.12.2008, Los 252;
Privatbesitz, Norddeutschland.

- Meisterhafte Darstellung des Nutzgartens am Wannsee
- Typische impressionistische Lichtstimmung
- Eines der beliebtesten Motive in Liebermanns Œuvre





Bild: Dr. Minx, Wikimedia Commons, lizenziert unter CC BY-SA 3.0

Liebermann-Villa am Wannsee



Max Liebermann, Das Atelier in Wannsee, Öl auf Leinwand, 1932, Privatbesitz

Im Sommer 1909 erwirbt Max Liebermann eines der letzten freien Wassergrundstücke in der Villenkolonie Alsen am Wannsee und lässt sich dort von Paul Otto Baumgarten ein Sommerhaus errichten – sein „Schloss am See“, wie er es im Juli 1910 in einem Brief an Adolph Goldschmidt nennt. Die Gartenanlage entwickelt er gemeinsam mit Alfred Lichtwark; der straßenseitige Nutzgarten, nach dem Vorbild norddeutscher Bauerngärten mit breiten Staudenrabatten beidseits eines axialen Kieswegs angelegt, wird ab den 1910er Jahren zu einem der dichtesten Bildmotive von Liebermanns Spätwerk.

Die vorliegende, 1920 datierte Arbeit zeigt diesen Bereich von einer der reizvollsten Seiten: der Blick geht nach Südwesten, in eine Tiefe, die nicht durch perspektivische Konstruktion, sondern durch die malerische Staffelung der Vegetation entsteht. Das hochstehende Sommerlicht durchsetzt das Laubwerk in feinen Aufhellungen, lässt die Baumkronen in unterschiedlichen Grünwerten changieren und legt sich in warmen Reflexen auf den Kiesweg, der in einem zarten Rosa-Grau das Bild nach vorne öffnet. Davor die geöffnete, locker gefügte Staudenrabatte, gesetzt in raschen, pastosen Tupfern reinen Weißes

gebrochenen Rots und warmen Orange. Über der dunkleren Tiefe der Obstbäume und Birken steht ein klares Sommerblau, das den Blütenakzenten zusätzliche Leuchtkraft verleiht.

Es ist eben diese Spontaneität, mit der Liebermann das Licht im Garten einfängt, die seine Wannseebilder schon zu Lebzeiten zu seinen begehrtesten Arbeiten macht. Innerhalb der Werkgruppe nimmt das vorliegende Gemälde einen besonderen Platz ein: 1921 greift Liebermann nahezu denselben Bildausschnitt in zwei großformatigen Fassungen erneut auf – das hier verzeichnete Werk steht mithin am Beginn dieser konzentrierten Auseinandersetzung mit dem Motiv. Der freie, ungebundene Pinselduktus, der souveräne Farbauftrag und die atmosphärische Geschlossenheit machen die Arbeit zu einem charakteristischen Beispiel der späten Wannsee-Jahre, in dem sich der private Bildraum des Künstlers und die malerische Aufmerksamkeit auf Licht, Farbe und Bewegung im Pflanzenbestand auf das Schönste verbinden.

Eine umfangreiche Provenienzforschung führte zu keinerlei Hinweisen auf einen verfolgungsbedingten Vermögensentzug.

Marie Laurencin

1883 – Paris – 1956

604^R Jeunes filles et cavalière dans un parc
Öl auf Leinwand 1950. Ca. 20 × 40 cm. Signiert und datiert unten links sowie mit Monogramm-Stempel unten rechts.

€ 50.000/70.000



Marchesseau 1474.

Mit einer Expertise von Gilbert Pétridès, Paris, vom 27.3.1987.

Ausstellung:
Petits Bijoux, Helly Nahmad Gallery, London 2026, o. Kat.

Provenienz:
Nachlass der Künstlerin;
Sammlung Suzanne Moreau-Laurencin, Paris, Adoptiv-
tochter der Künstlerin;
Hôtel Drouot, Paris 12.12.1986, „Vente Succession
Moreau-Laurencin“, Los 162;
Privatsammlung, Monaco, vor 1998 erworben.



- Laurencin zählt zu den bedeutendsten Vertreterinnen der französischen Moderne
- Traumhafte Ästhetik
- Laurencin nimmt schon früh an bedeutenden Ausstellungen wie beispielsweise bei Berthe Weill teil

Marie Laurencins Arbeiten zeichnen sich durch eine ganz eigene luftige Art aus. Ihr Werk zeigt von der Realität entrückte Mädchen oder junge Frauen in wehenden luftigen Roben mit Blumen im Haar.

Die vorliegende Parkszene eines „Fête galante“ mit vier weiblichen Figuren – eine zu Ross und eine mit Leier und Ziege – übernimmt die Künstlerin aus dem Rokoko. Die Hauptvertreter dieser Bildgattung waren u.a. Antoine Watteau, François Boucher und Jean-Honoré Fragonard. Wie auch hier hielt man damals in einer ländlichen Idylle verliebte Paare, Tänzer, attraktive Damen und Hirten fest. Laurencin verwendet eine Farbpalette mit Blau, Rot und Gelbtönen, die sie mit viel Weiß und Graugrünabstufungen auflockert. Die Natur führt sie ganz vereinfacht aus, im Zentrum stehen die Akteurinnen und Tiere. Durch ihre ganz

eigene Farbwahl und wenige dunkle zarte Linien, bringt sie ihre Motive zum Schwingen und verleiht ihnen etwas Zauberhaftes und Leichtes.

Obwohl Marie Laurencin schon früh mit den Kubisten wie Georges Braque und später mit Pablo Picasso bekannt ist, übernimmt sie nicht deren kubistischen Stil, sondern entwickelt ihren ganz eigenen. Laurencin, die als Muse von Guillaume Apollinaire gilt, veröffentlicht 1905 unter dem Pseudonym Louise Lalanne einzelne lyrische Arbeiten. Zwei Jahre später findet ihre erste Ausstellung im Salon des Indépendants statt. Weitere Ausstellungen folgen in der Galerie Berthe Weill, der Galerie Barbazanges und später auf der Armory Show in New York.

Ihre Werke sind u.a. im Baltimore Museum of Art, im Centre Pompidou, in der Tate Gallery in London und im Marie Laurencin Museum in Tokio präsent.





Paula Modersohn-Becker

„Es brennt in mir ein Verlangen, in Einfachheit
groß zu werden.“

Paula Modersohn-Becker

1876 Dresden – Worpswede 1907

605 **Zwei Mädchen an einem Birkenstamm stehend**
Tempera auf Malkarton, auf feste Pappe kaschiert.
(Um 1902). Ca. 50 × 54 cm.

€ 300.000/400.000



Busch/Werner 282.

Literatur:
Galerie Aenne Abels, Köln, Katalog Oktober 1955, Abb.

Ausstellung:
Gedächtnis-Ausstellung Paula Modersohn-Becker. 108 Gemälde, 60 Zeichnungen, 10 Radierungen, Bremer Kunsthalle, 1920, Journal der Bremer Kunsthalle, Nr. 688; Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. von Cézanne bis Picasso, Kunsthalle Bremen, 2007/08, außer Kat.; Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Gemälde, Zeichnungen, Graphisches Kabinett, Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen 2007/08, Kat.-Nr. 5, farb. Abb.; Paula Modersohn-Becker. Pionierin der Moderne, Kunsthal-le Krems, 2010, farb. Abb. S. 112; Paula Modersohn-Becker, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2014/15, Kat.-Nr. 24, farb. Abb. S. 163; Paula Modersohn-Becker. Berlin – Worpswede – Paris, Museo Comunale d’Arte Moderna, Ascona 2015, Kat.-Nr. 22, farb. Abb.; Emil Nolde trifft Paula Modersohn-Becker, Museen Böttcherstraße/Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen 2016/17, Kat.-Nr. 32, farb. Abb. S. 96; Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne, Bucerius-Kunstforum, Hamburg 2017, Kat.-Nr. 16, farb. Abb. S. 95; Von Worpswede aus: Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn, Stiftung Ahlers pro Arte, Herford 2018, o. Kat.

Provenienz:
Nachlass der Künstlerin;
Otto Modersohn, Worpswede, 1921;
Philine Vogeler, Worpswede, 1921;
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden (?);
Galerie Aenne Abels, Köln, 1954;
Graphisches Kabinett, Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen;
Privatsammlung, Deutschland, 1956 bei Vorgenanntem erworben.

- **Zum diesjährigen 150. Geburtstag der Künstlerin Würdigung mit zahlreichen Ausstellungen u. a. in Bremen und Dresden**
- **Typische Atmosphäre und Motivik der jungen Künstlerin**
- **Bild aus dem Nachlass Otto Modersohns**



Es ist Abend geworden. Inmitten der Worpsweder Landschaft aus Feldern, von Baumreihen und einem kleinen Bachlauf in Farbflächen strukturiert, lehnen sich zwei Mädchen an eine Birke. Die Sonne scheint müde – oder ist es gar der aufgehende Mond? Die beiden strahlen ebenfalls eine Satttheit des Tages aus. In schnellem Pinselstrich wirft Modersohn-Becker die Szenerie hin: Zwar erkennen wir Weite und Leere, doch das Dargestellte beschränkt sich eher auf ein Ahnen denn ein Erkennen. Einer Erinnerung gleich verschwimmen Details, werden unscharf. So sind die Gesichter auf fasziale Kernelemente beschränkt, erlauben (heute) keine Wiedererkennung.

Paula Modersohn-Beckers Stieftochter Elsbeth Modersohn, das Kind ihres Gatten aus erster Ehe, dürfte hier nicht dargestellt sein. Elsbeth ist in den ersten der ohnehin nicht zahlreichen Ehejahren oft Motiv der Gemälde. Hier jedoch ist keine erst Dreijährige gezeigt, wie Vergleiche mit anderen Gemälden aus der Zeit nahelegen. Vielleicht sind es zwei Mädchen aus der Kolonie oder aus dem Dorf, die hier gezeigt

werden. Vielleicht Zufallsbegegnungen, schnell skizziert oder nur in der Erinnerung festgehalten und dann im Atelier in Tempera fixiert? Oder ist es eine geplante Komposition, die jungen Modelle bezahlt in der einmaligen Möglichkeit, das Künstlerinnenatelier zu erkunden? So oder so, das Motiv der Kinder in verschiedenen Altersstufen finden wir in dieser Zeit immer wieder – Paula Modersohn-Becker verhandelt hier Jugend, Mutter/Kind-Beziehungen, Heranwachsen und Schutzbedürftigkeit des Flüchtigen.

Paula Modersohn-Beckers Stil ist hier unverkennbar. Der gekonnte Farbeinsatz und die Unschärfe lassen ihr Bild gerade nicht zu melancholisch erscheinen. Sie sind sehnsüchtiges Festhalten von alltäglichem Zauber: Bald wird der Tag vorbei sein, die Sonne gesunken, der Mond aufgegangen. Bald werden die Mädchen keine Mädchen mehr sein. Bald wird Paula Modersohn-Becker weiterziehen.

Anlässlich des 150. Geburtstags der Malerin am 8. Februar 2026, wird auf die wegweisende Künstlerin zurückgeblickt und sie mit zahlreichen Ausstellungen geehrt.



Paula Modersohn-Becker, Worpsweder Landschaft, Tempera auf Pappe, Museum Ludwig, Köln

August Macke

1887 Meschede – Perthes-lès-Hurlus 1914

606 Nackte Frau mit Kind
Öl über Bleistift auf feinem Japan. (1912). Ca. 40,5 × 30 cm.

€ 40.000/60.000



Verso am unteren Blattrand mit unleserlichen handschriftlichen Bezeichnungen.

Vriesen 361; Heiderich 373.

Provenienz:
Nachlass des Künstlers, verso sowie auf der Rahmenrückpappe 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.

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

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 Familienmensch. 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



August Macke, Im Garten (Elisabeth mit Walterchen und Wolf), Öl auf Leinwand, 1912, Museum Ludwig, Köln

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>).

Foto: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rha_d03044



Sam Francis

1923 San Mateo/Kalifornien – Santa Monica 1994

607 Ohne Titel (SF92-91)
Acryl auf Velin. (1992). Ca. 94 × 182 cm.

€ 100.000/150.000



Laut der Sam Francis Foundation kann das Werk in unterschiedlichen Ausrichtungen präsentiert werden – sowohl horizontal als auch vertikal.

Das Werk ist im „Sam Francis: Online Catalogue Raisonné Project“ unter der Nr. SF92-91 verzeichnet.

- Provenienz:**
1994 Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel, Signaturstempel und handschriftlichen Archiv- bzw. Inventarnummern;
1998 Gallery Delaive, Amsterdam, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;
Privatsammlung, Belgien;
Privatsammlung, Europa.
- **Charakteristisches Spätwerk, in dem sich Francis' Bildsprache von offenen Farbräumen zu energetisch aufgeladenen Farbclustern entwickelt**
 - **Vielschichtige Komposition aus frei gesetzten Farbformationen, linearen Einschreibungen und dynamischen Drippings in leuchtenden Blau-, Türkis-, Violett- und Magentatönen**
 - **Atmosphärische Verbindung aus gestischer Spontaneität, rhythmischer Struktur und jener lichtdurchwirkten Transparenz, die Francis' späte Arbeiten prägt**

Das vorliegende Werk „Ohne Titel (SF92-91)“ gehört dem späten Schaffen von Sam Francis an und offenbart, wie sich seine Bildsprache über die Jahrzehnte entwickelt hat. Farbe und Raum bleiben zentral, doch Struktur und Organisation haben sich verändert. Zunehmend verteilt sich die Farbe nicht mehr primär als schwebende Formation im offenen Raum, sondern verdichtet sich zu komplexen, energetisch aufgeladenen Clustern. Farbfelder stoßen gegeneinander, überlagern sich und entwickeln eine beinahe eruptive Dynamik.

Diese Entwicklung kündigt sich bereits in den Arbeiten der 1970er Jahre an, als Francis nach seiner Rückkehr nach Japan geometrischere Grundstrukturen und schärfer gegeneinandergesetzte Weißräume entwickelt.

Die vorliegende Komposition entfaltet sich als dichtes Geflecht aus frei über die Bildfläche verteilten Farbclustern, linearen Einschreibungen und fein zerstäubten Spritzern, die sich rhythmisch über den weißen Bildgrund bewegen. Francis entwickelt ein vielschichtiges Netz einzelner Farbereignisse, die miteinander



der korrespondieren und die Fläche nahezu pulsierend beleben. Vor allem die kühlen Blau-, Türkis- und Violettöne bestimmen die Gesamtwirkung, werden jedoch immer wieder von kräftigen roten und magentafarbenen Akzenten durchbrochen. Schwungvolle Linien, Schleuderspuren und Drippings durchziehen die Komposition und verleihen ihr eine große Beweglichkeit.

Gleichzeitig behalten die Werke der 1990er Jahre jene besondere Leuchtkraft und Transparenz, die Francis' Malerei unverwechselbar machen. Die biomorphen, zellularen Formen pulsieren gleichsam mit innerem Licht und erinnern an mikroskopische oder kosmische Strukturen – an Zellen, Atome oder Planetensysteme. Gerade hierin wird deutlich, wie sehr Francis' Kunst von der Vorstellung einer universellen, nahezu grenzenlosen Energie getragen wird.

„Los Angeles ist für das Licht in meinen Arbeiten am besten. Das New Yorker Licht ist hart. Das Licht in Paris ist ein schönes Himmelsgrau. Aber das Licht in Los Angeles ist klar und strahlend, sogar, wenn es dunstig ist.“



Klare Linie

Die Linie ist Klarheit. Sie ist eine der ursprünglichsten und zugleich vielgestaltigsten Ausdrucksformen des Menschen – ein erster Impuls, die Welt zu ordnen, zu begreifen und sichtbar zu machen. Oft steht sie am Anfang eines Bildes, als tastende Setzung, als Spur einer Bewegung, die sich ihren Weg über die Fläche bahnt. Schon in den frühesten Höhlenmalereien hinterließen Menschen Linien, um Spuren ihres Denkens und Empfindens festzuhalten. Und auch Kinder beginnen ihr Zeichnen mit der Linie: Sie ziehen, wiederholen, verdichten – und erschließen sich so Schritt für Schritt ihre eigene Bildwelt.

Die Linie schafft Struktur. Sie ist Entscheidung und Gestalt zugleich. In ihrer Verdichtung kann sie sich zur energiegeladenen Bewegung steigern, zum Geflecht, das Raum erobert und formt. In ihrer Reduktion hingegen wird sie zur Grenze, zur leisen Setzung, die Fläche erst hervorbringt. Wo eine Linie gezogen wird, entsteht Ordnung: Innen und Außen, Nähe und Distanz, Form und Feld treten in Beziehung. Eine klare Linie kann trennen – und zugleich verbinden, Übergänge markieren oder aufheben.

In manchen Bildern wird die Linie zum konstruktiven Gerüst, zum Maß, das die Welt gliedert und lesbar macht. In anderen erscheint sie als vibrierende Spur, als Wiederholung, als Rhythmus, der sich über die Fläche legt und Zeit sichtbar werden lässt. Sie kann als scharfer Schnitt auftreten oder als kaum wahrnehmbare Verschiebung, als Kante, als Raster, als Horizont. Selbst dort, wo sie sich fast auflöst, bleibt sie wirksam – als Grenze zwischen Farben, als Spannung zwischen Flächen, als leise Orientierung im Raum.

Über das Bild hinaus durchzieht die Linie unser Verständnis von Welt. In Kurven und Diagrammen messen wir Veränderung, in technischen Zeichnungen und Systemen ordnen wir Zusammenhänge. Linien auf Karten und in Navigationssystemen führen uns durch unbekannte Räume und machen Wege sichtbar, die wir noch nicht gegangen sind. So wird die Linie nicht nur zum Mittel der Darstellung, sondern zum Werkzeug der Erkenntnis – und zu einer Spur, die uns durch die Welt begleitet.

Karl Peter Röhl

1890 – Kiel – 1975

608^R Konstruktion

Tusche auf Karton. 1922. Ca. 50 × 65 cm. Signiert und datiert unten links.

€ 20.000/25.000



Wir danken dem Nachlass Karl Peter Röhl für die Hilfe bei der Katalogisierung.

Ausstellung:

Karl Peter Röhl. Bauhaus Weimar, Galerie Gmurzynska, Köln 1975, Kat.-Nr. 17, Abb. S. 38;

Karl Peter Röhl. Bauhausjahre. Ausstellung zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1990, S. 86, Abb. S. 87.

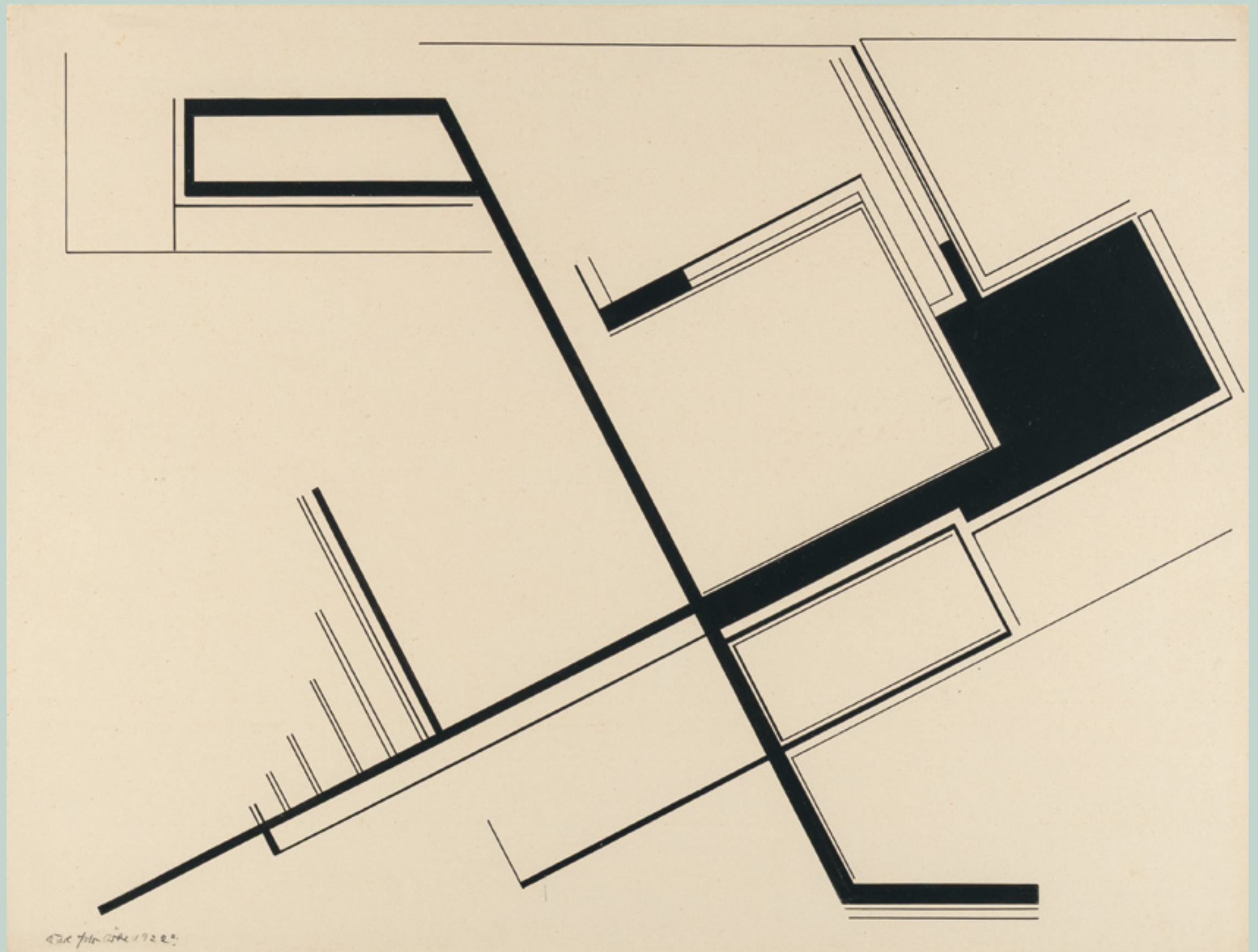
Provenienz:

Nachlass des Künstlers;
Privatsammlung, Schweiz.

- Tuschezeichnung aus der Bauhauszeit Röhl's
- Reduktion auf Linie, Winkel und rechteckige Grundformen
- Ausdruck einer rationalen, architektonisch gedachten Bildordnung

In den frühen 1920er Jahren vollzieht Karl Peter Röhl den Übergang von einer subjektiv geprägten expressionistischen Bildauffassung hin zu einer sachlichen, konstruktivistischen Formsprache. Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit den avantgardistischen Tendenzen am Bauhaus in Weimar sowie den Einflüssen von Theo van Doesburg und der niederländischen De-Stijl-Bewegung.

Die vorliegende Tuschezeichnung gehört zu den charakteristischen Arbeiten dieser Phase. Röhl entwickelt hier eine streng geometrische, gegenstandslose Komposition, die durch die Reduktion auf Linien, Flächen und präzise gesetzte Winkel bestimmt wird. Die schwarzen Balken und rechteckigen Formen strukturieren die Bildfläche mit nahezu architektonischer Klarheit und verleihen der Komposition eine rationale, konstruktive Ordnung.



Imi Knoebel

1940 Dessau

609 Moment 1

Acryl auf Aluminium bzw. Kunststoffolie (2-teilig). Mit Hängeanleitung und Ersatzfolie in O.-Kartonmappe. 2004. Gesamtmaß ca. 109 × 182 cm. Verso auf Aluminium signiert und datiert und bezeichnet mit Richtungspfeil. Verso auf der Kunststoffolie bezeichnet.

€ 60.000/70.000



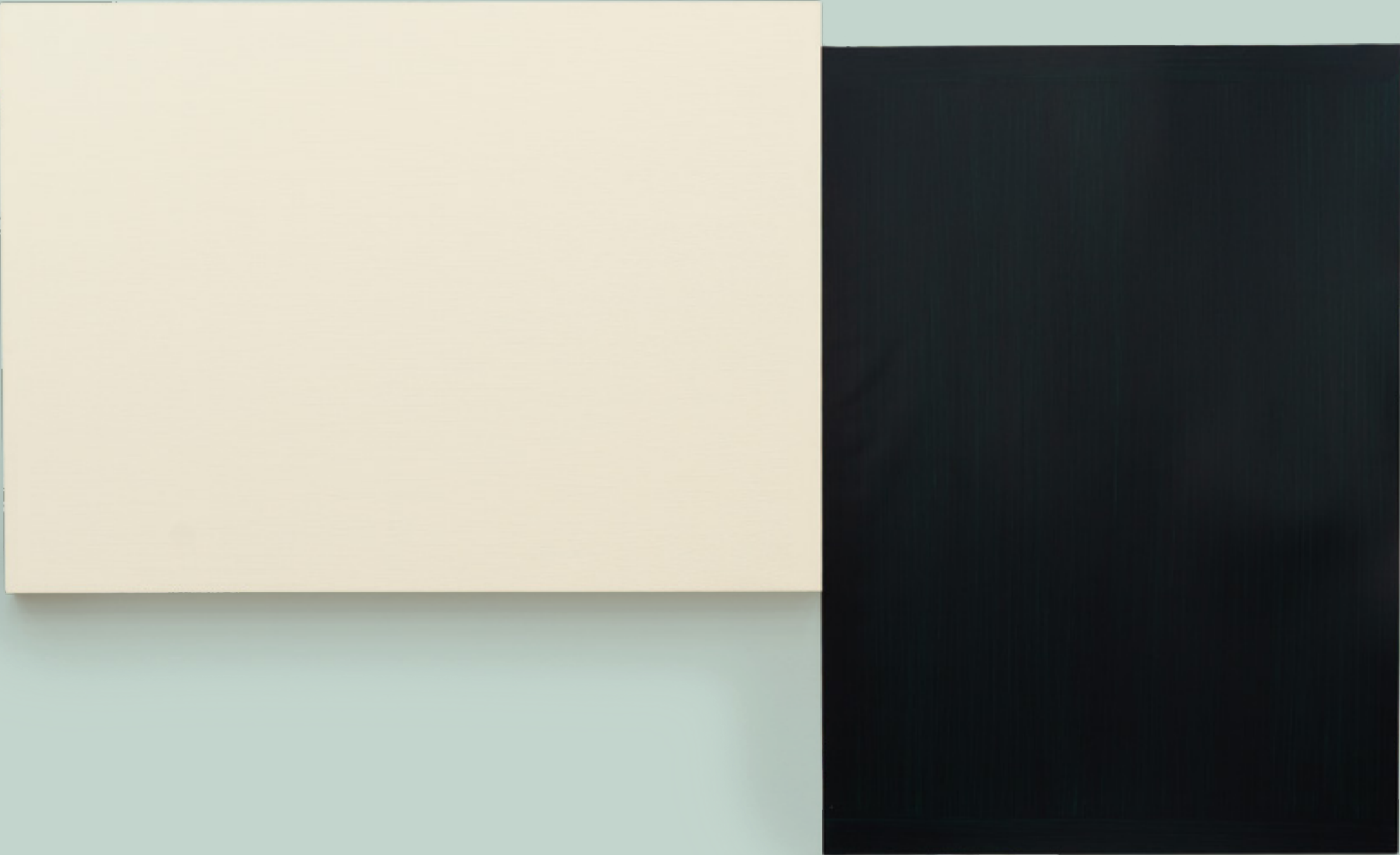
Provenienz:
Privatsammlung, Belgien.

- Imi Knoebel gilt mit seinem mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Werk als herausragender Vertreter einer radikal gegenstandslosen Malerei
- Seine Werke befinden sich in Museumssammlungen weltweit, u. a. Bonnefanten Museum, Maastricht, Centre Georges Pompidou, Paris, Dia:Beacon, New York, MoMA Museum of Modern Art, New York, Reina Sofia, Madrid, San Francisco Museum of Modern Art
- Bis Ende Mai 2026 sind Werke von Knoebel in der Dept Art Gallery, Mailand zu sehen, kuratiert von Gianluca Ranzi

Imi Knoebel zählt zu den bedeutendsten Vertretern der Minimal Art in Deutschland. Als Schüler von Joseph Beuys entwickelt er früh eine eigenständige Position, die sich konsequent mit den Grundfragen von Farbe, Fläche und Material auseinandersetzt und dabei Minimalismus mit einer überraschend sinnlichen Qualität verbindet.

Die vorliegende Arbeit besticht durch ihre radikale Einfachheit: Zwei monochrome Flächen in Weiß und Schwarz stehen einander gegenüber. Doch gerade in dieser Reduktion entfaltet sich die besondere Spannung des Werkes. Die weiße Farbfläche auf Aluminium trifft auf eine schwarz bemalte Kunststoffolie; zwei unterschiedliche Bildträger, deren Materialität bewusst sichtbar bleibt und die Wahrnehmung entscheidend prägt.

Typisch für Knoebel ist dabei der Umgang mit Oberfläche und Auftrag. Trotz der scheinbaren Strenge bleibt der Pinselstrich präsent, fein, rhythmisch, fast meditativ. Die Flächen sind nicht glatt und industriell, sondern tragen eine subtile, handwerkliche Handschrift. Genau hier liegt der Reiz: Das Werk bewegt sich zwischen perfekter Geometrie und lebendiger Malerei. Knoebel führt damit zentrale Ideen der Minimal Art weiter, löst sie jedoch aus ihrer oft kühlen Strenge. Seine Arbeiten sind keine anonymen Objekte, sondern besitzen eine stille, intensive Präsenz. Die Reduktion auf Schwarz und Weiß wird so zu einer konzentrierten Erfahrung von Material, Licht und Oberfläche.



Antonio Calderara

1903 Abbiategrosso – Vacciago 1978

610 „Orizzonte bicromo b“
Öl auf Holz. 1968/1969. Ca. 54 × 24 cm (Rahmen
ca. 72,5 × 42,5 cm). Verso zweifach signiert sowie datiert,
betitelt und bezeichnet mit Orts- und Maßangaben.

€ 35.000/45.000



Mit einem Fotozertifikat des Archivio Antonio Calderara,
Mailand, vom 29.9.2021.

Das Werk ist im Archivio Antonio Calderara, Mailand, unter
der Nummer „0448“ registriert.

Ausstellung:
Galerie Denise René, Paris 1971, Kat.-Nr. 18, verso mit dem
Etikett;
Antonio Calderara, Moderne Galerie, Bottrop 1977, verso mit
dem Etikett;
Antonio Calderara, Stedelijk Museum, Amsterdam 1977,
Kat.-Nr. 25, verso mit dem Etikett;
Gli Orizzonti nell'Idea di Luce di Silvio Wolf, Fondazione
Antonio e Carmela Calderara, Vacciago di Ameno 2016,
farb. Abb. S. 5.

Provenienz:
Sammlung Prof. Dipl.-Des. Helmut Schmitt-Siegel, Düssel-
dorf, verso auf einem Etikett;
Privatsammlung.

- Reizvolle Farbfeldmalerei in warmen Orangetönen
- Antonio Calderara ist einer der bekanntesten Vertreter
des Minimalismus in Europa
- Calderara war bereits 1948 und 1956 Teilnehmer der
Biennale in Venedig

„Orizzonte bicromo b“ aus dem Jahr 1968 steht exemplarisch
für die späte Phase des Œuvres von Antonio Calderara. Seit
dem Ende der 1950er Jahre löst sich seine Malerei zunehmend
von gegenständlichen Bezügen und es vollzieht sich eine
radikale Reduktion auf Farbe, Licht und Komposition. Die
scheinbar monochrome, von warmen Orangetönen dominier-
te Farbfläche wird durch zwei feine, farblich minimal abge-
setzte, horizontale Linien gegliedert. Sie wirkt weniger als
trennendes Element, denn als subtiler Übergang zwischen
zwei nahezu immateriellen Farbfeldern. Die Farbe wird hier



© Fondazione Antonio e Carmela Calderara

„1957–58 richtet sich mein for-
schendes Interesse auf das Licht,
das Licht, welches alles durch-
dringt und auflöst, um nur noch für
sich selbst eine Rolle zu spielen.“

Antonio Calderara

nicht als expressives Mittel eingesetzt, sondern als Träger von
Licht und Stille. Die horizontale Gliederung, die mit dem Titel
„zweifarbiger Horizont“ auch benannt wird, kann als leiser
Hinweis auf Landschaft oder Horizont gelesen werden, bleibt
jedoch bewusst ambivalent. Entscheidend ist nicht die Refe-
renz, sondern die Erfahrung von Gleichgewicht, Ruhe und
Konzentration. Calderaras Malerei bewegt sich damit im Span-
nungsfeld von Konkreter Kunst und spiritueller Abstraktion:
Sie zielt auf eine kontemplative Wahrnehmung, in der das Bild
als Ort des Lichts und der inneren Ordnung erfahrbar wird.



Karl Peter Röhl

1890 – Kiel – 1975

611^R Ohne Titel (Rhythmisch-lineare Komposition in Schwarz und Rot)

Tuschpinsel und Gouache auf Maschinenbütten. 1919.
Ca. 61,5 × 47,5 cm. Signiert und datiert unten rechts.

€ 20.000/25.000



Wir danken dem Nachlass Karl Peter Röhl für die Hilfe bei der Katalogisierung.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers;
Privatsammlung, Schweiz.

- Freie, assoziative Formensprache und intensive Farbigkeit
- Entstanden in der Gründungsphase des Bauhauses, noch stark vom Expressionismus geprägt
- Gegenpol zu den späteren konstruktivistisch-geometrischen Arbeiten im Œuvre

Ehe Karl Peter Röhl 1919 ans Weimarer Bauhaus kommt, blickt er bereits auf lange Jahre der intensiven künstlerischen Arbeit zurück: Unter anderem wird er nach einer Malerlehre an der Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Kiel, an der Großherzoglichen Hochschule für bildende Künste in Weimar sowie am Kunstgewerbemuseum in Berlin ausgebildet.

Die hier vorliegende Arbeit entsteht in Röhl's Bauhausjahren und ist in seiner Farbkraft und der freien assoziativen Bildsprache dem Expressionismus verpflichtet, womit es den streng geometrisch ausgerichteten Arbeiten in Röhl's Œuvre der 1920er Jahre gegenübersteht.



Adolf Luther

1912 – Krefeld – 1990

612^R Spiegelobjekt

12 Glasscheiben vor Spiegel, in Acrylglasrahmen mit Holzrückwand. (19)76. Ca. 84 × 122 × 12 cm. Verso auf der Rahmenrückwand zweifach signiert und datiert, bezeichnet und mit Widmung sowie mit dem roten Künstlerstempel „LUTHER LICHT u. MATERIE“.

€ 30.000/40.000

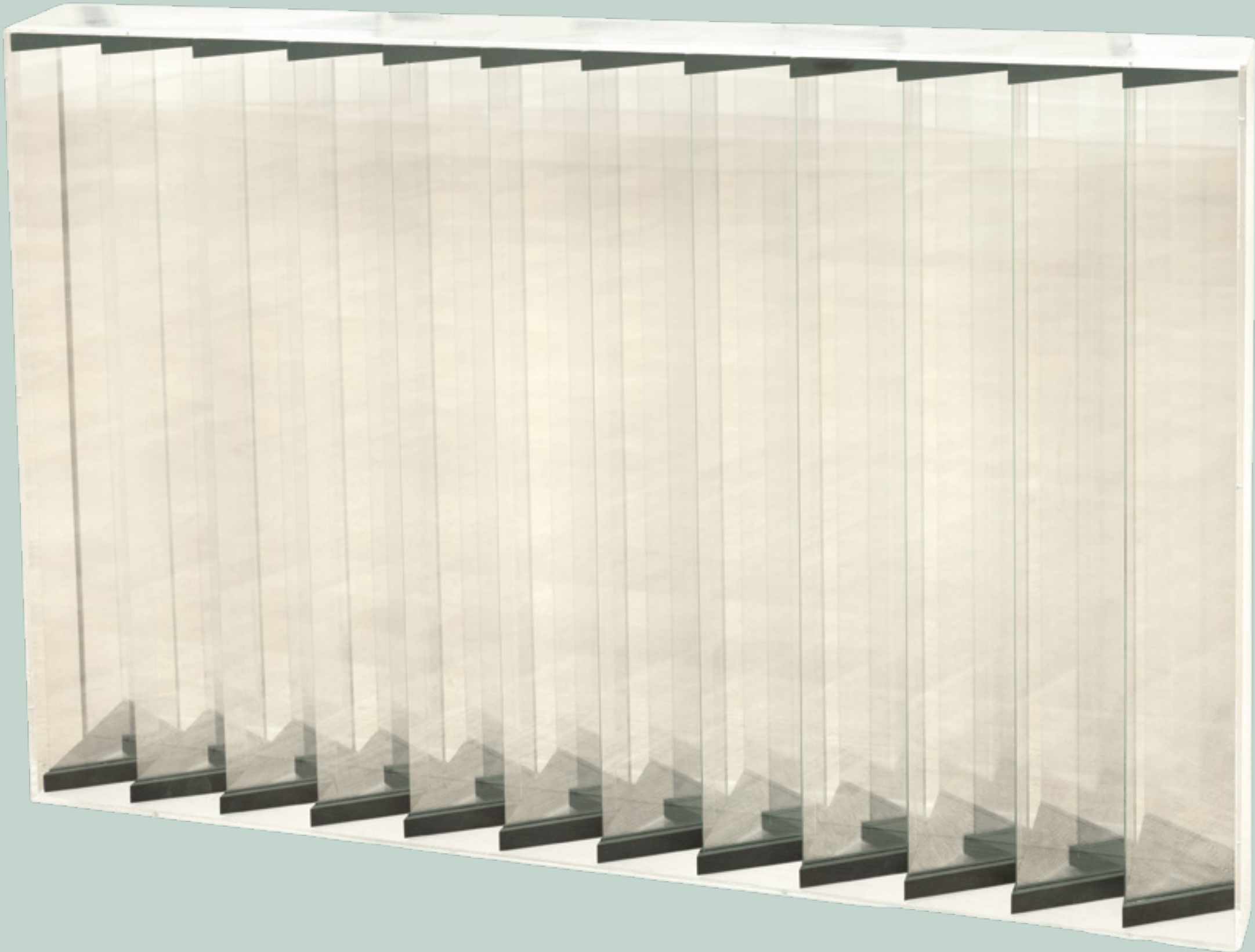


Provenienz:

Privatsammlung, verso mit Widmung;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- Luthers Spiegelobjekte sind Medium für Strahlung, Brechung, Reflexion, Bewegung und Ausdruck aller immaterialen Phänomene des einfallenden Lichts
- Er zählt zu den wichtigsten Vertretern der Kinetischen Kunst sowie der Op-Art
- Werke von Luther sind in bedeutenden privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten, darunter Museum Haus Konstruktiv, Zürich, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Bolivar, Städel Museum, Frankfurt/Main, und dem Kunstpalast, Düsseldorf

Die Spiegelarbeiten von Adolf Luther aus den 1970er Jahren zählen zu den zentralen Werkgruppen seines Œuvres. Das aus 12 Lamellen bestehende Spiegelobjekt von 1976 verdeutlicht exemplarisch Luthers künstlerische Auseinandersetzung mit Licht, Raum und Wahrnehmung. Seit den frühen 1960er Jahren entwickelte der Künstler Spiegel und Glasobjekte als Instrumente zur Sichtbarmachung immaterieller Lichtphänomene. Die seriell angeordneten Spiegel-Lamellen erzeugen ein dynamisches Wechselspiel aus Reflexion, Bewegung und räumlicher Irritation. Das Werk verändert sich abhängig von Standpunkt, Umgebung und Lichteinfall kontinuierlich und bezieht den Betrachter aktiv in die Wahrnehmung ein. Damit löst Luther den statischen Werkbegriff zugunsten eines prozesshaften Sehens auf. Diese Vorgehensweise steht im engen Bezug zur ZERO-Bewegung sowie der internationalen Licht- und kinetischen Kunst. Im Unterschied zu einer illusionistischen Raumdarstellung entsteht das „Bild“ hier erst durch reale Lichtreflexe und Spiegelungen. Architektur und Umgebung sind hier immer Teil des Werks.



Rupprecht Geiger

1908 – München – 2009

613^R „Mehr Licht“

Acryl auf Leinwand. (19)99. Ca. 45,5×50 cm. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt sowie bezeichnet mit einem Richtungspfeil.

€ 25.000/35.000



Geiger 889.

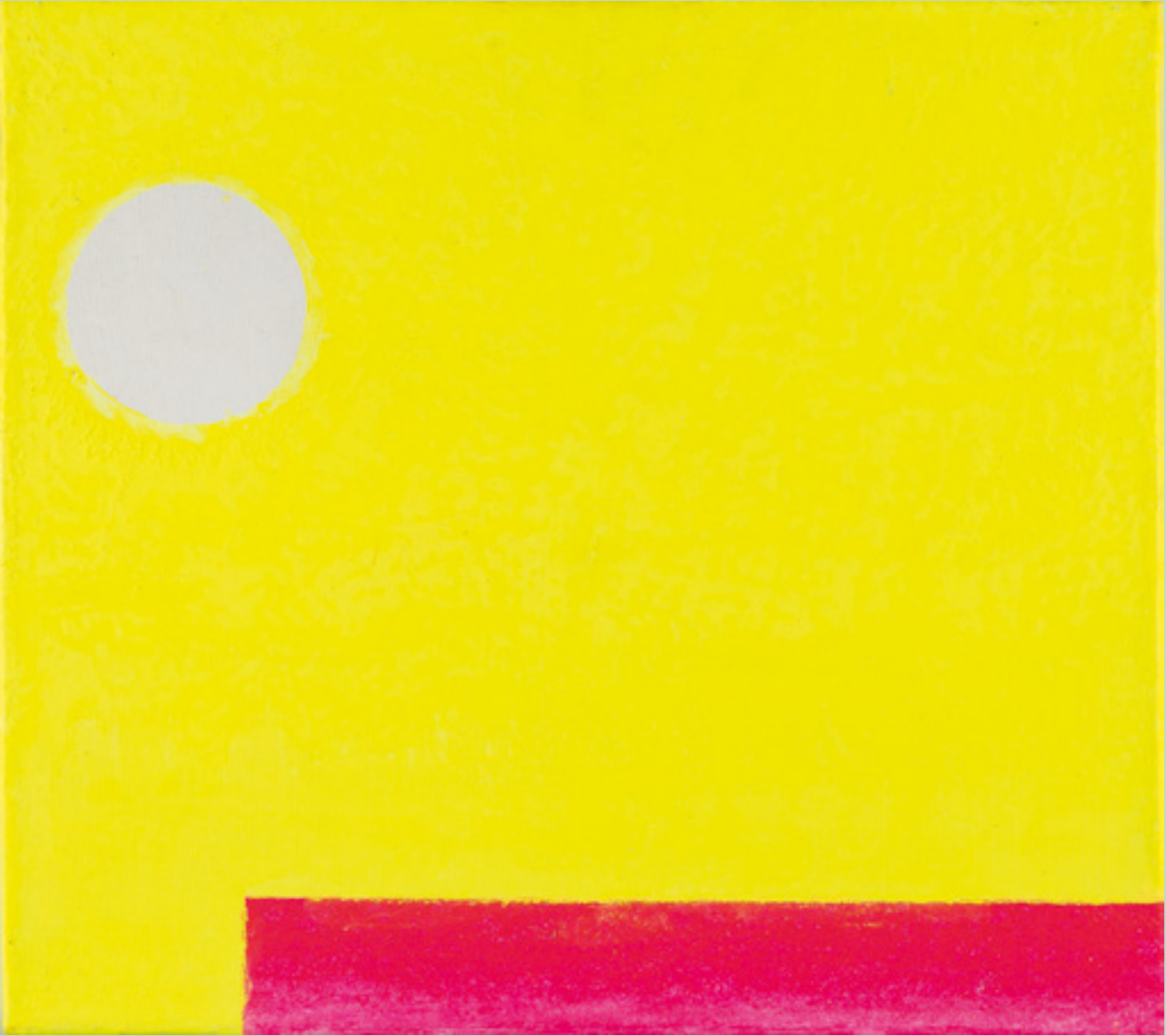
Provenienz:
Privatbesitz, Deutschland.

- **Intensiv in Gelb und Magenta strahlendes Wandobjekt, welches das für Rupprecht Geiger typische reduzierte Formenvokabular aufweist**
- **Mit seinen Farbmodulationen hat Rupprecht Geiger einen festen Platz in der Kunstgeschichte**
- **Das Emil Schumacher Museum in Hagen zeigt noch bis Anfang Juni in Kooperation mit dem Archiv Geiger, München, eine große Einzelausstellung mit ca. 70 Werken aus allen Schaffensphasen des Künstlers**

Rupprecht Geigers Spätwerk ist von einer klaren Reduktion bestimmt – nicht als Vereinfachung, sondern als bewusste Konzentration auf das, was Malerei leisten kann. In „Mehr Licht“ wird das besonders greifbar. Der Titel verweist zwar auf das Goethe zugeschriebene Zitat, wirkt hier aber weniger literarisch als vielmehr wie eine Aufforderung, genauer hinzusehen.

Das Bild ist einfach aufgebaut und zugleich genau gesetzt. Eine neongelbe Fläche wirkt zunächst geschlossen, zeigt aber bei längerer Betrachtung feine Abstufungen und eine eigentümliche Leuchtkraft. Farbe erscheint nicht als Mittel zur Darstellung, sondern als etwas Eigenständiges, das sich im Raum entfaltet. Der Balken in Magenta am unteren Rand begrenzt das Feld und verstärkt zugleich seine Ausdehnung. Der helle Kreis im oberen Bereich ist kein Motiv, sondern eher eine Unterbrechung – eine Stelle, an der die Farbdichte nachlässt und die Wahrnehmung ins Stocken gerät.

So entsteht ein Bild, das nicht erzählt, sondern erfahrbar wird. „Mehr Licht“ zeigt, wie Geiger Farbe von jeder Funktion löst und als unmittelbare Präsenz einsetzt – zurückhaltend, aber mit nachhaltiger Wirkung.



Günther Förg

1952 Füssen – Freiburg/Breisgau 2013

614 „Canto II“
Acryl auf Papier von Canson. (19)90. Ca. 261×149 cm
(Blattgröße). Signiert und datiert „5/2/90“ oben mittig,
betitelt unten links.

€ 30.000/40.000



Das Werk ist im Archiv Günther Förg unter der Nummer WVF.90.C.0666 registriert. Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Ausstellung:
Günther Förg – Große Zeichnungen. Galerie Capitain, Köln 1990, farb. Abb. S. 131;
Günther Förg, Museum Fridericianum, Stuttgart 1990, farb. Abb. S. 121.

Provenienz:
Edition Julie Sylvester, New York;
Christie's, South Kensington: Monday 5.12.2005, Los 84;
Privatsammlung, USA;
Dallas Auction Gallery, 2.10.2013, Los 91;
Privatsammlung, Belgien.

- **Frühes Werk aus der wichtigen Werkserie der „Gitterbilder“**
- **Förg ist einer der profiliertesten Künstler unserer Zeit, sein Nachlass wird von der Galerie Hauser & Wirth vertreten**
- **Förg ist mit Werken in zahlreichen internationalen Museen, u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, dem San Francisco Museum of Art sowie dem Städel, Frankfurt/Main, vertreten**

Günther Förg vertritt zentrale Positionen der deutschen Gegenwartskunst. Sein Werk greift Errungenschaften der klassischen Moderne auf und stellt sie zugleich bewusst infrage. Sein vielgestaltiges Œuvre umfasst Malerei, Fotografie und Skulptur und zeichnet sich durch eine unverwechselbare Verbindung von Strenge und sinnlicher Offenheit aus.

Die vorliegende großformatige Papierarbeit aus dem Jahr 1990 gehört zu jener Werkphase, in der Förg sich intensiv mit linearen Ordnungen und seriellen Strukturen auseinandersetzt. Ein offenes Raster aus vertikalen, grünlich geführten Linien trifft auf horizontale, in erdigen, dunklen Tönen geführte Bahnen. Diese scheinbar konstruktive Ordnung bleibt jedoch bewusst instabil: Linien verlaufen, überlagern sich und verlieren an Präzision, wodurch ein spannungsreiches Wechselspiel zwischen Struktur und Auflösung entsteht.

Charakteristisch ist Förgs Umgang mit dem Material. Die lasierenden, teils verlaufenden Grauschichten lassen das Papier als Bildträger sichtbar und erzeugen eine vibrierende Oberfläche. Der malerische Prozess bleibt jederzeit nachvollziehbar – ein zentrales Anliegen des Künstlers, der die Autonomie der Geste gegenüber der strengen Form behauptet.

In dieser Balance aus kontrollierter Setzung und bewusst zugelassener Unschärfe liegt die besondere Qualität der Arbeit. Förg knüpft hier an Positionen der Minimal Art und der europäischen Nachkriegsmoderne an, unterläuft deren formale Strenge jedoch zugunsten einer unmittelbaren, körperlich erfahrbaren Bildwirkung.

Die Arbeit steht exemplarisch für Förgs Fähigkeit, mit reduzierten Mitteln eine dichte, atmosphärisch aufgeladene Bildsprache zu entwickeln – und zählt damit zu den überzeugenden Beispielen seiner Papierarbeiten der frühen 1990er Jahre.



Carl Andre

1935 Quincy/Massachusetts – New York 2024

615 13 Alnico Pole

13-teilige Skulptur aus Alnico-Magneten. (2011). Insgesamt ca. 30,5 × 2,5 × 2,5 cm.

€ 20.000/30.000



Mit einer vom Künstler signierten Echtheitsbestätigung vom 18.3.2014, New York.

Provenienz:

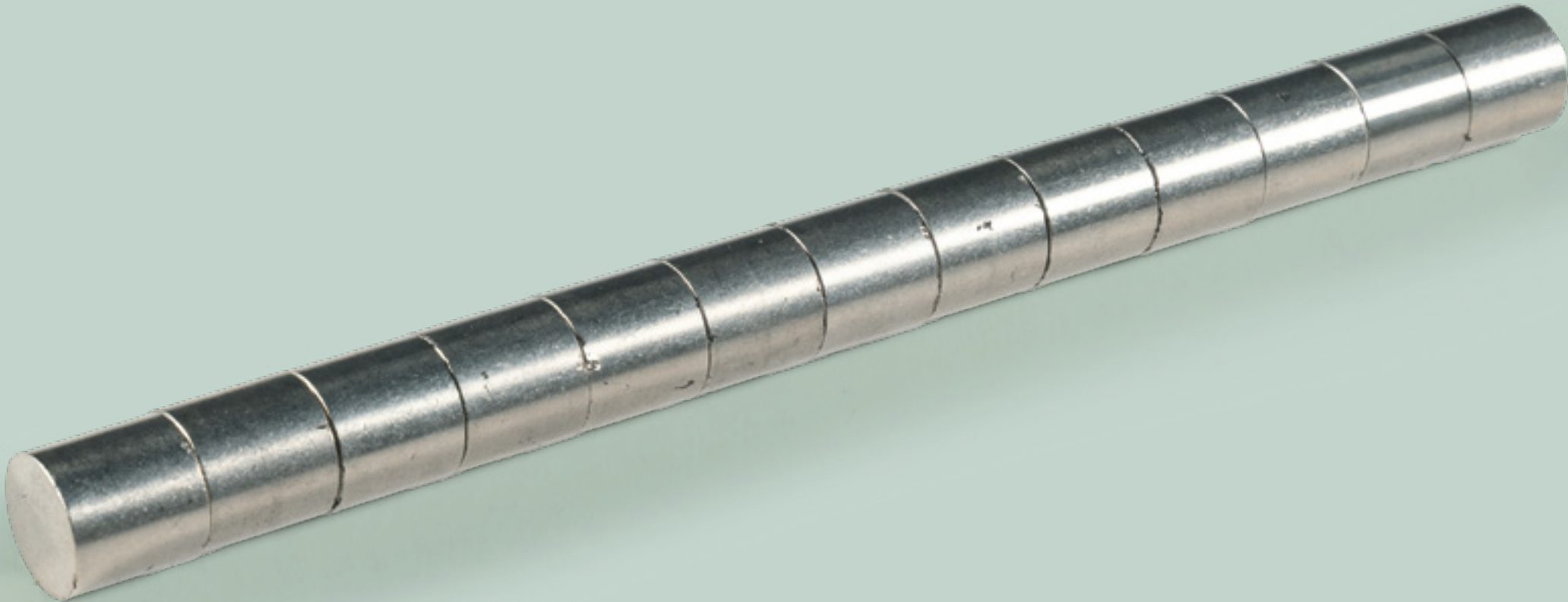
Paula Cooper Gallery, New York;
Privatsammlung, Mailand.

„Art is the exclusion of the unneccessary“

Carl Andre

- Typische Magnet-Arbeit von einem der Hauptvertreter des amerikanischen Minimalismus
- Carl Andre wurde 2011 auf der Biennale von Venedig mit dem Goldenen Löwen für sein Lebenswerk geehrt
- Werke wie dieses wurden unter anderem in der Paula Cooper Gallery, New York, dem Whitney Museum of American Art und dem Museum of Modern Art, New York, ausgestellt

Carl Andre nutzt meist standardisierte Industrieeinheiten, um „Skulptur als Ort“ zu definieren. Mit seinem Beitrag „Lever“ zur Ausstellung „Primary Structures“ in New York versetzt er 1966 die Kunstkritik in Aufruhr: Das Werk besteht aus 137 Schamottsteinen, die in einer einfachen Linie auf dem Boden aneinandergelegt sind und sich von der Galeriewand in den Raum erstrecken. Das Werk wird wegen seiner extrem reduzierten Form eine Ikone des Minimalismus. Spätere Arbeiten wie „13 Alnico Pole“ konzentrieren sich auch auf die haptischen und materiellen Qualitäten der gewählten Materialien. Der Titel verweist auf Alnico, eine seltene Eisenlegierung, die hauptsächlich aus Aluminium, Nickel und Kobalt besteht und vor allem für die Herstellung von Permanentmagneten verwendet wird. „Pole“ (Pfahl/Stange) deutet auf die lineare Anordnung hin, wobei wie bei all seinen Werken die Elemente nie fest miteinander verbunden, sondern lediglich durch magnetische Anziehung, Schwerkraft oder präzise Platzierung angeordnet sind.



László Moholy-Nagy

1895 Bácsborsód – Chicago 1946

616 „Y“

Mischtechnik mit Gouache, Tusche und Collage auf genarbtem Velin, umlaufend fest in braunes Packpapier montiert. (Um 1920/21). Ca. 27,5 × 21,5 cm (Gesamt ca. 34,5 × 28,5 cm). Signiert unten rechts, betitelt mittig sowie mit einer Widmung „für Tristan Tzara“ unten links.

€ 80.000/120.000



Wir danken dem Moholy-Nagy Estate und Daniel Hug, dem Enkel des Künstlers, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Ausstellung:

László Moholy-Nagy, IVAM Centre Julio Gonzáles, Valencia, Fridericianum Museum, Kassel, Musée Cantini, Marseille 1991;
Future Present, Solomon Guggenheim Museum, New York, Art Institute Chicago, County Art Museum, Los Angeles 2016/17.

Provenienz:

Sammlung Tristan Tzara, Zürich/Paris;
Hans Joachim Ziersch, München;
Kornfeld, Bern 12.6.2009, Los 121;
Privatbesitz, Süddeutschland, bei Vorgenannter erworben.

- Seltene und frühe dadaistische Collage Moholy-Nagys
- Dem Dichter und Dada-Mitbegründer Tristan Tzara gewidmet
- Experimentelle, spielerische Verbindung von Technik, Mensch, Tier und Typografie

Die vorliegende Collage steht an einem Übergangspunkt im frühen Werk László Moholy-Nagys zwischen seiner Auseinandersetzung mit der Berliner Dada-Bewegung und der Entwicklung einer eigenen, konstruktivistischen Bildsprache, die sich kurz darauf im Kontext des Bauhauses ausbildet. Charakteristisch ist die Verbindung heterogener Elemente: schematisch dargestellte technische Apparaturen mit Rädern und Leitungen, eine Öllampe, ein zentral gesetzter Buchstabe „Y“ sowie kleinformatige, Figuren- und Pflanzenmotive. Die Collage folgt keinem illusionistischen Raum, sondern einer additiven Struktur, in der unterschiedliche Bedeutungsebenen aufeinandertreffen. Die kleinen Figuren – das sitzende Männchen und das blaue Tier – wirken als bewusste Irritationen innerhalb eines technisch anmutenden Gefüges. Dieses

Spannungsverhältnis entspricht der Praxis der Berliner Dadaisten, mit denen Moholy-Nagy nach seiner Übersiedlung nach Berlin 1920 in Kontakt steht.

Die Arbeit ist dem Dichter Tristan Tzara, einer zentralen Figur des internationalen Dadaismus, gewidmet. Dada entsteht als radikale Gegenbewegung zu den etablierten kulturellen und ästhetischen Normen nach dem Ersten Weltkrieg und richtet sich gegen traditionelle Sinn- und Ordnungsmodelle. An ihre Stelle tritt die bewusste Kombination heterogener Bildelemente sowie das Spiel mit Widersprüchen. Moholy-Nagy greift diesen Ansatz in seiner Collage auf: Technische Formen, Figuren und frei gesetzte Motive stehen unvermittelt nebeneinander und bilden eine faszinierend offene und bewusst uneindeutige Bildstruktur.



Pablo Picasso

1881 Málaga – Mougins bei Cannes 1973

617 Femme au corsage à fleurs

Lithografie auf Velin von Arches. (1958). Ca. 63,5 × 48 cm (Blattgröße ca. 66 × 50,5 cm). Einer von wenigen Probeabzügen. Selten.

€ 40.000/60.000



Mourlot 307 II (von III).

Provenienz:

Privatsammlung, Frankreich.

- **Porträt von Jacqueline Roque, Picassos wichtigster Muse und seiner letzten Ehefrau**
- **Beliebtes Motiv – Jacqueline inspiriert Picasso zu mehr als 400 Werken**
- **Seltener zweiter Zustand, nur in wenigen Probeabzügen überliefert**

Im Sommer 1952 begegnet Pablo Picasso in der Keramikwerkstatt Madoura in Vallauris erstmals Jacqueline Roque, die dort als Verkaufsassistentin tätig ist. Sie wird zu seiner letzten Lebensgefährtin und zentralen Muse seines Spätwerks. In den folgenden Jahren entstehen mehr als 400 Porträts, in denen Picasso ihre Erscheinung in immer neuen formalen Varianten und Techniken untersucht.

Die Lithografie „Femme au corsage à fleurs“ fertigt Picasso 1957/58, im Zeitraum eines Jahres an. Sie ist in drei Druckzuständen überliefert, wobei die Daten der Arbeitsschritte oben rechts vom Künstler notiert werden. Die Ausführung erfolgt auf einer Zinkplatte, in enger Zusammenarbeit mit dem Drucker Fernand Mourlot.

Der vorliegende zweite Zustand hält eine frühe Phase des Arbeitsprozesses fest. Die Darstellung konzentriert sich auf das Profil Jacqueline, das mit markanten, teils breit geführten Linien angelegt ist. Die physiognomischen Merkmale – die gerade Linie von Stirn und Nase, das mandelförmige Auge sowie der langgezogene Hals – sind bereits klar formuliert, während die Binnenstruktur der Bluse, der Haare und des Gesichts noch weniger differenziert erscheinen als im entgültigen, dritten Zustand.

Von diesem zweiten Zustand existieren nur wenige Probeabzüge, es wurde keine Auflage gedruckt und er ist nur sehr selten auf dem Auktionsmarkt zu finden.



Pablo Picasso mit Tochter Maya und Ehefrau Jacqueline

© ulstein bild – Heinz Köster







Joan Miró

„Eines geht ins andere über. Alles bildet eine Einheit. Es gibt keine Domäne, die verschieden ist von anderen. Alles ist miteinander verkettet.“

Joan Miró

1893 Montroig bei Barcelona – Palma de Mallorca 1983

618^R „Peinture“
Öl, Kasein, Teer und Sand auf Masonitplatte, auf Holzleisten montiert. 1936. Ca. 78 × 108 cm. Signiert mittig am linken Bildrand. Verso nochmals signiert sowie datiert „été 1936“, betitelt und zweifach bezeichnet „LXXXX“.

€ 2.000.000/2.500.000



Dupin/Lelong-Mainaud 546.

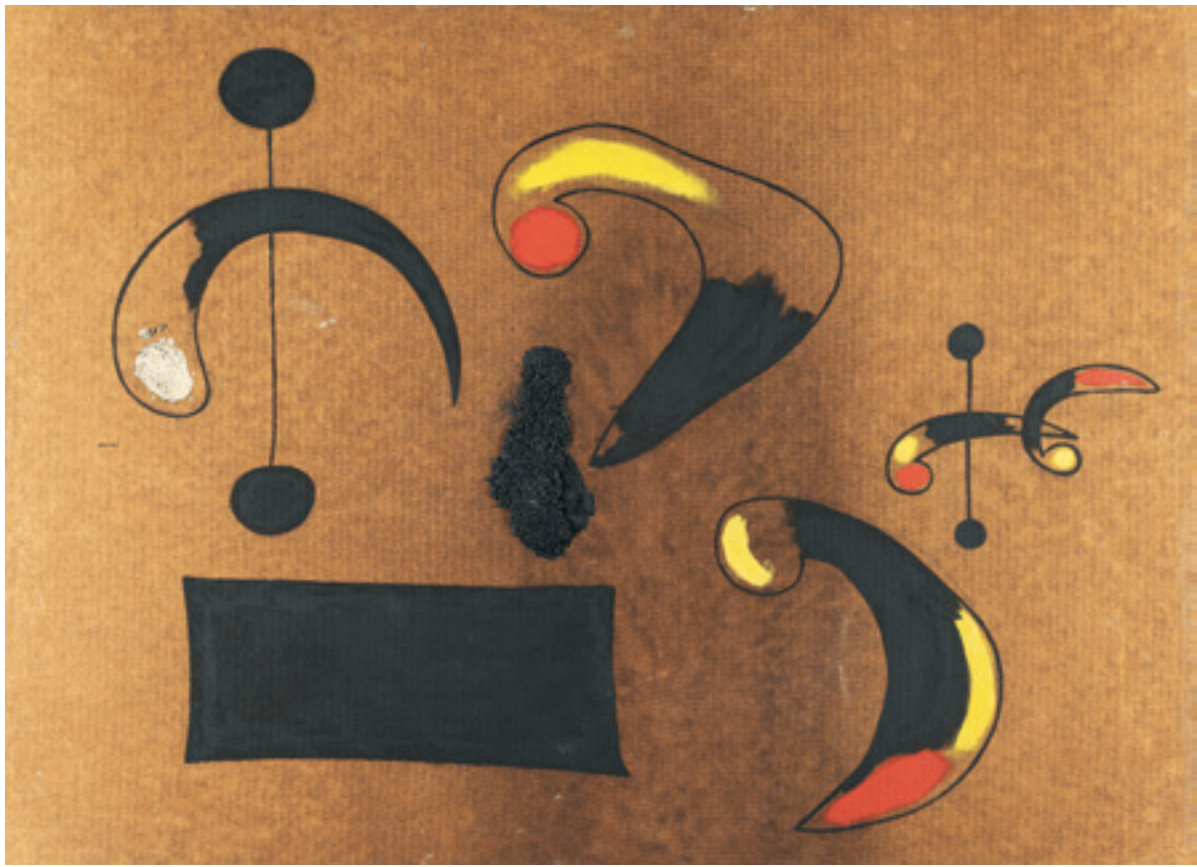
Literatur:
Dupin, Jacques, Miró, Paris 1961, Kat.-Nr. 447, S. 327.

Ausstellung:
Joan Miró. The Development of a Sign Language, Washing-
ton University Art Gallery, St Louis//The David and Alfred
Smart Gallery, University of Chicago, 1980, Kat.-Nr. 38, s/w
Abb. S. 45, verso mit den Etiketten;
Miró. The ladder of escape/La escalera de la evasión, Tate
Modern, London u.a. 2011/2012, Kat.-Nr. 62, farb. Abb. S. 89,
verso mit den Etiketten der Stationen in London, Barcelona
und Washington D.C.;
Miró. Vers l'infiniment libre vers l'infiniment grand, Musée
Paul Valéry, Sète 2014, Kat.-Nr. 12, S. 84/85, farb. Abb.;
Joan Miró. La realidad absoluta. Paris 1920-1945, Guggen-
heim Museum, Bilbao 2023, farb. Abb. S. 119;
Joan Miró. Poetry into Painting, Tokyo Metropolitan Art
Museum, Tokio 2025, Kat.-Nr. 39, farb. Abb.;
Joan Miró. The Assassination of Painting, Vito Schnabel
Gallery, St. Moritz 2026, o. Kat.

Provenienz:
Pierre Matisse Gallery, New York, verso mit dem Etikett;
Acquavella Modern Art Galleries, New York, verso mit dem
Etikett;
Claude Kechichian, Matignon Fine Art, Paris;
Privatsammlung, Monaco.

- **Bedeutendes Hauptwerk aus der berühmten Masonit-Serie des Sommers 1936 – einer der radikalsten und zu- gleich konzentriertesten Werkgruppen im Schaffen von Joan Miró**
- **Entstanden unmittelbar zu Beginn des Spanischen Bür- gerkriegs, verdichtet Miró hier seine ikonische For- mensprache zu einer neuen, kompromisslosen Bildauf- fassung von außergewöhnlicher Intensität**
- **Ausgestellt u. a. in der großen Miró-Retrospektive der Tate Modern (2011), im Guggenheim Museum Bilbao (2023) sowie im Tokyo Metropolitan Art Museum (2025)**





Joan Miró, „Peinture“ 1936, Mischtechnik auf Masonit, Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal



Joan Miró, „Peinture“, 1936, Mischtechnik auf Masonit, Fundació Joan Miró, Barcelona.



Joan Miró, „Peinture“, 1936, Mischtechnik auf Masonit, The Art Institute of Chicagao



Joan Miró, „Peinture“, 1936, Mischtechnik auf Masonit, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection / Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

© Successió Miró Archive/ VG Bild-Kunst, Bonn 2026 © The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

Im Sommer 1936 zieht sich Joan Miró auf den Familienhof Mas Miró in Mont-roig del Camp zurück, südwestlich von Tarragona. Der Hof, den sein Vater 1911 erworben hatte, ist für Miró seit den frühen 1920er Jahren weit mehr als eine Sommerresidenz: Hier entsteht mit „La masia“ (1921/22) sein erstes künstlerisches Hauptwerk, und hier entwickelt sich aus der unmittelbaren Erfahrung der katalanischen Landschaft jenes Bildvokabular, das sein Werk fortan prägen wird – Sonne, Mond, Stern, Vogel und weibliche Figur. Mont-roig bleibt über Jahrzehnte sein wichtigster Rückzugs- und Arbeitsort.

Als Miró im Sommer 1936 dort eintrifft, steht Spanien am Beginn eines politischen Ausnahmezustands: Am 17. Juli putscht General Franco, der Spanische Bürgerkrieg beginnt. In dieser aufgeladenen Situation entsteht zwischen Juni und Oktober 1936 eine geschlossene Werkgruppe von 27 Arbeiten auf Masonit, die heute als eine der radikalsten und zugleich konzentriertesten Serien in Mirós Œuvre gilt. Das vorliegende Gemälde, wie alle Werke dieser Serie schlicht mit „Peinture“ betitelt, gehört dazu. Im Oktober verlässt Miró Spanien Richtung Paris, um erst 1940 zurückzukehren.

Bereits in den zwei Jahren zuvor durchläuft Miró eine Phase, deren Werke als seine „peintures sauvages“ bezeichnet werden: kleinformige Arbeiten auf Pappe, Kupfer und Sandpapier, in denen Figuren in groteske, monströse Verzerrungen kippen und die Farbwelt sich verdunkelt. Eine programmatische Abkehr von der akademischen Bildtradition, die Miró selbst als „assassinat de la peinture“ (Mord an der Malerei) formuliert und die sein künstlerisches Werk von 1927 bis 1937 prägen sollte.

Die Sommerserie 1936 setzt diese Auseinandersetzung mit dem Bildträger konsequent fort und führt sie auf eine neue Stufe. Aus Pappe, Kupfer und Sandpapier wird Masonit – eine erst 1924 erfundene, industriell gefertigte Holzfaserplatte. Miró kombiniert darauf Öl mit Kasein, Teer und Sand. Das Trägermaterial bleibt dabei sichtbar. Die warmbraune, körnige Oberfläche des Masonit ist nicht grundiert, sondern Bildgrund. Auf ihr stehen wenige, scharf konturierte Zeichen, gespritzt, gepinselt, eingerieben. In kompromissloser Verdichtung setzt Miró sein ikonisches Formenvokabular. Schwarze Konturen vor warmem, materialeigenem Grund, dazu kräftige Farbak-

zente in rot, gelb und auch weiß, die von innen zu leuchten scheinen. Kontrastierend dazu der schwarze Kern im Bildzentrum, als verdichtetes, aus Sand geformtes Relief in Korrespondenz zu einem schwarzen, geheimnisvollen Rechteck, das magnetisch auf die sich in Bewegung befindlichen amorphen Zeichenformationen zu wirken scheint. Die klare Formensprache, der vibrierende Rhythmus und die leuchtende Farbigkeit machen „Peinture“ zu der einnehmendsten und kraftvollsten Arbeiten der gesamten Serie.

Miró selbst denkt diese 27 Arbeiten als Folge. In einer der Vorzeichnungen notiert er, sie seien als kinematografische Sequenzen zu verstehen, mit Angabe der dominierenden Farbe und der jeweiligen Elemente. Er erwägt sogar die Idee, sie auf eine große Leinwand zu projizieren und davor Drahtobjekte zu hängen, inspiriert von seinem eigenen Bühnenbildnerischen Schaffen. Letztlich bleibt diese Idee unverwirklicht, aber verdeutlicht Mirós Verständnis eines interdisziplinären Kunstbegriffs.

Mirós Radikalität in dieser Serie der Masonit-Bilder ist ein Angriff – ein Angriff auf den Bildträger, auf die Konventionen

der Malerei, auf die Erwartung an das, was ein Gemälde sein soll. Im Angesicht eines verheerenden Krieges findet Miró zu einer konzentrierten künstlerischen Ausdrucksweise, die seinem eigenen Werk fortan zugrunde liegt und das in seiner Kompromisslosigkeit auf nachfolgende Künstlergenerationen Einfluss nehmen wird.

Das vorliegende Gemälde war 2011 in der Tate Modern zu sehen in der zentralen Retrospektive „Miró“, sowie im Guggenheim Bilbao 2023 in der Ausstellung „Joan Miró. Absolute Reality. Paris, 1920–1945“; das Tokyo Metropolitan Art Museum zeigte das Werk 2025 in der Ausstellung „Joan Miró. Poetry into Painting“.

Raoul Dufy

1877 Le Havre – Forcalquier 1953

619^R L'Entrée du Port du Havre

Öl über Bleistift auf Leinwand. (1924–26). Ca. 38,5 × 46 cm.
Signiert unten links. Verso auf der umgeschlagenen
Leinwand nochmals signiert sowie bezeichnet „N.D. des
flots St. Ad(...) Le Havre“.

€ 100.000/150.000



Mit einer Fotoexpertise von Fanny Guillon-Lafaille, Paris,
vom 18.10.1996, mit der Nr. „P96-301“. Das Gemälde wird in
den in Vorbereitung befindlichen zweiten Nachtrag zum
Dufy-Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen.

Ausstellung:

Raoul Dufy, 40 peintures et aquarelles, Galerie Boulakia,
Paris 2002, Abb. (o. S.).

Provenienz:

Sotheby's, New York 13.11.1996, Los 288;
Privatsammlung, New York, bei Vorgenannter erworben;
Christie's, London 22.6.2005, Los 209;
Privatsammlung, Monaco, bei Vorgenannter erworben.

- Leichtigkeit des maritimen Lebens
- Im typischen Duktus Dufys gehaltene Arbeit
- Dargestellt ist die Chapelle Notre-Dame des Flots in Sainte-Adresse

Der Hafen von Le Havre im Nordwesten Frankreichs ist nicht
nur der zweitgrößte Hafen der Republik und (ehemals) wich-
tiger Verteidigungspunkt gegen einfallende Engländer. Der
Hafen ist heute einer der wichtigsten Güterhäfen Europas und
von kritischer Bedeutung als Umschlagplatz. Dazu werden
auf dem 10.000 Hektar großen Gelände auch Supertanker für
Öl gelöscht sowie Kreuzfahrtschiffe und Yachten abgefertigt.

Nichts davon ist in Raoul Dufys Bild zu sehen. Ganz im
Gegenteil: Der Künstler zeigt uns eine romantisiertere Version
der Hafenbucht; kleine Wellen tragen ein einsames Segelschiff.
Le Havre verdichtet sich zu einem miniaturesquen Städtchen,
nur ein einzelner Turm lugt hervor. Im Vordergrund zeigt Dufy
die Chapelle Notre-Dame des Flots. Erbaut 1857 im angren-
zenden Sainte-Adresse, überblickt man von der Kirche aus
die ganze Bucht. Sie ist der Muttergottes geweiht und dient
den Gläubigen als Seefahrerkirche, in welcher für eine gute
Fahrt ebenso gebetet wird wie hier auch der auf See Verschol-
lenen gedacht wird.



Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

620^R Stafelalp, Gesamtansicht (Alpaufzug)
Holzschnitt auf leichtem, kreidegründiertem Karton. (19)18.
Ca. 33,5 × 56,5 cm (Blattgröße ca. 41 × 63 cm). „Versuchs-
druck“ neben den bisher bekannten 6 Exemplaren dieses
Zustands. Signiert unten rechts, betitelt „Staffelalp“ (sic!)
und datiert rechts am unteren Blattrand. Selten.

€ 35.000/45.000



Verso handschriftlich bezeichnet „Staffelalp [sic!] mit
Sennerin“ sowie in Tinte (leicht verblasst) „KH 70“.

Gercken 911 II (von II), dieses Exemplar dort nicht erwähnt.

Wir danken Professor Dr. Günther Gercken, Lütjensee, für
die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses
Werkes.

Provenienz:
Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

- Entstanden während Kirchners zweitem Davoser Aufenthalt 1918
- Steht in engem Zusammenhang mit dem Gemälde Alpauftrieb (Kunstmuseum St. Gallen)
- Dichte Komposition mit bewegter Linienführung

Die vorliegende Grafik entsteht im Sommer 1918 während des zweiten Aufenthaltes Kirchners auf der Stafelalp, die zu einem zentralen Arbeits- und Lebensort des Künstlers wird. In dieser Zeit wendet er sich verstärkt Motiven der alpinen Landschaft und des bäuerlichen Alltags zu.

Die Darstellung steht in engem Zusammenhang mit dem Gemälde Alpauftrieb von 1918/19 (Gordon 539, Kunstmuseum St. Gallen) und greift ein Motiv auf, das Kirchner in dieser Zeit wiederholt beschäftigt.

Der Holzschnitt nimmt innerhalb seines druckgrafischen Werkes eine wichtige Stellung ein und wird parallel zur Male-
rei entwickelt. Charakteristisch ist die betonte Linearität, mit der Kirchner Landschaft, Architektur, Figuren und Tiere eng miteinander verzahnt. Die dichte Komposition und die bewegte Linienführung fassen das Geschehen zu einer geschlossenen Gesamtansicht zusammen, in der Einzelmotive in ein übergeordnetes rhythmisches Gefüge eingebunden sind.



Emil Nolde

1867 Nolde – Seebüll 1956

621 Gelbe, rote und violette Blumen

Aquarell auf Japanpapier. (Ca. 1920–25). Ca. 35 × 48 cm.
Signiert unten rechts.

€ 90.000/120.000



Mit einer Fotoexpertise von Professor Dr. Manfred Reuther, Seebüll, vom 11.2.2014. Das Werk ist in der Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll, registriert.

Ausstellung:

Meister der Klassischen Moderne, Haus Beda, Bitburg 2013, Kat.-Nr. 20;
Emil Nolde. Aquarelle, Galerie Schwarzer, Düsseldorf 2012.

Provenienz:

Roman Norbert Ketterer, Campione;
Sammlung Karl-Heinz Reinheimer, Sindelfingen;
Privatsammlung, Süddeutschland.

- Dicht aufgebaute, farbintensive Blumenkomposition
- Freier, fließender Aquarellauftrag ohne zeichnerische Konturen
- Typisches Beispiel für Noldes ausgereifte Blumen-aquarelle der 1920er Jahre

Das vorliegende Aquarell zeigt eine dicht gefügte, nahezu flächig organisierte Blumenkomposition, in der sich rote, violette und gelbe Blüten zu einem farblich gesteigerten Gefüge verdichten. Die einzelnen Formen sind nicht botanisch präzise definiert, sondern in locker gesetzten, ineinanderfließenden Farbflecken angelegt. Rottöne modulieren sich in dunklere, teils fast bräunliche Partien, während die violetten Blüten durch kühle, bläuliche Akzente differenziert werden. Das leuchtende Gelb im Zentrum wirkt als kompositorischer Schwerpunkt und strukturiert das Bildfeld.

Charakteristisch ist der weitgehende Verzicht auf Konturen und Umrisslinien. Der Bildaufbau entwickelt sich primär

aus der Farbe selbst: In den feuchten Partien verlaufen die Pigmente frei ineinander und erzeugen weiche Übergänge, während dichtere Setzungen einzelne Blüten akzentuieren. Diese Arbeitsweise entspricht Noldes bevorzugter Aquarelltechnik, bei der er ohne vorbereitende Zeichnung unmittelbar mit der Farbe operiert und so eine gesteigerte, spontane Bildwirkung erzielt.

Das Motiv der Blumen gehört zu den zentralen Themen im Werk Emil Noldes und tritt besonders im Aquarell seit den 1910er Jahren kontinuierlich hervor. Um 1920 findet Nolde zu jener charakteristischen Form seiner Blumen-aquarelle, die durch den freien, fließenden Farbauftrag und die Reduktion

der Form zugunsten farblicher Wirkung bestimmt ist. Die vorliegende Arbeit steht exemplarisch für diese Werkphase, in der sich Motiv und Technik zu einer unverwechselbaren Bildsprache verbinden.

Die Verwendung von Japanpapier ist dabei wesentlich. Das saugfähige Material ermöglicht ein tiefes Eindringen der Farbe und verstärkt deren Transparenz und Leuchtkraft. Gleichzeitig bleibt der Entstehungsprozess sichtbar: Verlaufs-ränder, Verdichtungen und Ausblühungen der Farbe sind integraler Bestandteil der Bildwirkung und verleihen der Komposition eine eigentümliche, zwischen Gegenständlichkeit und Auflösung oszillierende Qualität.



Louis Valtat

1869 Dieppe – Paris 1952

622^R Femmes et enfants sur la plage

Öl auf Leinwand, auf Malpappe kaschiert. (1917).
Ca. 45 × 54,5 cm. Signiert unten rechts.

€ 20.000/30.000



Literatur:

J. Valtat, Louis Valtat, Catalogue de l'œuvre peint, 1977,
S. 140.

Provenienz:

Douwes, Amsterdam, verso mit dem Etikett;
Internationale Privatsammlung.

- Das Motiv von Frauen und Kindern am Strand symbolisiert ein harmonisches, modernes Leben im Einklang mit der Natur
- Valtat verwendet reine Farben, um Lichtstimmungen und emotionale Unmittelbarkeit zu erzeugen
- Szenerie mit großer Lebendigkeit und Dynamik

Das Gemälde „Femmes et enfants sur la plage“ zeigt eine lichtdurchflutete Strandszene, ein zentrales Sujet in Valtats Œuvre. Im Vordergrund rechts gruppieren sich zwei elegant gekleidete Frauen und links davon drei Kinder in ungezwungenen Posen am Strand sitzend. Die Figuren sind nicht als individuelle Porträts angelegt, sondern verschmelzen durch den flüchtigen, fast skizzenhaften Pinselduktus mit ihrer Umgebung.

Valtat nutzt hier eine leuchtende Palette: Das gleißende Weiß der Kleider kontrastiert mit den warmen Ockertönen des Strandes und dem leuchtenden Türkis des Meeres im Hintergrund. Besonders reizvoll ist die lebendige Pinselführung – kurze, pastose Striche fangen die Bewegung des Windes und das Spiel des Lichts auf der Wasseroberfläche ein. Mit zarten dunklen Linien umspielt er die Figuren, die Liegestühle und das Tischchen in der Mitte.

Louis Valtats Strandszenen entstehen vorwiegend an der französischen Mittelmeerküste, wo er enge Kontakte u. a. zu Pierre-Auguste Renoir und Paul Signac pflegt und seit den 1890er Jahren die Wintermonate verbringt. Sie zeigen seine Meisterschaft darin, bürgerliche Freizeitkultur in eine impressionistische, farbgewaltige Bildsprache zu übersetzen.



Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

623 **Stilleben mit Tulpen und Krokus**
Öl auf Leinwand. Ca. 38 × 46,5 cm.

€ 60.000/80.000



Mit einer Bestätigung von Dr. Isabelle Jansen, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 4.5.2026. Das Bild ist im Nachlass der Künstlerin unter der Nr. S49 verzeichnet. Es wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Verso auf der Leinwand mit der handschriftlichen Nachlass Nr. „S 49“ sowie auf dem Keilrahmen mit einem Etikett mit der Nachlass Nr. und einem weiteren Etikett mit der alten Inventarnummer „405“.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso auf der Leinwand mit dem

Stempel;
Privatbesitz, Süddeutschland.

- **Als leidenschaftliche Sammlerin von Volkskunst und Votivgaben, dienen diese Objekte Münter als Bildmotive**
- **Reduktion auf das Wesentliche**
- **Synthese aus gegenständlicher Ruhe und experimenteller Abstraktion**

In ihren späten Blumenstillleben findet Gabriele Münter zu einer besonders freien und heiteren Bildsprache, in der sich expressive Farbigkeit und dekorative Klarheit auf charakteristische Weise verbinden. Das vorliegende Werk zeigt ein üppiges Arrangement rot und violett blühender Blumen, das sich mit großer Unmittelbarkeit vor einem neutralen, ruhig gegliederten Hintergrund entfaltet. Die Komposition vermittelt eine spontane Frische und lebendige Farbigkeit.

Typisch für Münters spätes Œuvre ist die Verwendung kräftiger blauer Konturlinien, welche die einzelnen Formen zusammenhalten und den Gegenständen eine rhythmische Geschlossenheit verleihen. Diese blaue Umrandung knüpft an jene dunklen Umrisslinien an, die Münter bereits während ihrer Zeit im Umfeld des Blauen Reiters einsetzt. Anregungen

hierfür findet sie sowohl in der bayerischen Hinterglasmalerei als auch im künstlerischen Austausch mit Alexej von Jawlensky, der den Einsatz konturierender Linien als wesentlich erachtet, um die Leuchtkraft der Farben zu steigern. Im vorliegenden Spätwerk erscheinen diese Umrandungen jedoch weicher und dekorativer ausgeprägt. Die vereinfachten Formen und die intensive Farbigkeit erzeugen eine Bildwirkung von großer Leuchtkraft und unmittelbarer Präsenz.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die kleinen Keramikvögel, die Münter zwischen Blumenvasen und Gefäßen arrangiert. Solche kunsthandwerklichen Objekte finden sich im Spätwerk der Künstlerin immer wieder und verweisen auf ihre lebenslange Begeisterung für Volkskunst und Kunsthandwerk. Die spielerischen Figuren verleihen dem Stilleben einen unschuldigen und gleichzeitig persönlichen Charakter.

Stilistisch ist das Werk in die späten 1940er beziehungsweise frühen 1950er Jahre einzuordnen, eine Phase, in der Münter ihre unverwechselbare Synthese aus expressiver Farbe, vereinfachter Form und dekorativer Harmonie zu besonderer Reife führt.



Cornelia Schleime

1953 Berlin

624 „Sommergäste“

Öl, Schellack und Asphaltlack auf Leinwand. 2008.
Ca. 150 × 150 cm. Verso auf der Leinwand signiert und
datiert sowie bezeichnet mit der Nummer „421“.

€ 22.000/28.000



Provenienz:

Galerie Supper, Baden-Baden;
Privatsammlung, Baden-Baden, bei Vorgenannter erworben.

- Dekorativ reizvolle Malerei in heiterem Kolorit, gepaart mit subtiler Spannung
- Charakteristisch für Werke von Schleime ist das Spiel mit Oberfläche und Tiefe
- Cornelia Schleime ist eine der spannendsten Künstlerinnen ihrer Generation, national und international in zahlreichen Sammlungen vertreten

Cornelia Schleime wird 1953 in Ostberlin geboren und zählt heute zu den spannendsten Künstlerinnen ihrer Generation. Ihr Werk ist geprägt von einem starken Willen zur Selbstbehauptung: In der DDR wird sie überwacht und mit Ausstellungsverbieten belegt – Erfahrungen, die ihre Bildsprache bis heute prägen. Nach ihrer Ausreise in den Westen 1984 entwickelt sie ihren unverwechselbaren Stil weiter und wird international erfolgreich.

In „Sommergäste“ begegnet uns eine elegante Frauenfigur im Profil mit weitem Sonnenhut – fast wie eine Szene aus einem endlosen Sommertag. Angelehnt ist die Darstellung offensichtlich an eine fotografische Vorlage von Angelina Jolie. Die warmen, lebendigen Farben und der pastose Farbauftrag verleihen dem Bild eine besondere Leuchtkraft und Präsenz. Gleichzeitig wirkt die Umgebung weniger wie eine reale Landschaft als vielmehr wie ein dekorativer, leicht ent-rückter Raum. Gerade diese Mischung macht den Reiz des Werkes aus: Es ist auf den ersten Blick heiter und stilvoll, fast mondän, trägt aber eine feine Irritation in sich. Die Figur scheint zugleich nahbar und unnahbar, als würde sie sich bewusst einer klaren Deutung entziehen.

Typisch für Schleime ist genau dieses Spiel mit Oberfläche und Tiefe. Hinter der scheinbaren Leichtigkeit verbirgt sich eine Künstlerin, die sich intensiv mit Identität, Rolle und Selbstinszenierung auseinandersetzt – Themen, die auch aus ihrer bewegten Biografie heraus verständlich werden. „Sommergäste“ ist damit nicht nur ein atmosphärisch dichtes, dekorativ reizvolles Bild, sondern auch ein Werk mit subtiler Spannung – und genau das macht seinen besonderen Reiz aus.



Gabriele Münter

1877 Berlin – Murnau 1962

625 „Buntes Blumenbild“

Öl auf Leinwand. (19)54. Ca. 41,5 × 33,5 cm. Links unten monogrammiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.

€ 80.000/120.000



Verso auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Werknummer „23/54“, sowie dem Etikett mit der alten Inventarnummer „475“ und dem Etikett mit der Nachlass Nr. „B 87“, diese ist nochmals verso auf der Leinwand vermerkt.

Provenienz:

Nachlass der Künstlerin, verso auf der Leinwand mit dem Stempel;
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München (bis 2007);
KARL&FABER, 25.5.2007, Los 1008;
Privatbesitz, Süddeutschland.

- Aus dem Nachlass der Künstlerin
- Charakteristisches Blumenstillleben aus der reifen Schaffensphase Münters, eines ihrer zentralen Bildthemen
- Prägnante, farbintensive Komposition mit typischer Vereinfachung der Form und klarer Konturführung

Das Blumenstillleben spielt im Spätwerk Gabriele Münters eine zentrale Rolle. Weniger in der Lage zu reisen, konzentriert sich die Künstlerin nun auf die Motive aus der nächsten Umgebung, dabei ganz besonders auf die Blumen, die sie aus dem eigenen Garten holt. Hier findet sie noch einmal zu ornamentaler Reduktion und malerischer Verdichtung. Das vorliegende Werk ist ein besonders gelungenes Zeugnis dieses Prozesses: Vor einem farbig zurückhaltenden, durch die dynamische Pinselführung und die Variationen in der Helligkeit jedoch bewegten Hintergrund stehen auf angedeuteter runder Tischplatte zwei Blumenvasen, die – ebenso wie die Blütenköpfe durch dunkle Konturen klar umrissen sind und in Beziehung zur Bildfläche gesetzt werden. Auch die leuchtenden, teilweise monochrom, pastos aufgetragenen Farbpartien des bunten Straußes verstärken den Eindruck der Flächigkeit. Räumlichkeit und Bewegung entstehen durch die zahlreichen Überlagerungen, ein Kompositionsprinzip, das an den japanischen Farbholzschnitt denken lässt. Stärker noch wird aber hier, wie so oft bei Münter, die bayerische Volkskunst als Bezugspunkt sichtbar.



Max Beckmann

„Ich spaziere an der Peripherie des Lebens.“



Gordon W. Gilkey, Max and Quappi Beckmann with Burzy, 1947, gelatin silver print, The Vivian and Gordon Gilkey Graphic Arts Collection © Portland Art Museum, 2016.115.54

Max Beckmann

1884 Leipzig – New York 1950

626^R Bildnis Rietje und Nelly Lütjens
Öl auf Leinwand. (19)45. Ca. 85,5×65 cm. Signiert und datiert „A 45“ unten rechts.

€ 500.000/700.000



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

Göpel/Tiedemann 692.

Literatur:
Göpel, Erhard, Max Beckmann als Porträtmaler. Eine Ausstellung zu Beckmanns 80. Geburtstag in München, in: Die Weltkunst 34 (1964), S. 137–138, Abb.;
Göpel, Erhard, Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, München 1955;
Gallwitz, Klaus u.a. (Hrsg.), Max Beckmann Briefe, München/ Zürich 1993/94, Bd. III (1937–1950).

Ausstellung:
Portraits (1925–1950) by Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1957, mit s/w Abb., o. S.;
Max Beckmann. Das Portrait. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1963, Kat.-Nr. 55, s/w Abb.;
Max Beckmann. Bildnisse aus den Jahren 1905-1950. Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, Galerie Günther Franke, München 1964, Kat.-Nr. 15, s/w Abb., verso mit dem Etikett;
Paintings, Sculptures, Drawings & Watercolors by Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1973;
Max Beckmann. Paintings & Sculpture, Grace Borgenicht Gallery, New York 1981, o. Kat.-Nr. in Werkliste aufgeführt, o. Abb.;
Max Beckmann 1884–1950, Alpha Gallery, Boston 1984;
Max Beckmann. Paintings and Drawings, Grace Borgenicht Gallery, New York 1985, Kat.-Nr. 12, farb. Abb.;
Expressionist Painters, Galerie St. Etienne, New York 1986;
From Kandinsky to Dix. Paintings of the German Expressionists, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York 1989, farb. Abb. S. 47.

Provenienz:
Atelier Max Beckmann;
Familie Nelly und Helmuth Lütjens, Amsterdam (Leihgabe des Künstlers);
Atelier Max Beckmann/Nachlass des Künstlers;
Mathilde Quappi Beckmann, 1950, durch Erbfolge;
Buchholz Gallery – Curt Valentin, New York, bis spätestens 1955, vermutlich in Kommission, verso mit dem Etikett;
Catherine Viviano Gallery, New York, mindestens 1963, in Kommission, verso mit dem Etikett;

Grace Borgenicht Gallery, New York, mindestens 1984–87, in Kommission;
Sammlung Serge Sabarsky (1912–1996), New York, verso auf dem Rahmen mit dem Etikett;
Nachlass Serge Sabarsky, New York, seit 1996;
Sammlung Vally Sabarsky (1902–2002), New York;
Vally Sabarsky Stiftung, New York, seit 2002.

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





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

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

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

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

lienbild Lütjens“ hin: Rietje zeigt auf den Hampelmann, den es gerne hätte, aber nicht hat.

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

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

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

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

Dr. Nina Peter

© Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Familienbild Lütjens, Öl auf Leinwand, 1944, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Otto Mueller

1874 Liebau/Schlesien – Oberrnigk bei Breslau 1930

627^R Dorfstraße (Bahnhof Schmiedeberg/Riesengebirge)

Aquarell und Tusche über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin. (1919). Ca. 24,5 × 31,5 cm. Signiert unten rechts.

€ 20.000/30.000



Pirsig-Marshall/Von Lüttichau P1919/19 (353).

Ausstellung:

Otto Mueller 1874–1930. Aquarelle, Kreiden, Lithographien, Galerie Schwarzer, Düsseldorf 2003, farb. Tafel S. 35;
Otto Mueller 1874–1930. Aquarelle, Kreiden, Lithographien, Galerie Westenhoff, Hamburg 2004, farb. Abb. S. 34/35;
Maler. Mentor. Magier: Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau, Hamburger Bahnhof, Berlin/Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2018/19, farb. Abb. 61, S. 159.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen, 2001;
Ketterer, München 19.5.2001, Los 38;
Galerie Schwarzer, Düsseldorf, 2003;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen, 2012;
Ketterer, München 8.12.2012, Los 33;
Galerie Schönewald und Beuse, Xanten;
Privatbesitz, 2012–17;
Galerie Thomas, München, 2017, verso auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett;
Privatbesitz.

- Seltenes Sujet im Œuvre Otto Muellers, das zugleich seine charakteristische Handschrift zeigt
- Harmonische Verschmelzung von idyllischer Landschaft und industriellem Fortschritt
- Motiv aus Schmiedeberg im Riesengebirge, nicht weit von Muellers Geburtsort Liebau entfernt

Dieses Werk zeigt ein für Otto Mueller ungewöhnliches Sujet, doch auch hier ist der Künstler ganz in seinem Element. Zwar sind die urbanen Bauwerke des Bahnhofs, der Gleisstrasse und der Straße zu erkennen, aber die sie umgebende Natur und der im Gras sitzende Mensch verleihen dem Motiv eine wohlthuende Gelassenheit, mit der sich auch Otto Mueller selbst der modernen Lebensweise zu entziehen versucht. Die schnell und sicher ausgeführte Tuschzeichnung über einer aquarellierten Landschaftskomposition hat alle stilistischen Merkmale, die wir von seinen anderen Motiven kennen. Dass dieses Sujet dem Künstler wichtig ist, zeigt sich darin, dass er es ebenfalls für die Lithografie „Bahnhof Schmiedeberg“ (WVZ Karsch 134) sowie für das Gemälde „Landschaft mit roter Mauer“ (Pirsig-Marshall/Von Lüttichau G1919/17) verwendet.



Arnulf Rainer

1929 Baden bei Wien – Wien 2025

628 Haute Coiffure

Mappe mit 10 Radierungen mit Kaltnadel auf Velin sowie Doppelbogen mit Inhaltsverzeichnis und Impressum. (1961 bzw. 1962/63). Herausgegeben von der Edition Galerie Rottloff, Karlsruhe, 1963. Bis ca. 32 × 44 bzw. 44 × 31,5 cm (Blattgröße ca. 38 × 54 cm bzw. 54 × 38 cm). Eines von 98 nummerierten Exemplaren. Jeweils signiert unten rechts sowie bezeichnet „I-X“ unten mittig. In O.-Mappe, dort signiert und bezeichnet „B“.

€ 20.000/30.000



Breicha R25-R34 (Ausgabe B von C, dort mit leicht abweichender Auflage).

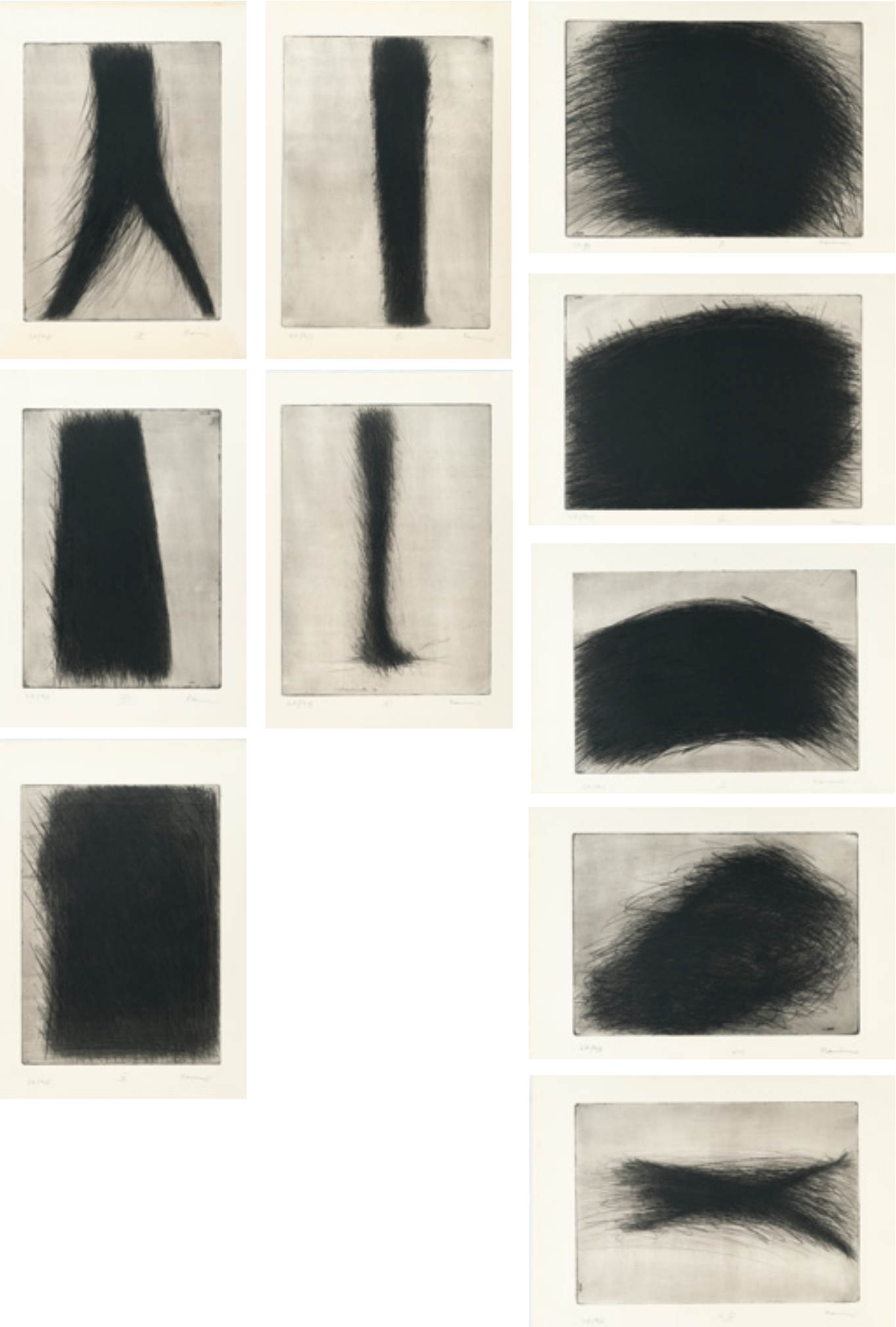
Provenienz:
Privatsammlung, Rheinland.

- **Bedeutende frühe Mappe, wegweisend im Œuvre des Künstlers**
- **Das Medium der Kaltnadel ist prädestiniert für die gestisch-expressiven Strichballungen**
- **Arnulf Rainer ist einer der wichtigsten Künstler Österreichs**

Die 10 Kaltnadelradierungen „Haute Coiffure“ von Arnulf Rainer gehören in die frühe Phase seines Œuvres, in der er sich intensiv mit gestischen Verdichtungen und radikalen Reduktionen auseinandersetzt. Die Blätter zeigen dichte, schwarze Strichballungen, die an Haarbüschel oder Perücken erinnern. Der Titel verweist ironisch auf Mode und Oberfläche, während die Ausführung einen fast obsessiven, körperlich spürbaren Ausdruck des Schaffensprozesses darstellt. Bereits hier wird Rainers zentrales Verfahren der Übermalung vorbereitet, das später zu seinem Markenzeichen wird: das Verdichten, Auslöschen und Transformieren vorhandener Bildzustände. Die Strichfelder wirken wie energetische Akkumulationen, die weniger darstellen als vielmehr Zustände psychischer Intensität sichtbar machen. Die Haute-Coiffure-Blätter zeigen Rainers grundlegendes Interesse am Körperlichen, am Automatismus und an Grenzzuständen zwischen Kontrolle und Ekstase. Zugleich lässt sich in ihnen bereits jene dialektische Spannung erkennen, die sein Werk prägt: zwischen Sichtbarkeit und Verdeckung, zwischen Bild und Geste, zwischen ironischer Distanz und existenzieller Dringlichkeit.

„Es geht um Intensität, um nichts als Intensität.“

Arnulf Rainer



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

629^R Der Sessel des Dr. Hugo Koller
Kreide auf bräunlichem Velin. (1918). Ca. 40,4 × 29 cm. Verso von fremder Hand bezeichnet „Die umstehende Kreidezeichnung eines Fauteuils ist eine Vor-/studie für das Porträt meines Vaters Dr. Hugo Koller (Österr. Galerie) / von Egon Schiele gezeichnet Mai 1918 Silvia Koller / Ober-Waltersdorf Jan. 1960“.

€ 40.000/60.000



Kallir D 2495.

Ausstellung (Auswahl):
Experiment Weltuntergang: Wien um 1900, Kunsthalle, Hamburg 1981, Kat.-Nr. 228;
Egon Schiele in der Österreichischen Galerie in Wien. 147. Wechslausstellung, Oberes Belvedere, Wien 1990, Kat.-Nr. 15b;
Galerie St. Etienne, New York 2018/19.

Provenienz:
Familie Dr. Hugo Koller, Wien/Oberwaltersdorf;
Silvia Koller, Oberwaltersdorf;
Dorotheum, Wien 26.3.1965, Los 317;
Sotheby's, London 2.12.1992, Los 137;
Serge Sabarsky Gallery, New York, bei Vorgenannter erworben;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- **Skizze zum Porträt Dr. Kollers, welches Teil der Sammlung des Wiener Belvedere ist**
- **Der Sessel wird zum Ausdrucksträger jenseits der Staffage**
- **Koller war Mediziner, Geisteswissenschaftler und Industrieller – seine Leidenschaft galt der Kunst**

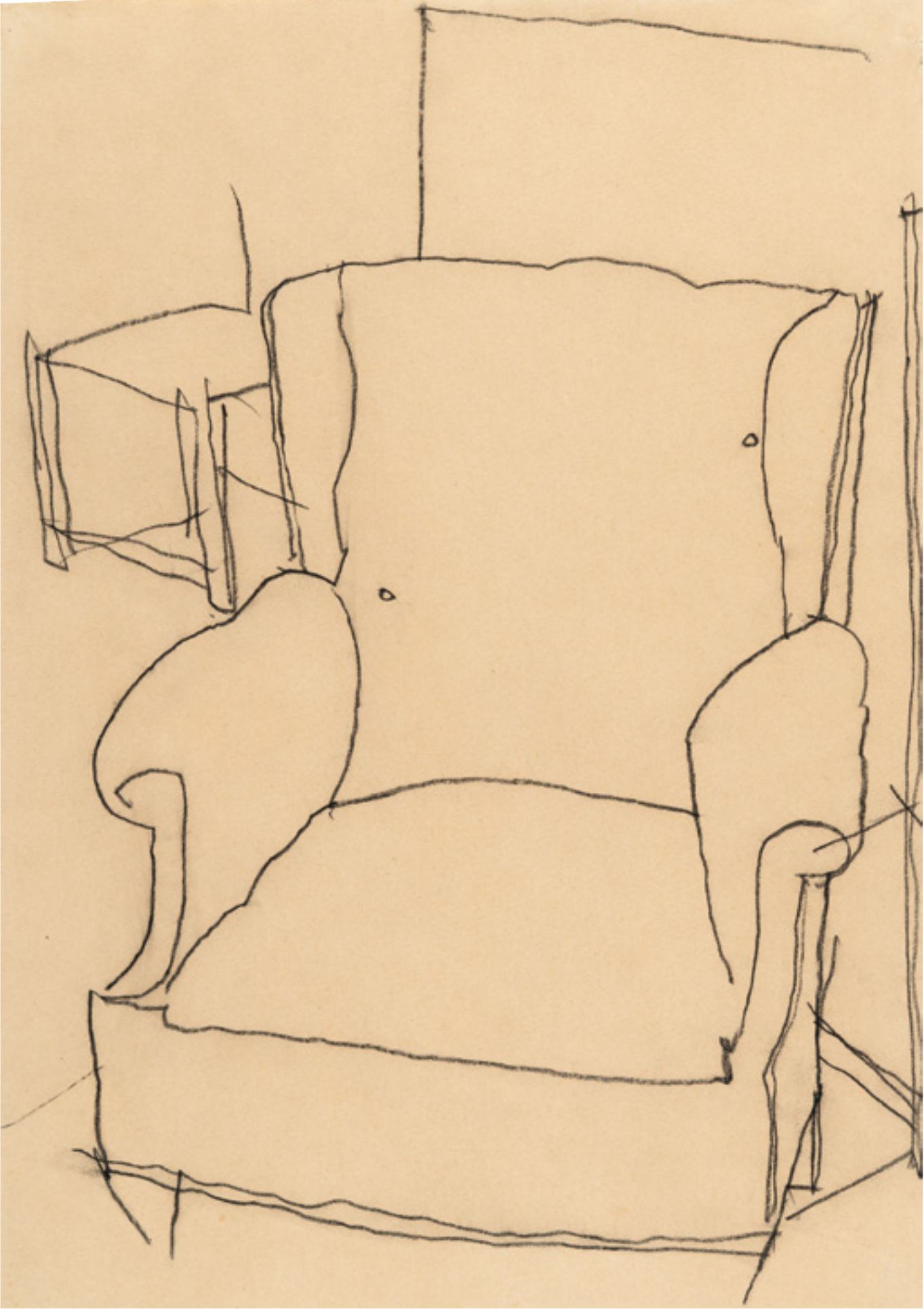
Der Österreicher mag sich wundern: Sessel? Wo? Schiele skizziert hier doch ein Fauteuil? Während der Künstler selbst diesem Begriff sicher zugestimmt haben dürfte, löst er in Deutschland Unverständnis aus. Ein Sessel, das ist für die Österreicher, was dem Deutschen sein Stuhl.

Egal wie man es nun nennen mag, setzen wir uns und wundern uns länderübergreifend: Wieso zeigt Schiele uns ein schnödes, wenngleich sicher unbequemes Sitzmöbel?

Die hier angebotene Skizze von Egon Schiele dient dem Arbeitsprozess zur Vorbereitung des Gemäldes des Dr. Dr. Hugo Koller, welches sich heute in der Sammlung des Belvedere in Wien (Inv.-Nr. 4296) befindet. Koller ist doppelt promovierter Mediziner und Geisteswissenschaftler. Nachdem er zunächst wissenschaftlich tätig ist, steigt er ab 1897 in die Geschäfte des Schwiegervaters ein und wird im Laufe der Zeit zum Industriellen. Er verehrt die Musik Anton Bruckners, ist mit Künstlern der Secession und der Wiener Werkstätte befreundet. Später hilft und protegiert er zahlreiche Künstler. Gemeinsam mit seiner Partnerin, der Künstlerin Broncia Pineles, lebt er dabei den Kindern die Liebe zur Kunst vor, sodass auch die Tochter Silvia Koller später Malerin wird und der Sohn die Bildhauerin Anna Mahler heiratet.

1913 leitet Dr. Hugo Koller die Fabrik seines in der Zwischenzeit verstorbenen Schwiegervaters. Die Familie lebt nahe Wien auf Gut Oberwaltersdorf und empfängt dort junge Künstler. Zu diesen gehört auch 1918 der junge Egon Schiele. Er arrangiert den Auftraggeber im Ölgemälde in dessen Bibliothek und schafft so nicht nur eine gefällige Kulisse, sondern ein Charakterporträt. Inmitten einer nicht aufgeräumten Bibliothek, einer wild gestapelten Sammlung unzähliger Bücher! Sie türmen sich, sind aufgeschlagen heruntergefallen, quetschen sich in Ecken und selbst der Porträtierte hatte keine Zeit, das geöffnete Buch für das Porträt vom Schoß zurück ins Regal zu legen. Koller ist Bibliophiler par excellence, mehrere Tausend Bücher zählt seine Sammlung.

Der Sessel nun: Ist er ein bloßer Sessel? Ein Sitzmöbel, weil es eben eines solchen bedarf? Ein Stück Staffage? Mitnichten! So wie die Bücher besondere Beachtung im Werk finden, so ist auch der Sessel von Interesse für den akribisch arbeitenden Schiele. Nicht ohne Grund widmet er dem Möbel eigene Skizzen, kitzelt seinen Charakter hervor – und betont so abermals die intellektuelle Seite des Auftraggebers, versunken in seiner Sammlung, seinen Gedanken und Innovationen.





Sam Francis in his Tokyo Studio, 1957 © 2026 The Sam Francis Foundation

Sam Francis

„In der Malerei geht es um die Schönheit des Raums und die Kraft der Eingrenzung.“

Sam Francis

1923 San Mateo/Kalifornien – Santa Monica 1994

630^R Ohne Titel (SFF.274)

Acryl auf Hartfaserplatte. (1958/59). Ca. 101,5 × 76 cm.

€ 300.000/400.000



Verso vom Atelierassistenten bezeichnet.

Burchett-Lere SFF.274.

Das Werk ist im „Sam Francis: Online Catalogue Raisonné Project“ unter den Archivnummern SFP58-60, SF58-072 und SFP58-079 verzeichnet.

Ausstellung:

Sam Francis in New York 1958–1960, Manny Silverman Gallery, Los Angeles 1997;

Sam Francis. Paintings and Works on Paper from the 50s, Lawrence Rubin Greenberg Van Doren Fine Art, New York 1999, Kat.-Nr. 11, farb. Abb.;

Sam Francis. Works on Paper from the Sixties, Brian Gross Fine Art, San Francisco 2001, Kat.-Nr. 1;

Sam Francis. Five Decades of Abstract Expressionism from California Collections, Pasadena Museum of California Art/ Crocker Art Museum, Sacramento 2013/14, Kat.-Nr. 31, farb. Abb. S. 74;

Sam Francis. From Dusk to Dawn, Heather James Fine Art, Palm Desert/Kalifornien und Jackson Hole/Wyoming 2019, farb. Abb. S. 18/19.

Literatur:

Burchett-Lere, Debra und Aneta Zebala, Sam Francis. The Artist's Materials, 2019, S. 123.

Provenienz:

Nachlass des Künstlers, verso mit den Stempeln;
Privatsammlung, 1994 von Vorgenanntem erworben;
Privatsammlung, Lugano.

- Sam Francis zählt zu den bedeutendsten Vertretern des Abstrakten Expressionismus
- Prägnantes Beispiel für Francis' Fähigkeit, Farbe als lichtdurchdrungene, nahezu schwebende Energie im Raum erfahrbar zu machen
- Ausdrucksvolles Zusammenspiel aus expansiven blauen Farbformationen, leuchtenden Rot- und Orangetönen sowie impulsiven Drippings und Spritzern von außergewöhnlicher gestischer Energie

Das vorliegende Werk „Ohne Titel (SFF.274)“ von 1958/59 entsteht in einer entscheidenden Übergangsphase innerhalb des Œuvres von Sam Francis, in der sich der Bildraum zunehmend öffnet. Die Komposition wird von einer weit ausgreifenden blauen Farbformation bestimmt, die sich mit großer gestischer Energie über nahezu die gesamte Bildfläche legt und mit einem zentral verdichteten Bereich aus leuchtenden Rot-, Orange- und Rosatönen kontrastiert. Die Farbe erscheint dabei zugleich kraftvoll und durchlässig; Spritzer, Drippings und lineare Einschreibungen in Weiß, Gelb und Schwarz durchziehen die Oberfläche und verleihen dem Bild eine vibrierende, fast atmosphärische Bewegung. Trotz der impulsiven Malweise besitzt die Arbeit eine bemerkenswerte innere Balance zwischen Verdichtung und Offenheit. Die weißen Partien bleiben als aktive Bildräume präsent und geben der Komposition jene Leichtigkeit und räumliche Weite, die für Francis' Arbeiten der späten 1950er Jahre so typisch wird. Das Werk besitzt dabei jene außergewöhnliche Leuchtkraft, die Francis zu einem der bedeutendsten Koloristen seiner Generation macht. Farbe erscheint nicht als materielle Masse, sondern als lichtdurchdrungene Energie.



Der amerikanische Maler Sam Francis zählt zu den bedeutendsten Vertretern der abstrakten Nachkriegskunst, der innerhalb des internationalen Abstrakten Expressionismus eine vollkommen eigenständige Bildsprache entwickelt hat. Während viele Künstler seiner Generation auf existenzielle Verdichtung, schwere Materialität oder gestische Dramatik setzen, formuliert Francis eine Malerei von außergewöhnlicher Leuchtkraft, Offenheit und räumlicher Expansion. Farbe wird bei ihm nicht zum bloßen Mittel der Darstellung, sondern zum eigentlichen Träger von Licht, Bewegung und Energie. Francis' Werk ist dabei geprägt von einer Vielfalt an Erfahrungen und unterschiedlichen Einflüssen abstrakter Ideen. Eine große Rolle spielt in diesem Zusammenhang Francis' Affinität zu Japan und zur fernöstlichen Kultur und Philosophie, die sich bereits in den 1950er Jahren etabliert. Während seines Paris-Aufenthalts kommt er mit Künstlern wie Zao Wou-Ki und Chue The-Chung in Berührung und später, bei seinem ersten Japan-Aufenthalt, lernt er die japanischen Gutai-Künstler kennen.

Francis kann durch diese Einflüsse für sich neue Ansätze der Abstraktion formulieren. Insbesondere die Einführung weißer Flächen in seine Arbeiten, die in Korrespondenz zu

den leuchtenden Farben stehen, charakterisiert die konzeptuelle Einzigartigkeit von Sam Francis. Der Künstler bricht damit seine früheren rasterartigen All-Over-Kompositionen auf und entwickelt in seinen Bildern ein neues malerisches Raumverständnis. Er setzt sich intensiv mit dem Prinzip des negativen Raums oder des „ma“, wie er im Japanischen beschrieben wird, auseinander und erzeugt damit in seinen Arbeiten eine besondere Leichtigkeit, die wiederum der Farbe ganz neue Qualitäten zuweist. In diesem Zusammenhang beginnt Francis, die weißen Flächen der Leinwand nicht mehr als bloßen Hintergrund zu begreifen, sondern als aktiven Bildraum. Die Leere wird zum Gegenpol der Farbe, zum Ort von Licht, Konzentration und Ausdehnung.

Von den dicht bemalten frühen Leinwänden der 1950er Jahre über die radikalen „Edge Paintings“ der 1960er Jahre bis hin zu den komplex verdichteten Spätwerken der 1980er und 1990er Jahre kreist Francis' gesamtes Schaffen um dieses zentrale Thema: das Ringen um Farbe und Raum, um Fülle und Leere, um Expansion und Konzentration. Dabei entwickelt er eine Bildsprache, die gleichermaßen körperlich, atmosphärisch und beinahe spirituell erscheint.



Mimmo Rotella

1918 Catanzaro – Mailand 2006

631^R Marilyn

Décollage mit Plakatabriss, auf Karton aufgezogen. In Plexiglas-Objektkasten (1964/80). Ca. 140 × 100 cm (Kasten ca. 157 × 118 cm). Signiert unten rechts.

€ 20.000/30.000



Unten rechts wohl von fremder Hand mit „1963“ bezeichnet.

Nicht bei Celant.

Mit einer Echtheitsbestätigung vom Künstler, Mailand, vom 12.12.1996.

Mit einer Echtheitsbestätigung von Piero Mascitti, Archivio Mimmo Rotella, vom 27.3.2026.

Ausstellung:

Rotella. Spuren der Großstadt. Marilyn, Bengala & Co., Museum Ludwig, Köln 1994, farb. Abb. S. 49;
Rotella for Swatch. Mimmo Rotella, Köln 1994, S. 50;
Yves Klein. Der Sprung ins Leere. Pretiosen des Nouveau Réalisme, Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner Pro Arte, 2006 o. Kat.;
Nouveau Réalisme. Werke aus der Ahlers Collection, Kunsthalle, Krems 2010/011, o. Kat;
RUHESTÖRUNG. Streifzüge durch die Welten der Collage, Marta Herford und Kunstmuseum Ahlen, 2013/14, farb. Abb. S. 61;
Facing the Future. Art in Europe 1945–1968, BOZAR, Brüssel u.a. 2016, farb. Abb. S. 311;
Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 2018, Kat.-Nr. 9, farb. Abb. S. 351;
#DepictingWomen – beauty, goddess, motherhood, bathing, soliciting, fulfilling, fragment, Stiftung Ahlers Pro Arte, Herford 2018, Kat.-Nr. 12, farb. Abb. S. 27.

Provenienz:

Galerie Michael, Darmstadt;
Galerie Reckermann, Köln;
Galerie Schmela, Düsseldorf, verso auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett;
Privatsammlung, Deutschland, 2003 bei Vorgenannter erworben.

- Eines der gesuchtesten Motive des Künstlers
- Rotella ist der unumstrittene Meister der Décollage
- Werke des Künstlers befinden sich u. a. im Museum of Modern Art in New York, dem Centre Georges Pompidou in Paris und der Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rom

Marilyn Monroe prägt als Inbegriff des Hollywood-Glamours eine ganze Epoche. In den 1960er Jahren gibt es kein Gesicht in der Filmindustrie, das präsenter ist als ihres. Für Mimmo, eigentlich Domenico, Rotella wird ihr Plakatgesicht in dieser Zeit zu einem zentralen Motiv, das er über Jahrzehnte immer wieder aufgreift. Bereits in den frühen 1950er Jahren beginnt der Italiener in seinen „manifesti lacerati“, mit der besonderen Ausdruckskraft und Ästhetik einer verletzten, aus vorgefundenen Fragmenten zusammengesetzten Oberfläche zu experimentieren. Die Plakate, die sowohl in Mailand als auch in Paris in dicken Schichten an Litfasssäulen hängen, werden vom Künstler gesammelt und dann Schicht um Schicht so lange reduziert, bis aus einem vermeintlichen Akt der Zerstörung etwas überzeugend Neues entsteht. Im Arbeiten mit vorgefundenen Materialien steht Rotella in der Tradition des Kubismus, der Materialbilder und Collagen von Kurt Schwitters und der Pariser Affichisten, die bereits seit den 1940er Jahren aus Plakaten Kunst schaffen. Erst Mimmo Rotella gelingt es aber, der Décollage ihre autonome Stellung zu verleihen, sie zur eigenen Kunstform zu erheben und ihr die gestische Kraft zu verleihen, die seine Werke heute ausmachen.



Alfred Roller

1864 Brünn – Wien 1935

632^R Secession XIV. Ausstellung

Plakat. Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin, verso mit festem Japan kaschiert. (1902). Ca. 91 × 35 cm (Blattgröße ca. 95,5 × 63 cm). Auflagenhöhe unbekannt.

€ 30.000/40.000



Ausstellung:

Sacred Spring: Modern Viennese Graphics 1897–1918, Neue Galerie Museum, New York 2025.

Provenienz:

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

- Alfred Roller entwirft diverse Plakate für die Ausstellungen der Secession
- Sie zählen zu den Ikonen der Plakatkunst, bei denen der Künstler gekonnt ornamentale Form, Schrift und Farbe zu einem harmonischen, fast musischen Einklang verbindet
- Seine Plakate zeigen Werkausschnitte ebenso wie unerhört moderne Grafikformen

Alfred Roller gestaltet 1902/03 Plakate für Ausstellungen der Wiener Secession. Er ist zu diesem Zeitpunkt Präsident der Wiener Secession, die er 1897 mitbegründet hat. Seitdem wenige Jahre zuvor die Entdeckung der Farblithografie die Werbelandschaft revolutioniert hat, sind Rollers Plakate nun Kunstwerke eigenen Rechts.

Die XIV. Ausstellung huldigt Ludwig van Beethoven. Roller steuert ein monumentales Wandgemälde bei, die „Sinkende Nacht“. Sein Plakatentwurf greift das Motiv auf und multipliziert es ins Ornamentale. Für die XVI. Ausstellung im folgenden Jahr greift er nicht auf ein Werk zurück, sondern bleibt im Grafischen. Er verzerrt die Schrift, sodass sie uns heute „typisch“ vorkommt; für die Zeitgenossen indes stellt die Lösung eine Irritation des Bekannten, eine Störung im Stadtbild dar. Roller zeigt sich hier als Meister der Plakatkunst, der gekonnt ornamentale Form, Schrift und Farbe zu einem harmonischen, fast musischen Einklang verbindet – und zugleich dem revolutionären Charakter der Wiener Secession gerecht wird.



Alfred Roller

1864 Brünn – Wien 1935

633^R Secession XVI. Ausstellung
Plakat. Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem Velin, verso mit festem Japan kaschiert. (1902). Bestehend aus 2 einzelnen Bll., je ca. 92,5 × 59 cm (Blattgröße ca. 95 × 64 cm). Auflagenhöhe unbekannt.

€ 30.000/40.000



Literatur:
Varnedoe, Kirk, Vienna 1900: Art, Architecture & Design, New York 1986, farb. Abb. S. 109.

Ausstellung:
Sacred Spring: Modern Viennese Graphics 1897–1918, Neue Galerie Museum, New York 2025.

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



Franz Marc

1880 München – Verdun 1916

634 Zwei Katzen

Farbige Lithografie auf chamoisfarbenem, glattem Velin, auf Japan kaschiert. (1909/10). Ca. 84 × 42 cm (Blattgröße ca. 92 × 63,5 cm). Ein weiteres neben den bei Hoberg aufgeführten 7 Exemplaren. Selten.

€ 20.000/30.000



Hoberg/Jansen 22.

Provenienz:

Privatbesitz, Süddeutschland.

- Großformatiges Plakat in leuchtenden Farben
- Selten auf dem Kunstmarkt
- Plakat für Franz Marcs erste Einzelausstellung

Im Februar 1910 hat Franz Marc seine erste Einzelausstellung in Brakls Moderner Kunsthandlung in München. Dafür entwirft er auch dieses Ausstellungsplakat mit zwei Katzen in Lebensgröße. Die Kritiken fallen positiv aus: „Seit langem hat das Debut eines Malers hier keine so vielverheißende Talentprobe bedeutet wie dieses!“

Wenige Wochen vor der Eröffnung kommt es zu einer entscheidenden Begegnung, von der Marc seiner Lebensgefährtin Maria Franck am 6. Januar 1910 berichtet: „Nun muß ich Dir ein Erlebnis von heute schildern, von dem ich mir manche angenehme Möglichkeiten verspreche. Es klopft. – Vor der Thüre stehen drei sehr junge und ziemlich elegante Herren. Fragen nach mir. Sie haben bei Brakl zwei Lithographien stehen sehen, [...] von denen sie so begeistert sind, daß sie mich kennenlernen wollen. [...] Jedenfalls können ihnen Bilder nicht hell und farbig genug sein. [...] Vielleicht finde ich hier einen Kreis von intelligenten Malern.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Franz Marc 1880–1916, Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München 1980, S. 26).

Bei den Besuchern handelt es sich um August Macke, der seit Ende Oktober 1909 mit seiner Frau Elisabeth in Tegernsee lebt, dessen Vetter Helmuth sowie Bernhard Koehler jr., Sohn des gleichnamigen Berliner Fabrikanten, Kunstsammlers und Onkels von Mackes Ehefrau. Auch der Verleger Reinhard Piper besucht Marcs Ausstellung und gewinnt ihn für einen Beitrag zu seinem Buch „Das Tier in der Kunst“, das noch im selben Jahr erscheint.



Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

635^R **Plakat der Ausstellung der Künstlergruppe Brücke
im Kunstsalon Emil Richter, Dresden**

Farbige Lithografie auf gelbem Plakatpapier, auf leichten
Karton mit rückseitiger Leinwandkaschierung kaschiert.
(1907). Ca. 84,5 × 60 cm (Blattgröße ca. 94,5 × 63,5 cm).
Eines von nur 5 im Werkverzeichnis aufgeführten
Exemplaren.

€ 18.000/22.000



Gercken A-35.

Literatur:

Spielmann, Heinz (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung
Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, SHG-Nr. 49, S. 105;
Gerlinger, Hermann, Schneider, Katja (Hrsg.), Die Maler der
Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger,
Halle (Saale) 2005, SHG-Nr. 674, S. 298.

Ausstellung:

Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger,
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf,
Schleswig, 1995–2001;
Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann
Gerlinger, Albertina, Wien 2007, Kat.-Nr. 125, mit Abb. S. 204;
Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger,
Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale, 2001–2017;
Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger,
Buchheim Museum, Bernried, 2017–2022.

Provenienz:

Ehemals Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg, verso
mit dem Stempel (Lugt 6032).

Das Plakat für die Ausstellung der Künstlergruppe „Brücke“
im Kunstsalon Emil Richter in Dresden steht im Kontext der
frühen Präsentationen der 1905 gegründeten Künstlergemein-
schaft. Der Kunstsalon in der Prager Straße 13 entwickelt sich
zu einem wichtigen Ausstellungsort für die junge Avantgarde
und bietet den „Brücke“-Künstlern wiederholt Gelegenheit
zur öffentlichen Präsentation.

Plakate dienen der „Brücke“ dabei nicht nur der Ankün-
digung von Ausstellungen, sondern werden von einzelnen
Mitgliedern – insbesondere von Ernst Ludwig Kirchner – zu-
gleich künstlerisch gestaltet. In diesem Zusammenhang ver-
bindet auch der vorliegende Entwurf funktionale Information
mit einer reduzierten, prägnanten Bildsprache und verweist
auf das Bestreben der Gruppe, ihre künstlerischen Anliegen
im öffentlichen Raum sichtbar zu machen.



Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

636^R Recto: Sitzende Dame im Profil nach links, in blauem Kleid – Verso: Weiblicher Halbakt (Hand, Bauch und Schenkel)

Gouache, Aquarell und Bleistift sowie Kreide und Bleistift auf bräunlichem Velin. (1908)/1910. Ca. 31,5 × 44,5 cm bzw. ca. 44,5 × 31,5 cm. Verso signiert und datiert.

€ 120.000/150.000



Kallir D 190 u. D 553a.

Ausstellung (Auswahl):
Egon Schiele: vom Schüler zum Meister, Akademie der bildenden Künste, Wien u.a. 1984–1988, Kat.-Nr. 13 (teilweise Kat.-Nr. 5);
Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 43;
Egon Schiele: 100 Zeichnungen und Aquarelle, Städtische Galerie, Rosenheim, Florenz u.a. 1988–1994, Kat.-Nr. 7 (teilweise Kat.-Nr. 6);
Egon Schiele, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1995, Kat.-Nr. 47;
Hommage à Serge Sabarsky, Klimt. Kokoschka. Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt 1997, Kat.-Nr. 55;
Kunstforeningen (Gammel Strand), Kopenhagen 2002;
Städtische Museen, Heilbronn 2006;
MAN Museum d'Arte Provincia di Nuoro, Nuoro 2007/08.

Provenienz:
Nachlass des Künstlers, unten rechts mit dem Stempel;
Anton Peschka jun. (1914–1997), Wien;
Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, 1983 bei Vorgenanntem erworben;
Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York.

- **Vorzeichnung zum verschollenen Gemälde „Damenbildnis im Profil“ (Kallir P 109)**
- **Innovative Nutzung des Bildausschnitts als Handlungsraum**
- **Aus der renommierten Sammlung von Serge Sabarsky**

Was sie da macht, hat uns Egon Schiele vielleicht im Gemälde „Damenbildnis im Profil“ offenbart. Das Bild bleibt verschollen, die Vorzeichnung lässt uns raten – und fantasieren. Da sitzt eine Dame, nutzt den Bildausschnitt wie einen Fensterrahmen, in welchen sie sich lässig gesetzt hat ... und, nunja, was eigentlich? Womöglich liest sie, informiert sich aus der Tagespresse oder genießt einen Roman, bildet sich mit einer wissenschaftlichen Publikation? Vielleicht geht sie einer Handarbeit nach, stopft Socken, stickt, näht? Liest Erbsen? Rechnet das Hausgeld durch, kalkuliert, be-

misst, trifft harte Entscheidungen? Es wird Spekulation bleiben. Zwar zeigt uns Schiele in seiner Zeichnung, wie genial er Bildrahmen zu Handlungsrahmen machen kann, doch die eigentlich intendierte Handlung bleibt uns verborgen. Womöglich bleibt auch im fertig ausgeführten Gemälde verborgen, was hier geschieht und womöglich ist es auch egal. Womöglich ist die Sitzende Imaginationsfläche für unsere Interpretationen und eigene Erzählfreude. Und vielleicht, ganz vielleicht, tut sie etwas Unerhörtes, was wir alle viel zu wenig tun: Einfach mal nichts.





Verso

Egon Schiele

1890 Tulln/Donau – Wien 1918

637^R Recto: Zwei Männer – Verso: Kleine Figurenskizzen
Gouache und Bleistift auf Zeichenpapier. (Ca. 1913–15).
Ca. 14 × 9 cm.

€ 50.000/70.000



Nicht bei Kallir.

Jane Kallir, die It. Sabarsky dieses Werk begutachtet hat, geht davon aus, dass es tatsächlich aus einem Skizzenbuch Egon Schieles stammt. Da sie jedoch grundsätzlich keine einzelnen Skizzenbuchblätter im Werkverzeichnis erwähnt, ist auch dieses Blatt nicht in die aktualisierte 2. Auflage ihres Werkverzeichnisses (1998) aufgenommen worden.

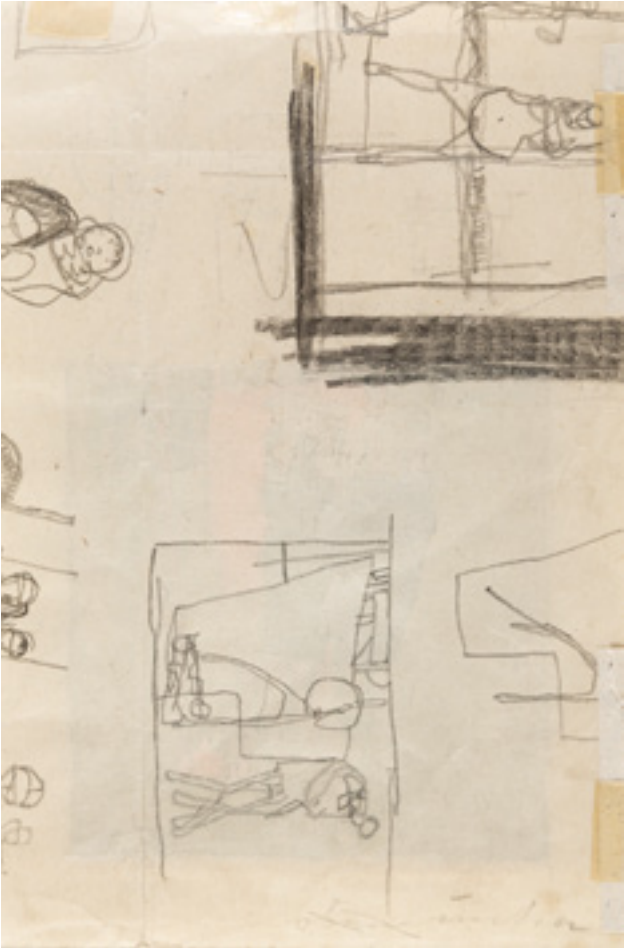
Provenienz:

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

- Faszinierender Einblick in Schieles Findungsprozess
- Farbintensive Komposition voller Spannung
- Aus einem Skizzenbuch des Künstlers

Zu einer der spannendsten Erfahrungen jedes Kunstsammlers und jeder Kunstsammlerin gehört es, den favorisierten Künstlerinnen und Künstlern über die Schulter schauen zu können. Entsprechend begehrt (und rar) sind Atelierbesuche bei befreundeten Künstlerinnen, Werkstattrundgänge von Kunstvereinen organisiert, Arbeitsgespräche in Galerien und Auktionshäusern. Hier kann dem Prozess zugeschaut werden in der Hoffnung, dem Genius näherzukommen – wohl wissend, dass jede Betrachtung von Außen nie den inneren künstlerischen Prozess abbilden kann. Nun ist der Besuch im Atelier bei zeitgenössischen Künstlern eine Frage von Vernetzung, Geld und Zeit. Bei Künstlerinnen vergangener Epochen wird aus diesen Hürden ein Ding der Unmöglichkeit: Dürer und Sintenis lassen sich nicht mehr über die Schulter schauen!

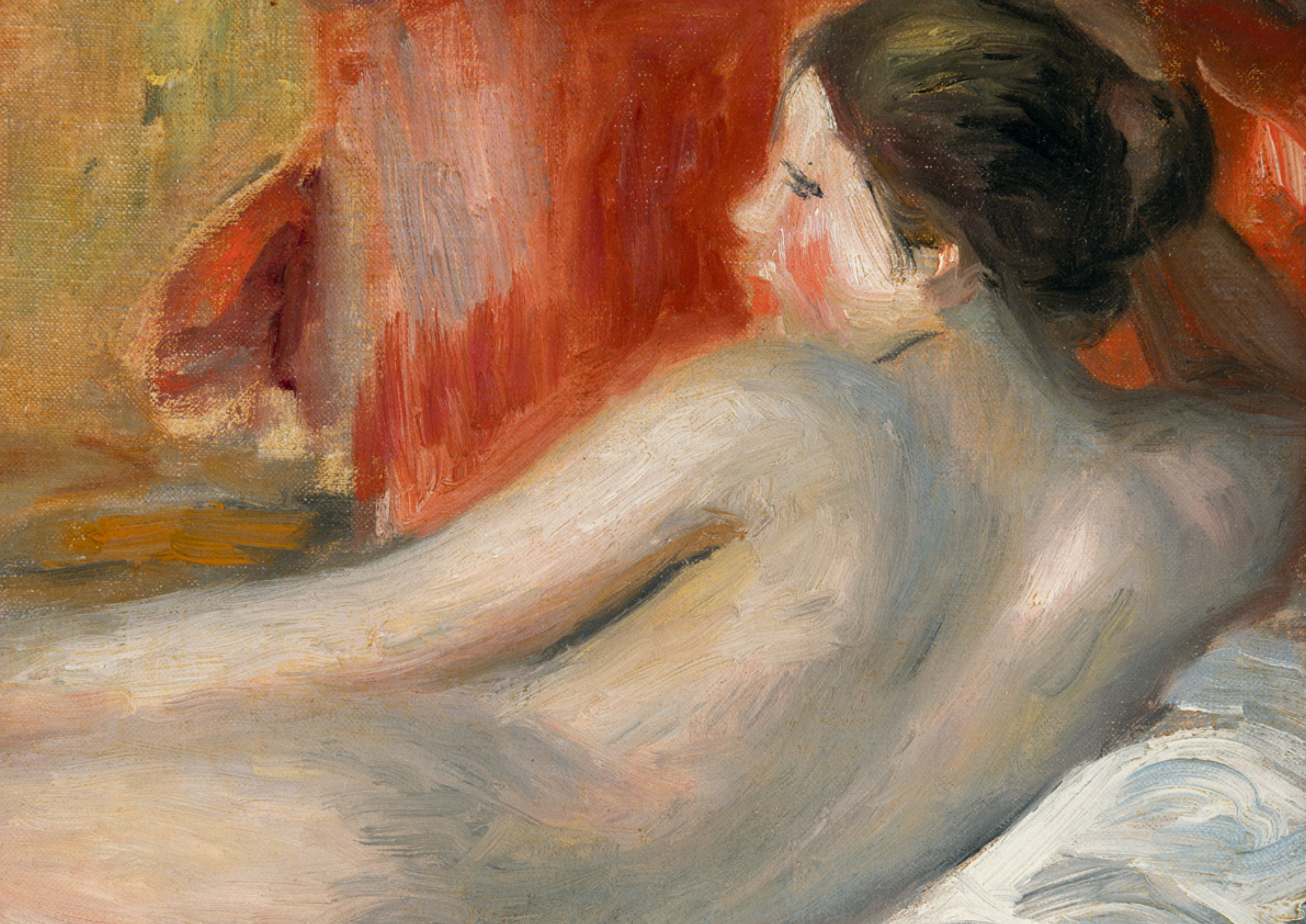
Ein Trost sind da Künstlerinnen und Künstler, die uns Kunstfans auch über das Ableben hinaus Einblicke in den Werkprozess ermöglichen, indem sie diesen dokumentiert



Recto

und archiviert haben. In der Modernen Kunst freuen wir uns, immer wieder Skizzenblätter etwa von Gustav Klimt oder Egon Schiele anzubieten, welche Vorstudien zu Gemäldedetails, etwa Köpfe, Stiefel oder Sessel, zeigen. Diese aufgeräumten Blätter sind dabei in sich Kunstwerke. Mit dem Los Zwei Männer bieten wir eine besondere Rarität an: Wir sehen keine Reinzeichnung, kein schön durchdachtes Blatt. Stattdessen stehen wir direkt im Atelier des wilden Schieles, riechen die Farben und den K(r)ampf der Bildfindung. Das Blatt zeugt von Finden und Verwerfen, vom Sich-Verlieren und Ausprobieren. So sehen wir zahlreiche abstrakte Skizzen, erahnen hier einen Kopf, dort eine Szenerie. Zentral attraktiv wird das Blatt dann durch das in Gouache ausgeführte Quadrat. Hier zeigen sich, in aller Skizzenhaftigkeit, zwei Schiele-Männer, dehnen sich gegen den Kasten an. Sie wollen, genau wie der Kunstgeist Schieles, ausbrechen, das Blatt erobern, in Besitz nehmen, begreifen.





Pierre-Auguste Renoir

„Sowohl in der Literatur als auch in der Malerei erkennt man wahres Talent nur an Frauenfiguren.“



Pierre-Auguste Renoir

1841 Limoges – Cagnes-sur-Mer 1919

638^R **Femme nue allongé**

Öl auf Leinwand, alt doubliert. (Um 1906). Ca. 32,5 × 28,5 cm.
Signiert unten rechts.

€ 600.000/700.000



Verso auf der Leinwand mit „N°2“ bezeichnet.

Dauberville IV 3507.

Mit einem Zertifikat vom Wildenstein Plattner Institute, Paris, vom 10.4.2018. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche digitale Werkverzeichnis der Werke von Pierre-Auguste Renoir aufgenommen.

Ausstellung:

Bliss, Nahmad Projects, London 2016;
William J. Glackens and Pierre-Auguste Renoir: Affinities and Distinctions, NSU Art Museum, Fort Lauderdale/Hunter Museum of American Art, Chattanooga 2018/19, Kat.-Nr. 22, Abb., S. 81.

Provenienz:

Privatsammlung Georges Urion, Paris, direkt vom Künstler erworben;
Galerie Georges Petit, Paris 30./31.5.1927, Los 19;
Sammlung M. Sevadjian, Paris, bei Vorgenannter erworben;
Drouot, Paris 13./14. 4.1932, Los 204;
Privatsammlung Fontjian, Paris, bei Vorgenannter erworben;
Hôtel Rameau, Versailles 6.6.1973, Los 111;
Sotheby's, London 29.11.1976, Los 55;
Sotheby's, New York 12.5.1987, Los 263;
Drouot-Richelieu, Paris 23.11.1987, Los 85;
Drouot, Paris 17.6.1989, Los 61;
Ader-Picard-Tajan, Paris 20.3.1990, Los 57;
Privatsammlung, Monaco, bei Vorgenannter erworben;
Drouot-Richelieu, Paris 29.4.2011, Los 192;
Privatsammlung, Monaco, bei Vorgenannter erworben.

- **Sinnliche, idealisierte Frauenfigur aus Renoirs Spätwerk – ein zeitloses Schönheitsideal in meisterhafter Farbkomposition**
- **Klassisches Odaliskenmotiv mit subtiler Erotik und raffinierter Inszenierung von Form und Farbe**
- **Hochkarätige Provenienz: u. a. Sammlung Georges Urion und Hatchik Sevadjian, zwei bekannte Pariser Kunstsammler in den 1920er und 1930er Jahren**





Pierre-Auguste Renoir zählt zu den bekanntesten und beliebtesten Künstlern des französischen Impressionismus. Ein zentrales Thema seines Schaffens ist die Darstellung der Frau, die er als Inbegriff von Schönheit und künstlerischer Inspiration versteht. Entsprechend nehmen weibliche Figuren und Porträts einen großen Raum in seinem Werk ein. In seinen frühen Arbeiten fängt Renoir mit zarten, pastelligen Farbtönen eine weiche, lichtdurchflutete Weiblichkeit ein. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verändert sich jedoch sein Stil: Die individuellen Gesichtszüge und die körperliche Präsenz seiner Modelle treten zunehmend in den Hintergrund. Ab etwa 1900 entwickelt er einen idealisierten Frauentypus, der weniger durch Persönlichkeit als durch eine allgemeingültige Vorstellung von Schönheit geprägt ist.

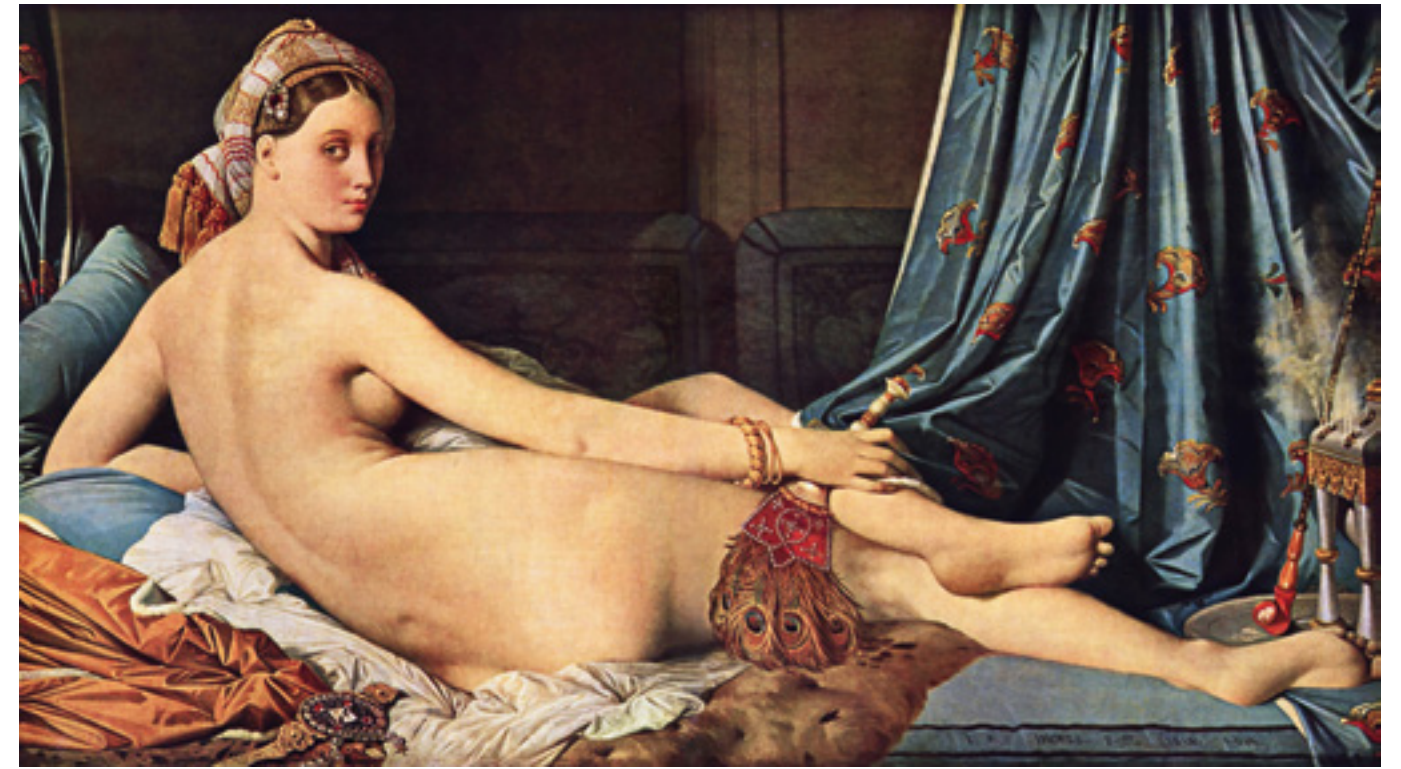
Die hier gezeigte liegende Aktfigur greift das Motiv der Odaliske auf – ein im 19. Jahrhundert verbreitetes, erotisch aufgeladenes Bildthema. Ähnlich wie Darstellungen der Venus steht diese Figur für die Idealisierung einer unerreichbaren Weiblichkeit. Für den alternden und gesundheitlich eingeschränkten Künstler dürfte dieses Motiv eine besondere Bedeutung gehabt haben. Im Unterschied zu Jean-Auguste-Dominique Ingres' berühmter „Großen Odaliske“ sucht Renoirs Modell keinen Blickkontakt mit dem Betrachter. Stattdessen wendet sie ihm den Rücken zu. Auf einen Arm gestützt, wirkt sie, als lausche sie einer Person außerhalb des Bildraums.

Farblich lebt das Gemälde vom Kontrast zwischen den kühlen Tönen der Haut und dem warmen Orange-Rot des

Sessels im Hintergrund. Die weichen Rundungen des Körpers spiegeln sich in der geschwungenen Form der Sessellehne wider und schaffen eine harmonische, in sich geschlossene Komposition. Trotz eines scheinbar spontanen, skizzenhaften Farbauftrags gelingt es Renoir, den weiblichen Körper sensibel und zugleich eindrucksvoll in Szene zu setzen. Die Figur erscheint dabei zugleich präsent und entrückt, bewusst und doch von einer gewissen Unschuld geprägt.

Das Gemälde befand sich im Laufe seiner Geschichte in mehreren bedeutenden Sammlungen. Zu seinen früheren Besitzern zählt der Pariser Kunstsammler Georges Urion (1865–1954), Eigentümer des Kaufhauses Pygmalion. Teile seiner Sammlung wurden am 30. und 31. Mai 1927 in der Galerie Georges Petit in Paris versteigert, darunter Werke von Renoir, Degas, Boudin und Marquet. Bei dieser Auktion erwirbt der armenische Kunsthändler Hatchik Sevadjan (auch Svadjian) das Gemälde.

Sevadjan wird 1884 in Istanbul geboren. Sein Vater, ein Goldschmied am Hof des Sultans, übersiedelt 1897 mit der Familie nach Antwerpen und lässt sich 1902 als Kunsthändler in Paris nieder. Hatchik Sevadjan folgt diesem Weg und entwickelt sich zu einem angesehenen Händler. Er spezialisiert sich auf Antiquitäten aus der griechischen, römischen, ägyptischen und indischen Kultur sowie auf Werke französischer Maler des 19. Jahrhunderts, darunter Delacroix, Renoir, Monet und Cézanne. Der Großteil seiner Sammlung wurde 1932 im Auktionshaus Drouot in Paris versteigert.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque, Öl auf Leinwand, 1814, Musée du Louvre, Paris

Stephan Balkenhol

1957 Fritzlar

639 Weiblicher Akt

Wawaholz, farbig gefasst. (1998). Ca. 164 × 32,5 × 24,5 cm.

€ 25.000/35.000



Provenienz:

Privatsammlung, Norddeutschland.



Venus von Milo, Musée du Louvre, Paris

- **Charakteristisches Unikat aus Wawaholz mit Anklängen an die Venus von Milo**
- **In ihrer Unbewegtheit und emotionalen Ruhe von überaus starker Präsenz**
- **Stephan Balkenhol ist einer der gefragtesten Bildhauer Deutschlands**

Charakteristisch für die Skulpturen von Stephan Balkenhol ist die gelungene Verbindung von Tradition und Gegenwart. Hier wirkt eine ruhig stehende, frontal ausgerichtete Figur auf den ersten Blick schlicht, entfaltet aber bei längerem Hinsehen eine eigentümliche Spannung. Mit ihrer grob belassenen Oberfläche und den sichtbaren Bearbeitungsspuren bleibt das Holz als Material immer präsent – nichts ist geglättet oder idealisiert. Bei näherer Betrachtung drängt sich eine Anspielung auf die Venus von Milo auf. Beide Figuren zeigen einen fragmentierten Körper – bei der Venus fehlen die Arme zufällig, bei Balkenhol ganz bewusst. Und in beiden Fällen macht genau das die Figur eher stärker als schwächer: Der Blick bleibt hängen, die Präsenz wird fast noch intensiver. Der Unterschied liegt im Ton: Die Venus von Milo steht für ein klassisches Schönheitsideal, glatt, harmonisch, zeitlos im antiken Sinn. Balkenhol dagegen holt die Figur ins Heute – weniger perfekt, direkter, fast ein bisschen spröde. Und trotzdem haben beide etwas erstaunlich Ähnliches: diese ruhige, klare Haltung, die sofort wirkt, ohne viel erklären zu wollen. Gerade dieses Spiel zwischen Erinnerung an die große Tradition und ganz eigener, zeitgenössischer Sprache macht den Reiz aus.



Alexander Kanoldt

1881 Karlsruhe – Berlin 1939

640 Stillleben V

Öl auf Leinwand. 1921. Ca. 38 × 25,5 cm. Signiert und datiert unten links.

€ 20.000/25.000



Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „A.K. 1101“ und „Frowein“.

Koch 21.13.

Literatur:

Heide, Kristina, Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Weimar 1998, Abb. 310; Fegert, Elke, Alexander Kanoldt und das Stillleben der Neuen Sachlichkeit, Hamburg 2008, S. 166, 292f., Abb. 41.

Provenienz:

Sammlung Frowein, Barmen/Südafrika/Kanada;
Privatsammlung, Ontario/Kanada;
Privatsammlung, Rheinland.

- **Stillleben nehmen qualitativ wie quantitativ eine herausragende Stellung im malerischen Gesamtwerk Kanoldts ein**
- **Besonders beliebt sind seine Werke im Stil der Neuen Sachlichkeit**
- **Dieses Werk stammt aus einer Serie von Pflanzen- und Bücherstillleben**

Alexander Kanoldt ist einer der bekanntesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Gemeinsam mit Georg Schrimpt vertritt er deren magisch-realistische Spielart; 1925 ist er mit zahlreichen Arbeiten an der programmatischen Ausstellung Neue Sachlichkeit in Mannheim beteiligt. Zu seinen Arbeiten gehören eine Vielzahl an Stillleben, die er mit Pflanzen oder Büchern ausstaffiert. Hier, im Stillleben V, zeigt er drei deutlich zerlesene Bücher, lose gestapelt, schnell auf einer Tischkante abgelegt. Darauf sind zwei Pfeifen nicht drapiert, sondern wie en passant dort geparkt. Eine vertikale rote Blechdose komplettiert das Ensemble, das eigentlich keines ist. Hier zeigt Kanoldt keine bewusste Komposition, sondern ein zufälliges, alltägliches Zusammenreffen verschiedener Gebrauchsobjekte. Gleichwohl ist genau diese Nachlässigkeit sorgfältig komponiert, Vertikale und Horizontale austariert, Farben aufeinander abgestimmt.



Georg Tappert

1880 – Berlin – 1957

641^R Variété

Öl auf Leinwand. 1922. Ca. 81 × 96 cm. Signiert unten rechts, verso auf der Leinwand nochmal signiert, datiert und betitelt.

€ 120.000/150.000



Wietek 218.

Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung. Abteilung Novembergruppe, Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Berlin 1928, Kat.-Nr. 1022;
Deutsche Kunst der Gegenwart, Kurhaus – Gartensaal und Wintergarten, Baden-Baden 1947;
Georg Tappert. Wiederentdeckung eines Expressionisten, BAT-Haus, Hamburg 1977, Kat.-Nr. 38;
15. Europäische Kunstausstellung. Tendenzen der zwanziger Jahre. Die Novembergruppe. Teil I: Die Maler, Kunstamt Wedding, Walther-Rathenau-Saal und Rathaus Wedding, Berlin 1977, Kat.-Nr. 64, mit Abb. S. 141;
Georg Tappert. Ein Berliner Expressionist, 1880 bis 1957, Berlinische Galerie, Berlin 1980/81, Kat.-Nr. 31 mit Abb.;
Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Neue Nationalgalerie, Berlin 2001, Kat.-Nr. 106, mit Abb. S. 235.

Provenienz:

Atelier des Künstlers, Berlin, verso auf dem Keilrahmen mit zwei Adressaufklebern;
Kunsthandlung Gerstenberger, Chemnitz, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;
Sammlung Peter Hopf (1937 – 2004), Berlin;
Grisebach, Berlin 1.12.2006, Los 1650;
Privatsammlung, Europa.

- **Gemälde mit leuchtend bunter Farbpalette und starken Komplementärkontrasten**
- **Frauen aus der exotischen Halbwelt Berlins sind ein häufiges Thema des Künstlers in den 1920er/30er Jahren**
- **Deutliche Einflüsse des Kubismus und Fauvismus**

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 prägt 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 Sündenpfehl, verrucht und gefährlich, Anziehungspunkt und Zentrum für alle, die sich amüsieren wollen, und eine Hochburg der Kriminalität. Eine Stadt mit gleichsam 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 Vergnügungsmeile der Stadt, kommt er schon in seiner Kindheit mit Mode und der Berliner Halbwelt in Berührung. In seinem Werk der Zwanziger- und Dreißigerjahre widmet sich der Künstler vorwiegend den Frauen des exotischen Milieus, die in Cafés, Varietés, Nachtbars und Zirkussen arbeiten.

Mit großem Einfühlungsvermögen zeigt er die Menschen der Großstadt in all ihren Facetten, ohne dabei der kühlen Distanz der Neuen Sachlichkeit oder dem sozialkritischen Verismus der Zeit zu verfallen. Bestärkt durch die revolutionäre Stimmung der Novembergruppe, deren Mitinitiator er 1918 ist, sucht Tappert neue Stilmittel zur Steigerung der Ausdruckskraft. So finden sich im vorliegenden Gemälde deutliche Einflüsse des Kubismus und Futurismus mit ihrer Formenzergliederung in facettenartige Teilbereiche. Mit einer vom Fauvismus beeinflussten leuchtendbunten Farbpalette stellt Tappert zwei Variété-Sängerinnen dar, eine blonde und eine dunkelhaarige, stark geschminkt in dekolletierten Abendkleidern, dahinter leuchtet die Bühnenkulisse mit exotischen Pflanzen.



Ernst Barlach

1870 Wedel – Rostock 1938

642^R **Die Flamme**

Bronze mit goldbrauner Patina. (1934). Höhe ca. 113,5 cm.
Eines von 12 nummerierten, posthum gegossenen Exemplaren. Signiert rechts oben auf der Plinthe und mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN“ auf der rechten Seite der Plinthe.

€ 22.000/25.000



Laur 556.

Provenienz:

Ernst Barlach Lizenzverwaltung, Ratzeburg;
Privatsammlung, Deutschland.

- **Zentrale ikonische Figur im Werk Barlachs, Ausdruck innerer Sammlung und Transzendenz**
- **Formensprache der späten 1920er Jahre, mit gestreckten Proportionen und blockhafter Geschlossenheit**
- **Guss von H. Noack, Berlin, eine der führenden Kunstgießereien des 20. Jahrhunderts**

1934 entsteht das Werkmodell in Gips, das Barlach seinem Freund, dem Sammler Hermann F. Reemtsma, Hamburg, schenkt. Der Künstler hinterlässt einen großen Teil seines Œuvres in Form fragiler Werkmodelle in Ton und Gips. Obwohl Barlach vor allem als Holzbildhauer berühmt wird, entstehen die meisten seiner Werke nicht in Holz, sondern in diesen formbaren, aber wenig dauerhaften Materialien. Auch „Die Flamme“ wird zunächst als rundplastische Gipsfigur (Laur 555) gefertigt, nach der der Künstler die Fassung in Eichenholz schnitzt (Laur 557). Das Motiv der „Flamme“ setzt Barlach erstmals 1927 in mehreren Kohlezeichnungen um (vgl. Schult, Zeichnungen 1889, 1890, 1892). Gestalterisch ist sie im Zusammenhang zu sehen mit den Figuren des „Fries der Lauschenden“ und der „Gemeinschaft der Heiligen“, in deren schlanken, statuarischen Gestalten Anklänge an die romanische Portalplastik sichtbar sind. Die einmalige posthume Auflage von 12 nummerierten Güssen entsteht 1979, zu Barlachs Lebzeiten werden keine Bronzen gegossen.



Helmut Kolle (Helmut vom Hügel)

1899 Berlin – Chantilly 1931

643 Junger sitzender Mann mit Reithose
Öl auf Leinwand. (Ca. 1930). Ca. 116,5 × 89 cm. Signiert oben links.

€ 30.000/40.000



Verso auf dem Keilrahmen mit kleinen Etiketten „6.“ (handschriftlich) und „K.H. 300“, einem Etikettfragment der Spedition „Gustav Knauer“ mit gestempelter Nummer „7500“ sowie zwei neueren französischen Speditionsetiketten, eines mit dem typografischen Vermerk „Karl Flinker“.

Chabert 250.

Ausstellung:
Helmut Kolle (1899–1931): Der Frühvollendete, Galerie Gunzenhauser, München 1996.

Provenienz:
Sammlung A. Michelis, Paris;
Sammlung Mme Jakimov, Paris;
Galerie/Sammlung Karl Flinker (1923-1991), Paris;
Galerie Gunzenhauser, München, verso mit dem Etikett;
Privatsammlung, Bayern, ca. 2005 bei Vorgenannter erworben.

- **Farbintensive Arbeit des sensiblen Helmut Kolle**
- **Helmut Kolle wurde von Wilhelm Uhde protegiert und in Frankreich bekannt gemacht**
- **Werke voll stiller Größe und Gedankenintensität**

„Erotisierender Französling“ wird Helmut Kolle zu Lebzeiten in Deutschland geschimpft. Doch was ist erotisch am Bild eines jungen Mannes, einsam und gerade so in den Rahmen der Leinwand passend, auf einem Stuhl in eine Leere aus wütendem Rot gezwängt, nachdenklich sich selbst umfassend? Zeigt Kolle hier nicht vielmehr die Isolation junger Männer, gefangen in toxischen Erwartungshaltungen und Selbstansprüchen?

Helmut Kolle wird 1899 in Berlin geboren. 1917/18 lernt er den 20 Jahre älteren Wilhelm Uhde kennen. Dieser wird nicht nur sein Lebenspartner, sondern auch sein Förderer. Er protegiert Kolle, nimmt ihn mit nach Frankreich. Uhde, der Kunsthändler und Mäzen, führt Kolle in die Kunstkreise ein – auch der ebenfalls homosexuelle Alfred Flechtheim gehört dazu. Kolles Partner arbeitet mit Erfolg an der Positionierung des Werkes. Seine Bilder, oft Darstellungen – oder gar Porträts? – junger Männer sind Stereotype mann-männlichen Begehrens, homosexuelle Projektionsflächen wie Boxer, Matrosen oder Reiter. Doch sie sind mehr als reine Abziehbilder.

Sie sind mehr als Studien männlicher Isolation. Sie sind Psychogramme des Malers, ja einer ganzen Welt: Helmut Kolles Bilder verhandeln weder nur Begehren, noch nur toxische Erwartungshaltungen. Sie sind am Mittelpunkt zu verorten, wo die Orientungslosigkeit junger Männer auf die Einsamkeit queerer Adoleszenz trifft. Kolle schafft dabei einen ihm ganz eigenen Stil. Anlehnungen an neusachliche Formen, gleichzeitig sinnlich und intim, grobe Formen und zugleich minutiöse Austarierungen fügen sich mühelos ineinander.

Als der zuvor lange kranke Kolle 1931 nur ein Jahr nach dem hier angebotenen Gemälde stirbt, ist sein Lebenswerk zu früh vollendet. Doch bereits zu Lebzeiten ist das Schaffen des Künstlers so geschätzt und bekannt, dass er in den zweifelhaften Genuss von Spott kommt. Heute ist dieser verklungen, seine Werke finden sich in großen Museums-sammlungen: In München im Lenbachhaus ebenso wie in der Pinakothek der Moderne, international etwa im Musée National d'Art Moderne, Paris.



Fritz Winter

1905 Altenbögge – Herrsching 1976

644 „Herbstliche Spannungen“
Öl auf Leinwand. (19)55. Ca. 114 × 146 cm. Signiert und datiert unten rechts. Verso auf der Leinwand nochmals signiert und datiert sowie betitelt.

€ 35.000/45.000



Lohberg 1924.

Provenienz:
Fritz-Winter-Stiftung, München (Inv.-Nr. 195);
Privatsammlung, Süddeutschland;
Grisebach, Berlin 28.11.1997, Los 80;
Privatbesitz, Luxemburg, bei Vorgenannter erworben;
Privatsammlung, Luxemburg.

- Fritz Winter zählt zu den wichtigsten Künstlern des deutschen Informel
- Als Gründungsmitglied der Gruppe ZEN 49 ist er prägend für die Kunst der Nachkriegsmoderne und den Diskurs zur Abstraktion
- 1955, im Entstehungsjahr des Gemäldes, ist Winter erstmals auf der documenta in Kassel vertreten, weitere Beteiligungen folgen 1959 und 1964

Das vorliegende Gemälde entsteht 1955, in einem für Fritz Winter besonders dichten Jahr: Er nimmt an der documenta I teil und wird im selben Jahr auf eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Kassel berufen, als einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Nachkriegs-abstraktion. „Herbstliche Spannungen“ gehört in jene mittlere Werkphase, in der Winter Liniengerüst und Farbflächen zu einer eigenen Bildsprache zusammenführt.

Über einer in warmen Erdtönen gehaltenen Grundfläche – Grau, Ocker, gebrochenes Beige – legt sich ein kantig geführtes, vielfach geknicktes schwarzes Liniengeflecht, das die Bildmitte akzentuiert und gleichzeitig die Bewegung kinetischer Schwingung erahnen lässt. In dieses Geflecht setzt Winter scharf akzentuierte Farbfelder: ein leuchtender Zinnoberbalken oben links, ein kühles Gelb rechts, dunkelrote,

schwarzbraune und altrosa Partien, die sich auf der großformatigen Leinwand rhythmisch begegnen.

Der 1905 geborene Winter arbeitet zunächst als Bergmann, bevor er 1927 ans Bauhaus nach Dessau kommt und dort unter anderem bei Paul Klee und Wassily Kandinsky studiert. 1937 wird Winter von den Nationalsozialisten mit Mal- und Ausstellungsverbot belegt, 1939 zum Kriegsdienst einberufen. Erst 1949 kehrte er aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück und gründet im selben Jahr gemeinsam mit Willi Baumeister, Rupprecht Geiger und weiteren Künstlern die Münchner Künstlergruppe ZEN 49, die der gegenstandslosen Malerei in Deutschland eine erste organisierte Plattform gibt. Seine Teilnahmen an drei folgenden Ausgaben der documenta (I, II, III) unterstreicht seine internationale Relevanz als führender Vertreter der Avantgarde nach dem Krieg.



Antonio Saura

1930 Huesca – Cuenca 1998

645 Porträt 144

Öl auf Leinwand. (19)61. Ca. 60 × 73 cm (Rahmen ca. 63,5 × 76,5 cm). Signiert und datiert unten links.

€ 50.000/70.000



Ausstellung:

Antonio Saura, Galerie van de Loo, München 1961/1962, Kat.-Nr. 15, Abb. o.S.

Provenienz:

Galerie van de Loo, München;
Privatsammlung, Bayern, bei Vorgenannter erworben.



Antonio Saura

© Thierry Martinet. All rights reserved 2026/Bridgeman Images.



- Antonio Saura ist einer der wichtigsten spanischen Künstler des 20. Jahrhunderts
- Seine fragmentierten, verzerrten Köpfe bewegen sich ausdrucksstark im Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Figuration
- Sauras Werke befinden sich weltweit in bedeutenden Museen wie dem Centre Pompidou, Paris, der Tate, London, dem Museum of Modern Art und dem Guggenheim Museum, New York

Im Laufe der 1950er Jahre entwickelt der Spanier Antonio Saura seine zwischen gestischer Abstraktion und Art Brut angesiedelte Malweise. Das „Porträt 144“ ist charakteristisch für Sauras weitgehend unabhängigen Stil. Kompositionen des spanischen Malers zeichnen sich vor allem durch ihre Radikalität aus. Der Maler behält die klassischen, figurativen Sujets bei. Mit seinen Porträts, Akten oder Selbstbildnissen unterwandert er jedoch jegliche reale Abbildung mit aggressiver Wucht und löst sie in Liniengeflechte und Farbflecken auf. So erahnt der Betrachter auch bei diesem Porträt zwar noch ein Gesicht, die Parallelität von Augen und Ohren sowie die natürliche Zentrierung von Mund und Nase sind jedoch zerstört. Erkennbar bleibt Antonio Saura auch in seiner Farbpalette, die zwischen Grau, Schwarz und Erdfarben changiert, sie prägt sein komplettes Werk.

„Foraminifera‘ ist ein Ensemble aus Gips. Gips wiederum ist ein Sediment, das aus Foraminiferen besteht – dem ältesten Mineralgewebe der Erde. Sie haben teilweise skelettartige Formen. Schon während diese Arbeit entstand, habe ich immer von Foraminifera gesprochen. Den Akt der Betitelung gab es in diesem Fall also gar nicht.“

Tony Cragg 2016



Tony Cragg

1949 Liverpool

646 Forminifera

12-teilige Installation. Perforierter, sandgestrahlter Gips. (1990). Höhe bis ca. 156 cm. Installationsdurchmesser ca. 300 cm.

€ 150.000/250.000



Mit einem vom Künstler signierten Fotozertifikat von 2019, Wuppertal.

Provenienz:

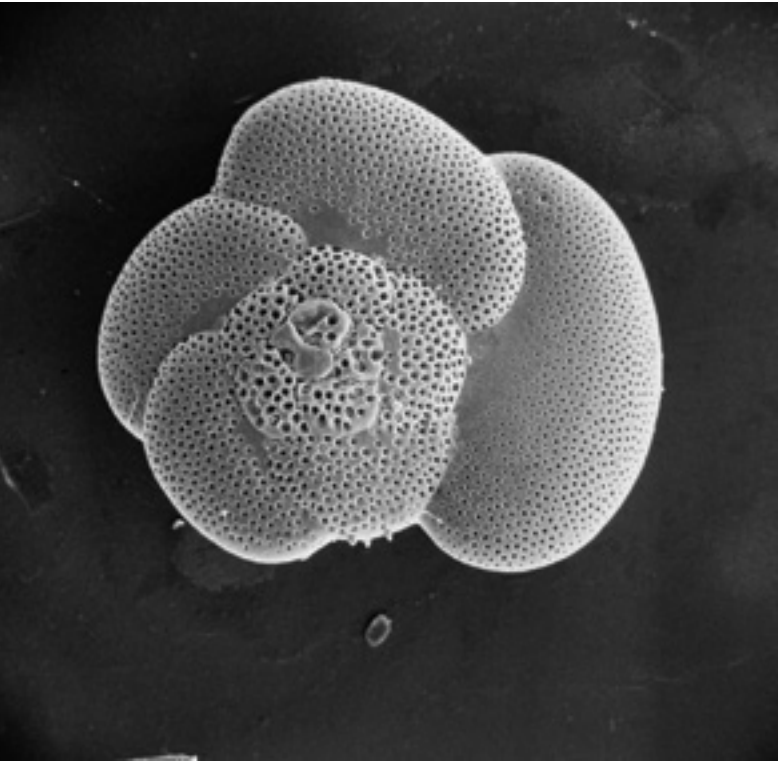
Deweer Gallery, Zwevegem/Belgien;
Privatsammlung, Belgien.

- Seltene Installation von musealer Qualität, seit 30 Jahren in Privatbesitz
- Cragg ist einer der innovativsten und wandlungsfähigsten Bildhauer der internationalen Gegenwartskunst
- Seine Werke befinden sich in Museumssammlungen weltweit; Installationen aus der „Foraminifera“- Serie u. a. im Kunstmuseum Wolfsburg und dem MUDAM, Luxemburg, dem Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid und dem MART in Rovereto



Courtesy Studio Tony Cragg, Photo: Roger Ackling, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Tony Cragg, Stones curved on my body, 1972



Globorotalia Scitula, fossile Foraminiferen

Anfang der 1990er Jahre entfernt sich Tony Craggs skulpturale Sprache von den frühen materialbasierten Assemblagen, die oft aus gefundenen Materialien bestehen und gesellschaftliche wie ökologische Fragen reflektieren. Mit der Werkserie der „Foraminifera“ beginnt er, aus dem für ihn bedeutsamen Material Gips autonome, organisch anmutende Formbildungen im Raum zu entwickeln.

Die hier vorliegende, museale 12-teilige Installation „Forminifera“ gehört zu den größten und komplexesten der nur wenige Werke umfassenden Serie.

Ein wesentlicher Aspekt in Tony Craggs Werk ist die Verbindung von Kunst und Naturwissenschaft. Seine lebenslange Beschäftigung mit Fossilien und mineralischen Formen prägt dabei seine Vorstellung von Skulptur als „Formenfund“: Die Natur liefert ihm ein unerschöpfliches Reservoir an Strukturen, die er künstlerisch transformieren kann. In „Forminifera“ wird diese Idee besonders deutlich. Die Einzelformen der Installation erscheinen zugleich vertraut und fremd: Ihre Silhouetten erinnern an Gefäße oder archaische Objekte, während ihre perforierte Oberfläche aus sandgestrahltem, gehärtetem Gips an biologische Strukturen wie Korallen oder mikroskopisch vergrößerte Organismen denken lässt. Diese Anmutung ist

programmatisch, denn der Titel verweist auf Foraminiferen, eine Gattung winziger, einzelliger Meeresorganismen, deren Kalkschalen mit unzähligen feinen Poren durchsetzt sind. In einer Skizze, die die Anordnung der Einzelelemente im Radius von drei Metern festlegt, bezeichnet Cragg diese „gefundenen“ Formen später frei assoziativ als „tooth“, „stamp“, „witch hat“ oder „cooling tower“ und deutet damit spielerisch die Verbindung von Mikro- zu Makrokosmos an.

Charakteristisch für Foraminifera ist die präzise Anordnung der Einzelelemente, die keinen geschlossenen Körper bilden, sondern ein Bezugssystem im Raum bilden. Die 12 Skulpturen treten in einen Dialog miteinander, ihre unterschiedlichen Größen und Krümmungen erzeugen eine dynamische Spannung, ein Experimentierfeld, in dem Cragg zentrale Prinzipien seiner späteren Werkgruppen erstmals in installativer Klarheit erprobt. „Forminifera“ wird so zum Vorläufer von Arbeiten wie Rational Beings, in denen Cragg die Transformation von Gefäß- und Körperformen in dynamische, oft spiralförmige Strukturen weiterentwickelt. Die in der Installation angelegte Idee der morphologischen Metamorphose – von einfachen, zellartigen Einheiten zu komplexen Gebilden – bleibt ein zentrales Motiv seines späteren Schaffens.

Bruno Goller

1901 Gummersbach – Düsseldorf 1998

647^R Komposition

Öl auf Leinwand. (1956). Ca. 55,5 × 115 cm. Signiert unten rechts.

€ 28.000/32.000



Ausstellung:

Kestner-Gesellschaft, Hannover 1958, Kat.-Nr. 45, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett;
Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1958;
Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1964, Kat.-Nr. 29;
Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1969, Kat.-Nr. 35.

Provenienz:

Sammlung Hürter, Oberkassel, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett.
Van Ham, Köln 30.11.2016, Los 16;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- **Bedeutender Vertreter der deutschen Nachkriegsmalerei**
- **Rätselhafte Komposition zwischen Abstraktion und Symbolform**
- **Entstanden in Gollers zentraler Schaffensphase der 1950er Jahre**

Bruno Goller zählt zu den eigenständigsten Positionen der deutschen Nachkriegsmalerei. Abseits der großen stilistischen Gruppierungen entwickelt er eine unverwechselbare Bildsprache zwischen Gegenständlichkeit, Abstraktion und magischem Realismus. Seine Werke zeichnen sich durch reduzierte Formen, präzise Konturen und eine eigentümliche Spannung zwischen dekorativer Ordnung und symbolischer Aufladung aus.

Die vorliegende „Komposition“ aus dem Jahr 1956 gehört zu jener Werkgruppe, in der Goller die Gegenständlichkeit weitgehend zugunsten einer zeichenhaften Formsprache zurücknimmt. Zwei vertikal angeordnete, totemartige Formen rahmen ein zentrales Feld mit stufenartig aufgebauten kubischen Elementen. Die streng symmetrische Anlage und die flächige Farbigkeit verleihen dem Bild eine beinahe architektonische Stabilität.

Mit starken Kontrasten aus Rotbraun, Orange, Grau- und Pastelltönen sowie markanten schwarzen Umrisslinien entwickelt Goller eine Bildstruktur von großer Klarheit und zugleich rätselhafter Wirkung. Die Formen entziehen sich einer eindeutigen Lesbarkeit und oszillieren zwischen abstrakten Zeichen und symbolhaften Objekten.

Gerade in den 1950er Jahren erreichte Goller eine besondere Verdichtung seiner Formsprache. Seine Bilder verbinden dekorative Eleganz mit stiller Monumentalität und zeigen jene Balance aus Ordnung und Geheimnis, die sein Werk innerhalb der deutschen Nachkriegskunst einzigartig macht.



Le Corbusier

1887 La Chaux-de-Fonds – Roquebrune 1965

648 Les Mains ou Pomme d'or (projet de sculpture)
Pastell über Bleistift auf Maschinenbütten. (19)51/55.
Ca. 56 × 43,5 cm. Signiert, datiert und mit einer Widmung
versehen unten rechts sowie monogrammiert und datiert
„51/55“ unten links.

€ 25.000/35.000



Mit einer Bestätigung von Eric Mouchet, Paris, vom 9.5.2021
(in Kopie).

Provenienz:
Privatbesitz, Frankreich;
Privatsammlung, Paris.

- Dem bretonischen Bildhauer Joseph Savina gewidmet,
mit dem Le Corbusier seit 1945 zahlreiche skulpturale
Projekte verwirklichte
- Farbintensive, großformatige Komposition zwischen
Zeichnung und plastischem Entwurf
- Charakteristische Doppel-Datierung von Idee und spä-
terer Ausführung des Motivs

Le Corbusiers zeichnerisches Werk nimmt innerhalb seines
Œuvres eine eigenständige Stellung ein und bildet zugleich
das Labor seiner plastischen und architektonischen Ideen.
„Les Mains ou Pomme d'or (projet de sculpture)“ gehört zu
jener Werkgruppe der 1950er Jahre, in der organisch-abs-
trakte Formen, menschliche Anatomie und symbolische
Zeichen zu einer monumentalen Bildsprache verschmelzen.
Die zentral angeordneten Hände erscheinen dabei als Sinn-
bild schöpferischer Kraft, während die streng axial aufge-
baute Komposition bereits deutlich an eine plastische Kon-
zeption erinnert – entsprechend der Bezeichnung „projet de
sculpture“ im Titel.

Besondere Bedeutung erhält das Blatt durch die Wid-
mung an den bretonischen Bildhauer Joseph Savina. Seit
Mitte der 1940er Jahre arbeitete Le Corbusier eng mit Savina

zusammen. Zahlreiche plastische Arbeiten des Architekten
wurden in dessen Atelier ausgeführt. Die Komposition weist
zudem eine enge formale Nähe zur 1955 gemeinsam mit
Savina realisierten Holzskulptur „Les mains“ auf und dürfte in
unmittelbarem Zusammenhang mit deren Entstehung stehen.
Die Zeichnung dokumentiert damit nicht nur einen künstleri-
schen Gedankengang, sondern verweist unmittelbar auf den
Dialog zwischen Entwurf und plastischer Realisierung.

Typisch für Le Corbusiers Arbeitsweise ist die doppelte
Datierung „51/55“. Wie häufig in seinem zeichnerischen Werk
bezeichnet die erste Jahreszahl den Zeitpunkt der „Erfindung“
des Motivs, während die zweite auf die tatsächliche Ausführung
verweist. Die leuchtenden Farbflächen in Gelb, Rot und Blau
verleihen der Komposition eine starke Präsenz, die zwischen
archaischer Figur, abstraktem Zeichen und Skulptur oszilliert.



Fernand Léger

1881 Argentan – Gif-sur-Yvette 1955

649^R **La fleur noire**

Gouache und Tusche mit feinen Bleistift-Gitterlinien auf festem Velin. (1951). Ca. 32 × 41 cm. Signiert und mit der Zeichnung eines kleinen Zuges sowie mit der Widmung „A la reine Amigot“ unten rechts.

€ 60.000/80.000



Verso auf der Rahmenrückpappe altes Etikett „Maison Alexandre, Estampes Anciennes, Paris, 61 Rue La Boétie“ sowie schwer leserliche handschriftliche Bezeichnung „A Monsieur (...)“.

Mit einer Fotoexpertise von Irus Hansma, Muri, vom 19.4.2023 mit der Nr. „757042023“. Dieses Werk wird in das in Vorbereitung befindliche „Répertoire des œuvres sur papier de Fernand Léger“ aufgenommen.

Provenienz:

Privatsammlung, Frankreich;
Bretagne Encheres, Rennes 14.6.2010, Los 118;
Sotheby's, Paris 8.12.2010, Los 77;
Privatsammlung, Monaco, bei Vorgenannter erworben.

- **Vorbereitende Studie zum gleichnamigen Ölgemälde**
- **Entstanden in einer Zeit der visuellen Vereinfachung und Plakativität**
- **Meisterhaftes Beispiel des Spätwerk Légers**

In Fernand Légers „La fleur noire“ treffen Kunstwelten aufeinander: Motivisch zeigt die Vorarbeit für das gleichnamige Gemälde ein traditionelles Stilleben. Stilistisch indes wagt Léger neue Wege. Er ist vor wenigen Jahren aus den USA zurückgekehrt. Dorthin war er 1940 migriert und konnte an der Yale University lehren. Zugleich war er in der Zeit den Einflüssen der USA in Kunst und Alltag ausgesetzt. Sein Stil wird in dieser Zeit flächiger, die Farben einfacher. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich geht er den eingeschlagenen Weg weiter, seine Art, Kunst zu denken, wird in den letzten Lebensjahren immer plakativer und zugleich doch in den Bildformeln der Alten verhaftet. In dieser Gegenüberstellung von traditionellem Motiv und zeitgeistiger Ausführung zeigt das Spätwerk Légers, wie der Künstler die populärkulturelle Ästhetik der Zeit ebenso wie den Kanon der Kunstgeschichte begreift, verarbeitet und sich zu eigen macht.

Léger überträgt diese schöne Stillebenkomposition noch im gleichen Jahr mit Hilfe des feinen Bleistiftgitternetzes auf Leinwand in einem etwas vergrößerten Format (50 × 65 cm, vgl. WVZ der Ölgemälde Bauquier/Hansma 1428, heute in Privatbesitz).



Christo und Jeanne-Claude

1935 Gabrowo/Bulgarien – New York 2020 und 1935 Casablanca – New York 2009

650 „The Gates (Project for Central Park, New York City)“ Collage mit Bleistift, Kohle, Pastell, Wachskreide, Offset-Lithografie, Textil und Lack auf Karton (2-teilig). Jeweils in Plexiglasrahmen. 2003. Ca. 30,5×66,5×77,5 cm (Plexiglasrahmen ca. 31 bzw. 67,5×78 cm). Am unteren Rand des oberen Werkes signiert, datiert und betitelt. Jeweils verso auf der Rahmenrückwand signiert, datiert sowie mit den Werknummern „76A“ bzw. „76B“ und Hängenanweisungen bezeichnet.

€ 80.000/120.000



Das Werk ist im Archiv der Christo und Jeanne-Claude Foundation, New York, registriert.

Provenienz:
Alp Galleries, New York;
Privatsammlung, Bayern, 2004 bei Vorgenannter erworben.

- **Reizvolle Collage mit virtuos ausgeführter Studie**
- **Die vielschichtige, zeichnerisch feine Komposition ist exemplarisch für die Arbeitsweise des weltberühmten Künstlerpaares**
- **Vorstudie zu einem der bedeutendsten und publikumswirksamsten Projekte von Christo und Jeanne-Claude, realisiert 2005 im Central Park, New York**

Mit „The Gates“ verwirklichen Christo und Jeanne-Claude im Februar 2005 eines ihrer poetischsten und zugleich publikumswirksamsten Projekte: Über 7.500 leuchtend orangefarbene Tore säumen für sechzehn Tage die Wege des Central Parks in New York. Bereits Ende der 1970er Jahre hatten die Künstler die Idee entwickelt, doch erst nach jahrzehntelangen Diskussionen mit Behörden, Politik und Öffentlichkeit kann das Projekt realisiert werden. Wie bei allen Arbeiten von Christo und Jeanne-Claude erfordert auch „The Gates“ eine präzise technische Planung sowie den Einsatz zahlreicher Ingenieure, Helfer und Spezialisten.

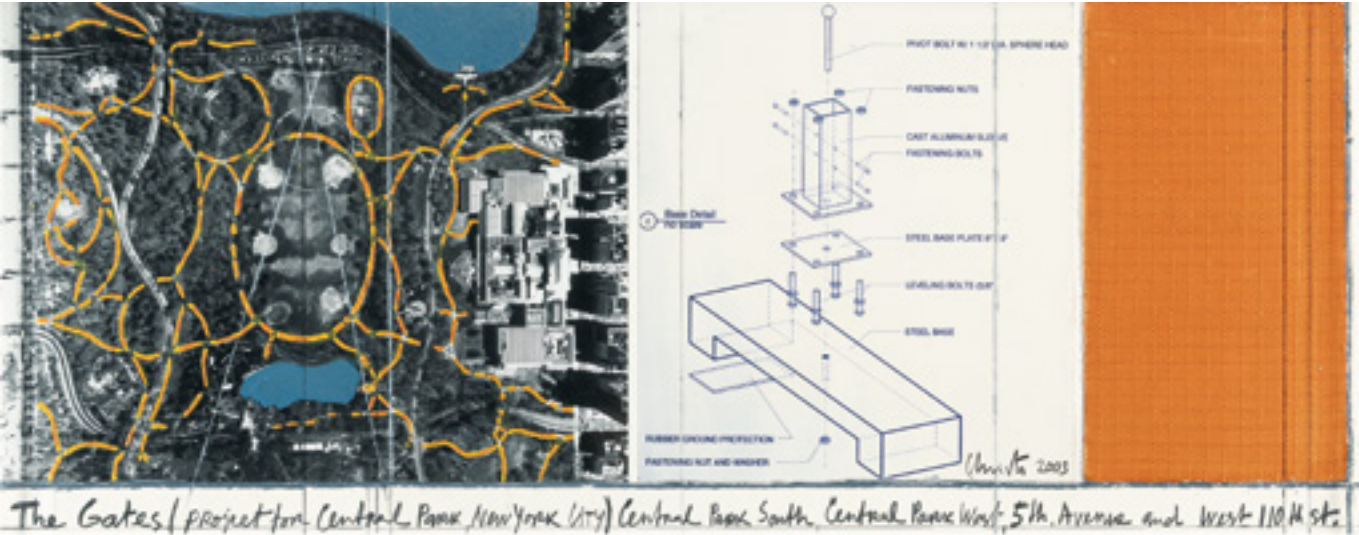
Die Installation besteht aus safranfarbenen Stoffbahnen, die frei von rechteckigen Stahlrahmen herabhängen und sich über insgesamt rund 37 Kilometer durch den winterlichen Park ziehen. Durch das Zusammenspiel von Bewegung, Licht und Farbe entsteht eine eindrucksvolle Transformation der vertrauten Parklandschaft: Die leuchtenden Stoffe setzen einen

„Do you know that I don’t have any artworks that exist? They all go away when they’re finished. Only the preparatory drawings and collages are left, giving my works an almost legendary character.“

Christo

warmen Kontrast zur kahlen, winterlichen Natur und verleihen den verschlungenen Wegen des Central Parks eine neue, rhythmische Struktur. Millionen Besucher erleben das Werk als begehbare, sich ständig wandelnde Rauminstallation mitten im urbanen Alltag New Yorks.

Die vorbereitenden Zeichnungen und Collagen zu „The Gates“ veranschaulichen auf eindrucksvolle Weise die Vision des Künstlerpaares. Charakteristisch ist das Spannungsverhältnis zwischen der präzisen zeichnerischen Darstellung der Parklandschaft und den intensiv farbigen Stoffelementen, die bereits in den Entwürfen eine starke räumliche und atmosphärische Wirkung entfalten. Stoffproben, technische Notizen und handschriftliche Angaben machen die Arbeiten zugleich zu außergewöhnlichen Dokumenten eines künstlerischen Prozesses, der von Beharrlichkeit, visionärer Vorstellungskraft und dem Streben nach der Realisierung des scheinbar Unmöglichen geprägt war.



Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

651 „Dröbsdorf“

Aquarell und Tusche, mit Deckweiß gehöht, auf chamoisfarbenem Bütten. 1916. Ca. 24,5 × 31,5 cm. Signiert unten links, betitelt unten mittig sowie datiert unten rechts.

€ 40.000/60.000



Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1653-05-12-20 registriert ist, bestätigt. Mit einer Fotoexpertise vom 12.5.2020.

Ausstellung:

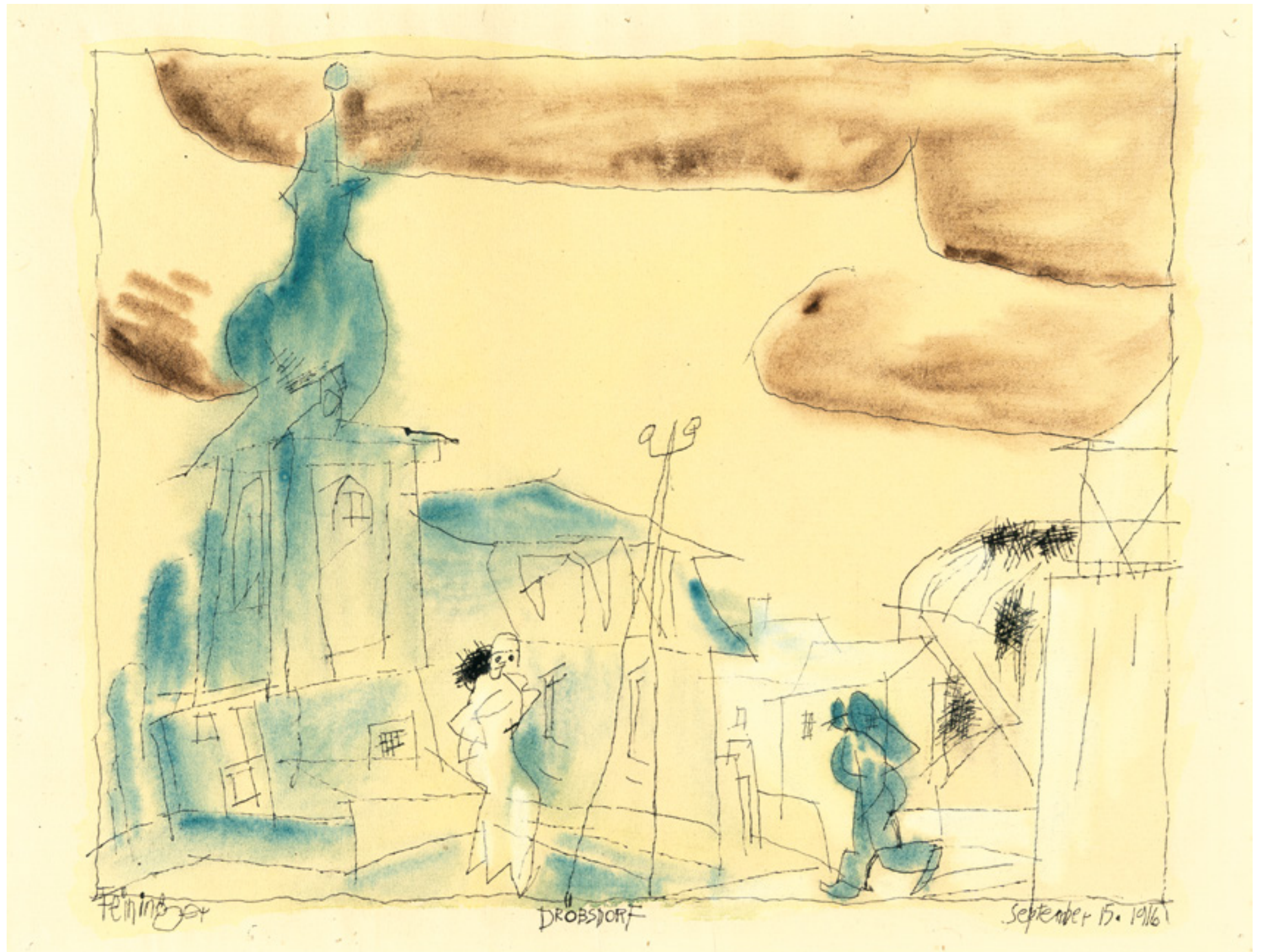
Feininger im Weimarer Land, Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda 1999, Kat.-Nr. 72, mit farb. Abb. S. 78.

Provenienz:

Wohl Nachlass Wilhelm Koehler (1884–1959), ehem. Direktor der Weimarer Kunstsammlungen;
Galerie Gerda Bassenge, Berlin 10.11.1993, Los 6210;
Privatbesitz, Norddeutschland, 1993 bei Vorgenannter erworben.

- 1906 hält sich Feininger mehrere Monate mit Julia Berg in Weimar auf und zeichnet zahlreiche Skizzen der Umgebung
- Das damals ländliche Tröbsdorf bei Weimar dient ihm wiederholt als Bildmotiv
- Die 1913 von ihm entdeckte Kirche inspiriert ihn später zu zahlreichen Werken

1906 lebt Feininger mehrere Monate mit der Kunststudentin und seiner späteren Frau Julia Berg in Weimar und erkundet mit Skizzenblock und Fahrrad die Umgebung. Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch sehr ländlich geprägte Tröbsdorf – heute ein Ortsteil von Weimar – dient Feininger immer wieder als Studienobjekt. Besonders die Kirche mit ihrer charakteristischen Welschen Haube und dem gedrungenen Walmdach, die Feininger im Jahr 1913 entdeckt, fasziniert den Künstler. Er hält sie über Jahrzehnte hinweg in zahlreichen Aquarellen und Zeichnungen in unterschiedlichen Variationen fest. Diese Arbeiten dienen zugleich als Vorstudien für die beiden gleichnamigen Gemälde von 1927 (Moeller 308, Klassik Stiftung Weimar) und von 1928 (Moeller 316, Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis), welche die Kirche als kristallinen, monumentalen Kathedralbau zeigen.



Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

652^R Drei Kokotten bei Nacht

Radierung auf Velin mit Wz. „WJS JOYSICRAY TRADE MARK“. (1914). Ca. 25 × 17 cm (Blattgröße ca. 39,5 × 36,5 cm).
Eines von insgesamt nur 4 bekannten Exemplaren. Signiert unten rechts. Selten.

€ 50.000/60.000



Gercken 660 II (von II).

Ausstellung:

Lebenslust & Totentanz, Olbricht Collection, Kunsthalle Krems, 2010, S. 184;
Aurel Scheibler Galerie, Berlin 2013.

Provenienz:

Dr. Andreas Sturies, Düsseldorf 15.5.2004, Los 104;
Sammlung Thomas Olbricht, Essen;
Van Ham, Köln 26.9.2020, Sammlung Thomas Olbricht, Essen, Los 306;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- **Dynamische Komposition voller Aktion und Spontanität**
- **Aus der Reihe der „Straßenszenen“, die zwischen 1913 und 1915 entstehen**
- **Blatt mit Unikatcharakter aus einer Auflage von nur 3 Exemplaren**

Das Motiv der „Kokotten“ finden wir bei Ernst Ludwig Kirchner immer wieder. Zwischen 1913 und 1915 arbeitet er an seinen „Straßenszenen“, in denen er durch die künstlerischen Medien hindurch den Puls Berlins einfängt. Er zeigt Menschenmengen, die sich durch die Neue City West quetschen, die Bürgersteige überfüllen, die Konsumtempel fluten. Und er zeigt, Personal und Symbol zugleich, immer wieder Kokotten. Im Gegensatz zu den Tauentziengirls – heute wären es die Kurfürstenstraßengirls – versprechen die Kokotten mehr als Trieb. Sie sind elegant, mondän, wissen Männer ganzheitlich zu verführen. Bei Kirchner schwingt immer auch Misogynie mit: Seine Kokotten sind Raubvögel, Hetären des Unglücks. Bei ihm sind sie nicht nur Straßenfiguren wie alle anderen, sondern Zeichen des Untergangs. Er erkennt im hektischen Berlin mit all seinem Konsum und seiner Schnellebigkeit die Zeichen der Zeit. Unsere drei Kokotten bei Nacht sind dynamisch hingeworfen. Skizzenhaft erfasst Kirchner die nächtliche Szenerie der Wartenden, geradezu Lauernden. Das Motiv findet sich zuerst in Kirchners Skizzenbuch 37, 1913, Blatt 55.



Heinz Mack

1931 Lollar/Hessen

653 Ohne Titel

Grafit auf Velin von Hahnemühle. (19)63. Ca. 79 × 107 cm.
Signiert und datiert mittig rechts.

€ 20.000/25.000



Mit einem Zertifikat von Ute Mack, Mack Foundation,
Mönchengladbach, vom Mai 2026.

Provenienz:

Galerie Maulberger, München;
Privatbesitz, Bayern.

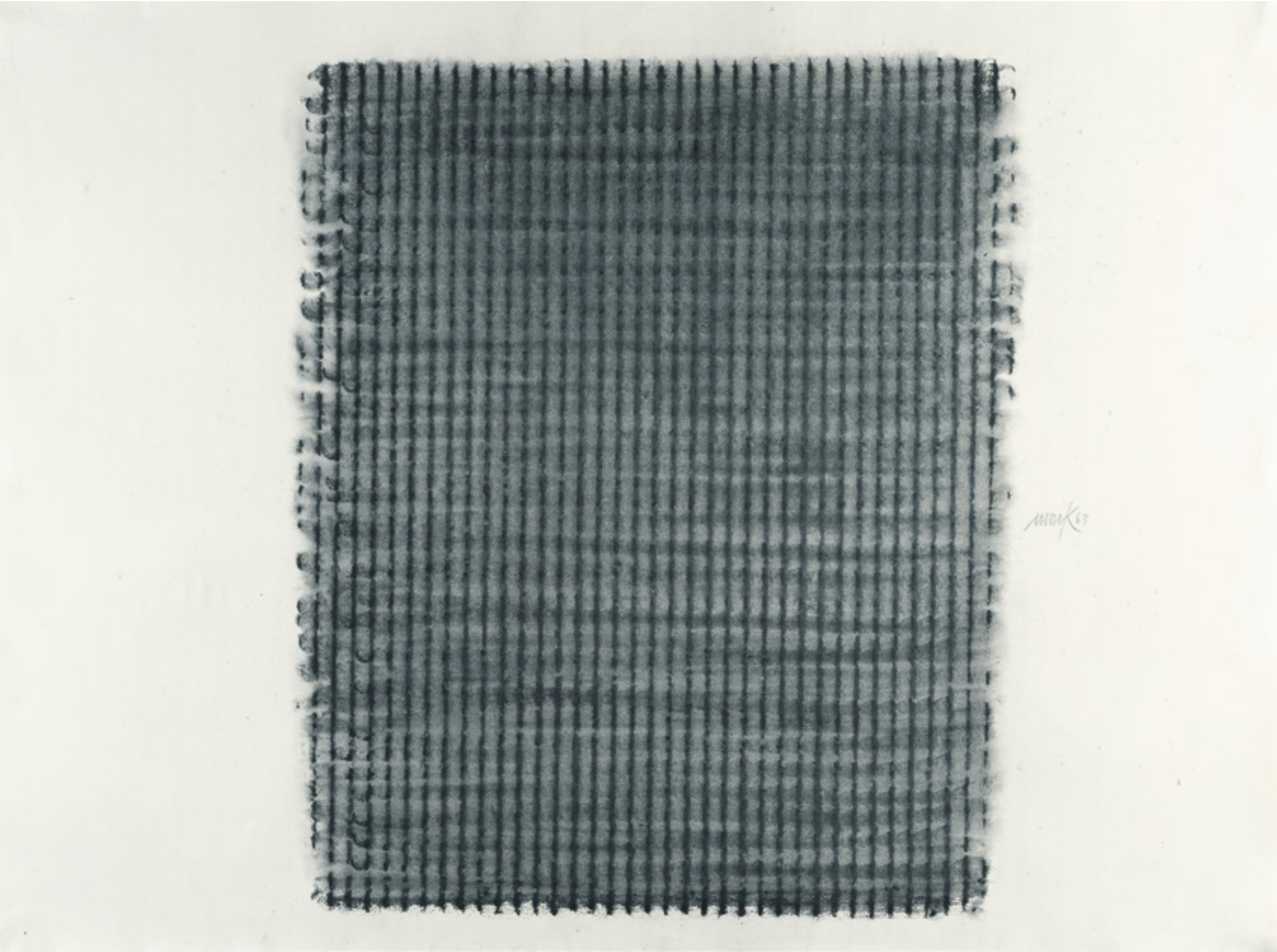
- **Filigrane Arbeit, bei der die Erforschung von Licht, Struktur und Bewegung im Mittelpunkt steht**
- **Radikale Reduktion, Wiederholung und Fokus auf elementare visuelle Phänomene**
- **Mack ist Mitbegründer der Gruppe ZERO, einer der bedeutendsten Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts**

Die Grafitarbeit von 1963 entsteht in einer zentralen Phase von Heinz Macks Schaffen innerhalb der Aktivitäten der Gruppe ZERO, die er 1957 gemeinsam mit Otto Piene begründet hatte. ZERO verstand sich als bewusster Neuanfang nach der informellen Malerei der Nachkriegszeit – als „Stunde Null“ der Kunst, die auf Reduktion, Klarheit und die Hinwendung zu Licht, Bewegung und seriellen Strukturen setzt.

Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Zeichnung als Teil einer grundlegenden Neuorientierung zu lesen: Mack untersucht hier, wie sich mit einfachsten Mitteln – Linie, Wiederholung, Material – ein visuelles Feld erzeugen lässt, das nicht mehr Ausdruck im klassischen Sinne transportiert, sondern Wahrnehmung organisiert. Das Raster dient dabei nicht der Ordnung allein, sondern wird zum Träger von Rhythmus und Licht. Gerade im Grafit, mit seinen weichen Übergängen und reflektierenden Qualitäten, gewinnt diese Untersuchung eine subtile, fast immaterielle Dimension.

Im kunsthistorischen Kontext steht die Arbeit an der Schnittstelle von europäischer Nachkriegsavantgarde und internationalen Tendenzen wie Op Art und Minimal Art. Während in den USA zur gleichen Zeit die Reduktion auf elementare Formen und serielle Verfahren vorangetrieben wird, formuliert ZERO eine eigene, stärker auf Licht und immaterielle Phänomene ausgerichtete Position. Macks Zeichnung macht diesen Ansatz in konzentrierter Form sichtbar: Sie verzichtet auf jede Geste zugunsten einer kontrollierten, wiederholbaren Struktur und öffnet gerade dadurch einen Raum, in dem sich Sehen als Prozess entfaltet.

So lässt sich das Werk als prägnantes Beispiel jener ZERO-Idee verstehen, Kunst nicht mehr als Bild im traditionellen Sinn zu begreifen, sondern als ein Feld von Energie, Rhythmus und Licht, das den Betrachter aktiv einbezieht.



Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

654 „Schwarze Bewegung mit Punkten“
Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte, auf Holzleisten montiert. 1955. Ca. 81×100 cm. Signiert und datiert „5.55“ oben links. Verso nochmals datiert „1955“ sowie betitelt und mit Maßangaben.

€ 120.000/150.000



Beye/Baumeister 1590.

Literatur:
Grohmann, Will, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, Nr. 1188, s/w Abb. S. 316.

Ausstellung:
Willi Baumeister, Kleemann Galleries, New York 1956, Kat.-Nr. 17, s/w Abb.

Provenienz:
Nachlass des Künstlers, verso mit dem Stempel „atelier willi baumeister“;
Kleemann Galleries, New York, verso mit dem Etikett;
Sammlung Stephen M. Kellen, New York, 1956 bei Vorge-nannter erworben;
Privatbesitz, Frankreich;
Galerie Michael Haas, Berlin, 2018;
Privatsammlung, Berlin.

- Eines der letzten Werke im umfangreichen Œuvre des Künstlers
- Tiefenwirkung und Detailreichtum werden durch mini-malen Farbeinsatz erreicht
- Aus der Sammlung des New Yorker Philanthropen Stephen M. Kellen

„Zwischen Himmel und Erde ist Chaos“ beschreibt eine Be-trachterin das Bild bei der Abholung. Was in der Fernwirkung wie ein graues Feld voll schwarzer Formen wirkt, stellt sich in der Nähe als detailreiche Arbeit voller Tiefenwirkung heraus. Hier ist keine Fläche bemalt, hier entsteht Raum, bunte Farb-punkte erschaffen eine Sogwirkung, das einstmals ruhige Bild gewinnt an Dynamik.

Nach dem Verlust seiner Professur 1933 beginnt Bau-meister, sich zunehmend mit schwebenden abstrakten Formen zu beschäftigen. Die prähistorischen Felsmalereien in der spanischen Levante und in Altamira faszinieren und inspirie-

ren ihn. Nun, 1955, im Jahr seines Todes, hat er seine Kunst zur Vervollkommenung gebracht. Schmale Farbstreifen kon-struieren an den horizontalen Bildrändern eine Rahmung, ein Oben und ein Unten. Dazwischen geordnete Unordnung, fein komponiert und farblich abgestimmt.

So stimmt die Ad-hoc-Einordnung, schnell im Vorbeige-hen dahingesagt: Zwischen Himmel und Erde ist Chaos. Doch das Chaos im Bild Willi Baumeisters ist wohlgeordnet. Es fasst zusammen, hier kulminiert das Œuvre des Künstlers in einer finalen Austarierung zwischen Malfläche und Bildraum, zwi-schen Monochromie und Buntheit, zwischen Himmel und Erde.



Tony Cragg

1949 Liverpool

655 Grenze weg

Stahl mit Rostpatina. (2015). Ca. 39 × 55 × 28 cm. Eines von 35 nummerierten Exemplaren. Mit eingeritzter Signatur hinten an der Fußleiste.

€ 40.000/50.000



Erschienen in der Edition Bild-Zeitung, Berlin.
Mit einem vom Künstler signierten Foto-Zertifikat.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- **Überaus typische Stahlskulptur mit Rostpatina**
- **Die gleichsam pudrige Patina verleiht dem robusten gusseisernen Objekt eine sensible und verletzbare Oberfläche**
- **Sonderedition „Grenze weg“ anlässlich des 25. Jahrestags des Mauerfalls**

Vor dem Hintergrund des 25-jährigen Jubiläums der deutschen Wiedervereinigung präsentiert die Skulptur „Grenze weg“ eine eindrucksvolle Hommage sowohl an dieses geschichtsträchtige Ereignis als auch an das Brandenburger Tor. Die gewichtige Arbeit spiegelt die einst unpassierbare Eigenschaft des monumentalen Wahrzeichens sowie den Durchbruch und den Fall der Berliner Mauer wider. Cragg hat die Skulptur in Stahl gegossen und der Oberfläche erlaubt, natürlich zu oxidieren. „Grenze weg“ besticht nicht nur durch seine physische Größe, sondern auch durch seine tiefe symbolische Aussagekraft. Das Werk steht exemplarisch für Craggs unverkennbare und organisch anmutende Formensprache.



Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

656^R Ohne Titel (Blaue Dünen mit Figuren)

Pastell und Wachsmalkreide auf Maschinenbütten von Canson & Montgolfier. 1955. Ca. 31,5×48 cm. Signiert und datiert unten links.

€ 20.000/30.000



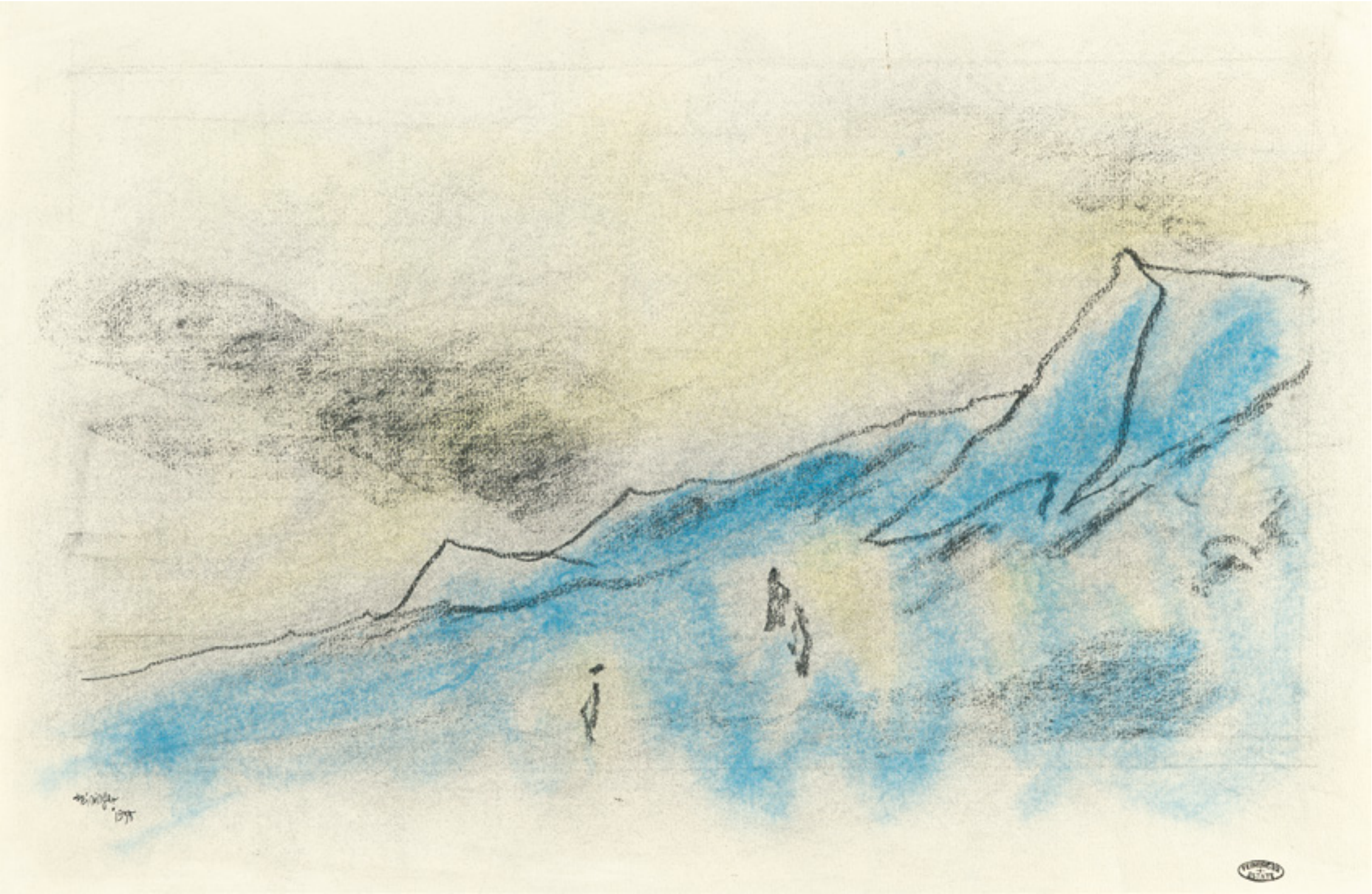
Mit einer Fotoexpertise von Dr. Ulrich Luckhardt, Hamburg, vom 21.2.1999.

Ausstellung:

Lyonel Feininger, Marine – Mellingen – Manhattan, Galerie Gmurzynska, Köln 1994, S. 62;
Lyonel Feininger, Galerie Gmurzynska, Köln 1997, S. 62;
Lyonel Feininger: Die Zeichnungen und Aquarelle, Kunsthalle Hamburg und Kunsthalle Tübingen, 1998, Kat.-Nr. 168, mit Abb. S. 201 („Ohne Titel (Dünen)“).

Provenienz:

Nachlass des Künstlers/Julia Feininger, mit dem Stempel unten rechts;
Marlborough Gallery;
Privatsammlung, Schweiz.



- **Konzentrierte, stark reduzierte Bildsprache mit subtiler Linienführung und Farbigkeit**
- **Wiederkehrendes Jershöft-Motiv als zentrales Thema im Œuvre seit 1933**
- **Kleine Figuren als Maßstab und Gegengewicht in der Weite der Landschaft**

Feininger gestaltet seine Komposition sehr subtil – mit wenigen schwarzen Linien und verwischter Kreide deutet er eine Dünenlandschaft und drei kleine Figuren an.

Vorlage für dieses Blatt, das vermutlich eine der letzten Zeichnungen Feiningers darstellt, ist eine Skizze vom 15.10.1933, die eine Ansicht der Dünen von Jershöft zeigt. In einem Aquarell aus dem gleichen Jahr arbeitet Feininger erstmals dieses Motiv zu einer ausgeführten Komposition aus. Später greift er das Motiv mehrfach in Aquarellen und Gemälden wieder auf.

Ernst Ludwig Kirchner

1880 Aschaffenburg – Frauenkirch/Davos 1938

657^R Berghaus mit Gewitterwolke
Holzschnitt auf festem ASOKA Blotting Papier. (1917).
Ca. 50 × 39,5 cm (Blattgröße ca. 57 × 44,5 cm). Eines von nur 6 bekannten Exemplaren dieses Zustands. Signiert unten rechts, bezeichnet „Handdruck“ unten links. Selten.

€ 35.000/45.000



Gercken 852 I (von II).

Ausstellung:
Im Zentrum. Ernst Ludwig Kirchner. Eine Hamburger Privatsammlung, Hamburger Kunsthalle u. a. 2001–2003, Kat.-Nr. 65, Abb.

Provenienz:
Sammlung Edwin Redslob (1884–1973), Berlin;
Privatsammlung Norddeutschland, seit 1996;
Ketterer, München 12.12.2020, Los 490;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- **Entstanden während Kirchners erstem Davoser Aufenthalt 1917**
- **Motiv aus seiner direkten Umgebung auf der Stafelalp**
- **Sehr seltener Holzschnitt Kirchners aus der Sammlung des Kunsthistorikers Edwin Redslob, einem Mitbegründer der FU Berlin**

Der Holzschnitt entsteht 1917 während Kirchners erstem Aufenthalt in Davos, wohin er sich im Frühjahr desselben Jahres im Anschluss an seine militärische Entlassung zurückzieht. Hintergrund ist seine angeschlagene gesundheitliche Situation, die bereits während des Kriegsdienstes zu einem frühen Ausscheiden aus dem Militär führt. Mit dem Aufenthalt in Davos beginnt eine mehrjährige Phase, in der Kirchner dort lebt und arbeitet.

Die Stafelalp entwickelt sich in dieser Zeit zu einem wichtigen Arbeitsort. Hier entstehen neben Gemälden auch mehrere Holzschnitte, in denen Kirchner Motive aus der unmittelbaren Umgebung aufgreift, darunter Berghäuser, Vegetation und die alpine Landschaft.

Die Bezeichnung „Handdruck“ verweist auf Kirchners eigene Beteiligung am Druckprozess, die für seine Druckgrafik vielfach belegt ist. Kleine Auflagen sowie das Abziehen der unterschiedlichen Zustände sind für seine Holzschnitte charakteristisch.



Andy Warhol

1928 Pittsburgh – New York 1987

658 Joseph Beuys 1980/83

Farbige Serigrafie und Viskose-Flockdruck auf schwarzem Lennox Museumskarton. (1980/1983). Ca. 50,5 × 40 cm (blattgroß). Probedruck. Signiert unten rechts.

€ 20.000/30.000



Herausgegeben von der Edition Schellmann & Klüser, München/New York, verso mit dem Stempel.

Verso mit dem Copyright-Stempel der Andy Warhol Foundation 1980.

Vgl. Feldman/Schellmann II. 242-244 II (von III).

Provenienz:

Edition Schellmann, München;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen, bei Vorgenannter erworben;
KARL&FABER, 6.6.2019, Los 836;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- **Andy Warhol ist der bedeutendste Vertreter der amerikanischen Pop-Art**
- **Amerikanische Pop-Art trifft auf deutsche Konzeptkunst, entstanden in Folge der Begegnung der beiden Giganten der Nachkriegskunst Warhol und Beuys**
- **Das Porträt ist eine Ikone der Kunst des 20. Jahrhunderts**

Das erste Treffen von Joseph Beuys und Andy Warhol findet 1979 in der Galerie von Hans Meyer in Düsseldorf statt. Festgehalten ist dieses Treffen in einem historischen Filmdokument. Beuys betritt die Galerie, geht zielstrebig auf den amerikanischen Künstler zu und sagt, er habe Warhol schon längst mal treffen wollen und in Darmstadt hätte es fast geklappt. Der amerikanische Künstler lächelt sanft, fragt höflich, ob er ihn fotografieren dürfe. Beuys wirkt etwas überrascht und fragt, womit er das machen wolle. Daraufhin greift Warhol in die Jackentasche, er holt seine berühmte Polaroidkamera hervor, mit der zahlreiche



Andy Warhol mit Joseph Beuys

© ulstein bild – dpa

für sein Werk ikonische Aufnahmen entstanden sind. Das Treffen in Düsseldorf war lediglich ein Auftakt. Andy Warhol, aus der Werbebranche kommend, der Meister des Plakativen und der schillernden Oberfläche ist das Gegenteil des kapitalismuskritischen Joseph Beuys, der sinnliche Verkümmern und Entfremdung heraufziehen sieht, dennoch haben sie sich etwas zu sagen und treffen sich schon wenig später in New York wieder. In der Folge entsteht die Warhol-Beuys-Serie. Trotz aller Gegensätze haben sie eines gemeinsam, beide pflegen die Aura ihrer Existenz und erküren sie zum Mythos.



Robert Filliou

1926 Sauve – Chanteloube 1987

659 Werkzeugkreuz

Wandinstallation. Handwerkzeug mit verschiedenen Materialien. (1969). Ca 110 × 50 × 12 cm.

€ 40.000/50.000



Literatur:

Filliou, Robert, Lehren und Lernen als Aufführungskünste, Köln 1970, s/w Abb. S. 196.

Ausstellung:

Sammlung Feelisch; Museum am Ostwall, Dortmund 1970; Fluxus, Aspekte eines Phänomens, Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1981/82, s/w Abb., S. 99; Robert Filliou, Musée d'Art Contemporain, Nîmes 1990, s/w Abb. S. 55;

Sechziger Jahre - die neuen Abenteuer der Objekte,

Museum Ludwig, Köln 1997, farb. Abb. S. 57;

Aller Anfang ist Merz, Sprengelmuseum Hannover 2000/01, Kat.-Nr. 276, farb. Abb. S. 119;

ICONOCLASH: jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst, ZKM, Karlsruhe 2002, farb. Abb. S. 634;

Robert Filliou: Genie ohne Talent, Kunstpalast Düsseldorf 2003/04, Kat.-Nr.43, farb. Abb. S. 128;

Die algorithmische Revolution: zur Geschichte der interaktiven Kunst, ZKM, Karlsruhe 2004, farb. Abb. S. 12;

Robert Filliou – the secret of permanent creation, MHKA, Antwerpen 2016, farb. Abb. S. 217.

Provenienz:

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen.

- Seltenes Hauptwerk der Fluxus-Bewegung, erstmals auf dem internationalen Kunstmarkt
- „Werkzeugkreuz“ führt zu ersten Überlegungen für den „Permanent Creation Tool Shed“, einem Werkzeuglager und Ort immerwährender Schöpfung und kreativen Denkens
- Die Arbeit war in allen wesentlichen Ausstellungen zu Robert Filliou bzw. zur Fluxus-Kunst ausgestellt; Filliou war 1972 und 1977 documenta-Teilnehmer und wurde u. a. 1987 im Rahmen der Skulptur Projekte Münster gezeigt



Das „Werkzeugkreuz“ von Robert Filliou begeistert durch seine Verbindung von Alltäglichem und Spirituellem: Hammer, Säge, Schraubendreher, Metermaß und Messer sind kreuzförmig angeordnet und verlassen so den Boden des Profanen – sie sind in eine wunderbare Balance gebracht! Auf den Werkzeugen lassen sich die Begriffe Balance, Metre, Meister ablesen: eine Aufforderung an den Betrachter, schöpferisch tätig zu werden.

Bevor der gebürtige Franzose Robert Filliou (1926–1987) zur Kunst kommt, liegt bereits ein bewegtes Leben hinter ihm: Während des 2. Weltkrieges schließt er sich der Résistance an und tritt der Kommunistischen Partei bei, studiert später in den USA Wirtschaftswissenschaften und arbeitet anschließend in Südkorea, Ägypten und Spanien.

1969 verlegt Filliou seinen Wohnsitz nach Düsseldorf, zu seinen Freunden zählen Dieter Roth und Daniel Spoerri sowie weitere Künstler aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung. Diese hebt den traditionellen Kunstbegriff aus und lässt im

Rahmen von Konzerten und Happenings, Objekt- und Filmarbeiten, Publikationen und Multiples Gattungsgrenzen verschwimmen – Kunst und Leben gilt es zusammenzuführen, das Alltägliche künstlerisch zu erkunden.

Das „Werkzeugkreuz“ steht dabei in Zusammenhang mit ersten Überlegungen Fillious für den „Permanent Creation Tool Shed“. Ein Werkzeuglager, Ort immerwährender Schöpfung, kreativen Denkens und Handelns. Schöpfung ist hierbei als Prozess zu verstehen, an dem jeder teilhaben kann – und sei es, den Inhalt eines Werkzeugkoffers spielerisch in eine neue Form zu bringen.

Nur scheinbar erinnert das Werkzeugkreuz hier an ein christliches Symbol und spielt dabei mit den Assoziationen des Betrachters. Tatsächlich ist Fillious künstlerisches Verständnis stark geprägt von seiner Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus und seinem Bestreben, die Dinge in ein Gleichgewicht zu bringen. Innerhalb der Kunst gibt es für Filliou keine Wertehierarchie, alles ist gleichwertig!

© LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster/ Skulptur Projekte in Münster 1987



Robert Filliou (1926–1987), Permanent Creation Tool Shed [Immerwährende Schöpfung – Werkzeugschuppen], 1987, Installation: Bauwagen mit Mobiliar und zwei zusätzlich angebrachten Neon-Schriftzügen, Standort: Platz vor der Südfassade des damaligen Westfälischen Landesmuseums in Richtung Aegidiimarkt, Münster

Rosemarie Trockel

1952 Schwerte

660^R Strickbild

Gestrickte Wolle auf Leinwand. (19)86. Ca. 45 × 45 × 2 cm.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert sowie mit
Richtungspfeil. Unikat.

€ 50.000/70.000



Ausstellung:

The History of Hand Knitting. Nicole Eisenman. Rosemarie
Trockel, Leo Koenig Inc., New York 2023, verso auf der
Kastenrückwand mit dem Etikett;
Rosemarie Trockel. Post-Menopause, Museum Ludwig, Köln
2005, Kat.-Nr. RT 1359, s/w Abb. S. 159.

Provenienz:

Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern;
Privatsammlung, 1988 bei Vorgenannter erworben;
Sotheby's, London 13.2.2014, Los 316;
Privatsammlung, USA.

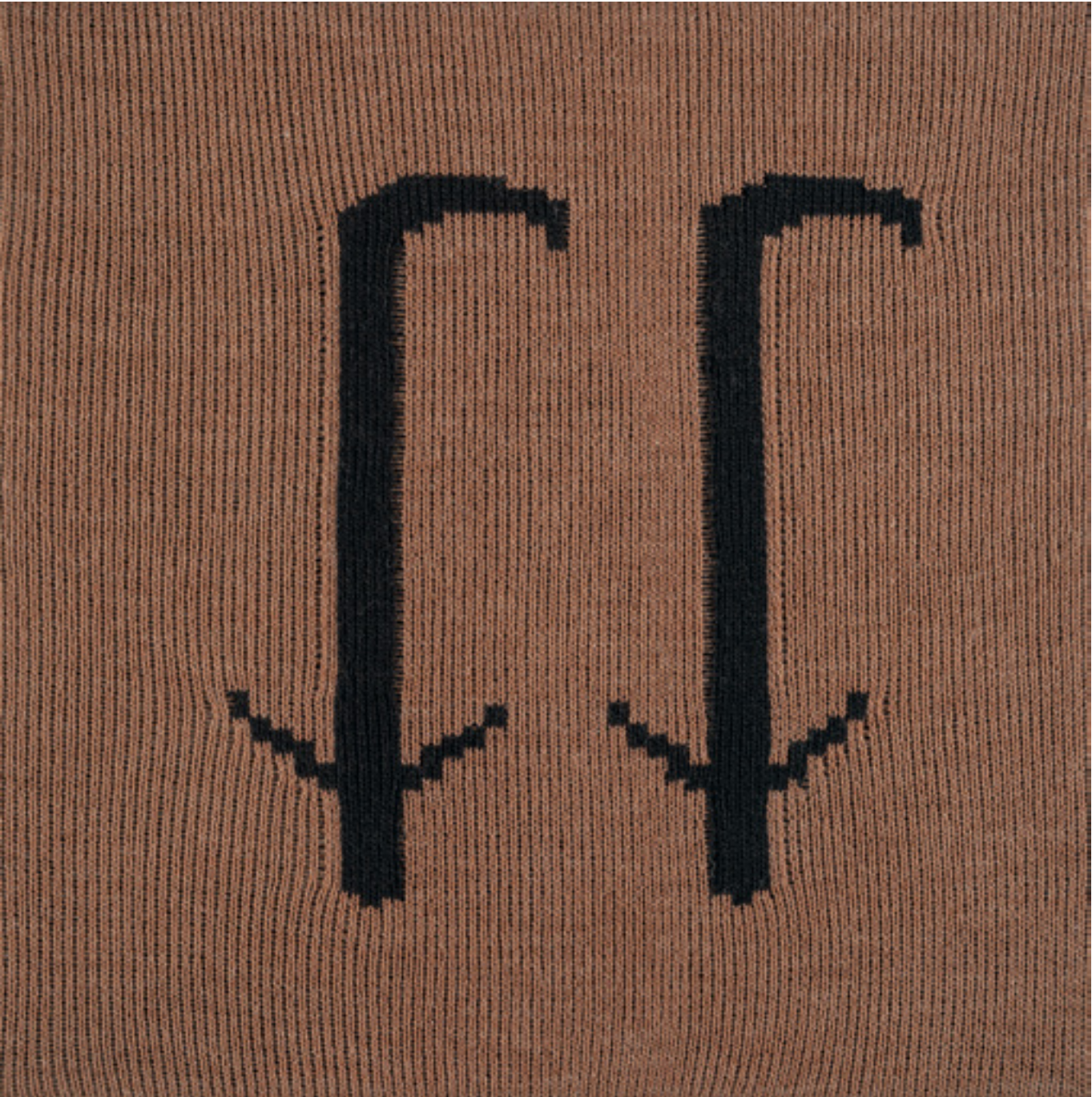
- Rosemarie Trockel zählt zu den international führenden Konzeptkünstlerinnen, die Strickbilder gehören zu ihren bekanntesten Werkgruppen
- 1999 bespielt sie als erste Künstlerin den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig
- Die Künstlerin belegt seit Jahren mit Platz 4 im Kunstkompass eine Spitzenposition der international bedeutendsten zeitgenössischen Künstler:innen

Die Strickbilder von Rosemarie Trockel sind Ikonen der 1980er-Jahre Kunst. In einer Szene, die damals vornehmlich von männlichen Malerkollegen dominiert wird, entwickelt sie konsequent ein Gesamtwerk, das textile Techniken mit konzeptuellen Fragestellungen verbindet. Sie nutzt industriell gefertigte Strickbilder, wie das hier vorliegende, um Autorschaft, Originalität und künstlerische Hierarchien zu hinterfragen. In eine monochrom umbra-farbene, maschinell gestrickte Oberfläche, sind zwei schwarze runenartige Zeichen eingeschrieben, die in ihrer formalen Reduktion wie lesbare Symbole wirken, sich aber jeder konkreten Deutung entziehen. Rosemarie Trockel unterläuft mit den Strickbildern bewusst tradi-

„Endlich ahnen, nicht nur wissen“

Rosemarie Trockel

tionelle Zuschreibungen von „Frauenarbeit“ und Kunsthandwerk. Im Kontext ihres Gesamtwerks fungieren diese Arbeiten als kritische Reflexion über tradierte Rollenklischees, künstlerische Schaffensprozesse und kulturelle Codierungen von Material. Die reduzierte Formensprache sowie die serielle Ästhetik der Strickbilder verweisen auf die Gestaltungsprinzipien der Minimal Art, wobei die textile Technik diese minimalistischen Gestaltungsprinzipien auch ironisch bricht. Jenseits jeder thematischen Festlegung erschafft die Künstlerin Werke von rätselhafter Schönheit, die zwischen Bild und Objekt, zwischen Intimität und Distanz oszillieren und in ihrem ästhetischen Anspruch für sich stehen.



Günther Uecker

1930 Wendorf – Düsseldorf 2025

661 „Verletztes Feld“

Nägel, Holzsplitter und Öl auf Leinwand, auf Holz. (19)88.
Ca. 43 × 42 × 8 cm. Verso auf der Leinwand signiert, datiert
und betitelt sowie mit Richtungspfeil.

€ 50.000/70.000



Dieses Werk ist im Uecker-Archiv unter der Nummer
GU.88.038 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme
in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Provenienz:

Galerie Waßermann + Edition e, München, verso auf der
Leinwand mit dem Stempel;
Privatsammlung, Süddeutschland, ca. 1990 bei Vorgenann-
ter erworben.

- **Kraftvolles Nagelbild, kompakt und von ursprünglicher Stärke**
- **Nagelbilder sind kennzeichnend für das Werk von Günther Uecker, sein charakteristischer Beitrag zur Erneuerung der Kunst ab den 1960er Jahren**
- **Günther Uecker ist der prominenteste Künstler der Gruppe ZERO und erfährt seit „ZERO - Countdown to Tomorrow“ im New Yorker Guggenheim-Museum weltweite Anerkennung in Sammlungen und Museen**

Bereits Mitte der 1960er Jahre setzt Günther Uecker an die Stelle von homogenen, gleichmäßig genagelten Reihungen auch expressiv-organische Strukturen mit aufgebrochenen Oberflächen. Dabei werden die Nägel wie in der Arbeit „Verletztes Feld“ mit freier Hand, ohne festgelegtes System in einen mit weißer Leinwand bezogenen Holzuntergrund getrieben und anschließend in unterschiedliche Richtungen verbogen. Es entstehen dadurch Verletzungen und Absplitterungen, die vereinzelt das rohe Holz sichtbar werden lassen. Erst in einem letzten Arbeitsschritt setzt Uecker mit schwarzer Ölfarbe Pinselhiebe auf das Nagelfeld und erhöht dadurch die expressive Spannung des Werkes noch weiter. Der dynamische Schaffensprozess bleibt dem Werk eingeschrieben und wird so zum wesentlichen Ausdrucksträger. Die rohe Gewalt, die wir mit diesem kräftezehren-



Verso

den Schaffensakt verbinden, verleiht dem Bild einen archaischen Charakter. Dabei macht die leicht unregelmäßige Anordnung der Nägel den Kraftakt der Werkentstehung augenfällig. Häufig sind die Nägel in Ueckers Bildern in einer einzigen, kathartischen Aktion eingeschlagen. Weitere Rückschlüsse auf die physische Präsenz des Künstlers gibt die Größe der Zwischenräume, die sich nach dem Umfang seiner Finger richtet. Anstelle von mysteriöser Kunstfertigkeit und Raumillusion tritt hier ein nachvollziehbarer handwerklicher Prozess, der den besonderen Reiz der Werke Ueckers ausmacht. Eine maßgebliche gestaltende Rolle kommt außerdem immer dem Spiel von Licht und Schatten zu: Der optische Eindruck der Komposition verändert sich mit dem jeweiligen Lichteinfall und hebt die skulpturale Dimension der Arbeiten hervor.



Anselm Reyle

1970 Tübingen

662 Ohne Titel

Mischtechnik mit Chromfolie auf Leinwand, im Plexiglas-Objektkasten. 2013. Ca. 143 × 122 × 22 cm. Verso auf der Leinwand signiert und datiert.

€ 20.000/30.000



Das Werk ist auf der Internetseite des Künstlers aufgeführt.

Provenienz:

2020 direkt vom Künstler erworben;
Privatsammlung, Süddeutschland.

- **Besonders reizvolles, großformatiges Werk aus der wichtigen Serie der „Foil-Paintings“**
- **Anselm Reyle erforscht in seinem Werk das Spannungsverhältnis zwischen Readymade und Alltagsästhetik**
- **Sein Werk wird u. a. von der renommierten König Galerie, Berlin, vertreten und befindet sich in vielen internationalen Sammlungen**

Die „Foil-Paintings“ sind exemplarisch für Anselm Reyles künstlerische Strategie: Sie reflektieren die Bedingungen zeitgenössischer Bildproduktion, hinterfragen die Grenzen der Malerei und thematisieren zugleich die Verführungskraft von Oberfläche und Glanz in einer von Konsum geprägten visuellen Kultur. Charakteristisch ist die Verwendung zerknitterter, metallisch glänzender Folie, die in eine transparente Plexiglasbox eingespannt wird und so zwischen Malerei und Objekt oszilliert. Die reliefartige Oberfläche erzeugt ein dynamisches Spiel aus Lichtreflexen und Tiefenwirkung, während die glatte, industrielle Umrahmung zugleich jede haptische Annäherung verhindert. Dieses Spannungsverhältnis zeichnet die Arbeiten Reyles aus. Sie vereinen die Einflüsse der Minimal- und der Op-Art ebenso wie die künstlerischen Strategien des Readymade. Anselm Reyle greift Materialien aus der Konsum- und Alltagskultur auf, entzieht sie ihrem ursprünglichen Kontext und überführt sie in einen ästhetischen Zusammenhang. Dadurch entsteht ein bewusst ambivalentes Verhältnis von „High“ und „Low“, von kunsthistorischer Tradition und dekorativer Oberflächenästhetik.



Will Cotton

1965 Melrose/Massachusetts

663^R „DELICIOUS“

Farbpigmente auf Acrylpolymer, Polystyrol und Gips. 2008.
Ca. 76 × 51 × 51 cm. Auf der Unterseite signiert, datiert und
betitelt.

€ 30.000/40.000



Das Werk ist auf der Internetseite des Künstlers aufgeführt.

Ausstellung:

American Masters, Galerie Gmurzynska, Zürich 2022.

Provenienz:

Privatsammlung, Schweiz, direkt vom Künstler erhalten.

- In ihrem Hyperrealismus absolut typische Arbeit des amerikanischen Künstlers
- „Delicious“ zielt auf zentrale Themen des Künstlers wie Verlangen, Versuchung und Konsumkritik
- Cottons Werk wurde in den USA bereits in vielen Einzel- und Gruppenausstellungen gewürdigt und war auch in Europa, u.a. im Musée Marmottan Monet in Paris ausgestellt

Was für eine süße Versuchung! Sinnlich und verführerisch zugleich wird uns ein Berg aus aufgetürmten Kuchen, Zuckerguss und Sahne präsentiert.

Wer würde hier nicht gern einmal probieren – und genau darum geht es dem amerikanischen Künstler Will Cotton.

In seinem New Yorker Atelier arbeitet er an der Erschaffung fantastischer, aus Süßwaren bestehender Gebilde, wie Lebkuchenhäuser, Bonbons und Kuchenberge. Cotton fertigt dazu aufwendige Modelle seiner Kunstwerke aus echten Backwaren an, um sich visuell inspirieren zu lassen.

So entsteht eine neue, hyperreale Bildsprache, kitschig und verführerisch; Utopien, die mit der Versuchung des Betrachters spielen. Schließlich werden wir jeden Tag mit Hunderten, wenn nicht Tausenden von Bildern konfrontiert, die darauf abzielen, in uns Begierden zu wecken – so funktioniert unsere Konsumwelt: Verlangen entfachen, Verführung bis hin zum Exzess!

Nicht nur Motive der Pop-Kultur, sondern auch die Idee

des Landes, in dem Milch und Honig fließen, greift Cotton dabei auf und aktualisiert sie. Im Saatchi Online Magazine erklärt er 2011: „Der Traum vom Paradies, von einem Land des Überflusses, zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Menschheitsgeschichte, nicht nur in Zeiten des Wohlstands, sondern tatsächlich auch sehr oft in Zeiten der Not.“

2010 war Cotton künstlerischer Direktor des Musikvideos „California Gurls“ von Katy Perry und gestaltete das Albumcover für ihr drittes Studioalbum „Teenage Dream“. Sein Werk wurde bereits in vielen amerikanischen Museen, zuletzt aber auch im Kunstraum Potsdam und im Louvre -Lens Museum in Frankreich gezeigt, zudem ist er in der permanenten Sammlung des Smithsonian Museum in Washington vertreten. Erst im letzten Jahr hat Will Cotton das Rockefeller Center in New York in eine Traumlandschaft verwandelt, in der sich weite Himmel und ikonische Cowboy-Bilder mit Einhörnern und aufragenden Tortenskulpturen vermischen.

Foto: Will Cotton im Café Luitpold, München



Salvador Dalí

1904 – Figueras – 1989

664^R Pamplemousse erotique

Aquarell und Gouache über farbigem Punktierstich des 19. Jahrhunderts auf Velin. (1969). Ca. 48 × 33 cm.

€ 35.000/45.000



Vgl. Michler/Löpsinger 344-355

Mit einer Expertise von Nicolas R., Robert P. und Olivier M. Descharnes, Archives Descharnes, Azay-le-Rideau, vom 14.6.2013. Das Werk ist im Archiv unter der Nummer „d 5225“ registriert.

Literatur:

Vgl. Field, Albert, The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí, New York 1969, Nr. 69-11.

Ausstellung:

Rückblick auf Positionen der Galerietätigkeit zum 40-jährigen Bestehen, Galerie Orangerie-Reinz, Köln 2000/01.

Provenienz:

Jean Schneider, Basel, 1969 direkt vom Künstler erworben (bis 2000);
Galerie Orangerie-Reinz, Köln;
Privatbesitz, 2000 bei Vorgenannter erworben;
Bonhams, London 18.6.2013, Los 29.

- **Typisches Beispiel für Dalís spielerische Verbindung naturwissenschaftlicher Illustration mit surrealer Metamorphose und erotischer Bildsprache**
- **Überarbeitung botanischer Vorlagen aus der „Pomologie Française“ von 1846**
- **Entstanden im Kontext der Druckgrafik-Serie „Flordali (Les Fruits)“ von 1969/70**

Das vorliegende Werk „Pamplemousse erotique“ gehört zu einer Reihe von Arbeiten, die Dalí 1969 im Auftrag des Verlegers Jean-Paul Schneider fertigt. Der Künstler überarbeitet hierfür Grafiken aus dem 1846 erschienenen botanischen Nachschlagewerk „Pomologie Française“ von Antoine Poiteau mit Gouache und Aquarellfarbe. Diese Kompositionen sind die Vorlage für die zwölfteilige Druckgrafik-Serie „Flordali (Les Fruits)“, welche 1969/70 von Schneider verlegt wird und die sich bei Sammlern sofort großer Beliebtheit erfreut.

Dalí belebt die alten botanischen Illustrationen auf humorvolle und verspielte Weise: Hinter nüchternen, wissenschaftlichen Darstellungen lauern plötzlich Dämonen und Feen. Aus Früchten und Pflanzen lässt der Künstler Körperteile skurriler Fantasiewesen wachsen. Auf unserem Blatt stakst eine Pampelmushälfte auf haarigen Vogelbeinen durchs Bild und hisst dabei

eine Fahne mit einem nackten Frauenkörper. Aus einer zweiten Frucht ergießt sich eine Saftfontäne auf eine grüne Blätterfigur, die erfolglos versucht, diese mit ihren Armen abzuwehren.

Im Mittelpunkt von Dalís Fruchtserie steht das Konzept der Metamorphose und der Illusion. Dalí behauptet, schon als Kind die Fähigkeit besessen zu haben, versteckte Figuren und Muster in einem Bild oder auch einer Wolkenformation erkennen zu können. Der Künstler erklärt später im Zusammenhang mit seinen Schmuckentwürfen: „Ich sehe die menschliche Form in Bäumen, Blättern, Tieren; das Tier und die Pflanze im Menschen. Meine Kunst (...) zeigt die Metamorphose, die stattfindet; Menschen erschaffen und verändern sich selbst. Wenn sie schlafen, verwandeln sie sich – in Blumen, Pflanzen, Bäume.“ (aus: Dalí, Jewels-Joyas, The Collection of the Gala-Salvador Dalí Foundation, Turin 2001, S. 36).



Cornelia Schleime

1953 Berlin

665 Dummes Schaf

Acryl, Schellack und Asphaltlack auf Leinwand. 2008.
Ca. 200 × 180 cm. Verso auf der Leinwand signiert und
datiert sowie bezeichnet mit der umkreisten Nummer „425“.

€ 30.000/40.000



Ausstellung:

Cornelia Schleime. Wer aus mir trinkt, wird ein Reh, Galerie
Michael Schultz, Berlin 2010, farb. Abb. S. 25;
Zweifelhaftes Verlangen – Cornelia Schleime, Galerie Noah,
Augsburg, 2016/2017, Kat.-Nr. 06, verso mit dem Etikett.

Provenienz:

Michael Schultz Gallery, Berlin, verso mit dem Etikett;
Galerie Supper, Baden-Baden;
Privatsammlung, Baden-Baden, bei Vorgenannter erworben.

- **Reizvolle Verbindung von Figuration und symbolischer Verfremdung**
- **Exemplarische Komposition für Cornelia Schleimes künstlerische Praxis**
- **Cornelia Schleime wurde 1984 aus der DDR ausgewiesen und schnell zur international anerkannten Künstlerin**

Cornelia Schleime gelingt mit diesem Werk eine herausragende Verbindung von Figuration, psychologischer Zuspitzung und symbolischer Verfremdung. Dargestellt ist eine weibliche Halbfigur, deren menschlicher Körper mit dem Kopf eines Schafes kombiniert ist. Auf den ersten Blick wirkt dies irritierend, offenbart sich jedoch bei näherer Betrachtung als eine Auseinandersetzung mit Identität, Zuschreibung und herrschenden Machtverhältnissen.

Die Malerin ist ikonografisch tief in der europäischen Kulturgeschichte verwurzelt, dies zeigt sich in der Hybridisierung von Mensch und Tier, hier ein zentrales Motiv. Weiter steht das Schaf als Symbol für Sanftmut, Anpassung und geistige Unterordnung. In der Verbindung mit dem weiblichen Körper entsteht ein Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Zuschreibung und individueller Selbstbehauptung. Vor dem

Hintergrund von Schleimes Biografie – insbesondere ihrer Erfahrungen mit staatlicher Repression in der DDR – lässt sich das Werk als Reflexion über Konformität und Abweichung lesen.

Das „Schaf“ steht hier nicht nur für eine individuelle Zuschreibung, sondern auch für kollektive Mechanismen der Anpassung. Schließlich verweigert sich die Figur einer eindeutigen Lesart, sie wirkt verletzlich und widerständig zugleich. Weder Opfer noch Kläger, behauptet das Mischwesen eine eigentümliche Präsenz.

„Dummes Schaf“ erweist sich als exemplarisch für Schleimes künstlerische Praxis: Es verbindet eine unmittelbar zugängliche Bildsprache mit einer tiefen, oft unbequemen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Strukturen. Gerade in der Spannung zwischen ironischer Brechung und existenzieller Ernsthaftigkeit entfaltet das Werk seine nachhaltige Wirkung.



Gerhard Marcks

1889 Berlin – Burgbrohl/Eifel 1981

666^R Ziegenbock

Bronze mit graubrauner Patina. (1963). Ca. 97 × 117 × 66 cm (Plinthe ca. 63 × 40 cm). Eines von insgesamt 6 derzeit bekannten, nummerierten Exemplaren. Auf der Plinthe am rechten Hinterlauf mit dem Künstlersignet sowie dem Gießerstempel „GUSS BARTH RINTELN“.

€ 25.000/35.000



Dieses Exemplar wurde 1994 gegossen.

Wir danken Dr. Arie Hartog, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, für die freundlichen Hinweise bei der Katalogisierung dieses Werkes.

Rudloff 810.

Ausstellung:

Art in the Park, Galerie Gmurzynska im Hotel Baur au Lac, Zürich 2009, S. 14, farb. Abb. (Detail).

Provenienz:

Sammlung Alice Hanstein, Köln;
Privatsammlung, Schweiz.

- **Lebensgroße Figur eines Ziegenbocks mit der für Marcks charakteristischen reduzierten Ausformung**
- **Entworfen als Brunnenfigur für einen Platz in Köln-Deutz**
- **Als „Düxer Bock“ ist das Tier fest in der Stadtteillegende verwurzelt**

Im Auftrag der Stadt Köln entwirft Gerhard Marcks 1963 einen Ziegenbock als Brunnenfigur für einen kleinen Platz an der Lorenzstraße in Köln-Deutz aus Anlass des 500. Jubiläums der Deutzer St. Sebastianus-Schützenbruderschaft. Im Oktober 1964 wird der Brunnen eingeweiht. Die lebensgroße bronzene Tierfigur steht auf einer 2,5 Meter hohen Steinsäule mit angedeutetem romanischem Würfelkapitell in einem flachen rechteckigen Wasserbecken. Der Brunnen steht seit 1989 unter Denkmalschutz, 1993 folgte der Schutz des gesamten Ensembles mitsamt der zwischen 1959 und 1962 erbauten elf Gebäude, die den Platz umsäumen.

Der Ziegenbock von Gerhard Marcks zeigt die für den Künstler charakteristische Reduzierung in der Ausformung und eine große statuarische Ruhe. Trotz der vereinfachten Form gelingt es Marcks in den naturalistischen Details das typische Wesen des Geißbocks einzufangen, der – wenn man ganz genau hinschaut – verschmitzt zu schmunzeln scheint. Vielleicht ist er sich der Legende, die es um ihn, den berühmten „Düxer Bock“, gibt, bewusst?



„Düxer Bock“-Brunnen, Köln-Deutz

© Stadt Köln



Der „Düxer Bock“ ist das inoffizielle Wappentier des Kölner Stadtteils Deutz (Düx = Kölsch für Deutz) und hat seinen Ursprung in einer alten städtischen Anekdote. Ein armer Deutzer Schneider züchtete Singvögel in kleinen Käfigen vor seiner Werkstatt um seinen kargen Handwerkslohn aufzubessern. Sein Nachbar, ein reicher Steuereinnahmer, der gerne lange schlief, fühlte sich von den früh am Morgen singenden Vögeln gestört und verklagte den Schneider. Vergeblich! Daher kam er auf die Idee, es dem Nachbarn heimzuzahlen: Er kaufte einen Geißbock, hängte ihn in einem großen Korb auf und fütterte ihn kaum. Das hungrige Tier meckerte daraufhin den ganzen Tag und war über die gesamte Straße zu hören. Das Volk war amüsiert und der arme Schneider wurde von nun an nur noch als „Schneider Meckmeckmeck“ verspottet. Später ersetzte der Steuereintreiber das lebende Tier durch einen steinernen Ziegenbock an seiner Hauswand. Aber trotz aller Streitereien hatte die Geschichte dann doch ein „Happy End“: Die Tochter des Schneiders und der Sohn des Steuereintreibers verliebten sich ineinander und heirateten. Seit 2017 heißt der bislang namenlose kleine Platz auf dem seit 1964 Gerhard Marcks Zeigenbock steht „Am Düxer Bock“.

Unsere Mission: Die Kunst der Sammlung®

Die Gründe, Kunst zu kaufen und zu sammeln, sind so vielfältig wie die Kunst selbst. KARL&FABER begleitet Sammlerinnen und Sammler durch den gesamten Lebenszyklus einer Sammlung – von der Entstehung über gezielte Erweiterung oder Neuausrichtung bis zur behutsamen Auflösung.

Zahlreiche bedeutende Sammlerinnen und Sammler haben uns ihr Vertrauen geschenkt – darunter Grauwinkel, Ahlers, Sabarsky, Gundlach, Grčić-Ziersch, Olbricht, Rehmert, Preuss, Economou und Gunter Sachs. Jede Sammlung erzählt ihre eigene Geschichte –

und wir sind stolz, sie in unseren Auktionen und Katalogen auf besondere Weise präsentiert zu haben.

Unsere Sonderkataloge sind mehr als Verkaufsinstrumente: Sie sind Hommagen an die Leidenschaft des Sammelns. Mit kunsthistorischer Expertise, erstklassiger Gestaltung und internationaler Resonanz machen sie die Kunst der Sammlung erlebbar – und KARL&FABER zu Ihrem verlässlichen Partner, wenn es darum geht, das Besondere sichtbar zu machen und Ihre Sammlung zu ihrem wahren Wert zu veräußern.



weitere Infos zu
Die Kunst der Sammlung®
auf karlundefaber.de



KARL & FABER

Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Day Sale

Auktion 346
12. Juni 2026

Karl Peter Röhl, Ohne Titel
Schätzpreis: € 8.000/10.000

Die Kunst der Sammlung®

[karlandfaber.de](https://www.karlandfaber.de)

**Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Day Sale**

Auktion 346
12. Juni 2026

Karl Peter Röhl, Ohne Titel
Schätzpreis: €8.000/10.000

Die Kunst der Sammlung®

karlandfaber.de

Einliefererverzeichnis / Consignors Index

[266433] 644 [266442] 631 [266475] 600, 627 [266497] 630 [266502] 624, 665 [266526] 662 [266535] 643 [266546] 615 [266550] 634 [266566] 605 [266569] 601 [266575] 655 [266576] 658, 659 [266594] 653 [266603] 622 [266615] 640 [266616] 626, 629, 632, 633, 636, 637 [266620] 639, 651 [266624] 602 [266628] 625 [266636] 646 [266643] 660 [266654] 606 [266667] 616 [266668] 617 [266670] 603 [266675] 608, 611, 656, 663, 666 [266677] 614 [266678] 661 [266685] 623, 645 [266716] 607 [266718] 609 [266726] 621 [266727] 604, 619, 638, 649 [266729] 610, 628 [266730] 654 [266732] 648 [266739] 612, 613, 620, 635, 641, 642, 647, 652, 657, 664 [266741] 650 [266742] 618

Notes

[illegible]

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 Vertretenen 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 vorgezeichneten Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.
3. Gebote können auch schriftlich (per Brief, Fax, Scan oder über die Website von KARL&FABER) oder telefonisch erfolgen. Die diesbezügliche Anmeldung hat grundsätzlich mittels der von KARL&FABER zur Verfügung gestellten Formulare zu erfolgen. Bieten über Internet (sog. Live-Bidding) ist nur zulässig, wenn dies über von KARL&FABER zur Verfügung gestellte bzw. genehmigte Online-Dienste und -Plattformen erfolgt. Für das Live-Bieten über externe Online-Plattformen fallen Gebühren in Höhe von 3 % des Zuschlagspreises zzgl. gesetzlicher Umsatzsteuer an, die zum Aufgeld gemäß der Versteigerungsbedingungen hinzugerechnet werden. Die Kosten hierfür trägt der Bieter. Schriftliche oder telefonische Gebote werden nur zugelassen, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung bei KARL&FABER ihre Zulassung beantragt hat. Der Antrag muss das Kunstwerk unter Aufführung von Katalognummer und Katalogbezeichnung benennen und ist zu unterschreiben. Unklarheiten gehen zu Lasten des Bieters. Telefonische Gebote werden in der Regel erst ab einem Schätzpreis von € 1.500 entgegengenommen. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Bieter mit der Aufzeichnung von Telefongesprächen einverstanden. Für die Bearbeitung von schriftlichen, telefonischen oder internetbasierten Geboten übernimmt KARL&FABER keinerlei Gewähr. Insbesondere haftet KARL&FABER nicht für Übermittlungsfehler oder das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung von Telefon- oder Internetverbindungen. Dies gilt nicht, soweit KARL&FABER einen Fehler wegen Vorsatzes oder grober Fahrlässigkeit zu vertreten hat. Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung übernommen.
4. Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot (Übergebot) abgegeben wird. Wenn mehrere Personen dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das zeitlich zuerst erhobene bzw. eingegangene Gebot. Ein Zuschlag kann in Einzelfällen unter Vorbehalt erteilt werden, auf den der Auktionator ausdrücklich hinweist. Ein solcher Zuschlag wird nur wirksam, wenn KARL&FABER das Gebot innerhalb von 8 Wochen nach dem Tage der Versteigerung schriftlich durch entsprechende Rechnungslegung bestätigt; der Bieter bleibt solange an 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

§ 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 withdraw 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

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 2 % 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. 2 a) aufgeführten Staffelung 32 %, 27 % und 22 %.
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 ersteigerte 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.
6. Unbare Zahlungen werden erfüllungshalber angenommen. Bei Zahlung in ausländischer Währung geht ein etwaiger Kursverlust zu Lasten des Käufers. Alle Steuern, Kosten und Gebühren der unbaren Zahlung (inklusive der KARL&FABER belasteten Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit dies gesetzlich zulässig ist und das Verbot des § 270a BGB keine Anwendung findet. KARL&FABER ist nicht verpflichtet, das ersteigerte Kunstwerk vor vollständiger Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.
7. Rechnungsänderungswünsche (u.a. Adresse, Besteuerung) können nach der Auktion nicht mehr angenommen werden.
8. KARL&FABER hat gem. gesetzlicher Verpflichtung das Recht, den Käufer um die Vorlage eines gültigen Personalausweises, Reisepasses, ähnlichen Personaldokumentes und ggf. weitergehende Informationen zur Feststel-

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 another 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 2 % 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 2 a), shall then amount to 32 %, 27 % and 22 %.
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 effected in foreign currencies, then any exchange rate losses shall be borne by the buyer. All taxes, costs and fees for non-cash payments (including the bank charges charged to KARL&FABER) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and the prohibition of Section 270a Civil Code (BGB) does not apply. KARL&FABER is under no obligation to hand over the work of art which has been bought at an auction until all the amounts owed by the buyer have been paid in full.
7. Billing change requests (address, taxation) cannot be accepted after the auction.

lung des wirtschaftlich Berechtigten zu bitten, sowie davon Kopien für ihre Unterlagen zu erstellen und 30 Jahre lang aufzubewahren. Wirtschaftlich Berechtigter i.S.d. Geldwäscheschutzgesetzes (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 hoch rangiges öffentliches Amt auf internationaler, europäischer oder nationaler Ebene ausüben oder in den letzten 12 Monaten ausgeübt haben, sowie deren nahe Angehörige. Der Bieter verpflichtet sich zur Mitwirkung bei der Erfüllung dieser gesetzlichen Verpflichtung.

§ 4 Abholung und Transport; Gefahrübergang; Ausfuhrgenehmigung

- 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 in eigenen Räumen oder bei einer Kunstspedition einzulagern und auf dessen Kosten versichern zu lassen. Nach angemessener Frist behält sich KARL&FABER überdies das Recht vor, das nicht abgeholte Kunstwerk gemäß § 383 BGB zu verwerten. 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 Ausfuhrgenehmigung verpflichtet. Der Käufer kann KARL&FABER beauftragen, das zur Erteilung einer Ausfuhrgenehmigung erforderliche Verfahren zu übernehmen. Hierzu hat der Käufer KARL&FABER eine entsprechende Vollmacht zur Vorlage bei den Behörden zu erteilen. Dieser Service ist für den Käufer kostenpflichtig und wird ihm, ggf. zzgl. verauslagter Fremdkosten, separat in Rechnung gestellt. Wird eine Ausfuhrgenehmigung nicht erteilt, ist der Käufer nicht berechtigt, deshalb vom Vertrag zurückzutreten.

§ 5 Eigentumsübergang, Folgen des Rücktritts bei Zahlungsverzug; Rücktrittsrecht bei Geldwäscheverdacht

- 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-, Lagerund 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.

§ 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.

- 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 at the buyer is acting as an entrepreneur – at the latter's risk. KARL&FABER may request an adequate advance payment for such purpose. 3. Generally speaking the buyer is obliged to obtain any export licence that may be required in accordance with the statutory provisions. The purchaser can instruct KARL&FABER to take over the procedure necessary for the granting of an export licence. For this purpose, the purchaser must grant KARL&FABER a corresponding power of attorney for presentation to the authorities. This service is subject to a charge for the buyer and will be invoiced separately, plus any third-party costs incurred. If an export licence is not granted, the buyer is not entitled to withdraw from the contract for this reason.

§ 5 Passing of title, consequences of withdrawal on default of payment; right of withdrawal in the event of suspected money laundering

- 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 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).

- 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 im Sinne des §443 BGB noch eine Beschaffenheitsvereinbarung. Das Gleiche gilt für Katalogabbildungen sowie virtuelle Hängungen der Werke; sie dienen dem Zweck, dem Interessenten eine ungefähre Vorstellung vom Kunstwerk zu verschaffen. 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 (ein schließlich 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 rechtzeitiges (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.
- Etwaige Ansprüche gegenüber KARL&FABER verjähren ein Jahr nach Übergabe des Kunstwerkes an den Käufer. Dies gilt nicht für die in § 6 Ziff. 2 letzter Satz geregelten Ansprüche; sie verjähren innerhalb der gesetzlichen Fristen.

§ 7 Nachverkauf

Diese Versteigerungsbedingungen gelten für den freihändigen Verkauf nach Beendigung der Auktion (sog. Nachverkauf) entsprechend. KARL&FABER kann für derartige Veräußerungen insbesondere die in § 3 geregelten Entgelte und Umlagen erheben. Auf den Nachverkauf, der Bestandteil der Auktion ist, finden die Bestimmungen über Verkäufe im Fernabsatz gemäß §§ 312 b) ff. keine Anwendung.

§ 8 Schlussbestimmungen

Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Übereinkommen der Vereinten Nationen über Verträge über den internationalen Warenkauf (CISG) findet keine Anwendung. Erfüllungsort und Gerichtsstand, soweit dieser zulässig vereinbart werden kann, ist München. Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Diese Versteigerungsbedingungen regeln sämtliche Beziehungen zwischen dem Käufer und KARL&FABER. All gemeine 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: Mai 2026

- 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 within the meaning of § 443 BGB or an agreement on quality and characteristics. The same applies for the illustrations in the catalogue; these illustrations as well as virtual hangings of the works serve for the purpose of giving interested customers an impression of the work of art. 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. Place of performance shall be Munich, Germany. Munich, Germany, shall be the sole place of jurisdiction for any claims, disputes or controversies arising out of or in connection with any auction or purchase of works of art in a post-auction sale or private sale. 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: May 2026

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 zweitellig 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 × Breite angegeben und stets auf 0,5 cm auf- bzw. abgerundet. 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

Die Maße sind in cm in der Reihenfolge Höhe×Breite angegeben und stets auf 0,5 cm auf- bzw. abgerundet.

Katalogbearbeitung / Catalogue Processing

Dr. Friedrich J. Becher, Christiane Beer M.A., Freya Cazalet M.A., Dr. Sarah Dengler, Caroline Klapp M.A., Sophie-Antoinette von Lülsdorff M.A., Margrét Magnúsdóttir M.A., Alexa Riederer von Paar M.A., Dr. Julia Runde, Annegret Thoma M.A., Nina Wieland 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
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:
Sam Francis, Ohne Titel (SFF:274), Los 630
© VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Rückseite außen / Back:
Paula Modersohn-Becker,
Zwei Mädchen an einem Birkenstamm stehend, Los 605



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 × 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

The dimensions are given in cm in the order height × width and are always rounded up or down to the nearest 0.5 cm.



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, Markus Lingemann, Leon Beckmann, Sarah Halbgewachs
Fotografie / Lithografie: Myrzik & Jarisch (Porträts), as-photoworks.com (Kunstwerke), Karin Brunner (Standorte)
Datenbasiertes Publishing: Linus Batisweiler
Verantwortlich: Gesine Geister
Produktionsleitung: Maresa Pradler M.A.
Druck: omb2 Print GmbH, München



KARL&FABER

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.

AUKTIONS-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
☐ *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
☐ JA YES ☐ NEIN NO	

Hinweis zum Datenschutz: 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 . ☐ 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 Abmelde-links am Ende des Newsletters. Alle weiteren Informationen zum Datenschutz und meinen Rechten finde ich in der Datenschutzerklärung von KARL & FABER unter karlundfaber.de/datenschutz .	Data privacy information: 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. ☐ 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 .
UNTERSCHRIFT SIGNATURE	DATUM DATE



Auktion 935 Moderne Kunst, Post War & Contemporary Art
Freitag, 29. Mai 2026, 10 Uhr bis
Freitag, 12. Juni 2026, 18 Uhr auf karlundfaber.de

Auktion 935 Modern Art, Post War & Contemporary Art
 Friday, 29 May 2026, 10 am to
 Friday, 12 June 2026, 6 pm at karlandfaber.com



Walter Becker
€ 1.500/2.000



Markus Lüpertz
€ 4.000/5.000



Pablo Picasso
€ 1.000/1.200



Blinky Palermo
€ 2.000/2.500



Eduard Bargheer
€ 1.000/1.200



Rainer Fetting
€ 2.500/3.500



A.R. Penck
€ 2.000/3.000



Rudolf Tröger
€ 1.000/1.200



George Braques
€ 1.000/1.500

*Bitte beachten Sie, dass für Online-Only-Lose keine
zusätzlichen Zustandsberichte verfügbar sind.
Please note that we do not provide additional condition
reports for the online only lots.*

Alle Lose dieser Auktion:
Full catalogue:



