
LEMPERTZ

1845



Zeitgenössische Kunst I
Contemporary Art I
1. Juni 2019 Köln
Lempertz Auktion 1135











—
LEMPERTZ
1845



Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 25. Mai, 10 – 16 Uhr

Sonntag 26. Mai, 11 – 15 Uhr

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

Donnerstag 30. Mai, 11 – 15 Uhr

Vernissage

Freitag 24. Mai 2019, 18 Uhr

Berlin (in Auswahl)

Poststr. 22

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

Empfang Dienstag 14. Mai, 18 Uhr

Einführung Dr. Mario von Lüttichau

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Samstag 1. Juni 2019

Auktion 1135

14.00 Uhr

Lot 600 – 670

Im Anschluss *followed by*

Lot 680 – 938

Die Auktion unter www.lempertz.com live im Internet.

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

Titel *Front cover*.

Lot 659

Rückseite *Back cover*:

Lot 621 © VG Bildkunst, Bonn 2019

Lot 601, 663, 634, 606, 670

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

GERHARD HOEHME

Grepping/Dessau 1920 – 1989 Neuss

600 BORKENBILD – GRÜNLICH 1958

Öl und Collage auf Hartfaser. 69 x 48,5 cm.
Gerahmt. Signiert und datiert 'G.Hoehme 58'.
Auf der Rahmenrückwand signiert, datiert
und betitelt 'G.Hoehme >Borkenbild, grün-
lich< 1958' und mit Maßangabe. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Margarete Hoehme, Ronte und Schreier 58-15

Rückseitig auf der Hartfaser mit montiertem
Karton, dort mit skizzenhafter Komposition.

*Oil and collage on hardboard. 69 x 48.5 cm.
Framed. Signed and dated 'G.Hoehme 58'.
Signed, dated, and titled 'G.Hoehme
>Borkenbild, grünlich< 1958' on frame back-
ing and with dimensions. – Traces of studio
and minor traces of age.*

*Sketched composition verso on card mount-
ed on hardboard.*

Ausstellungen Exhibitions

Düsseldorf 1980 (Galerie Elke und Werner
Zimmer), Gerhard Hoehme, Bilder, Aquarelle
und Zeichnungen von 1953 bis 1980

€ 35 000 – 40 000,–

Gerhard Hoehmes Beitrag zur Entwicklung des deutschen Informel und darüber hinaus ist unbestritten. Die gängige Form von Informel ist jedoch viel zu kurz gegriffen, würdigt nicht seine unterschiedlichen Reflexionen über Malerei, seine experimentelle Haltung und seinen politischen Blick. Beschäftigt sich Hoehme im Nachklang zu seinen Studien zunächst an der Burg Giebichenstein in Halle und ab 1952 an der Kunstakademie in Düsseldorf, in seinen ersten Arbeiten im Austausch mit der Pariser Avantgarde etwa mit Wols und Fautrier, so entwickelt er alsbald eine eigene bildnerische Sprache, die über Schwarze Bilder zu den Arbeiten führen, die der Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm einmal als „Ort materieller Manifestation“ bezeichnet und damit auf jene Oberflächen abhebt, die für Hoehmes Kunst charakteristisch sein werden: Ölfarben, Papier, Zeitungsschnipsel, Polyester Bindfäden, Styropor, Plastikschläuche und anderes mehr, die in einem bildnerischen Verfahren zu pastosen, bisweilen zu reliefartigen Oberflächen mutieren. Zu den ersten, seit 1957 entstehenden, sehr dichten Gebilden auf Leinwand gehören die sogenannten Borkenbilder: pastose Farben, reliefartig aufgetragen, zu Schollen getrocknet, abgekratzt und auch collagiert, einer Baumrinde nicht unähnlich. Hoehme lotet mit diesem Ansatz Möglichkeiten aus, das ureigene Material der Malerei auch plastisch einzusetzen, um die Ebene des traditionellen Bildes in ein 'Objekt' mit skulpturaler Oberfläche zu überführen. Die Farbe selbst und ihr dynamischer Einsatz werden zum Thema weiterer überraschender Bildfindung, die Hoehme als sich vielschichtig artikulierenden, energetisch wie existentiell empfindenden Künstler wahrnehmen lässt.

MvL

Gerhard Hoehme's contribution to the development of German Informel and beyond is undisputed. The common form of Informel is however far too short an attribution and does not recognise his different reflections on painting, his experimental attitude and his political view. Following his studies, Hoehme first worked at Burg Giebichenstein in Halle, and at the Art Academy in Dusseldorf from 1952. His first works held an exchange with the Parisian avant-garde such as Wols and Fautrier, and he soon developed his own pictorial language which led via Black Pictures to the works that the art historian and philosopher Gottfried Boehm described as "place of material manifestation", and thus emphasised these surfaces that would become characteristic for Hoehme's work: oil colour, paper, newspaper cuttings, polyester twine, polystyrene, plastic tubes and plenty more, which mutate in a pictorial process to pastose, sometimes relief-like surfaces. The so-called damast pictures belong to the first very dense structures on canvas created from 1957 onwards: pastose colours applied in relief, dried into clods, scraped off and collaged, not unlike tree bark. With this approach, Hoehme explores the possibilities of using the innate material of painting plastically in order to transform the level of the traditional picture into an 'object' with a sculptural surface. The colour itself and its dynamic use become the subject of further surprising pictorial discoveries, which Hoehme, as a complexly articulate, energetic and existential artist, allows to be perceived.



PETER BRÜNING
Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

601 OHNE TITEL
1961

Öl auf Leinwand. 129 x 106 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert
und beschriftet 'Peter Brüning Ratingen
1961' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten
Altersspuren.

Otten Nachträge 419 b

*Oil on canvas. 129 x 106 cm. Framed. Signed,
dated, and inscribed 'Peter Brüning Ratingen
1961' and with dimensions verso on canvas. –
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Neher, Essen; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000,–

Als Student an der Akademie in Stuttgart bei Willy Baumeister, Anfang der 1950er Jahre, durchwandert Brüning die Kunstgeschichte der Moderne, studiert die Großen wie Cézanne, interessiert sich für den einen Bogen überspannenden Kubismus Fernand Légers und erfährt von Baumeister nicht zuletzt das Grundgerüst für zeichenhafte, formenreiche Gestik. Aus ersten surrealen Kompositionen entwickelt Brüning eine sehr eigene informelle Malerei im wechselnden Rhythmus von „Gemaltem und Freigelassenem“. Aufgewühlte Farbzentren, wie hier mit reinem Schwarz über gebrochenem Rot und Grün akzentuiert, entfalten sich mit temperamentvoller Gestik in der Vertikalen über die Leinwand. Ihre Spitzen nach unten rauschen gleichsam wasserfallartig herab und strukturieren das Gebilde aus heftig gespannten Bögen und kräftigen Pinselhieben im freien Raum. Verschiedene Ansätze entwickelt Brüning hier zu einer ausgeprägten Mal-Technik, mit der er der für ihn charakteristischen Handschrift in verschiedene Richtungen zum Ausdruck verhilft und sich deutlich aus dem Kanon der deutschen Informellen heraushebt.

MvL

As a student at the Academy in Stuttgart under Willy Baumeister at the beginning of the 1950s, Brüning wandered through the art history of modernism, studied the greats such as Cézanne, became interested in the arc spanning the Cubism of Fernand Léger and not least, learnt the basic framework for symbolic, form-rich gestures from Baumeister. From his first surreal compositions, Brüning developed his own Informel painting in the changing rhythm of "the painted and the liberated". Agitated colour centres, as accentuated here with pure black over broken red and green, unfold with temperamentful gestures in the vertical across the canvas. Their tips rush downwards like waterfalls and structure the form of intense stretched arches and powerful brushstrokes in free space. Brüning developed various approaches to a pronounced painting technique with which he helped to express his characteristic handwriting in various directions and which clearly singled him out of the canon of German Informel.



BERNARD SCHULTZE

Schneidemühl 1915 – 2005 Köln

602 **ROTER STROM**

1956/1957

Öl, Textilien, Draht u.a. auf Leinwand.
120 x 100 cm. Mit Atelierleiste gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert,
datiert, betitelt und beschriftet '„Roter
Strom“ (1957) Bernard Schultze Frankfurt/M
Deutschland' sowie mit Richtungspfeil. –
Mit leichten Altersspuren.

Herrmann 56/57/5

*Oil, fabrics, and wire i.a. on canvas. 120 x 100 cm.
Framed in studio frame. Signed, dated, titled,
and inscribed "„Roter Strom“ (1957) Bernard
Schultze Frankfurt/M Deutschland' verso on
canvas and with directional arrow. – Minor
traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Sammlung Lewin, Offenbach

Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*

Wiesbaden 1962 (Städtisches Museum),
Wuppertal (Von der Heydt-Museum),
Bernard Schultze, Kat.Nr.28 (mit rückseitigem
Aufkleber)

Literatur *Literature*

John A. Thwaites, Ein Tipp für Kaufhäuser,
Bernard Schultze in der Kunsthalle
Wuppertal-Barmen, in: Deutsche Zeitung,
07.11.1962

€ 25 000 – 35 000,–



LYNN CHADWICK

London 1914 – 2003 Stroud Gloucestershire

603 **MAQUETTE FOR STRANGER**
1961

Bronze mit schwarz-brauner Patina.
Höhe 31 cm. Rückseitig geritzt signiert
'Chadwick'. Auf der Unterseite nummeriert
und mit der Werknummer '340'. Exemplar
3/6. – Mit leichten Altersspuren.

Farr/Chadwick 340

*Bronze with black-brown patina. Height 31 cm.
Signed 'Chadwick' (scratched) verso.
Numbered and with work number '340' on the
underside. Cast 3/6. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

São Paulo 1961 (Museu de Arte Moderna,
VI Biennale), Peter Lanyon, William Scott,
Lynn Chadwick, Merlyn Evans, Ausst.Kat.
Nr.12, o.S. mit Abb. (anderes Exemplar).

Literatur *Literature*

Alan Bowness, Lynn Chadwick, London 1962,
o.S. mit Abb. (anderes Exemplar).

€ 20 000 – 25 000,–





LYNN CHADWICK

London 1914 – 2003 Stroud Gloucestershire

R604 TWO LYING FIGURES ON BASE 1974

Bronze mit schwarz-grüner Patina.
25 x 34,5 x 48 cm. Am oberen seitlichen
Rand mit dem Künstlersignet und der
Nummerierung sowie mit der Werknummer
'679' und dem Gießerstempel Morris Singer,
London. Exemplar 3/8. – Mit Witterungs-
spuren.

Farr/Chadwick 679

*Bronze with black-green patina.
25 x 34.5 x 48 cm. Artist's signum, numbered,
and with work number '679' and foundry
mark Morris Singer, London, in upper lateral
margin. Cast 3/8. – Traces of weather.*

Literatur *Literature*

Edward Lucie-Smith, Lynn Chadwick, Stroud
1997, S.101, Taf. 75 mit Farbabb. (anderes
Exemplar)

€ 50 000 – 60 000,–

Abstrahierte menschliche Figuren mit den charakteristischen keil- bzw. quaderförmigen Köpfen finden sich seit Beginn der 1960er Jahre im Oeuvre Lynn Chadwicks. Nach den „Watchers“, „Electras“ und „Winged figures“ bevölkern in den 1970er Jahren sitzende, liegende und stehende Paare seinen figürlichen Kosmos. Diese Paare erhalten nun klare männliche und weibliche Attribute, die dreieckige Gesichtsform wird der weiblichen Figur zugeordnet, die rechteckige der männlichen. Auffallend ist dabei der formale Gegensatz zwischen den glatt polierten, streng geometrisch-abstrakten „Gesichtern“ und den zum Teil recht naturalistisch ausgearbeiteten Körpern. Die Körperformen werden teils mit abstrahierten, üppig drapierten Gewändern verschleiert, teils unbekleidet dargestellt. Das hier auf einer reliefierten Basis nebeneinander liegende Paar stützt sich auf den Unterarmen ab und hält die Köpfe erhoben. Während der weibliche Körper unverhüllt ist, scheint der männliche mit einer Art Weste und einem von seinen Schultern nach hinten fallenden Umhang bekleidet zu sein. Chadwick strebt von Beginn an eine Verbindung von abstrakten und figürlichen Elementen an. „However modern his techniques may be, his concern is the sculptor's traditional one of giving life and expression to a three-dimensional object.“ (Dennis Farr, in: Lynn Chadwick, New Work, Ausst.Kat. Marlborough Fine Art, London 1989, S.2). Seine Figurenpaare sind trotz ihrer lebensnahen Körpersprache und einem erzählerisch anmutenden Element – wie hier etwa die an eine Matratze erinnernde Basis – nie personalisiert, sondern haben als figürliche Zeichen eine allgemeine Gültigkeit.

NB

Abstracted human figures with their characteristic wedge and cuboid-shaped heads have featured in Lynn Chadwick's oeuvre since the beginning of the 1960s. After "Watchers", "Electras" and "Winged figures", sitting, lying and standing couples populated his figural cosmos in the 1970s. These couples now have clear male and female attributes, the triangular-shaped face assigned to the female figure, the square to the male. The formal contrast between the smoothly polished, strongly geometrically abstract "faces" and the somewhat naturalistic worked bodies is striking. The body shapes are partly depicted veiled by abstracted, elaborately draped robes, partly unclothed. The couple depicted here lying atop a relief-decorated plinth are resting on their forearms and holding their heads up. Whilst the female body is unclothed, the male appears dressed in a type of waistcoat and a cape falling backwards off his shoulders. From the beginning, Chadwick sought to combine abstract and figural elements. "However modern his techniques may be, his concern is the sculptor's traditional one of giving life and expression to a three-dimensional object." (Dennis Farr, in: Lynn Chadwick, New Work, exhib.cat. Marlborough Fine Art, London 1989, p.2). Despite their lifelike body language and the suggestion of a narrative element – such as the plinth in this example reminiscent of a mattress – his couples are never personalised, but have a general validity as figural signs.



EMIL SCHUMACHER

Hagen 1912 – 1999 San José/Ibiza

605 BLANCO

1985

Öl auf Leinwand. 125 x 170 cm. Gerahmt.
Signiert und datiert 'Schumacher 85'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Emil-
Schumacher-Stiftung, Hagen, registriert.

*Oil on canvas. 125 x 170 cm. Framed. Signed
and dated 'Schumacher 85'. – Minor traces
of age.*

*The present work is registered with the
Emil-Schumacher-Stiftung, Hagen.*

Provenienz Provenance

Andre Emmerich Gallery, New York (mit
rückseitigem Aufkleber und Stempel)
Galerie Hans Strelow, Düsseldorf
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen Exhibitions

Locarno 1994 (Musei e cultura Pinacoteca
comunale Casa Rusca), Emil Schumacher,
Ausst.Kat., S.166/167 mit Farbabb.
(mit rückseitigem Aufkleber)
New York 1991 (Andre Emmerich Gallery),
Emil Schumacher, recent paintings,
Ausst.Kat.Nr.1
Berlin 1988 (Nationalgalerie, Staatliche
Museen Preussischer Kulturbesitz),
Düsseldorf 1989 (Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen), Emil Schumacher,
Späte Bilder, Ausst.Kat., S.112/113 mit
Farbabb.

€ 120 000 – 150 000,–





Chen
85

EMIL SCHUMACHER

Lot 605

„Das Sinnliche an der Farbe ist Teil meiner Antriebskraft“, so der Künstler 1992. (Michael Klant u.a., Emil Schumacher im Gespräch, Der Erde näher als den Sternen, Stuttgart 1992, S.52). Emil Schumacher ist zweifellos eine herausragende Gestalt der europäischen Malerei seit den 1950er Jahren. Seine Bilder zeichnen sich durch eine physisch-sinnliche Verbindung von Farbe und Materie aus. Aufgebrochene Oberflächen mit einander überlagernden (Farb)-Schichten, aber auch der Gestus heftiger Aggression sind das Resultat von komplexen Arbeitsvorgängen. Die materielle Verletzung von Oberflächen ist ein Grundthema, als Ausdruck und als Form. Die so geschaffenen Farb- und Formstrukturen assoziieren, wie auch in diesem großformatigen Bild „Blanco“, Natur und Landschaft; sie sind für den Künstler unerlässliche Quellen seiner Inspiration, um das nicht sichtbare Hintergründige darzustellen ohne sich daran zu binden. Dabei wirken Schumachers Gemälde wie eine Wiedergabe topografischer Untersuchungen unter dem Mikroskop in zigfacher Vergrößerung, übertragen in großformatige Ölgemälde, bisweilen unterstützt von verschiedenen Materialien und Maltechniken. Es entstehen Kompositionen mit gestischen, eruptiv überlagerten Schlieren, tief gezogenen, in die gestisch aufgetragene Farbschicht geritzten Spuren, aufgerissenen Gräben, geologisch anmutende Verwerfungen zu bildnerischen Inseln in einem Meer von weißer Gischt. „Zu meinen Bildern gehören Farbe und Form, das Strukturelle, das Haptische. Wesentlich ist und bleibt aber doch die Linie.“ (wie Anm.1, Schumacher im Gespräch S.55).

Linien, die ihren Charakter nicht aus der Umrissfunktion schöpfen, sondern mit Assoziationen aufladen und wie „Ergebnis sukzessiver Entscheidungen“ (Schmalenbach) oder als „Schneckenspur“ (Jens Christian Jensen) wirken. Die Linie des Horizonts, die Linie als Grenze, als Rand, als Hilfsmittel geographisch anmutende Landschaft zu ordnen oder figürliche Erinnerung assoziierend. „In der Linie manifestiert sich vieles, was mit der Farbe nicht so einfach dazustellen ist [...] die Linie [ist] ein ganz wesentlicher Bestandteil menschlicher Äußerung“, so Emil Schumacher im Interview 1992 (zit. nach: Von künstlerischer Freiheit, Werkstattgespräch mit Christoph Brockhaus, in: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Emil Schumacher, Leben in der Malerei, Gespräche und Texte, Ostfildern 2008, S.62).

Nicht immer betitelt Schumacher seine Werke so konkret wie hier mit dem spanischen Wort „Blanco“; es sind dies häufig Anspielungen auf den Inhalt wie hier das überwiegend eingesetzte Weiß, das so auf den von Licht und der hellen Farbigkeit des Ortes der Entstehung hinweisen mag: San José auf Ibiza? Der intensive Klang der dominanten Farbe Weiß akzentuiert das Bild mit darin schwimmenden Inseln, die wie Bildkörper auch über den oberen Bildrand gedanklich hinausführen in einen imaginären Raum darüber, dahinter, rechts oder links davon. Für Schumacher ist eine Orientierung an einen Horizont ebenso evident wie an ein haptisches Element. Die Farben werden wie selbstverständlich zur Materie und mutieren dennoch zu einer immateriellen Schönheit wie hier der Kontrast der rot und braun von schwarzer Linie umrandeten Insel auf dem dominanten Weiß. Blasses Gelb und eine Ahnung von Himmelsblau von gestischer Liniatur herausgestellt, bildet den ausgleichenden Akzent dieser für Emil Schumacher ungewöhnlich hell leuchtenden Erde einer Landschaft.

MvL

'The sensuality of colour is part of my driving force,' said the artist in 1992 (Michael Klant a.o., Emil Schumacher im Gespräch, Der Erde näher als den Sternen, Stuttgart 1992, p.52). Emil Schumacher has undoubtedly been an outstanding figure in European painting since the 1950s. His paintings are characterised by a physically sensuous relationship between colour and mass. Broken up surfaces with overlapping layers of colour but also the gesture of ferocious aggression are the result of complicated processes, the physical damaging of surfaces is a basic theme, as an expression and as a form. As is the case with this large-format painting 'Blanco'; the created structures of colour and shape associate nature and landscape; for the artist, they are essential sources of his inspiration in order to represent the invisible background without being bound to it. Schumacher's paintings seem like a reproduction of topographical experiments under the microscope, magnified umpteentimes, transferred into large-format oil paintings, sometimes underlined by various materials and painting techniques. This results in compositions with gestural, eruptively superimposed streaks, deeply drawn traces scratched into the gesturally applied layer of paint, torn open trenches, seemingly geological faults of artistic islands in a sea of white spray. 'Colour and form, structures, and haptics pertain to my paintings. But the most essential thing is and remains the line.' (As annot.1, Schumacher im Gespräch p.55). Lines which do not draw their character from the function of the outline but which charge them with associations and which act as the 'result of successive decisions' (Schmalenbach) or as a 'snail trail' (Jens Christian Jensen). The line of the horizon, the line as a border, as an edge, as an aid to organise landscapes that appear geographical or to associate figurative memories. 'Many things manifest themselves in the line which are not so easily represented with colour [...] the line [is] an essential component of human expression,' Emil Schumacher states in an interview in 1992 (quoted in: Von künstlerischer Freiheit, Werkstattgespräch mit Christoph Brockhaus, in: Ernst-Gerhard Güse (ed.), Emil Schumacher, Leben in der Malerei, Gespräche und Texte, Ostfildern 2008, p.62).

Schumacher does not always title his works as specifically as he did here using the Spanish word 'Blanco'; these are often allusions to the content, as here the predominantly used white, which may thus refer to the light and the bright colours of the place of its creation: San José on Ibiza? The intensive sound of the dominant colour white accentuates the painting and its floating islands, which seem to lead out beyond the upper edge of the picture into an imaginary space above, behind, to the right or left of it. For Schumacher, an orientation towards a horizon is just as evident as one towards a tangible element. The colours transform into matter as if this were a matter of course and nevertheless mutate into an immaterial beauty as is the case here with the contrast of the red and brown island outlined in black on the ground of dominant white. A faint yellow and an inkling of azure emphasised by gestural lines forms the balancing accent of the luminous earth of this landscape that is most unusual for Emil Schumacher.

Norbert Kricke gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten und radikalsten Bildhauern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In Düsseldorf geboren, verbringt er seine Jugendzeit in Berlin und kommt dort schon als Schüler mit der Bildhauerei in Berührung. Ein früher Kontakt zu dem Berliner Bildhauer Richard Scheibe vertieft seinen leidenschaftlichen Wunsch, sich gänzlich der Bildhauerkunst zu verschreiben. Sein Ziel, Linie und Bewegung plastisch umzusetzen – Aspekte, die sein späteres Werk grundlegend charakterisieren – formuliert Kricke bereits zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 1940er Jahre: „Für den Bildhauer, ich bilde mir ein, vielleicht einmal einer zu werden, ist es vor allem wichtig, genaueste Begrenzung von Flächen und ebenso, oder noch von größerer Wichtigkeit, ganze Räume, Tiefen, messen zu können und auch imstande zu sein, das Gesehene in Form und Linie, in Bewegung und Lichtnuancen in Ton oder anderes Material umzubilden.“ (zit. nach: Sabine Kricke-Güse, Biographie, in: Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive, Ausst.Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2006, S.175). Nach seinem Kriegseinsatz als Pilot wird Norbert Kricke ab 1945 Schüler von Richard Scheibe an der Hochschule für bildende Künste Berlin, bereits zwei Jahre später bezieht er sein erstes Atelier in seiner Geburtsstadt Düsseldorf. Zunächst arbeitet er figürlich, schafft Porträts und andere Auftragsarbeiten. Doch diese frühe Werkphase währt nur kurz.

Angeregt durch die Drahtgerüste, die das Innere der figürlichen Modelle bilden, experimentiert er ab 1949 mit abstrakten, linearen Formgebilden. Ihnen gilt ab 1950 sein gesamtes künstlerisches Schaffen, das sich im Verlauf der folgenden Jahre rasant entwickelt und von großer öffentlicher Aufmerksamkeit begleitet wird. Seine „Raumplastiken“ durchmessen zunächst in orthogonalem, später diagonalem Linienverlauf den Raum und machen Bewegung, zum Teil unterstützt durch eine farbige Fassung, sichtbar. Kricke entwickelt damit einen neuartigen plastischen Ansatz, der, wie Gottfried Boehm pointiert beschreibt, daraus besteht „den plastischen Raum nicht als gegeben vorauszusetzen, sondern mittels der linearen Konfigurationen jeweils hervorzubringen.“ (Gottfried Boehm, Linien des Raumes. Blicke auf Norbert Kricke, in: Norbert Kricke. Raum|Linie, Ausst.Kat. Stiftung Liner Appenzell 2012, S.17). Eine neue Phase eröffnet sich 1953 mit der Verwendung frei ausschwingender Kurvenlinien, die einen neuen Aspekt von Dynamik und Spannung beinhalten. Die Farbfassungen lässt Kricke dagegen hinter sich und findet mit den blanken, das Licht reflektierenden Metalloberflächen zu seinem bevorzugten Material. Ab Mitte der 1950er Jahre erschafft er die sogenannten Flächenbahnen, die die Linien zu flachen Reliefs bündeln. Erste große Raumplastiken, teils architekturgebunden, entstehen im öffentlichen Raum, Wasser findet in Form von Wasserspielen und Wasserwäldern Eingang in seinen künstlerischen Kosmos. Eine reiche nationale und internationale Ausstellungspräsenz, u.a. auf der documenta II und im New Yorker Museum of Modern Art, prägen die 1950er und 1960er Jahre. 1964 übernimmt Kricke eine Professur für Bildhauerei an der Düsseldorfer Kunstakademie, deren Leitung er 1972 übernimmt.

Unser kleines, außergewöhnliches Konvolut von drei Plastiken (Lot 606, 607 und 608) und drei Zeichnungen (Lot 686, 687 und 688) von Norbert Kricke aus einer deutschen Privatsammlung spannen einen Bogen von seinen farbig gefassten Raumplastiken über die Arbeiten mit freien Kurvenlinien bis zu der Gruppe der Flächenbahnen und vertreten damit exemplarisch die wichtigsten Entwicklungsschritte in Krickes plastischem Oeuvre der 1950er Jahre. Die zeichnerischen Arbeiten – eigenständig neben der Plastik stehende Werke und weit mehr als nur vorbereitende Bildhauerzeichnungen – runden den Querschnitt durch das frühe Schaffen dieses herausragenden Künstlers ab.

Without a doubt, Norbert Kricke pertains to the most significant and most radical sculptors of the second half of the 20th century. Born in Dusseldorf, he spent his adolescence in Berlin where he already came into contact with sculpture as a schoolboy. An early contact with the Berlin sculptor Richard Scheibe consolidated his passionate wish to completely dedicate himself to the art of sculpture. At that point, at the beginning of the 1940s, Kricke already formulated his objective to implement line and movement in sculpture – aspects that fundamentally characterised his late work: 'For the sculptor, for I fancy I may become a sculptor one day, it is of utmost importance to measure the exact boundaries of areas and, even more important, also entire spaces and depths and to be able to transform what we perceive into form and line, movement and shades of light, implementing clay or other materials.' (as quoted in Sabine Kricke-Güse, *Biographie Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, exhib.cat. Museum Kunst Palast, Dusseldorf 2006, p.175). From 1945, following his war deployment as a pilot, Norbert Kricke became a pupil of Richard Scheibe at the Hochschule für bildende Künste Berlin; only two years later, he moved into his first studio in his hometown Dusseldorf. Initially, his works were representational, he created portraits and other commissioned works. But this early phase of his work did not last long.

From 1949, inspired by the wire framework constituting the interior of the figural models, he experimented with abstract, linear form constructions. From 1950, his entire artistic work, which developed rapidly over the following years and attracted a great deal of public attention, was dedicated to these structures. In the first instance, his 'Raumplastiken' [Space Sculptures] filled the space in orthogonal, later diagonal lines and made movement visible, partly aided by a coloured variant. Kricke thus developed an innovative sculptural approach, which, as Gottfried Boehm pointedly describes, consisted of 'not taking three-dimensional space for granted, but to accentuate it by means of linear configurations. (Gottfried Boehm, *Linien des Raumes. Blicke auf Norbert Kricke*, as quoted in: *Norbert Kricke. Raum|Linie*, exhib. cat. Stiftung Liner Appenzell 2012, p.17). A new phase is initiated in 1953 with the application of free-swinging curves, which comprised a new aspect of dynamics and tension. However, he moved on from the coloured versions and discovered his preferred material in bare metal surfaces that reflected the light. From the mid 1950s, he created the so-called 'Flächenbahnen' [Surface Lengths] that bundled the lines in flat reliefs. His first large 'Space Sculptures', partly architecture-related, originated in public spaces; water found its way into his artistic cosmos in the form of fountains and water features. The 1950s and 1960s were marked by a comprehensive representation at national and international exhibitions, including *documenta II* and the New York Museum of Modern Art. In 1964 Kricke took over a professorship for sculpture at the Dusseldorf Art Academy, of which he became director in 1972.

Our small, exceptional collection of three sculptures (lot 606, 607 and 608) and three drawings (lot 686, 687 and 688) by Norbert Kricke from a German private collection forges a bridge from his coloured 'Space Sculptures' to the works with free curves and the group of 'Surface Lengths', thus exemplarily representing the most important developmental steps in Kricke's sculptural oeuvre of the 1950s. The graphic works – works with their own significance, independent of the sculptures and far more than just preparatory sculptor's drawings – round off the cross-section of early works of this outstanding artist

NORBERT KRICKE

1922 – Düsseldorf – 1984

606 RAUMPLASTIK GELB-WEISS-SCHWARZ UM 1956

Stahl, farbig gefasst. Auf Feldsteinsockel.
Gesamtmaß ca. 59,3 x 75,6 x 34,3 cm.

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin,
für hilfreiche Auskünfte.

Steel, painted. On stone plinth. Overall dimensions approx. 59.3 x 75.6 x 34.3 cm.

We would like to thank Sabine Kricke-Güse, Berlin, for helpful information.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Helga und Freiherr Günther
von Teuffel, Düsseldorf; Privatsammlung,
Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 2006 (Museum Kunst Palast),
Norbert Kricke, Plastiken und Zeichnungen,
Eine Retrospektive, Kat.Nr.28, mit Farbabb.
S.90

Literatur *Literature*

Jürgen Morschel, Norbert Kricke, Stuttgart
1976, mit Abb.33

€ 25 000 – 35 000,–

Das plastische Werk Norbert Krickes entzieht sich einer klaren Deutung und einer eindeutigen Zuordnung. Seine Plastiken lassen sich weder dem Informel noch der Minimal Art zuschreiben, ihre sorgfältig komponierte, subtile Gestalt geht komplexe Wechselwirkungen mit Raum, Zeit und Bewegung ein. Nach ersten Drahtplastiken Anfang der 1950er Jahre, die in ihren in sich geschlossenen, mit der Bodenplatte verbundenen Formen Anklänge an architektonische Vorbilder in sich tragen, erheben sich die Plastiken schon wenig später zu dynamischen Konstruktionen, die an einem einzigen Berührungspunkt mit dem Untergrund verankert sind und in diagonalen Verläufen weit in den Raum ausgreifen. Wie Strahlen schießen ihre Linien in den Umraum, um sich in einem spitzen Winkel zurückzuziehen und zu einem erneuten rasanten Schwung auszuholen. Diese Plastiken trotzen scheinbar der Schwerkraft und visualisieren einen in sich geschlossenen, stetigen Bewegungsverlauf. Durch größere Winkel und kürzere Linien unterscheiden sich dabei „langsamere“ von besonders „schnellen“ Bereichen mit langen Verläufen und engen Winkeln. Um diese variierende „Schnelligkeit“ innerhalb der Plastik weiter zu definieren, setzte der Künstler Farbe ein. Weiß und helles Gelb symbolisieren dabei die schnellen, Schwarz und dunkles Rot die langsamen Bereiche.

NB

The sculptural work by Norbert Kricke eludes clear interpretation and definite classification. His sculptures can be neither ascribed to the Informel nor to Minimal Art; their carefully composed, subtle shapes interact with space, time, and motion in a complex manner.

Following the first wire sculptures of the early 1950s, which with their self-contained shapes connected to the base are reminiscent of architectural models, the sculptures develop a little later to dynamic constructions attached to the base at just one spot, diagonally protruding far into the surrounding space. Their lines shoot outward like rays, retracting in acute angles and swinging back out again with new rapid momentum.

These sculptures seemingly defy gravity and visualise a self-contained, continuous course of motion. Obtuse angles and shorter lines distinguish "slower" areas from particularly "fast" areas with long stretches and acute angles. In order to further define the varying "pace" within the sculpture, the artist applied colour. The colours white and a bright yellow symbolise the fast areas, black and dark red the slow ones.





NORBERT KRICKE

1922 – Düsseldorf – 1984

607 RAUMPLASTIK 1950er Jahre

Stahl, vernickelt. Auf Steinsockel.
Gesamthöhe ca. 35,5 cm.

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin,
für hilfreiche Auskünfte.

*Steel, nickel-plated. On stone plinth.
Total height approx. 35.5 cm.*

*We would like to thank Sabine Kricke-Güse,
Berlin, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000,-

Während gerade verlaufende Linien die frühen Raumplastiken Norbert Krickes bestimmt haben, sind frei ausschwingende Bogen- und Kurvenformen, die sich zu Knoten und Bündeln vereinen, charakteristisch für die Mitte der 1950er Jahre entstandenen Arbeiten. Die Bewegungsenergie, die der Künstler von Anfang an in seinen Raumplastiken visualisierte, strahlt nun kraftvoll in den gesamten Umraum aus. Die Raumplastiken verlieren damit ihre in sich geschlossene Verlaufsbahn, die ihnen im Zuge von Krickes künstlerischer Entwicklung gleichsam zu eng wurde. „Die Plastik beschreibt nun nicht mehr ihren eigenen Verlauf, dem das Sehen wie auf einer Schiene folgt, sondern sie treibt nun sozusagen das Sehen an, bringt es in Schwung und führt es bis an die Stelle, an der es gleichsam von der Bahn abheben kann zum freien Flug in den Raum; die Empfindung beim Betrachten der Raumplastik auf dieser ihrer dritten Entwicklungsstufe ist die des Bewegtwerdens durch die Linienführungen und des Freiwerdens im Endpunkt der Plastik: die Verlaufsform ist damit präzisiert zur Impulsform.“ (Jürgen Morschel, Norbert Kricke, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart u.a., Stuttgart 1976, S.41).

NB

While straight lines defined Norbert Kricke's early space sculptures, free-flowing arcs and curves that unite to form knots and clusters were characteristic of the works created in the mid-1950s. The kinetic energy, which the artist visualised in his space sculptures right from the beginning, now radiates vigorously into the entire surrounding space. The space sculptures thus forfeit their self-contained course, which had become too constrictive in the course of Kricke's artistic development. "The sculpture now no longer describes its own course, which is followed by the gaze as if on rails, but it now urges the gaze forward, so to speak, sets it in motion and leads it to the point where it can lift off from the path to fly freely into space; the sensation one experiences when looking at the space sculpture at its third stage of development is that of being moved by the lines and of becoming free in the end point of the sculpture: the course is thus specified as an impulse form." (Jürgen Morschel, Norbert Kricke, exhib.cat. Staatsgalerie Stuttgart/Westfälisches Landesmuseum Münster, Stuttgart 1976, p.41).





NORBERT KRICKE
1922 – Düsseldorf – 1984

608 **FLÄCHENBAHN**
1950er Jahre

Stahl, vernickelt und gelötet. Auf Schiefer-
sockel. Gesamtmaß ca. 24,4 x 37,9 x 9 cm.

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin,
für hilfreiche Auskünfte.

*Steel, nickel-plated and soldered.
On slate plinth. Overall dimensions approx.
24.4 x 37.9 x 9 cm.*

*We would like to thank Sabine Kricke-Güse,
Berlin, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Norddeutschland

€ 20 000 – 30 000,-

Zeitgleich zu den Bündeln und Knoten entwickelte Norbert Kricke die sogenannten Flächenbahnen. Dabei handelt es sich im Grunde ebenfalls um spezielle Bündelungen, die die Linien systematisch in einer Ebene zusammenfassen. Sie regulieren die vielfältigen, ungeordneten Bewegungsimpulse der Raumknoten zu klar ausgerichteten Bahnen, die der Bewegung im Raum eine eindeutig definierte Richtung geben und ihre Energie vielfach verstärken. Die Flächenbahnen können auch als teils durchlässige Wandflächen gesehen werden, die den Blick des Betrachters einfangen und nach rechts und links in den Raum lenken.

Der Künstler selbst äußerte sich zu dem Konzept der Flächenbahnen im Rückblick: „Flächenbahn / Linie – Form der Bewegung. / Bewegung – Form von Zeit. / Fläche suggerierend / ohne Begrenzung, / nach beiden Seiten in den Raum stossend, / von beiden Seiten ihn aufnehmend. / Relief – weg von der Wand, / frei in den Raum. / Relief in sich, / beidseitig.“ (zit. nach: Ernst-Gerhard Güse, Architektur, Plastik, Raum, in: Norbert Kricke, Raum, Linie, Ausst.Kat. Museum Liner Appenzell, Göttingen 2012, S.40).

NB

Simultaneously to the clusters and knots, Norbert Kricke developed the so-called Flächenbahnen. For all intents and purposes, these also are specific clusters systematically uniting the lines in one plane. They regulate the manifold, unarranged motion impulses of the space knots into clearly directed paths, giving the motion within the space an unequivocally defined direction and multiplying their energy. The Flächenbahnen can also be considered as semi-permeable wall areas that capture the viewer's gaze, directing it to the left and to the right within the space.

The artist himself retrospectively commented on the concept of the Flächenbahnen: "Flächenbahn / line – shape of motion. / Motion – a form of time. / The suggestion of an open space / no limitation, / protruding into the space on both sides, / free in space, / a relief in itself, / double-sided." (Ernst-Gerhard Güse, Architektur, Plastik, Raum, Norbert Kricke, Raum | Linie, exhib.cat. Museum Liner Appenzell, Göttingen 2012, p.40).





DADAMAINO

1930 – Mailand – 2004

609 VOLUME

1959

Tempera auf Leinwand. 70 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'Dadamaino Volume 1959'. – Mit leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem Photozertifikat vom Archivio Dadamaino, Somma Lombardo, vom 23.07.2015. Die vorliegende Arbeit ist im Archivio Dadamaino, Somma Lombardo, registriert.

Tempera on canvas. 70 x 50 cm. Framed under glass. Signed, dated, and titled 'Dadamaino Volume 1959' verso on stretcher. – Minor traces of age.

With a photo certificate from Archivio Dadamaino, Somma Lombardo, dated 23.07.2015. The present work is registered in Archivio Dadamaino, Somma Lombardo.

Provenienz Provenance

Nachlass Eduarda Maino (Dadamaino);
Sammlung Fumagalli, Seregno;
Privatsammlung, Niederlande

€ 45 000 – 50 000,–



Die Begegnung mit durchlocherten Leinwänden wird noch heute begleitet von einer Skepsis gegenüber einer wahrnehmbaren, rigorosen Entschlossenheit, mit der Dadamaino sich gegen den etablierten Kunstbegriff auflehnt. Ende der 1950er Jahre, noch unter dem Namen Maino, zeigt sie ihre Arbeiten zusammen mit Enrico Castellani, Agostino Bonalumi und Piero Manzoni in Mailand und steht für die Wiedergewinnung einer konkreten, gänzlich unfigurativen durchaus geometrischen Kunst, wie diese mit ruhiger Hand gezogenen, kreisförmigen Linie der verschieden großen Ausschnitte. Die von Maino als „Volumi“ bezeichneten, zumeist aufeinander bezogenen oder aneinandergereihten Löcher in der Leinwand wirken wie eine intuitive Geste, die aber immer noch einen Restsinn für Ordnung hinterlässt. „Ich habe immer die Materie verabscheut und ich habe immer das Immaterielle gesucht“, so die Künstlerin in einem Interview 1995. „Natürlich ist Fontana in der Geschichte meiner Malerei bestimmend; als ich mit 16 Jahren seinen Kosmos sah,“ so Dadamaino weiter, „war mir klar, daß es nicht mehr notwendig war, Blumenvasen zu malen. Wenn es nicht Fontana gewesen wäre, der die Leinwand durchsticht, hätte ich es vielleicht auch nicht gewagt.“ (Dadamaino, in: ZERO Italien Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand, Und heute, Ausst.Kat. Villa Merkel, Ostfildern 1995, S.96). Maino wagt es und geht noch einen Schritt weiter. Sie erweitert die von Fontana – im Anblick der „Volumi“ – zart gesetzten Schnitte zu einer noch radikaleren Geste, um das Materielle von Malerei mit den großen ovalen Ausschnitten noch weiter zu reduzieren.

MvL

Even today, the encounter with perforated canvases is accompanied by scepticism towards the perceptible, rigorous determination with which Dadamaino revolted against the established concept of art. At the end of the 1950s, still under the name of Maino, she showed her works together with Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, and Piero Manzoni in Milan, standing for the recovery of concrete, holistically non-figurative yet geometric art; such as these lines of circles, drawn with a steady hand, of different sized sections. The holes in the canvas, which Maino describes as 'Volumi' and which are mostly related to each other or strung together, appear as an intuitive gesture nonetheless leaving behind a residual sense of order. 'I have always detested matter, and I have always sought the immaterial,' the artist said in an interview in 1995. 'Of course, Fontana was a determining factor in the history of my painting; when I saw his cosmos at the age of 16,' Dadamaino continued, 'I realised that it was no longer necessary to paint flower vases. If it hadn't been for Fontana piercing the canvas, maybe I wouldn't have dared.' (Dadamaino, in: ZERO Italien Azimut/Azimuth 1959/60 in Milan. Und heute, exhib.cat. Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, Ostfildern, 1995, p.96). Maino dares to take it one step further. She expands the cuts carefully made by Fontana – with regard to the 'Volumi' – to an even more radical gesture using large oval sections in order to further reduce the materiality of painting.



HANS HARTUNG
Leipzig 1904 – 1989 Antibes

610 **OHNE TITEL**
1957

Pastell und Kohle auf Karton. 65 x 48,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'Hartung 57'. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist in der Founda-
tion Hartung Bergman, Antibes, registriert
und wird in das in Vorbereitung befindliche
Werkverzeichnis der Foundation Hartung
Bergman, Antibes, aufgenommen.

*Pastel and charcoal on card. 65 x 48.5 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'Hartung 57'. – Minor traces of age.*

*The present work is registered in Foundation
Hartung Bergman, Antibes, and is to be in-
cluded in the forthcoming catalogue raisonné
of Foundation Hartung Bergman, Antibes.*

Provenienz *Provenance*

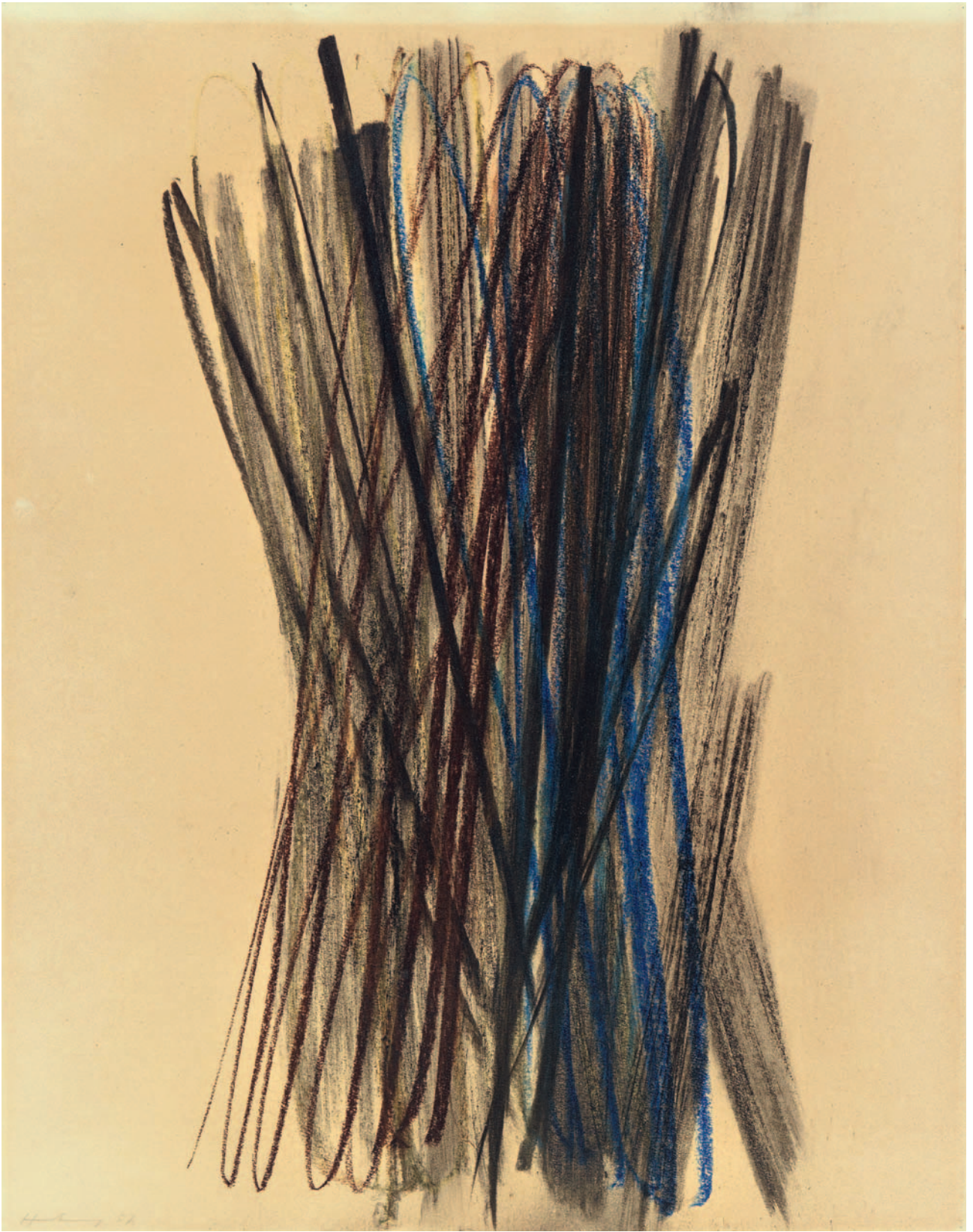
Sammlung Larivière, Montreal; Privat-
sammlung, Bremen; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bremen 1985 (Kunsthalle), Kunst des
20. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen
im Lande Bremen, Ausst.Kat.Nr.155, o.S.
mit Abb.

Montreal 1960 (Musée des Beaux-Arts),
Collection du Docteur Paul Larivière,
Ausst.Kat.Nr.29

€ 20 000 – 30 000,–



JEAN TINGUELY

Fribourg 1925 – 1991 Bern

611 PROLETKUNST NR. 3 1989

Skulptur aus Eisen, Wurzel, Tierschädel, Holzrad u.a. sowie Elektromotor.
Ca. 138 x 99 x 100 cm, auf schwarz gefasstem Holzsockel 80 x 50 x 50 cm. –
Mit leichten Altersspuren.

Bischofberger 873

Sculpture made of iron, root, animal skull, wooden wheel etc., and electric motor. Approx. 138 x 99 x 100 cm, on black wooden plinth 80 x 50 x 50 cm. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Belgien

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Moskau 1990 (Haus der Kunst),

Jean Tinguely

€ 80 000 – 100 000,–

Jean Tinguelys Objekte sind eine köstliche Mischung aus kuriosen Einzelobjekten wie Fundstücken des Alltages, Metallabfällen, Elektroschrott, nostalgischem Trödel, Knochen und anderen „kunstfremden“ Materialien. Ein Motor bewegt mit einfacher Übersetzung Teile, wiegt sie hin und her, lässt sie tanzen, verbreitet Geräusche; das zusammengeschweißte Wunderwerk ist wie eine Karikatur auf ein technisches Relikt aus früherer Zeit, spiegelt Hektik und Chaos bis in unsere Tage und es fasziniert: im Zustand der Ruhe und in der Rastlosigkeit der Bewegung. Tinguelys funktionierende Werke sind Ausdruck einer neuen Idee von Kunst, und letztlich auch eine Parodie, die abhebt auf die traditionelle Ästhetik des Werkbegriffs. Elektromotoren und Räder werden zum Herz einer Konstruktion wider jegliche Ingenieurskunst, verkörpern die Utopie einer endlosen Bewegungswelt in allen Bereichen des Lebens unter der Maxime: Alles kann miteinander verbunden werden, jedes Material ist kunstwürdig und für nutzlose Maschinen dienlich. Der von Tinguely vorge-täuschte Perfektionismus findet in der Hässlichkeit und bisweilen Schäbigkeit der „kompliziert“ zusammengeschweißten Einzelteile seine Erfüllung. Das ist freilich zu kurz gedacht, denn in den Maschinen schwingt Humanes mit, etwas, was der Künstler seinen Werken zugrunde legt, wenn es darum geht, die Zusammenhänge unserer Welt als Maschine zu denken. Tinguely irritiert und amüsiert zugleich mit seinen subversiven Maschinen, wenn die nackten Tierschädelknochen wackeln und die Maschine klappernde Töne produziert. Sie sind Ausdruck diebischer Freude.

MvL

Jean Tinguely's objects are a delightful mix of curious individual objects such as everyday finds, metal scrap, electric scrap, nostalgic bric-a-brac, bones, and other materials unfamiliar to art. A motor moves parts with a simple transmission, balances them to and fro, makes them dance, emits noises; this welded prodigy is like a caricature of a technical relic from earlier times, reflects turbulence and chaos even until today, and it is fascinating: whether immobile or in the restlessness of movement. Tinguely's functioning works are the expression of new conception of art and lastly also a parody emphasizing the traditional aesthetics of the concept of a work. Electric motors and wheels become the heart of a construction contrary to any engineering expertise and embody the utopia of an endless world of movement in all areas of life according to the maxim: anything can be connected, any material is worthy to become art and is useful for useless machines. The perfectionism simulated by Tinguely finds its fulfilment in the ugliness and sometimes shabbiness of the individual parts 'elaborately' welded together. Of course, this does not do his work justice as human aspects resonate in the machines, a fundamental point of the artist's work when it comes to contemplating the correlations of our world as a machine. With his subversive machines, Tinguely both irritates and amuses the observer when the naked animal skull bones wobble and the machine produces rattling sounds. They are an expression of perverse delight.





NIKI DE SAINT PHALLE

Neuilly-sur-Seine 1930 – 2002 San Diego

R612 DRAGON
UM 1974

Polyester-Harz, farbig gefasst.
52,5 x 75 x 24 cm. Auf einer Plakette mit dem Signaturstempel „Niki“. Eines von ca. 8 Exemplaren in jeweils unterschiedlichen Farbvarianten, teils mit Zunge, teils ohne Zunge. Edition Plastique D'Art, Robert Haligon, Mandres-les-Roses (mit Prägestempel). – Mit leichten Altersspuren.

*Polyester resin, coloured. 52.5 x 75 x 24 cm.
On a plaque with the signature stamp "Niki".
One of approx. 8 examples, each in different colour variants, partially with and without tongue. Edition Plastique D'Art, Robert Haligon, Mandres-les-Roses (embossed stamp). – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Belgien

€ 55 000 – 60 000,–



MICHAEL BUTHE
Sonthofen 1944 – 1994 Köln

613 **OHNE TITEL**
1969

Stoffbild: Gerissener gefärbter Stoff auf Holzrahmen. Ca. 234 x 230 x 10 cm. Rückseitig auf dem Stoff und auf dem Holz jeweils signiert, datiert und betitelt 'Michael Buthe 1969 Ohne Titel' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Painting on fabric: torn and dyed fabric on wooden frame. Approx. 234 x 230 x 10 cm. Signed, dated, and titled 'Michael Buthe 1969 Ohne Titel' verso on fabric and wood respectively. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Norddeutschland

€ 15 000 – 20 000,–

Das Zerschneiden oder Zerreißen, eher Zerfetzen der Stoffbespannungen wirkt respektlos und aggressiv. In Erdtönen gebatikte Stoffe, die wie in zarten Farbschichten gemalte Lasuren übereinander auf einen gerasterten Latten-Rahmen gespannt sind, hängen wie nach einer Havarie schlaff herunter, erweisen sich als abgeschlossen gewollt und werden nicht ‚repariert‘! In Entwurfszeichnungen vorbereitet, zerschneidet oder besser zerreißt Michael Buthe die Grundlage einer Jahrhunderte von Jahren geltenden Voraussetzung für traditionelle Malerei. Er experimentiert mit den Möglichkeiten eines Bildes und scheint mit dieser Geste zum Ende der Gattung zu gelangen, die Laszlo Glouzer einst als „Ausstieg aus dem Bild“ beschreibt.

Diese Geste wirkt noch radikaler als die ästhetisch, spontan gesetzten Schnitte, die Lucio Fontana setzt, um der Leinwand eine Dreidimensionalität zu verpassen und dem Betrachter die kuriose Möglichkeit schafft, etwa in den Raum dahinter zu blicken. Buthes Geste kann auch als leidenschaftliche Antwort auf Blinky Palermos gleichzeitig entstehende „Stoffbilder“ gesehen werden; industriell gefärbte Baumwolle in Farb-Bahnen zusammengenäht und über einen Keilrahmen gespannt, womit er dem Vorgang des Malens an sich eine verblüffende Variante gegenüberstellt.

Buthes frühe Stoffbilder inszenierte Harald Szeemann in seiner legendären Ausstellung „When Attitudes Become Form“ in Bern 1969. Seine Werke werden in den Kanon ebenso radikaler wirkender Arbeiten, etwa von Richard Serra und dessen von der Wand hängenden Gummibänder, den unbehandelten Fellfetzen nach dem Scheren der Lämmer an stelenartigen Stöcken befestigt von Jannis Kounellis oder den ungeordnet zerschnittenen Filzbahnen von Robert Morris, aufgenommen.

MvL

Cutting or tearing, or rather shredding of the fabric covering seems disrespectful and aggressive. The fabrics, baticued in earth tones, stretched across each other on the canvas frame like delicate coloured layers of painted varnish, hang simply down like after a disaster, prove to be intentionally complete and will not be repaired! Prepared in preliminary drawings, Michael Buthe cuts or rather tears apart the groundwork of the prerequisite of traditional painting that has been valid for centuries. He experiments with the possibilities of a picture and with this gesture appears to come to the end of the genre that Laszlo Glouzer once described as „leaving the picture“.

This seems even more radical than the aesthetic, spontaneous cuts which Lucio Fontana uses to give the canvas a three-dimensionality and the viewer the curious possibility that they can see through to the space behind. Buthe's gesture can also be seen as a passionate response to Blinky Palermo's contemporaneous „fabric pictures“; industrially-coloured cotton strips sewn together and stretched across the frame thus confronting the process of painting itself with an astonishing variation.

Buthe's early fabric pictures featured in Harald Szeemann's legendary exhibition „When Attitudes Become Form“ in Bern in 1969. His pieces are incorporated in the canon of equally radical works such as those by Richard Serra and his rubber bands hanging from the wall, the untreated shreds of wool after shearing the lambs attached to stele-like sticks by Jannis Kounellis, or the disorderly cut felt strips by Robert Morris.



FRANZ ERHARD WALTHER

Fulda 1939

614 OBJEKT ZUM HINEINLEGEN

1964

Werkkörper: Baumwollstoff und Schaumstoff. Ca. 210 x 112 x 4 cm. Objekt Nr. 3 aus dem 58-teiligen 1. Werksatz des Künstlers. – Mit leichten Altersspuren.

Dazu: Vorzugsausgabe der Publikation: Kasper König (Hg.), Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, Köln, New York 1968, diese signiert und nummeriert. Exemplar 2/50 (+10). In Original-Stofftasche.

Werkkörper: cotton fabric and foam. Approx. 210 x 112 x 4 cm. Object no.3 from the 58-part 1. Werksatz by the artist. – Minor traces of age.

Supplement: special edition of the publication: Kasper König (ed.), Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, Cologne, New York 1968, signed . Numbered. 2/50 (+10). In original canvas bag.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Norddeutschland

Ausstellungen *Exhibitions*

Tübingen 1972 (Kunsthalle), Franz Erhard Walther, Werkmonographie, Ausst.Kat., o.S. mit Abb. (1. Werksatz Nr. 3).

Literatur *Literature*

Peter Weibel, Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, 2014, S.66-71 mit Abbn.

Kasper König (Hg.), Franz Erhard Walther, Objekte, benutzen, Köln, New York 1968, o.S. mit Abbn.

€ 15 000 – 20 000,-



JOANNIS AVRAMIDIS

Batum 1922 – 2016 Wien

615 FIGUR II 1959

Bronze mit goldbrauner Patina. Höhe 159 cm. Auf Bronzesockel Höhe 12 cm. Gesamthöhe 171 cm. Auf dem Sockel mit der punzierten Signatur „AVRAMIDIS“. Guss einer Auflage von insgesamt 5 Bronzen. – Mit leichten Altersspuren.

Bronze with golden brown patina. Height 159 cm. On bronze plinth height 12 cm. Overall height 171 cm. Punched signature "AVRAMIDIS" on the plinth. Cast of an edition of a total of 5 bronzes. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M.; Privatsammlung, Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurt/M. 1986 (Karmeliterkloster), Joannis Avramidis, Skulpturen, Ausst. Kat. Nr.10 o.S. mit Abb. (anderes Exemplar)
Frankfurt/M. 1967 (Galerie Appel und Fertsch), Joannis Avramidis, Ausst. Kat. Nr.20, S.5 mit Abb. (anderes Exemplar)

Literatur *Literature*

Michael Semff, Joannis Avramidis, Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S.89 mit Abb.45 (anderes Exemplar)

€ 120 000 – 150 000,–

Schon während seiner Ausbildung an der Wiener Akademie, wo er Bildhauerei bei Fritz Wotruba studiert, setzt sich Joannis Avramidis das künstlerische Ziel, eine absolut objektive figürliche Form zu schaffen. Er will auf jegliche individuelle Sichtweise verzichten, um zu einer universell gültigen Lösung zu finden. Aufbauend auf den Skulpturen und Zeichnungen, die er während des Studiums geschaffen hatte, gelingt ihm 1957 die Ausarbeitung eines Konzeptes, nachdem die Figur gewissermaßen aus dem Inneren heraus nach den Prinzipien einer antiken Säule aufgebaut wird. Ausgehend von einer vertikalen Achse als Basis konstruiert der Künstler die Volumina der Figur mittels übereinander gesetzter horizontaler Kreisbögen aus Aluminiumblech von unterschiedlichem Radius. Das damit vorgegebene Gerüst wird schließlich mit Gips aufgefüllt, um als Gussform für den Bronzeguss zu dienen. Die statischen, in sich geschlossenen Figuren, die Avramidis nach diesem Prinzip erschafft, orientieren sich nicht nach konkreten, der Natur abgesehen anatomischen Gesetzmäßigkeiten, sondern entstehen in einer rein konstruktiven Aktion. Sie sind stets allansichtig und weisen eine erstaunliche Formenvielfalt aus. „Ich habe z.B. eine Figur nach dem mathematischen Prinzip von Kugelschnitten konstruiert, bei der ich als Künstler mich selbst fast ausgeschlossen sah. Trotzdem ist das Spontane, Überraschende für die Gestaltfindung wichtig. Auch ich selbst bin oft überrascht von dem, was herauskommt, wenn ich eine neue Figur schaffe.“ (Joannis Avramidis, zit. nach: Michael Semff, Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S.76) Obwohl gänzlich abstrakt, finden sich in ihren harmonischen, sanft gerundeten Volumina immer deutliche Anklänge an die menschliche Figur – Gegenständlichkeit und Abstraktion verschmelzen miteinander.

NB

Joannis Avramidis had already set himself the artistic goal to create an absolute objective figurative form during his academic training at the Academy of Fine Arts Vienna, where he studied sculpture under Fritz Wotruba. He wanted to refrain from any individual perspective in order to find a universally valid solution. In 1957, based on the sculptures and drawings that he created during his studies, he succeeded in elaborating a concept according to which the figure is established from the inside out, so to speak, according to the principles of an ancient column. The artist constructs the volume of the figure on the basis of a vertical axis by means of layered horizontal circular arcs made of aluminium sheets of various radii. The thus predefined structure is eventually filled out with plaster in order to serve as a mould for the bronze cast.

The static, self-contained figures that Avramidis creates according to this principle do not orient themselves according to concrete anatomical laws copied from nature, but arise in a purely constructive action. They are always visible from all sides and have an astounding variety of shapes. 'I have, for example, constructed a figure according to the mathematical principle of spherical sections, from which I considered myself almost excluded as an artist. Nevertheless, the spontaneous and unexpected aspects are important for the development of a shape. I am often surprised by the result myself when I create a new character.' Michael Semff, Avramidis. Skulptur und Zeichnung, Munich 2005, p.76)

Despite being completely abstract, clear reminiscences of the human figure can be ascertained in the harmonious, gently rounded volume – figurativeness and abstraction merge with each other.



JOHN LATHAM

1921 Livingstone/Sambia – London 2006

616 OHNE TITEL (ROLLER PAINTING)
UM 1966

Sprühfarbe auf Leinen, am Ober- und Unter-
rand mit Holzleiste. 272 x 202 cm. Gerollt. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Spray paint on linen, the upper and lower
edge with wooden batten. 272 x 202 cm.
Rolled. – Traces of studio and minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000,-



KENNETH NOLAND

Asheville/North Carolina 1924 – 2010 Port Clyde/Maine

R617 IMMINGLE 1976

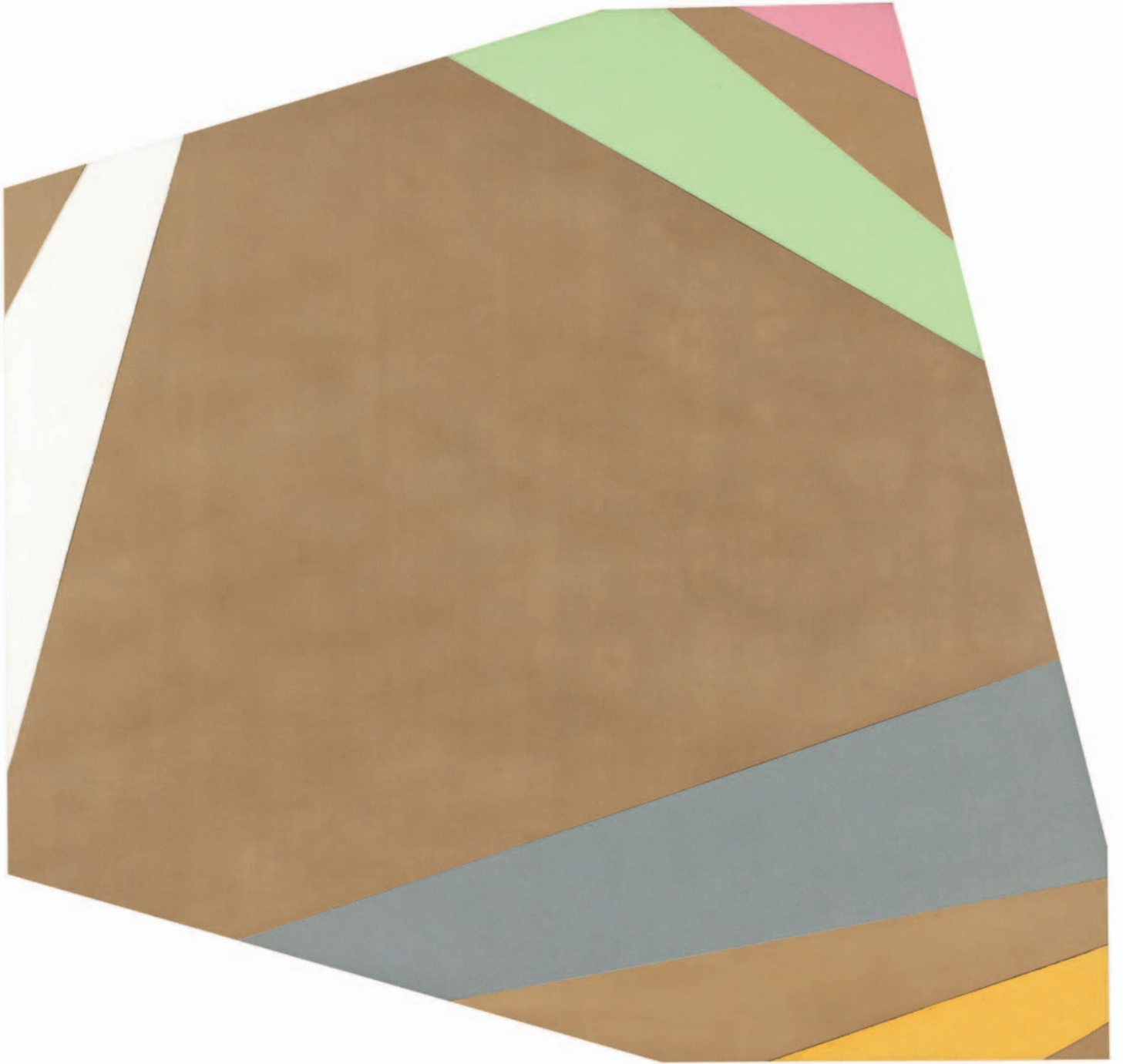
Acryl auf Leinwand. 250 x 270 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf dem Keilrahmen zweifach signiert, datiert und betitelt 'IMMINGLE 1976 Kenneth Noland', sowie mit Maßangaben, Richtungspfeilen und Hängeskitze. – Mit leichten Altersspuren.

Acrylic on canvas. 250 x 270 cm. Framed in studio frame. Signed, dated, and titled 'IMMINGLE 1976 Kenneth Noland' (twice) verso on stretcher and with dimensions, directional arrows and hanging sketch. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Wentzel, Hamburg (mit rückseitigem Aufkleber); Rheinische Unternehmenssammlung

€ 180 000 – 220 000,–



KENNETH NOLAND

Lot ^R617

Die streng geometrischen Kompositionen von Piet Mondrian gehören ebenso wie die vibrierende Farbbehandlung im Werk von Henri Matisse und die poetisch-zarten, halbabstrakten Gemälde Paul Klees – Künstler, mit denen er sich während seines Studiums und seinem Aufenthalt in Paris auseinandersetzt – zu den wichtigsten Inspirationsquellen für Kenneth Noland. Technisch wird für ihn 1953 ein Besuch im Atelier von Helen Frankenthaler maßgeblich, er übernimmt ihre Technik, sehr dünnflüssige Farbe auf ungrundierte Leinwand aufzubringen, so dass transparente, unregelmäßige Strukturen entstehen. Um 1958 Jahre schlägt Noland mit seinen Kreisbildern eine neue Richtung ein, die für ihn wegweisend sein wird. Die konzentrischen Kreise sind teils klar voneinander abgegrenzt, teils weisen sie einen freien, gestischen Farbauftrag auf. Die Hinwendung zu den chevrons, also keilförmigen Balkenformen, markiert Anfang der 1960er Jahre den Beginn der straight-edge-Malerei in seinem Werk. Die Kompositionen entfernen sich von der ursprünglich perfekten Balance innerhalb eines quadratischen Bildgrundes und lassen die Formen freier ausgreifen. Erstmals nutzt Noland nun shaped canvases – Diamant- und Rautenformen, die den gemalten Keilformen entgegenkommen. Ab 1966 findet er nach den freihändig gemalten früheren Formen in der Werkgruppe der Streifenbilder zu scharf gezogenen Konturen und experimentiert jetzt mit unterschiedlich dick- oder dünnflüssigem Farbauftrag, um die optische Präsenz der Farbe zu variieren. Die Streifenbilder, die teils extreme Querformate aufweisen, entstehen aus großen, auf dem Atelierboden bemalten Leinwandbahnen, die der Künstler im Anschluss beschneidet, um eine endgültige Komposition für das jeweilige Werk zu finden. Dieses Verfahren nutzt er auch in den ab Mitte der 1970er Jahre entstehenden, gänzlich unregelmäßigen Bildformaten, zu denen auch das hier angebotene „Immingle“ zählt. Wenige Jahre zuvor hatte Noland erstmals plastisch gearbeitet. Die Erfahrung mit den asymmetrischen, dreidimensionalen Formen geben wohl den entscheidenden Impuls, um sich auch auf dem Gebiet der Gemälde von den tradierten Bildformaten zu lösen, die Noland schon länger als einengend empfunden hatte. „Immingle“ wird dominiert von einem warmen Braun, das durch den dünnen Farbauftrag auf der ungrundierte Leinwand eine zarte, lebendige Struktur erhält. Es bildet gleichsam den Fond für die hellen Streifen, die wie Strahlen die äußeren Bereiche der Bildfläche durchschneiden. Sie balancieren die Komposition optisch aus und verleihen dem Werk eine außerordentliche Leichtigkeit.

„Noland's search for the ideal Platonic form has crystallized into an art in which color and form are held in perfect equilibrium. The spare geometry of his form heightens the emotional impact of his color. The rational and the felt, distilled form and sensuous color intermesh to create a magic presence.” (Diane Waldman, in: Kenneth Noland. A Retrospective, Ausst.Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977, S.36).

NB

Piet Mondrian's strong geometrical compositions, the vibratory colouration in the works of Henri Matisse and the poetically delicate, half-abstract paintings by Paul Klee – artists he explored during his studies and stay in Paris – can all be classed as Kenneth Noland's most important sources of inspiration. A visit to Helen Frankenthaler's studio in 1953 was a decisive moment for him, technically; he adopted her technique of applying thin paint to unprimed canvas, so that transparent, irregular structures emerge. In 1958, Noland took a new direction with his circle pictures, one that would be groundbreaking for him. The concentric circles are at times clearly separate from each other, while others show a free, gestural colour application. The turn to the chevron, wedge-shaped beams, marked the start of his straight-edge paintings in his work of the early 1960s. The compositions move away from the originally perfect balance within a square picture ground, allowing the forms to sprawl out more freely. For the first time, Noland uses shaped canvases – diamond and lozenge shapes, which accommodate the painted wedge shapes. From 1966, after the early freehand-painted forms in the striped picture group, he came upon sharply drawn contours and experimented now with various thick or thin applications of paint, in order to vary the optical presence of the colour. The stripe pictures, some exhibiting extreme horizontal formats, are created from large canvas strips painted on the studio floor, which the artist then trims in order to discover the final composition for the respective work. He also uses this process in the completely irregular picture formats he created from the mid-1970s, to which the present work „Inmingle“ also belongs. Just a few years earlier, Noland had worked sculpturally for the first time. His experience with asymmetrical, three-dimensional forms probably give the deciding impulse to disengage himself from the area of traditional picture-format painting, which Noland had long regarded as constricting. „Inmingle“ is dominated by a warm brown which is given a delicate, lively structure by the thin paint on the unprimed canvas. It forms, so to speak, the base for the light stripes that cut through the outer areas of the picture surface like rays. They balance the composition optically and lend the work an extraordinary lightness.

„Noland's search for the ideal Platonic form has crystallized into an art in which color and form are held in perfect equilibrium. The spare geometry of his form heightens the emotional impact of his color. The rational and the felt, distilled form and sensuous color intermesh to create a magic presence.“ (Diane Waldman, in: Kenneth Noland. A Retrospective, exhib.cat. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977, p.36).

JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

618 OHNE TITEL 1980

Acryl auf Leinwand. 100 x 76 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und beschriftet 'PAINTING # 9-80 Jos MARIONI'. – Oberflächlich leicht angestaubt.

Acrylic on canvas. 100 x 76 cm. Signed, dated, and inscribed 'PAINTING # 9-80 Jos MARIONI' on canvas overlap. – Minor surface dust.

Provenienz *Provenance*

Galerie Rolf Ricke, Köln; Sammlung Wolkenlos, München

€ 25 000 – 30 000,–

In den monochromen Gemälden Joseph Marionis nimmt die Farbe die Hauptrolle ein. Der Malvorgang wird zu einer Versuchsanordnung. Leinwand, Farbtöpfe und Farbrolle bilden die Grundlage, der Künstler wird zum Mittler, der es der Farbe ermöglicht, ihre Wirkung zu entfalten. „Ab einem gewissen Punkt ist sie sich selbst überlassen, sie fließt und formuliert so ihre eigene Faktur. Gelegentliche Eingriffe mit den Händen sind nicht ausgeschlossen, doch sie bleiben als solche nicht sichtbar. Die Materialität der Farbe, ihre relative Natur auf der Leinwand, schluckt all die vorbereitenden Maßnahmen in der Selbstverständlichkeit des So-Seins. Der Künstler ist anwesend als einer, der die Arbeit konzipiert und beaufsichtigt. [...] Realisiert wird damit eine Art Quadratur des Kreises: Entlassen aus der Hand, der Handschrift des Künstlers, und doch individuell in ihrer unverwechselbaren Erscheinung, gemalt und naturbelassen zugleich.“ (Reinhard Ermen, Anfang und Ende, Ein Versuch über Joseph Marioni, in: Joseph Marioni, Ausst.Kat. Museum gegenstands-freier Kunst, Otterndorf 2013/14, S.15).

NB

In Joseph Marioni's monochrome paintings, colour plays the leading role. The painting process becomes an experimental arrangement. Canvas, paint pots and paint roller form the basis; the artist becomes the mediator who enables the paint to unfold its effect. At a certain point it is left to its own devices, it flows and thus formulates its own structure. Occasional intervention with the hands is not out of the question, but this does not remain visible as such. The materiality of the colour, its relative nature on the canvas, absorbs all the preparatory measures in the naturalness of being just so. The artist is present as someone who conceives and supervises the work. [...] Thus, a kind of squaring of the circle is realised: Dismissed from the hand, the handwriting of the artist, yet individual in its unmistakable appearance, painted and yet natural at the same time.' (Reinhard Ermen, Anfang und Ende. Ein Versuch über Joseph Marioni, in: Joseph Marioni, exhib.cat. Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf 2013/14, p.15).



JOSEPH MARIONI

Cincinnati/Ohio 1943

619 BLUE PAINTING 1990

Acryl auf Leinwand. 160 x 150 cm. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'BLUE PAINTING Joseph Marioni JOSEPH MARIONI PAINTER 1990' sowie mit Material- und Maßangaben. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Acrylic on canvas. 160 x 150 cm. Signed, dated, titled, and inscribed 'BLUE PAINTING Joseph Marioni JOSEPH MARIONI PAINTER 1990' on canvas overlap and with information on material and dimensions. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Wolkenlos, München

€ 40 000 – 45 000,–

Seine ausführliche Auseinandersetzung mit der monochromen Malerei und den Problemstellungen, die er damit verbindet, beschreibt Joseph Marioni in seinen eigenen Worten: „Die neuen Probleme der Malerei entzündeten sich an den zentralen Fragen nach der Bildhaftigkeit und der Funktion von Farbe. Für mich besteht das Problem darin, die Ausdrucksstärke der Farbe zu finden, ohne den konkreten Wirklichkeitscharakter der Malerei einzubüßen. Die Malerei sollte die volle Ausdrucksstärke der Farbe vergegenwärtigen, aber es geht nicht um die Farbe als einfaches Faktum, sondern es geht darum, wie die Farbe als ein Bild funktioniert. Wir müssen uns fragen: Was ist der Unterschied zwischen einem Farb-Bild und einem Farbpigment in einem Glas? [...] Die Farbe steht für mich in einem funktionalen Verhältnis zu menschlichen Empfindungen. Mein besonderes Anliegen in Bezug auf Farbe richtet sich auf ihren wahrnehmbaren Gefühlsausdruck und darauf, wie das konkrete Objekt des Bildes zu einem Ort für diese Wahrnehmung werden kann. Ich sage manchmal, dass ich gerne für die Farbe täte, was Pollock für die Linie tat. Ich möchte gerne Farbe von ihren Einschränkungen befreien. Monochrome Malerei macht Farbe leichter zugänglich, sie hat ein größeres Potential, um die Wahrnehmung von Farbe zu vertiefen, und ich glaube, dass sie mit emotionaler Intimität zu tun hat.“ (Joseph Marioni im Gespräch mit Hannelore Kersting, in: Joseph Marioni. Malerei, Ausst.Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988, S.12).

NB

Joseph Marioni describes his extensive study of monochrome painting and the problems he associates with it as follows: 'The new problems of painting ignite in the central questions concerning pictoriality and the function of colour. To my mind, the problem is to discover the expressiveness of colour without forfeiting painting's concrete character of reality. Painting should visualise the full expressiveness of colour, however, it is not about colour as a simple fact, but about how colour functions as a painting. We need to ask ourselves: what is the difference between a colour painting and a colour pigment in a glass? [...] For me, colour stands in a functional relationship to human feelings. My particular concern in relation to colour is directed towards its perceptible expression of emotion and how the picture as a concrete object can become a location for this perception. I sometimes say that I'd like to do for colour what Pollock did for the line. I would like to liberate colour from its restrictions. Monochrome painting makes colour more accessible, it has a greater potential to deepen the perception of colour, and I believe it has to do with emotional intimacy. (Joseph Marioni in conversation with Hannelore Kersting, in: Joseph Marioni, Malerei, exhib.cat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988, p.12).



PAUL THEK

Brooklyn 1933 – 1988 New York

620 BRUMMKREISEL UM 1969/1970

Kreisel, Blech und Kunststoff, mit Lack bemalt. Höhe ca. 25 cm. In Original-Karton (mit Gebrauchsspuren). – Mit geringfügigen Altersspuren.

Spinning top, sheet metal and plastic, painted with lacquer. Height approx. 25 cm. In original box (traces of usage). – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Galerie Jöllenbeck, Köln; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000,-



Das Werk von Paul Thek ist extrem komplex, jede Einzelheit voller Geschichten, aufgeladen mit privaten Erlebnissen, verbleibenden Relikten einer raumgreifenden Künstlichkeit. Für Ausstellungen zur Verfügung stehende Galerien verwandelt Thek in temporäre Ateliers, in Museumsräumen etabliert der Künstler Labyrinth und Lebensräume, in dem Fluxus und Dada im surrealen Environment zusammenfinden. Die Jahre 1969 bis 1974 sind für Paul Thek außerordentlich erfolgreich, Persönlichkeiten der Ausstellungswelt wie Harald Szeemann, Christoph Ammann oder Pontus Hultén fördern den New Yorker, dessen ungewöhnliche Inszenierungen den kunst- und kulturpolitischen Begriff 'Installation' prägen. So installiert Thek 1972 zunächst in der Essener Galerie M. E. Thelen „A Station of the Cross“, eine begehbare ‚Kapelle‘, die der Künstler nach der Ausstellung in der Dachkammer eines Essener Wohnhauses erneut einrichtet. Sie ist konstruiert aus extrem fragilen Materialien mit Wänden aus Dachlatten, Maschendraht, bepinseltem Zeitungspapier und mit blau bemalter Plastikfolie am Boden. Birkenstämme, bemalte Steine, wie Geschenke eingepackte Kartons, Blumen, etwa Tulpen und Lilien, Spielsachen, eine Südseemuschel mit integriertem Leuchtmittel sowie ein Kassettenspieler mit klassischer Musik von Beethoven, dekorieren die Kreuzwegstation des Leidens Christi. Auch ein Musikkreisel wie dieser spielt in der Installation eine zentrale Rolle. Einem Ondit zufolge entdeckt Paul Thek wohl 1969 einen Spielzeugladen in Amsterdam, dessen Ausverkauf wegen Geschäftsaufgabe den Künstler animiert, unter anderem mehrere Musikkreisel der Marke Choral (Fuchs) zu erwerben und mit weißen Punkten aus Öllack zu verzieren. Nicht alle Musikkreisel finden in den Installationen sogleich einen bleibenden Ort, sondern warten wie dieser, im originalen Karton verpackt, vergeblich auf seinen musikalischen Einsatz in dem verspielten, in jeder Hinsicht phantastischen Bilderkanon Paul Theks.

MvL

The work of Paul Thek is extremely complex, every part full of stories, loaded with private experiences, residual relics of an expansive artificiality. Thek transforms galleries available for exhibition into temporary studios, sets up labyrinths and living spaces in museum spaces, in which Fluxus and Dada meet in a surreal environment. The years 1969 to 1974 are unusually successful for Paul Thek. Personalities of the exhibition world such as Harald Szeeman, Christoph Ammann or Pontus Hultén support the artist, whose unusual stagings coin the art and cultural-political term 'installation'. Thek initially installed "A Station of the Cross" in the M. E. Thelen Gallery in Essen in 1972. It took the form of a walk-in chapel which the artist set up again after the exhibition in the attic of a residential house in Essen. It is constructed of extremely fragile materials with walls of battens, wire mesh, brushed newsprint and with blue-painted plastic sheet on the floor. Birch trunks, painted stones, wrapped-up boxes, flowers such as tulips and lilies, toys, a South Sea shell with integrated lighting as well as a cassette recorder with classical music from Beethoven, decorate the Station of the Cross of Christ's suffering. A musical spinning top such as this also plays a central role in the installation. According to rumour, Paul Thek probably discovered a toy shop in Amsterdam in 1969 which was being closed down and selling off its stock, and which inspired him to purchase, among other things, several musical spinning tops from the firm Choral (Fuchs), and to decorate them with white dots of oil lacquer. Not all musical spinning tops find a permanent place in the installations, but like this one, packed in its original box, waits in vain for its musical deployment in Paul Thek's playful, in every respect fantastic image canon.



HEINZ MACK

Lollar 1931

621 SILBERFÄCHER 1967

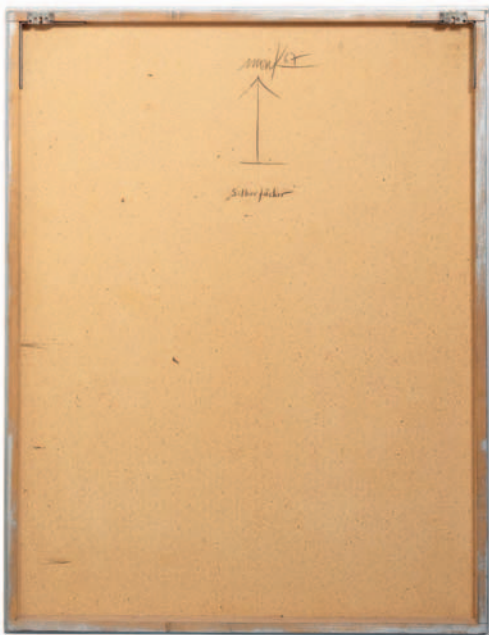
Aluminiumgitter auf Aluminium auf Holz. In Künstlerrahmen. 133 x 103 x 7 cm. Signiert und datiert 'Mack 67'. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'mack 67 „Silberfächer“' und mit Richtungspfeil. – Mit leichten Altersspuren.

Aluminium mesh on acrylic on wood. In artist's frame. 133 x 103 x 7 cm. Signed and dated 'mack 67'. Signed, dated, and titled 'mack 67 "Silberfächer"' verso on wood and with directional arrow. – Minor traces of age.

Provenienz Provenance

Privatsammlung, Berlin

€ 200 000 – 300 000,-





Die energetische Wirkung von Licht und ihre Darstellbarkeit fasziniert Heinz Mack von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an. Licht und Reflexion, Licht und Bewegung als Ausdruck von Gestaltung begegnet man seit Mitte der 1950er Jahre in den Zeichnungen, in den kinetischen Skulpturen, in den spiegelnden Reliefs, in Form des zerlegten Lichts in der starkfarbigen Malerei. Das Vibrieren des Lichts und seine unterschiedlich zerteilte Erscheinung im künstlichen wie im natürlichen Raum beflügeln den Künstler zur Erforschung ihrer maximalen Wirkung, lassen ihn unberührte Regionen aufsuchen, wie das ewige Eis oder die endlos wirkende Weite einer Sandwüste. Mit einem die Utopie nährenden, bereits 1959 von Mack formulierten „Sahara-Projekt“, realisiert der Künstler 1968 in der tunesischen Wüste ungeahnte Lichtwirkung, die er filmisch und photographisch festhält. Nahezu surreal anmutende Photographien dokumentieren einen in silberfarbenem Raumanzug hantierenden Künstler beim Inszenieren von Objekten, die in der Weite der Sanddünen unter makellos blauem Himmel das ungefilterte starke Sonnenlicht blitzartig scharf reflektieren.

Mit Hilfe der intensiven Sonne wie auch mit Unterstützung des magisch wirkenden Lichts des Mondes erzeugt Mack eine überirdische Lichtwirkung und verwandelt die unberührte Landschaft auf überraschende Weise in einen artifiziiellen und futuristisch licht-kinetischen Raum. Auch das vorliegende, bei näherer Betrachtung erkennbar, filigrane Geflecht aus Aluminium kommt in der Wüste von Marokko zum Einsatz. Es besteht aus einem sehr feinen, nahezu verwindungsfreiem Netz aus Sechsecken, das wegen seiner Steifheit und dabei gleichzeitig geringem Gewicht im Flugzeugbau breite Anwendung findet. Die inneren Flächen reflektieren wie Spiegel das einfallende Licht und erzeugen ein prachtvolles Spektralfarbenspiel. Von Hand auseinandergezogen und zu einem fächerartigen Gebilde geformt, steckt Mack das leicht gewellte und in seiner Struktur verzerrte Objekt direkt in den Sand der Wüste. Die sogenannten „Lichtflügel“ arrangiert der Künstler als groß dimensionierte Einzelform auf einer Aluplatte, montiert über einer festen Holzplatte und geschützt von einem transparenten Plexiglaskasten. Mit fächerartigen Kratzspuren umreißt Mack die Form des Reliefs zusätzlich auf der Trägerwand und überhöht die Wirkung der harten Materie mit einem weichen, gleichsam die Grenze des harten Materials entstofflichenden, leicht reflektierenden Schatten. Mack interessiert also nicht nur die relativ leichte Handhabung des Materials, sondern auch deren präziser, strenger Charakter mit den Vorzügen einer Lichtreflektion, die er mit einer weniger dichten oder mehr ausgebreiteten Verformung steuert und ungeahnte Farbreflexionen mit Hilfe einer künstlich befeuernden Lichtquelle entlockt. Die Erfahrung im experimentellen Agieren mit überdimensionierten Materialien in der Natur reduziert Heinz Mack im Atelier zu gläsernen, nahezu zerbrechlich wirkenden, zellenartigen Gewächsen. Dabei sind seine Arbeiten keineswegs auf eine nur optische Wirkung aus, vielmehr steht ein emotional prägendes Ereignis in der Begegnung mit dem Material im Zentrum seiner künstlerischen Ästhetik.

The energetic effect of light and its representability fascinated Heinz Mack from the beginning of his artistic career. Light and reflection, light and movement as an expression of design are encountered from the mid-1950s in his drawings, kinetic structures, reflective reliefs, in the form of dismantled light in the strong-coloured painting. The vibration of light and its variously dissipated appearance in artificial and natural space spur the artist on to explore its maximum effect, to seek out untouched regions such as the eternal ice or the seemingly endless expanse of a sandy desert. Mack's utopian "Sahara Project", formulated in 1959 and executed by the artist in 1968 in the Tunisian desert, realised an unexpected lighting effect that he captured in film and photography. Photographs that seem almost surreal document an artist in a silver space suit busy staging objects, that like a flash in the expanse of sand dunes under an immaculate blue sky, sharply reflect the unfiltered, strong sunlight.

With the help of the intense sun and the magical light of the moon, Mack creates a supernatural light effect and surprisingly transforms the untouched landscape into an artificial and futuristic light-kinetic space. This filigree mesh of aluminium, recognisable on closer inspection, is also of use in the desert of Morocco. It is made of a very fine, almost torsion-free net of hexagons, also used widely in aircraft construction due to its stiffness and simultaneous low weight. The inner surfaces reflect the incoming light like a mirror and generate a splendid spectral play of colours. Pulled apart by hand and formed into a fan-like formation, Mack plunges the slightly wavy, structurally distorted object directly into the desert sand. The artist arranges the so-called "light wings" as a dimensionally-large single form on an aluminium sheet, mounted on a solid wooden board and protected by a transparent plexiglass box. With fan-like scratch marks, Mack further outlines the shape of the relief on the carrier wall and heightens the effect of the hard material with a soft, slightly reflecting shadow that, as it were, dematerialises the boundary of the hard material. Mack is interested not only in the relatively easy handling of the material, but also its precise, strong character with the advantages of a light reflection, which he controls with a sometimes less dense or more widespread distortion and elicits unimagined colour reflections with the help of an artificially-fired light source. Heinz Mack reduces the experience in experimental operation with oversized materials in nature, to transparent, almost fragile, cell-like plants in his studio. His works have by no means only an optical effect, but rather an emotionally-imprinted event in the encounter with the material at the centre of his artistic aesthetics.

OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

622 ZENTRUM
1974



Gouache und Feuerspuren auf Karton.
101,5 x 72,5 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert,
datiert und betitelt "Zentrum" O'Piene' (ligiert)
'74'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

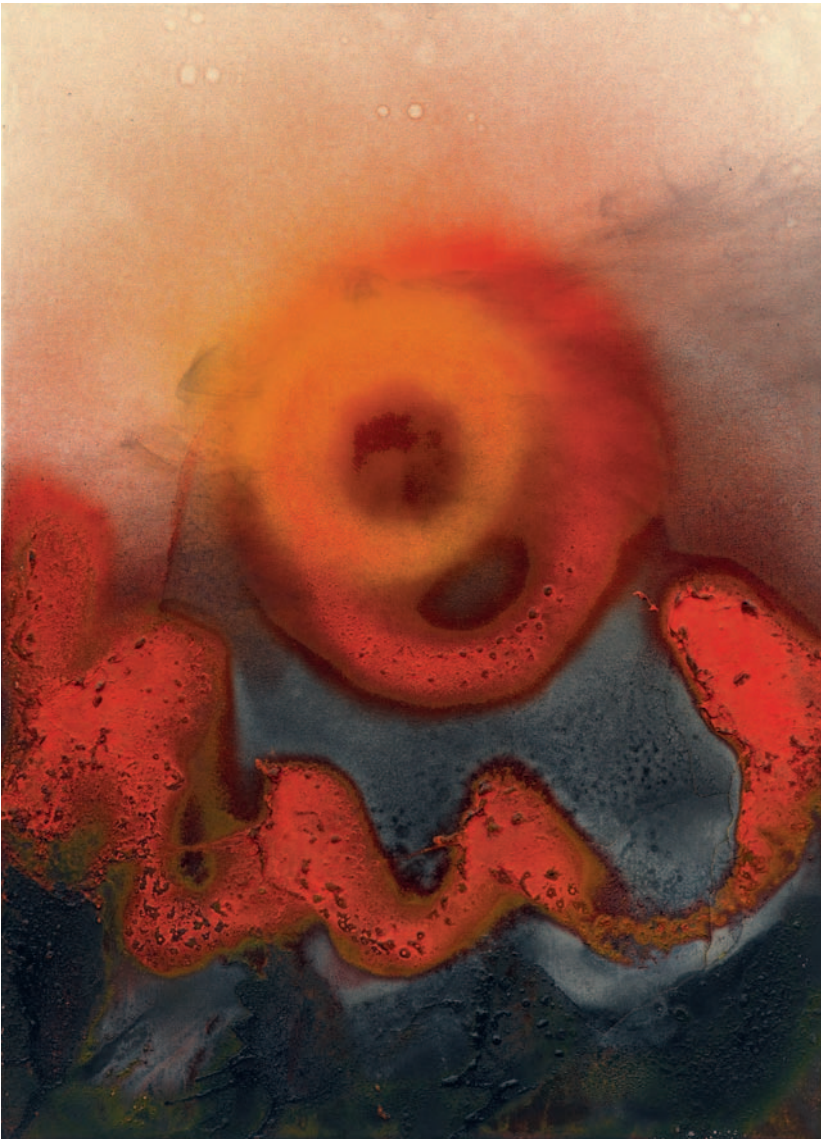
€ 20 000 – 30 000,-

*Gouache and traces of fire on card.
101.5 x 72.5 cm. Framed under glass. Signed,
dated, and titled "Zentrum" O'Piene' (joined)
'74'. – Traces of studio and minor traces of
age.*

OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

623 **COLLAR**
1979



Öl, Ruß- und Feuerspuren auf Leinwand.
70 x 50 cm. Rückseitig auf der Leinwand sig-
niert, datiert und betitelt 'OPiene' (ligiert) '79
„Collar“: – Mit Atelier- und leichten Alters-
spuren.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–

*Oil, traces of soot and fire on canvas. 70 x 50 cm.
Signed, dated, and titled 'OPiene' (joined)
'79 "Collar" verso on canvas. – Traces of studio
and traces of age.*

OTTO PIENE

Laasphe/Westfalen 1928 – 2014 Berlin

624 **GROSSE BLUME AM HIMMEL**
1965

Öl und Feuerspuren auf Leinwand. 68 x 96 cm.
Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand
signiert, datiert und betitelt 'OPienc' (ligiert)
'65 „Große Blume am Himmel“: – Mit Atelier-
und leichten Altersspuren.

*Oil and traces of fire on canvas. 68 x 96 cm.
Framed. Signed, dated, and titled 'OPienc'
(joined) '65 "Große Blume am Himmel"' verso
on canvas. – Traces of studio and minor traces
of age.*

Provenienz *Provenance*
Galerie Schmela, Düsseldorf
Privatsammlung, Rheinland

€ 50 000 – 70 000,-





MARINA ABRAMOVIĆ

Belgrad 1946

625 WOMAN MASSAGING BREAST II (AUS DER SERIE: BALKAN EROTIC EPIC)

2005

C-Print auf Aludibond. 101,7 x 101,7 cm. In diesem Format Unikat. – Unter Glas gerahmt.

Mit beiliegendem Zertifikat der Künstlerin, datiert April 2019

Chromogenic print on dibond. 101.7 x 101.7 cm. Off-size edition, unique. – Framed under glass.

Accompanied by a certificate by the artist, dated April 2019

Provenienz *Provenance*

Von der Künstlerin an die heutigen Eigentümer

Literatur *Literature*

Mary Christian/Klaus Biesenbach (Hg.), Marina Abramovic. *The Artist is Present*, Ausst.kat. The Museum of Modern Art, New York, New York 2010, S. 178 mit Abb.; vgl. Adelina von Fürstenberg (Hg.), Marina Abramovic. *Balkan Epic*, Ausst.kat. Hangar Bicocca, Mailand, Mailand 2006

€ 25 000 – 30 000,–

Das hier als großformatiger Abzug vorliegende Filmstill *Woman massaging Breast II* entstammt der 2005 von Marina Abramović gedrehten, mehrkanaligen Videoinstallation *Balkan Erotic Epic*, in der die Künstlerin sich mit Sexual- und Fruchtbarkeitsriten aus dem Balkan auseinandersetzt, wie sie von der serbischen Volksdichtung überliefert sind. Sequenzen, in denen die Künstlerin in der Rolle eines „Professors“ verschiedene Riten erläutert, wechseln darin mit Szenen, in denen sie eben diese Riten von Laiendarstellern, gekleidet in traditionelle Landestracht, nachstellen lässt oder – wie in unserem Bild – selbst als balkanische Fruchtbarkeitsgöttin auftritt. „Balkan Erotic Epic basiert auf meinen Recherchen über die Volkskultur des Balkans und ihrer Verwendung des Erotischen. Durch die Erotik versucht der Mensch, göttergleich zu werden. Wenn in der Folklore die Frau sich der Sonne oder der Mann sich dem Mond vermählt, dann geht es darum, das Geheimnis der kreativen Energie zu bewahren und durch Erotik mit unzerstörbaren kosmischen Kräften in Berührung zu kommen. Die Menschen glaubten, dass dem Erotischen etwas Übermenschliches innewohnt, das nicht von ihnen kommt, sondern von den Göttern. Obszöne Gegenstände und männliche und weibliche Genitalien haben in den landwirtschaftlichen Fruchtbarkeitsritualen balkanischer Bauern eine sehr wichtige Funktion. Sie wurden für unterschiedlichste Zwecke sehr explizit verwendet. Frauen stellen in den Ritualen ganz offen ihre Vaginen, Gesäße, Brüste und Menstruationsblutungen zur Schau. Männer zeigten beim Akt der Masturbation und Ejakulation ihre Gesäße und Penes.“ (zit. nach Lena Essling (Hg.), Marina Abramović. *The Cleaner*, Ausst.kat. Bundeskunsthalle Bonn u.a., Berlin 2017, S. 198). Der menschliche Körper und seine Sexualität werden dem folkloristischen Verständnis nach zu Instrumenten, mit denen man sich gegen Krankheiten, drohende Missernten oder die Naturgewalten zur Wehr zu setzen sucht. Im Gegensatz zur Düsternis früherer *Balkan*-Serien der Künstlerin wie der Performance *Balkan Baroque* aus dem Jahr 1997, in der die in Jugoslawien geborene Abramović die Kriegsgreuel in ihrem Heimatland thematisierte, zeichnet sich die Arbeit *Balkan Erotic Epic* aufgrund ihrer komödiantischen und satirischen Elemente durch eine deutlich größere Leichtigkeit der Erzählung aus.



RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

626 424/65
1965

Öl auf Leinwand. 137 x 147 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Geiger 65'. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Werknummer „424/65“ sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit Atelierspuren und den für Rupprecht Geiger typischen Frühschundrissen.

Dornacher/Geiger 405

Oil on canvas. 137 x 147 cm. Framed. Signed and dated 'Geiger 65' verso on canvas. Work number "424/65" verso on stretcher, with directional arrow and information. – Traces of studio and craquelures typical of works by Rupprecht Geiger.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Rupprecht Geiger, Malerei, Graphitzzeichnungen, Ausst.Kat.Nr. 27, S.26 mit Farbabb. Hannover 1967 (Kestnergesellschaft), Rupprecht Geiger, Ausst.Kat.Nr. 28, S.45 mit Farbabb. (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 60 000 – 80 000,–

„Man muss der Farbe helfen“, so der Farbmaler des 20. Jahrhunderts Rupprecht Geiger. Dieses für sein Werk grundlegende Manifest realisiert Geiger in den 1960er Jahren durch eine besondere Maltechnik, mit der er wie bei diesem Gemälde mit einem nahezu pastosen, im weiteren Sinn nicht „gemalten“, eher getupften Auftrag eine feine, flache materielle Struktur erzeugt. In Geigers Bild-Oberflächen lassen sich so Landschaften assoziieren, spitz modulierte Hügel wechseln mit Tälern; das Licht bricht sich in dem schuppigen, matten Farb-Gefüge und intensiviert den Ton der Farbe in ihren Brechungen zu Kraftfeldern. So entwickelt Geiger seine Malerei wie Bildarchitekturen aus Farbe und Licht, mit einem Oben und einem Unten. Nicht nur hierin unterscheiden sich Geigers Arbeiten damals von der glatten wie geschlossenen monochromen Malerei eines Ellsworth Kelly, Barnett Newman oder Ad Reinhard. Und tatsächlich kreiert Geiger mit der Horizontalen und den beiden konkurrierenden Farbfeldern einen imaginären Raum und unterstützt in der Gleichmäßigkeit des Auftrages dessen Schwingung. Aber „wie sieht Farbe wirklich aus?“ Diese Frage stellt sich Geiger eingangs in der 1975 erschienenen Anthologie zu seinen theoretischen Überlegungen und beantwortet sie sogleich selbst: „Farbe kann nicht richtig gesehen werden, wenn wir sie anschauen ist sie oft nur ein Symbol für eine Stimmung, vermittelte Illusion. Um Farbe wirklich zu sehen muss man die Augen schließen und an sie denken.“ (Rupprecht Geiger, Farbe ist element, Düsseldorf 1975, o.S.). Die Bilder Geigers wenden sich mehr und mehr ins Absolute, gewinnen an direkter Körperlichkeit und erweitern den theoretischen Ansatz. Die luminöse Kraft der Farben verstärkt Geiger in tonalen Abstufungen, eine Nuance von Orange und Rosa im zarten Verlauf unterstützt hier das Rot in einem imaginären Violett in ungebrochener wie einzigartiger Signifikanz, im kräftigen Kontrast zu einem gebrochenen Weiß.

MvL

“The colour needs to be helped” said the 20th century colour painter Rupprecht Geiger. In the 1960s, Geiger realised this manifesto, which is fundamental to his work by means of a special painting technique with which, as in this painting, he created a fine, flat material structure with an almost pasty, in the broader sense not ‘painted’, but dabbed application. One could find associations to landscapes in the surfaces of Geiger’s paintings; pointed modulated hills alternate with valleys; the light refracts in the scaly, matt paint structure and intensifies the tone of the colour in its refractions into force fields. Thus, Geiger develops his painting similarly to pictorial architecture consisting of colour and light and including a top and bottom. This was not the only difference between Geiger’s works and the smooth and closed monochrome paintings of Ellsworth Kelly, Barnett Newman, and Ad Reinhard. Geiger does in fact create an imaginary space with the horizontal and the two competing colour fields and sustains its resonance in the uniformity of the colour application. But “what does colour actually look like?” At the beginning of the anthology published in 1975, Geiger asks himself this question with regard to his theoretical considerations and immediately answers it himself: ‘Colour cannot really be seen; when we look at it, it is often merely a symbol of a mood, a conveyed illusion. To actually see colour, one has to close one’s eyes and contemplate it.’ (Rupprecht Geiger, Farbe ist Element, Düsseldorf 1975, unpag.). Geiger’s pictures transform themselves more and more into the absolute; they gain in direct corporeality, and expand the theoretical approach. Geiger intensifies the luminous power of colours in tonal graduations; a nuance of orange and pink in the delicate gradient supports the red in an imaginary violet in unbroken and unique significance, and in strong contrast to a broken white.



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R627 IF I CAN DREAM

1994

Acryl auf Aluminium auf Holz.
120 x 120,5 x 14 cm. Rückseitig auf dem
Holz signiert und datiert 'imi 94'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic on aluminium on wood.
120 x 120.5 x 14 cm. Signed and dated
'imi 94' verso on wood. – Minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Art & Public, Genf (mit rückseitigem
Aufkleber); Privatsammlung, Belgien
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 60 000,–

Die einzelnen, nach Knoebels Form- und Farbprinzip monochrom gestrichenen Aluminiumstäbe sind mehrfarbig derart übereinander gestapelt, dass bei frontaler Ansicht, die so zusammengefügte Farben wie etwa Hellblau, Rostrot und Pinkrosa oder Weiß über Krapplackrot zu Grau und andere Konstellationen in ihrer Harmonie und gleichzeitig provozierenden Dissonanz überprüfbar sind. In präziser Konstruktion zieht Knoebel wie hier das Quadrat in Form eines Rahmens vor einer „leeren“, respektive um eine „leere“ Wandfläche. Unabsehbar viele Kombinationsmöglichkeiten aus den jeweils farblich aufeinander abgestimmten Komponenten aus gestrichenen Flächen auf beispielsweise Aluminiumstäben gehen zurück auf das Prinzip der „Grace Kelly“-Bilder, jener sich Ende der 1980er Jahre entwickelnden Serie, die von der jeweiligen Farbgebung und gegenseitigen Abhängigkeit zwischen Rahmen und gerahmten Bildfeld lebt und jedem Bildobjekt sein individuelles, unverwechselbares 'Gesicht' verleiht. Natürlich fehlen den Bildern Knoebels jegliche darstellende Elemente, obwohl vom Künstler verliehene Titel – für ihn ein durchaus auch Zeit und Ort ordnendes Suffix – dies suggerieren möchten. Der Zauber der Farbkonstellationen verdrängt diese alltägliche Beiläufigkeit in den Bezeichnungen und verlangt nach intensiverer Aufmerksamkeit für das Tatsächliche. Die Balance eines vielstimmigen Farbkanons setzt der Künstler im Grunde nie aufs Spiel. Vielmehr verbreitet Imi Knoebel mit seinen abstrakten, bisweilen minimal strukturierten und zumeist betont bunten Arbeiten eine erstaunlich geheimnisvolle Ruhe, die mit einem nicht näher zu erklärendem Gefühl der Begeisterung für diese objekthaften Strukturen einhergeht.

MvL

The individual monochrome aluminium slats, painted according to Knoebel's principle of form and colour, are stacked on top of one another in such a varicoloured way that when viewed from the front, the colour combinations such as pale blue, russet, and pink or white via madder lake red to grey and other constellations are verifiable not only in their harmony but also in their provocative dissonance. Knoebel places the square in the form of a precisely constructed frame in front of an 'empty' or rather around an 'empty' wall surface. An incalculable number of possible combinations of the colour-coordinated components of painted surfaces, on aluminium slats, for example, can be traced back to the principle of the "Grace Kelly" pictures, a series which developed at the end of the 1980s and which lives from the respective colouring and interdependence between frame and framed picture field, lending each object of the picture its individual, unmistakable 'face'. Naturally, Knoebel's pictures lack any representational elements, even though titles conferred by the artist – for him a suffix that also organises time and place – would suggest this. The charm of the colour constellations represses this mundane casualness in the denotations and demands intensive attention to realities. The artist basically never compromises the balance of a polyphonic canon of colours. On the contrary, with his abstract, sometimes minimally structured and mostly emphatically colourful works, Imi Knoebel propagates an astonishingly mysterious tranquillity, which goes hand in hand with a feeling of enthusiasm for these object-like structures that cannot be more clearly explained.



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R628 **PURE FREUDE (30)**
2001

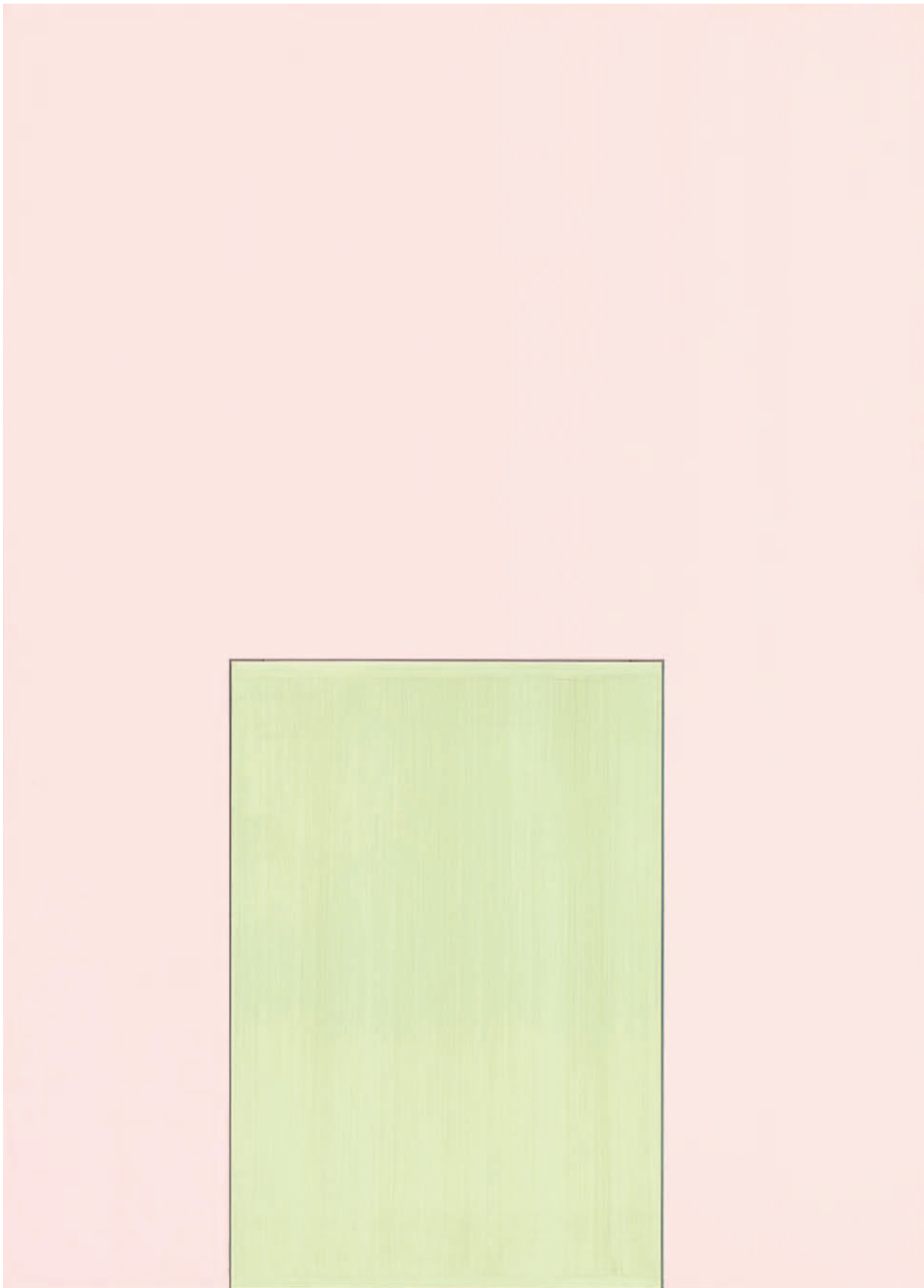
Acryl auf Aluminium. 160 x 115 x 5 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 2001' sowie bezeichnet „30“. –
Mit leichten Altersspuren.

*Acrylic on aluminium. 160 x 115 x 5 cm.
Signed and dated 'imi 2001' and inscribed
"30" verso on aluminium. – Minor traces of
age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 35 000 – 45 000,-



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R629 **PURE FREUDE (78)**
2002

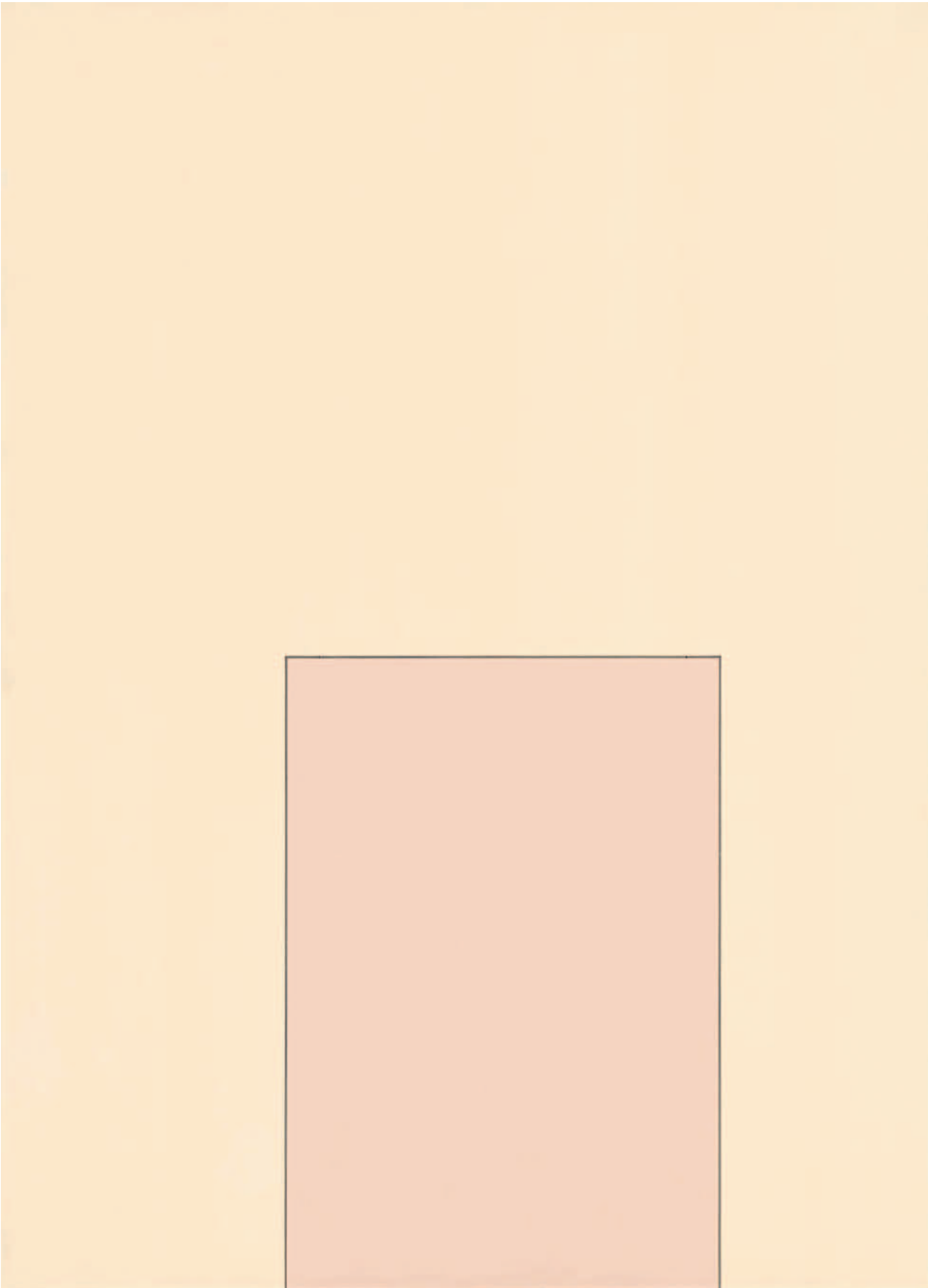
Acryl auf Aluminium. 160 x 115 x 5 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 2002' sowie beschriftet '78'. –
Mit geringfügigen Altersspuren.

*Acrylic on aluminium. 160 x 115 x 5 cm.
Signed and dated 'imi 2002' and inscribed '78'
verso on aluminium. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 35 000 – 45 000,-

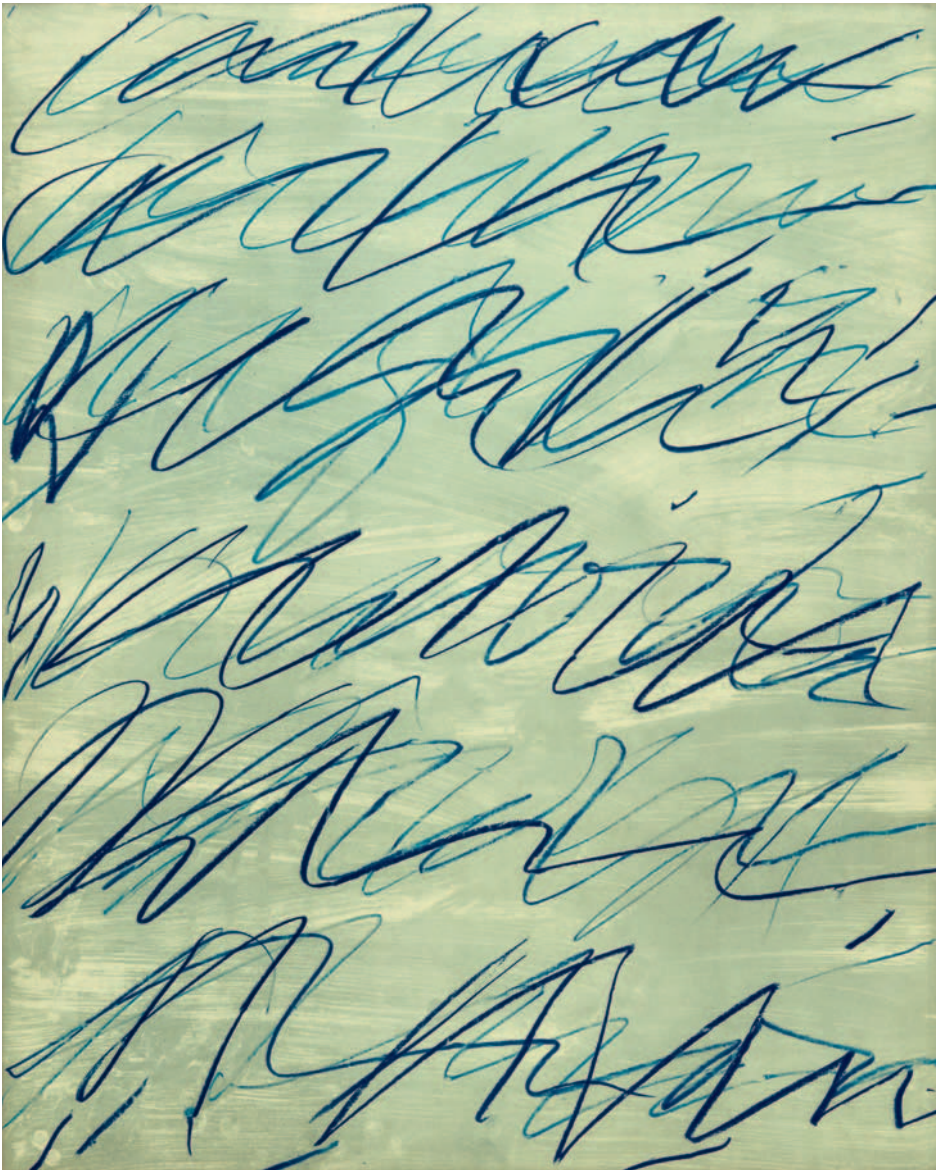


CYTWOMBLY

Lexington/Virginia 1928 – 2011 Rom

630 ROMAN NOTES I

1970



Farboffset-Lithographie auf Karton.
86,8 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Rück-
seitig signiert, datiert und nummeriert.
Exemplar 83/100 (+10 A.P. +5 P.P.). Blatt
I aus der gleichnamigen Folge. Edition
Neuendorf Verlag, Hamburg. – Mit leichten
Altersspuren.

*Colour offset lithograph on card. 86.8 x 70
cm. Framed under glass. Signed, dated, and
numbered verso. Numbered 83/100 (+10 A.P.
+5 P.P.). Sheet I from series of the same title.
Edition Neuendorf Verlag, Hamburg. – Minor
traces of age.*

€ 30 000 – 40 000,-

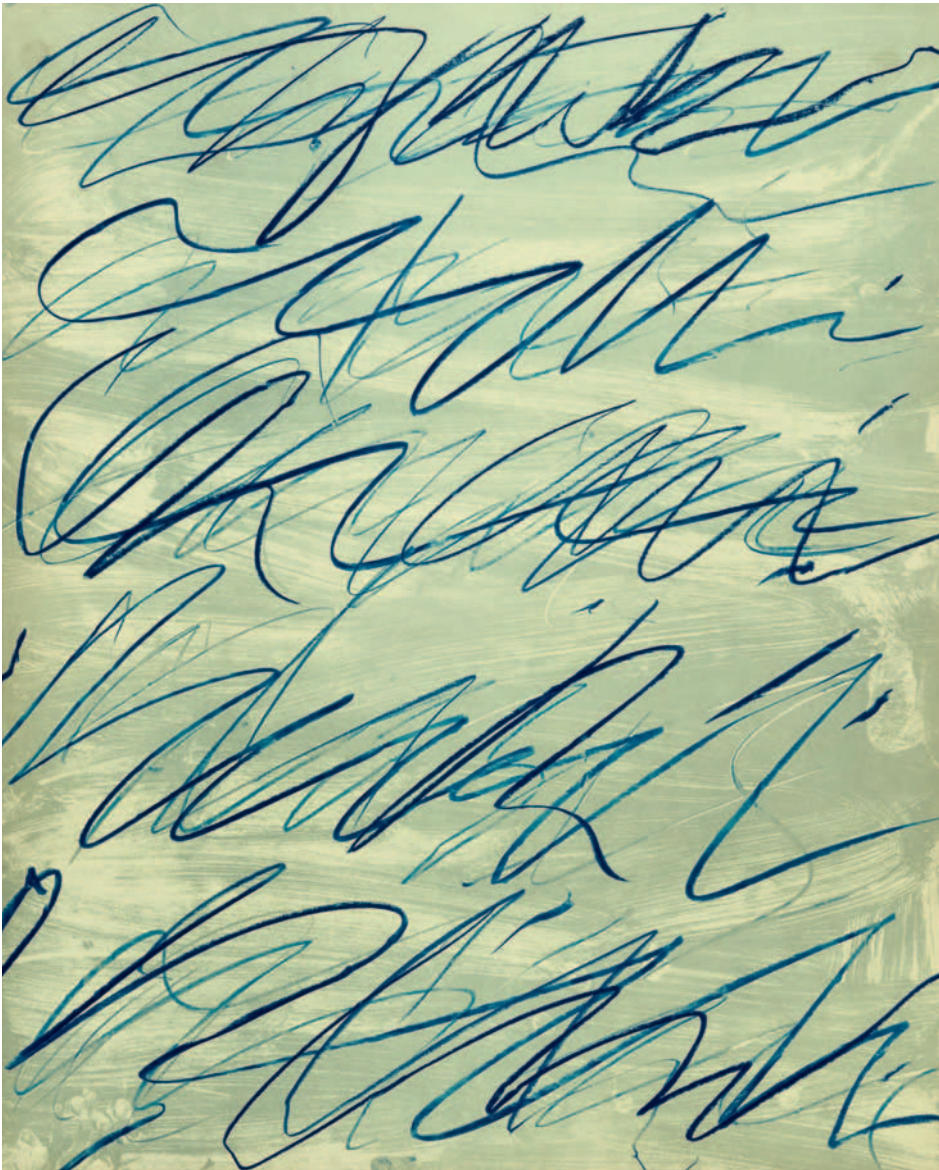
Bastian 21

CYTWOMBLY

Lexington/Virginia 1928 – 2011 Rom

631 ROMAN NOTES VI

1970



Farboffset-Lithographie auf Karton.
86,8 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig
signiert, datiert und nummeriert. Exemplar
83/100. (+10 A.P. +5 P.P.). Blatt VI aus der
gleichnamigen Folge. Edition Neuendorf
Verlag, Hamburg. – Mit leichten Altersspuren.

*Colour offset lithograph on card. 86.8 x 70 cm.
Framed under glass. Signed, dated, and
numbered verso. Numbered 83/100 (+10 A.P.
+5 P.P.). Sheet VI from the series of the same
title. Edition Neuendorf Verlag, Hamburg. –
Minor traces of age.*

Bastian 26

€ 30 000 – 40 000,-

MANUEL RIVERA

Granada 1927 – 1995 Madrid

632 ESPEJO CASI NEGRO (FAST SCHWARZES BILD) 1965

Maschendraht, Draht, Metall auf Öl auf Holz. 162,5 x 114 cm. Auf dem Holz signiert ' -M.Rivera-'. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt 'MANUEL RIVERA – „ESPEJO CASI NEGRO“ 1965 M. Rivera'. – Mit leichten Altersspuren.

De la Torre/Rivera P-65-5

*Wire netting, wire, metal on oil on wood.
162.5 x 114 cm. Signed ' -M.Rivera- ' on wood.
Signed, dated, and titled 'MANUEL RIVERA –
"ESPEJO CASI NEGRO" 1965 M. Rivera' verso
on wood. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Pierre Matisse Gallery, New York; Acquavella Modern Art, New York (jeweils mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Österreich

Ausstellungen *Exhibitions*

Essen 1994 (Museum Folkwang), Altenburg (Lindenau- Museum), Manuel Rivera, Metamorphosen, Espejos 1956-1966, Ausst.Kat.Nr.63, S.174/175 mit Farbabb. Madrid 1966 (Galería Juana Morodó), New York (Pierre Matisse Gallery), Manuel Rivera, Los espejos, Ausst.Kat.17, S.13 mit Abb.

Literatur *Literature*

Manuel Rivera, Memorias 1928-1971, Granada 2007, S.133-135
Manuel Rivera, Ausst.Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid u.a., Madrid 1997, S.188
Manuel Rivera, Los dos lados del espejo, Madrid 1981, S.74

€ 35 000 – 45 000,–



FRITZ KOENIG

Würzburg 1924 – 2017 Landshut

633 **LANDSCHAFT I**
1964

Bronze mit schwarz-grüner Patina.
Ca. 22 x 97 x 52 cm. Eingeschlagen mono-
grammiert 'FK'. Unikat. – Mit Witterungs-
spuren.

Clarenbach 339

*Bronze with blackish-green patina. Approx.
22 x 97 x 52 cm. Monogrammed 'FK'
(hammered). Unique work. – Traces of
weather.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Baden-Württemberg

€ 35 000 – 40 000,-





ZDENĚK SÝKORA
1920 – Louny/Böhmen – 2011

634 LINIEN NR. 34
1985

Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert und
datiert 'Sýkora 85'. Rückseitig auf dem
Keilrahmen signiert, datiert und betitelt
'Zdeněk Sýkora, Nr. 34, 1985'; sowie mit
Maßangaben und dem Adressstempel des
Künstlers. – Mit Atelier- und leichten Alters-
spuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Lenka
Sykorová und Zdeněk Sýkora, Louny,
registriert.

*Oil on canvas. 150 x 150 cm. Framed. Signed
and dated 'Sýkora 85' verso on canvas. Signed,
dated, and titled 'Zdeněk Sýkora, Nr. 34, 1985
Sýkora' verso on stretcher and with dimen-
sions and artist's address stamp. – Traces of
studio and minor traces of age.*

*The present work is registered in the Lenka
Sykorová and Zdeněk Sýkora archive, Louny.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler erworben;
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*

Bottrop 1986 (Quadrat Bottrop, Josef Albers
Museum), Zdeněk Sýkora, Retrospektive,
Ausst.Kat.Nr. 48 (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur *Literature*

Kunsthaus der Stadt Brünn (Hg.), Zdeněk
Sýkora, Ausst.Kat., Brünn 1988, o.S. mit Abb

€ 150 000 – 200 000,-.

Zdeněk Sýkora, einer der wichtigsten Vertreter der konkreten Kunst, begann seine künstlerische Laufbahn Anfang der 1950er Jahre zunächst als Landschaftsmaler. Davon ausgehend, folgte er in den nächsten Jahren impressionistischen und fauvistischen Traditionen – wobei er insbesondere in Henri Matisse ein Vorbild fand – um einen eigenen Weg zu finden, das Wesen der Naturmotive mit einer objektiven Systematik malerisch zu erfassen. Über die Reduktion von Formen und Farben gelangte er nach und nach zu einer geometrischen Abstraktion mit systematischem Bildaufbau: den Strukturbildern. Mit ihnen fand der Künstler für sich zunächst eine bildnerische Lösung für die Beziehung zwischen Form und Farbe.

Anfang der 1970er Jahre begann jedoch ein erneuter künstlerischer Prozess, in dem sich Sýkora auf die Flächenkontur in Form einer Linie, quasi als Ausschnitt der vorher geschaffenen Strukturen, konzentrierte. Losgelöst vom strukturellen Raster erlaubten die Linienbilder dem Künstler eine größere malerische Freiheit und ließen dem Zufall einen großen Gestaltungsspielraum. Sie sind konsequente Weiterentwicklungen der Strukturbilder und der Höhepunkt seines künstlerischen Werks.

„Die Nähe zur Natur, die Sýkora von Anfang an gesucht hatte, hatte er nicht in der abbildenden Landschaftsmalerei durch die eigene und selbstverständlich subjektiv geführte Hand gefunden. Erst die durch ihn erfundenen Strukturen, die auf der Grundlage eines objektiven und logischen Prinzips entstanden, für dessen komplizierte Berechnung der Computer eingesetzt wurde, waren aus sich selbst heraus und ohne die erkennbare Handschrift des Malers lebendiger als die schlichte Abbildung der Natur.“ (Rouven Lotz, in: Zdeněk Sýkora. System und Kraft der Linie, Ausst.Kat. Emil Schumacher-Museum Hagen, Dortmund 2015, S.20).

NB

Zdeněk Sýkora, one of the most significant representatives of concrete art, commenced his artistic career as a landscape painter at the beginning of the 1950s. Based on this, he pursued impressionist and fauvist traditions in the following years – and found a role model in Henri Matisse in particular – in order to find his own way of realising the essence of natural motifs with an objective system of painting. Via the reduction of shapes and colours, he gradually arrived at geometric abstraction with a systematic composition: the structure-paintings. With these structures, the artist initially found an artistic solution for the relationship between shape and colour.

However, at the beginning of the 1970s, Sýkora embarked on a new creative process in which he focused on the contours of spaces in the form of a line, quasi as a detail of the previously created structures. Detached from the structural grid, the line-paintings allowed the artist more painterly freedom leaving a great deal of creative space for the element of chance. They are consistent further developments of the structure-paintings and the climax of his artistic work. 'Sýkora had not discovered the proximity to nature that he had sought from the very beginning in depictive landscape painting by his own, obviously subjectively guided hand. Only the structures invented by him on the basis of an objective and logical principle, but calculated by the computer and without the recognisable hand of the painter, were intrinsically more vivid than just the simple depiction of nature.' (Rouven Lotz, quoted in: Zdeněk Sýkora, System und Kraft der Linie, exhib.cat. Emil Schumacher-Museum Hagen, Dortmund 2015, p.20).



ZDENĚK SÝKORA
1920 – Louny/Böhmen – 2011

635 **LINIEN NR. 40**
1986

Öl auf Leinwand. 98,5 x 98,5 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sýkora 86'. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'Zdeněk Sýkora: Nr. 40, 1986 Sýkora' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Lenka Sykorová und Zdeněk Sýkora, Louny, registriert.

Oil on canvas. 98.5 x 98.5 cm. Signed and dated 'Sýkora 86' verso on canvas. Signed, dated, and titled 'Zdeněk Sýkora: Nr. 40, 1986 Sýkora' verso on stretcher and with dimensions. – Minor traces of age.

The present work is registered in the Lenka Sykorová and Zdeněk Sýkora archive, Louny.

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatbesitz, Nordrhein-Westfalen

€ 90 000 – 120 000,–

Zdeněk Sýkora nutzte bereits seit Anfang der 1960er Jahre, als wahrer Pionier auf diesem Gebiet, die Computertechnik, um die Kompositionsgrundlagen seiner Arbeiten zu berechnen. Nach den sogenannten Strukturbildern, mit denen der Künstler über die tschechoslowakischen Grenzen hinaus bekannt wurde, entstanden ab 1973 die Linienbilder, eine homogene Werkreihe, die er in fortlaufender Nummerierung bis in seine letzten Lebensjahre weiterführte. In der den Linienbildern zugrundeliegenden Technik ist neben der präzisen mathematischen Berechnung der Zufall maßgeblich in den Entstehungsprozess einbezogen.

Josef Hlaváček formulierte das Grundprinzip dieses Werkkomplexes sehr treffend: „Jede Linie im Bild erlebt ihr eigenes Leben, wobei der Ort ihrer Entstehung, die Richtungen ihrer Bewegungen und die Anzahl der die Länge ihres Lebens bestimmenden Schritte zufällig sind, durch Werfen des Loses.“ (Josef Hlaváček, in: Zdeněk Sýkora, Kalligraphie des Zufalls und der Gesetzmäßigkeit, Ausst.Kat. Galerie und Verlag Mitteleuropa, Prag 1992, S.12). Tatsächlich scheint den Linien ein Eigenleben, ein individueller Charakter innezuwohnen. Verspielt-heit oder Strenge, Dominanz oder Zurückhaltung, Kurzlebigkeit oder Unendlichkeit, Bewegtheit oder Starre der Linien, die sich zu dichtem Gewebe oder in reduziert-lockeren Partien zusammenfinden, prägen das Wesen des jeweiligen Gemäldes. Sýkora's Gemälde besitzen, aus gewisser Entfernung betrachtet, eine Makellosigkeit und Präzision, die der konkreten Kunst oft eigen ist, offenbaren dem Betrachter jedoch in der Nahansicht die Spuren des Entstehungsprozesses, der dem „Leben“ der Linien zugrunde liegt. Feine Linien und Ziffern, mit Bleistift auf die Leinwand gesetzt, sowie Einstichlöcher des eingesetzten Zirkels lassen die arbeitsintensive Übertragung der vom Computer errechneten Basis ihres Daseins erahnen.

NB

As a true pioneer in this field, Zdeněk Sýkora had already been using computer technology to calculate the compositional basis of his works since the early 1960s. After the so-called structure-paintings, with which the artist became known beyond the borders of Czechoslovakia, came the line-paintings, which were created from 1973, a homogenous series of works which he continued in consecutive numeration into the final years of his life. In addition to precise mathematical calculations, the basic technique of the line-paintings decisively included the element of chance in the creation process.

Josef Hlaváček aptly formulated the basic principle of this series of works:

“In the painting, each line has its own life, whereby the place of its origin, the direction of its movement, and the number of steps defining its life span are random, by tossing a coin.” (Josef Hlaváček, quoted in: Zdeněk Sýkora, Kalligraphie des Zufalls und der Gesetzmäßigkeit, exhib.cat. Galerie und Verlag Mitteleuropa, Prague 1992, p.12). In fact, the lines do seem to possess a life of their own, an individual character. Playfulness or austerity, dominance or restraint, transience or infinity, movement or rigidity of the lines, which come together in a dense weave or in reduced-open sections, characterise the nature of each respective painting. Perceived from a certain distance, Sýkora's paintings have a flawlessness and precision often intrinsic to concrete art, however, viewed close-up the traces of the creation process forming the basis of the 'life' of the lines revealed themselves to the viewer. Fine lines and digits, positioned on the canvas with pencil, and the puncture points of the applied compass give an idea of the labour-intensive transference of the computer-calculated basis of their existence.



VICTOR VASARELY
Pecs/Ungarn 1906 – 1997 Paris

N636 **KASS-II**
1973

Acryl auf Leinwand. 84 x 84 cm. Gerahmt.
Signiert 'Vasarely-'. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Vasarely „Kass – II“ 1973 Vasarely' sowie mit Werknummer und Maßangaben. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Wir danken Pierre Vasarely, Aix-en-Provence, für die Bestätigung der Authentizität der Arbeit per E-Mail vom 22.04.2019

Acrylic on canvas. 84 x 84 cm. Framed. Signed 'Vasarely-'. Signed, dated, and titled 'Vasarely "Kass – II" 1973 Vasarely' verso on canvas with work number and dimensions. – Minor traces of age.

We are grateful to Pierre Vasarely, Aix-en-Provence, for the confirmation of authenticity, via email dated 22.04.2019.

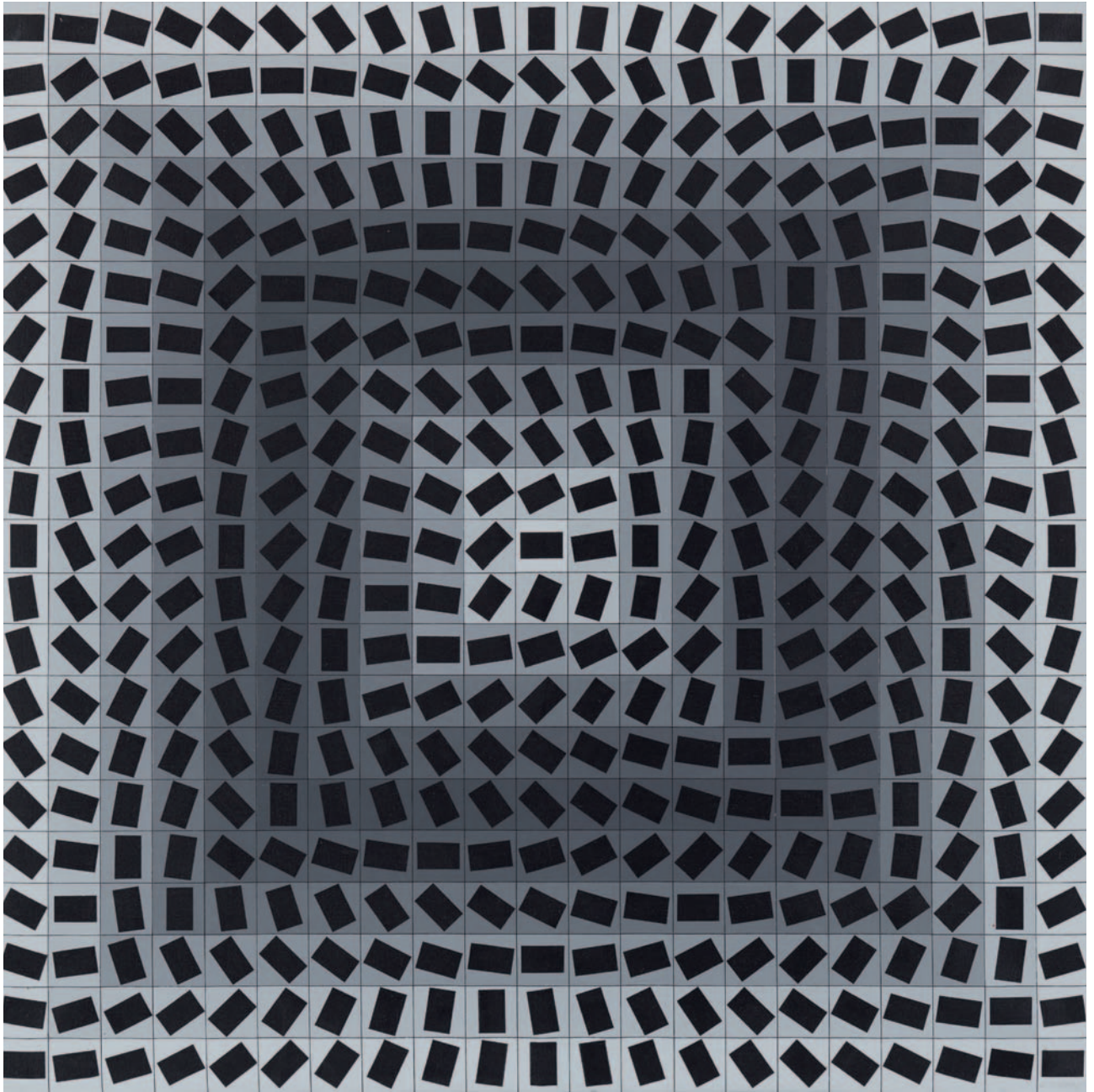
Provenienz *Provenance*
Galerie Semiha Huber, Zürich (mit rückseitigem Stempel); Privatsammlung, Schweiz

€ 40 000 – 60 000,–

„Das Sehen wird auf eindringliche Weise thematisiert. Das Sehen wird als Widerstand erlebt. Die Analyse der Arbeiten zeigt, daß Vasarely Mittel einsetzt, die unsere Perzeption stimulieren, verwirren, in Spannung halten. Auf dieser Aktivierung des Sehens selbst beruht das Wesen von optical art. Die Bildmittel werden so vorrangig, daß sie zeitweise das Bild selbst zu verdrängen scheinen. Perzeptuelle Stimulantien wurden von der Kunst zu allen Zeiten herangezogen. [...] In einem gewissen Sinne entspricht Vasarelys quadratische 'unité plastique' dem 'Punkt' der Neoimpressionisten. Allerdings verselbstständigt Vasarely sein Raster, da es nicht mehr dazu dient, eine Darstellung aufzubauen. Es ist formal und ikonographisch autark.“ (Werner Spies, Victor Vasarely, Köln 1971, S.127f). In den 1940er und 1950er Jahren, als Vasarely beginnt, sich in seinen Werken intensiv mit optischen Phänomenen zu beschäftigen, arbeitet er mit starken Helligkeitskontrasten und verwendet fast ausschließlich Schwarz, Weiß und Grau. Mit dem hier vorgestellten „Kass-II“, 1973 entstanden, kehrt der Künstler nach jahrelanger Beschäftigung mit intensiver Farbigkeit zu diesem reduzierten Gestaltungsmittel zurück. Das schwarze Rechteck, welches sich in trichterartig zur Bildmitte hin verkürzenden Reihungen beständig um die eigene Achse dreht, steht in mehr oder weniger starkem Kontrast zu den stufenweise alternierenden Grautönen des Hintergrundes. Automatisch beginnt das Auge des Betrachters über das Bildfeld zu wandern in dem vergeblichen Versuch, das Formengefüge in Gänge zu erfassen und zu sortieren. Es entsteht eine Sogwirkung, Rechteckformen und Hintergrund scheinen sich gegeneinander zu bewegen.

NB

Seeing is thematised in a haunting way. Seeing is experienced as resistance. The analysis of the works show that Vasarely introduces methods which stimulate our perception, confuse, hold the tension. The essence of optical art is based on this activation of seeing. The pictorial tools become so prominent that they seem at times to oust the picture itself. Perceptual stimulants have always been used by art. [...] In one sense, Vasarely's square 'unité plastique' correlates to the 'point' of Neoimpressionism. However, Vasarely hives off his grid since it no longer serves to build a representation. It is formally and iconographically self-sufficient. (Werner Spies, Victor Vasarely, Cologne 1971, p.127f.)
As Vasarely began to focus intensively on optical phenomena in the 1940s and 1950s, he worked with the strongest possible light contrasts and used almost exclusively black, white and grey. With the present work "Kass-II" from 1973, the artist has returned to this reduced design tool after years of concentrating on intense colouration. The black rectangle, which constantly rotates around its own axis in funnel-like rows which shorten towards the centre of the picture, stands in more or less stark contrast to the gradually alternating grey tones of the background. The beholder's eye automatically begins to wander across the picture field in the vain attempt to comprehend and collate the structural form as a whole. A suction effect occurs, rectangular shapes and background seem to move against each other.



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

637 OHNE TITEL (SF 79-885)

1979

Acryl auf Karton. 75 x 104,5 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig mit dem Signaturstempel „Sam Francis“, dem Stempel „The Sam Francis Estate“ sowie mit den Archiv- und Werknummern des Sam Francis Estate und der Sam Francis Foundation, Santa Monica, Kalifornien.

Acrylic on card. 75 x 104.5 cm. Framed under glass. Signature stamp "Sam Francis", stamp "The Sam Francis Estate" and archive and work numbers of the Sam Francis Estate and Sam Francis Foundation, Santa Monica, California, verso.

This work is identified with the interim identification number of SF 79-885 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz *Provenance*

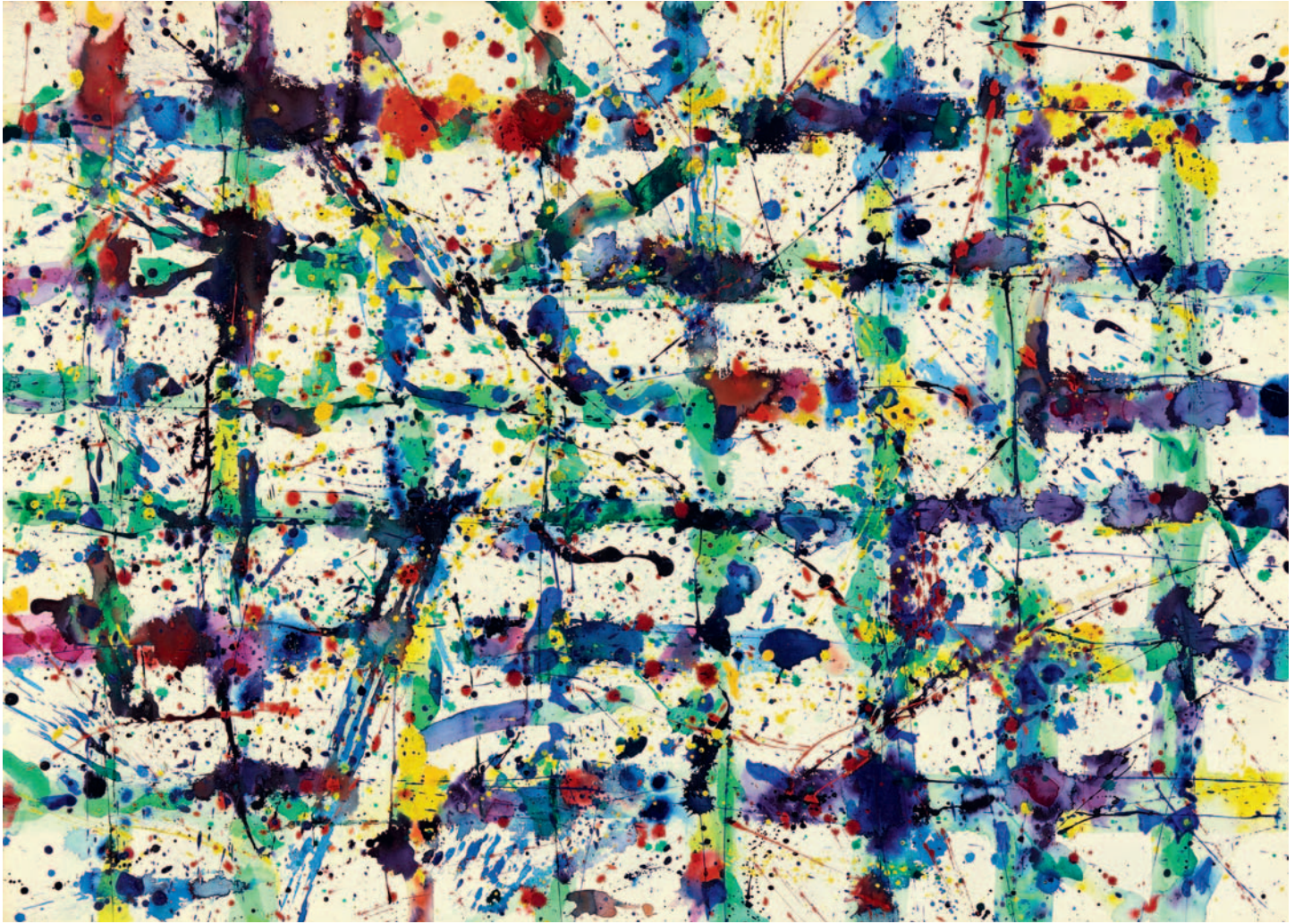
Nachlass des Künstlers, Kalifornien
Gallery Delaive, Amsterdam (mit rückseitigem Aufkleber); Baukunst Galerie, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 80 000 – 120 000,–

Nach den edge paintings der 1960er Jahre, in denen Sam Francis die Bildmitte seiner Gemälde weiß belässt und die Farben an den äußersten Rand drängt, erlaubt er ab Anfang der 1970er Jahre den Farben eine Rückkehr in das Zentrum der Komposition. Zugleich führt er ordnende Farbbänder ein, die die Bildfläche in zunehmenden Maße wie ein Gitter überziehen. Sie strukturieren die Bildfläche gleichmäßig durch und geben damit jeder Bildpartie die gleiche Relevanz, es gibt keine dominierenden Mittel- oder Randbereiche mehr. Die zarten, türkisfarbenen Gitterlinien, die das hier angebotene Werk in rechtwinkligen Farbbändern überziehen, wirken wie eine Gewebestruktur, an der sich die roten, blauen, gelben und violetten Farbpunkte und -schlieren absetzen. Francis erschafft damit eine leichte, lichtdurchlässige Komposition von großer Ausgewogenheit. Anklänge an fernöstliche Kalligraphie, französischen Impressionismus, Farbfeldmalerei und Action painting – alles Einflüsse, die prägend für seine künstlerische Entwicklung waren – sind in Werken wie diesen auszumachen.

NB

After the edge paintings of the 1960s – in which Sam Francis left the centre of his paintings white and pushed the colours to the outermost edge – from the beginning of the 1970s, he allowed the colours to return to the centre of the composition. He simultaneously introduced regulated bands of colour which increasingly covered the picture surface like a grid. They structure the picture surface evenly and thus give each part of the picture equal relevance. There are no longer any dominant areas at the middle or edge. The delicate turquoise-coloured grid lines which cross the present work in right-angled bands of colour are like a woven structure contrasting with the red, blue, yellow and violet dots and streaks. Francis thus creates a light, translucent composition of great equilibrium. Echoes of Far Eastern calligraphie, French Impressionism, colour field painting and action painting – all influences that shaped his artistic development – can be accounted for in works like these.



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

638 OHNE TITEL (SF 60-1135)

1960/1980er Jahre

Gouache auf Karton. 73 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert, datiert und beschriftet '1960 Tokyo Sam Francis Pm' sowie mit Richtungspfeil. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Laut Sam Francis Foundation, Pasadena, wurde die vorliegende Arbeit vermutlich in den 1980er Jahren nachträglich signiert, datiert und vermutlich auch überarbeitet.

Acrylic on card. 73 x 50 cm. Framed under glass. Signed, dated, and inscribed '1960 Tokyo Sam Francis Pm' verso and with directional arrows. – Minor traces of age.

According to the Sam Francis Foundation, Pasadena, the present work was presumably signed, dated and also revised in the 1980s.

This work is identified with the interim identification number of SF 60-1135 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz *Provenance*

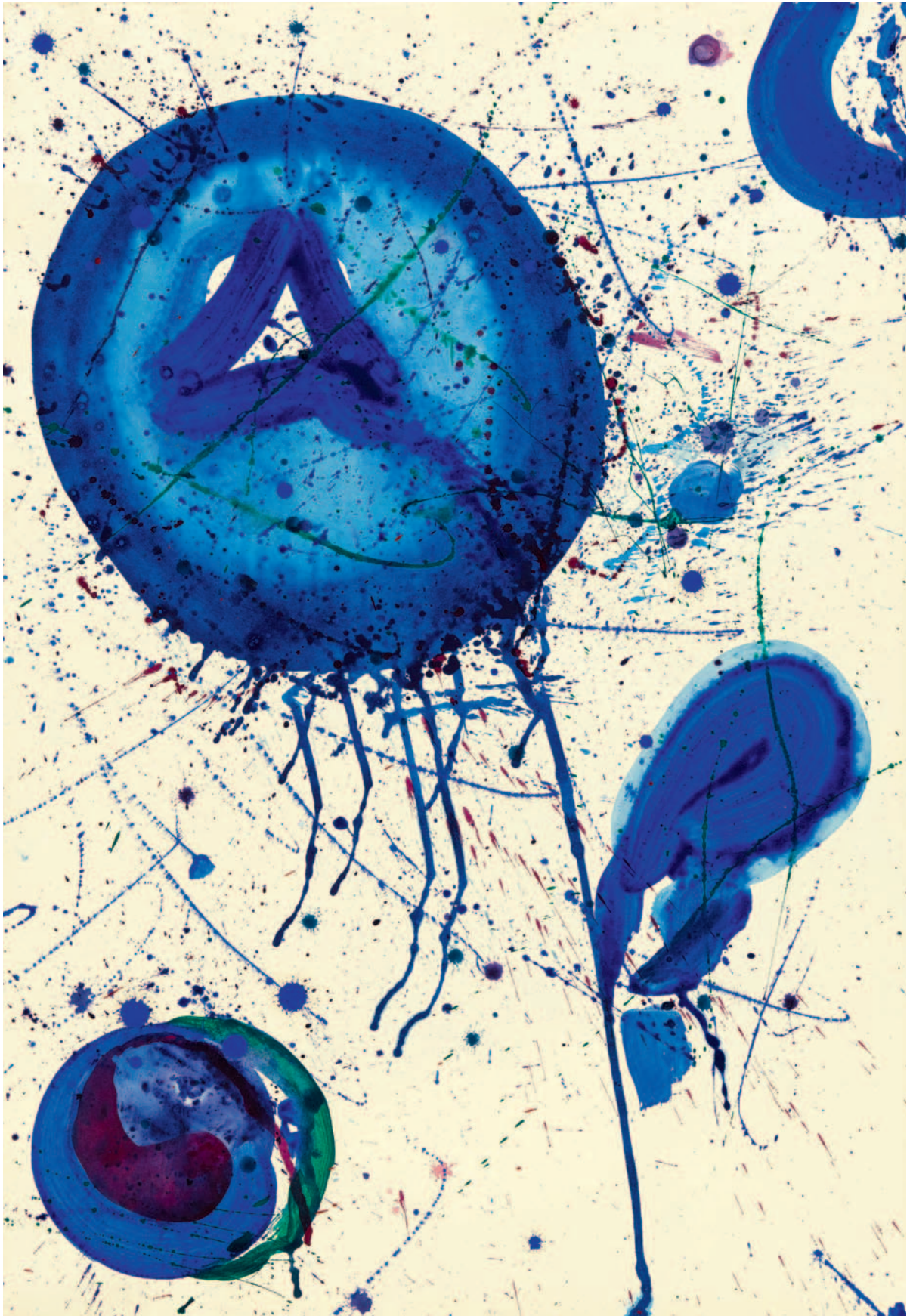
Galerie Delaive, Amsterdam; Baukunst Galerie, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

Ausstellungen *Exhibitions*

Köln 1999 (Baukunst Galerie), Sam Francis, The spirit of Blue, auf der Einladungskarte mit Farbbabb.

New York 1990 (Associated American Artists), Sam Francis Prints and Drawings 1957-1989, Ausst.Kat.Nr.2, o.S. mit Farbbabb.

€ 25 000 – 35 000,–



SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

639 OHNE TITEL (SF 66-017)
1966



Acryl auf Karton. 38 x 28 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert, datiert und beschriftet 'Sam Francis 1966 L.A.' sowie mit Widmung. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on card. 38 x 28 cm. Framed under glass. Signed, dated, and inscribed 'Sam Francis 1966 L.A.' verso and with dedication. – Minor traces of age.

This work is identified with the interim identification number of SF66-017 in consideration

for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz Provenance

Galerie Academia, Salzburg; Galerie Thomas, München (mit rückseitigen Aufklebern); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 15 000 – 20 000,–

SAM FRANCIS

San Mateo/Kalifornien 1923 – 1994 Santa Monica

640 OHNE TITEL (SF 56-173)
1956/1980er Jahre

Aquarell auf Karton. 56,5 x 27 cm. Unter Glas gerahmt. Rückseitig signiert und datiert 'Sam Francis 1956' und dem Stempel „The Sam Francis Estate“. Mit den Archiv- und Werknummern des Sam Francis Estate und der Sam Francis Foundation, Santa Monica, Kalifornien, sowie mit Richtungspfeil. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Laut Sam Francis Foundation, Pasadena, wurde die vorliegende Arbeit vermutlich in den 1980er Jahren nachträglich signiert, datiert und vermutlich auch überarbeitet.

Watercolour on card. 56.5 x 27 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Sam Francis 1956' verso and stamped "The Sam Francis Estate". With the archive and work number of the Sam Francis Estate and Sam Francis Foundation, Santa Monica, California, and with directional arrow. – Minor traces of age.

According to the Sam Francis Foundation, Pasadena, the present work was presumably signed, dated and also revised in the 1980s.

This work is identified with the interim identification number of SF 56-173 in consideration for the forthcoming Sam Francis: Catalogue Raisonné of Unique Works on Paper. This information is subject to change as scholarship continues by the Sam Francis Foundation.

Provenienz *Provenance*

Nachlaß des Künstlers; Galerie Delaive, Amsterdam; Baukunst Galerie, Köln (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Rheinland-Pfalz

€ 20 000 – 30 000,-



GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

R641 **OHNE TITEL**
1998

Acryl auf Leinwand. 250 x 420 cm. Signiert und datiert 'Förg 98'. Rückseitig auf der Leinwand mit Richtungspfeilen. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Wir danken Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

Acrylic on canvas. 250 x 420 cm. Signed and dated 'Förg 98'. Directional arrows verso on canvas. – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Michael Neff from Estate Günther Förg for kind confirmation of this work's authenticity.

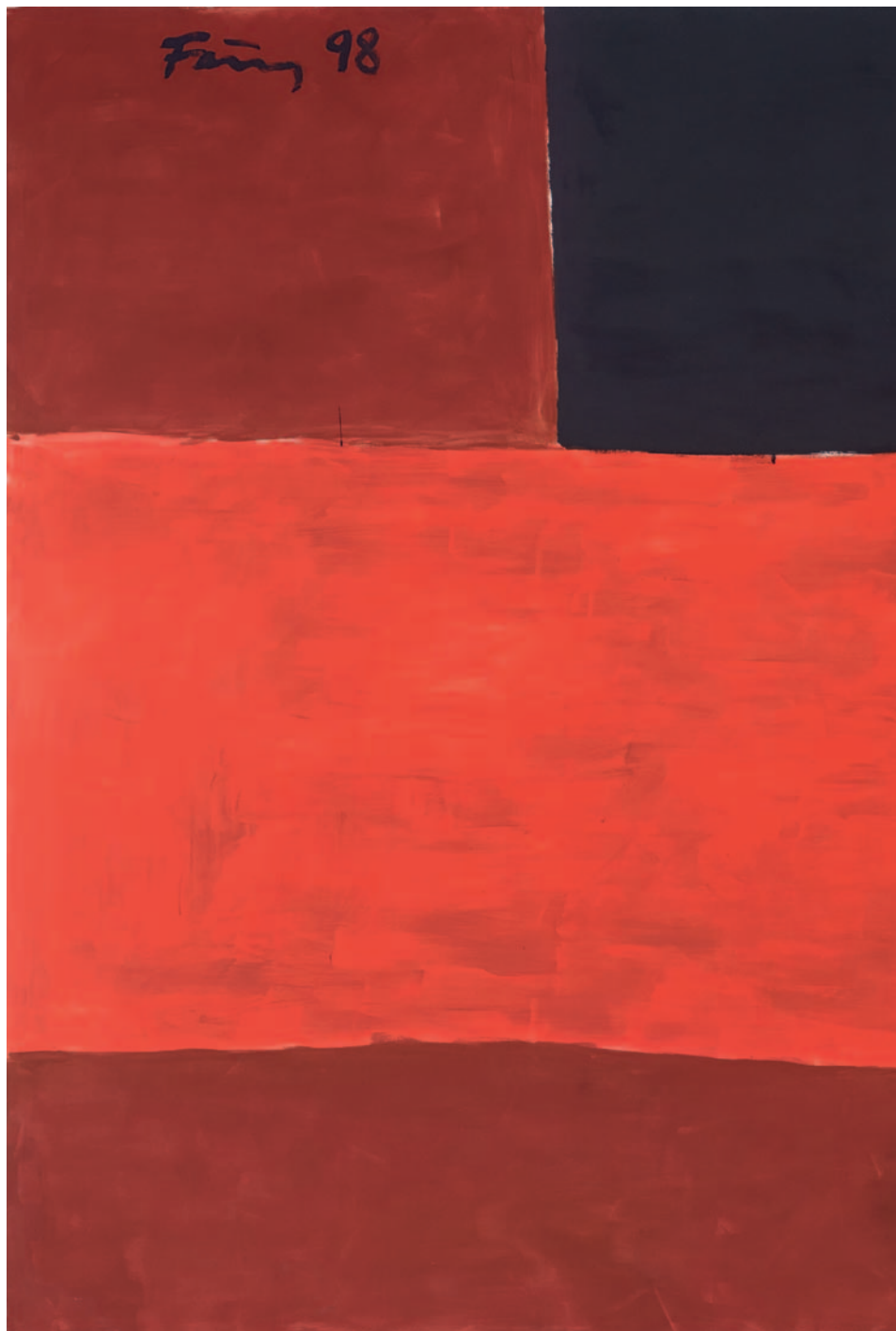
Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Mönchengladbach 1998/1999 (Städtisches Museum Abteiberg), Günther Förg, Was ändern selbstverständlich, ist uns Problem, Ausst.Kat., S.9 mit Farbabb.

€ 250 000 – 350 000,-





GÜNTHER FÖRG

Lot ^R641

Eigene Strategien für eine Bildsprache, die sich aus dem strengen Erbe von Piet Mondrian und dem 1977 verstorbenen Zeitgenossen Blinky Palermo speisen, aber auch künstlerische Ansätze anderer Künstler wie Barnett Newman, Clifford Still oder Sean Scully seinen Ausführungen ansatzweise zu Grunde legt, verschiebt Förg im Ursprung: Das vermeintlich streng zu Zitierende erfährt eben jene großartige Lässigkeit, die in der Begegnung mit Förgs Werk so unverwechselbar stark zum Vorschein tritt. Eine für ihn typische „leichtfüßig“ daherkommende Bildsprache unterstützt der Künstler mit einem schnellen und dünnen Auftrag der Farben. Kein Vertuschen, keine Illusion, spontan gesetzte Kuben wie hier wirken nicht ausgeklügelt, sondern sind vordergründig gesetzte Einfachheit: eine expressive Fülle wird durch extreme Stilisierung zurückgenommen. Eine provozierend durchscheinende Struktur des Farbauftrages suggeriert eine unaufgeregte Leichtigkeit des Vortrags, die aufwühlend farbige Konstellation überlässt der Künstler den gesetzten Kontrasten, die nicht unbedingt nach einer harmonischen Ausgleichlichkeit schielen.

Neben den spontanen Gitterbildern malt Förg auch eine Art von architektonischer 'Wandbildung' mit eingeschlossenen Flächen wie in diesem beachtlichen Format von 250 cm Höhe und 450 cm Breite scheinbar geordnete, kubische Felder in Schwarz und signalfarbenen Rottönen: Cadmium-Rot oder Zinnoberrot. Der Kontrast zu Schwarz steigert die Wirkung der roten Tönung und bringt sie wie Feuer zum Glühen und bestätigt das Rot in seiner Autonomie. Den Rhythmuswechsel zwischen den nahezu informell gesetzten Quadraten auf der roten Fläche erzeugt Förg in seiner typisch 'unpräzisen' Vortragsweise, die vertikal und horizontal gedachte Hilfs-Lineatur negierend, um den Elementen ihre gewollte Eigenständigkeit zu belassen. Das scheinbar Unperfekte entwickelt Förg zu seiner Perfektion, die es ihm ermöglicht, jedes noch so winzige Zeichen auf überdimensionierte Formate zu übertragen.

Die großformatigen Gemälde scheinen die Räume, in denen sie hängen, förmlich zu sprengen, ohne dass man für die verblüffende Wirkung sogleich eine Erklärung findet. Förgs Arbeiten besitzen zweifellos eine starke Suggestionskraft, die der Malerei innewohnt, und vor allem über die konzeptuelle Gestaltung von Inhalt und Ausführung wirkt. Es ist nicht das Symmetrische, das Regelmäßige, das die Begeisterung für Förg auslöst, es sind eher architektonische Details, vielleicht sogar Fragmente, deren Proportionen und Anschauung zu der eigenwilligen künstlerischen Monumentalität führt. Eine abstrakt-geometrische Emblematisierung umgewandelt in ästhetische Schlichtheit einer bewusst gesetzten Entleerung, um dem innewohnenden Minimalismus die Radikalität zu nehmen, konfrontiert den Passanten. Förg sucht ihn zu gewinnen für eine direkte, fast physische Beziehung und steuert gegen eine systematische, gefällige Malerei vielleicht zu Gunsten einer flüchtigen Präsenz.

„Leichtigkeit und Schnelligkeit des Schaffens beeindruckt ebenso wie die Virtuosität, die ans Riskante grenzt, so daß der Künstler wirklich in die Rolle des Artisten wechseln kann“, so die anschauliche Einschätzung, Siegfried Gohrs, die er einem mit Günther Förg in Köln 1997 geführten Gespräch voranstellt und hinzufügt: „Neben einem solchen Eindruck verblüfft die Knappheit der Ökonomie, aus der die jeweilige Formfindung hervorgeht. Jegliches narrative Moment geht seinem Werk ab, das stattdessen ganz auf optische Prägnanz zusteuert, die auch Züge von Eleganz nicht scheut.“ (Günther Förg, Siegfried Gohr, in: Kunst heute, Nr. 18, Köln 1997, S.10).

Förg shifts the origin of his own strategies for a visual language, which feeds on the strict legacy of Piet Mondrian and his contemporary Blinky Palermo, who died in 1977, as well as on the artistic approaches of other artists such as Barnett Newman, Clifford Still, and Sean Scully: what is purported to be strictly referenced is attributed the same great nonchalance which makes Förg's works so unmistakably strong at its encounter. The artist supports his typical 'light-footed' visual language with a swift and thin paint application and challenges the viewer in direct confrontation. No glossing over, no illusion, spontaneously placed cubes, as is the case here, do not appear elaborated; the superficially set simplicity, an expressive abundance, are toned down by extreme stylisation. A provokingly translucent structure of paint application suggests a calm ease of presentation; the artist entrusts the stirringly colourful constellation to the set contrasts, which do not necessarily strive for harmonic balance.

Aside from the spontaneous grid paintings, Förg also paints a sort of architectonic 'wall formation' with enclosed areas as in this remarkable format, 250 cm high and 450 cm wide, seemingly ordered cubic areas in black and signal red tones: cadmium red or vermilion. The contrast to the black enhances the impact of the red tinge and makes it glow like fire, confirming the autonomy of the red. Förg generates the change of rhythm between the almost informally set squares on the red surface in his typically 'imprecise' form of presentation negating the vertically and horizontally imagined auxiliary lines in order to allow the elements their intended autonomy. Förg develops the seemingly imperfect to his own sense of perfection, which allows him to transfer even the tiniest symbol into oversized formats.

The large-format paintings appear to be literally bursting out of the spaces in which they hang, without anyone having an immediate explanation for the astonishing effect. Without a doubt, Förg's works have a strong suggestive power intrinsic to painting, which, above all, develops an effect through the conceptual design of content and execution. It is not the symmetric, the regular, that triggers the enthusiasm for Förg, but rather the architectural details, perhaps even fragments, whose proportions and views lead to the idiosyncratic artistic monumentality. The passer-by is confronted with abstract geometric emblems, which are transformed into the aesthetic simplicity of a deliberately chosen emptiness in order to decrease radicality from the inherent minimalism. Förg seeks to extract this for a direct, almost physical correlation and counteracts a systematic, pleasing form of painting, perhaps in favour of a fleeting presence.

'The ease and speed of his creative work is just as impressive as the virtuosity, which borders on the risky, so that the artist can genuinely change into the role of the performer,' such is the descriptive evaluation of Siegfried Gohr, which he prefaces and appends to a conversation with Günther Förg in Cologne in 1997: 'In addition to such an impression, the scarcity of the economy, from which the respective finding of form emerges, is astounding. His work lacks any narrative moment. It is rather directed entirely towards visual conciseness, which does not shy away from traits of elegance.' (Günther Förg. Siegfried Gohr in: *Kunst heute*, no. 18, Cologne, Kiepenheuer&Witsch, 1997, p.10).

GÜNTHER FÖRG
Füssen 1952 – 2013 Freiburg

642 OHNE TITEL
1994

Acryl auf Holz. 60 x 50 cm. Gerahmt.
Rückseitig mit Richtungspfeil.

Dieses Werk gehört zu einer Gruppe von
mehreren unsignierten Arbeiten.

Wir danken Michael Neff vom Estate
Günther Förg für die freundliche Bestäti-
gung der Authentizität dieser Arbeit.

*Acrylic on wood. 60 x 50 cm. Framed.
Directional arrow verso.*

*This work pertains to a group of several
unsigned works.*

*We would like to thank Michael Neff from
Estate Günther Förg for kind confirmation
of this work's authenticity.*

€ 20 000 – 30 000,-



ERICH HAUSER

Rietheim 1930 – 2004 Rottweil

R643 6/96
1996

Stahl. 1025 x 765 x 310 cm. – Mit Witterungsspuren.

Werkverzeichnis 2000, Bd.I, S.79, Bd.II, S.241

Steel. 1025 x 765 x 310 cm. – Traces of weather.

Provenienz *Provenance*

Firmensammlung, Stuttgart

Das Werk ist in Stuttgart zu besichtigen.

Für weitere Informationen:

Tel +49 221 925729-29

The work can be viewed in Stuttgart.

For further information:

phone +49 221 925729-29

€ 30 000 – 40 000,-





DANIEL BUREN

Boulogne-Billancourt 1938

644 **FIVE OUT OF ELEVEN**
1989

10-teilige Arbeit: je Original-Farblithographie auf Karton, angeschnitten. Je 117 x 98 cm. Einzeln zwischen Plexiglas gerahmt. Auf dem beiliegenden Editionsvermerk signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 27/55. Eine von 55 Installationen mit Unikatcharakter. Edition Gemini G.E.L., Los Angeles (mit Prägestempel, rückseitigem Stempel und Registriernummer). – Mit geringfügigen Altersspuren.

10-part work: each original colour lithograph on card, truncated. Each 117 x 98 cm. Individually framed between Plexiglas. Signed, dated, and numbered on the included edition notice. Numbered 27/55. One of 55 installations with unique character. Edition Gemini G.E.L., Los Angeles (embossed stamp and on the verso, stamp and registration number). – Minor traces of age.

€ 30 000 – 40 000,–





GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

R645 OHNE TITEL
1995

5 Arbeiten: je Gouache auf Papier.
Je 70 x 50 cm. Einzeln unter Glas gerahmt.
Jeweils signiert und datiert 'Förg 95'. Rück-
seitig jeweils in Folge von '5' bis '9' beschrif-
tet sowie mit Richtungspfeil. – Mit leichten
Altersspuren.

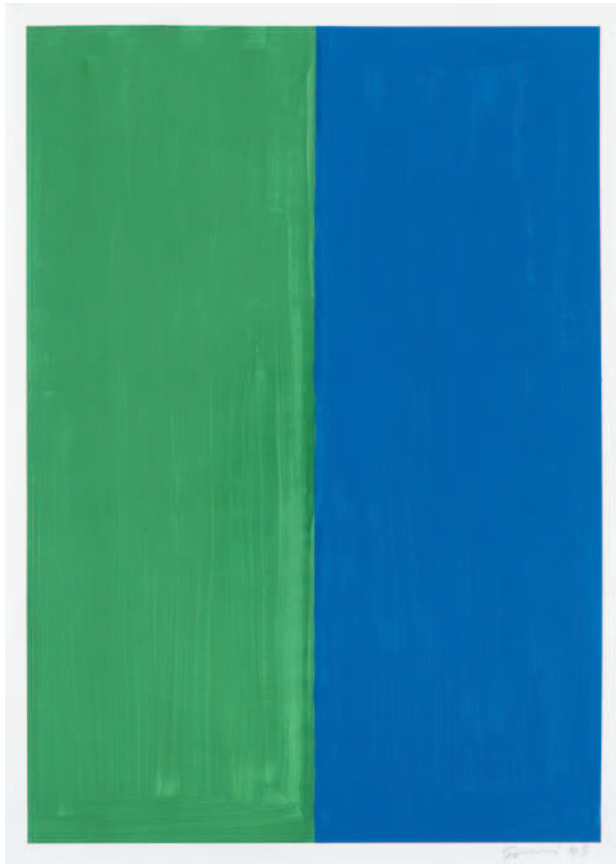
*5 works: each gouache on paper.
Each 70 x 50 cm. Each framed. Each signed
and dated 'Förg 95'. Consecutively inscribed
'5' to '9' verso and with directional arrow. –
Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,-





GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg

R646 OHNE TITEL
1995

5 Arbeiten: je Gouache auf Papier.
Je 70 x 50 cm. Einzeln unter Glas gerahmt.
Jeweils signiert und datiert 'Förg 95'.
Rückseitig beschriftet '13', '14', '18' bzw. '19'
sowie mit Richtungspfeil. – Mit leichten
Altersspuren.

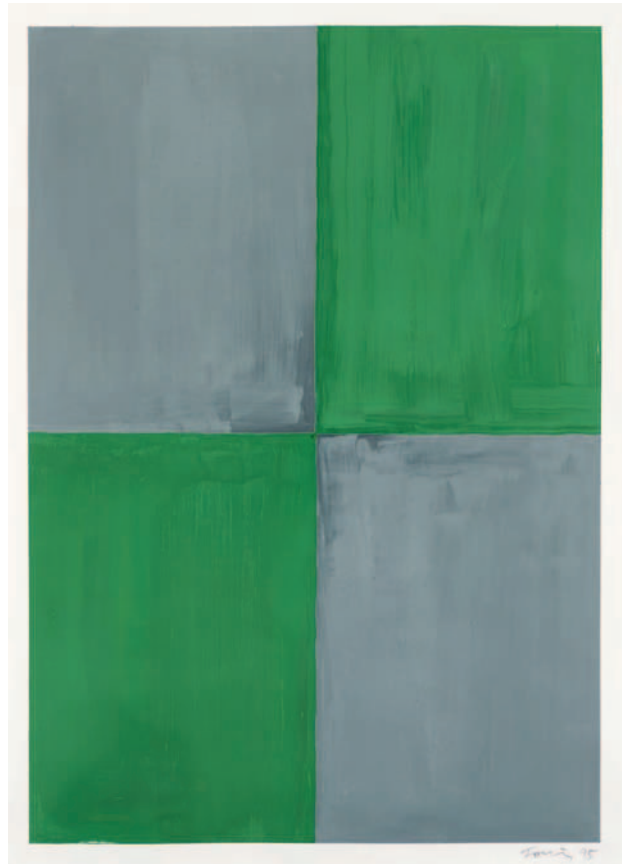
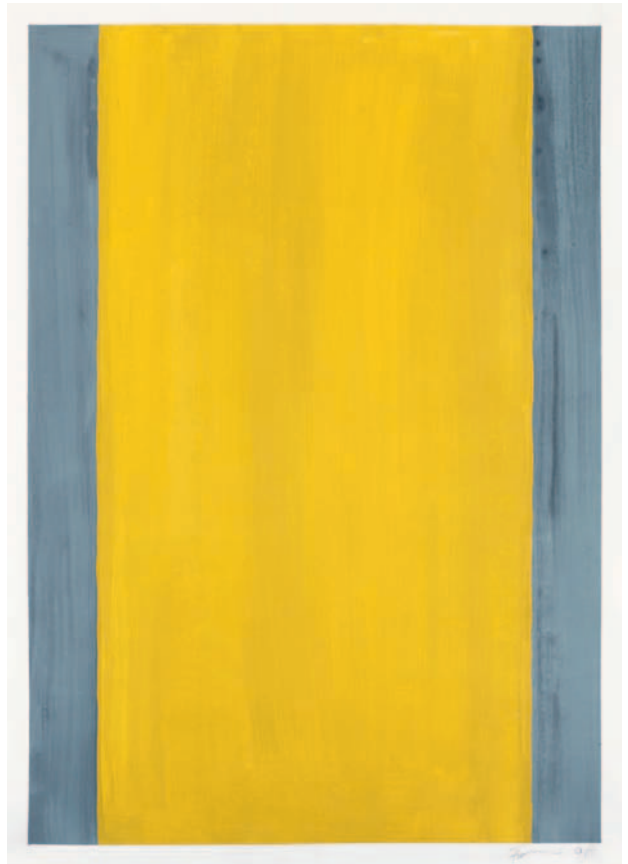
*5 works: each gouache on paper.
Each 70 x 50 cm. Each framed. Each signed
and dated 'Förg 95'. Inscribed '13', '14', '18',
and '19' resp. verso and with directional
arrow. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,-





NOBUYOSHI ARAKI

Tokio 1940

647 TATTOOED FUCK (AUS DER SERIE: TOKYO COMEDY)

1998

Gelatinesilberabzug. 46 x 57,6 cm (50,7 x 60,5 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert. – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Gelatin silver print. 46 x 57,6 cm (50.7 x 60.5 cm). Signed in pencil on the verso. – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

Vom Fotografen an den heutigen Eigentümer

Literatur *Literature*

Nobuyoshi Araki, *Araki by Araki. The Photographer's Personal Selection, 1963-2002*, Tokyo u.a. 2003, S. 356 mit Abb.; Akiko Miki (Hg.), *Nobuyoshi Araki, Self. Life. Death*, London 2011, S. 650 mit Abb.; Nobuyoshi Araki, *Araky by Araki*, Köln u.a. 2014, S. 251 mit Abb.

€ 20 000 – 30 000

Die bühenhaft inszenierte Aufnahme eines Paares beim Geschlechtsakt nimmt in Arakis Werk eine Sonderstellung ein. Nicht nur das Fehlen jeglicher Accessoires, die die Szenerie wie sonst bei Araki üblich in einen räumlichen oder erzählerischen Kontext stellen, auch die Anwesenheit eines männlichen Akteurs stellt etwas Außergewöhnliches in Arakis Bilderkosmos dar. Auffällig ist, dass den Mann, der sich hier einem Dämon gleich über die am Boden liegende und in Ekstase versunkene Frau beugt, eine eindrucksvolle Ganzkörpertätowierung schmückt. Diese Form des Körperschmucks war in Japan jahrzehntelang Mitgliedern der *Yakuza*, der berüchtigten kriminellen Organisation mit mafiaähnlicher Clanstruktur, vorbehalten und gilt noch heute im öffentlichen Leben als anstößig. Die Tätowierung des Mannes bildet das Zentrum der Aufnahme, gleichsam einem „Bild im Bild“. Es zeigt das bekannte Motiv des legendären Kriegermönchs Benkei als jungen Oniwakamaru im Kampf mit dem Riesenkarpfen nach einer Holzschnittvorlage von Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) am Ende der Edo-Zeit. Dieses Motiv besitzt eine lange Tradition in der japanischen Tätowierkunst *irezumi*. Schon aus dem 19. Jahrhundert sind Ganzkörpertätowierungen dieser Szene bekannt. Dabei handelt es sich hier zudem um eine besonders qualitätvolle Tätowierung, ausgeführt von dem berühmten Tattoo-Künstler Horitoku, der zu den führenden Meistern der traditionellen japanischen Tätowierkunst in Japan zählt und sich mit seinem Namenschriftzug auf dem Rücken des Mannes verewigt hat.

„Arakis Werk ist eine Beschwörung von Ekstase und Tod, Begierde und Vergänglichkeit, eine thematische Kombination, wie wir sie aus der Tradition des japanischen Films und der japanischen Literatur kennen. Darüber hinaus verbindet Araki in seinen Bildfolgen Phasen des Grotesken mit Perioden der Meditation, zweier Konstanten der japanischen bildenden Kunst. [...] Im Zusammenhang mit Arakis Darstellungen des Sexuellen hat man immer wieder zwei Themenkomplexe diskutiert, zum einen den allgemeinen des Pornographischen [...] sowie die sadomasochistischen Darstellungen, die für das europäische Auge befremdlich wirken. Araki reagiert mit den sadomasochistischen Darstellungen auf ein durchgehendes Thema seiner eigenen Kultur, auch das der Comics. Der zweite Blick auf die Strangulations- und Unterwerfungsphantasien enthüllt uns aber, dass Araki ein ironisches Spiel spielt, welches das augenzwinkernde Einverständnis der Darsteller miteinschließt, die Teil der Komödie sind, die der Künstler inszeniert. Dies betrifft auch die todernste „Pornographie“ mit ihren üblicherweise phallisch orientierten Potenz- und Kopulationsphantasien, denen Araki eine viel stärker von der Körpererfahrung und dem Exhibitionismus der Frauen selbst geprägte Bildwelt gegenüberstellt. [...] Das Schlaraffenland Arakis, seine oralen Orgien und Haremsphantasien, tragen den Keim des Todes in sich, dem wir in den verlassenem Häuserschluchten Tokios, den Himmelslandschaften und Stadtausschnitten begegnen, die erfüllt sind vom unbändigen Gelächter Arakis“ (Peter Weiermeier, in: Jean-Christophe Ammann (Hg.), *Nobuyoshi Araki. Shikijyo. Sexual desire*, Kilchberg u.a. 1996, S. 11f.). Dass Araki selbst mit dieser Aufnahme eine Assoziation des Todes verbindet, es sich also hierbei um eine Vanitasdarstellung handelt, zeigt die Tatsache, dass er das Motiv zusammen mit einer Variante, die die beiden Akteure wie tot auf dem Boden ausgestreckt liegend zeigt, in dem Katalog „*Self, Life, Death*“ ganz ans Ende stellt unter der Überschrift „*River between life and death*“.



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

648 ÖLSKIZZE
1998

Öl auf Leinwand auf Holz. 21 x 29,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Rückseitig auf dem
Holz signiert und datiert 'Richter 1998' und
mit Werknummer '850-10'.

Elger 850-10

Mit beiliegender Bestätigung von Dietmar
Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden, vom
19.10.2018 (in Kopie).

*Oil on canvas on wood. 21 x 29.5 cm. Framed
under glass. Signed and dated 'Richter 1998'
verso on wood and with work number '850-
10'.*

*With accompanying confirmation by
Dietmar Elger, Gerhard Richter Archive
Dresden, dated 19.10.2018 (copy).*

Provenienz *Provenance*

Sammlung C. und J. Plum, Aachen; Galerie
Schönwald Fine Arts, Xanten (mit rück-
seitigem Aufkleber); Privatsammlung,
Baden-Württemberg

Ausstellungen *Exhibitions*

Aachen-Kornelimünster 1999/2000
(Ehemalige Reichsabtei), Gerhard Richter,
Werke aus Aachener Sammlungen,
Ausst.Kat.Nr.35 mit Farbabb.

€ 300 000 – 350 000,-





GERHARD RICHTER

Lot 648

Die hier vorgestellte Ölskizze entsteht während einer mehrjährigen Werkphase, in welcher sich Gerhard Richter, abgesehen von einigen gegenständlichen Familienbildnissen und Landschaftsansichten, intensiv mit abstrakten Bildfindungen auseinandersetzt. Das Werk gehört zu einer 13-teiligen Serie von kleinformatischen Hoch- und Querformaten sowie einem rhombischen Format, in denen der Maler mit der Farbe Rot experimentiert (s. Elger 850-1 – 850-13). Fortgeführt wird die Farbthematik noch in den berühmten, zeitlich direkt anschließenden großen Rhombus-Bildern (s. Elger 851-1 – 851-6). Das leuchtende Rot, von dem Raket kraftvoll aufgezogen, verschleißt in den Arbeiten dieser Serie die Bildoberfläche mehr oder weniger stark. Diese Farbe dominiert in diesen Werken und hebt sie damit strukturell und farblich aus Richters abstraktem Oeuvre dieser Jahre heraus; zumeist herrscht hier ein kühleres Kolorit und ein offener, transparenter Farbauftrag mit stärker ausgeprägten Strukturen vor. In unserem Werk ist das Rot wie ein dichter Vorhang über die Bildfläche gezogen, der physische Vorgang des Farbauftrags bleibt deutlich sichtbar. Die opake, undurchdringliche Schicht versiegelt die Oberfläche und mystifiziert das Darunterliegende. Nur an sehr wenigen Stellen gibt sie einen Blick in die Bildtiefe frei, wo sich dunkeltonige Farblagen erahnen lassen.

In einem Interview mit Sabine Schütz erläutert Richter den Entstehungsprozess seiner abstrakten Bilder: „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. Das jeweilige Bild soll sich also aus einer malerischen oder visuellen Logik entwickeln, sich wie zwangsläufig ergeben. Und indem ich dieses Bildergebnis nicht plane, hoffe ich, eher eine Stimmigkeit und Objektivität verwirklichen zu können, die eben ein beliebiges Stück Natur (oder ein Readymade) immer hat. Sicherlich ist das auch eine Methode, um die unbewussten Leistungen einzusetzen, soweit wie möglich. – Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“ (Gerhard Richter, zit.nach: Gerhard Richter Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe, Köln 2008, S.262)

NB

The oil sketch presented here was made during a work period of many years in which Gerhard Richter, apart from a few representational family portraits and landscape views, intensively explored abstract pictorial discovery. The work belongs to a 13-part series of small portrait and landscape formats as well as rhombic, in which the artist experiments with the colour red (cf. Elger 850-1 – 850-13). The colour theme was continued in the subsequent well-known, large rhombus pictures which immediately followed (cf. Elger 851-1 – 851-6). The bright red in the works of this series, powerfully applied with a squeegee, more or less closes the picture surface definitively. This colour dominates in these works and lifts them structurally and colour-wise out of Richter's abstract oeuvre of these years; a cooler colouring and an open, transparent colour application with more pronounced structures mostly prevail here. In our work, the red is drawn over the picture surface like a thick curtain, the physical process of the application remains clearly visible. The opaque, impenetrable layer seals the surface and mystifies that below. A glimpse into the depth of the picture is possible in only a few places, where dark-toned layers of colour are hinted at.

In an interview with Sabine Schütz, Richter explained the development process of his abstract pictures: "I don't simply have a specific picture in mind, but wish at the end to have a picture that I hadn't even planned. So, this method of working with arbitrariness, chance, incidence and destruction allows a certain picture type to emerge, but never a predetermined picture. The respective picture should therefore develop out of a painterly or visual logic, as if inevitable. As I don't plan these pictorial results, I hope to be able to achieve a coherence and objectivity just like a random part of nature (or readymade). It is surely also a method to use the unconscious effort, as far as possible. – I would like to get something more interesting than that which I can think of." (Gerhard Richter, cf.: Gerhard Richter Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe, Cologne 2008, p.262).

GERHARD RICHTER

Dresden 1932

649 7.4.1988
1988

Aquarell und Bleistift auf Papier. 17 x 23,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'7.4.88 Richter'. Rückseitig signiert und datiert
'7.4.88 Richter'.

Gerhard Richter Online-Werkverzeichnis
7.4.88

*Watercolour and pencil on paper. 17 x 23.5 cm.
Framed under glass. Signed and dated '7.4.88
Richter'. Signed and dated '7.4.88 Richter' on
verso.*

Provenienz *Provenance*

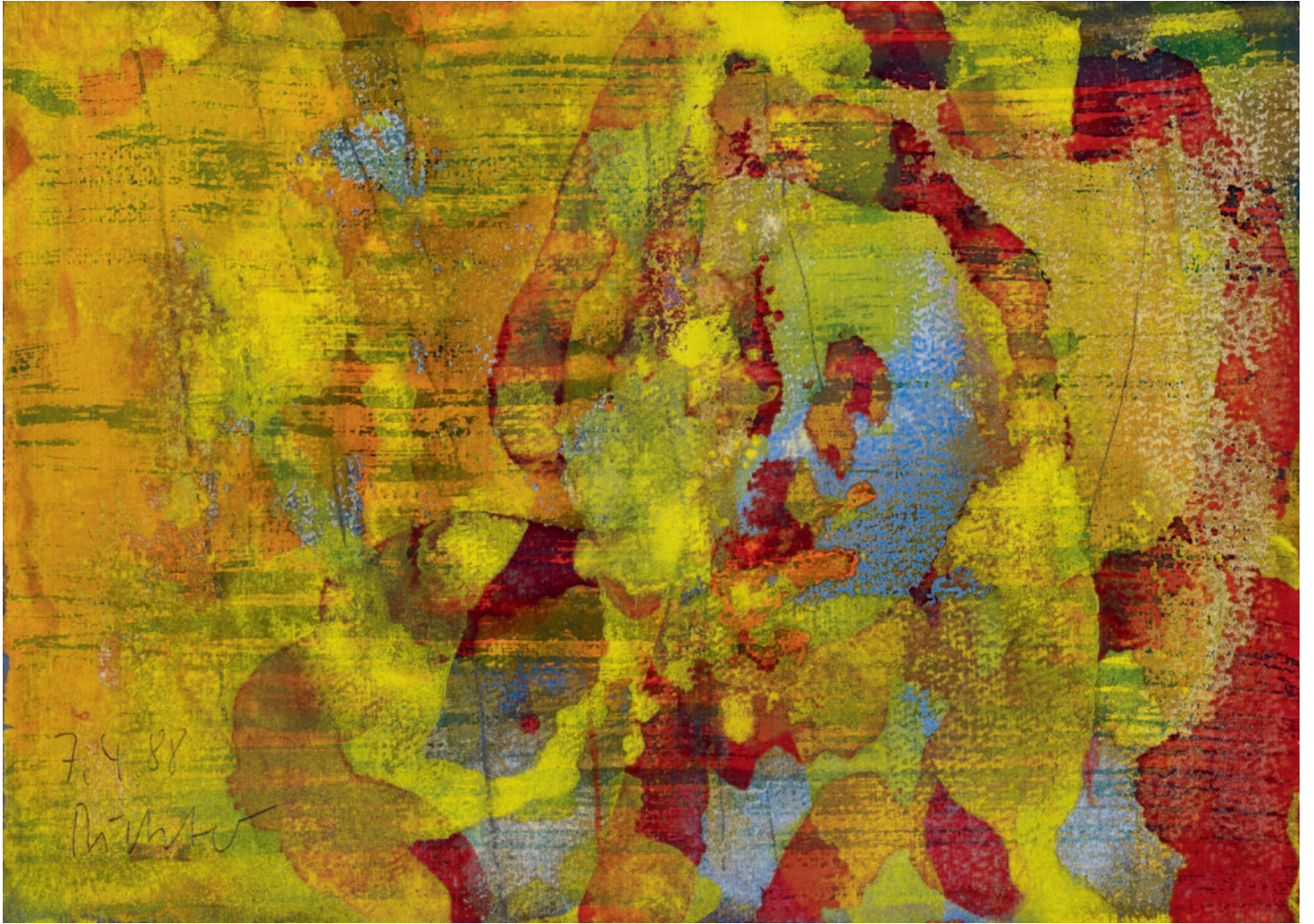
Galerie Fred Jahn, München;
Privatsammlung Olbricht, Essen

€ 120 000 – 150 000,–

In den 1980er Jahren beschäftigt sich Gerhard Richter immer wieder in längeren Werkphasen mit der Aquarellmalerei. In den kleinformatischen, leuchtend farbigen Arbeiten, in denen teils auch Bleistift und Ölpastellkreide ergänzend zum Einsatz kommen, lotet der Künstler die schöpferischen Möglichkeiten der Technik aus. Transparenter und deckender Farbauftrag sind gleichermaßen präsent, das unkontrollierte Ausblühen von Farbschlieren wird weitestgehend vermieden. Die Aquarelle entstehen in mehreren Arbeitsgängen, zwischendurch konnte die aktuell aufgesetzte Farbschicht jeweils trocknen. Durch diese Arbeitsweise halten sich der Zufall als charakteristischer Bestandteil der Aquarellmalerei und die Kontrolle des Künstlers über die Farbe die Waage. Es entstehen Bildräume von ausgeprägter Vielschichtigkeit und Dreidimensionalität. Im Frühjahr 1988 erarbeitet Richter eine umfangreiche Werkreihe von kleinen abstrakten Aquarellen; zwischen dem 17. März und dem 4. Mai 1988 entsteht nahezu täglich eine Arbeit. Aus den teils recht dunkel gehaltenen Kompositionen, in denen Blau-, Rot- und Grüntöne dominieren, sticht das hier angebotene Werk durch sein frisches, helles Kolorit hervor. Zitronengelb und Magentarot sind vorherrschend, die in zarten, transparenten Schichten aufgetragene Farbe liegt wie ein Schleier über dem Papier und lässt die Papierstruktur sichtbar werden.

NB

During the 1980s, Gerhard Richter repeatedly occupied himself with watercolour painting over longer periods of time. In the small-format, vibrantly coloured works, in which pencil and oil pastel chalk are also partially included; the artist explores the creative options of this technique. Both transparent and opaque paint applications are equally present, the uncontrolled blooming of colour streaks being largely avoided. The watercolours are created in several work stages; meanwhile, the paint layer applied last was able to dry. Due to this work process, chance as a characteristic element of watercolour painting and the artist's control over the paint balance each other out. Pictorial spaces of pronounced complexity and three-dimensionality are created. During spring 1988, Richter worked on an extensive series of works of small abstract watercolours; between 17th March and 4th May 1988, he created almost one work per day. From the partly quite dark compositions, in which blue, red and green tones dominate, the work offered here stands out with its fresh, bright colouring. Lemon yellow and magenta red are predominant; the paint applied in delicate, transparent layers lies like a veil over the paper, making the structure of the paper visible.



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

R650 GRAU
1974

Öl auf Glas eines rahmenlosen Wechselrahmens. 40 x 50 cm. Rückseitig signiert, datiert und nummeriert. Exemplar 40/60. Edition Museumsverein Mönchengladbach. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

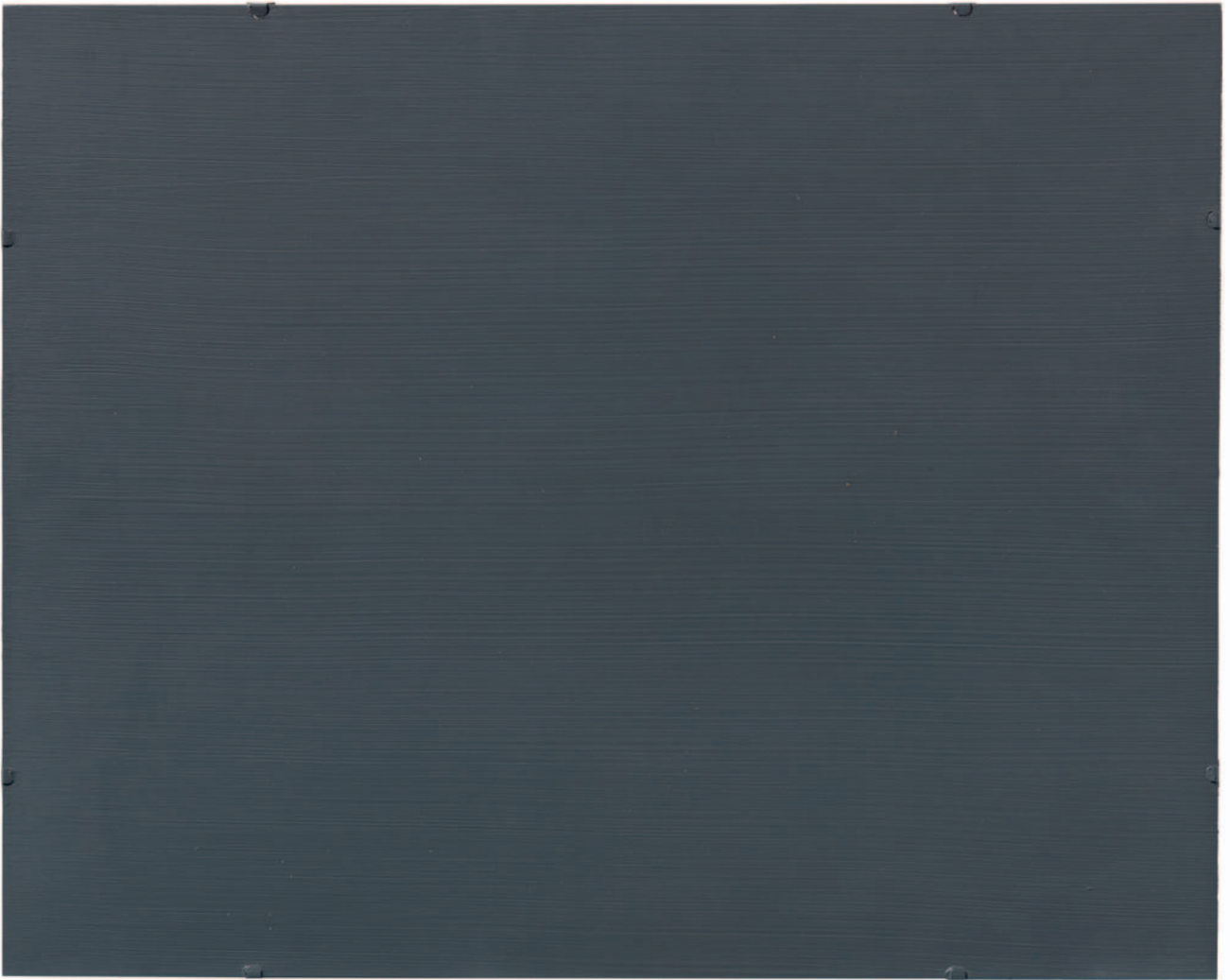
Butin 53

Oil on glass from a frameless picture frame with removable back. 40 x 50 cm. Signed and dated verso. Numbered 40/60. Edition Museumsverein Mönchengladbach. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 20 000 – 30 000,–



ISA GENZKEN

Bad Oldesloe 1948

R651 WELTEMPFÄNGER 1987

Beton. Ca. 15 x 23,5 x 4,7 cm. Mit Antenne.
Auf der Unterseite signiert und datiert 'Isa
Genzken 1987' sowie nummeriert. Exemplar
14/18. Mit Unikatcharakter. Edition Kunst-
verein für die Rheinlande und Westfalen,
Düsseldorf. – Mit Atelierspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Werkarchiv
Isa Genzken, Galerie Buchholz, Köln, Berlin,
registriert.

*Concrete. Approx. 15 x 23.5 x 4.7 cm. With
antenna. Signed and dated 'Isa Genzken 1987'
on the underside. Numbered 14/18. With
unique character. Edition Kunstverein für
die Rheinlande und Westfalen, Dusseldorf. –
Traces of studio.*

*The current work is registered in Isa Genzken's
works archive, Galerie Buchholz Cologne,
Berlin.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Literatur *Literature*

Katalog Jahressgaben 1987, Kunstverein für
die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf,
Kat.Nr.9 mit Abb. (anderes Exemplar)

€ 20 000 – 30 000,–



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

R652 HAUT II
2004

Farbserigraphie auf Leinwand. 60 x 90 cm.
Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und beschriftet 'Druckprobe für "Milk" Richter 2004'. Eines von insgesamt 6 Exemplaren auf Leinwand der Edition Haut I und Haut II. Darüber hinaus wurden von Haut I und Haut II jeweils 80 Exemplare auf Papier herausgegeben.

Butin 127

Colour silkscreen on canvas. 60 x 90 cm. Framed. Signed, dated, and inscribed 'Druckprobe für "Milk" Richter 2004' verso. One of a total of 6 proofs on canvas from the edition Haut I and Haut II. In addition, 80 proofs on paper were published of Haut I and Haut II resp.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 70 000 – 90 000,-

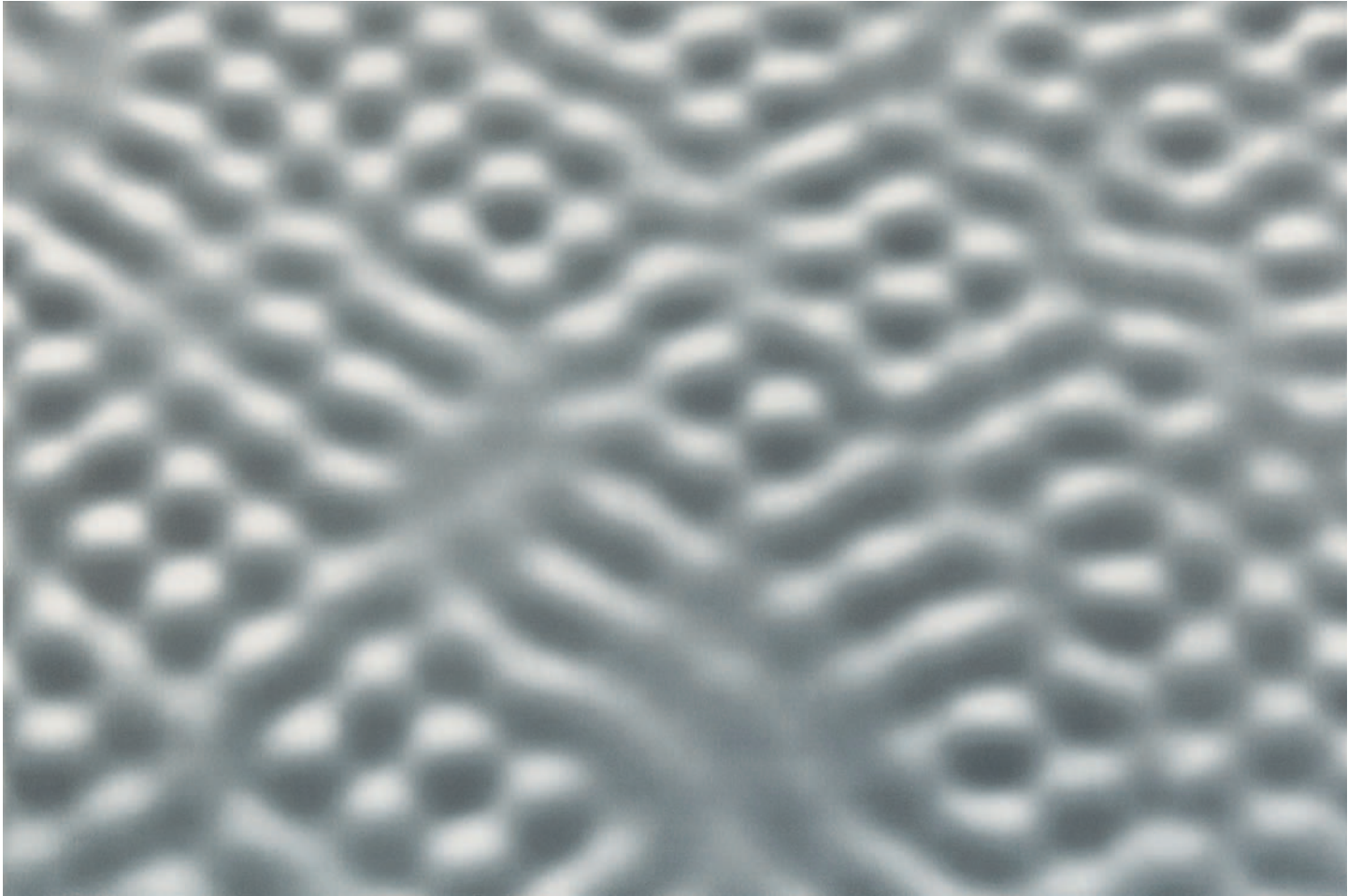
Die Editionen von „Haut I“ und „Haut II“ entstanden anlässlich der Gerhard-Richter-Ausstellung „Printed! Druckgrafik, Foto-Editionen und Künstlerbücher“ im Kunstmuseum Bonn 2004. Aus dem gleichen Jahr stammen auch die beiden „Abstraktes Bild (Haut)“ betitelten Ölgemälde (WVZ 887-2 und 887-3), die dasselbe Thema behandeln.

Richter modifizierte hierfür das Fotomotiv „milch, 75 hz“ von Carsten Nicolai aus dem Jahr 2000. Nicolai fotografierte in einer insgesamt 10-teiligen Serie die Oberfläche von Milch, die einem akustischen Signal im Frequenzbereich zwischen 10 und 150 hz. ausgesetzt war. Der akustische Einfluss versetzte die Oberfläche der Flüssigkeit in eine permanente Vibration. Je nach Stärke der Klangfrequenz änderte sich die Bewegungsstruktur und führte zu immer neuen dreidimensionalen Mustern, in denen regelmäßige und unregelmäßige Strukturen, Schärfe und Unschärfe interagierten.

Über die „Haut“-Arbeiten schreibt Dorothee Brill: „Auch hier fügt er dem Bild einen Titel bei, dessen Richtigkeit in Bezug auf die Identität des abgebildeten Gegenstands der Betrachter nicht überprüfen kann. [...] Während die Vorlage den Titel Milch trägt, nennt Richter die seinige Haut. Hier wie dort kommt dem Titel eine instruktive Funktion zu, doch stellt er in dem einen Fall den tatsächlichen, im anderen einen fiktiven Bezug her – beide erscheinen visuell plausibel. Für den Rezeptionsprozess ist es also sekundär, ob die figurativen Anbindungen dem entsprechen, was in der Produktion als Vorlage gedient haben mag. Es sind Vorgänge, die Richter auch bei der Rezeption von abstrakten Bildern am Werke sieht, für die keine figurative Vorlage Pate stand. Hier wie dort entsteht eine Aufladung des Bildes mit Gegenständlichkeit auf Basis formaler Korrespondenzen.“ (Dorothee Brill, in: Gerhard Richter, Panorama, Ausst.Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin u.a., München 2012, S.247).

NB

The editions of 'Haut I' and 'Haut II' were created on the occasion of the Gerhard Richter exhibition 'Printed! Druckgrafik, Foto-Editionen und Künstlerbücher' at Kunstmuseum Bonn 2004. The two oil paintings titled 'Abstraktes Bild (Haut)' (WVZ 887-2 and 887-3), addressing the same topic, also originated in that year. The two oil paintings titled 'Abstraktes Bild (Haut)' (WVZ 887-2 and 887-3), addressing the same topic, also originated in that year. In a 10-piece series, Nicolai photographed the surface of milk subjected to an acoustic signal within a frequency range between 10 and 150 Hz. The acoustic influence caused a permanent vibration on the surface of the liquid. The structure of motion changed according to the power of the sound frequency and led to ever new three-dimensional patterns, in which regular and irregular structures, focus and blur interacted. The structure of motion changed according to the power of the sound frequency and led to ever new three-dimensional patterns, in which regular and irregular structures, focus and blur interacted. While the model has the title 'Milch', Richter calls his work 'Haut'. In both cases the title has an instructive function, however, in the one case it establishes the actual reference, in the other a fictitious one – both appear visually plausible. In both cases the title has an instructive function, however, in the one case it establishes the actual reference, in the other a fictitious one – both appear visually plausible. Processes that did not have a figurative model, and which Richter similarly sees in the work of abstract paintings. In both cases, the picture is charged with representationalism on the basis of formal correspondences.' (Dorothee Brill, Gerhard Richter. Panorama, exhib.cat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin i.a., Munich 2012, p.247).



GERHARD RICHTER

Dresden 1932

R653 FRAU MIT KIND 2005

Frequenzmodulierter Offsetdruck auf Karton.
155 x 130 cm. Rahmenmaß 159,5 x 134,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert, datiert und
nummeriert. Exemplar 3/32 (+8 A.P.). Edition
Joseph Heni, G.F., London (mit rückseitigem
Aufkleber).

Die Edition wurde nach Vorgaben des Künst-
lers gerahmt.

Butin 130

*Frequency modulated offset print on card.
155 x 130 cm. Frame dimension
159.5 x 134.5 cm. Framed under glass.
Signed, dated, and numbered. Numbered 3/32
(+8 A.P.). Edition Joseph Heni, G.F., London
(label verso).*

*The edition was framed according to the
artist's specifications.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 80 000,-

Grundlage für diese Offset-Edition ist das Gemälde „Frau mit Kind (Strand)“, das Gerhard Richter 1965 nach einer Zeitschriftenillustration geschaffen hatte. Das Motiv entstammt also der berühmten Werkgruppe der gemalten Photo – Gemälde, die Richter in den 1960er Jahren nach Photographien aus Printmedien und Photoalben schuf. Photographische Dokumente des aktuellen politischen Geschehens stehen neben Sehnsuchtsmotiven der Werbung, privaten Familienbildnissen und Abbildern von banalen Alltagsgegenständen. Ihr besonderer Reiz resultiert daraus, dass den meist belanglos erscheinenden Motiven eine zweite Bedeutungsebene zugrunde liegt, die sich oft erst bei Kenntnis der konkreten Herkunft der Bildquelle erschließt. So lässt sich auch bei Betrachtung der „Frau mit Kind“ nicht sagen, ob das photographische Vorbild einer Illustrierten oder einem Familienalbum entnommen wurde, ob es dokumentarischen, werbenden oder privaten Charakter besitzt. Zusätzlich verunklärt das bildnerische Mittel der Unschärfe die Darstellung. Richter setzt sie als Mittel der Verfremdung und Verzerrung ein, um die Distanz zwischen Wirklichkeit und ihrem nur scheinbar objektiven photographischen Abbild zu verdeutlichen.

Die Distanz zur Realität erfährt in diesem Offsetdruck eine weitere Steigerung: das Gemälde, das nach einer gedruckten Photographie gemalt wurde, wird wiederum photomechanisch reproduziert. „Ich kann über Wirklichkeit nichts Deutlicheres sagen als mein Verhältnis zur Wirklichkeit, und das hat dann was zu tun mit Unschärfe, Unsicherheit, Flüchtigkeit, Teilweisigkeit oder was immer.“ (Gerhard Richter, zit.nach: Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné Volume 1, Ostfildern 2011, S.28).

NB

The basis for this offset edition is the painting 'Frau mit Kind (Strand)' [Woman with Child (Beach)], which Gerhard Richter created in 1965, adapted from an illustration from a magazine.

The motif thus originates from the famous group of works of the painted Photo-Paintings, which Richter created in the 1960s based on photographs from print media and photo albums. Photographic documents of current political events stand alongside nostalgic motifs from adverts, private family portraits, and images of banal everyday objects. Their special charm results from the fact that the motifs, for the most part seemingly trivial, are based on a further semantic level, which often only becomes apparent when the concrete origin of the source of the picture is deduced. Thus, when viewing 'Woman with Child', one cannot say whether the photographic model was taken from a magazine or a family album, whether it has a documentary, advertising or private character. In addition, the pictorial means of blurring distorts the depiction. Richter used this as a means of alienation and distortion to illustrate the distance between reality and its only seemingly objective photographic replica.

The distance to reality is further intensified in this offset print: the painting, which was painted based on a photographic print, is in turn photomechanically reproduced. 'I can best define reality through my own attitude to reality and that has something to do with blurredness, insecurity, volatility, partiality, or whatever.' (Gerhard Richter, quoted in: Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné Volume 1, Ostfildern 2011, p.28).



1/2

October 2005

GOTTHARD GRAUBNER
Erlbach/Vogtland 1930 – 2013 Neuss

654 OHNE TITEL
1997

Öl und Acryl auf Leinwand auf Synthetikwatte. Ca. 54 x 56 x 10 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Graubner 97' sowie mit Richtungspfeil. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Oil and acrylic on canvas on synthetic cotton wool. Approx. 54 x 56 x 10 cm. Signed and dated 'Graubner 97' verso on canvas with directional arrow. – Traces of studio and minor traces of age.

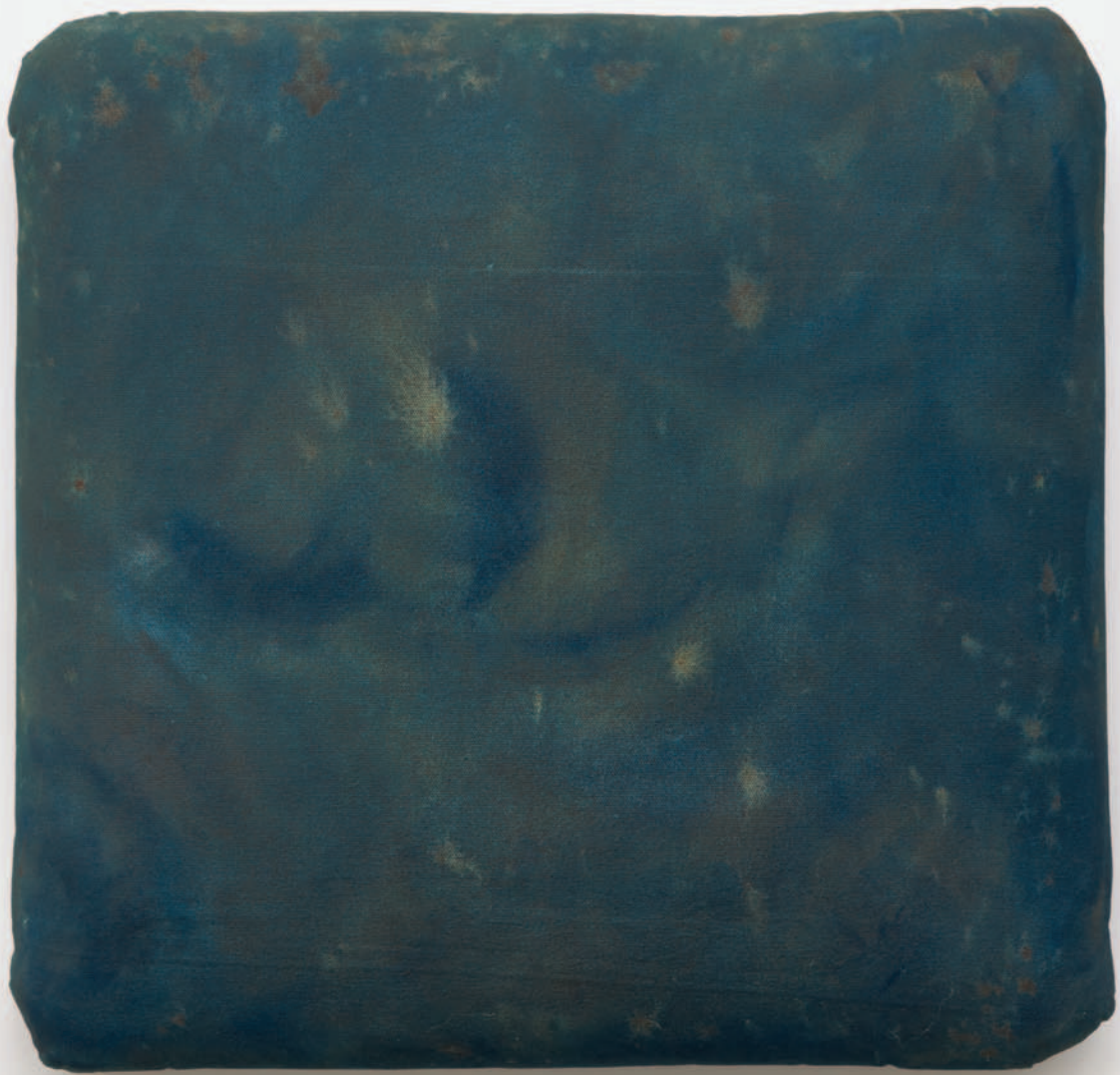
Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 30 000 – 40 000,–

In der Konzentration auf ein gleichmäßig gewölbtes Kissenbild von Gotthard Graubner fällt es nicht schwer, spirituelle Meditation zu assoziieren. Das Feld voll substanzieller Farbe, in einem nahezu unbegrenzten Farbraum, verbreitet Ruhe, wirkt sogleich auch anregend bis aufregend, je Konfrontation. Graubner provoziert den Dialog mit seinen „Farbleibern“, wie er sie liebevoll nennt, und entschädigt den Betrachter mit einem Kraftfeld voller Energie. Es entsteht ein Beziehungsgeflecht zwischen der Farbe des Kissens, dem Raum, in dem es hängt, und dem Körper, der sich einlässt, die Schwingungen zu empfangen. Die Oberflächen der mit fester Baumwolle überspannten Kissen aus synthetischer Watte sind offenporig, oftmals wolkig eingefärbt, die matte Grundfarbe wie hier das Blau unaufgeregt gebrochen mit Erdtönen, einbalsamiert mit weicher Bewegung. Alles Illusion oder gar Suggestion? Vielleicht: Ein längeres Verweilen im Graubner-Pavillon im Museum auf der Insel Hombroich bei Neuss verändert die Perspektive unserer Wahrnehmung von Raum und Bild. So sind die großen Kissen von Graubner auffallend tief, für das Auge angenehm unanstrengend gehängt in einem von Erwin Heerich ausgedachten Raum ohne künstliche Lichtquellen, nur mit Tageslicht: „Meine Bilder bauen sich auf mit dem Wachsen des Lichts, verlöschen mit dem Licht; Anfang und Ende sind austauschbar. Sie bezeichnen keinen Zustand, sie sind Übergang“, so Graubner 1975 anlässlich einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Graubners Gefühl für nuancierte Inszenierung, sein Verständnis für Farbe ist buchstäblich eingebettet in eine umfassende Vorstellung einer kolossal verdichteten Bildsprache.

MvL

It isn't difficult to associate spiritual mediation when concentrating on an evenly domed cushion picture by Gotthard Graubner. The field full of substantial colour, in an almost unlimited colour space, spreads tranquility and is stimulating as well as exciting at the same time, depending on the confrontation. Graubner provokes the dialogue with his "colour bodies", as he lovingly calls them, and compensates the observer with a force field full of energy. The result is a network of relationships between the colour of the cushion, the space in which it hangs, and the body which allows itself to receive the vibrations. Filled with synthetic wadding, the surfaces of the cotton-covered cushions are open-pored, often with cloudy dyes, the matt base colour, here blue, is gently broken with earth tones, embalmed with soft movement. All an illusion or even a suggestion? Perhaps: a longer stay in the Graubner Pavilion in the museum on the Hombroich Island near Neuss changes the perspective of our perception of space and image. Graubner's large cushions are strikingly deep, hung comfortably for the eye in a room devised by Erwin Heerich without artificial light sources, only with daylight: "My pictures build up with the growth of light, extinguish with light; beginning and end are interchangeable. They don't describe a state, they are transition", as said by Graubner on the occasion of an exhibition in the Hamburg Kunsthalle. Graubner's feeling for nuanced staging, his understanding of colour, is literally embedded in a comprehensive idea of a colossally condensed pictorial language.



NEO RAUCH

Leipzig 1960

655 **OHNE TITEL**

1994

Mischtechnik auf Karton. 56,5 x 78,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'RAUCH 94'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Mit schriftlicher Bestätigung vom Büro
Loy und Rauch, Leipzig, per E-Mail vom
28.03.2019.

*Mixed media on card. 56.5 x 78.5 cm. Framed
under glass. Signed and dated 'RAUCH 94'. –
Minor traces fo age.*

*With a written confirmation from the Loy
and Rauch offices, Leipzig, via email dated
28.03.2019.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Eigen + Art, Berlin (mit rückseitigem
Aufkleber); Privatsammlung, Nordrhein-
Westfalen

€ 30 000 – 40 000,–



MARWAN

Damaskus 1934 – 2016 Berlin

656 OHNE TITEL 1988/1989

Öl auf Leinwand. 195 x 146 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und
datiert 'marwan Sep. 88 Jan. 89 April 89'.

Wir danken Angelika von Schwedes, Berlin,
für hilfreiche Auskünfte.

*Oil on canvas. 195 x 146 cm. Framed. Signed
and dated 'marwan Sep. 88 Jan. 89 April 89'
verso on stretcher.*

*We would like to thank Angelika von
Schwedes, Berlin, for helpful information.*

Provenienz *Provenance*

Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Berlin

€ 100 000 – 150 000,–

Marwan malt Menschenbilder, nicht nur das, auch Stillleben, aber es sind die unerhörten Menschbilder, die dem Betrachter nachhaltig im Gedächtnis bleiben, wie etwa gesehen und damit konfrontiert im „Pavillon der Freuden und Ängste“ im Giardini, dem zentralen Pavillon der vergangenen Biennale di Venezia im Jahr 2017. Ein Raum mit hellem, südlichen Oberlicht mit Porträts, mit Selbstporträts, deren Charakter Jörn Merkert so treffend auf den Punkt bringt: „Der Mensch, das stille Leben der Dinge, die innere Landschaft – aus diesen wenigen, so nahen und ganz einfachen Themen besteht Marwans künstlerischer Kosmos.“ (Jörn Merkert Marwan, Ein syrischer Maler in Berlin, Berlin 2001, S.23). Dabei zielt Marwan auf eine deutlich hervorgehobene Distanz ab zwischen dem Betrachter und dem Porträt, welches Marwan wie hier mit einer konsequenten, informellen Verschleierung inszeniert, um womöglich ein Geheimnis hinter der Gesichtsfassade zu hüten. Die Gesichter sind wie Landschaften, deren Strukturen er zwischen Figurativem und Abstraktem bewegt. Zeitgenossen wie Georg Baselitz und Eugen Schönebeck, die nach Jahren der figurlichen Enthaltensamkeit in der Malerei Anfang der 1960er Jahre den Begriff der Gegenständlichkeit provozierend erneuern und damit zu revolutionieren, faszinieren den introvertierten Künstler. Sich selbst zu ergründen oder das Gesicht anderer offensiv in den Mittelpunkt seiner Beschäftigung zu stellen, Erinnerungen und Seelenanalysen Form und Farbe zugeben, mit einem Grundgerüst der Gesichtszüge zwischen zurückhaltenden Farbnuancen und greller Buntheit die Existenz des menschlichen Daseins unausweichlich auszuloten, verbindet Marwan auch mit dem Expressionisten Alexej von Jawlensky, der sich in dieser vielfältigen Weise über einen ähnlich langen Zeitraum mit dem Antlitz des Menschen Jahrzehnte zuvor auseinandersetzt.

MvL

Marwan paints people pictures, not only that, but also still lifes. But it is the incredible people pictures that remain in the viewer's memory, such as seen and confronted with in "Pavilion of Joys and Fears" in Giardini, the central pavilion of the Venice Biennale in 2017. A room with bright, southerly light with portraits, with self-portraits, whose character Jörn Merkert sums up so succinctly: "Man, the quiet life of things, the inner landscape – Marwan's artistic cosmos is made up of these few, so close and simple themes." (Jörn Merkert Marwan. A Syrian painter in Berlin. 2001, p.23). Marwan aims for a clearly emphasised distance between the viewer and the portrait, which Marwan stages, as here, with a consistent, informal veiling in order where possible to keep a secret behind the facial facade. The faces are like landscapes, the structures of which he moves between the figurative and abstract. The introverted artist was fascinated by contemporaries such as Georg Baselitz and Eugen Schönebeck, who, after years of figurative abstinence in painting in the early 1960s, provocatively renewed the concept of figuration, thereby revolutionising it. Exploring himself or placing the face of others offensively at the centre of his pursuit, admitting form and colour to memories and soul analysis, inevitably fathoming the existence of human life with a basic framework of facial features between reserved colour nuances and garish colourfulness, Marwan also associates himself with the expressionist Alexej von Jawlensky, who had been dealing with the countenance of human of man in this multifaceted way decades before.



GEORG BASELITZ

Deutschbaselitz/Oberlausitz 1938

657 **OHNE TITEL**

1991

Ölkreide und Pastell auf Papier. 86 x 61,5 cm.
Unter Glas gerahmt. Signiert und datiert
'17.X.91 Baselitz'. – Mit geringfügigen Alters-
spuren.

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

*Oil crayon and pastel on paper. 86 x 61.5 cm.
Framed under glass. Signed and dated
'17.X.91 Baselitz'. – Minor traces of age.*

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

Provenienz Provenance

Galerie Michael Werner, Köln; Galerie Sfeir-
Semler, Hamburg und Beirut; Galerie Beyeler,
Basel (mit rückseitigem Aufkleber); Privat-
sammlung, Norddeutschland

Ausstellungen Exhibitions

Basel 1992 (Galerie Beyeler), Georg Baselitz,
Ausst.Kat.Nr.59 (mit rückseitigem Aufkleber).

€ 30 000 – 40 000,–



Lee H. 2.9.1 Bandy 2

JAMES BROWN

Los Angeles 1951

R658 **OHNE TITEL**
1983

Öl auf Leinwand. 170 x 245 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert
und beschriftet 'James Brown New York 1983'. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*Oil on canvas. 170 x 245 cm. Framed. Signed,
dated, and inscribed 'James Brown New York
1983' verso on canvas. – Traces of studio and
minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,–





TONY CRAGG
Liverpool 1949

659 **RUNNER**
2014

Bronze mit schwarzer Patina.
150 x 106 x 46 cm. Im unteren Bereich mit
Signaturstempel "Cragg" sowie Gießerstem-
pel "SCHMÄKE DÜSSELDORF". Unikat.

*Bronze with black patina. 150 x 106 x 46 cm.
Signature stamp "Cragg" and foundry mark
"SCHMÄKE DÜSSELDORF" in the lower area.
Unique work.*

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler erworben
Privatsammlung, Berlin

€ 300 000 – 400 000,-

Spitznasige Derwische potenzieren im Moment der Drehung ihre energetische Dynamik und beschleunigen zu einem Tempo wie Eistänzer am Ende ihrer Pirouetten. Nicht erst mit dieser temperamentvollen Geste gibt Tony Cragg der menschlichen Figur eine neue Facette in der Skulptur. Diese verwunderlichen und in den Details überraschenden Formen haben ihren Ursprung in den „Early Forms“ und „Rational Beings“. Mit dem gesehenen Prinzip „Wirbelsäule“ und den darin immanent exzentrischen Verschiebungen entwickelt Tony Cragg in den letzten Jahren eine aufsehenerregende Sprache, mit der er seine signifikanten Plastiken mit narrativen Bezügen akzentuiert, wie an diesem Beispiel „Runner“ prägnant zu sehen ist. „Was mich an diesen Skulpturen interessierte, war“, so der Bildhauer 1996, „wie eine organische, irrationale Form sich mit dem starren geometrischen Element verband und daraus neue Formen entstanden, in denen ich eine Fülle erregender Bezüge und Eindrücke entdeckte.“ (Tony Cragg, Wirbelsäule, The Articulated Column in der Skulpturen-sammlung Viersen, Viersen 1996, S.24). Hieraus entwickelt der Künstler seine Skulpturen in den letzten Jahren zu einer komplexen Sprache aus formalen Implikationen, Analogien, Transformationen und realisiert dabei höchst überraschende Momente. Das Verschmelzen von Schichten zu geschlossenen Formen bildet eine bildhauerische Errungenschaft, die Anthony Cragg in unterschiedlichen Materialien und formalen Strategien weiterentwickelt, bis er das scheinbar Unmögliche realisiert: die Auflösung von skulpturaler Statik. Stimmen Prozess und Material überein, lotet der Künstler die Möglichkeiten und Bedingungen einer plastischen Form wie bei „Runner“ aus. 2009 entsteht eine erste Arbeit mit diesen extremen, exzentrischen Verschiebungen eines Volumens um eine Achse in Holz, Schichtholz, dessen ausgeprägte lineare Maserung den von Cragg gewünschten Vorgang besonders herausstellt. In einer weiteren Stufe mit „Red Figure“ (2011) in rot durchfärbtem Schichtholz entspricht der Herauslösung einer der beiden Figuren in „Runner“ und verdichtet sie schließlich erneut mit der Arbeit „Group“ (2012), wiederum in Schichtholz. Er sieht hierin eine gewisse Wertigkeit, die sich durch die Ringe oder Schichten des Sperrholzes vermittelt.

Tony Cragg erfindet seine Formen zunächst in perspektivischen Zeichnungen mittleren Formats, auch wenn man in Versuchung kommt, das Ergebnis am Ende als eine Laune des Computers mit Zufallsgenerator anzunehmen. In diesen Zeichnungen kreierte der Künstler den Witz des Pittoresken wie das menschliche Profil, das in den Plastiken bisweilen auftaucht: Cragg zeichnet Bewegung und Gegenbewegung der Profile, eine hintereinander geschichtete Wiederholung von Silhouetten, mit der schon die Futuristen, etwa Giacomo Balla oder Umberto Boccioni ihre Bilder bzw. ihre Skulpturen dynamisierten. „Ich interessiere mich [...] für den Kopf und das Profil, weil es einfache Dinge sind, die Menschen wirklich gut lesen können. Es ist eine Form auf die wir uns konzentrieren, wo alle Parameter und Fähigkeiten unseres ästhetischen Urteilsvermögens zusammentreffen [...] das Gesicht ist wahrscheinlich die wichtigste Oberfläche die wir analysieren.“ (Anthony Cragg in einem Interview mit Jon Wood, in: Ausst.: Tony Cragg versus F.X. Messerschmidt, Wien 2008, S.15). Die Konzentration auf die Oberfläche und ihre ästhetisch perfekte Erscheinung des Sichtbaren, die genaue Abstimmung zwischen Form / Figur und gewähltem Material, kurzum: Mit der plastischen Präsenz das Gefühl für Oberfläche zu steigern, zeichnet





die besondere Stärke des Künstlers aus. „Runner“, so Cragg, „vermittelt mir das Gefühl, das man in dem Moment hat, in dem man denkt, man weiß, wo es langgeht, aber dabei erahnt, möglicherweise in die falsche Richtung zu laufen. Dies bezieht sich häufig nicht nur auf die kleinen persönlichen Dinge, sondern oft auch auf die großen Bewegungen und Tendenzen, die man allgemein um sich spürt.“ (<<http://salzburgfoundation.at/kunstprojekt-krauthuegel-anthony-cragg-drei-neue-aussenskulpturen/>>). Die Leichtigkeit dieser ungewöhnlichen Form und das gewählte Material Bronze verlangen vom Gießer höchstmögliche Präzision: Das vom Künstler erdachte, komplexe Aufeinanderstapeln von Konkavem und Konvexem scheint darüber spielerisch hinwegzutäuschen.

MvL

Dervishes with pointed noses increase their energetic dynamics at the moment of rotation and accelerate to great speed like figure skaters at the end of their pirouettes. It is not only with vivacious gestures such as this that Tony Cragg bestows the human figure with a new aspect in the art of sculpture. These wondrous shapes with unexpected details have their origin in the 'Early Forms' and 'Rational Beings'. In recent years, Tony Cragg developed a sensational form language with the visible principle of 'Wirbelsäule' [Spine] and the immanently embodied eccentric displacement, with which he accentuated his significant sculptures using narrative references, as can be seen incisively in this example of 'Runner'. 'What interested me in these sculptures,' commented the sculptor in 1996, 'was how an organic, irrational shape merged with a rigid, geometric element, thus creating new forms in which I discovered an abundance of exciting references and impresssculptorsions.' (Tony Cragg, Wirbelsäule, The Articulated Column in der Skulpturensammlung Viersen, Viersen 1996, p.24). In recent years, the artist has developed his sculptures into a complex language of formal implications, analogies, and transformations on this basis, realising highly surprising moments during the process. The fusion of layers into closed shapes constitutes a sculptural achievement that Tony Cragg further developed in various materials and formal strategies until he realised the seemingly impossible: the dissolution of sculptural statics. If process and material correspond, the artist sounds out the possibilities and conditions of a three-dimensional shape, as is the case with 'Runner'. In 2009, an initial work was created in wood, or rather plywood, showing these extreme, eccentric displacements of volume around an axis, the pronounced linear grain of the wood particularly emphasising the work process, just as Cragg intended. In a further step, in 'Red Figure', made of red imbued plywood, this corresponds with the separation of one of the two figures in 'Runner' and finally consolidates them again with the work 'Group' (2012), which is also made of plywood. He recognises a certain valency in this that is conveyed through the rings or layers of the plywood.

Initially, Tony Cragg invented his shapes by means of perspective drawings of a medium-sized format, even if one is tempted to assume the result at the end as an arbitrary result of the random generator of a computer. In these drawings the artist created the humour of the picturesque as well as the human profile that occasionally appear in the sculptures: Cragg draws the movement and counter-movement of profiles, a repetition of silhouettes layered one behind the other, with which the Futurists, such as Giacomo Balla or Umberto Boccioni, also lent dynamics to their paintings and sculptures. 'I am interested in [...] the head and the profile because they are simple enough for people to identify easily. It is a shape upon which we can concentrate, whereby all the parameters

and abilities of our aesthetic judgment coincide [...] the face is presumably the most important surface that we analyse.'(Tony Cragg in an interview with Jon Wood, quoted in: exhib.: Tony Cragg versus F.X. Messerschmidt, Vienna 2008, p.15). The concentration upon the surface and its aesthetically perfect visible appearance, the exact coordination between shape / figure and chosen materials, in short: the particular strength of the artist is his ability to increase the feeling for surfaces with his sculptural presence. 'Runner,' Cragg said, 'gives me that feeling that you get at the moment when you think that you know where you are going but you suspect that you may be running in the wrong direction. This often refers not only to small personal things but often also to the general feeling of greater movements and tendencies in your environment.' (<<http://salzburgfoundation.at/kunstprojekt-krauthuegel-anthony-cragg-drei-neue-aussenskulpturen/>>) The lightness of this unusual shape and the choice of bronze material demanded the highest possible precision from the caster: the complex stacking of the concave and the convex, conceived by the artist, seems to playfully divert from this.



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R660 **FACE (17)**
2003

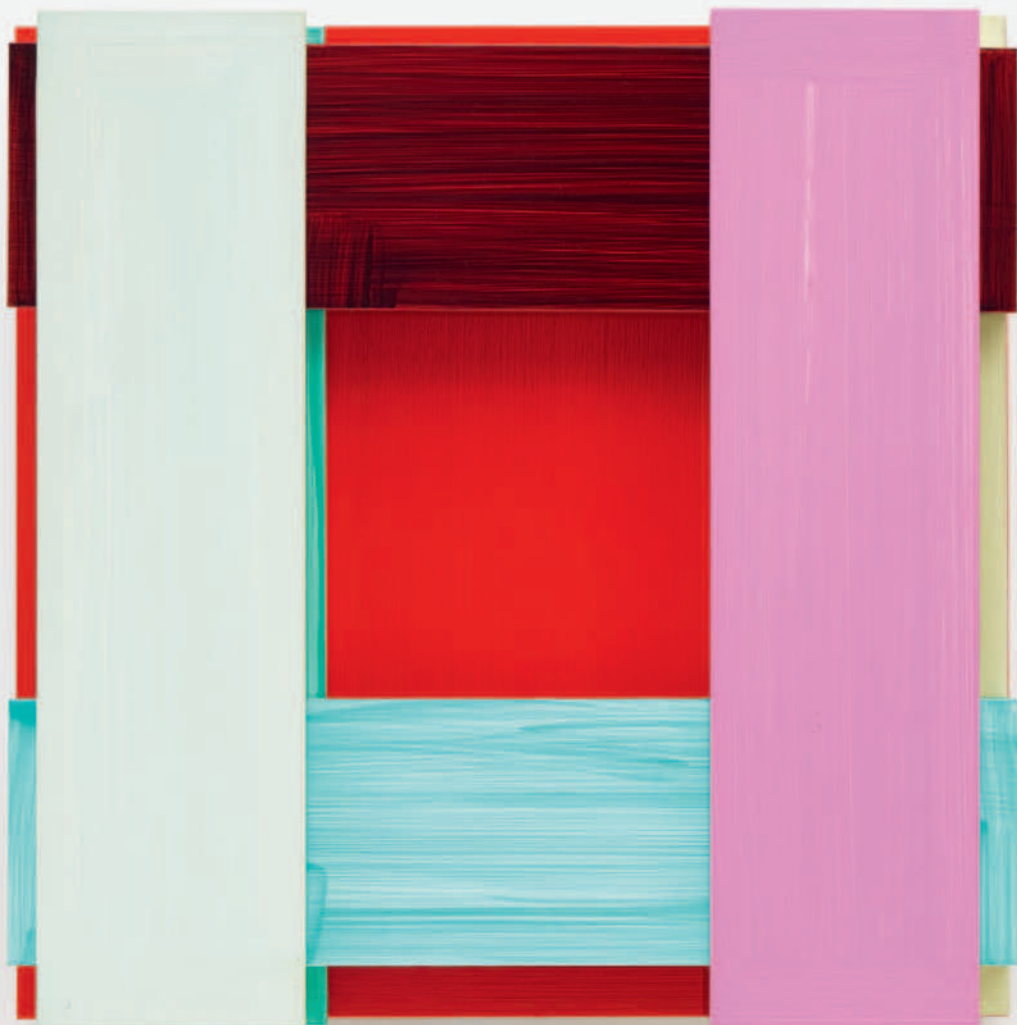
Acryl auf Aluminium. 38 x 38 x 8,9 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 2..3' sowie beschriftet '17' und
mit Richtungspfeilen.

*Acrylic on aluminium. 38 x 38 x 8.9 cm.
Signed and dated 'imi 2..3' verso on alumi-
nium and inscribed '17' and with directional
arrows.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,-



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R661 **FACE (18)**
2003

Acryl auf Aluminium. 38 x 38 x 8,9 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 2..3' sowie beschriftet '18' und
mit Richtungspfeilen. – Mit geringfügigen
Altersspuren.

*Acrylic on aluminium. 38 x 38 x 8.9 cm.
Signed and dated 'imi 2..3' and inscribed
'18' verso on aluminium and with directional
arrows. – Minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,-



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R662 **FACE (19)**
2003

Acryl auf Aluminium. 38 x 38 x 8,9 cm.
Rückseitig auf dem Aluminium signiert und
datiert 'imi 2..3' sowie beschriftet '19' und
mit Richtungspfeilen.

*Acrylic on aluminium. 38 x 38 x 8.9 cm.
Signed and dated 'imi 2..3' verso on alumi-
nium and inscribed '19' and with directional
arrows.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,-



IMI KNOEBEL

Dessau 1940

R663 OHNE TITEL

1985

Acryl auf Hartfaser, teils geritzt, 4-teilig. Je 204 x 105 cm. Gesamtmaß 204 x 420 cm. Signiert und datiert 'Imi 85'. Rückseitig auf dem Holz signiert und datiert 'Imi 85' sowie fortlaufend von '1' bis '4' beschriftet. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on plywood, partly scratched, in 4 parts. Each 204 x 105 cm. Overall size 204 x 420 cm. Signed and dated 'Imi 85'. Signed and dated 'Imi 85' verso on wood and consecutively inscribed '1' to '4'. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 100 000 – 150 000,-





IMI KNOEBEL

Lot ^R663

Mit strengen wie kargen „Linienbildern“ auf Hartfaser gestaltet Imi Knoebel seine erste umfängliche Präsenz. Den klaren, geometrischen Formenschatz in Schwarz und Weiß am Ende der 1960er Jahre klärt Imi Knoebel im Weiteren über die Verdichtung der Linie zum schwarzen respektive weißen Quadrat, zum schwarzen und weißen Kreuz, zur roten Raute, Rechteck oder Vieleck. Er überdenkt die Stringenz des losgelösten Einsatzes von rohen Hartfaserplatten, die unbemalt zu Kuben und anderen minimalistischen Formen gezimmert und mit Dachlatten und Keilrahmen zu skulpturalen Raumkörpern verdichtet, zu „specific objects“ (Donald Judd) reifen, wie der „Raum 19“, 1968/87 oder den „Genter Raum“ mit dem Einsatz von lackierten Farboberflächen im Jahre 1980.

Umso mehr erstaunt der Ausbruch des Künstlers in raumgreifende, vierteilige Werkkomplexe, die Knoebel romantisch „Eigentum Himmelreich“ betitelt: Schrottiges Metall, gebrauchte Bleche, alte Rohre zusammengehalten mit Draht nehmen ernsthaften Bezug zu aufgetürmten plastischen Gebilden. Ebenso dienen zahlreiche Zeichnungen mit feinen und anschwellenden Linien expressiver Gebärden dem Künstler, sich für die freie, heftige Geste vorzubereiten: Die bis dato zelebrierte strenge Ordnung makelloser Oberflächenbehandlung weicht dem mutwilligen Chaos nüchterner Konstruktivität.

Zwischenbilder, so von Imi Knoebel bezeichnet, sind Bilder, die keiner ausgeprägt seriellen Ausarbeitung unterliegen und im Freiraum zu weiteren Schritten in der Entwicklung dienen, wie etwa die wenigen mit „Sommer 84“ bezeichneten, im Format quadratischen Bilder mit schnell ausgeführten, heftig gesetzten Pinselhieben; eine kreuz und quer verwischt, dünn aufgetragene Malerei auf geritzter, zerkratzter und durchbrochener Holzfaserplatte. Diesen ersten malerischen Ausbrüchen folgen wenige Arbeiten wie hier mit dieser 1985 vorgenommenen Reihung von vier Tafeln zum Querformat, die der Künstler aussagereich seiner „Betrachtung 84“ zuordnet: Eine akzentuierte Steigerung informeller, nahezu aggressiver Pinselschrift auf mit Kratzspuren und Ritzungen ‚malträtierten‘, nicht grundierten Hartfaser. Dieser emotional farbreiche wie stark physische Vortrag erfährt wenige Jahre später in den monochrom schwarzen „Schlachtenbildern“ eine zusätzlich theatralische Übertreibung: Dramatische Schürf- und Bohrspuren, über die Oberfläche der Holztafel verteilt, lassen den Blick in den Raum dahinter zu, wirken wie eine Reminiszenz an Lucio Fontana, dessen Schnitt mit dem Messer in die monochrom bemalte Leinwand dem Bildträger der traditionellen Malerei zur eigenständigen Aussage verhilft.

MvL

Imi Knoebel designed his first extensive presence with rigorous and austere 'line paintings' on hardboard. At the end of the 1960s, Imi Knoebel further defined the clear, geometric treasure trove of forms in black and white by condensing the line to a black or white square, to a black and white cross, to a red rhombus, rectangle, or polygon. He reconsiders the stringency of the detached use of raw, unpainted hardboard panels built into cubes and other minimalist forms and accentuated with roof battens and stretcher frames into sculptural spatial bodies, matured into 'specific objects' (Donald Judd), such as 'Raum 19' in 1968/87 or the 'Genter Raum' in 1980, by means of lacquered colour surfaces.

All the more astonishing is the artist's outburst into expansive, multi-part work complexes, which Knoebel romantically titled 'Eigentum Himmelreich' [Property of the Kingdom of Heaven]: scrap metal, used sheet metal, and old pipes bound together with wire make serious reference to stacked plastic structures. Numerous drawings of fine and surging lines of expressive gesticulations also serve the artist as a preparation for a free, intense gesture: the strict order of flawless surface treatment celebrated to date yields to the wilful chaos of prosaic constructiveness.

Interim images, as Imi Knoebel calls them, are pictures that are not subject to any pronounced serial elaboration and are used as a free space in the development of further steps, as in the case of the few square format pictures marked 'Summer 84' of quickly executed, violently applied brush strokes; a crisscross of blurred, thinly applied painting on scored, scratched, and pierced fibreboard. These initial painterly outbursts were followed by a few works such as this one from 1985, in which the artist arranged a row of four panels to achieve a horizontal format, which he expressively ascribed to his 'Betrachtung 84' [Observation 84]: an accentuated intensification of informal, almost aggressive brushstrokes on unprimed hardboard 'maltreated' with scratches and scoring. A few years later, this emotionally colourful and strongly physical presentation experiences an additionally theatrical exaggeration in the monochrome black 'Schlachtenbildern' [Battle Pictures]: dramatic traces of scraping and drilling, distributed over the surface of the wooden panel, allowing a view into the space behind, seem like a reminiscence of Lucio Fontana, whose incision with a knife into the monochrome canvas helps the picture carrier of traditional painting to achieve an autonomous form of expression.

IMI KNOEBEL

Dessau 1940

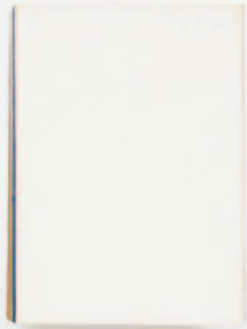
664 DIN VIII 2 A2-D2
1999

4-teilige Arbeit: je Acryl auf Aluminium.
Je 11,5 x 8 x 8,5 cm. Rückseitig jeweils auf
Papieretiketten betitelt 'DIN VIII 2' und
'A2' – D2'. Rückseitig eine Arbeit auf dem
Aluminium signiert und datiert 'imi 99'. –
Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

*4-part work: each acrylic on aluminium.
11.5 x 8 x 8.5 cm each. Titled 'DIN VIII 2' and
'A2' – D2' resp. verso on paper labels. One
work signed and dated 'imi 99' verso on
aluminium. – Traces of studio and minor
traces of age.*

€ 20 000 – 30 000,–





KATHARINA GROSSE

Freiburg/Breisgau 1961

R665 **OHNE TITEL**
2014/2015

Acryl auf Leinwand. 163 x 275 cm. Gerahmt.
Rückseitig auf der Leinwand zweifach
signiert und datiert 'Katharina Grosse 2015'
sowie mit der Werknummer '2014/1043 L'
und Maßangaben. – Mit Atelierspuren.

Die vorliegende Arbeit ist auf der Homepage
der Künstlerin verzeichnet.

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

*Acrylic on canvas. 163 x 275 cm. Framed.
Signed and dated 'Katharina Grosse 2015'
(twice) and with work number '2014/1043 L'
and dimensions verso on canvas. – Traces of
studio.*

*The present work is listed on the artist's
homepage.*

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

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 100 000 – 120 000,-





KATHARINA GROSSE

Freiburg/Breisgau 1961

R666 OHNE TITEL
2002/2013

Acryl auf Aluminium. 188 x 125 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Aluminium signiert und datiert 'Katharina Grosse 2002' sowie zusätzlich datiert '2002/2013 L' und mit Richtungspfeil.

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

Acrylic on aluminium. 188 x 125 cm. Framed. Signed and dated 'Katharina Grosse 2002', additionally dated '2002/2013 L' with directional arrow verso on aluminium.

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

Provenienz *Provenance*

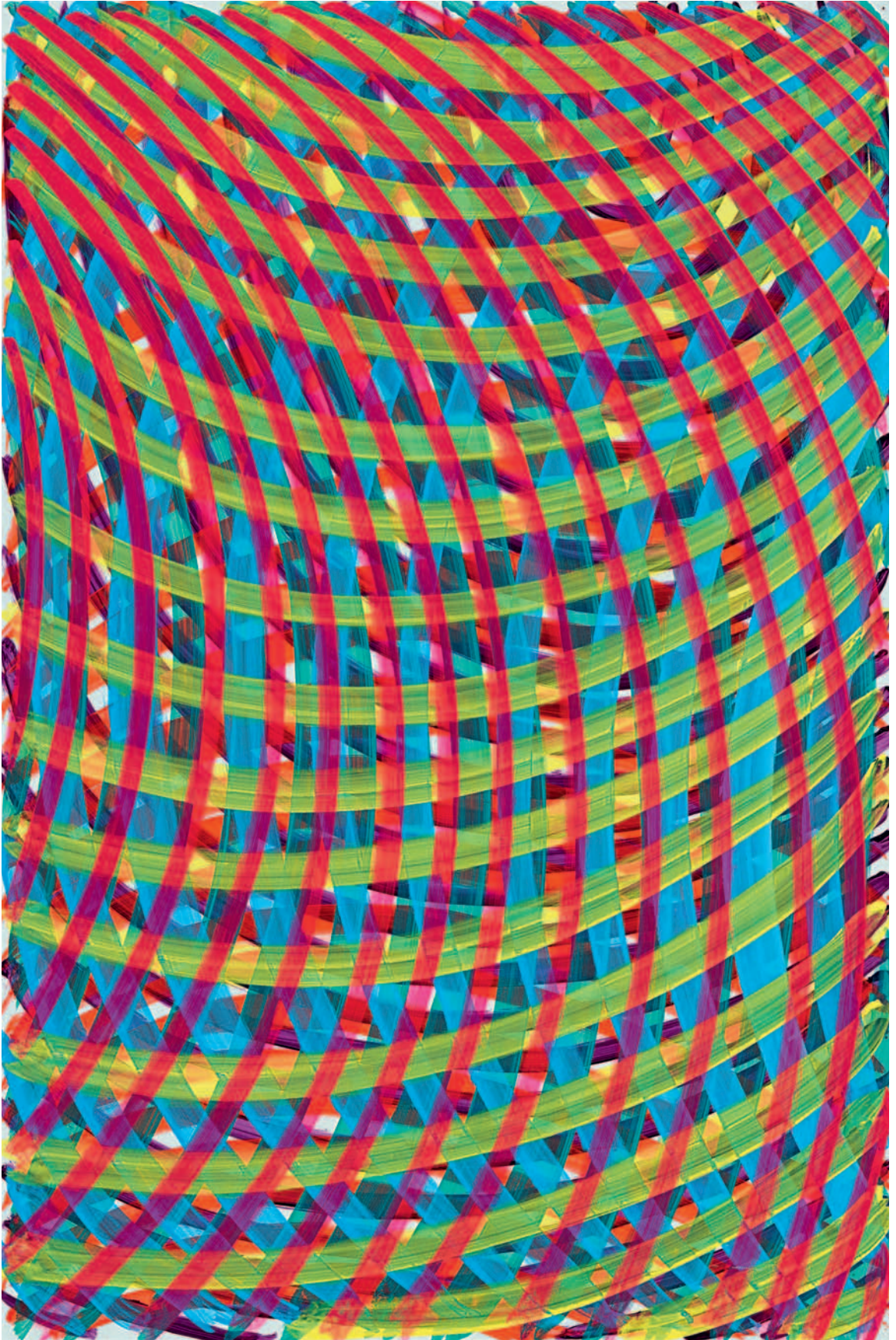
Galerie nächst St. Stephan, Wien (mit rückseitigem Aufkleber)
Rheinische Unternehmenssammlung

€ 40 000 – 60 000,-

Inmitten der farbsprühenden und großflächigen All-over-Malereien konzentriert sich die Künstlerin mit Arbeiten auf Papier oder wie hier auf Aluminium, immer wieder auf relativ kleine Formate, die sie in klassischer Malweise vornimmt und auf den eigentlichen Vorgang des Malens eingeht: Bahn für Bahn, physisch nachvollziehbar mit unterscheidbaren, rhythmisiert nebeneinandergesetzten Pinselzügen auf den Bildträger aufgetragen, die glatte, nicht saugende Aluminiumtafel zumindest an den Rändern sichtbar belassend. Damit ist die haptisch glänzende Materialität des Bildträgers als Moment der Malerei definiert, über den Grosse mit disziplinierter Konzentration ein offenes Netz aus Bewegung und Gegenbewegung spannt, voneinander unabhängige, einander überlagernde Farbbahnen und Farblinien aus parallel gesetzten Bögen. Die Farben sind nicht gesprüht, sondern mit dem Pinsel in nahezu transparentem Farbauftrag lasierend aufgetragen und können noch in der Tiefe des Raumes deutlich voneinander getrennt wahrgenommen werden. Katharina Grosse malt ein Konstrukt, eine Ablagerung von rhythmisch organisierten Streifen auf dem Format eines Tafelbildes. Wie in einem Blick durch eine Membran begegnen uns die Dinge in ihrer eigenen Realität: ein verschleierndes Farbnetz der farbigen Linien, die, kreuz und quer geordnet, die Funktion haben, die Illusion von tiefer Räumlichkeit in offener Transparenz zu erzeugen. Wie wenn man in einen dieser geheimnisvollen Spiegel sieht, die das Motiv bis in die tiefer liegenden Schichten, bis in die Unendlichkeit repetiert und den Gedanken eines möglichen Rappports über das gewählte Format hinaus inszeniert.

MvL

In the midst of the colour-sprayed and large-scale All-over paintings, the artist concentrates on works on paper, or as here, on aluminium, often on relatively small formats which she undertakes in a classical painting manner and responds to the actual process of painting. Tract for tract, physically comprehensible with distinguishable, rhythmically juxtaposed brushstrokes applied to the picture carrier leaving the smooth, non-absorbent aluminium panel visible at least at the edges. In doing so, the haptically shining materiality of the picture carrier is defined as the moment of painting, over which, with disciplined concentration, Grosse stretches an open network of movement and counter-movement, colour tracts and colour lines of parallel arcs independent of each other, overlapping. The colours are not sprayed but applied with a brush in an almost transparent glaze and can still be clearly individually perceived in the depth of the space. Katharina Grosse paints a construct, a deposit of rhythmically organised stripes in the format of a panel painting. As with a glimpse through a membrane, we encounter things in their own reality: a veiled colour net of criss-crossed coloured lines which have the function of generating the illusion of deep spaciality in open transparency. As if one were to look into one of those mysterious mirrors which repeat the motif into the deeper layers, into infinity, and stage the idea of a possible rapport beyond the chosen format.



SEO

Kwang-Ju/Südkorea 1977

667 **PARALLEL WORLD II**
2011

Acryl und Papiercollage auf Leinwand.
180 x 130 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der
Leinwand signiert, datiert und betitelt
"Parallel' [sic.] 'World II'" '17.Okt.2011 SEO'
sowie mit Maßangaben.

*Acrylic and paper collage on canvas.
180 x 130 cm. Framed. Signed, dated, and
titled "'Parallel' [sic.] 'World II'" '17.Okt.2011
SEO' verso on canvas and with dimensions.*

Provenienz *Provenance*

Galerie Michael Schultz, Berlin
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 25 000 – 35 000,–

Die Sehnsucht, bis an das Ende der Welt über unsere Erde vorzudringen, scheint für die Astrologen und Physiker unermesslich. Viele Phänomene wissenschaftlicher Theorien haben die bildende Kunst zu phantastischen Bildfindungen angeregt. So auch die koreanische Künstlerin SEO, die hier eine Traumwirklichkeit nachvollzieht, den Blick in ein Paralleluniversum mit bloßem Auge wahrzunehmen. Konkret geht es hier um die Existenz des Schwarzen Lochs, das die beiden Nobelpreisträger Stephen Hawking und Kip Thorne seit Mitte der 1970er Jahre als gegeben sehen, ihre visuelle Darstellung allerdings als noch nicht gesichert gilt. Inzwischen gelingt es, das Schwarze Loch im Kontrast zu seiner sichtbaren Umgebung abzubilden; das Licht reflektierende Gas nämlich, das in einem scheibenförmigen Strudel von dem dunklen Zentrum angezogen wird, macht dies möglich. Diesen Moment eines höchst komplizierten Vorgangs, der mit bloßem Auge keineswegs erkennbar ist, nimmt SEO zum Anlass, ihren romantischen Blick auf das Phänomen zu richten. Noch während des Studiums bei Georg Baselitz Anfang des neuen Jahrtausends in Berlin beginnt sie, sich mit Themen und Symbolen ihrer neuen Heimat malerisch auseinanderzusetzen. Hierzu zählt nicht nur das Phänomen skurriler Gartenzwerge sondern auch die Analyse deutscher Malerei an Bildbeispielen von Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Carl Spitzweg und nicht zuletzt Caspar David Friedrich. In dessen Gemälden wie „Mönch am Meer“, „Mondaufgang am Meer“ und „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ entdeckt SEO nicht nur Friedrichs romantisch überhöhten Blick in eine unendliche Weite, sondern die Künstlerin lässt mit dem Zitat zentraler Motive des Romantikers in ihrer Malerei auch ihre Sehnsucht nach der Weite der fernen Heimat spüren, die sie 2003 mit Arbeiten zu „Meine deutschen Träume“ formuliert.

MvL

The longing to advance to the end of the world above our earth seems immeasurable for the astrologers and physicists. Many phenomena of scientific theories have inspired the fine arts to fantastic image conceptions. This is also the case for the Korean artist SEO, who here constructs a dream reality in order to have a glimpse with the naked eye into a parallel universe. In concrete terms, it is about the existence of the black hole that the two Nobel Prize winners Stephen Hawking and Kip Thorne believed in since the mid 1970s, although the visual representation had not been determined. In the meantime, it has been possible to depict the black hole in contrast to its visible surroundings – made possible namely by the light-reflecting gas which is attracted by the dark centre in a disc-shaped cortex. This moment of a highly complicated process, by no means visible to the naked eye, gives SEO the opportunity to take a romantic look at the phenomenon. While still studying under Georg Baselitz at the beginning of the new millennium in Berlin, she began via painting to explore the themes and symbols of her new home. This includes not only the phenomenon of bizarre garden gnomes, but also the analysis of German painting with examples from Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Carl Spitzweg and not least Caspar David Friedrich. In paintings such as "Mönch am Meer" (Monk at the sea), "Mondaufgang am Meer" (Moonrise at the sea) and "Der Wanderer über dem Nebelmeer" (Wanderer across the sea of fog), SEO discovers not only Friedrich's romantically exaggerated view into an infinite expanse, but the artist also allows her longing for the expanse of her faraway homeland to be felt with the quotation of central motifs of the Romantist in her paintings, which she formulated in 2003 with works for "Meine deutschen Träume" (My German Dreams).



HERBERT BRANDL

Graz 1959

R668 **OHNE TITEL**
1996

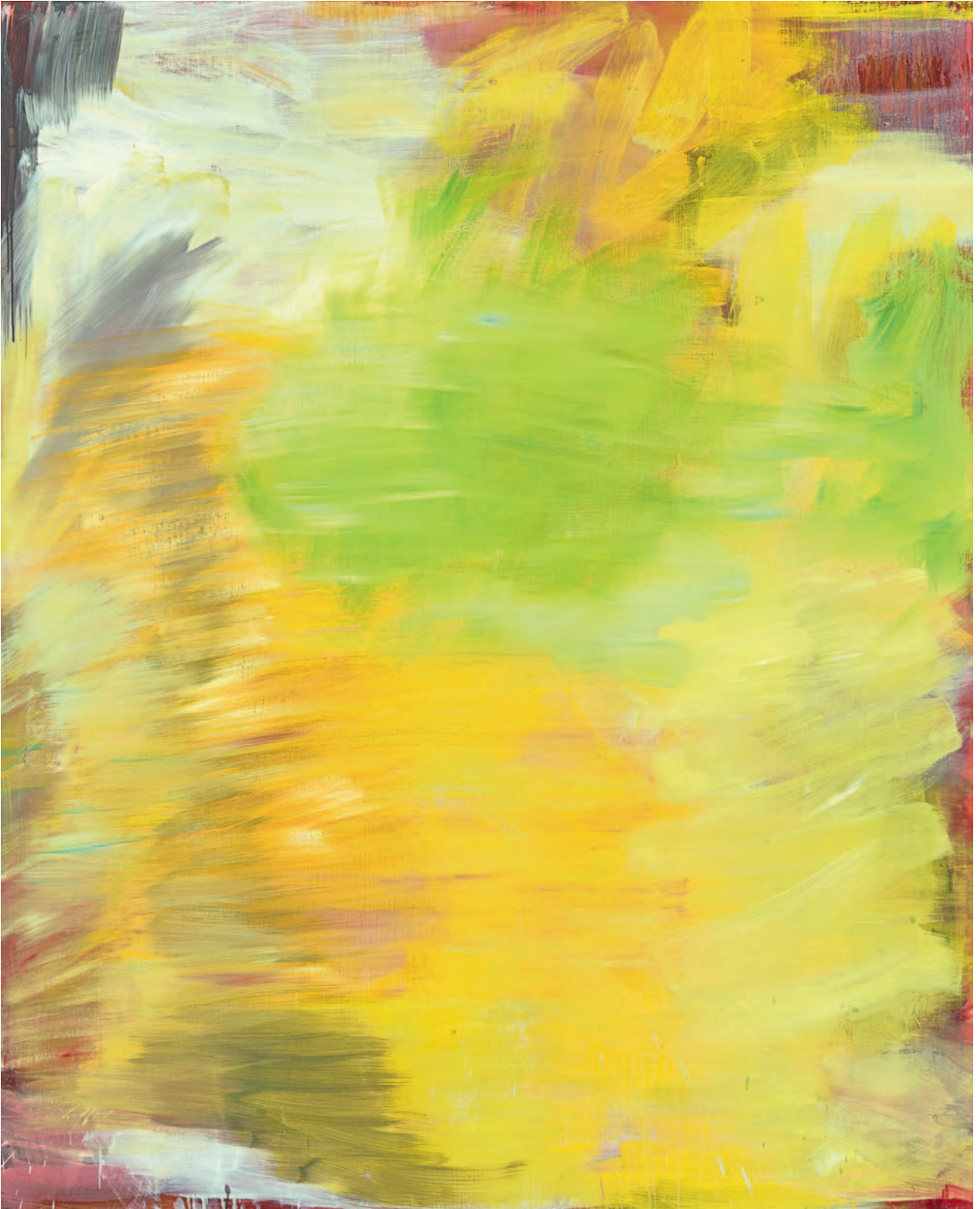
Öl auf Leinwand. 210 x 170 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Brandl 96' sowie mit Richtungspfeil. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Oil on canvas. 210 x 170 cm. Signed and dated 'Brandl 96' verso on canvas and with directional arrow. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Max Hetzler, Berlin (mit rückseitigem Aufkleber)
Rheinische Unternehmenssammlung

€ 25 000 – 35 000,–



HERBERT BRANDL

Graz 1959

R669 **OHNE TITEL**
1997

Öl auf Leinwand. 240 x 210 cm. Rückseitig
auf der Leinwand signiert und datiert
'H. Brandl '97'. – Mit Atelier- und leichten
Altersspuren.

*Oil on canvas. 240 x 210 cm. Signed and dated
'H. Brandl '97' verso on canvas. – Traces of
studio and minor traces of age.*

Provenienz *Provenance*

Rheinische Unternehmenssammlung

€ 30 000 – 40 000,–



ANSELM REYLE

Tübingen 1970

R670 **OHNE TITEL**
2007

Acryl, Acrylglas und Spiegelfolie auf Leinwand. 242 x 191 cm. Gerahmt. Mit Künstlersignum. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Anselm Reyle 2007'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic, acrylic glass and mirror foil on canvas. 242 x 191 cm. Framed. With artist's signum. Signed and dated 'A Reyle 2007' verso on canvas. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Massimo De Carlo, Mailand
Privatsammlung, Italien

€ 30 000 – 40 000,-



Versteigerungsbedingungen

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

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

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unrechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt und vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen.

Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

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

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

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

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder nach dem 31.12.1949 verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen in bar über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des Geldwäschegesetzes (GWG) verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Barzahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt.

Henrik Hanstein,
öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Commercial Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

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

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

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

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed

limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

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

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

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

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

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or died after 31.12.1949, a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments in cash which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (Geldwäschegesetz). This applies also to cases in which payments in cash of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions.

Henrik Hanstein,
sworn public auctioneer

Conditions de vente aux enchères

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

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

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

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

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

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

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

enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzklärung.html

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

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

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

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

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Pour des oeuvres originales dont l'auteur est décédé après le 31.12.1949 ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l'indemnisation a percevoir sur le droit de suite s'élève à 1,8% du prix adjugé. L'indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'oeuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture.

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

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

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

Henrik Hanstein,
commissaire-priseur désigné et assermenté

Condizione per l'asta

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

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

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

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

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

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

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

ta l'aggiudicazione, il banditore garantisce per l'offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

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

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24% oltre al 19% di IVA; sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).

Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tassa di importazione.

Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l'IVA di 19% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall'IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell'UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell'UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o sia deceduto dopo il 31.12.1949, ai fini dell'esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell'articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (Urheberrechtsgesetz, UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell'ammontare dell'1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all'asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l'IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell'avvenuta esportazione. Le fatture emesse durante o subito dopo l'asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell'asta hanno l'obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l'aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Non saranno accettati assegni. In caso di pagamento in contanti di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell'acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (Geldwäschegesetz). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell'asta. Lempertz si riserva l'espletamento della pratica.

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

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

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

Henrik Hanstein,
banditore incaricati da ente pubblico e giurati

Mehrwertsteuer VAT

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

Export Export

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

Ausfuhr aus der EU:

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

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

Ausfuhr innerhalb der EU:

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

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

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

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

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

Exports to non-EU countries:

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

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

Export within the EU:

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

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

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

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

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

Symbole Symbols

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

^N Margin scheme plus additional import tax.

^R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

Signaturen Signatures

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

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

Erhaltungszustand Condition

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

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

Experten Experts

Zeitgenössische Kunst *Contemporary Art*

Dr. Mechthild Potthoff T +49.221.925729-32

potthoff@lempertz.com

Benjamin Schumann M.A. T +49.221.925729-29

schumann@lempertz.com

Isabel Apiarius-Hanstein MAS T +49.221.925729-70

i.hanstein@lempertz.com

Leonard Stühl M.A. T +49.221.925729-86

stuehl@lempertz.com

Barbara Bögner M.A. T +49.221.925729-98

boegner@lempertz.com

Nina Beyer M.A. und Texte (NB)

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

contemporary@lempertz.com

Photographie *Photography*

Dr. Christine Nielsen T +49.221.925729-56

nielsen@lempertz.com

Maren Klinge M.A. T +49.221.925729-28

klinge@lempertz.com

photo@lempertz.com

Photographie *Photography*

Saša Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*

Andreas Pohlmann, Köln

Übersetzung *Translation*

Lisa Goost, Köln

Design *Design*

BOROS

Druck *Print*

Kopp Druck und Medienservice, Köln

LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1135
Zeitgenössische Kunst, 1.6.2019

Absentee Bid Form auction 1135
Contemporary Art, 1.6.2019

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

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

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

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone*

Fax

E-Mail

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

Datum *Date*

Unterschrift *Signature*

Versand

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

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

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

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

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

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

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

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

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

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

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

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

Filialen *Branches*

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

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

Brüssel *Brussels*

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

Lage und Anfahrt *Location and Contact*

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

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

Repräsentanten *Representatives*

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

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.488.248120
sachsenberg@lempertz.com

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

Wien *Vienna*
Antonia Bahlmann B.A.
T +49.157.73506823
wien@lempertz.com

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

Academy

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

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



Lempertz-Auktion

Schmuck und Miniaturen am 16. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln 11. – 15. Mai

Ring mit Diamantsolitär 8,38 ct im cushion-cut
18 kt Weißgold. Schätzpreis / *Estimate*: € 100.000 – 120.000,-



Lempertz-Auktionen

Kunstgewerbe und
Highly Important Mortars from the Schwarzach Collection
am 17. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln 11. – 15. Mai

Außergewöhnliche Scagliolaplatte mit Kartenspiel
Süddeutschland oder Norditalien, spätes 17. Jh. / erstes Viertel 18. Jh. Schätzpreis / *Estimate*: € 15.000 – 25.000,-



Lempertz-Auktion

Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen 15. – 19. Jh. am 18. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Köln 11. – 17. Mai

Paulus Constantijn la Fargue (1729 Den Haag – 1782 Den Haag). Der Dam Platz von Amsterdam mit der alten Waage. 1780
Öl auf Holz, 31 x 45,5 cm. Signiert und datiert. Schätzpreis / Estimate: € 30.000 – 40.000,-



Lempertz-Auktion

Moderne Kunst am 31. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: München 7./8. Mai; Berlin 14./15. Mai
Köln 24. – 30. Mai

Ernst Wilhelm Nay. Elch und Elchkuh. 1935

Öl auf Leinwand, 87,7 x 101,5 cm. Schätzpreis / Estimate: € 160.000 – 180.000,-



Lempertz-Auktion

Photographie am 31. Mai 2019 in Köln

Vorbesichtigungen: Berlin 14./15. Mai; Köln 24. – 30. Mai

Robert Mapplethorpe. Snakeman, 1981

Gelatinesilberabzug, 45,5 x 35,7 cm (50,4 x 40,4 cm). Aus einer Auflage von 15 Ex. Schätzpreis / *Estimate*: € 8.000 – 12.000,-



Lempertz-Auktionen

Japan. Netsuke and Sagemono

incl. The Kolodotschko Collection VI am 7. Juni 2019 in Köln

China, Tibet/Nepal, Indien, Südostasien am 8. Juni in Köln

Vorbesichtigung: Köln 1. – 6. Juni

Museale Vase mit der Darstellung der drei Generäle

Sign. Komei mit Siegel, Elfenbein. Japan, um 1880

H 38,1 cm (H mit Sockel 58,2 cm)

Schätzpreis / *Estimate*: € 20.000 – 30.000,-



LEMPERTZ

1798

Ausstellung in Brüssel

Ancestral Visions:

Papua New Guinea Art from the Sepik Ramu

24. Mai – 28. Juni 2019

Öffnungszeiten

Mo – Fr 11 – 17 Uhr

Sa 12 – 17 Uhr

T +32 (0)2 514 05 86

brussel@lempertz.com



Sepik River-Maske

Dorf Watam, Papua-Neuguinea

H 55 cm

Prov.: J. Poitou, Côte d'Azur, Frankreich

LEMPERTZ

1798

Lempertz-Auktion
Afrikanische und Ozeanische Kunst
im Januar 2020
während der BRAFA in Brüssel

Einladung zu
Einlieferungen

Große Palasttür der Nupe
Wahrscheinlich von einem Schnitzer
aus Sakiwas Werkstatt in Lapai, Nigeria
H 243 cm. Ergebnis / *Result*: € 22.300,-
Internationaler Record /
International record price



Experten

Tim Teuten
Emilie Jolly

Kontakt

Emilie Jolly, Brüssel
brussel@lempertz.com
+32.2.514.05.86

www.lempertz.com

Farsettiarte

CONTEMPORARY ART
SALE PRATO 31 MAY - 1 JUNE 2019



Anish Kapoor, *Mountain*, 1994, painted wood, cm 70x245x110

VIEWING

MILANO: 16 - 22 MAY

PRATO: 25 MAY - 1 JUNE

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

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

info@farsettiarte.it www.farsettiarte.it

ARTCURIAL



ZAO WOU- KI
24.1.61/62, 1961-62
Oil on canvas
146 × 114 cm

POST-WAR & CONTEMPORARY ART

Auctions:
Tuesday 4th June 2019 - 6pm
Wednesday 5th June 2019 - 4pm

7 Rond-Point
des Champs-Élysées
75008 Paris

Online catalogue:
www.artcurial.com

Contact:
Vanessa Favre
+33 (0)1 42 99 16 13
vfavre@artcurial.com

