
LEMPERTZ

1845



30 Jahre Photographie 30 Photographische Meisterwerke
30 Years of Photography 30 Photographic Masterpieces
29. November 2019 Köln
Lempertz Auktion 1142



—
LEMPERTZ
1845

30 Jahre Photographie bei Lempertz
30 Years of Photography
29. November 2019 Köln
Lempertz Auktion 1142

Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Samstag 23. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 24. November, 11 – 16 Uhr

Montag 25. – Mittwoch 27. November, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 28. November, 10 – 14 Uhr

Vernissage Freitag 22. November 2019, 18 Uhr

Brüssel (in Auswahl – *selected items*)

Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf

Dienstag 12. – Donnerstag 14. November, 10 – 17 Uhr

Berlin (in Auswahl – *selected items*)

Poststr. 22

Donnerstag 14. – Samstag 16. November, 11 – 17 Uhr

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Freitag 29. November 2019

Auktion 1142 30 Jahre Photographie bei Lempertz

30 Photographische Meisterwerke

13.30 Uhr Lot 1 – 30

Im Anschluss

followed by

Auktion 1142 Photographie

Lot 31 – 180

Freitag 29. November

Auktion 1144 Zeitgenössische Kunst und Photographie Teil I

19 Uhr Lot 600 – 655

Samstag 30. November

Auktion 1144 Zeitgenössische Kunst und Photographie Teil II

15 Uhr Lot 660 – 815

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

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





30 JAHRE PHOTOGRAPHIE BEI LEMPERTZ – 30 PHOTOGRAPHISCHE MEISTERWERKE 30 YEARS OF PHOTOGRAPHY AT LEMPERTZ – 30 PHOTOGRAPHIC MASTERPIECES

Anlässlich unseres Jubiläums spannen wir mit diesem Sonderkatalog inhaltlich und technisch einen weiten Bogen von den Anfängen der Photographie bis in die jüngste Gegenwart. Den Auftakt macht die ausnehmend schöne, großformatige Daguerreotypie eines anonymen Photographen, der Mitte des 19. Jahrhunderts das *Reinecke-Quartett* verewigt hat. Mit Heinrich Kühns blau pigmentiertem, impressionistisch anmutenden Gummidruck *Auslaufendes Segelboot* kommt ein Spitzenstück der piktorialistischen Photographie der Jahrhundertwende zum Aufruf. Namen wie August Sander, Albert Renger-Patzsch und Karl Blossfeldt stehen emblematisch für die Neusachliche Photographie der 1920er Jahre und sind jeweils mit für sie charakteristischen Werken vertreten. Raoul Ubacs photographische Interpretation des Penthesilea-Stoffes aus der griechischen Mythologie zählt zu den faszinierendsten Bildern, die der französische Surrealismus hervorgebracht hat. Im Kontext der sozialdokumentarisch ausgerichteten Photographie Humaniste entstand etwa zeitgleich Henri Cartier-Bressons berühmte Aufnahme zweier am Flussufer der Marne rastenden Paare.

Dem Bereich der angewandten, auftragsgebundenen Photographie verdankt sich ein beträchtlicher Teil der photographischen Produktion des 20. Jahrhunderts. Sie ist in unserem Katalog u.a. mit Horst P. Horsts berühmter Modeaufnahme des *Mainbocher Corsets* oder Julius Shulmans nächtlicher Ansicht des spektakulären *Case Study House #22* repräsentiert.

Daneben finden sich Photographien, die unsere Wahrnehmung der wichtigsten historischen Ereignisse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt haben und heute fest im kollektiven Bild-Gedächtnis verankert sind: Neil Armstrongs Aufnahme der ersten Schritte seines Kollegen „Buzz“ Aldrin auf der Oberfläche des Mondes und die gleichermaßen erschütternden wie fesselnden Bilddokumente der US-amerikanischen Atom-bombentests auf dem Bikini-Atoll. Dass Dokumentation und künstlerischer Formwille eine vollkommene Synthese eingehen können, belegen auch Leni Riefenstahls anthropologisch-dokumentarische Aufnahmen des sudanesischen Volksstammes der *Nuba* mit ihrer formal anspruchsvollen Bildästhetik.

Die Photographie des späten 20. Jahrhunderts ist untrennbar mit der Düsseldorfer Photoschule verbunden. Andreas Gursky und Thomas Struth gehören zu ihren international renommiertesten Protagonisten und sind jeweils mit Werken aus ihrer frühen Schaffensphase vertreten. Als Grenzgänger zwischen den Medien ist Günther Förg zu bezeichnen, der die Photographie ganz selbstverständlich und gleichberechtigt in sein künstlerisches Instrumentarium integrierte. Eines der jüngsten Meisterwerke schließlich stammt von Wolfgang Tillmans, zweifellos einer der populärsten deutschen Photokünstler der letzten Jahre.

Es ist uns eine Freude, Ihnen, unseren Sammlern, mit diesem Katalog eine ebenso vielfältige wie hochkarätige Auswahl aus 180 Jahren Photographiegeschichte präsentieren zu können und wir wünschen Ihnen viel Vergnügen beim Blättern und Entdecken.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

On the occasion of our anniversary, we are covering a wide range in terms of content and technology with this special catalogue from the beginnings of photography up to the most recent present. The first is the exceptionally beautiful, large-format daguerreotype by an anonymous photographer who immortalised the Reinecke Quartett in the mid-19th century. With Heinrich Kühn's blue pigmented, impressionistic gum bichromate print Auslaufendes Segelboot, a top piece of pictorialist photography from the turn of the century comes to the fore. Names such as August Sander, Albert Renger-Patzsch, and Karl Blossfeldt are emblematic of New Objectivity photography of the 1920s and are each represented by characteristic works. Raoul Ubac's photographic interpretation of the Penthesilea theme from Greek mythology is one of the most fascinating images produced by French surrealism. In the context of the social documentary Photographie Humaniste, Henri Cartier-Bresson's famous photograph of two couples relaxing on the banks of the Marne River was taken at about the same time.

A considerable part of the photographic production of the 20th century is due to the field of applied, commissioned photography. It is represented in our catalogue by Horst P. Horst's famous fashion photo of the Mainbocher Corset or Julius Shulman's night shot of the spectacular Case Study House #22.

In addition, there are photographs that have shaped our perception of the most important historical events in the second half of the 20th century and are now firmly anchored in the collective image memory: Neil Armstrong's shot of the first steps of his colleague „Buzz“ Aldrin on the surface of the moon and the equally shocking as well as captivating pictorial documents of the US American atomic bomb tests on the Bikini Atoll. Leni Riefenstahl's anthropological-documentary photographs of the Sudanese Nuba tribe with their formally demanding pictorial aesthetics also prove that documentation and artistic will to form can enter into a perfect synthesis.

Photography of the late 20th century is inextricably linked with the Düsseldorf School of Photography. Andreas Gursky and Thomas Struth are among their most internationally renowned protagonists and are each represented with works from their early creative phases. Günther Förg can be described as a border crosser between the media, who integrates photography quite naturally and equally into his artistic instrument. Finally, one of the most recent masterpieces is by Wolfgang Tillmans, undoubtedly one of the most popular German photo artists of recent years.

It is our pleasure to be able to present this catalogue to you, our collectors, with a selection from 180 years of photographic history that is as varied as it is top-class, and we hope you enjoy browsing through it and discovering new things.

We look forward to your visit.

Henrik Hausteil

ANONYM

1 REINECKE-QUARTETT

8. Mai 1850

Daguerreotypie. 11,1 x 14,4 cm sichtbarer Passepartout-Ausschnitt (17,2 x 20,2 cm Gesamtmaß). Gerahmt unter braunem Samtpassepartout mit Goldpapierborten und -ornamenten. Rückseitig mit Tinte persönliche Widmung an August Lürmann, von den übrigen Dargestellten signiert sowie Notation der ersten vier Takte des Streichquartetts F-Dur Op. 59 Nr. 1 von Ludwig van Beethoven, zudem datiert. – Entlang der Ränder oxidiert und mit leichten Fingerabdrücken. Unter Glas gerahmt.

Daguerreotype. 11.1 x 14.4 cm visible mat opening (17.2 x 20.2 cm total dimension). Framed under a brown velvet mat with gold paper borders and ornaments. Personal dedication to August Lürmann, signed by the other sitters as well as a notation of the first four bars of the string quartet in F major Op. 59 no. 1 by Ludwig van Beethoven, furthermore dated, in ink, on the reverse of the original backing. – Along the mat opening with oxidation and slight finger prints. Framed under glass.

Provenienz Provenance

Privatbesitz, Berlin

€ 3 000 – 4 000

Die Aufnahme zeigt den deutschen Pianisten, Komponisten und Dirigenten Carl Reinecke (1824 – 1910) mit den Mitgliedern des von ihm gegründeten und nach ihm benannten Streichquartetts. Sie entstand im Frühjahr 1850 in Bremen, wo Reinecke seit 1849 als Dirigent tätig war. Zu sehen sind (v.l.n.r.) Carl Reinecke mit Bratsche, der Cellist und spätere Bürgermeister von Bremen August Stephan Lürmann (1820 – 1902), der Violinist Otto von Königslöw (1824 – 1898) und der, wie Reinecke ihn in seinen Memoiren beschreibt, „treffliche Dilettant“ und Geschäftsmann Leonhard Borgström (1832 – 1907). Der Urheber der Aufnahme ist nicht bekannt. Es besteht jedoch Anlass zu der Vermutung, dass es sich hierbei um Johann Eberhard Feilner handeln könnte. Feilner war damals der führende Daguerreotypist in Bremen, 1844 hatte er dort sein Atelier eröffnet und sich durch seine großformatigen Gruppenportraits auch weit über die Stadtgrenzen hinaus einen Namen gemacht.

Es handelt sich hier um eine sehr frühe Darstellung eines Streichquartetts, auf der die Ensemblemitglieder mitsamt ihrer Instrumente abgebildet sind. Als ebenso wichtiges wie reizvolles Zeugnis aus der Frühzeit der Photographie ist diese Daguerreotypie somit nicht allein aus photohistorischer Perspektive von Bedeutung, sondern auch für die musikwissenschaftliche Forschung bzw. Freunde der historischen Aufführungspraxis von Interesse.

Ein charmantes Detail findet sich auf ihrer Rahmenrückwand. Neben den Signaturen der dargestellten Musiker sind hier handschriftlich die ersten vier Takte des Streichquartetts F-Dur Op. 59 Nr. 1 von Ludwig van Beethoven notiert. Dass es sich hierbei um eine Cello-Partie aus dem Quartett handelt, ist insofern schlüssig, als die Daguerreotypie dem Cellisten des Quartetts August Stephan Lürmann gewidmet ist. Eine während derselben Portrait-Sitzung entstandene Variante aus dem Besitz Carl Reineckes mit entsprechender Widmung befindet sich heute im Carl-Reinecke-Museum, Leipzig.

Wir danken Herrn Stefan Schönknecht, Carl-Reinecke-Museum, Leipzig/Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, für hilfreiche Auskünfte.

The English translations of the accompanying texts can be found in the back of the catalogue.



Verso



HEINRICH KÜHN

Dresden 1866 – 1944 Birgitz/Innsbruck

2 AUSLAUFENDES SEGELBOOT

Vermutlich 1897

Kombinationsgummidruck auf strukturiertem Karton.
39,1 x 28,5 cm (39,9 x 29,5 cm). Unten rechts mit weißer
Tusche signiert.

*Gum dichromate print on structured card. 39.1 x 28.5 cm
(39.9 x 29.5 cm). Signed in Indian ink lower right.*

Provenienz *Provenance*

Nachlass Heinrich Kühn

Literatur *Literature*

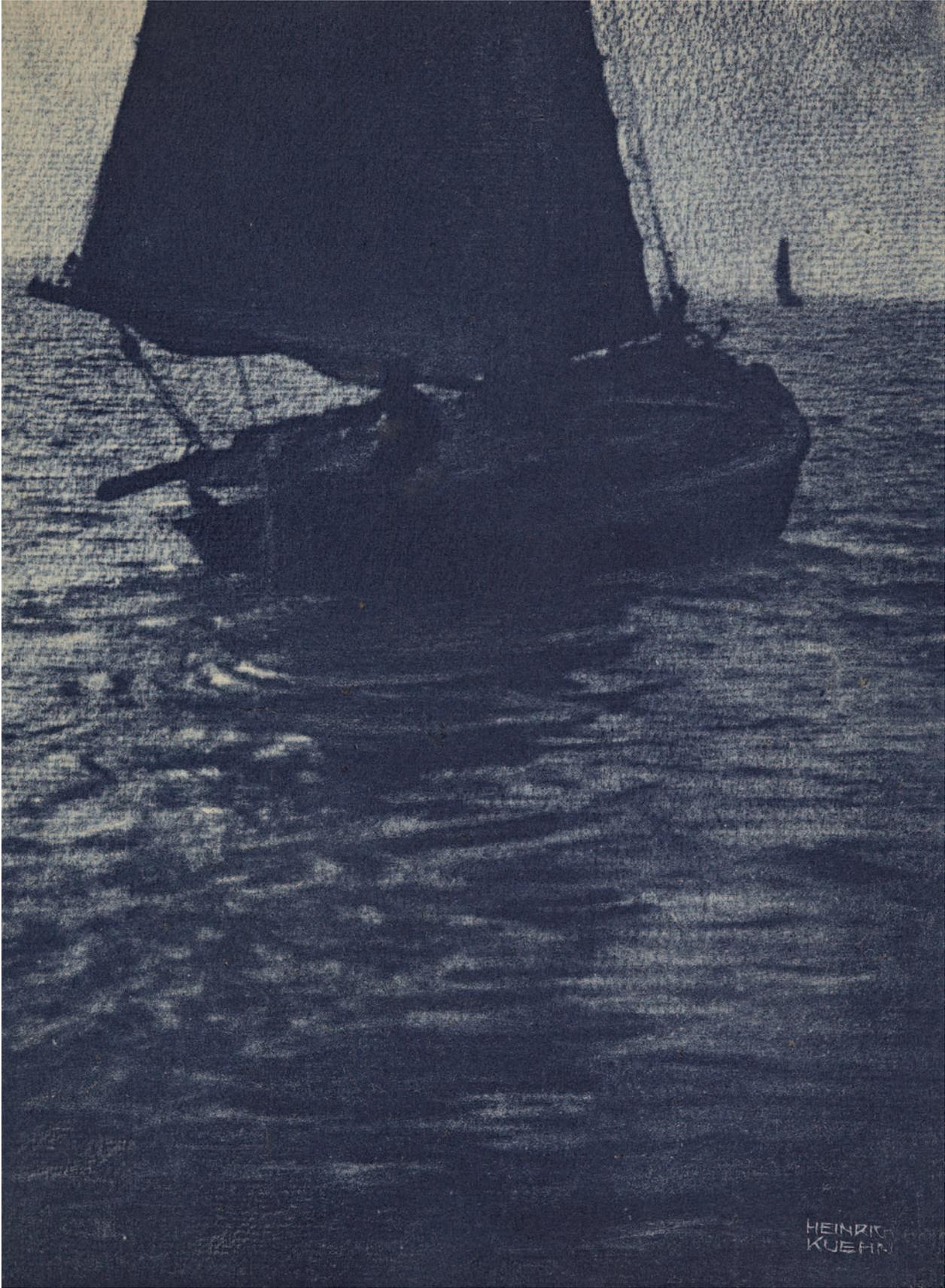
Franz Goerke (Hg.), Die Kunst in der Photographie,
2. Jahrgang, Berlin 1898, o.S. mit Abb.

€ 20 000 – 25 000

Heinrich Kühns Aufnahme des auf dem Wasser dahingleitenden Segelboots besticht zunächst durch ihre äußerst reizvolle Farbgebung: Dem Sujet angemessen, bedient er sich bei der Ausarbeitung seines Gummidrucks eines tiefblauen Pigments. Die Farbgebung lässt vermuten, dass es sich um ein Werk aus dem Jahr 1897 handelt, einer Zeit, in der der Photograph wiederholt die Farbe Blau als Grundton seiner Bilder wählt. Erst ein Jahr zuvor hatte Kühn, Hauptvertreter der europäischen Kunstphotographie, damit begonnen, sich mit der Technik des Gummidrucks zu beschäftigen.

Darüber hinaus ist es jedoch vor allem der Umgang mit der Bildfläche, der sich die Wirkung dieser Photographie verdankt: Der größte Teil der Komposition wird allein von der gekräuselten Wasseroberfläche und den auf ihr tanzenden Lichtreflexen eingenommen, das sich vor dem einheitlich gehaltenen Himmel kontrastreich abhebende Segel des Bootes schneidet Kühn im oberen Bereich stark an. Die ausgeprägte Flächigkeit, die Reduktion auf einige wenige bildbestimmende Elemente und das Ausschnitthafte verleihen dem Bild eine klare Eindringlichkeit und visuelle Kraft. Stehen die Betonung des Atmosphärischen und der Flüchtigkeit des hier festgehaltenen Moments im Vordergrund, so zeigt sich hier einmal mehr die Verwandtschaft der Photographie Heinrich Kühns mit der Stimmungsmalerei des Impressionismus.

Wir danken Frau Dr. Astrid Mahler, Albertina, Wien, für hilfreiche Auskünfte.



HEINRICH
KUEHN

EDWARD S. CURTIS

Wisconsin 1868 – 1952 Los Angeles

3 THE VANISHING RACE

1904

Orotone-Print. 27,8 x 35,4 cm. Im Negativ unten rechts signiert. – Kleine Fehlstelle unten links. In Holzrahmen (alt).

Orotone print. 27.8 x 35.4 cm. Signed in the negative lower right. – Small loss lower left. In wooden frame (old).

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Niederlande

Literatur *Literature*

Edward S. Curtis, *The North American Indian*, Bd. 1: The Apache. The Jicarillas. The Navaho, Cambridge 1907, Tafel 1; Florence Curtis Graybill/Victor Boesen (Hg.), *Ein Denkmal für die Indianer. Edward Sheriff Curtis und sein photographisches Werk über die Indianer Nordamerikas 1907-1930*, München 1979, S. 25 mit Abb.; Christopher Cardozo (Hg.), *Native Nations. First Americans as seen by Edward S. Curtis*, Boston u.a. 1993, S. 122f. mit Abb.; Christopher Cardozo, *Edward S. Curtis. The Great Warriors*, New York u.a. 2004, S. 7 mit Abb.; Hans Christian Adam, *Edward Sheriff Curtis. 1868-1952*, Köln u.a. 2004, S. 61 mit Abb.; Joanna Cohan Scherer, *Edward Sheriff Curtis*, London u.a. 2008, S. 44f. mit Abb. (jeweils Belichtungsvarianten)

€ 4 000 – 5 000

Als Curtis um 1890 begann, sich für das Leben der nordamerikanischen Ureinwohner zu interessieren, war die Vertreibung der meisten Indianer aus ihren Stammesgebieten längst abgeschlossen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Interesse an der Ethnographie und den „edlen Wilden“, als die man die Indianer inzwischen in der amerikanischen Gesellschaft sah, stark angestiegen. Offenbar entsprach der piktorialistische Blick des Photographen den romantischen Bedürfnissen eines Publikums, das den 'Wilden Westen' nur noch aus Büchern kannte. Curtis' Idee, Leben und Zeugnisse sämtlicher Indianerstämme Nordamerikas in einem breit angelegten, mehrbändigen Opus festzuhalten, entstand um 1903 und entsprach seinem Wunsch, den nordamerikanischen Indianern ein Denkmal zu setzen und dem Vergessen ihrer Kultur entgegenwirken. Die Enzyklopädie 'The North American Indian' erschien in 20 Einzelbänden zwischen 1907 und 1930. Präsident Theodor Roosevelt gehörte zu den prominentesten Förderern des Vorhabens.

The *vanishing race*, ein Motiv, das für Curtis offenbar eine Schlüsselstellung einnahm und das er darum als erste Tafel des ersten Bandes seiner Enzyklopädie verwendete, zeigt die verklärende Auffassung seiner frühen Photographien, die später einem eher nüchternen, dokumentarischen Blick weichen sollte. Man sieht eine malerisch aufgefasste Gruppe von Navajo-Indianern, die in der Abendsonne davonreitet und damit wortwörtlich – wie der Titel besagt – aus dem Blickfeld verschwindet. Bei dem hier vorliegenden Abzug handelt es sich – anders als bei der in der Publikation verwendeten Photogravüre – um einen warmtonigen Orotone print oder Curt-Tone print (Curtis benannt den von ihm weiter entwickelten Prozess nach sich selbst). Es ist dies ein der Ambrotypie verwandtes Verfahren, bei dem ein großformatiges Glaspositiv erstellt wurde, auf das im Anschluss zur Erzeugung einer besonderen Tiefenwirkung eine Emulsion aus Bananenölen und Bronzepulver aufgetragen wurde. Diese Prints, die wegen ihres edlen Goldtons und ihres metallischen Glanzes sehr geschätzt wurden, bot Curtis in verschiedenen Größen an. Es handelt sich um Unikate, die ihrer Empfindlichkeit wegen immer nur gerahmt verkauft wurden.



KARL BLOSSFELDT

Schielo/Harz 1865 – 1932 Berlin

4 ACONITUM ANTHORA (EISENHUT)

1915-1920

Vintage, Gelatinesilberabzug. 29,7 x 23,7 cm. Rückseitig eigenhändig mit Bleistift beziffert, mit Nachlass-Stempel des 'Archiv Wilde, Köln' sowie von Jürgen Wilde mit Bleistift bezeichnet.

Vintage gelatin silver print. 29.7 x 23.7 cm. Numbered illegibly by the photographer in pencil, 'Archiv Wilde, Köln' estate stamp and annotated in pencil by Jürgen Wilde on the verso.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Rheinland

Literatur *Literature*

Karl Nierendorf (Hg.), *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt, Berlin 1928, Tafel 31; Gert Mattenklott, *Karl Blossfeldt 1865-1932. Das Photographische Werk*, München 1981, Tafel 31 (hier betitelt: Schmalblättriger Eisenhut); Karl Blossfeldt, *Art Forms in the Plant World*, New York 1985, Tafel 31; Ann und Jürgen Wilde (Hg.), *Karl Blossfeldt. Photographien*, München 1991, Tafel 15; Rolf Sachsse (Hg.), *Karl Blossfeldt. Photographs 1865-1932*, Köln u.a. 1996, S. 34 mit Abb.; Hans Christian Adam, *Karl Blossfeldt. 1865-1932*, Köln u.a. 1999, S. 105 mit Abb. (hier betitelt: Giftheil, fahler Sturmhut)

€ 30 000 – 40 000

Karl Blossfeldt gilt heute neben Albert Renger-Patzsch und August Sander als Protagonist der Neusachlichen Photographie, seine Pflanzenaufnahmen zählen zu den Klassikern der Photographiegeschichte des 20. Jahrhunderts. Der hier vorliegende Vintage-Abzug des „Eisenhut“ vermag uns anschaulich vor Augen zu führen, worin sich die Faszination für sein Werk begründet: Vor einem monochromen, leicht chamois getonten Bildgrund heben sich die Konturen des frontal und symmetrisch ins Bild gesetzten, gefiederten Blattes der Pflanze plastisch ab. Die dreifache Vergrößerung und formatfüllende Wiedergabe tragen maßgeblich zu seiner eindrücklichen Präsenz und skulpturalen Wirkung bei. Nahezu haptisch scheinen die graziilen Blattfiedern des Eisenhuts

in dieser Aufnahme greifbar zu werden, vereinzelt hat der Photograph durch feine Retuschen im Negativ ihre reliefhaft-plastische Anmutung noch betont. Die zurückhaltende Ausleuchtung des Objekts vermeidet stärkere Schatten und gestattet eine präzise Wiedergabe der Blattstruktur, Oberflächenbeschaffenheit bis hin zu organischen Details wie der feinen Äderchen, die die feingliedrigen Teile des Blattes durchziehen. Doch zugleich und trotz der dokumentarischen Zielsetzung, die hinter dieser Aufnahme steht, gewinnt das Motiv im Objektiv der Kamera ein ästhetisches Eigenleben, erscheinen die Konturen des Blattes als Ornament, das sich filigran über die Bildfläche ausbreitet.

Blossfeldts Photographie des Eisenhuts fand Eingang in seine 1928 von Karl Nierendorf herausgegebene Publikation *Urformen der Kunst*, die den Photographen schlagartig berühmt machte und nach nur wenigen Monaten vergriffen war. In ihrer klaren Direktheit trafen seine Aufnahmen den Geist der Zeit, entsprachen sie doch der Maxime der neusachlichen Kunst der 1920er Jahre, nach der die Dinge mittels einer nüchtern-objektivierenden Darstellungsweise und klarer Bildkonzepte darzustellen seien. Der Publikation vorausgegangen war 1926 eine ebenfalls von Karl Nierendorf in dessen Berliner Galerie gezeigte Ausstellung der Photographien Blossfeldts. Der zum Zeitpunkt der Entdeckung seines photographischen Œuvres bereits über sechzig Jahre alte Blossfeldt, der nicht als Photograph, sondern Modelleur und Kunstgießer ausgebildet war, hatte sie bis dahin nicht als eigenständige Werke wahrgenommen. Vielmehr dienten sie ihm als Unterrichtsvorlagen im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der „Unterrichtsanstalt der Königlichen Gewerbeschule“ in Berlin, wo er bereits seit 1899 das Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ unterrichtete. Dass ihm seine Abzüge, an die Wand gepinnt, als didaktisches Material dienten, verraten die winzigen Nadeleinstichlöcher, die sich bei vielen seiner Abzüge beobachten lassen.

Nicht nur unter den zeitgenössischen Künstlern stieß sein Schaffen auf ebenso breite wie positive Resonanz (László Moholy-Nagy etwa präsentierte Blossfeldts Pflanzenaufnahmen 1929 im Rahmen der legendären Ausstellung *Film und Foto*). In seiner Konzentration auf ein einziges Thema, das, in serieller Bildform abgebildet und vielfach variiert, ein vergleichendes Sehen ermöglicht, gilt Blossfeldt als Vorläufer der konzeptuellen Photographie, wie sie sich in den 1970er Jahren etablierte. Bernd und Hilla Becher sind hier zu nennen, deren Typologien auf einem ähnlich sachlichen Aufnahmemodus wie auch dem Prinzip der Serie basieren.



AUGUST SANDER

Herdorf 1876 – 1964 Köln

5 KÜNSTLERPORTRAITS

1924-1930

Portfolio mit 12 Gelatinesilberabzügen 1974 von Gunther Sander. Jeweils 28,4 x 20,5 cm. Die Abzüge jeweils unten links mit Prägestempel des Photographen. Freiliegend in Passepartout montiert und auf Unterlagekarton aufgezo-gen, jeweils rückseitig mit Editionsstempel, darin mit Bleistift von Gunther Sander signiert, datiert und fortlaufend beziffert '1' bis '12'. Zusammen mit einem Deckblatt, dort maschinenschriftliche Werkangaben, in originaler Portfoliobox. Exemplar 53/75. Edition Schirmer/Mosel, München.

Portfolio containing 12 gelatin silver prints, printed 1974 by Gunther Sander. Each print approx. 28.4 x 20.5 cm. The prints each with photographer's blindstamp lower left. Mounted individually under original mat and flushmounted to card, edition stamp, therein signed, dated and consecutively numbered '1' – '12' by Gunther Sander in pencil, on the reverse of the mounts. Together with flyleaf, thereon typewritten notes on the works, in original portfolio box. Print 53 from an edition of 75. Schirmer/Mosel edition, Munich.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Köln

Literatur *Literature*

August Sander, Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts von August Sander, Berlin 1929 (Reprint München 1976), Tafel 50; Gunther Sander, August Sander. Menschen ohne Maske. Photographien 1906-1952, München 1976, mit Abbn.; Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur (Hg.), Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland, Ausst.kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln u.a., Göttingen 2000, mit Abbn.; Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur (Hg.), Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, Band 4: Die Stände, München 2002, mit Abbn.; Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur (Hg.), Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, Band 5: Die Künstler, München 2002, mit 1 Abb.; Die Photographische Sammlung/SK-Stiftung Kultur (Hg.), August Sander. Meisterwerke, München 2018, mit Abbn.

€ 15 000 – 20 000

Innerhalb der Photographie des 20. Jahrhunderts nimmt das Werk August Sanders eine herausragende Stellung ein. Sein monumentales Portraitwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* wurde bereits von der zeitgenössischen Kritik begeistert aufgenommen, beeinflusste mehrere nachfolgende Photographengenerationen und wirkt aufgrund seiner konzeptuellen Ausrichtung bis in die heutige Zeit nach.

Mitte der 1920er Jahre begann Sander mit der Konzeption seines Lebensprojektes, dem die Absicht zugrunde lag, mittels photographischer Portraits von Menschen der unterschiedlichsten sozialen Schichten und Berufsgruppen die gesellschaftliche Struktur seiner Zeit offenzulegen. Den damaligen Berufsbildern und Sozialstrukturen entsprechend, gliederte er seine Studie in sieben Gruppen – „Der Bauer“, „Der Handwerker“, „Die Frau“, „Die Stände“, „Die Künstler“, „Die Großstadt“ und „Die letzten Menschen“ -, die insgesamt 45 Mappen umfassen sollten. Dass er innerhalb seiner Systematik die Künstler nicht, wie es denkbar gewesen wäre, in „Die Stände“ eingliederte, sondern ihnen eine eigene Gruppe widmete, verdeutlicht, welch hohen Stellenwert er ihnen innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes beimaß. Es ist davon auszugehen, dass es Sanders persönliches Umfeld war, das zu dieser Gewichtung führte, stand er doch zu vielen der von ihm portraitierten Künstler in engem, ja sogar freundschaftlichem Kontakt. Insbesondere mit den Künstlern der Kölner Progressiven, darunter etwa Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Otto Freundlich und Gottfried Brockmann, gab es einen intensiven Austausch über künstlerische und gesellschaftspolitische Fragestellungen – Diskurse, die ihren Niederschlag nicht nur in seinem eigenen Œuvre, sondern umgekehrt auch in dem der Maler fanden.

Der Kontakt zu den Künstlerfreunden war für Sanders Konzeption der *Menschen des 20. Jahrhunderts* insofern von zentraler Bedeutung, als ihr eine künstlerische Strategie zugrunde lag, wie sie zeitgleich im Schaffen von Seiwert, Hoerle und Brockmann zum Tragen kam. Auch die genannten Künstler erstellten Mappenwerke, mit denen sie die gesellschaftliche Struktur der Weimarer Republik visuell in typisierenden Darstellungen erfassen wollten. „Was sie in ihren Werken exemplarisch im Medium der Graphik realisierten, erhob Sander zum allgemeinen Prinzip seines Werkes, das er systematisch in Gruppen und Mappen gliederte und mit den Mitteln der Photographie einer typologischen Ausrichtung unterstellte.“ (zitiert nach: Susanne Lange/Gabriele Conrath-Scholl, in: Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur (Hg.), a.a.O., S. 13).

Das hier vorliegende Portfolio mit Abzügen, die August Sanders Sohn Gunther nach den Originalnegativen erstellte, vereint nicht nur einige der bekanntesten Künstlerportraits des Photographen. Mit Blick auf das Gesagte lässt es sich auch als nachträgliche Würdigung des gegenseitigen künstlerischen Austauschs lesen, aus dem schließlich ein photographisches Werk hervorging, das in der Geschichte der Photographie singulär ist.



ALBERT RENGER-PATZSCH

Würzburg 1897 – 1966 Wamel

6 INDUSTRIELANDSCHAFT BEI ESSEN, KIESGRUBE BEI BOTTRUP 1928

Vintage, Gelatinesilberabzug auf Kodak-Royal-Papier.
37 x 27,2 cm. Rückseitig mit Buntstift datiert, mit Bleistift
ausführlich betitelt und zweimal beziffert '1 142' sowie mit
zwei Photographenstempeln.

*Vintage, gelatin silver print on Kodak-Royal paper. 37 x 27.2 cm.
Dated in crayon, titled and numbered twice '1 142' as well as
two photographer's stamps on the verso.*

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Rheinland

Literatur *Literature*

Ann und Jürgen Wilde/Thomas Weski (Hg.), Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, Ausst.kat. Sprengel Museum Hannover, München u.a. 1997, Tafel 25; Albert Renger-Patzsch 1897-1966, Ausst.kat. Jeu de Paume, Paris u.a., Madrid 2017, S. 155 mit Abb.; Ann und Jürgen Wilde (Hg.), Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebietslandschaften 1927-1935, Ausst.kat. Pinakothek der Moderne München, Köln 2017, Tafel 79 (hier betitelt: Formsandgrube bei Bottrop); Stefanie Grebe/Heinrich Theodor Grütter (Hg.), Albert Renger-Patzsch. Die Ruhrgebietsfotografien, Ausst.kat. Stiftung Ruhr Museum, Essen, Köln 2018, S. 49 mit Abb.

€ 12 000 – 15 000

Aufgrund seiner Aufträge von Seiten der Industrie-Architekten Fritz Schupp und Alfred Fischer, deren Zechen er photographisch dokumentierte, war Albert Renger-Patzsch in den späten 1920er Jahren häufig im Ruhrgebiet unterwegs. 1929, dem Jahr der Aufnahme der *Kiesgrube bei Bottrop*, zog er mit seiner Familie auf die Margarethenhöhe in Essen. In den Jahren bis 1932 entstanden mehr als 150 freie, auftragsungebundene Aufnahmen dieser Gegend. Dabei richtete er das Objektiv seiner Kamera keineswegs auf Sehenswürdigkeiten oder Naturidyllen. Vielmehr waren es die eher reizlosen, von der Industrie durchsetzten und gezeichneten, ja als trist zu bezeichnenden Orte – Halden, Brachen, Gruben, Fabrikschloten und Fördertürme samt Rauch, Schotter und Erdreich – die er in den Blick nahm. Ebenso wie in seinen Objektphotographien sah er auch gegenüber der Landschaft seine Aufgabe als Photograph darin, ihren tatsächlichen Charakter in seinen Bildern festzuhalten: „So sollten wir die Wiedergabe der 'Landschaft als Dokument' wie eine Verpflichtung auffassen, die für uns mehr Reiz hat, als die Aufnahme pompöser Sonnenuntergänge.“ (zit. nach Simone Förster, in: Ann und Jürgen Wilde (Hg.), a.a.O., S. 11).

Gleichwohl manifestiert sich auch in Renger-Patzschs Ruhrgebietsphotographien der ihm eigene Wille zu einer in hohem Maße ästhetischen Bildgestaltung. Dies gilt insbesondere für die Aufnahme der *Kiesgrube*. Der Ausschnitt ist hier eng gewählt, statt einen topographischen Überblick zu gewähren, lenkt der Photograph unseren Blick auf die steil abfallende Abbruchkante der Formsandgrube, die mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Ihre Oberflächenbeschaffenheit, d.h. die durch die Abtragung entstandenen Schürfspuren sowie die unterschiedlich verfärbten Schichten des Sandes, stehen im Fokus des photographischen Interesses und verdichten sich im Bild zu einer Struktur aus feinsten Linien und Graustufen. Auch die unterhalb der Kante verlaufenden Schienen werden aufgrund ihrer Linearität zu einem graphisch wirkenden Element, dessen Diagonale die gesamte Komposition bestimmt. Zwar wählt Renger-Patzsch keine extreme Perspektive und gibt auch die Tiefenwirkung nicht zugunsten einer rein flächig erscheinenden Komposition auf, wie in anderen seiner Bilder der Fall. Doch unterliegt das Motiv auch hier einer ästhetischen Übersetzung, in der die verschiedenen Bildebenen sich zu einem vom Gegenstand unabhängigen, fein austarierten, abstrakt lesbaren Gefüge verbinden. Renger-Patzsch selbst hat dieses Vorgehen präzise beschrieben: „Der Raum soll als Ausschnitt so beschaffen sein, daß er auf die Ebene projiziert eine geordnete Bildfläche ergibt.“ (zit. nach Thomas Janzen, *Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Ostfildern 1996, S. 18). Gelingt es ihm dabei, den real vorgefundenen Ort in einen ästhetischen Bildraum zu überführen, so „kommt Renger-Patzsch neben der Stellung als einem der bedeutendsten Sach- und Industriefotografen der Neuen Sachlichkeit auch eine signifikante Position im künstlerischen Genre Landschaft der 1920er und 1930er Jahre zu. Zurückhaltende Emotionalität und compositionelle Klarheit sind Bestandteile seiner sachlichen fotografischen Grammatik, nach der er die Landschaften des Ruhrgebiets in seinen Fotografien deklinierte. Es gelang ihm dabei, diesem eigentlich disparaten Landschaftsgefüge im fotografischen Bild eine treffende Form zu geben. Renger-Patzsch erfasste in seinen Aufnahmen des Ruhrgebiets das 'Wesen der Landschaft' auf eine Weise, dass diese fotografische Serie über ihre eigene Zeit hinaus für die Darstellung der Region ikonische Gültigkeit hat.“ (zit. nach: Simone Förster, ebenda, S. 12)

Renger-Patzschs vielfach publizierte *Kiesgrube* gehört, neben seinem *Drahtzaun im Schnee*, zu den ersten beiden Photographien, die in den USA ausgestellt wurden, und zwar bereits im Jahr 1932 im „Philadelphia International Salon of Photography“ des Pennsylvania Museum of Art. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem hier zum Aufruf kommenden, großformatigen Abzug auf leicht chamoisfarbenem Kodak-Royal-Papier um das damalige Exponat der Ausstellung.



ANDRÉ KERTÉSZ

Budapest 1894 – 1985 New York

N7 SATIRIC DANCER, PARIS

1926

Gelatinesilberabzug 1970er Jahre. 24,7 x 19,7 cm (25,3 x 20,3 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert und datiert.

Gelatin silver print, printed 1970s. 24.7 x 19.7 cm (25.3 x 20.3 cm). Signed and dated in pencil on the verso.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, USA

Literatur *Literature*

Anne Hoy (Hg.), Kertész on Kertész. A Self-Portrait, London 1985, S. 55 mit Abb.; André Kertész. 1894-1985, Ausst.kat. Neue Galerie der Stadt Linz, Linz 1986, Abb. S. 37 und Abb. auf dem Buchtitel; Sandra S. Phillips u.a., André Kertész. Of Paris and New York, Ausst.kat. The Art Institute of Chicago u.a., London 1985, S. 139 mit Abb. (Kat. Nr. 25); Pierre Borhan, André Kertész. His Life and his Work, Boston u.a. 1995, S. 145 mit Abb.; Sarah Greenough u.a. (Hg.), André Kertész, Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington u.a., Princeton 2005, Tafel 47; Noël Bourcier, André Kertész, London 2006, S. 12f. mit Abb.

€ 5 000 – 6 000

Wie keine andere Photographie verkörpert der *Satiric Dancer* das Klischee vom schillernden Leben der Pariser Bohème der Zwischenkriegszeit. Paris war das Zentrum der Avantgarde schlechthin, der Ort, an dem sich wie nirgendwo sonst ein dichtes Netzwerk an Freundschaften und Verbindungen von Literaten, Malern, Bildhauern und Photographen unterschiedlicher Nationalität gebildet hatte.

André Kertész, der 1925 nach Paris gekommen war, fand schnell Anschluss zu diesen Künstlerkreisen, denen auch viele seiner ungarischen Landsleute angehörten. Die Photographie zeigt die ungarische Kabaretttänzerin Magda Förstner im Atelier des ungarischen Bildhauers István (Etienne) Beöthy, der ebenso wie Kertész ein Jahr zuvor nach Paris gekommen war. In ihrem kurzen Kleid aus schwarzem Satin mit extravaganter Halskrause und hochhackigen Schuhen inszeniert sich die Tänzerin in ebenso spielerischer wie exaltierter Pose auf einem schadhafte Sofa in einer Ecke des Künstlerateliers. Neben ihr steht auf einem Podest die modernistische Marmorskulptur eines männlichen Torsos von Beöthy, dessen manieristische Windung die Tänzerin in grotesk-übertriebener Weise aufgreift. Ihre marmorhaft weißen Gliedmaßen sind verdreht und ragen in perfekter Entsprechung zu der Skulptur ebenso spitzwinklig in den Raum wie deren Armstümpfe. Der ganzen Szenerie haftet etwas „Verrücktes“ an, ein Eindruck, der durch den Blick der Frau und ihren wie in Extase geöffneten Mund unterstrichen wird. Kertész Photographie des *Satiric Dancer*, die wie ein Vorgriff auf seine 1933 entstandene Serie der *Distortions* wirkt, ist ein Meisterwerk der surrealistischen Photographie.



BERENICE ABBOTT

Springfield/OH 1898 – 1991 Monson/ME

N⁸ NIGHTVIEW, NEW YORK

1932

Späterer Gelatinesilberabzug. 90,1 x 71,4 cm. Auf Originalkarton aufgezogen, dort unterhalb des Bildes rechts mit Bleistift signiert. Rückseitig mit Photographenstempel und von fremder Hand mit Bleistift bezeichnet.

Gelatin silver print, printed later. 90.1 x 71.4 cm. Flush-mounted to original card, signed in pencil below the image on the mount. Photographer's stamp and annotated in an unknown hand in pencil on the reverse of the mount.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Berenice Abbott

Literatur *Literature*

Aperture Foundation (Hg.), *Masters of Photography*, Bd. 9: Berenice Abbott, New York 1988, S. 57 mit Abb.; Berenice Abbott, Bd. 2: New York, Göttingen 2008, S. 54 mit Abb. und Abb. auf dem Buchtitel; Berenice Abbott, Ausst.kat. Centre National de la Photographie, Paris, London 2010, Tafel 20

€ 15 000 – 20 000

Als Berenice Abbott nach achtjährigem Aufenthalt in Paris 1929 wieder nach New York zurückkehrte, war sie von den tiefgreifenden städtebaulichen Veränderungen, die sich in der Metropole in der Zwischenzeit vollzogen hatten, derart überwältigt, dass sie anfangs, den Umbruch und die rasant fortschreitenden urbanen Entwicklungen mittels einer Großformatkamera, die sie eigens zu diesem Zweck erworben hatte, zu dokumentieren. Dabei widmete sie sich ihrer Arbeit mit jener Sorgfalt und Liebe zum Detail, die sie bei ihrem Pariser Vorbild Eugène Atget kennengelernt hatte. Auch er hatte sich – allerdings in Paris und dreißig Jahre zuvor – als Chronist urbaner Veränderungen betätigt – denkbar, dass auch dies ein Grund für Abbott war, sich mit dem Thema Wandel einer Großstadt zu beschäftigen.

Die ersten Jahre finanzierte Abbott ihre Arbeit durch kommerzielle Aufträge, die sie nebenher erledigte. 1935 erhielt sie eine Finanzierung für ihr Projekt *Changing New York* durch das Federal Art Project (FAP) und konnte sich von da ab ihrer Aufgabe vollständig widmen. 1937 wurden ihre Arbeiten in der gleichnamigen Ausstellung gezeigt. Als sie 1939 aus dem Projekt ausschied, hatte sie 305 Photographien fertiggestellt, die in den Bestand des Museum of the City of New York eingingen.

Der 1932 an einem frühen Abend im Dezember entstandene Blick von einer der obersten Etagen des Empire State Buildings auf das winterliche New York hat nichts von seiner atemberaubenden Wirkung auf den Betrachter eingebüßt. Die schwindelerregende Vogelperspektive, die massige Kubatur der Wolkenkratzer, übersät von unzähligen kleinen Lichtpunkten der noch hell erleuchteten Büroetagen, das geheimnisvolle Aufleuchten einzelner, heller strahlender Aureolen üben eine magische Wirkung aus. Vor allem als großformatiger Abzug, wie er hier vorliegt, beeindruckt die Photographie durch ihre enorme Sogkraft und ihre geradezu futuristisch anmutende Modernität.



UMBO (OTTO UMBEHR)

Düsseldorf 1902 – 1980 Hannover

9 WINTERLICHER WALD (GRUNEWALD, BERLIN)

1935

Vintage, Gelatinesilberabzug hochglänzend auf Agfa-Brovira-Papier. 21,8 cm Durchmesser (24,2 x 24,2 cm Blattmaß). Rückseitig mit Nachlassstempel, darin von Phyllis Umbehr mit Tinte signiert und datiert. – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Vintage ferrotyped gelatin silver print on Agfa-Brovira paper. 21.8 cm diameter (24.2 x 24.2 cm paper size). Estate stamp, therein signed and dated by Phyllis Umbehr in ink on the verso. – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Umbo

Literatur *Literature*

Herbert Molderings, Umbo. Otto Umbehr. 1902-1980, Düsseldorf 1995, Tafel 98; Herbert Molderings (Hg.), Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, Ausst.kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf u.a., Düsseldorf 1995, Kat. Nr. 52

€ 4 000 – 5 000

Wie viele Avantgarde-Photographen seiner Zeit war auch Umbo stets auf der Suche nach neuen Seherfahrungen, dies zeigt sich beispielsweise bei seinen surrealistisch anmutenden Straßenaufnahmen aus der senkrechten Aufsicht oder seinen Portraitaufnahmen in extremer Nahsicht. Allerdings geschah dies bei Umbo ohne Effekthascherei, oft sogar kontemplativ und in einer Weise, in der sich das Abbild der äußeren Erscheinungswelt mit dem Ausdruck einer inneren Empfindung verbinden ließen.

Deutlich wird dies auch bei der hier vorliegenden Aufnahme eines *Winterlichen Waldes*, gesehen durch das Objektiv einer sogenannten 'Himmelskamera'. 1935 wurde ihm von der Berliner AEG eine solche – eigentlich für meteorologische Zwecke entwickelte – Kamera zur freien Erprobung überlassen. Sie war mit einem 'Fish-Eye'-Objektiv ausgestattet, das, aus mehreren halbkugelförmigen Linsen bestehend, einen Winkel von 180 Grad abbilden konnte. Umbo nutzte die Kamera jedoch nicht, um damit Himmels- oder Wolkenaufnahmen zu machen, vielmehr setzte er sie spielerisch und experimentell für ganz verschiedene Zwecke ein. Neben Aufnahmen an verschiedenen Orten im großstädtischen Außenraum wie dem Potsdamer Platz oder dem Reichstagsgebäude nahm er die Kamera auch mit zu abendlichen Treffen unter Freunden bei der Skatrunde oder – wie bei unserem hier vorliegenden Bild – in den Wald. Umbo wollte die neuartige Perspektive auch an Motiven der freien Natur ausprobieren: „Den Blick in die entlaubten Baumkronen eines Waldes gestaltete er zu einem wunderbaren Sinnbild der inneren Uhr der Natur, indem er die Anschauung des Winters, des jahreszeitlichen Wechsels, mit Assoziationen an ein Ziffernblatt und die Jahresringe eines Baumstammes verband.“ (zit. nach Molderings, a.a.O., S. 159)



HENRI CARTIER-BRESSON

Chanteloup 1908 – 2004 Paris

10 SUR LES BORDS DE LA MARNE

1938

Gelatinesilberabzug 1970er Jahre. 24 x 36 cm (30 x 40 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Filzstift signiert und persönliche Widmung. – Unter Passepartout montiert.

Gelatin silver print, printed 1970s. 24 x 36 cm (30 x 40 cm). Signed and dedicated in felt tip pen in the margin lower right. – Matted.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Paris

Literatur *Literature*

Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*, Paris 1952; Henri Cartier-Bresson, *Photographer*, London 1979, Tafel 145; Aperture Foundation (Hg.), *Masters of Photography: Henri Cartier-Bresson*, New York u.a. 1997, S. 27 mit Abb.; Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, New York 1999, S. 52 mit Abb.; Henri Cartier-Bresson, *de qui s'agit-il?*, Ausst.kat. Bibliothèque Nationale de France, Paris 2003, Tafel 69; Yves Bonnefoy, *Henri Cartier-Bresson. Die Photographien*, München 2016, S.308f. mit Abb.

€ 8 000 – 12 000

Der Franzose Henri Cartier-Bresson gehört zu den bekanntesten und bedeutendsten Photographen, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Er gilt als unbestrittener Meister des „moment décisif“, jenes „entscheidenden Augenblicks“ also, in dem sich die Elemente der Wirklichkeit im Objektiv der Kamera für einen denkbar kurzen Moment zu einer zugleich inhaltlich bedeutsamen und ästhetisch prägnanten Komposition fügen. Cartier-Bresson selbst hatte den Begriff im Vorwort zu seinem 1952 erschienenen, epochemachenden Photobuch *Images à la Sauvette* (1952) geprägt. Auf einer Doppelseite bildete er hier auch die Aufnahme *Sur les Bords de la Marne* ab, die zu den bekanntesten Aufnahmen aus dem Frühwerk des Photographen zählt und all jene Charakteristika aufweist, für die der Name Cartier-Bresson steht.

Von hinten nähert sich der Photograph den beiden leicht unterhalb von ihm sitzenden Paaren, die es sich an einem warmen Sommertag am Ufer der Marne nahe Paris bei einem Picknick bequem gemacht haben. Die leichte Handhabbarkeit und Unauffälligkeit seiner Leica, von Cartier-Bresson einmal als „Verlängerung seines Auges“ beschrieben, ermöglichen es ihm, vollkommen unbemerkt zu bleiben, „sich dem Sujet mit Wolfsschritten zu nähern [...]“. Auf Samtpfoten, aber mit scharfem Blick. Kein Wirbel, man schlägt nicht aufs Wasser, bevor man angelt.“ Keine Inszenierung, keine Pose findet sich in diesem Bild des kleinbürgerlichen Sommeridylls, dafür aber eine Vielzahl von aus geringer Distanz mit feinem Sinn für Humor beobachteten und für sich sprechenden Details.

Aus der Aufsicht aufgenommen, teilt das grasbewachsene Ufer des Flusses die querformatige Komposition exakt in der horizontalen Bildmitte. Weitere Elemente wie das schmale, ruhig auf dem Wasser liegende Boot oder die aufgeschlagene Zeitung am rechten Bildrand betonen ihre streng horizontale Ausrichtung, während die als elliptische Formen lesbar werdenden Umrisse der Teller, Gläser und Kopfbedeckungen der Dargestellten Akzente setzen – ein fein austariertes Spiel aus differierenden Formen und Hell-Dunkel-Kontrasten. Die ebenso flüchtige wie zufällige räumliche Konstellation der vorgefundenen Situation überführt Cartier-Bresson mit seinem unvergleichlichen Gespür für formale Bezüge in eine zeitlose Bildlichkeit. Auf diese Weise wurde diese Aufnahme zu einer gleichsam emblematischen Darstellung des Freizeitvergnügens der französischen Arbeiterklasse, die erst aufgrund der Einführung des bezahlten Urlaubs in den Genuss von Privilegien kam, die zuvor der Bourgeoisie vorbehalten waren.



pour Alain Bernard
l'ami de Daniel
l'ami d'Henri C-B

RAOUL UBAC

Köln 1910 – 1985 Dieudonné

N11 OHNE TITEL (AUS DER SERIE: PENTHÉSILÉE) 1939

Vintage, Gelatinesilberabzug auf Agfa-Brovira-Papier.
27,2 x 39,5 cm. Rückseitig mit Bleistift datiert und beschriftet
'Groupe III, montage solarisé', mit Tinte beziffert '12' sowie
von fremder Hand bezeichnet. Unikat. – Unter Passepartout
montiert.

*Vintage gelatin silver print on Agfa-Brovira paper. 27.2 x 39.5 cm.
Dated and inscribed in pencil 'Groupe III, montage solarisé', num-
bered in ink '12' as well as annotated in an unknown hand on the
verso. Unique. – Matted.*

WVZ 70

Provenienz *Provenance*

Nachlass Raoul Ubac; Sammlung Dorothy und Eugene Prakapas, New York

Literatur *Literature*

Christian Bouqueret, Raoul Ubac. Photographie, Paris 2000,
S. 238 mit Abb.

€ 20 000 – 25 000

In seiner surrealistischen Phase stellte die Photographie für Raoul Ubac ein wichtiges künstlerisches Medium dar. 1933 begann er, sich mit der Photographie zu beschäftigen, 1934 richtete er sich seine erste Dunkelkammer ein. Ubacs Arbeit an seiner „Penthésilée“-Serie, basierend auf der tragischen Frauengestalt aus der griechischen Mythologie, die Heinrich von Kleist in seinem Trauerspiel bearbeitete, datiert ins Jahr 1937: Penthesilea, die Königin der Amazonen, gerät, als sie sich in Achill verliebt, in Konflikt mit den Gesetzen ihres eigenen Volkes, das keine Männer unter sich duldet. Um ihn für sich als Liebhaber gewinnen zu können, ohne die eigenen Gesetze zu brechen, muss sie ihn im Kampf bezwingen. Eine Verkettung tragischer Umstände führt dazu, dass sie ihren Geliebten im Wahn tötet und ihm schließlich – als sie das Ausmaß Ihrer Tat erkennt – in den Tod folgt. Es geht in dem Stück um Sexualität und Gewalt, Vernunft, Wahnsinn und Tod, Themen, die Ubac und die Surrealisten in seinem Umfeld intensiv beschäftigten.

Als Ausgangsmaterial für die hier vorliegende Photographie aus der „Penthésilée“-Serie dienten Ubac Aktaufnahmen, die er von seiner Frau Agui und einer gemeinsamen Freundin angefertigt hatte. Der Abzug ist das Ergebnis eines komplexen Montageprozesses. Mit Hilfe der Solarisation, der Überlagerung, Spiegelung und dem Gegeneinanderverschieben von Diapositiven und Negativen erzeugte Ubac die besondere, reliefartige Wirkung der Photographie. „Ubac hatte durch ein ingenüses Experimentieren mit den physiko-chemischen Grundlagen der Fotografie ein Verfahren gefunden, das ihm erlaubt, die gewohnte Phänomenologie des Fotos um ganz neue Ausdrucksebenen zu erweitern. André Breton war voller Begeisterung und bildete zwei Exemplare aus der Reihe *Combat de Penthésilée* 1939 im Anhang seines Aufsatzes 'Des tendances plus récentes de la peinture surréaliste' in der Zeitschrift *Minotaure* ab. Sie galten als Beweisstücke für die These, dass die Fotografie als Ausdrucksmittel einer surrealistischen Weltansicht nicht weniger tauglich sei als Malerei und Graphik.“ (zit. nach Herbert Molderings: Ubac und die Fotografie des Formlosen, in: Adam C. Oellers, Raoul Ubac. Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen. Photographien, Ausst.kat. Suermond-Ludwig-Museum Aachen u.a., Aachen 1996, S. 32)



HORST P. HORST

Weißenfels/Saale 1906 – 1999 Palm Beach Gardens/FL

N12 MAINBOCHER CORSET

1939

Gelatinesilberabzug 1980er Jahre. 45,5 x 34,4 cm (50,5 x 40,7 cm). Im unteren Bildrand Prägestempel des Photographen. Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und technische Angaben. – Unter Passepartout montiert.

Gelatin silver print, printed 1980s. 45.5 x 34.4 cm (50.5 x 40.7 cm). Photographer's blindstamp in the margin lower right. Signed, dated, titled and technical notes on the verso. – Matted.

Provenienz *Provenance*

Vom Photographen an den heutigen Eigentümer

Literatur *Literature*

Valentine Lawford, Horst. His Work and his World, New York 1984, S. 184 mit Abb.; Richard J. Horst-Tardiff/Lothar Schirmer (Hg.), Horst. Photographien aus sechs Jahrzehnten, München u.a. 1991, Tafel 8; Reinhold Mißelbeck u.a. (Hg.), Horst P. Horst, New York u.a. 1992, S. 109 mit Abb.; Horst P. Horst, Form: Horst, Altadena 1992, S. 36 mit Abb.; Reinhold Mißelbeck (Hg.), Horst. Magier des Lichts, Heidelberg 1997, S. 55 mit Abb.; Susanna Brown (Hg.), Horst. Photographer of Style, London 2014, S. 76f. mit Abb.

€ 10 000 – 15 000

Horst P. Horst, der als junger deutscher Architekt nach Paris kam um bei Le Corbusier zu arbeiten, dann aber über die Bekanntschaft mit dem *Vogue*-Photographen George Hoyningen-Huene seinen Weg zur Modephotographie fand, gilt als Meister der dramatischen Lichtführung. Mit seiner Neigung zum Klassizismus – er soll Stunden im Louvre mit dem Studium antiker Statuen verbracht haben – avancierte er innerhalb kürzester Zeit zu einem der führenden Modephotographen für die Haute-Couture der Dreißiger Jahre in Paris, bevor er 1935 nach New York übersiedelte. Seine perfekt durchgeplanten Studioaufnahmen im Stil des Art Déco entsprachen dem Geschmack der eleganten Pariser Gesellschaft: kühle Inszenierungen weiblicher Schönheit, bei denen kein Detail dem Zufall überlassen wird.

Das *Mainbocher Corset* nahm Horst für das exklusive, auf Abendgarderobe spezialisierte Modehaus Mainbocher auf. Es ist die letzte Photographie, die in seinem Pariser Studio entstand, bevor er 1939 nach New York ging. „Ich hatte vorher noch nie ein Corset photographiert. Es ist nicht leicht. Das Licht auf dem Photo ist komplexer, als man glaubt. Es sieht so aus, als gäbe es nur eine Lichtquelle. Doch Reflektoren und andere Scheinwerfer kamen dazu. Ich weiß nicht, wie ich das gemacht habe. Ich könnte es nicht wiederholen. Es entstand aus Emotion.“ (zit. nach: Martin Kazmaier, Horst P. Horst, Photograph, in: Horst-Tardiff/Schirmer, a.a.O., S. 24)



JOINT ARMY TASK FORCE ONE PHOTO

13 OPERATION CROSSROADS – AUFNAHMEN DER ATOMBOMBEN-TESTS AUF DEM BIKINI-ATOLL 1946

20 Vintages, Gelatinesilberabzüge hochglänzend. Von 16,3 x 19,4 cm (20,7 x 25,3 cm) bis 18,1 x 22,7 cm (20,7 x 25,3 cm), Hoch- und Querformate. Jeweils rückseitig mit Stempel der 'JOINT ARMY TASK FORCE ONE PHOTO' inklusive teils ausführlicher Bildlegenden sowie mit gestempelter Archiv-Nr. – Einge wenige Abzüge schwach verfärbt. Einzeln unter Passepartout montiert.

Mit einem Begleitbrief von W. H. P. Blandy, Commander der Joint Task force ONE, an Captain A. C. Thorington, U.S. Navy, Commanding Officer, datiert 17. September 1946.

Weitere Abbildungen unter lempertz.com und auf Anfrage

20 ferrotyped vintage gelatin silver prints. From 16.3 x 19.4 cm (20.7 x 25.3 cm) to 18.1 x 22.7 cm (20.7 x 25.3 cm), portrait and landscape formats. Each print with 'JOINT ARMY TASK FORCE ONE PHOTO' stamp, some of them including detailed descriptions, as well as file number stamp on the verso. – Few prints with slight discolorations. Individually matted.

With an accompanying letter by W. H. P. Blandy, Commander of Joint Task force ONE, addressed to Captain A. C. Thorington, U.S. Navy, Commanding Officer, dated September 17, 1946.

Further images at lempertz.com and on request

Literatur *Literature*

William S. Shurcliff, Operation Crossroads. The Official Pictorial Record, New York 1946; William S. Shurcliff, Bombs at Bikini. The Official Report of Operation Crossroads, New York 1947; Jonathan Weisgall, Operation Crossroads: The Atomic Test at Bikini Atoll, Annapolis 1994 (jeweils mit zahlreichen Abb.)

€ 10 000 – 12 000



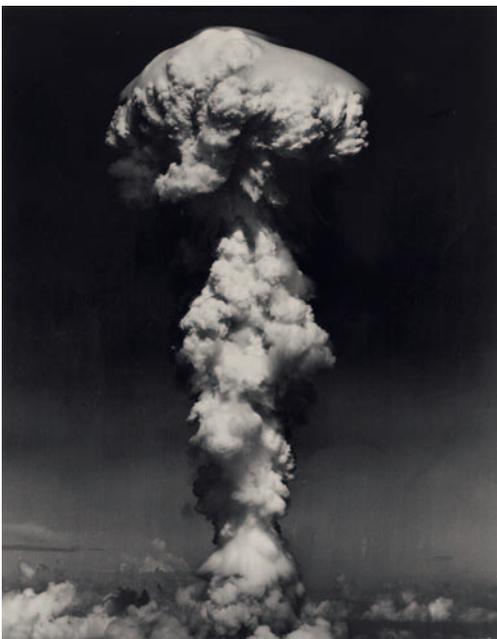
Roy Lichtenstein, Atom Burst, 1966
© Estate of Roy Lichtenstein/
VG-Bildkunst, Bonn 2019

Die von den USA im Sommer 1946 auf dem Bikini-Atoll im pazifischen Ozean innerhalb weniger Wochen durchgeführten Atombombentests „Able“ und „Baker“ markierten den Beginn des Kalten Krieges und gingen als „Operation Crossroads“ in die Geschichte ein. Galten die Tests der wissenschaftlichen Erforschung der Auswirkungen von Kernwaffenexplosionen auf die Einsatzfähigkeit von Kriegsschiffen und militärischem Gerät, so bestand eine Besonderheit der Operation darin, dass sie die erste ihrer Art war, die vor den Augen der Weltöffentlichkeit stattfand: Das US-Militär hatte mehrere hundert Photographen und Kameramänner engagiert sowie Journalisten aus aller Welt eingeladen, die den Ablauf der Explosionen dokumentierten. Die massive PR-Arbeit der für die Operation zuständigen „Joint Army Task Force One“ ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass es sich bei den Tests nicht zuletzt um eine an die Sowjetunion gerichtete Machtdemonstration handelte.

Zum Einsatz kam modernste Phototechnik, darunter Hochgeschwindigkeits-Kameras, die es ermöglichten, die rasant ablaufende Ausbreitung der Feuerbälle in Sekundenbruchteilen aufzunehmen. Zahlreiche Kameras wurden nicht nur auf den Inseln des Atolls und auf Schiffen platziert, wo aufwendige Konstruktionen sie vor der radioaktiven Strahlung schützten. Installiert in Flugzeugen und unbemannten Drohnen, hielten sie die Explosionen auch aus der Luft fest.

„It left me staring open-mouthed. I was so moved I could hardly write intelligible notes“ beschreibt der Journalist Philip Porter seine Reaktion auf den sich ihm bietenden Anblick (zit. nach Weisgall, a.a.O., S. 222). Die rein ästhetische Gestalt der Explosionen ließ – keine zwölf Monate nach den Bomben von Hiroshima und Nagasaki – den Aspekt ihrer tödlichen Zerstörungskraft in den Hintergrund treten. Der optische Reiz der für vielfältige visuelle Assoziationen offenen Gebilde ist unbestritten. Die ebenso erschreckenden wie faszinierenden Aufnahmen atomarer Explosionen gehören zu den Schlüsselbildern des 20. Jahrhunderts, die – trotz oder aufgrund ihrer Ambivalenz – schließlich auch Eingang in die bildenden Künste und die Populärkultur finden sollten (vgl. Roy Lichtenstein, Stanley Kubrick u.a.).

Wie dem Brief, der den hier zum Aufruf kommenden Photographien beiliegt, zu entnehmen ist, war das Konvolut einst das Geschenk eines Kommandanten der „Joint Task Force One“ an einen ebenfalls an der Operation beteiligten Kapitän der U.S. Navy.



ANDREAS FEININGER

Paris 1906 – 1999 New York

14 THE PHOTOJOURNALIST (DENNIS STOCK)

1951

Gelatinesilberabzug 1988. 24 x 19,3 cm (25,3 x 20,3 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert, mit Editionsstempel, darin mit Bleistift nummeriert, von fremder Hand bezeichnet sowie mit dem „Skrein Photo Collection“-Sammlungs- und -Nummernstempel. Exemplar A.P. 3/10 (neben einer Auflage von 50 Exemplaren). – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Gelatin silver print, printed 1988. 24 x 19.3 cm (25.3 x 20.3 cm). Signed in pencil, edition stamp, therein editioned in pencil, annotated in an unknown hand in pencil as well as two "Skrein Photo Collection" stamps on the verso. A.P. 3/10 (aside from an edition of 50). – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

Lempertz-Auktion, 30. Mai 2011, Lot 144; Skrein Photo Collection, St. Gilgen

Ausstellungen *Exhibitions*

Hamburg 2014/15 (Deichtorhallen), Berlin 2015 (C/O Berlin), Wien 2015/16 (Fotomuseum Westlicht/Ostlicht) u.a., Augen auf! 100 Jahre Leica Fotografie

Literatur *Literature*

Peter Weiermair (Hg.), 100 Jahre – 100 Bilder. Eine Geschichte der Fotografie, Zürich 1995, S. 126 mit Abb.; Brigitte Govignon (Hg.), Kleine Enzyklopädie der Fotografie, München 2005, S. 231 mit Abb.; Thomas Buchsteiner/Ursula Zeller (Hg.), Andreas Feininger. That's Photography. Ein Fotografenleben. 1906-1999, Ausst.kat. Zeppelin-Museum Friedrichshafen, Stuttgart 2010, S. 140 mit Abb. (Variante); Hans Michael Koetzle (Hg.), Augen auf! 100 Jahre Leica Fotografie, Ausst.kat. Deichtorhallen, Hamburg u.a., Heidelberg 2014, S. 2 mit Abb. (dieser Abzug); Nathalie Herschdorfer (Hg.), The Thames & Hudson Dictionary of Photography, London 2015, S. 155 mit Abb.

€ 10 000 – 15 000

Es gibt im Werk von Andreas Feininger nur sehr wenige Portraits. Vielmehr sind es die Themenwelt der Großstadt und die Natur, die ihn als Photograph interessierten und beruflich beschäftigten. Über zwei Jahrzehnte war er für das Magazin *Life* als Bildjournalist tätig. Dennoch ist es dieses Portrait, *The Photojournalist*, das als persönliches Meisterwerk Feiningers und als *das* Photographenportrait des 20. Jahrhunderts schlechthin gilt, betrachtet man die Bildauswahl in zahlreichen Lexika und Standardwerken zur Photographie des Zwanzigsten Jahrhunderts.

Die Aufnahme Feiningers entstand im Zusammenhang mit einer Gruppe von Aufnahmen, die Vertreter verschiedener Berufsgruppen zeigen, meist frontal und in Nahaufnahme aufgenommen und mit berufstypischen Attributen versehen. Die meisten dieser anonymisierten Portraits sind Studioaufnahmen. Das jeweilige Instrument wird dabei zum Bestandteil des Gesichtes und verdeckt den Blick auf die Augen wie eine Maske oder eine Verkleidung: Es gibt den Arzt mit seiner Stirnlampe, den Piloten mit Atemmaske, den Rennfahrer mit seinem Helm, den Fechter mit seinem Visier etc. Auch ein Selbstportrait von Feininger, das den Photographen selbst hinter einer großen Lupe zeigt, findet sich unten den Aufnahmen. Und es gibt eben jenen Photojournalisten, der durch seine ins Hochformat gedrehte Leica schaut. Die dargestellte Person – es ist der zwanzig Jahre jüngere Kollege Dennis Stock – zeichnet sich als dunkle Silhouette scherenschnittartig vor dem Hintergrund ab. Nur der präzise Kreis eines Spotlights beleuchtet gleißend die mittlere Gesichtspartie, in der die Leica – feinmechanisches Präzisionsgerät, Statussymbol und damals wichtigstes Berufsrequisit des Photojournalisten – Auge und Nase des Dargestellten bedeckt. Das Objektiv und der aufgesteckte Entfernungsmesser bedecken nicht nur die Augen, sie ersetzen sie förmlich, wie bei einer futuristischen Plastik.

Dass diese Aufnahme zum Photographenportrait des 20. Jahrhunderts schlechthin wurde, erklärt sich durch die Suggestivkraft, die von ihr ausgeht. Die Aufnahme ist Sinnbild für Zukunftsoptimismus und Technikbegeisterung und überhöht gleichzeitig den Berufsstand des Bildjournalisten zur objektiven, rein dokumentierenden und damit unbestechlichen Instanz.



ARNOLD NEWMAN

1918 – New York – 2006

15 PABLO PICASSO, VALLAURIS

1954

Vintage, Gelatinesilberabzug. 24,7 x 19,6 cm. Auf Originalkarton aufgezogen, dort unterhalb des Bildes rechts mit Bleistift signiert und handschriftliche Copyrightangabe, links mit Widmung an Lee Witkin. Rückseitig Adress- und Copyrightstempel des Photographen sowie von fremder Hand mit Bleistift bezeichnet. – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Mit schriftlicher Bestätigung von Howard Greenberg, datiert 9. Oktober 2019

Vintage gelatin silver print. 24.7 x 19.6 cm. Flush-mounted to original card, signed and handwritten copyright notice in pencil on the mount below the image lower right, personal dedication to Lee Witkin lower left. Photographer's address and copyright stamps as well as annotated in an unknown hand in pencil on the reverse of the mount. – Matted and framed.

With written confirmation by Howard Greenberg, dated October 9, 2019

Provenienz *Provenance*

Von Arnold Newman an Lee Witkin; Privatsammlung, Deutschland

Literatur *Literature*

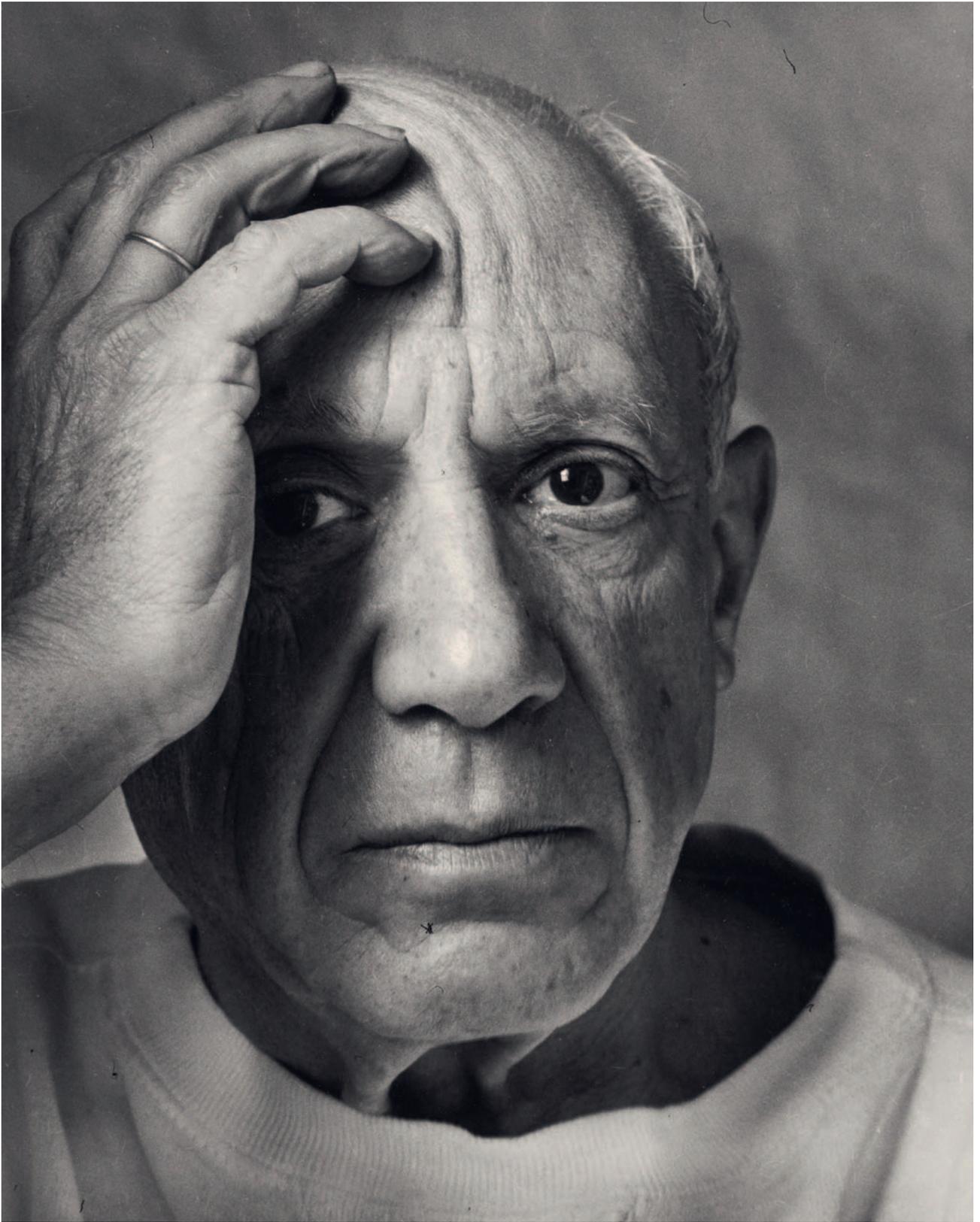
Robert A. Sobieszek, Arnold Newman. *One Mind's Eye*, Boston 1974, S. 11 mit Abb. (Ausschnittvariante); Henry Geldzahler, Arnold Newman. *Artists*, Boston 1980, Tafel 49; Reinhold Mißelbeck (Hg.), Arnold Newman. *Selected photographs*, Köln 1998, S. 29 mit Abb.; Philip Brookman, Arnold Newman, Köln u.a. 2000, S. 91 mit Abb.; Kerstin Stremmel (Hg.), *Ich und ich und ich. Picasso im Fotoporträt*, Ausst.kat. Museum Ludwig, Köln u.a., Ostfildern 2011, S. 32 mit Abb.

€ 9 000 – 12 000

Gilt Arnold Newman eigentlich als Spezialist des „environmental portrait“, das den Dargestellten in seiner Arbeitsumgebung mitsamt der entsprechenden Attribute zeigt – den Pianisten Igor Strawinsky an seinem Flügel, die Photographin Berenice Abbott im Studio mit Kamera oder den Maler Piet Mondrian an seiner Staffelei stehend – so wählt er bei diesem Portrait Pablo Picassos einen extrem engen Bildausschnitt und nimmt den Künstler vor einem neutralen Hintergrund aus nächster Nähe auf. Durch die geringe Distanz und die Konzentration allein auf sein Gesicht gelingt es Newman, die – tatsächlich wohl ohnehin außerordentlich starke – Präsenz Picassos enorm zu steigern. Tritt man vor dieses Portrait, kann man sich dessen eindringlich-konzentriertem Blick kaum entziehen, vermag man sich des Gefühls nicht zu erwehren, dass er es ist, der seinen Blick auf uns richtet, und nicht wir den unseren auf ihn. „Als ich Picasso zum ersten Mal fotografierte, verbrachte ich Stunden mit ihm in Vallauris und entwickelte verschiedene Konzepte. Ursprünglich war der große Kopf von Raum umgeben (ich arbeite gerne mit Raum – wir alle leben darin), doch als ich mir die Probeabzüge ansah, erkannte ich, dass die Intensität seiner Augen und die Wirkung seiner an den Kopf geschmiegt Hand – einer ungekünstelten Geste – ohne den umgebenden Raum beträchtlich gesteigert wurden. Picasso dürfte die einzige Person sein, der ich wirklich einen „durchdringenden Blick“ zuschreiben würde.“ (zit. nach Arnold Newman, *Ein Leben für die Fotografie*, in: Philip Brookman, a.a.O., S. 26). Gerade in der Fokussierung auf den Kopf und die erhobene Hand des Künstlers, die die Stirn in leichte Falten schiebt, geraten jene Aspekte in den Blick, die wir mit dem Schaffen und der Person des Künstlers vor allem assoziieren: Sein analytisches Auge sowie seine Hände, die das Gesehene in Malerei und Plastik zu übersetzen vermögen.

Den hier zum Aufruf kommenden, seltenen Vintage-Abzug eines seiner bekanntesten Portraits schenkte Arnold Newman einst dem New Yorker Galeristen Lee Witkin.

Wir danken Howard Greenberg, New York, für hilfreiche Auskünfte.



ANSEL ADAMS

San Francisco 1902 – 1984 Carmel

16 ASPENS, NORTHERN NEW MEXICO

1958

Späterer Gelatinesilberabzug, 38 x 48,1 cm. Auf Originalkarton aufgezogen, dort unterhalb des Bildes rechts mit Bleistift signiert. Rückseitig mit Photographenstempel, darin mit Filzstift datiert und betitelt. – Unter Passepartout montiert.

Gelatin silver print, printed later. 38 x 48.1 cm. Flush-mounted to original card, signed in pencil below the image on the mount. Photographer's stamp, therein dated and titled in felt tip pen, on the reverse of the mount. – Matted.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Norddeutschland

Literatur *Literature*

Nancy Newhall, Ansel Adams, *This is the American Earth*, San Francisco 1992, Abb. auf dem Buchcover; Janet Swan Bush (Hg.), *Trees. Photographs by Ansel Adams*, New York u.a. 2004, S. 8 mit Abb.; Andrea G. Stillman, *Looking at Ansel Adams. The Photographs and the Man*, New York 2012, S. 198 mit Abb.

€ 15 000 – 20 000

Die ikonische Aufnahme einer jungen Espe im gleißenden Sonnenlicht vor dunklem Hintergrund entstand an einem schönen Herbstnachmittag in der Nähe der Sangre de Cristo Mountains, in den südlichen Ausläufern der Rocky Mountains. An diesem Nachmittag war es so windstill, dass sich das sprichwörtlich zitternde Espenlaub nicht bewegte und Adams ein Negativ ohne jede Bewegungsunschärfe gelang. Aber er begnügte sich nicht damit, ein scharfes Negativ herzustellen, mit dem sich später in der Dunkelkammer gut arbeiten ließ. Vielmehr war es sein Anliegen, den Farbeindruck des Herbstwaldes in der Sonne bereits während der Aufnahme einzufangen, um ihn später in die Schwarz-Weiß-Photographie übersetzen zu können. Hierzu bediente er sich des „Zonensystems“, einem bis heute verwendeten Verfahren, das Adams 1939-41 zusammen mit Fred R. Archer entwickelt hatte und später in zahlreichen Publikationen und Abhandlungen immer weiter theoretisch ausgearbeitet und vertieft hat. Dieses Verfahren erlaubt es dem Photographen, die Belichtung und Entwicklung des Negativs genauestens zu berechnen und somit die Silberdichte und Grautonwerte des späteren Abzugs durch präzise Planung vorab zu bestimmen. Die Tonwerte sind dabei in 10 Stufen – von Schwarz über Grau bis Weiß – aufgeteilt.

Adams beschrieb den Prozess für das hier vorliegende Motiv folgendermaßen: „Ich legte den tiefsten Schatten auf Zone II und stellte Normal-plus zwei als Entwicklungszeit ein. Ich habe für dieses Motiv Pyro als geeigneten Entwickler ausgewählt, weil ich wusste, dass es den glitzernden Herbstblättern eine hohe Konturenschärfe verleihen würde. Ich wusste, dass ich einen höheren Papierkontrast für den Druck benötigen würde, da die höchsten Werte der Blätter etwa auf die Zonen VI-VI1/2 fielen. So wie ich mich erinnere, betrug die Belichtungszeit mit dem Filter Nr. 15 (Faktor 3) eine Sekunde bei f/32 auf Kodak Panatomic-X Film bei ASA 32. Wegen der Windstille war diese relativ lange Belichtung möglich, denn wenn die Espenblätter gezittert hätten, hätte ich ein schweres Problem gehabt.“ (zit. nach Andrea G. Stillman, a.a.O., S. 202)

Bei aller wissenschaftlichen Genauigkeit und Obsession für die technische Seite der Photographie, die in diesem Zitat zum Ausdruck kommt, ist es wichtig festzustellen, dass Adams das später vollendete Werk visuell bis in jede Nuance schon vor Augen hatte, bevor er den Auslöser betätigte. Er war also nicht nur ein Meister der Kamertechnik und Dunkelkammer, sondern vor allem auch ein Meister der Empfindung. Die Kongruenz zwischen seiner 'Vision' – der eines zarten Bäumchens im letzten Aufflackern der goldenen Herbstsonne – und deren Umsetzung in die Schwarz-Weiß-Photographie ist einzigartig, das Ergebnis ein Meisterwerk der Landschaftsphotographie.



JULIUS SHULMAN

Brooklyn/New York 1910 – 2009 Los Angeles

17 CASE STUDY HOUSE #22, LOS ANGELES, CALIFORNIA 1960

Schwarz-Weiß-Abzug auf PE-Papier 1999. 75,8 x 60,8 cm. Unten rechts mit Filzstift signiert und datiert. Aus einer Auflage von 60 Exemplaren. Edition Taschen, Köln. – Unter Glas gerahmt.

Black and white photograph on RC paper, printed 1999. 75.8 x 60.8 cm. Signed and dated in felt tip pen lower right. From an edition of 60. Taschen edition, Cologne. – Framed under glass.

Literatur *Literature*

Joseph Rosa, A constructed View. The Architectural Photography of Julius Shulman, New York 1994, Abb. auf dem Buchtitel und S. 55 mit Abb.; Julius Shulman, Photographing Architecture and Interiors, Los Angeles 2000, S. 82 mit Abb.; Peter Gössel (Hg.), Julius Shulman. Architektur und Fotografie, Köln u.a. 1998, S. 3 mit Abb.; Hunter Drohojowska-Philp u.a. (Hg.), Julius Shulman. Modernism Rediscovered 2. 1958-1964, Köln u.a. 2007, S. 456ff.

€ 10 000 – 15 000

Die Aufnahme zeigt das 1959 von Pierre Koenig entworfene Wohnhaus für den American-Football Spieler C.H. Buck Stahl in den Hollywood Hills von Los Angeles. Es wurde als 'Case Study House Nr. 22' vom Magazin *Arts & Architecture* in seiner Juni-Ausgabe 1960 veröffentlicht. Mit dem von der stilprägenden Architekturzeitschrift initiierten und unterstützten Programm der 'Case-Study-Houses' (CSH) sollten experimentelle Wohnformen und neuartige Baumaterialien einer breiteren amerikanischen Öffentlichkeit vorgestellt werden. Das Haus ist ein Beispiel für den gelungenen Einsatz von Stahlkonstruktionen im Wohnhausbau – das Grundstück galt aufgrund seiner Hanglage als unbebaubar – und wurde zu einer Ikone der modernen Architektur Kaliforniens. 2008 erhielt es einen Preis für das „beste Haus aller Zeiten in Los Angeles“ – dies wohl nicht zuletzt aufgrund der diesen Anspruch unterstützenden, aufsehenerregenden Photographien von Julius Shulman.

Julius Shulman gilt als einer der bedeutendsten Architekturphotographen der Nachkriegsmoderne in den USA. Bekannt wurde er vor allem durch die genannte CSH-Serie, insbesondere mit seinen Aufnahmen der Wohnhäuser von Pierre Koenig, Richard Neutra und John Lautner. Mit diesen prägte er maßgeblich unser heutiges Bild vom modernen amerikanischen Lebensstil der sechziger und siebziger Jahre.

Seine meist im Mittel- oder Großformat aufgenommenen Photographien weisen eine hohe handwerkliche Fertigkeit und Präzision auf, was vor allem in großformatigen Abzügen wie dem hier vorliegenden Exemplar zum Ausdruck kommt. Zugleich zeichnen sie sich durch eine hohe atmosphärische Dichte aus, wirken, insbesondere hier in der Nachtaufnahme mit interagierenden Personen, wie aus einer James-Bond-Verfilmung jener Jahre entsprungen. Shulman leistete mit seinen Architekturaufnahmen einen dem Werk der Architekten nicht nur entsprechenden, sondern kongenialen Beitrag zur Bildung unseres heutigen Bildes vom modernen Amerika der Kennedy-Ära.



*John Seaman
1966*

RUTH BERNHARD

Berlin 1905 – 2006 San Francisco

18 IN THE BOX – HORIZONTAL

1962

Späterer Gelatinesilberabzug. 19,3 x 34,4 cm. Auf Originalkarton aufgezogen, dort unterhalb des Bildes rechts mit Bleistift signiert. Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und persönliche Widmung sowie mit Photographenstempel. – Unter Passepartout montiert und unter Glas gerahmt.

Gelatin silver print, printed later. 19.3 x 34.4 cm. Flush-mounted to original card, signed in pencil below the image on the mount. Signed, dated, titled and dedicated in pencil as well as photographer's stamp on the reverse of the mount. – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

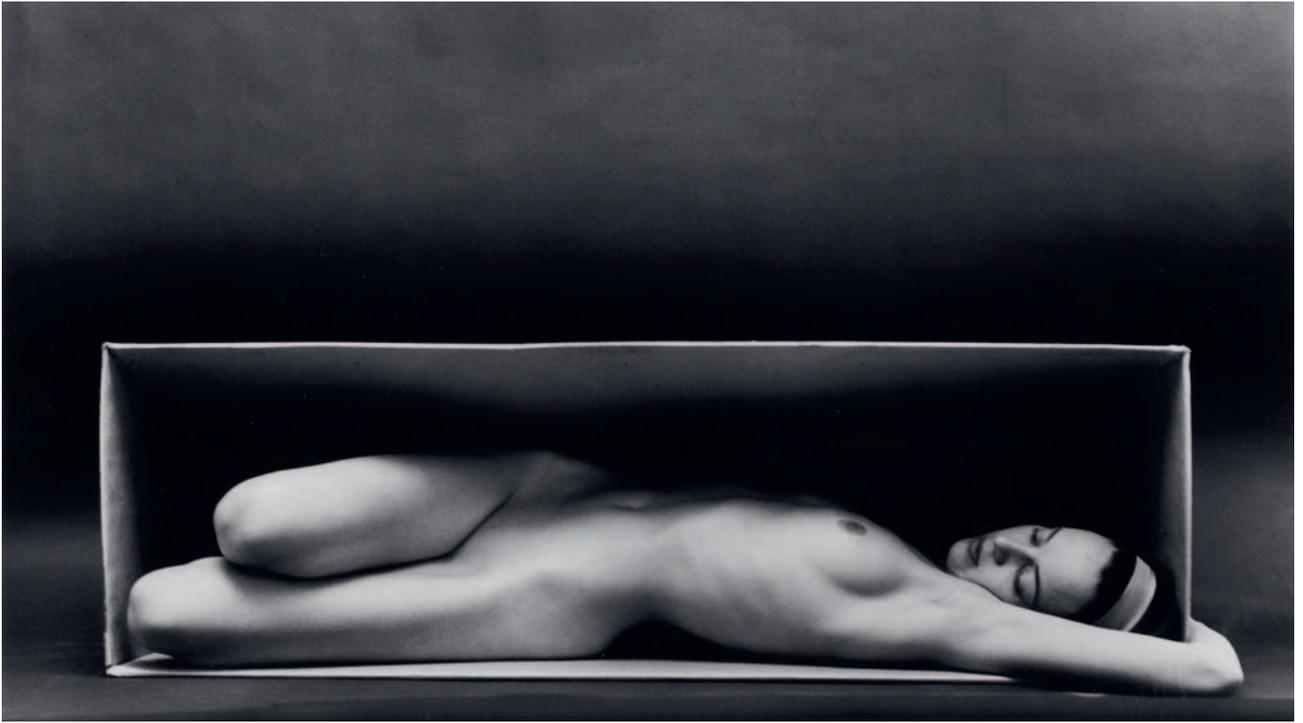
Lempertz-Auktion 959, Lot 116, 31. Mai 2010;
Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur *Literature*

Margaretta K. Mitchell, Ruth Bernhard. The eternal Body. A Collection of fifty Nudes, San Francisco 1994, Tafel 19

€ 9 000 – 12 000

Ansel Adams nannte sie "die größte Aktphotographin": Ruth Bernhard, gebürtige Berlinerin, die in den 1950er Jahren mit ihren sensibel komponierten und sorgfältig ausgeleuchteten Aktaufnahmen und Stilleben Aufsehen erregte. Unübersehbar ist der Einfluss, den ihr Lehrer und Mentor Edward Weston auf ihren photographischen Stil ausübte. "In photographing the nude, it is my aim to transform the complexities of the figure into harmonies of simplified form, illuminating the innate life force and spirit as well as the underlying remarkable bone structure. The endless variety of nature's designs and shapes amaze and thrill me. I have approached my work with the nude much as I create a still life – with patience and reverence. My quest, through the magic of light and shadow, is to isolate, to simplify and to give emphasis to form with the greatest clarity. To indicate ideal proportion, to reveal sculptural mass and the dominating spirit is my goal." (Ruth Bernhard, in: The Collection of Ginny Williams, Ausst.kat. Denver Art Museum, Denver 1993, o.S.)



NASA

19 ASTRONAUT EDWIN E. ALDRIN WALKS ON THE SURFACE OF THE MOON, APOLLO 11 1969

Vintage, C-Print auf Kodak-Papier. 48,3 x 48,1 cm (Passepartoutausschnitt). Auf Originalkarton aufgezogen und unter Original-Passepartout montiert.

Vintage chromogenic print on Kodak paper. 48.3 x 48.1 cm (mat opening). Flush-mounted to original card and mounted under original mat.

Literatur *Literature*

Norman Mailer, Moonfire. Die legendäre Reise der Apollo 11, Köln 2019, Abb. auf dem Buchtitel

€ 20 000



Stern, 17.8.1969



Robert Rauschenberg, Signs, 1970
(Farbserigraphie aus unserer Auktion
1144 Zeitgenössische Kunst,
30. November 2019, Lot 689)

„Ich glaube, dass sich die Vereinigten Staaten das Ziel stellen sollten, noch vor Ende dieses Jahrzehnts einen Menschen auf dem Mond landen zu lassen und ihn wieder sicher zur Erde zurückzubringen. Kein anderes Projekt der Raumfahrt wird in diesen Jahren für die Menschheit eindrucksvoller und für die Erforschung des Weltraumes wichtiger sein.“ Acht Jahre nachdem Präsident John F. Kennedy vor dem amerikanischen Kongress diese Losung ausgegeben hatte, schrieb die NASA mit der Landung auf dem Mond Menschheits- und Wissenschaftsgeschichte. Dass die Weltöffentlichkeit daran teilhaben konnte, verdankte sie den spektakulären Film- und Photoaufnahmen der an der Mission Apollo 11 beteiligten Astronauten.

Von den vielen Bildern, die sie von ihrer Reise in den Welt- raum mit zur Erde zurückbrachten, gibt es wohl kaum eines, das wir enger mit der Mondlandung assoziieren als jenes, das Astronaut Neil Armstrong während des ersten gemein- samen Spaziergangs über den Erdtrabanten von seinem Kollegen „Buzz“ Aldrin machte. Die Aufnahme, die den Astronauten in voller Montur dabei zeigt, wie er auf die an seinem Handgelenk angebrachte Checkliste blickt, während sich in seinem Visier der Photograph mit seiner Kamera, die amerikanische Flagge und die Raumfähre „Eagle“ spiegeln, gehört zu den Schlüsselbildern des 20. Jahrhunderts und be- sitzt heute gleichsam ikonischen Charakter.

Dies liegt gewiss auch darin begründet, dass es sich um eine der am häufigsten publizierten Aufnahmen der NASA handelt. Hier hatte man ihre visuelle Kraft und das sich mit ihr verbindende, öffentlichkeitswirksame Potential schnell erkannt und sie kurz nach der Rückkehr der Astronauten für die Veröffentlichung nachbearbeitet. In der ursprünglichen Aufnahme von Armstrong ist sein Kollege stärker aus dem Zentrum des Bildes herausgerückt und sein Rucksack oben knapp angeschnitten (vgl. die Abb. bei Mailer, a.a.O., S. 241) – eine photographische Ungenauigkeit, die sich aus den im Weltraum deutlich erschwerten Aufnahmebedingun- gen leicht erklären lässt. Aus Gründen der besseren Optik er- weiterte man den schwarzen Himmel nachträglich nach oben. Derart nachbearbeitet, zierte diese Aufnahme die Titelseiten der internationalen Presse, beispielsweise die der Magazine *Life*, *Paris Match*, *National Geographic* und *Stern*, sowie – bis heute – die Cover zahlreicher Buchpublikationen. Darüber hinaus fand sie Eingang in die Zeitgenössische Kunst, so etwa in das Œuvre Robert Rauschenbergs (siehe Abb.).

Der hier vorliegende Vintage-Abzug des bekannten Motivs besticht durch seine gute Erhaltung im originalen Passe- partout, vor allem aber aufgrund seines großen Formats. Im Gegensatz zu den deutlich kleinformatigeren C-Prints im üb- lichen Format von 20,3 x 23,3 cm, die in größerer Anzahl abge- zogen wurden, sind Abzüge dieser Größe sehr selten. Sie waren den bei der NASA beschäftigten leitenden Wissenschaftlern, Staatsgästen, dem Führungspersonal der Firma Hasselblad, oder aber, wie in unserem Fall, Managern der Firma Kodak vorbehalten, von der die NASA ihr photographisches Material bezog.



LENI RIEFENSTAHL

Berlin 1902 – 2003 München

20 NUBA PORTFOLIO

1970er Jahre

30 Dye-Transfer-Prints. Die Abzüge jeweils ca. 41 x 58,8 cm (Hoch- und Querformate). Einzelnd auf Karton aufgezogen, dort jeweils unterhalb des Bildes mit Bleistift rechts signiert, links betitelt. Rückseitig jeweils mit Fotografen- und Copyrightstempeln, mit Tinte handschriftlich fortlaufend römisch beziffert 'I' – 'XXX' sowie mit Editionsstempel, darin mit Tinte nummeriert. Zusammen mit zwei großformatigen Broschüren, davon eine in englischer, eine in deutscher Sprache, in zwei leinenbezogenen Portfolioboxen, diese in zwei Filz-Etuis. Die Broschüren jeweils mit maschinenschriftlichen Werkangaben und einem Text von Michael Krüger sowie der maschinenschriftlichen Editionsangabe 'In einer signierten und nummerierten Edition von 7 Exemplaren', darin mit Tinte handschriftlich nummeriert. Exemplar A.P. 1/4 neben einer Auflage von 7 (+ 4 A.P.). Edition der Fine Art Photography, Berlin, 2002.

Von dem Portfolio wurden ursprünglich 15 Exemplaren erstellt. Nur 7 Portfoliosätze jedoch wurden vollständig erhalten und komplett verkauft.

30 dye-transfer prints. Each print approx. 41 x 58.8 cm (portrait and landscape formats). Individually flush-mounted to card, each signed in pencil below the image on the mount lower right, titled lower left. Each with photographer's and copyright stamps, consecutively numbered 'I' – 'XXX' in ink as well as with edition stamp, therein editioned in ink, on the reverse of the mount. Together with two large-format pamphlets, one in English, one in German, in two linen-covered portfolio boxes, these in two felt cases. The two pamphlets each with typewritten information on the works and a text by Michael Krüger as well as the typewritten edition 'In a numbered and signed edition of 7 copies', therein editioned in ink. Editioned A.P. 1/4 aside from an edition of 7 (+ 4 A.P.). Fine Art Photography, Berlin edition, 2002.

Originally, 15 copies of the portfolio were created. However, only 7 portfolio sets were entirely preserved and completely sold.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Süddeutschland

Literatur *Literature*

Leni Riefenstahl, Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern, München 1973; Leni Riefenstahl, Die Nuba von Kau, München 1976; Leni Riefenstahl, Ausst.kat. Filmmuseum Potsdam, Berlin 1999; Gisela Schäffer, Der unschuldige Blick. Leni Riefenstahls Nuba-Fotografien, Berlin/München 2015 (jeweils mit zahlreichen Abbn.)

€ 80 000 – 100 000

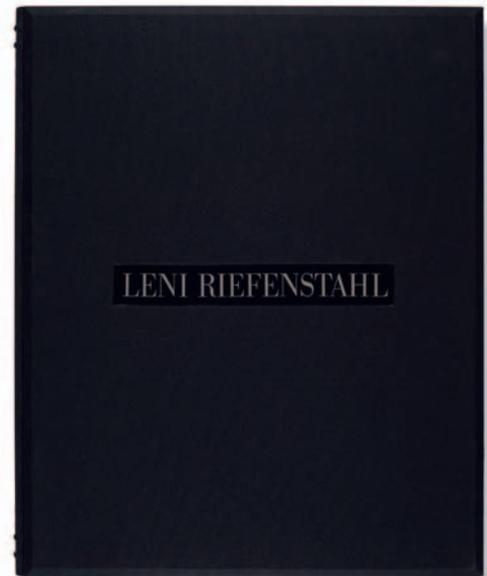


Leni Riefenstahls Serie der *Nuba* stellt, neben ihren Filmaufnahmen und Photographien, die anlässlich der Olympischen Spiele 1936 entstanden, diejenige Werkgruppe dar, auf der ihre Reputation als Photographin im Wesentlichen basiert. In ihrer idealisierenden Darstellung des menschlichen Körpers, der Betonung seiner physischen Kraft und makellosen Eleganz, sind die Aufnahmen der olympischen Athleten und die der Stammesmitglieder der Nuba auf ästhetischer Ebene eng miteinander verwandt.

1962 brach Riefenstahl zum ersten Mal in den Sudan auf, wo sie auf einen der zahlreichen Nuba-Stämme, die Masakin-Qisar, traf, die sie über mehrere Monate hinweg mit ihrer Kamera begleitete. Neben alltäglichen Szenen hielt sie insbesondere die für den Stamm charakteristischen rituellen Ringkämpfe und die expressive Körperbemalung der Stammesmitglieder fest. Dabei gehen die Aufnahmen bei aller Bedeutung, der das Werk aus anthropologischer und ethnologischer Sicht zukommt, über das Dokumentarische weit hinaus. Riefenstahl erweist sich hier als Künstlerin, die den Umgang mit Perspektive, Raum und Farbe perfekt beherrscht und das Gesehene in zeitlose, bestechend schöne Bilder zu überführen vermag. Aus einer leichten, die Dargestellten heroisierenden Untersicht bildet die Photographin die mit Speeren bewaffneten Kämpfer ab, verleiht den aufwendig bemalten Gesichtern der Frauen und Männer in formatfüllenden Portraits eine monumentale Wirkung oder lässt ihre aschebestäubten Körper mit dem Hellblau des Himmels einen fein nuancierten Farbklang eingehen.

Leni Riefenstahls Aufnahmen der Nuba, die über einen Zeitraum von insgesamt fünfzehn Jahren entstanden, fanden schnell Anerkennung von Seiten der internationalen Presse und wurden vielfach publiziert, so etwa im *Stern*, der französischen *Paris Match* oder dem US-amerikanischen *Life Magazine*. 1973 erschien ihr erster Bildband *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern*, 1976 folgte der zweite Band *Die Nuba von Kau*, 1983 ihr Buch *Mein Afrika*.

Das 2002 erschienene, von Christian Diener herausgegebene und luxuriös gestaltete Portfolio mit dreißig im aufwendigen Dye-Transfer-Verfahren erstellten Abzügen versammelt die wichtigsten und bekanntesten Aufnahmen der *Nuba*-Serie.





THOMAS STRUTH

Geldern 1954

21 AUF DER HARDT, BOTTROP

1985

Gelatinesilberabzug hochglänzend. 49,2 x 67,2 cm (52,2 x 69,9 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert und betitelt. Unter Passepartout in Künstlerrahmen, dort rückseitig Künstleretikett mit maschinenschriftlichen Werkangaben. Aus einer Auflage von 10 Exemplaren.

Ferrotyped gelatin silver print. 49.2 x 67.2 cm (52.2 x 69.9 cm). Signed and titled in pencil on the verso. Matted and in artist's frame, typewritten notes on the work on an artist's label affixed to the reverse of the frame. From an edition of 10.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung, Paris

€ 6 000 – 8 000

Thomas Struth gehört neben Candida Höfer, Thomas Ruff und Axel Hütte zur ersten Generation der 'Becher-Schule', benannt nach Bernd und Hilla Becher und ihrer 1976 gegründeten Klasse für Photographie an der Düsseldorfer Kunstakademie. Ganz im Sinne der Becher-Schule begann Struth recht bald, sich mit einem selbst gewählten Thema systematisch auseinanderzusetzen. Bei ihm handelte es sich hierbei um den städtischen Außenraum, die Straße selbst mit ihren raum- und identitätsstiftenden Eigenschaften. Ausgehend von typischen Straßen in Düsseldorf und Umgebung, dehnte er seinen Aktionsradius bald auch auf andere Städte aus, sich jeweils auf wenige Motive pro Stadt beschränkend, immer auf der Suche nach dem einen, ganz besonderen Ort, der den Charakter der jeweiligen Stadt, ihre Besonderheit, am deutlichsten zum Ausdruck zu bringen vermag. Von diesen Orten fertigte Struth seine bekannten, zumeist menschenleeren, nüchtern dokumentierenden Ansichten an.

Auch bei der alten Zechensiedlung in Bottrop, die Struth 1985 fotografierte, handelt es sich um einen solchen prototypischen Ort, ein Zeugnis aus den Anfängen der Urbanisierung des Ruhrgebietes am Ende des 19. Jahrhunderts und zugleich ein Ort mit einem besonderen Charakter, haftet ihm doch ein kleinstädtisches, beinahe dörfliches Gepräge an. Anders als sonst wählte Struth für die Aufnahmen nicht den Blick entlang der Straßenachse von der Fahrbahnmitte aus, sondern einen diagonal ausgerichteten Blick hinweg in eine Straßenmündung hinein. Dadurch erhält die Aufnahme eine der kleinstädtischen Anmutung des Sujets angemessene, weniger monumentale Wirkung. Die zeitliche Verortung der Photographie in die achtziger Jahre erfolgt mittels vereinzelter, wie eingestreut wirkender Elemente wie dem Auto, der Mülltonne, der Straßenbeleuchtung und dem die vertikale Mittelachse markierenden Strommast. Bei aller Distanziertheit des Aufnahmestils sind es – wie so oft bei den Schwarzweiß-Photographien Struths aus seiner Anfangszeit – diese kleinen Details, die den Charme der Aufnahmen ausmachen.



ANDREAS GURSKY

Leipzig 1955

22 MEERBUSCH

1987/88

C-Print unter Plexiglas (Diasec). 71 x 97 cm (106 x 130 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert, betitelt, nummeriert und persönliche Widmung. Exemplar E.A. neben einer Auflage von 12 Exemplaren. – In Künstlerrahmen.

Chromogenic print, face-mounted to plexiglass. 71 x 97 cm (106 x 130 cm). Signed, dated, titled, editioned and personal dedication in pencil on the verso. Print E.A. aside from an edition of 12. – In artist's frame.

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler an den heutigen Eigentümer, Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur *Literature*

Martin Hentschel (Hg.), Andreas Gursky. Werke – Works 80-08, Ostfildern 2008, S. 78 mit Abb.

€ 18 000 – 22 000

Gurskys Themenwelten, seine technische, auf digitaler Manipulation basierende photographische Herangehensweise und seine geographische Reichweite hat sich im Lauf der Jahre so enorm verändert, dass seine frühen analogen, um und nach 1987 entstandenen Arbeiten heute wie von einem ganz anderen, einem 'privaten' Gursky geschaffen zu sein scheinen. Schon mit der Mittelformatkamera, die er 1987 erwarb, aufgenommen, aber noch klein- oder mittelformatig abgezogen, sind diese frühen Photographien des Künstlers bei Sammlern heute sehr begehrt.

Bei der winterlich tristen Ackerlandschaft – einer jener typischen Niederrhein-Landschaften, denen in der kalten Jahreszeit oft eine bleierne Atmosphäre anhaftet – handelt es sich um ein Werk, das noch in unmittelbarer räumlicher Nähe zu Gurskys Wirkungsstätte Düsseldorf entstand. Es ist eine Photographie mit romantischem Unterton, erinnert sie doch an eine der „klassizistischen Landschaftsveduten des Claude Lorrain aus dem 17. Jahrhundert. [...] Die matt-verhaltene, oft kaum greifbare, dennoch intensive Farbigkeit hebt das atmosphärisch-Räumliche der Bilder hervor und trägt zweifellos zu dem charakteristischen Eindruck, der 'Zeitlosigkeit' bei. Doch ist Andreas Gursky ein eminent zeitgenössischer Künstler, der sich der äußeren Realität mit zeitgemäßen Mitteln nähert, um Bilder zu schaffen, deren stille Eindringlichkeit die Fülle, aber auch die Leere der Erscheinungen widerzuspiegeln vermag.“ (zit. nach Zdenek Felix/ Saskia Bos, Vorwort, in: Zdenek Felix (Hg.), Andreas Gursky. Fotografien 1984-1993, Ausst.kat. Deichtorhallen Hamburg u.a., München 1994, S. 6).



PETER LINDBERGH

Lissa/Polen 1944 – 2019 Paris

N23 HELENA CHRISTENSEN, MOHAVE DESERT, VOGUE ITALY 1990

Gelatinesilberabzug um 2000. 24,2 x 36 cm (30,3 x 40,3 cm). Rückseitig mit Filzstift signiert, datiert und betitelt sowie von fremder Hand mit Bleistift Angaben zur Edition und Widmung. Aus einer Auflage von 25 Exemplaren (+ 3 A.P.). – Unter Passepartout montiert.

Gelatin silver print, printed c. 2000. 24.2 x 36 cm (30.3 x 40.3 cm). Signed, dated and titled in felt tip pen as well as notes on the edition and dedication in an unknown hand in pencil on the verso. From an edition of 25 (+ 3 A.P.). – Matted.

Literatur *Literature*

Peter Lindbergh, *Images of women*, München u.a. 1997, S. 250f. mit Abb.; Peter Lindbergh, *Stories*, Santa Fe 2002, o.S. mit Abb.

€ 10 000 – 15 000

Über Peter Lindbergh wurde schon viel gesagt, nicht zuletzt anlässlich seines Todes im September dieses Jahres. Er galt als der große Sympathieträger seiner Branche. Der bodenständige Mann polnischer Abstammung, aufgewachsen im Ruhrgebiet, führte, wie er von sich selbst in einem Interview sagte, ein völlig „modefreies“ Leben, was man kaum zu glauben vermag, bedenkt man, in welch aufgeregtem Umfeld er sich bewegte. Er vermied es zeitlebens, Modeschauen zu besuchen, die Mode selbst interessierte ihn wenig. Starke Frauenpersönlichkeiten hingegen haben ihn, angefangen bei seiner Mutter, ein Leben lang begleitet. Lindbergh liebte es, seine Modeaufnahmen auf die Straße zu verlegen, ähnlich wie street photographer Garry Winogrand in seiner Serie *Women are beautiful*, Anlass für das NRW-Forum in Düsseldorf, die beiden Photographen 2017 in einer Ausstellung einander gegenüber zu stellen. Oft begleitete er seine Modelle stundenlang, sie aus der Distanz photographierend, ohne ihnen Regieanweisungen zu geben oder zu beeinflussen, quasi als ihr Beobachter (der er natürlich ob seiner Rolle nicht war). Seine Aufnahmen zeichnen sich deshalb durch eine außerordentliche Natürlichkeit aus. Die Modelle konnten während der Shootings experimentieren, eigenen spontanen Einfällen folgen, mussten nicht im klassischen Sinne für die Kamera posieren.

Die beiden Dargestellten auf der hier vorliegenden Photographie – Topmodel Helena Christensen und ihr kleiner außerirdischer Begleiter – wirken wie alte Vertraute beim Spaziergang. Das Bild scheint – einem Filmdreh entnommen – eine Geschichte zu erzählen, die geöffnete Autotür im Hintergrund unterstreicht diesen Eindruck: Haben sich die beiden zufällig in der Wüste getroffen? Waren sie zusammen mit dem Auto unterwegs und müssen sich nur kurz die Beine vertreten? Worum geht es in ihrem vertrauten Gespräch? Die Photographie wirft Fragen auf – um die Mode scheint es bei diesem Zusammentreffen der verschiedener Welten wahrlich nicht zu gehen.



IRVING PENN

Plainfield/NJ 1917 – 2009 New York City

24 GISELE (B), NEW YORK

1999

Gelatinesilberabzug selengetont 2002. 39,4 x 39,2 cm (44,1 x 40,1 cm). Rückseitig mit Tinte signiert, datiert, betitelt, Angabe der Negativ-Nr. und Angaben zur Auflage sowie mit Photographen-, Copyright- und Editionsstempel. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren. – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Selenium-toned gelatin silver print, printed 2002. 39.4 x 39.2 cm (44.1 x 40.1 cm). Signed, dated, titled, negative number and notes on the edition in ink as well as photographer's, copyright and edition stamps on the verso. From an edition of 6. – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

Hamiltons, London; Privatsammlung, Hessen

€ 25 000 – 30 000

Penn war mehr als sechzig Jahre für die *Vogue* tätig und schuf in dieser Zeit unzählige Mode- und Portraitaufnahmen, darunter viele Titelseiten für das Magazin. Für seine Portraitstudien bevorzugte er weiches, natürliches Tageslicht und die geschützte und kontrollierte Umgebung eines Studios, wo er alles, was für seine Kompositionen nicht wesentlich war, weglassen und an der Inszenierung feilen konnte. So nutzte er bei seinen eindringlichen und prägnanten Portraitaufnahmen immer wieder schlichte einfarbige Papierbahnen, um sein jeweiliges Gegenüber, befreit von störenden Elementen im Hintergrund, zu isolieren und in Szene zu setzen – seien es Marlene Dietrich (1948), der amerikanische Präsident John F. Kennedy (1960), ein Tambul-Krieger aus Papua-Neuguinea (1970) oder – fast dreißig Jahre später – Topmodel Gisele Bündchen (1999).

Insbesondere bei seinen Portraits berühmter Frauen behielt Penn sich vor, diese in einem elegischen Moment zu zeigen: Die Dietrich blickt besorgt in die Kamera und auch Gisele Bündchen als Aktmodell erscheint hier nicht als strahlende und glamouröse Modeikone, sondern eher als erschöpfte Schönheit nach einem anstrengenden Arbeitstag, so als müsste sie nach einer kräftezehrenden Photo-Session für einen Moment in sich gehen und sich neu sammeln. Der Kopf ist mit ernstem Blick gesenkt, die Hand greift im Nacken in das voluminöse, in Kaskaden über die Schulter fallende Haar. Das Motiv *Gisele (B)* bildet quasi das Gegenstück zu dem am selben Tag entstandenen Motiv *Gisele*, bei dem das Model im klassischen Sinne mit in die Hüfte gestemmter Hand und nach hinten geworfener Haarmähne posiert. Es handelt sich bei der hier vorliegenden Variante vielleicht um den typischeren Penn und zugleich, wenn man die elegante Lichtführung und feinen Nuancen der Grauwerte betrachtet, um eine Aktphotographie von erlesener Brillanz und Schönheit.



25 OHNE TITEL (BRUNO TAUT, ISTANBUL)

2001

C-Print auf Hartfaserplatte unter UV-Schutzfolie.
273,5 x 183,2 cm (Rahmenmaß). Unikat. – In Künstlerrahmen.

*Chromogenic print on fibreboard under UV-protective foil.
273,5 x 183,2 cm (frame size). Unique. – In artist's frame.*

WV F.01.F.0525

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler an den heutigen Eigentümer, Privatsammlung,
Süddeutschland

€ 40 000 – 50 000

'Das Fenster zum Bosphorus' titelt ein Artikel in der ZEIT vom 5. Januar 2001. Ayhan Bakirdoegen beschreibt darin die Rolle deutscher Künstler und Intellektueller in der Türkei unter Mustafa Kemal Atatürk, darunter auch die mehrerer Architekten. Einige von ihnen waren dem Ruf der jungen türkischen Regierung gefolgt, um an der Modernisierung der jungen Republik mitzuwirken, viele – so auch Bruno Taut – kamen jedoch, um der Verfolgung unter dem Naziregime zu entgehen. Fast möchte man meinen, dass es dieser Artikel war, der Günther Förg zu der hier vorliegenden, aus demselben Jahr stammenden Photographie veranlasste. Zumindest mag er aber Anlass gewesen sein, sich mit dem Thema der Moderne im türkischen Exil zu beschäftigen. Die Architektur der zwanziger und dreißiger Jahre spielt im photographischen Werk von Günther Förg eine wichtige Rolle. Oft suchte er die weniger berühmten, nur Architekturkennern bekannten Bauten jener Jahre auf, um sie zu photographieren. Er vermeidet dabei jedoch jede Heroisierung der Moderne – im Gegenteil: Man sieht den Gebäuden an, dass sie in die Jahre gekommen sind. Oft zeigen sie Altersspuren oder wirken verwahrlost, scheinen in Vergessenheit geraten zu sein. Seit 1995 arbeitete Förg projektbezogen, etwa bei der Erkundung früherer sowjetischer Architektur oder bei seinen Photographien von Bauten des italienischen Rationalismus. Auch Förgs Reise in die Türkei im Jahr 2001 zu den Gebäuden von Bruno Taut, Paul Bonatz, Clemens Holzmeister und anderen Exilanten war ein solches Projekt. Hierbei entstanden mehrere Aufnahmen von Bruno Tauts Wohnhaus in Istanbul aus dem Jahr 1937/38, einem pagodenhaften Haus auf Stelzen oberhalb des Bosphorus, das so gar nicht in das landläufige Bild der Architekturmoderne zu passen scheint, aber vielleicht gerade deshalb Förgs Interesse weckte.

Der Aufnahmestil hat, wie so oft bei Förgs Architekturaufnahmen, etwas Unfertiges, Schnappschussartiges. Förg bedient sich einer Kleinbildkamera, stürzende Linien und Motivunschärfe sind beabsichtigt bzw. Folge der extremen Vergrößerung. Der Bildausschnitt sitzt etwas schief, der Mittelpunkt der symmetrischen Fensterfront ist aus dem Zentrum gerückt. Der Raum wird zur Fläche, geprägt durch die bildstrukturierende Horizontalgliederung der dunklen Wandflächen und der hellen, rhythmisierten Fensterbänder. Fenster sind ein wiederkehrendes Element in Förgs Ikonographie: Der Blick wird hier jedoch nicht, wie so oft bei Förg, hinausgeleitet auf das beeindruckende Panorama des Bosphorus, sondern verfängt sich in den Ästen vor dem Fenster, der Hintergrund verliert sich im Dunst. Die Gegenlichtaufnahme bewirkt, dass der Vordergrund im Dunkeln und der Ausblick verwehrt bleiben. Mit Blick auf die eingangs erwähnte Situation der Exilanten in der Türkei in den dreißiger Jahren vermag dieser Innenraum mit 'Fenster zum Bosphorus', so wie ihn Förg in seiner Photographie auffasst, nicht den Eindruck eines Ortes zu vermitteln, von dem aus hoffnungsvoll in die Zukunft geblickt wurde.



GREGORY CREWDSON

New York City 1962

26 UNTITLED (SECRET LIAISON, AUS DER SERIE: BENEATH THE ROSES)

2006

Digitaler Pigment-Print auf Aludibond. 149 x 227,5 cm (Rahmenmaß). Rückseitig mit Etikett, dort mit Tinte signiert und maschinenschriftliche Werkangaben. Exemplar 5/6.
– Unter Glas gerahmt.

Digital pigment print on dibond. Frame dimension 149 x 227.5 cm. Signed in ink and typewritten notes on the work on a label affixed to the reverse of the mount. Print 5 from an edition of 6. – Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Gagosian Gallery, Beverly Hills (Rahmen rückseitig mit Etikett); Privatsammlung, Norddeutschland

Literatur *Literature*

Stephan Berg u.a. (Hg.), Gregory Crewdson 1985 – 2005, Ausst.kat. Kunstverein Hannover u.a., Ostfildern 2005; Nancy Spector u.a. (Hg.), Gregory Crewdson, New York 2013, Tafel 19

€ 25 000 – 30 000

“Gregory Crewdsons Fotografien zeigen die vordergründig idyllische Welt des ländlichen Amerika und seiner Kleinstädte als einen abgründigen kinematografischen Traum voller dunkler und rätselhafter Momente. Grundiert von Freuds Aufsatz über das Unheimliche, entwirft der 1962 in New York geborene Fotograf komplexe und detailreich ausgemalte Bildwelten, in denen er die Ikonographie der Landschaft und des suburbanen Amerika als Metaphern für seine Neurosen, Ängste und Sehnsüchte benutzt. [...] In der Sorgfalt und dem minutiösen Realismus, die er beim Entwurf seiner kleinstädtischen Szenen und Interieurs aufwendet, ist dabei in Spurenelementen noch der von ihm selbst hervorgehobene Einfluss der realistisch-dokumentarischen Haltung spürbar, mit der unter anderem Walker Evans, Garry Winogrand und William Eggleston den Alltag und die Schattenseiten des amerikanischen Lebens vermessen haben.

Vor allem aber bewegt sich Crewdson mit seiner theatraleischen Lichtregie, der Einbeziehung des Fantastischen und Märchenhaften wie auch dem offenen Bekenntnis zu breit angelegter Narration im Kontext der inszenierten Fotografie, die sich unter dem Einfluss ihrer zentralen Vertreter Cindy Sherman und Jeff Wall längst als eine der wichtigsten Ausdrucksformen künstlerischer Fotografie etabliert hat. Anders als Wall, der in seinen auratisch und doch immer auch kalt strahlenden Leuchtbildern vor allem soziale Konfliktsituationen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft durchleuchtet und dabei häufiger auf kunsthistorische Vorbilder zurückgreift, bezieht sich Crewdson vor allem auf die Populärmythen des Kinos, um damit die dunklen seelischen Abgründe und geheimen Sehnsüchte seiner Protagonisten visuell zu erfassen. [...]

Das amerikanische Hollywood-Kino erweist sich dabei auch deswegen für Crewdson als besonders fruchtbarer Bezugspunkt, weil sich in seinem Bildervorrat seit jeher die Gefühlslage der amerikanischen Nation, ihre Wünsche wie ihre Ängste so genau abbilden wie in keinem anderen Medium. [...] Vor allem in den Serien *Twilight* (1998 – 2002), *Dream House* (2002) und *Beneath the Roses* (2003 – 2005) verdichtet der Fotograf filmische Erzähllogik bis zu dem Punkt, an dem ein einziges Foto potenziell die narrative Breite eines gesamten Spielfilms repräsentiert. Das in diesen „single frame movies“ arbeitende Surrogat verschiedener Erzählelemente verbindet sich zu einem Ganzen, das ebenso verführerisch wie elaboriert die Mythenmaschine des Kinos fotografisch orchestriert und gleichzeitig auch die Künstlichkeit und Konstruiertheit jedes Bildzusammenhangs vorführt, ohne sein magisches Potential zu unterschlagen.“ (zit. nach Stephan Berg u.a. 2005, a.a.O., S. 6).



PIETER HUGO

Johannesburg 1976

27 MOHAMMED RABIU WITH JAMIS, IBUSA, NIGERIA 2007

C-Print. 100 x 99 cm (Passepartout-Ausschnitt). Auf der Rückwand des Passepartouts mit Etikett, dort mit Filzstift signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Auf der Rahmenrückwand mit weiterem Etikett, dort mit Filzstift signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar 4/9 (+ 2 A.P.). – Unter Passepartout und Plexiglas gerahmt.

Chromogenic print. 100 x 99 cm (mat opening). Signed, dated, titled and editioned in felt tip pen on a label affixed to the reverse of the mat. Signed, dated, titled and editioned in felt tip pen on a label affixed to the reverse of the frame. Print 4 from an edition of 9 (+ 2 A.P.). – Matted and framed.

Provenienz *Provenance*

Yossi Milo Gallery, Inc., New York (mit rückseitigem Etikett);
Privatbesitz, Rheinland

€ 20 000 – 30 000

Ein Handyphoto der "Hyänen-Männer", aufgenommen von einem Freund in Lagos, war es, das Pieter Hugo nicht mehr losließ und so schließlich den Anstoß zu einer seiner eindringlichsten Photoserien geben sollte. Insgesamt zwei Jahre lang hat der südafrikanische Photograph die *Gadawan Kura* in Nigeria mit seiner Kamera begleitet, eine Gruppe bestehend aus Gauklern, Musikanten und Medizinmännern, die mit ihren Tieren durch das Land ziehen, um der Bevölkerung traditionelle Kräutertränke und -pulver, Amulette und Talismane zu verkaufen, die sie vor Unheil, Krankheit und bösem Zauber schützen sollen. Das Mitführen der wilden Kreaturen – Hyänen, Pythonschlangen und Paviane – erfüllt dabei zweierlei Zweck: Wo immer die Gruppe auftaucht, ist ihnen durch die Anwesenheit insbesondere der bedrohlich aussehenden Hyänen die schlagartige Aufmerksamkeit der Menschen sicher. Untermalt vom Trommeln der Musiker unterhalten die Tiere die staunende Menge, zugleich dient ihre Anwesenheit der Demonstration der Wirksamkeit der feilgebotenen Arzneien, sind es dem Glauben nach doch diese, die die Gaukler selbst vor ihren Angriffen schützen.

Pieter Hugo lichtet die Portraitierten für gewöhnlich in urbaner Szenerie frontal und in einem als neutral zu bezeichnenden Aufnahmeformat ab. Auf dramatisierende Effekte kann er auch deshalb verzichten, da allein das in seinen Bildern visuell verdichtete, irritierende Aufeinandertreffen des Wilden mit der Zivilisation, der Moderne mit dem Archaischen, eine große Faszination auf uns als Betrachter ausübt. Wurden vor allem in westlichen Medien im Zusammenhang mit seiner Serie immer wieder Aspekte des Tierschutzes diskutiert, so unterstreicht der Photograph selbst hingegen den sozialkritischen Gehalt seiner Bilder: „Stattdessen könnten wir vielleicht fragen, warum diese Darsteller wilde Tiere fangen müssen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Oder warum sie wirtschaftlich marginalisiert werden, wo doch Nigeria der sechstgrößte Ölexporteur der Welt ist.“ (zit. nach Pieter Hugo, *The Dog's Master*, in: Pieter Hugo, *The Hyena and other Men*, München u.a. 2007, o.S.). Pieter Hugo wurde für seine Serie der Hyänen-Männer vielfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem „World Press Photo Award“.



CHRIS LEVINE

Ontario 1960

28 LIGHTNESS OF BEING

2010

Lentikulardruck. 67,4 x 46,6 cm. Auf starken Karton aufgezo-
gen, dort rückseitig mit Filzstift signiert und nummeriert
sowie ausführliche maschinenschriftliche Werkangaben.
Exemplar 61/200. – In Objektkasten gerahmt.

*Lenticular print. 67.4 x 47.6 cm. Flush-mounted to heavy card,
signed and editioned in felt tip pen as well as detailed type-
written notes on the work on the reverse of the mount. Print
61 from an edition of 200. – Framed.*

Provenienz *Provenance*

Vom Künstler an den heutigen Eigentümer

€ 25 000

2004 erhielt Chris Levine von Seiten des Jersey Heritage Trust den Auftrag, ein Portrait von Königin Elisabeth II. zu erstellen, um die damals seit 800 Jahre bestehende Zugehörigkeit der Insel Jersey zur britischen Krone zu feiern. Doch wie sollte ein Portrait der Queen, der am häufigsten photographierten Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts, aussehen, wollte es sich von anderen, herkömmlichen Bildnissen abheben? Levine entschied sich für die Form des Hologramms, eine Idee, von der auch die Queen sich sofort begeistert zeigte.

Allerdings handelt es sich hier um ein Verfahren, das nicht nur einen immensen technischen Aufwand mit sich bringt und den Einsatz von großem Equipment erfordert, sondern auch den Portraitierten einiges abverlangt: Während des Shootings im Buckingham Palace musste die Queen jeweils während eines Zeitraumes von 8 Sekunden, in denen sich die hochauflösende Digitalkamera entlang einer Schiene bewegte und dabei 200 Bilder von ihr machte, in völliger Bewegungslosigkeit verharren, ein Prozess, der vielfach wiederholt werden musste, sollte später ein Bild mit tatsächlichem 3D-Effekt entstehen. Levine schlug der Königin daher vor, sich zwischen den Aufnahmen, während die Kamera zurückfuhr, soweit es ging zu entspannen. Fasziniert von der Ruhe, die sie dabei mit geschlossenen Augen ausstrahlte, beschloss Levine, sie auch in diesen Phasen der Entspannung aufzunehmen, und so gingen aus dieser intensiven Portraitsitzung gleich zwei Bilder hervor: In dem Portrait *Equanimity*, das die Insel Jersey später als offizielles Geschenk der National Portrait Gallery in London übergab, blickt uns die Königin mit geöffneten Augen unverwandt an, *The Lightness of Being* hingegen überrascht und besticht durch den Eindruck, dass wir die Queen, diese durch und durch öffentliche Person, in einem Moment intimer, meditativer Stille beobachten. Und mehr noch: In der hier vorliegenden Ausarbeitung des Motivs als Lentikulardruck in Lebensgröße, der die Illusion eines Tiefenraumes entstehen lässt, nimmt 'Her Majesty' eine derart plastische Gestalt an, als stünde sie uns in diesem privaten Moment tatsächlich und leibhaftig gegenüber.





WOLFGANG TILLMANS

Remscheid 1968

29 NACHTSTILLEBEN

2011

C-Print. 27,1 x 40,7 cm (30,5 x 40,7 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert, datiert, betitelt und nummeriert. Exemplar 1/10 (+ 1 A.P.). – Unter Glas gerahmt.

Chromogenic print. 27.1 x 40.7 cm (30.5 x 40.7 cm). Signed, dated, titled and editioned in pencil on the verso. Print 1 from an edition of 10 (+ 1 A.P.). – Framed under glass.

Literatur *Literature*

Wolfgang Tillmans, Ausst.kat. Moderna Museet, Stockholm u.a., Mölnlycke 2012, o.S. mit Abb.

€ 8 000 – 10 000

Mit seinen Stilleben bewegt sich Tillmans ganz in der Tradition der europäischen Kunstgeschichte: Erste autonome Stilleben entstanden um 1600, ihre Beliebtheit und Verbreitung fand in der niederländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Das Stilleben umfasst in der Regel die Darstellung lebloser oder unbewegter, zumeist nach formalästhetischen Gesichtspunkten arrangierter Gegenstände: Zubereitete Speisen, (tote) Tiere, Blumen und Früchte gehören zur gängigen Ikonographie. Letztere sind auch bei den meisten Stilleben-Photographien von Tillmans Teil des Bildprogramms. Für das hier vorliegende *Nachtstillleben* gilt dies indessen nicht: Hier wäre die französische *Nature morte* die passendere Bezeichnung, sind doch sämtliche Gegenstände im wahrsten Sinne des Wortes leblos. Selbst der vertrocknete Stengel eines Maiglöckchens, einzige Reminiszenz von Naturhaftem, erscheint hier als Vanitas-symbol. Die – wie so oft bei Tillmans – auf einer Fensterbank versammelten Dinge sind indessen nicht nur leblos, sie sind überdies vollkommen wertlos – eine scheinbar chaotische Ansammlung von Unrat bestehend aus verschütteter Zigarettenasche, einer leeren Fastfood-Verpackung, einem Glas mit ausgedrückten Zigarettenkippen, etwas Elektroschrott.

Ungeachtet des möglicherweise auf den ersten Blick ob seiner ungewöhnlichen Motive irritierenden Eindrucks ist die Komposition des Stillebens jedoch als zutiefst ästhetisch, ja geradezu als malerisch zu bezeichnen. Es offenbart sich hier der künstlerische Blick des Photographen. Der durch Bildparallelen bestimmte Flächenaufbau, der fein abgestimmte, im Wesentlichen von den gedeckten Weißtönen im Vordergrund, dem monochromen Schwarzblau im Bereich der Fensterflächen und dem einzelnen roten Farbtupfer des Wasserglases geprägte Farbakkord sowie die gekonnte Platzierung ebendieses Wasserglases als dem einzigen und damit für die Gesamtkomposition bedeutsamen Farbakzents im Goldenen Schnitt des Bildes, zeugt von dem tief verwurzeltem künstlerischen Grundverständnis Tillmans.



DAVID YARROW

Glasgow 1966

R30 THOR 2018

Archival Pigment-Print auf Hahnemühle-Papier, aufgezogen auf Leichtschaumplatte. 111,5 x 94 cm (150,5 x 133,5 cm Rahmenmaß). Im unteren Bildrand rechts mit Filzstift signiert und datiert, links nummeriert. Exemplar 11/12 (+ 3 A.P.). – Unter Passepartout und Glas gerahmt.

Archival pigment print on Hahnemühle paper, flush-mounted to foamboard. 111,5 x 94 cm (150,5 x 133,5 cm frame). Signed and dated in the margin lower right, dated lower left. Print 11 from an edition of 12 (+ 3 A.P.). – Matted and framed.

Literatur *Literature*

David Yarrow, Photography. Americas. Africa. Antarctica. Arctic. Asia. Europe. Mit einem Vorwort von Tom Brady, New York 2019, S. 273 und 359 mit Abbn.

€ 25 000 – 30 000

Nach einem Wirtschaftsstudium und einer Karriere im Finanzwesen in London und New York startete der gebürtige Schotte eine zweite Karriere als Photograph. Er spezialisierte sich auf Wildtiere, wobei es ihm gelingt, diese mit Hilfe von speziell präparierten, ferngesteuerten Kameras aus nächster Distanz in ihrer natürlichen Umgebung zu photographieren. Seine Photographien zeichnen sich durch großes Einfühlungsvermögen in das Sujet aus, sie zeigen die Tiere weniger als bedrohte Spezies als vielmehr in ihrer kreatürlichen Eigenart und Schönheit.

Für die beeindruckende Aufnahme des weißen Löwen, der kraftvoll und geschmeidig mit fokussiertem Blick und der Zielstrebigkeit der Raubkatze auf den Betrachter zusteuert, besuchte Yarrow das 'Kingdom of the White Lion Park' des Zoologen und Tierrechtsaktivisten Kevin Richardson in der Provinz Gauteng in Südafrika. Hier erfuhr er die Geschichte des namensgebenden Tieres, eines Vorgängers des hier gezeigten weißen Löwen, die für die Photographie eine Rolle spielt: Thor starb während eines Gewitters an einem Blitzschlag – am selben Tag wie Nelson Mandela, der man in Südafrika auch den „Löwen Afrikas“ nennt. Für Kevin Richardson, der zu dem besonderen Tier eine starke Bindung entwickelt hatte, handelte es sich bei der Koinzidenz der beiden Ereignisse nicht einfach um einen Zufall, sondern um einen Beweis für den magischen Zusammenhang der Dinge. Auch für den international renommierten Photographen Yarrow sind die besonderen Beziehungen zwischen Mensch und Tier elementar und die Geschichten, die sich darüber erzählen lassen, stets Kernbestandteil seiner Werke. (vgl. David Yarrow, a.a.O., S. 359)



© 1997

Lot 1 Anonym

The photograph shows the German pianist, composer, and conductor Carl Reinecke (1824 - 1910) with the members of the string quartet that he founded and named after himself. It was taken in the spring of 1850 in Bremen, where Reinecke had worked as a conductor since 1849. Shown are (from left to right) Carl Reinecke with viola, the cellist and later mayor of Bremen August Stephan Lürmann (1820 - 1902), the violinist Otto von Königslöw (1824 - 1898) and, as Reinecke describes him in his memoirs, Leonhard Borgström (1832 - 1907), an 'excellent dilettante' and businessman. The author of the shot is not known. However, there is reason to presume that this could be Johann Eberhard Feilner. At the time, Feilner was the leading daguerreotypist in Bremen, who opened his studio there in 1844 and made a name for himself far beyond the city limits with his large-format group portraits.

This is a very early depiction of a string quartet on which the members of the ensemble are depicted together with their instruments. This daguerreotype is as significant as it is charming as a testimony from the early days of photography. It is not only important from a photo historical perspective, but is also of interest for musicological research and friends of historical performance practice.

A charming detail can be found on the back of the frame. In addition to the signatures of the musicians depicted, there is also the notation of the first four bars of the string quartet in F-flat major Op. 59 no. 1 by Ludwig van Beethoven. The fact that this is a cello part from the piece is conclusive insofar as the daguerreotype is dedicated to the cellist August Stephan Lürmann. A variant, created during the same portrait session, from Carl Reinecke's estate with a corresponding dedication is now in the Carl Reinecke Museum, Leipzig.

Lot 2 Kühn

Heinrich Kühn's photograph of a sailing boat gliding along the water initially impresses with its extremely delightful colouring: in keeping with the subject, he uses a deep blue pigment for his gum bichromate print. The colouring suggests that this is a work from 1897, a time during which the photographer repeatedly used blue as the basic colour of his pictures. Only a year earlier, Kühn, the chief representative of European Pictorialism, had begun to study the technique of gum bichromate print.

Furthermore, it is above all the handling of the image surface that is responsible for the effect of this photograph: the largest part of the composition is taken up purely by the rippled surface of the water and the light reflexes dancing on it; Kühn rigorously cuts off the top of the sail which contrasts with the homogenous sky. The pronounced flatness, the reduction to a few elements that determine the picture, and the cut-out aspect lend the picture a clear urgency and visual power. While the emphasis is on the atmospheric and the transience of the moment captured here, the relationship between Heinrich Kühn's photography and the mood painting of Impressionism is once again evident.

Lot 3 Curtis

When Curtis began to take an interest in the lives of the North American natives around 1890, the expulsion of most of the Indians from their tribal areas was long over. At the beginning of the 20th century, the interest in ethnography and the 'noble savages, as whom the Indians were now seen in American society, rose notably. Apparently, the pictorial view of the photographer corresponded with the romantic needs of an audience that knew the 'Wild West' only from books. Curtis' idea of capturing the life and attestations of all Indian tribes in North America in a broadly laid out, multi-volume opus developed around 1903 and complied with his wish to establish a memorial to the North American Indians and to prevent their culture from being forgotten. The encyclopaedia 'The North American Indian' was published in 20 individual volumes between 1907 and 1930. President Theodor Roosevelt pertained to the most prominent sponsors of the project.

The vanishing race, a motif that apparently played a key role for Curtis and which he therefore used as the first plate in the first volume of his encyclopaedia, shows the romanticised perception of Curtis' early photographs, which later gave way to a more sober, documentary view. One sees a picturesquely conceived group of Indians riding away in the evening sun and thus literally – as the title says – disappearing from view. In contrast to the photogravure used in the publication, this print was a warm-toned Orotone print or Curt-Tone print (Curtis names the process he developed after himself). This is a process related to the ambrotype, in which a large-format glass positive was produced, to which an emulsion of banana oils and bronze powder was then applied to create a particular effect of depth. Curtis offered these prints, which were much appreciated for their noble golden tone and metallic sheen, in various sizes. These are unique works, which were only ever sold framed because of their sensitivity.

Lot 4 Blossfeldt

Today, Karl Blossfeldt, alongside Albert Renger-Patzsch and August Sander, is regarded as the protagonist of New Objectivity photography; his plant photographs are among the classics of 20th century photographic history. The present vintage print Eisenhut vividly demonstrates what the fascination for his work is based upon: the frontally shot and symmetrically placed fanned out plant leaf of which the contours stand out vividly in front of a monochrome, slightly chamois-tinted pictorial ground. The triple magnification and full-format reproduction contribute significantly to the impressive presence and the sculptural effect. Almost haptically, the delicate feathery leaf of the aconite seems to become palpable in this photograph; occasionally, the photographer has emphasized their relief-like, three-dimensional impression by fine retouches in the negative. The careful illumination of the object avoids stronger shadows and allows a precise reproduction of the leaf structure and surface texture up to organic details such as the fine veins that run through the delicate parts of the leaf. At the same time, however, and despite the documentary objective behind this shot, in the lens of the camera, the motif gains an aesthetic life of its own with the contours of the sheet appearing as an ornament delicately spreading across the picture surface.

Blossfeldt's Eisenhut photograph was included in his publication *Urformen der Kunst*, published by Karl Nierendorf in 1928, which suddenly made the photographer famous and was out of print after only a few months. In their clear directness, his photographs met the spirit of the time since they corresponded to the maxim of New Objectivity art of the 1920s, according to which things are to be represented by means of a sober, objectifying manner of representation and clear image concepts. An exhibition of Blossfeldt's photographs in Karl Nierendorf's Berlin gallery in 1926 preceded the publication. Blossfeldt, who at the time of the discovery of his photographic oeuvre was already over sixty years old and had not perceived them as independent works until then. He was trained not as a photographer but as a modeller and art caster. They rather functioned as templates for his teaching at the 'Unterrichtsanstalt der Königlichen Gewerbeschule', in Berlin, where he taught the subject 'Modelling according to living plants' from as early as 1899. That his prints, pinned to the wall, served him as didactic material is revealed by the tiny pinholes which can be noticed in many of his prints and which are also found in this sheet.

His work met with a broad and positive response not only among contemporary artists (László Moholy-Nagy, for example, presented Blossfeldt's photographs of plants in 1929 as part of the legendary exhibition *Film und Foto*). With his focus on one single subject, which, reproduced in serial image form and varied in many ways, enables comparative viewing, Blossfeldt is regarded as the forerunner of conceptual photography as established in the 1970s. Bernd and Hilla Becher should be mentioned here, whose typologies are based on similarly objective recording methods and also on the principle of the series.

Lot 5 Sander

Within 20th century photography, August Sander's oeuvre occupies a prominent position. His monumental portrait work *People of the 20th Century* had already been enthusiastically received by contemporary critics, influenced several subsequent generations of photographers, and, due to its conceptual orientation, continues to have a lasting influence to this day.

In the mid-1920s, Sander embarked on the conception of his life project, which was based on the intention of revealing the social structures of his time by means of photographic portraits of people from the most diverse social levels and occupational groups. In accordance with the occupational profiles and social structures of the time, he divided his study into seven groups - 'Der Bauer', 'Der Handwerker', 'Die Frau', 'Die Stände', 'Die Künstler', 'Die Großstadt', and 'Die letzten Menschen' - which were to comprise a total of 45 portfolios. The fact that he did not, as would have been conceivable, integrate the artists into 'Die Stände' within his system, but dedicated a group of his own to them, illustrates the high value he attached to them within the social context. It can be assumed that it was Sander's personal environment that led to this emphasis, since he was in close, even friendly contact with many of the artists he portrayed. There was vigorous interaction

concerning artistic and socio-political questions in particular with the artists of the Kölner Progressiven, including Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Otto Freundlich, and Gottfried Brockmann - discourses that found their expression not only in his own oeuvre, but conversely also in that of the other painters.

The relationship to his artist friends was of central importance for Sander's conception of the *People of the 20th Century* to the extent that it was based on an artistic strategy such as was concurrently applied in the work of Seiwert, Hoerle, and Brockmann. The artists mentioned also created portfolios with which they strove to visually capture the social structure of the Weimar Republic in typifying representations. 'What they exemplarily realised in their works through the medium of graphics, was elevated by Sander to the general principle of his work, which he systematically divided into groups and portfolios and subjected to a typological orientation by means of photography'. (Susanne Lange/Gabriele Conrath-Scholl, in: *Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur* (ed.), loc. cit., p. 13).

This portfolio of prints, which August Sander's son Gunther compiled from the original negatives, combines not only some of the photographer's most famous portraits of artists. With a view to what has been said, it can also be interpreted as a retrospective appreciation of the mutual artistic exchange from which a photographic work finally emerged that is unique in the history of photography.

Lot 6 Renger-Patzsch

From the late 1920s onwards, Albert Renger-Patzsch travelled often through the Ruhr valley due to commissions from the industrial architects Fritz Schupp and Alfred Fischer, whose collieries he documented photographically; in 1929, the year of the creation of *Kiesgrube bei Bottrop*, he moved to *Margarethenhöhe* in Essen together with his family. In the years up to 1932, more than 150 free, non-commissioned photographs of this region were taken. However, he did not aim the lens of his camera at places of interest or idylls of nature. On the contrary, it was rather the unattractive places, permeated and scarred by industry that could even be described as dreary - dumps, wasteland, pits, factory chimneys, and shaft towers including smoke, gravel and soil - upon which he focussed. Just as in his object photography, with regards to landscape photography he perceived his role as a photographer in recording their true character in his images: 'So we should see the reproduction of the "landscape as a document" as an obligation that has more appeal to us than the recording of pompous sunsets.' (as cited by Simone Förster, in: *Ann und Jürgen Wilde* (ed.), loc. cit., p. 11).

At the same time, Renger-Patzsch's own will to create highly aesthetic images manifests itself in his photographs of the Ruhr valley. This applies in particular to the shot of the *Kiesgrube*. Here, the detail is narrowly chosen; instead of providing a topographical overview, the photographer directs our gaze to the steeply sloping edge of the moulding sand pit, which occupies more than half of the image area. Its surface texture, i.e. the scrape marks as well as the differently discoloured layers of sand, are the focus of

photographic interest and condense within the image into a structure of fine lines and grey shades. The rails running below the edge also become a graphic element due to their linearity, the diagonal of which determines the entire composition. Renger-Patzsch does not choose an extreme perspective and does not relinquish the effect of depth in favour of a composition that appears to be purely two-dimensional, as is the case in some of his other photographs. However, here also, the motif is subject to an aesthetic translation in which the various picture planes are combined to form a structure that is independent of the object, finely balanced, and abstractly legible. Renger-Patzsch himself described this procedure in detail: 'The detailed view of the space should be designed in such a way that it results in an ordered picture surface when projected onto the plane.' (as cited by Thomas Janzen, *Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Ostfildern 1996, p. 18). If he succeeds in transforming the real existing location into an aesthetic pictorial space, 'Renger-Patzsch will occupy a significant position in the artistic genre of landscape of the 1920s and 1930s, in addition to his position as one of the most significant object and industrial photographers of New Objectivity. Restrained emotionality and compositional clarity are elements of his objective photographic grammar, according to which he defined the landscapes of the Ruhr in his photographs. In doing so, he succeeded in giving this actually disparate landscape formation an appropriate form within the photographic image. In his images of the Ruhr valley, Renger-Patzsch captured the 'nature of the landscape' in such a manner that this photographic series has an iconic validity beyond its own era with regard to the representation of the region (as cited by Simone Förster, loc.cit, p. 12)

In addition to *Drahtzaun im Schnee*, Renger-Patzsch's widely published *Kiesgrube* pertains to the first two photographs that were exhibited in the USA, and that as early as 1932 at 'Philadelphia International Salon of Photography' at Pennsylvania Museum of Art. It is highly probable that the large-format print on light chamois-coloured Kodak Royal paper, which is up for auction here, was the exhibit from that exhibition.

Lot 7 Kertész

Like no other photograph, *Satiric Dancer* embodies the cliché of the dazzling life of the Parisian bohemians of the interwar period. Paris was the centre of the *avant-garde par excellence*, the place where a dense network of friendships and connections between writers, painters, sculptors and photographers of different nationalities had formed like nowhere else. André Kertész, who came to Paris in 1925, quickly forged connections with these artistic circles, to which many of his Hungarian compatriots belonged.

The photograph shows the Hungarian cabaret dancer Magda Förstner in the studio of the Hungarian sculptor István (Etienne) Beöthy, who, like Kertész, had come to Paris a year earlier. In her short dress of black satin with an extravagant ruff and high-heeled shoes, the dancer stages herself in a playful and exalted pose on a damaged sofa in a corner of the artist's studio. Next to her, on a pedestal,

stands the modernist marble sculpture of a male torso by Beöthy, whose mannerist twist the dancer copies in a grotesquely exaggerated way. Her marble-like white limbs are twisted and protrude into the space exactly like the acute-angled arm stumps of the sculpture. The whole scenery appears somewhat "crazy", an impression that is underlined by the woman's gaze and her mouth, opened as if in ecstasy. Kertész photograph of the *Satiric Dancer*, which looks like an anticipation of his 1933 series of distortions, is a masterpiece of surrealist photography.

Lot 8 Abbott

When Berenice Abbott returned to New York in 1929 after an eight-year stay in Paris, she was so overwhelmed by the profound urban changes that had taken place in the metropolis in the meantime that she began to document the change and the rapidly progressing urban developments with a large-format camera she had purchased especially for this purpose. She devoted herself to her work with the care and attention to detail she had come to know from her Parisian role model Eugène Atget. He too had been active – albeit in Paris and thirty years earlier – as a chronicler of urban change; it is conceivable that this was one of the reasons for Abbott to deal with the subject of the transformation of a metropolis.

For the first few years Abbott financed her work through commercial commissions that she did on the side. In 1935, she received funding for her project 'Changing New York' from the Federal Art Project (FAP) and was able to devote herself entirely to her work from then on. In 1937, her works were shown in the 'Changing New York' exhibition. When she retired from the project in 1939, she had completed 305 photographs that were included to the collection of the 'Museum of the City of New York'.

The view of wintery New York from one of the top floors of the Empire State Building, taken in 1932 on an early December evening, has lost none of its breathtaking effect on the viewer. The vertiginous bird's-eye view, the massive cubature of the skyscrapers, covered by countless small points of light on the still brightly lit office floors, the mysterious illumination of individual, brightly shining aureoles exert a magical effect. Above all as a large-format print, as it is presented here, the photograph impresses with its enormous lure and its almost futuristic modernity.

Lot 9 Umbo

Like many *avant-garde* photographers of his time, Umbo was always on the lookout for new visual experiences and also tended to experiment with photography as can be seen, for example, in his surrealist-looking street shots from a birds eye view, or in his portraits captured in extreme close-up and also tended to experiment with photography. Umbo, however, did this without any sensationalism, often even contemplatively and in a manner in which the image of the outer world could be combined with the expression of an inner feeling.

This becomes apparent in the present photograph *Winterlicher Wald*, seen through the lens of a so-called

'sky camera'. In 1935, the Berlin AEG gave him such a camera – actually developed for meteorological purposes – to test for free. The camera was equipped with a 'fish eye' lens, which, consisting of several hemispherical lenses, could reproduce an angle of 180 degrees. But Umbo did not use the camera to take sky or cloud pictures; he used it rather playfully and experimentally for very different purposes. In addition to taking pictures at various locations outside the city, such as Potsdamer Platz or the Reichstag building, he also took the camera with him to evening meetings with friends when they played cards or – as in the case of our picture here – into the woods. Umbo also wanted to try out the new perspectives on outdoor motifs: he transformed the view into the defoliated treetops of a forest into a wonderful allegory of the inner clock of nature, combining the view of winter, the seasonal change of the year, with associations with a dial and the annual rings of a tree trunk." (quoted from Molderings, loc.cit., p. 159)

Lot 10 Henri Cartier-Bresson

The Frenchman Henri Cartier-Bresson pertains to the most renowned and significant photographers of the 20th century. He is regarded as the undisputed master of the 'moment décisif', that 'decisive moment' in which the elements of reality combine in the camera lens for a split second to form a significant and aesthetically concise composition. Cartier-Bresson himself had coined the term in the preface to his 1952 epoch-making photo book *Images à la Sauvette* (1952). On a double page, he also depicted *Sur les Bords de la Marne*, one of the most famous photographs of the photographer's early work, with all the characteristics connected with the name Cartier-Bresson.

The photographer approaches the two couples from behind. They are sitting slightly below him and have settled down to a picnic on a warm summer's day on the banks of the Marne near Paris. The easy handling and inconspicuousness of his Leica, once described by Cartier-Bresson as an 'extension of his eye', allow him to remain completely unnoticed, 'approaching the subject on tiptoe [...]. With silent steps, but with a keen eye. No turbulence, you don't disturb the water before you go fishing.' No staging, no pose can be found in this picture of the petit bourgeois summer idyll, but instead a multitude of small details that speak for themselves, details observed with a fine sense of humour from a short distance.

Taken from above, the grass-covered bank of the river divides the landscape-format composition exactly in the horizontal centre of the picture. Other elements such as the narrow boat lying calmly in the water or the newspaper on the right edge of the picture emphasise its strict horizontal orientation, while the outlines of the plates, glasses and headgear, perceptible as elliptical forms, set accents – a finely balanced interplay of different forms and clair-obscur contrasts. With his incomparable feeling for formal references, Cartier-Bresson transforms the spatial constellation of the found situation, which is as fleeting as it is accidental, into a timeless pictoriality. In this way, the photograph became an emblematic representation of the leisure activities of the French working class of the era, which only enjoyed privileges previously reserved for the bourgeoisie due to the introduction of paid holidays.

Lot 11 Ubac

In his surrealist phase, photography constituted an important artistic medium for Raoul Ubac. In 1933, he began occupying himself with photography, in 1934, he installed his first darkroom. Ubac's work on his *Penthesilée* series, based on the tragic female figure from Greek mythology which Heinrich von Kleist adapted in his tragedy, dates back to 1937: Penthesilea, queen of the Amazons, comes into conflict with the laws of her own people, that tolerate no men in their midst, when she falls in love with Achilles. In order to win him as a lover without breaking her own laws, she must defeat him in battle. A chain of tragic circumstances leads her to kill her lover in delusion and finally – when she realises the extent of her deed – to follow him to her death. The play is about sexuality and violence, reason, madness, and death, themes that profoundly occupy Ubac and the surrealists in his circle.

Ubac used nude photographs that he had taken of his wife Agui and a mutual friend as the source material for this unique photograph from the *Penthesilée* series. The print is the result of a complex montage process. With the help of solarisation, superimposition, reflection and the shifting of slides and negatives against each other, Ubac created the special, relief-like effect of photography. 'Through ingenious experimenting with the physico-chemical foundations of photography, Ubac had found a method that allowed him to extend the familiar phenomenology of photography with completely new levels of expression. André Breton was full of enthusiasm and reproduced two copies from the series *Combat de Penthesilée* 1939 in the appendix of his essay 'Des tendances plus récentes de la peinture surréaliste' in the *Minotaure* journal. They were regarded as evidence for the theory that photography as a means of expression of a surrealist world outlook was no less suitable than painting and graphic art. (as cited by Herbert Molderings: *Ubac und die Fotografie des Formlosen*, in: Adam C. Oellers, Raoul Ubac. *Skulpturen. Gemälde. Zeichnungen. Photographien*, exhib.cat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen i.a., Aachen 1996, p. 32)

Lot 12 Horst

Horst P. Horst, who came to Paris as a young German architect to work for Le Corbusier, but then turned to fashion photography through his acquaintance with the Vogue photographer George Hoyningen-Huene, is regarded as a master of dramatic lighting. With his inclination towards classicism – he is said to have spent hours in the Louvre studying ancient statues – he quickly advanced to become one of the leading fashion photographers for haute couture of the 1930s in Paris, before moving to New York in 1935. His perfectly planned, Art Deco style studio shots correspond to the taste of elegant Parisian society: cool staging of feminine beauty in which no detail is left to chance.

Horst shot the *Mainbocher Corset* for the exclusive fashion house Mainbocher, specialised in evening dress. It is the last photograph taken in his Paris studio before he went to New York in 1939. 'I had never before taken a photograph of a corset. It's not easy. The light in the picture is more complex than it appears. It looks as if there were only one light source. But reflectors and other spotlights

were added. I don't know how I did it. I couldn't reproduce it. It came out of emotion.' (as cited by Martin Kazmaier, Horst P. Horst, photographer, in: Horst-Tardiff/Schirmer, loc.cit., p. 24)

Lot 13 Joint Army Task Force One

The nuclear bomb tests 'Able' and 'Baker' carried out within a few weeks by the USA on the Bikini Atoll in the Pacific Ocean in the summer of 1946 marked the beginning of the Cold War and went down in history as 'Operation Crossroads'. While the tests were conducted for scientific research into the effects of nuclear explosions on the operational capability of warships and military equipment, a special feature of the operation was that it was the first of its kind to take place publicly before the eyes of world: the US military hired several hundred photographers and cameramen and invited journalists from all over the world to document the explosions. The massive PR work of the 'Joint Army Task Force One' responsible for the operation must be considered against the background that the tests were not least a demonstration of power directed at the Soviet Union.

State-of-the-art photographic technology was used, including high-speed cameras, which made it possible to record the rapid spread of the fireballs in fractions of a second. Numerous cameras were placed not only on the islands of the atoll and on ships, where elaborate constructions protected them from the radioactive radiation. Installed in airplanes and unmanned drones, they captured the moment of the explosions from the air.

'It left me staring open-mouthed. I was so moved I could hardly write intelligible notes,' is how journalist Philip Porter describes his reaction to the sight he sees (as quoted by Weisgall, loc.cit., p. 222). The purely aesthetic form of the explosions – less than twelve months after the bombs of Hiroshima and Nagasaki – made the aspect of their deadly destructive power recede into the background. The visual appeal of the objects, which are open to diverse visual associations, is undisputed. The equally horrifying and fascinating shots of atomic explosions pertain to the key images of the 20th century, which – despite or because of their ambivalence – were eventually to find their way into the visual arts and popular culture (cf. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Stanley Kubrick among others).

As can be seen from the letter attached to the photographs up for auction here, the mixed lot was once the gift of a commander of the Joint Task Force One to a captain of the U.S. Navy involved in the operation.

Lot 14 Feininger

There are only very few portraits in Andreas Feininger's oeuvre. In fact, it is the themes of the metropolis and of nature that interested him as a photographer and occupied him professionally. He worked for the Life magazine as a photojournalist for over two decades. Nonetheless, it is this portrait, *The Photojournalist*, which is regarded as Feininger's masterpiece and as *THE* photographer's portrait of the 20th century, considering the choice of images in

numerous compilations and standard works on twentieth century photography.

The picture was taken in connection with a group of pictures showing representatives of different professional groups, mostly taken frontally and in close-up and provided with typical occupational attributes. Most of the anonymous portraits are studio shots. The respective instrument becomes part of the face and covers the view of the eyes like a mask or a disguise: there is a doctor and his headlamp, a pilot and his mouthguard, a racing driver and his helmet, the fencer and his visor. A self-portrait of Feininger, showing the artist sitting behind a large magnifying glass, is also among these pictures. And there is the very photojournalist who looks through his Leica camera turned to the position of portrait format. The depicted person – his twenty-year younger colleague Dennis Stock – stands out from the background as a dark silhouette as if cut-out. Only the precise circle of a spotlight shines brightly in the central area of the face, where the Leica camera – a precision mechanical device, status symbol, and the most important professional requisite of the photojournalist at the time – replaces the eye and nose of the person portrayed. The lens and the attached rangefinder not only cover the eyes, they literally replace them, similar to a futuristic sculpture.

The fact that the picture became the photographer portrait of the 20th century is explained by the suggestive energy it emanates. The picture is a symbol of optimism for the future and enthusiasm for technology and at the same time exaggerates the profession of photojournalists into an objective, purely documentary and thus incorruptible authority.

Lot 15 Newman

While Arnold Newman is actually regarded as a specialist in 'environmental portraits', which show the sitter in his working environment with their corresponding attributes – the pianist Igor Stravinsky at his piano, the photographer Berenice Abbott in her studio with a camera, or the painter Piet Mondrian standing at his easel – in this portrait of Pablo Picasso he chooses an extremely narrow detail of the picture and photographs the artist close up against a neutral background. Due to the short distance and the concentration on the face alone, Newman succeeds in increasing Picasso's presence enormously – which is in fact extraordinarily strong anyway. If one steps in front of this portrait, one can hardly escape its hauntingly concentrated gaze, one cannot resist the feeling that it is he who directs his gaze at us, and not vice versa. 'When I photographed Picasso for the first time, I spent hours with him developing various concepts. Originally, the large head was surrounded by space (I like working with space – we all live in it) but when I looked at the proofs, I realised that the intensity of his eyes and the effect of his hand resting against his head – an unaffected gesture – would be greatly improved without the surrounding space. Picasso might be the only person to whom I would really ascribe a „penetrating look“.' (as cited by Arnold Newman, *Ein Leben für die Fotografie*, in: Philip Brookman, loc.cit., p. 26). It is precisely in the focus on the head and the raised hand of the artist, pushing the forehead into slight wrinkles, that accentuates the

aspects that we particularly associate with the artist's work and person: his analytic eye as well as his hands which are able to translate what he sees into painting and sculpture.

Arnold Newman once made a gift of the rare vintage print of one of his most known portraits up for auction here to the New York gallerist Lee Witkin.

Lot 16 Adams

The iconic photo of a young aspen tree in the glistening sunlight against a dark background was taken on a beautiful autumn afternoon near the Sangre de Cristo Mountains, in the southern foothills of the Rocky Mountains. On this afternoon, it was so calm that the leaves did not move and Adams managed a negative without any motion blur. But he was not satisfied with just making a crisp negative that would be easy to work with later in the darkroom. He was rather concerned with capturing the colour impression of the autumn forest in the sun during the photo session in order to be able to transform it into black-and-white photography later. To this end he made use of the 'zone system', a method still used today, which Adams had developed in 1939-41 together with Fred R. Archer and which he later elaborated and expanded theoretically in numerous publications and papers. This method allows the photographer to accurately calculate the exposure and development of the negative and thus determine the silver density and grey tone values of the subsequent print in advance through precise planning. The tonal values are divided into 10 grey shades – from black to white.

Adams described the process for the present motif as follows: 'I placed the deepest shadows on Zone II and indicated Normal-plus-two development time. I selected pyro as the appropriate developer for this subject, because I knew it would give high acutance to the glittering autumn leaves. I knew I must use a higher-than normal paper contrast for printing, since the highest values of the leaves fell on about Zones VI-VI ½. As I recall, the exposure, with the No.15 filter (factor of 3) was one second at f/32 on Kodak Panatomic-X-film at ASA 32. With no wind this relatively long exposure was possible; had the aspen leaves been quaking I would have had a severe problem.' (as quoted by Andrea G. Stillman, loc.cit., p. 202)

Despite all the scientific accuracy and obsession for the technical side of photography expressed in this quote, it is important to note that Adams had visualised the completed work in every nuance before he operated the shutter. So he was not only a master of camera technology and the darkroom, but also a master of sentience. The congruence between his 'vision' – that of a slender tree in the last flicker of the golden autumn sun – and its transformation into black-and-white photography is unique, the result a true masterpiece of landscape photography.

Lot 17 Shulman

The photograph shows the residential home, erected in 1959 by Pierre Koenig, of the American Football player C.H. Buck Stahl in Los Angeles' Hollywood Hills. It was publis-

hed as 'Case Study House Nr. 22' by the Arts & Architecture magazine in the June issue of 1960. The 'Case-Study-Houses' (CSH) programme initiated and supported by the architectural magazine, was intended to present experimental forms of living and novel building materials to a broader American public. The house is an example of the successful use of steel constructions in the building of domestic residences – the property was regarded as undevelopable due to its hillside location – and became an icon of modern Californian architecture par excellence. In 2008 it received a prize for the 'best house of all time in Los Angeles' – probably not least because of Julius Shulman's spectacular photographs supporting this claim.

Julius Shulman is regarded as one of the most important architectural photographers of post-war modernism in the USA. He became known, above all, through the CSH series, in particular with his photographs of the houses of Pierre Koenig, Richard Neutra, and John Lautner. With these, he decisively shaped our present image of the modern American lifestyle of the sixties and seventies.

His photographs, mostly taken in medium or large format, show a high level of craftsmanship and precision, which is expressed, above all, in large-format prints such as this one. At the same time, they are characterised by a high atmospheric density, appearing like a James Bond film adaptation of the time. With his architectural photographs, Shulman made a congenial contribution not only to the work of the architects, but also to the formation of today's image of the modern America of the Kennedy era.

Lot 18 Bernhard

Ansel Adams called her 'the greatest nude photographer': Ruth Bernhard, born in Berlin, who caused a sensation in the 1950s with her sensitively composed and carefully illuminated nudes and still lifes. The influence that her teacher and mentor Edward Weston exerted on her photographic style is unmistakable. 'In photographing the nude, it is my aim to transform the complexities of the figure into harmonies of simplified form, illuminating the innate life force and spirit as well as the underlying remarkable bone structure. The endless variety of nature's designs and shapes amaze and thrill me. I have approached my work with the nude much as I create a still life – with patience and reverence. My quest, through the magic of light and shadow, is to isolate, to simplify and to give emphasis to form with the greatest clarity. To indicate ideal proportion, to reveal sculptural mass and the dominating spirit is my goal.' (as cited by Ruth Bernhard, in: The Collection of Ginny Williams, exhib.cat. Denver Art Museum, Denver 1993, n.pag.)

Lot 19 NASA

'I believe that this nation should commit itself to achieving the goal, before this decade is out, of landing a man on the moon and returning him safely to the earth. No single space project in this period will be more impressive to mankind, or more important for the long-range exploration of space' Eight years after President John F. Kennedy issued this declaration to the American Congress, NASA made

history for mankind and for science with the landing on the moon. The fact that the world public could participate was due to the spectacular film and photographs of the astronauts involved in the Apollo 11 mission.

Of the many images they brought back to Earth from their journey into space, there is hardly one that we associate more closely with the moon landing than the one astronaut Neil Armstrong made of his colleague „Buzz“ Aldrin during the first joint walk over the Earth's satellite. The photograph, which shows the astronaut in full outfit looking at the checklist attached to his wrist, while his visor shows the reflection of the photographer with his camera, the American flag, and the space shuttle „Eagle“, is one of the key images of the 20th century and today possesses an iconic character.

This is certainly also due to the fact that it is one of the most frequently published images of the NASA. Here, its visual power and the connected potential for publicity were quickly recognised, and it was reworked for publication shortly after the astronauts returned. In Armstrong's original photograph, his colleague has moved more out of the centre of the picture and his rucksack has been cut off at the top (cf. Mailer, loc.cit., p. 241) – a photographic inaccuracy that can probably be explained by the considerably more difficult shooting conditions in space. For reasons of better visual effect, the black sky was subsequently extended upwards. After editing it in this way, this shot graced the front pages of the international press, such as Life, Paris Match, National Geographic and Stern magazines as well as the covers of numerous book publications to this day. Furthermore, it found its way into contemporary art, for example into the oeuvre of Robert Rauschenberg (see *illus.*).

The present vintage print of the well-known motif convinces by its good preservation in the original mat, but above all by its large format. In contrast to the chromeogenic prints of a much smaller format, usually 20.3 x 23.3 cm, which were printed in larger numbers, prints of this size are very rare. They were reserved for NASA's senior scientists, state guests, Hasselblad executives, or, as in our case, Kodak managers from whom NASA purchased its photographic material.

Lot 20 Riefenstahl

Leni Riefenstahl's series of the Nuba depicts, in addition to her film shots and photographs that were created on the occasion of the 1936 Olympic Games, the series of works upon which her reputation as a photographer is essentially based. In their idealising representation of the human body, emphasizing its physical strength and flawless elegance, the images of the Olympic athletes and the Nuba tribal members are closely related on an aesthetic level.

In 1962, Riefenstahl set off to Sudan for the first time where she met one of the numerous Nuba tribes, the Masa-kin-Qisar, whom she accompanied with her camera for several months. In addition to everyday scenes, she captured the ritual wrestling matches characteristic of the tribe and the expressive body painting of the tribe members. Despite all the significance the work has from an anthropological

and ethnological point of view, the photographs go far beyond the documentary. Here Riefenstahl proves herself to be an artist who masters the handling of perspective, space, and colour perfectly and is able to transform what she sees into timeless, captivatingly beautiful images. The photographer depicts the fighters armed with spears from a slightly lower perspective, causing the lavishly painted faces of women and men in full-format portraits to have a somewhat heroic, monumental effect, or lets their ash-dusted bodies to enter into a finely nuanced hue with the light blue of the sky.

Leni Riefenstahl's photographs of the Nuba, which were taken over a period of fifteen years, quickly gained recognition from the international press and were published many times, for example in Stern, the French Paris Match, or the American Life Magazine. In 1973, her first illustrated book Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern was published, in 1976, the second volume Die Nuba von Kau followed, in 1983, the third Mein Afrika.

Published in 2002, edited and luxuriously designed by Christian Diener, this portfolio of thirty prints created using the elaborate dye-transfer process comprises the most important and best-known photographs from the Nuba series.

Lot 21 Struth

Thomas Struth, along with Candida Höfer, Thomas Ruff, and Axel Hütte, pertains to the first generation of the 'Becher-Schule', named after Bernd and Hilla Becher and their class for photography at Düsseldorf Kunstakademie founded in 1976. In the spirit of the Becher-Schule, Struth soon commenced systematically contemplating the topic of his choice. In his case, he was concerned with the urban outside space, the street itself with its spatial and identity-creating qualities. Proceeding from typical streets in Düsseldorf and the surrounding area, he soon extended his radius of action to other cities, limiting himself to just a few motifs per city, always in search of the one very special place most capable of expressing the character, the particularity, of the respective city. Of these places, Struth created his renowned, usually deserted, prosaically documented views.

The old colliery housing estate in Bottrop, which Struth photographed in 1985, is also such a prototypical site, a testimony to the beginnings of the urbanisation of the Ruhr area at the end of the 19th century. At the same time, it is a site with a special character, as it has a small-town, almost village-like character. In contrast to other photographs, Struth did not choose the view along the road axis from the centre of the roadway, but a diagonally oriented view into the turning of the road. This gives the photograph a less monumental effect appropriate to the small-town appearance of the subject. The photograph can be dated to the eighties by means of isolated, seemingly interspersed elements such as the car, the garbage can, the street lighting, and the electricity pylon marking the vertical central axis. Despite the remoteness of the shooting style, it is these small details – as is so often the case in Struth's early black-and-white photographs – that constitute the charm of the photographs.

Lot 22 Gursky

Gursky's thematic worlds, his technical photographic approach based on digital manipulation, and his geographic range have changed so enormously over the years that his early analogue works, created around and after 1987, now seem to have been created by a very different, 'private' Gursky. These early photographs of the artist, taken with the medium-format camera he acquired in 1987 but still printed in small or medium format, are much sought-after by collectors today.

The dreary agricultural landscape in winter – one of those typical Lower Rhine landscapes that often have a leaden atmosphere in the cold season – is a work of art that was created in the immediate vicinity of Gursky's Düsseldorf place of work. It is a photograph with a romantic undertone, reminiscent of one of Claude Lorrain's 'classical landscape vedutas' from the 17th century. [...] The matt, reduced, often barely tangible, yet intense coloration emphasises the atmospheric-spatiality of the pictures and undoubtedly contributes to the characteristic impression of 'timelessness'. However, Andreas Gursky is an eminently contemporary artist who approaches external reality using contemporary means to create images whose silent urgency can reflect the fullness, and also the emptiness, of the phenomena. (quoted from Zdenek Felix/Saskia Bos, preface, in: Zdenek Felix (ed.), *Andreas Gursky. Works 1984-1993*, exhib.cat. Deichtorhallen Hamburg i.a., Munich 1994, p. 6).

Lot 23 Lindbergh

Much has been said about Peter Lindbergh, not least on the occasion of his death in September of this year. He was regarded as the great popular figure in his field. The down-to-earth man of Polish descent, who grew up in the Ruhr area, led, as he said of himself in an interview, a completely 'fashion-free' life, which one can hardly believe, considering the frantic environment in which he operated. He avoided visiting fashion shows throughout his life; fashion itself did not interest him much. Strong female personalities, on the other hand, starting with his mother, have accompanied him throughout his life. Lindbergh loved to move his fashion shots to the street, much like street photographer Garry Winogrand in his series *Women are beautiful* to whom he was often compared. He often accompanied his models for hours, photographing them from a distance without giving any directions or influencing them in any way, quasi as their observer (which, of course, he was not due to his role). His photographs are therefore characterised by an extraordinary naturalness in look and feel. The models could experiment during the shootings, follow their own spontaneous ideas, did not have to pose for the camera in the classic sense.

The two persons depicted on the photograph here – top model Helena Christensen and her little extra-terrestrial companion – look like old confidants on a walk. The picture – as if taken from a film – seems to tell a story, the open car door in the background underlines this impression: Did they meet each other by chance out in the desert? Did they take a trip in the car together and just had to stretch their legs for a short time? What's their intimate conversation

about? The photograph raises questions – at this meeting of different worlds, fashion certainly does not seem to be the issue.

Lot 24 Penn

Penn worked for *Vogue* for more than sixty years, during which time he created countless fashion and portrait shots, including many cover pages for the magazine. For his portrait studies, Penn preferred soft, natural daylight and the sheltered and controlled environment of a studio, where he could omit anything not essential to his compositions and fine tune his motifs. In his striking and concise portraits, he repeatedly used plain, monochrome paper sheeting to isolate and stage his respective subject, freed from disturbing elements in the background – be it Marlene Dietrich (1948), the American President John F. Kennedy (1960), a Tumbul warrior from Papua New Guinea (1970), or, almost thirty years later, top model Gisele Bündchen (1999).

Particularly in his portraits of famous women, Penn reserved the right to show them in an elegiac moment: Dietrich anxiously looks into the camera and not even Gisele Bündchen features as a radiant and glamorous fashion icon, but rather as an exhausted beauty after a strenuous day at work, as if she needed to withdraw into herself for a moment after a power-sapping photo session and gather her thoughts. Her head is lowered with a serious look; the hand reaches into the voluminous hair cascading over the shoulder at the neck. The motif Gisele (B) forms the counterpart to the motif 'Gisele', which was created on the same day, in which the model poses in the classic sense with her hand on her hip and her mane of hair tossed back. The present variant is perhaps the more typical Penn and at the same time, if one considers the elegant lighting and fine grey tones, a nude photograph of exquisite brilliance and beauty.

Lot 25 Förg

"Das Fenster zum Bosphorus" titles an article in the newspaper Die ZEIT dated 5th January 2001. In this article, Ayhan Bakirdoegen describes the role of German artists and intellectuals in Turkey under Mustafa Kemal Atatürk, including that of several architects. Several of them had followed the call of the young Turkish government in order to contribute to the modernisation of the young republic, many – including Bruno Taut – came, however, to escape persecution under the Nazi regime. It is almost as if it was this article which prompted Günther Förg to create the present photograph of the same year. At least, however, it may have been the motive to occupy himself with the topic of modernity in Turkish exile. The architecture of the twenties and thirties played a significant role in the photographic oeuvre of Günther Förg. For his photographs, he often sought out the less famous buildings of that era, only known to architectural connoisseurs. However, he avoids any heroisation of modernity – on the contrary: the buildings clearly show that they are past their prime. They often show traces of age or look neglected, seem to have fallen into oblivion. Since 1995, Förg's works are project-related, for example in the exploration of early Soviet

architecture or in his photographs of Italian rationalist buildings. Förg's trip to Turkey in 2001 to the buildings of Bruno Taut, Paul Bonatz, Clemens Holzmeister, and other exiles was one such project. Many photographs from 1937/38 of Bruno Taut's home in Istanbul, a pagoda-like house on stilts above the Bosphorus, which does not seem to fit the popular image of modern architecture, but probably caught Förg's attention for exactly that reason, were taken here.

As so often with Förg's architectural shots, the photographic style has something unfinished, snapshot-like about it. Förg uses a 35 mm camera; plunging lines and blurred motifs are intentional or the result of extreme magnification. The picture framing is somewhat askew, the centre point of the symmetrical window front has moved out of centre. Windows are a recurring element in Förg's iconography: The space becomes a surface, characterised by the horizontal structuring of the dark wall surfaces and the light, rhythmic rows of windows. However, the gaze is not directed towards the outside to the impressive panorama, as is typical for Förg, but gets caught up in the branches in front of the window, the background fading into the mist. The backlit shot means that the foreground remains in the dark, the view remaining obstructed.

Lot 26 Crewdson

"Gregory Crewdson's photographs show the ostensibly idyllic world of America's countryside and its provincial towns as an abysmal cinematographic dream full of dark and mysterious moments. Based on Freud's essay on the uncanny, the photographer, born in New York in 1962, designs complex and detailed embellished pictorial worlds using the iconography of the landscape and of suburban America as metaphors for his neuroses, fears and longings. [...] In the care and the meticulous realism that he implements in the design of his small-town scenes and interiors, there are noticeable elements of Crewdson's emphasis on the effect of the realistic documentary attitude with which Walker Evans, Garry Winogrand and William Eggleston, among others, have measured everyday life and the dark side of American life.

Above all, however, Crewdson's theatrical lighting direction, the inclusion of the fantastic and fabulous, as well as his open commitment to large scale narration in the context of staged photography, which under the influence of its central representatives Cindy Sherman and Jeff Wall has long established itself as one of the most important forms of expression in artistic photography. In contrast to Wall, who mainly analyses situations of social conflict within American society in his auratic and yet always coldly radiant, illuminated pictures and thereby often resorting to art-historical role models, Crewdson refers primarily to the popular myths of cinema in order to visually capture the dark emotional abysses and secret longings of his protagonists. [...]

American Hollywood cinema with its stock of images proves to be a particularly fruitful point of reference for Crewdson because the emotional disposition of the American nation, their desires and their fears have never been reflected as precisely by any other medium. [...] Especially in the series *Twilight* (1998 – 2002), *Dream House* (2002)

and *Beneath the Roses* (2003 – 2005), the photographer condenses cinematic narrative logic to the point where a single photograph potentially represents the narrative spectrum of an entire feature film. The surrogate of various narrative elements working in these „single frame movies“ combines into a whole that orchestrates the myth machine of cinema both seductively and elaborately, while at the same time demonstrating the artificial and construed aspects of each image context yet not ignoring its magical potential“. (as cited by Stephan Berg et al. 2005, loc. cit., p. 6).

Lot 27 Hugo

It was the mobile phone photo of the 'hyena men' taken by a friend in Lagos that Pieter Hugo could not get out of his head and which thus finally gave the impulse for one of his most powerful photo series. For a total of two years, the South African photographer accompanied the Gadan Kura in Nigeria with his camera, a group consisting of jugglers, musicians, and medicine men, who roamed the country with their animals, selling traditional herbal drinks and powders to the indigenous population and amulets and talismans to protect them from curses, diseases, and evil magic. Taking the wild creatures with them – hyenas, pythons and baboons – served two purposes: Wherever the group appeared, their presence, in particular that of the threatening-looking hyenas, ensured the immediate attention of people. Accompanied by the drumming of the musicians, the animals entertained the amazed crowd; at the same time, their presence served to demonstrate the effectiveness of the drugs offered for sale, which, in all faith, are the ones that protected the jugglers themselves from their attacks.

Pieter Hugo takes frontal shots of the sitters usually in urban scenery and in a photographic mode that can be described as neutral. He can forego dramatising effects because in his pictures, only the visually condensed, irritating clash of the wild with civilisation, of modernity with the archaic exerts a great fascination on us viewers. While aspects of animal protection were discussed repeatedly in connection with his series, especially in Western media, the photographer himself underlines the socially critical content of his pictures: 'Instead, perhaps we could ask why these performers have to catch wild animals to make a living. Or why they are being economically marginalised when Nigeria is the sixth largest oil exporter in the world.' (as cited by Pieter Hugo, *The Dog's Master*, in: Pieter Hugo, *The Hyena and other Men*, Munich i.a. 2007, n.pag.). Pieter Hugo has received numerous awards for his series of hyena men, including the 'World Press Photo Award'.

Lot 28 Levine

In 2004, Chris Levine was commissioned by the Jersey Heritage Trust to take a portrait of Queen Elisabeth II to celebrate Jersey's 800-year allegiance to the British Crown. But what should a portrait of the Queen, the most frequently photographed personality of the 20th century, look like if it wanted to stand out from other, conventional portraits? Levine opted for the hologram, an idea that the Queen was immediately enthusiastic about.

However, this is a process that not only involves immense technical effort and requires the use of large equipment, but also demands a great deal from the portrayed person/sitter: During the shooting at Buckingham Palace, the Queen had to remain completely motionless for 8 seconds each time the high-resolution digital camera moved along a track, taking 200 pictures of her, a process that had to be repeated many times if a picture with an actual 3D effect was to be created later. Levine therefore advised the queen to relax as much as possible, between the shots while he reset the camera to its starting point. Fascinated by the peace she radiated with her eyes closed, Levine decided to take her in during these phases of relaxation, and so two pictures emerged from this intensive portrait session: in the portrait *Equanimity* – which the island of Jersey later presented as an official gift from the National Portrait Gallery in London – the Queen looks at us with her eyes open, while *The Lightness of Being* surprises and captivates us with the impression that we are observing the Queen, this very public person, in a moment of intimate, meditative silence. And there is more: in the present elaboration of the motif as a life-size lenticular print that creates the illusion of a deep space, *Her Majesty* takes on such a sculptural form that it appears as if she were actually and physically standing opposite us in this private moment.

Lot 29 Tillmans

With his still lifes, Tillmans works entirely in the tradition of European art history: the first autonomous still lifes were created around 1600, and their popularity and dissemination culminated in Dutch painting style of the 17th and 18th centuries. The still life usually comprises the depiction of lifeless or still objects, mostly arranged according to formal aesthetic aspects: prepared dishes, (dead) animals, flowers and fruits belong to the prevalent iconography. In most of his still life photographs, the latter are also part of Tillmans' picture theme. However, this does not apply to here presented *Nachtstillleben*: the French *nature morte* would be the more suitable name here, since all objects are lifeless in the truest sense of the word. Even the dried stem of a lily of the valley, the only reminiscence of nature, appears here as a *vanitas* symbol. The things gathered together on a windowsill – as is so often the case with Tillmans – are not only lifeless, they are also completely worthless – a seemingly chaotic accumulation of rubbish consisting of spilled cigarette ash, an empty fast food package, a glass with extinguished cigarette butts, some electrical waste.

Regardless of the impression that may be irritating at first glance due to the unusual motifs, the composition of the still life can nevertheless be described as profoundly aesthetic, indeed almost painterly. The photographer's artistic view is revealed here. The surface structure determined by parallel images, the finely tuned, essentially subdued white tones in the foreground, the monochrome black-blue in the area of the window surfaces and the individual dashes of red in the water glass, as well as the skilful placement of this water glass as the only colour accent in the golden section of the picture, which is important for the overall composition, bear witness to Tillman's deeply rooted basic artistic understanding.

Lot 30 Yarrow

Following business studies and a career in finance in London and New York, the native Scot started a second career as a photographer as an inner vocation. He specialised in wild animals and succeeded in capturing them up close in their natural habitat with the help of specially prepared, remote-controlled cameras. His photographs are characterised by great empathy, they show the animals less as endangered species but rather in their animal uniqueness and beauty.

For the impressive shot of the white lion, which approaches the observer powerfully and supplely with a focused gaze and the determination of the predatory cat, Yarrow visited the 'Kingdom of the White Lion Park' of the zoologist and animal rights activist Kevin Richardson in the province of Gauteng in South Africa. Here, he learnt the story of the eponymous animal, a predecessor of the white lion shown here, which plays a role in this photograph: Thor, named after the Nordic god of thunder and lightning, was struck by lightning and died during a thunderstorm on 5th December 2013 – on the same day as Nelson Mandela, who was also called the 'Lion of Africa'. For Kevin Richardson, who had developed a strong attachment to this particular animal, the coincidence of the two events was not simply a coincidence, but proof of the magical connection between things. For the internationally renowned photographer Yarrow also, the special relationships between humans and animals are elementary, and the stories that can be told about them are always a core component of his works. (cf. David Yarrow, *loc.cit.*, p. 359)

Photographerverzeichnis *Index of photographers*

Anonym 1
Abbott, Berenice 8
Adams, Ansel 16

Bernhard, Ruth 18
Blossfeldt, Karl 4

Cartier-Bresson, Henri 10
Crewdson, Gregory 26
Curtis, Edward S. 3

Feininger, Andreas 14
Förg, Günther 25

Gursky, Andreas 22

Horst, Horst P. 12
Hugo, Pieter 27

Joint Army Task Force One Photo 13

Kertész, André 7
Kühn, Heinrich 2

Levine, Chris 28
Lindbergh, Peter 23

NASA 19
Newman, Arnold 15

Penn, Irving 24

Renger-Patzsch, Albert 6
Riefenstahl, Leni 20

Sander, August 5
Shulman, Julius 17
Struth, Thomas 21

Tillmans, Wolfgang 29

Ubac, Raoul 11
Umbehrr, Otto 9

Yarrow, David 30

Besitzerverzeichnis

(1) 4, 6; (2) 21; (3) 2; (4) 1; (5) 20; (6) 3; (7) 24; (8) 15; (9) 22; (10) 16; (11) 26; (12) 13; (13) 14; (14) 27; (15) 10; (16) 9;
(17) 18; (18) 7, 8, 11, 12, 23; (19) 17; (20) 19; (21) 5; (22) 25; (23) 28; (24) 30; (25) 29

Mehrwertsteuer VAT

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

Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und 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
- 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
- Photographien ab 50.000 Euro

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

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*
- *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,*
- *photographs more than 50,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

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

Symbole Symbols

∞ Auf diese Lose wird die Folgerechtsabgabe nicht erhoben.

^N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.

^R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

∞ *On lots marked with an Alpha a droit de suite charge will not be levied.*

^N *Margin scheme plus additional import tax.*

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

Lageplan und Anfahrtsskizze

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 (nur drei Häuser vom Kunsthaus Lempertz entfernt). 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)

Signaturen Signatures

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

Signatures are conscientiously noted. They are additions by the photographer in their own hand. Works are listed as signed, monogrammed, dated, inscribed if the signature was added by the photographer in his or her own hand. Written marks are referred to as "annotated" if it is not certain whether they were added by the photographer himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Experten Experts

Maren Klinge M.A.

T +49.221.925729-28

klinge@lempertz.com

Dr. Christine Nielsen

T +49.221.925729-56

nielsen@lempertz.com

photo@lempertz.com

Druck und Bildbearbeitung Print and image editing

Kopp Druck und Medienservice, Köln

Photographie Photography

Robert Oisin Cusack, Köln

Saša Fuis Photographie, Köln

Versteigerungsbedingungen

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

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

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

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit 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 oder 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. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. 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, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. 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 abgege-

benen 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/datenschutzerklaerung.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 Vorbehaltszuschlag 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 vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) 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 GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Barzahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während und unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttobetrag pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz 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. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein,,
öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator

Conditions of sale

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

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

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

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

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

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 GWG. **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. 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, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. 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 deceased for less than 70 years (§ 64 UrhG), 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 (GWG). 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. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

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. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

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. Lempertz se réserve le droit d'admission dans une de ses ventes. En particulier lorsque l'identification du candidat acheteur ne peut pas être suffisamment bien établie en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. **Enchères en présence de l'enchérisseur** : L'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. 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, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l'article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjudiqué et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les

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

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

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 2,4 % 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 lorsque le décès de l'artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément à § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l'indemnisation à 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 demandeur 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. La description est établie sous réserve d'une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d'une personne reprise sur la 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. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein,
commissaire-priseur désigné et assermenté

LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktionen

II42 Photographie, 29.II.2019

II44 Zeitgenössische Kunst, 30.II.2019

Absentee Bid Form auctions

II42 Photography, 29.II.2019

II44 Contemporary Art, 30.II.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: 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: 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.
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

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

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

Wien *Vienna*
Antonia Wietz B.A.
T +43.66094587-48
wien@lempertz.com

Paris
Raphaël Sachsenberg M.A.
T +32.488284120
sachsenberg@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

Lempertz-Auktion

Schmuck und Dosen am 14. Nov. 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9.–13. Nov.

Girlandencollier, ca. 1950

Platin, ca. 54 ct Diamanten. Schätzpreis / *Estimate*: € 40.000 – 60.000,-



Lempertz-Auktionen

Kunstgewerbe

Bedeutende Porzellane aus zwei privaten Sammlungen
am 15. Nov. 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 13. Nov.

Großer Kölner Renaissance-Becher

Köln, Meister mit Hausmarke, um 1650. Silber, H 16,7 cm, Gewicht 301 g. Schätzpreis / *Estimate*: € 10.000 – 15.000,-



Lempertz-Auktionen

Gemälde 15. – 19. Jh.
Skulpturen und Kleinplastiken
am 16. November 2019 in Köln

Vorbesichtigung: Köln 9. – 15. Nov.

Bartolomeo Bettera. Zwei Stillleben mit musikalischen Instrumenten
Öl auf Leinwand, jeweils 72 x 140 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 100.000 – 130.000,-



Lempertz-Auktionen

Moderne Kunst Evening Sale am 29. Nov. 2019 in Köln

Moderne Kunst Day Sale am 30. Nov.

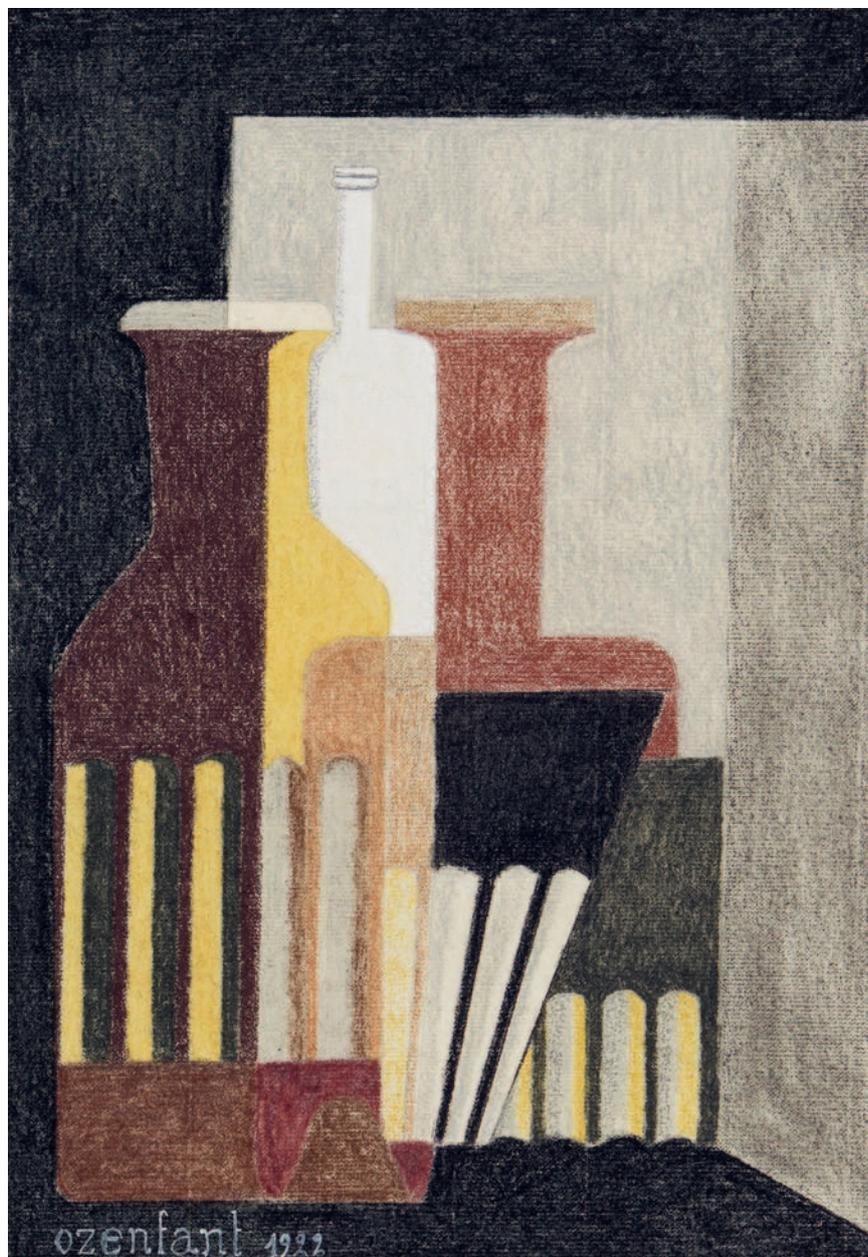
Sonderauktion Paul Baum – Die Sammlung Gemmer am 30. Nov.

Vorbesichtigungen: Brüssel 12.–14. Nov.; Berlin 14.–16. Nov.

Köln 23.–28. Nov.

Amédée Ozenfant. Nature morte devant une fenêtre. 1922

Pastell und Graphit auf Büttchen, 28 x 19,3 cm. Schätzpreis / Estimate: € 40.000 – 60.000,-



Lempertz-Auktionen



Jubiläumsauktionen

Zeitgenössische Kunst Evening Sale am 29. Nov. 2019 in Köln

Zeitgenössische Kunst Day Sale am 30. Nov.

Vorbesichtigungen: Brüssel 12.–14. Nov.; Berlin 14.–16. Nov.
Köln 23.–28. Nov.

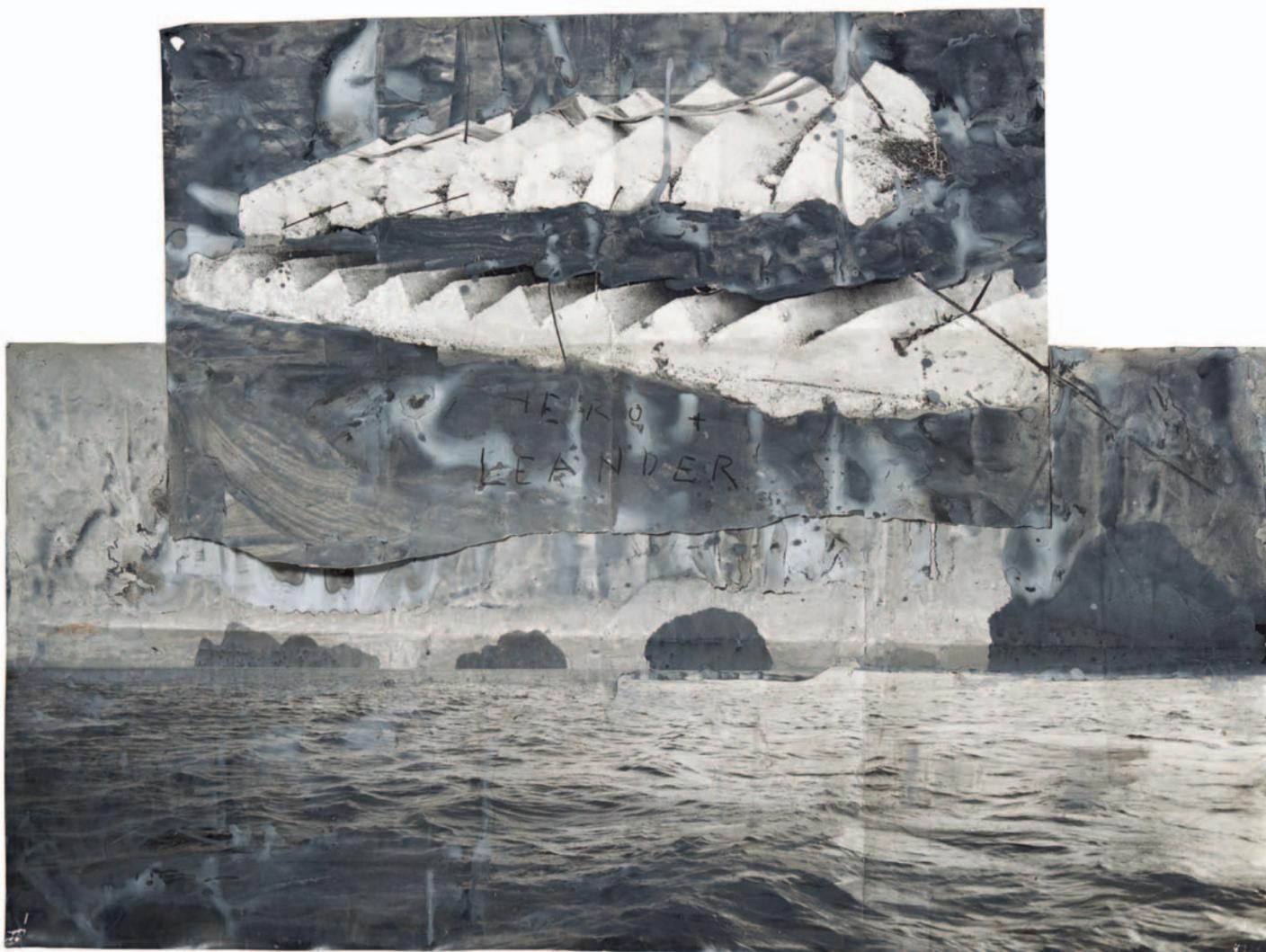
lempertz:projects. Zeitgenössische Kunst am 4. Dez. in Brüssel

Vorbesichtigung: Brüssel 27. – 30. Nov., 2./3. Dez.

Anselm Kiefer. Hero + Leander. 2001/2002

Gouache, Emulsion u.a. auf teils gefalteten und aneinander montierten Photographien, ca. 95 x 127 cm

Schätzpreis / Estimate: € 55.000 – 65.000,-



Lempertz-Auktionen

Japan, Indien/Südostasien am 6. Dez. 2019 in Köln

China, Tibet/Nepal am 7. Dez.

Vorbesichtigung: Köln 30. Nov. – 5. Dez.

Famille rose-Ständer für eine Jardinière
Späte Qing-Zeit. Porzellan, H 78 cm
Schätzpreis / *Estimate*: € 20.000 – 30.000,-



LEMPERTZ

1798

Lempertz-Auktion
Afrikanische und Ozeanische Kunst
am 29. Januar 2020
während der BRAFA und BRUNEAF
in Brüssel

Vorbesichtigung:
Brüssel 24. – 28. Jan.

Leti-Figur

Indonesien. H 15 cm

Prov.: J. Groenhuizen, 1969

Leo van Oosterom, Den Haag

Schätzpreis / *Estimate*: € 6.000 – 8.000,-

Experten

Tim Teuten

Emilie Jolly

Kontakt

Emilie Jolly, Brüssel

brussel@lempertz.com

+32.2.514.05.86



Venator & Hanstein

Buch- und Graphikauktionen

FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2020

20. März Bücher Manuskripte Autographen Alte Graphik

21. März Moderne Graphik Zeitgenössische Graphik

Einlieferungen sind bis Mitte Januar willkommen



Karl Schmidt-Rottluff. Dünen und Mole. 1917. Farbholzschnitt. Ergebnis 11.000 €

Autumn Sales 2019

14 Nov.	Jewellery
15 Nov.	Decorative Arts
15 Nov.	Important porcelain from two private collections
16 Nov.	Paintings and Drawings 15th – 19th C.
16 Nov.	Sculpture and Works of Art
29 Nov.	Photography
29 Nov.	Modern Art and Contemporary Art Evening Sale
30 Nov.	Modern Art and Contemporary Art Day Sale
04 Dec.	lempertz:projects (in Brussels)
06 Dec.	Japan, India, Southeast Asia
07 Dec.	China, Tibet/Nepal
Jan. 2020	Important Jewellery and Watches (in Monaco)
29 Jan. 2020	African and Oceanic Art (in Brussels)

Catalogues online



all catalogues also on the LempertzApp

Consignments for the auction Photography in May/June 2020 are now welcome.



Katalogpreis *Catalogue price* € 20,-

Umschlag vorne *Front cover*: Lot 4

Umschlag hinten *Back cover*: Lot 28

Ausschnitte *Details*: Lot 14

Lot 19



International
Auctioneers



European Federation
of Auctioneers

