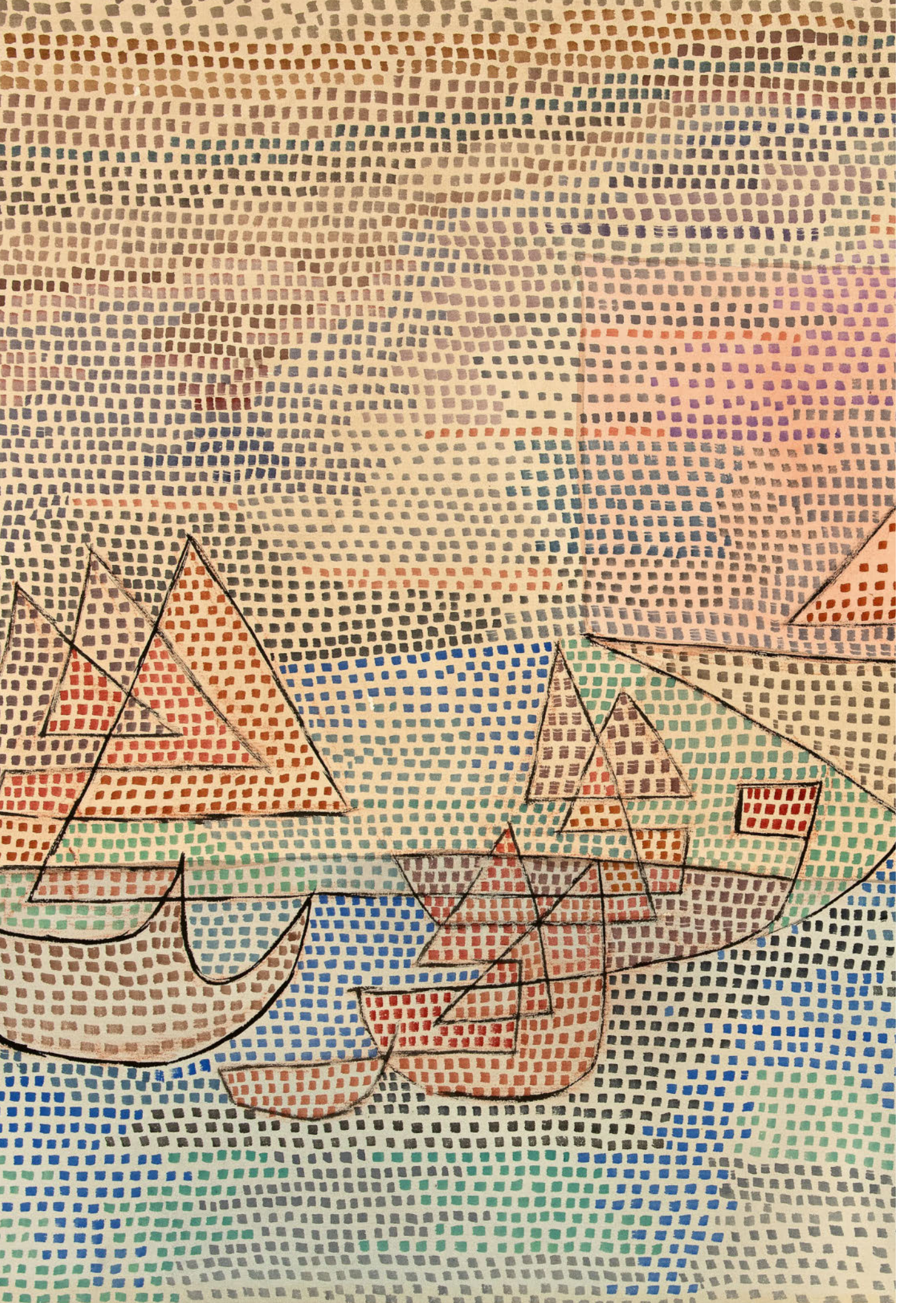
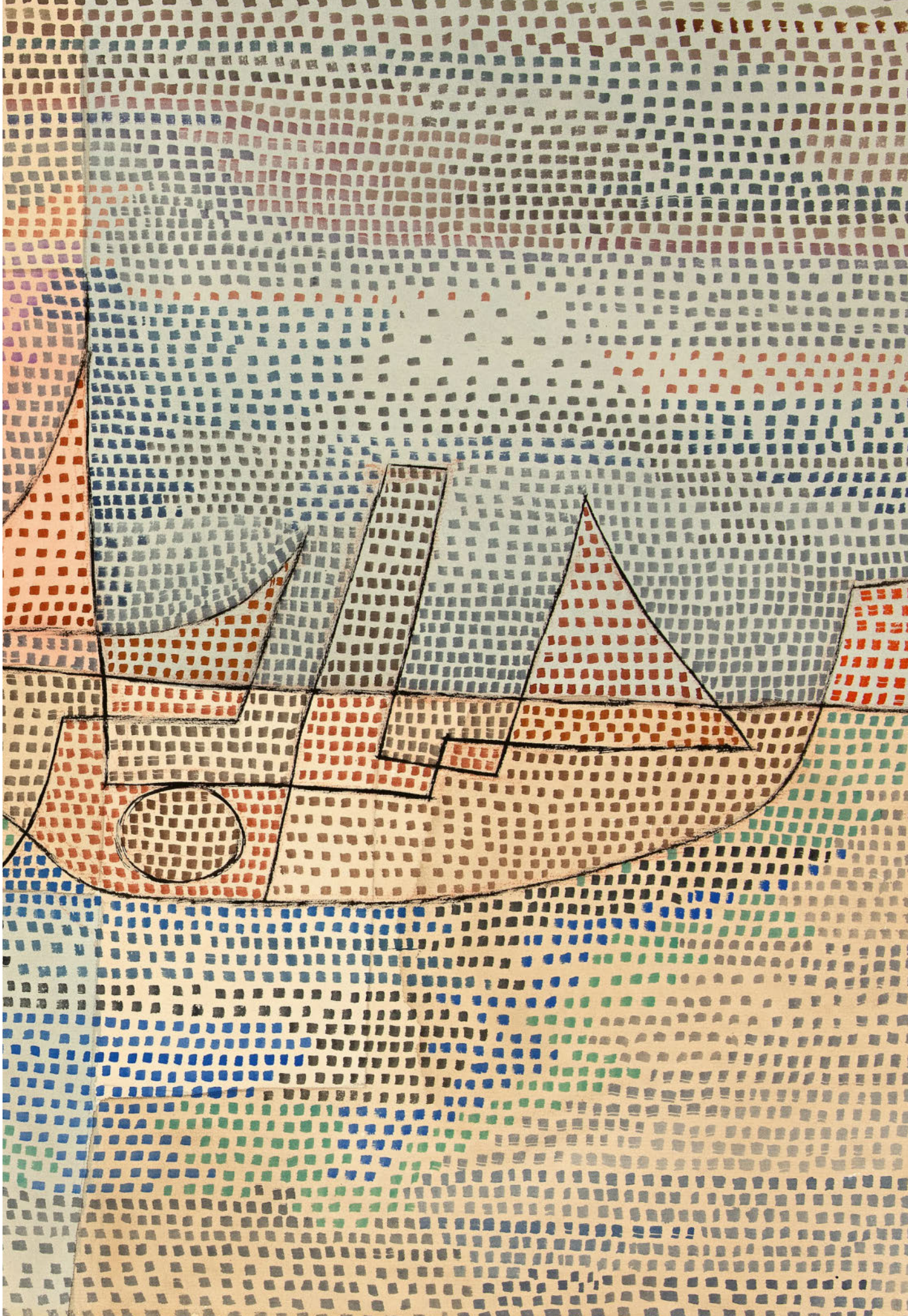
KORNFELD

125 Ausgewählte Kunstwerke

13.9.2024





KORNFELD

EWK

Die mit dem Sammlerstempel im Oval, Lugt 913b, gekennzeichneten Werke stammen aus der Sammlung von Eberhard W. Kornfeld. Das Kürzel «EWK» steht für hohe Qualität und besondere Kunstwerke.

Kontakt

Geschäftsleitung

Bernhard Bischoff
Geschäftsführer, Auktionator
bernhard.bischoff@kornfeld.ch

Christine Stauffer
christine.stauffer@kornfeld.ch

Christoph Kunz, CFO
christoph.kunz@kornfeld.ch

Wissenschaftliches Team

Laura Sophie Fellner
laura.fellner@kornfeld.ch

Dr. phil. Hans-Peter Keller
hanspeter.keller@kornfeld.ch

Urs Lanter
urs.lanter@kornfeld.ch

Lea Raffl
lea.raffl@kornfeld.ch

Jan O.T. Scharf
jan.scharf@kornfeld.ch

Tel. +41 31 381 46 73
galerie@kornfeld.ch
kornfeld.ch

Laupenstrasse 41
Postfach
3001 Bern, Schweiz

Galerie Kornfeld Auktionen AG

Tel. +41 31 381 46 73
galerie@kornfeld.ch
kornfeld.ch

Laupenstrasse 41
Postfach
3001 Bern, Schweiz

Auftrag / Bid Form / Ordre d'achat

Auktionen 12.–13.9.2024

Titel / Title / Titre

Name / Name / Nom

Vorname / First name / Prénom

Firma / Company / Société

MWST-Nr. / VAT No. / N° TVA

Strasse / Street / Rue

Geburtsdatum / Date of birth / Date de naissance

Nationalität / Nationality / Nationalité

PLZ / ZIP / NPA

Ort / City / Ville

Land / Country / Pays

Tel. / Phone / Tél.

Mobil / Cell phone / Portable

E-Mail / E-mail / E-mail

Ich möchte bieten / I would like to bid / Je désire enchérir par: ☐ **telefonisch / via phone / téléphone** ☐ **schriftlich / in writing / écrit**

Tel. / Phone / Tél.

☐ DE ☐ EN ☐ FR
1. fav. Sprache / 1st fav. language / 1re langue fav.

☐ DE ☐ EN ☐ FR
2. fav. Sprache / 2nd fav. language / 2e langue fav.

Lot #	Beschreibung / Description / Description	**CHF maximum** (nur bei schriftl. Geboten / only for written bids / seulement ordres écrits)

Mit der Abgabe und Unterzeichnung dieses Auftrages werden die Bedingungen für Käufer und der **Gerichtsstand Bern anerkannt.** Dieser Auftrag muss spätestens bis 18 Uhr am Vortag der Auktion bei der Galerie Kornfeld eintreffen.

In signing and sending this order form, the terms and conditions for buyers of sale are accepted, and **the courts of Berne have exclusive jurisdiction.** This order form must reach Galerie Kornfeld by 6 p.m. on the day prior to the auction.

La remise et la signature de cet ordre d'achat impliquent l'acceptation des conditions pour les acheteurs ainsi que **Berne comme lieu d'exécution exclusif et for.** Cet ordre d'achat devra parvenir à la Galerie Kornfeld à 18h au plus tard le jour avant la vente.

Bitte senden Sie mir zukünftig die Rechnungen an diese E-Mail-Adresse / Please send me the invoices in future to this e-mail address / Veuillez à l'avenir m'envoyer les factures à cette adresse e-mail

Datum und Ort / Date and city / Date et lieu

Unterschrift / Signature / Signature

125 Ausgewählte Kunstwerke

Auktion 281
13. September 2024
15 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern

Ausstellung Bern

5.–10. September 2024
10–18 Uhr

11. September 2024
10–17 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern
Alle Kunstwerke

Ausstellung Zürich

27. August 2024
14–19 Uhr

28.–29. August 2024
12–19 Uhr

Haus zum Garten
Rämistrasse 18
8001 Zürich
Auswahl aus den Katalogen

Alle Kataloge online unter kornfeld.ch

Auktionen September 2024

Ernst Ludwig Kirchner aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Auktion 13. September 2024, 10.30 Uhr
Katalog 279

Meisterwerke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Auktion 13. September 2024, 13.30 Uhr
Katalog 280

125 Ausgewählte Kunstwerke

Auktion 13. September 2024, 15 Uhr
Katalog 281

Kunst des 19.–21. Jahrhunderts

Auktion 12. September 2024, 9.30 Uhr
Katalog 282

Graphik und Handzeichnungen Alter Meister

Auktion 12. September 2024, 19 Uhr
Katalog 283

Online Only

Graphik und Handzeichnungen Alter Meister
Auktion 30. August 2024, 12 Uhr, bis 9. September 2024, 12 Uhr
Katalog 283

Kunst des 19.–21. Jahrhunderts
Auktion 30. August 2024, 12 Uhr, bis 10. September 2024, 12 Uhr
Katalog 282

101 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Abendsonne im Winter

1907. Öl auf Leinwand. 55 × 61 cm. Unten rechts vom Künstler datiert und monogrammiert «07 CA». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Die Leinwand leicht gewellt, in der pastosen Malschicht mit feinen Haarrissen und mit wenigen Farbverlusten. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 500 000*

Werkverzeichnis
Franz Müller/Viola Radlach, Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919, Teilband 1, Zürich 2014, Nr. 1907.35

Provenienz
Privatsammlung Schweiz, 1943
Privatsammlung Schweiz, 1977

Literatur
Hans Trog, «Kunstchronik. Aus dem Künstlerhaus II.», in: Neue Zürcher Zeitung, 12.7.1907, Nr. 191
Karoline Beltinger, Maltechnische Untersuchungen zu den Gemälden von Cuno Amiet, 1883–1914, Zürich 2014

Ausstellungen
St. Gallen 1907, Kunstmuseum, Kunst-Verein, Kat. Nr. 2 (dort betitelt «Wintersonne»)
Zürich 1907, Künstlerhaus, VI. Serie, Kat. Nr. 21
Evtl. Zürich 1908, Villa Osenbrüggen, Wolfensberger, Kunstausstellung, Kat. Nr. 47
München 1909/1910, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Kat. Nr. 3
Evtl. Frankfurt am Main/Düsseldorf/Berlin/Dresden/Leipzig/Köln 1910, Frankfurter Kunstverein/Kunstsalon Fritz Gurlitt/Kunstsalon Emil Richter/Leipziger Kunstverein/Kunsthandlung Eduard Schulte, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti
Evtl. Zürich 1914, Kunsthaus, Januar-Ausstellung, Kat. Nr. 24 (dort betitelt «Bauernhäuser im Schnee»)
Bern 1919, Kunsthalle, Ausstellung Cuno Amiet, Kat. Nr. 142
Bern 1943, Kunsthalle, Cuno Amiet und andere, Kat. Nr. 43 (dort datiert 1902)
Evtl. Pont-Aven 1982, Musée de Pont-Aven, Cuno Amiet 1886–1961, Nr. 20 (dort betitelt «Paysage d'hiver rouge», um 1908)

Schneelandschaften sind ein Bildthema, das Cuno Amiet zeitlebens beschäftigte. Die erste Landschaft «Hellsau im Winter» entstand Ende des Jahres 1894 (Müller/Radlach 1894.28). Bereits in einem Brief vom 17. Februar 1894 schrieb Amiet an Giovanni Giacometti: «Mein armer Giovannin! Du beklagst Dich noch darüber, dass die Sonne nicht da ist. Sich über die kleinsten Hindernisse zu beklagen, ist unsere Schwäche; aber dennoch, wenn man stark wäre, könnte man doch noch aus seinen Hindernissen Nutzen ziehen. Ist es etwa nicht ein ganz besonderer Zauber, dieses Tal weiss oder eher blau von Schnee zu sehen, mit den einzelnen Flecken der winzigen Häuser und Bäume in der Unendlichkeit des Schnees. Es wäre sublim, diese kalten aber reichen Töne und diese einfachen und weichen Linien darzustellen, um damit den schwermütigen Schlaf einer ganzen Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Was für eine Schönheit! Seit dem Anfang des Winters träume ich davon, aber ich kann so viel Studien und Skizzen machen wie ich will, der Schnee kommt nicht in unser Land, und ich kann nicht hingehen und Notizen machen für das erträumte Bild. Profitiere also! Glücklicher, der Du bist!».
Das Thema des vorliegenden Gemäldes, eine Gruppe von Bauernhäusern mit zwei schlanken, hoch aufragenden Pappeln, hat Amiet mehrmals aus unterschiedlichen Blickwinkeln und zu verschiedenen Jahreszeiten gemalt: Im Sommer (Müller/Radlach 1902.26) und im Winter (Müller/Radlach 1902.22, 1905.17, 1907.35–37). In unserer Schneelandschaft konzentrieren sich die besonnten Teile auf exponierte Stellen, wie Schnee auf den Dächern oder Hügelkuppen. Die Abendstimmung bot Amiet Gelegenheit zur Darstellung organisch silhouettierter, kontrastierender Flächenformen. Die Topographie modellierte er gekonnt durch den pastosen Farbauftrag. Gegenüber der zweiten Fassung (Müller/Radlach 1907.36) desselben Jahres, die wir im Jahr 2022 zum Verkauf anbieten durften, wirkt die Ausführung der vorliegenden Winterlandschaft plastischer und lebendiger. Die Leinwand ist über der Grundierung hellblau untermalt, was den im Brief an Giacometti erwähnten Zauber stimmungsvoll wiedergibt. Zudem ist die Palette, wie in den meisten seiner Winterbilder von 1907, bunter und unterstreicht mit ihrem kontrastreichen Kolorit die abendliche Stimmung des Sonnenuntergangs.

102 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

EWK Nelken und Ranunkeln

1909. Öl auf Leinwand. 60 × 55,5 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «CA 09». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Mit pastosem Farbauftrag. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Franz Müller/Viola Radlach, Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919, Teilband 2, Zürich 2014, Nr. 1909.34

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Richard Kisling (1862–1917), Zürich, durch Erbschaft an
Slg. Hedwig Kisling-von Hoffmann, Zürich, 1917–1929
Auktion Gustave & Léon Bollag, Zürich, 18. November 1929, Los 209
Privatbesitz (1976)
Auktion Christie's, Zürich, 7. Juni 2010, Los 92
J & P Fine Art, Zürich, 2011
Auktion Galerie Koller, Zürich, 21. Juni 2013, Los 3039 (dort betitelt «Nelken und Ranunkeln vor einem Kachelofen»)
Auktion Dobiaschofsky, Bern, 8. November 2013, Los 61 (dort betitelt «Nelken und Ranunkeln vor Kachelofen»)
Privatsammlung Schweiz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf dem Chassis mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Urs Zaugg, Cuno Amiet in fotografischen Dokumenten, Herzogenbuchsee 1985
Silvia Volkart, Richard Kisling, Sammler, Mäzen und Kunstvermittler, Bern 2008, S. 200, Nr. 26

Ausstellungen
Zürich 1913, Kunsthaus, Eine Zürcher Privatsammlung: Schweizerkunst des 19. und 20. Jahrhunderts, [Sammlung Richard Kisling], Kat. Nr. 26
Solothurn 1948, Kunstmuseum, Cuno Amiet, Kat. Nr. 91
Zürich 2011, Galerie J & P Fine Art, Cuno Amiet, ohne Nummer (dort betitelt «Nelken und Ranunkeln vor Kachelofen»)

Die beiden Blumensträusse stehen auf einem kleinen Tisch vor dem weissen Kachelofen in der damaligen Wohnung von Cuno und Anna Amiet im Wirtshaus auf der Oschwand. Das Gemälde entstand vermutlich kurz vor dem Umzug in das vom jungen Architekten Otto Ingold erbaute Haus mit Atelier und Garten im Sommer 1909. .
Der Zürcher Kunstsammler und Mäzen Richard Kisling (1862–1917) erwarb das Werk direkt von Amiet. Die beiden verband eine enge Freundschaft und Kisling besuchte den Künstler mehrmals auf der Oschwand, was durch eine Fotografie von 1913 dokumentiert ist (Zaugg, Abb. S. 93). Für seine umfassende Kunstsammlung liess Kisling in der 1913 neu erbauten Villa «Krähbühl» am Zürichberg eigens einen Galerietrakt errichten. Vor dem Umzug in den herrschaftlichen Familiensitz zeigte das Kunsthaus Zürich im Sommer 1913 eine Auswahl von 535 Werken aus Kislings Sammlung, darunter auch das hier angebotene Gemälde.


c.1909

103 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Stillleben mit Zitronen

1910. Öl auf Leinwand. 61 × 56 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «CA 10». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Pastoser Farbauftrag, in sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 400 000

Werkverzeichnisse
Franz Müller/Viola Radlach, Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919, Teilband 2, Zürich 2014, Nr. 1910.58
Cuno Amiet, «Katalogisierte Bilder», 1921, dort mit einem Verkaufspreis von «Fr. 700.–» vermerkt

Provenienz
Evtl. Slg. Oscar Miller-Sieber, Biberist, 1916
Cuno Amiet, 1932
Slg. Dr. med. Hans Schaad, Herzogenbuchsee, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz, 1978
Auktion Sotheby's, Zürich, 4. Juni 2013, Los 48, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
München 1912, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, Cuno Amiet (Verkaufspreis «Mk 600.–»)
Jena 1912, Kunstverein, Cuno Amiet und August Macke
Dresden 1912, Galerie Ernst Arnold, Cuno Amiet
Paris 1932, Galeries Georges Petit, Cuno Amiet, Kat. Nr. 95 (dort bezeichnet «Nature morte»)
Evtl. Trubschachen 1964, Kulturverein, Schweizer Maler, Kat. Nr. 14

Obwohl die zwei Zitronen auf der Tischdecke nicht das dominierende Motiv darstellen, ist das Gemälde in Amiets Verzeichnis «Katalogisierte Bilder» unter der Bezeichnung «Stillleben mit Citronen» aufgeführt. Als charakteristisches Element, das nur noch in einem seiner Stillleben aus dem Jahr 1908 (Müller/Radlach 1908.56) auftaucht, boten sich die Früchte jedoch für die Titelgebung an. Bei den weissen und rosa Blumen im blau glasierten Henkelkrug mit dem Kranz gelber Tupfen, der auch im Werk «Vase mit Blumen» von 1909 (Müller/Radlach 1909.37) zu sehen ist, handelt es sich wahrscheinlich um Löwenmäulchen. Diese Blume war in Bauerngärten sehr beliebt und wird daher auch in Amiets bäuerlicher Nachbarschaft auf der Oschwand gepflegt worden sein. Sie blüht vom Hochsommer bis in den Herbst, so dass das Bild zwischen Juli und spätestens Mitte Oktober 1910 entstanden sein muss. Gemäss Eintrag in seinem Bilderverzeichnis sandte Amiet das prächtige Stillleben an den mit ihm befreundeten Juristen und Dichter Curt Blass in München. Im Frühsommer 1912 ging das Bild erneut nach München und anschliessend nach Jena und Dresden. Vermutlich wurde das Werk kurz darauf von Oscar Miller gekauft. Jedenfalls gab er im August 1916 ein als «Stillleben mit Zitronen» bezeichnetes Werk, bei dem es sich wahrscheinlich um das vorliegende Bild handelte, an Amiet zurück. (Text von Franz Müller aus Müller/Radlach 1910.58). Das Werk kam später in den Besitz von Amiets Arzt Dr. med. Hans Schaad, Herzogenbuchsee.


CA 19

104 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Sommerlandschaft Oschwand

1919. Öl auf Leinwand. 98 × 91 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «CA / 19». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Oben mittig im Bereich des Himmels mit wenigen Krakelüren. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnis
Online-Werkkatalog Cuno Amiet des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, Nr. 1919.60

Provenienz
Direkt vom Künstler an die Familie des heutigen Besitzers

Cuno Amiet setzt den Horizont hoch an und gibt den sommerlichen, seitlich von Bäumen und Büschen umrahmten Feldern viel Raum. Die einzelnen Felder können durch die verschieden geführten Streifen voneinander unterschieden werden. Im Hintergrund sind wohl die Häuser der Oschwand zwischen den Bäumen zu erkennen. Durch den flächendeckenden Einsatz von hellen und pastellen Farbtönen ist die Helligkeit eines Sommertages dargestellt.

105 Carl Andre

Quincy 1935–2024 New York

Still Blue Wall

1989. Steinskulptur aus belgischem Kalkstein «Belgisch Granit/Belgisch Schwarz» bzw. «Pierre de Tournai». 15 × 15 × 15 cm, Würfel; 45 × 15 × 45 cm, Gesamtkomposition. Würfel teilweise etwas bestossen. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnis
Echtheitszertifikat, signiert vom Künstler und datiert vom 22. März 2007, liegt vor
Werknummer RS1989–61

Provenienz
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, dort 2006 angekauft von
Schweizer Privatsammlung

Seit Anfang der 1960er-Jahre arbeitete Carl Andre an seinen minimalistischen Skulpturen, mit denen er den Begriff der Skulptur revolutionierte. Die Strenge der in Materialien wie Eisen, Kupfer oder Stein ausgeführten geometrischen Formen und die Aneinanderreihung und Wiederholung gleicher Elemente verblüffen in ihrer einfachen Art. Damit definierte Andre den Raum um das Kunstwerk neu; bei manchen Arbeiten sollen die Betrachtenden sogar über das Kunstwerk gehen, sodass sie selbst faktisch Teil der Arbeit werden. Ab Ende der 1980er-Jahre verwendete er oft den Stein «Belgica Blue» (Belgisch Granit / Belgisch Schwarz). Der Name ist irreführend, denn es handelt sich nicht um Granit, sondern um einen dunklen, blau-schwarzen Kalkstein. Dieser Kalkstein, oft mit versteinerten Seelilien versehen, wurde von Bildhauenden gerne verwendet; erwähnt sei neben vielen anderen Werken Käthe Kollwitz' skulpturales Hauptwerk «Trauerndes Elternpaar», das sie für den deutschen Soldatenfriedhof in Vladslo in Westflandern schuf. Andre benutzte also einen Stein, der als «Klassiker» in der Bildhauerei gilt, um seinen revolutionär neuen plastischen Ansatz zu realisieren.
«Still Blue Wall» besteht aus neun Kuben mit einer Seitenlänge von je 15 cm. Die «stille Wand» erinnert an monumentale Quadermauern, verblüfft aber durch ihre klare Strenge auf kleinstem Raum. Eine typische Arbeit des erst in diesem Jahr verstorbenen grossen Bildhauers.

106 Albert Anker

1831 Ins 1910

Grossmutter, ihrem Enkelkind die Suppe gebend

1868. Öl auf Leinwand. 54,5 × 39,5 cm. Unten links vom Künstler signiert «Anker». Auf dem originalen Chassis, in der originalen Nagelung. Farbfrisch und in tadelloser Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 250 000

Werkverzeichnisse
Sandor Kuthy/Therese Bhattacharya-Stettler, Albert Anker, Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien, Basel 1995, Nr. 121
Livre de vente: 26. Januar 1869, de Goupil pour une grand'mère donnant la soupe à un petit enfant 800

Provenienz
Adolphe Goupil, Paris, 1869
Slg. Lang, Basel
Slg. Hermann Bürki, 1931
Privatbesitz, Biel, 1962 durch Erbschaft an
Schweizer Privatsammlung

Literatur
Max Huggler/Hugo Wagner/Katalin von Walterskirchen, Albert Anker, Katalog der Gemälde und Ölstudien, Bern 1962, Nr. 72
Conrad von Mandach, 136 Gemälde und Zeichnungen von Albert Anker, Zürich 1941, Abb. 101 (betitelt «Grossmutters Freuden»)

Ausstellungen
Basel 1869, Albert Anker, Schweizerische Kunst-Ausstellung in Basel, Kat. Nr. 158, «Grossmutter und Enkel»
Bern 1928, Kunsthalle, Albert Anker, Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 86, «Grossmutter mit Kindern», rückseitig mit Etikett
Bern 1931, Kunstmuseum, Albert Anker, Jahrhundertausstellung, Kat. Nr. 81, rückseitig mit Etikett
Basel 1937, Kunsthalle, Albert Anker, Kat. Nr. 251
Bern 1941, Kunstmuseum, 450 Jahre Bernische Kunst, Kat. Nr. 464
Ins 1948, Turnhalle, Albert Anker, Kat. Nr. 17, rückseitig mit Etikett
Ins 1985, Sporthalle, Albert Anker, Der Maler und sein Werk, Kat. Nr. 78, rückseitig mit Etikett
Biel 1989, Atelier Robert und Alte Krone Biel, Paul Robert/Albert Anker
Ins 2000, Sporthalle, Albert Anker – Wege zum Werk, Kat. Nr. 183
Bern/Winterthur 2010, Kunstmuseum/Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Albert Anker. Schöne Welt, zum 100. Todestag, Kat. Nr. 45
Tokyo/Koriyama/Matsumoto/Kyoto 2007/2008, The Bunkamura Museum of Art/City Museum of Art/City Museum of Art/Museum Eki, Albert Anker, Kat. Nr. 25

Adolphe Goupil in Paris war Albert Ankers erster und wohl wichtigster Kunsthändler, der die Werke nicht nur ankaufte und ausstellte, sondern sie auch in Reproduktionen vertrieb. Das vorliegende Werk gelangte noch im Entstehungsjahr an der Schweizerischen Kunst-Ausstellung in Basel in den Verkauf. Es ist eines jener wunderbaren Generationenbilder, auf denen Anker unspektakuläre Momente des unbeschwerten Zusammenlebens in der bäuerlichen Umgebung seines Inser Wohn- und Wirkungsortes festhielt. Immer wieder sind Grosseltern zu sehen, die sich liebevoll um ihre Enkelkinder kümmern. Die Eltern waren ja auf dem Hof eingespannt, so dass die Kinderbetreuung oft vom «Stöckli» aus erfolgte, also von den Eltern des Bauern, die in einem kleinen Haus auf dem Hof wohnen blieben. In diesen «ungetrübten» Genrebildern werden die Menschen in einer Gemeinschaft zeitloser Harmonie und Ursprünglichkeit gezeigt. So auch im vorliegenden Bild, in dem die Grossmutter voller Geduld ihrem Enkelkind Suppe einlöffelt, während das ältere Mädchen sich an einem Stück Brot gütlich tut. Sowohl die Grossmutter als auch das Mädchen finden sich als Modelle in weiteren Gemälden des Künstlers wieder.

107 Arman (Armand Fernandez)

Nizza 1928–2005 New York

Café Serré

1992. Akkumulation von 80 Espressomaschinen «Brazil express» in Aluminium-Kompartimenten. 170 × 122 × 15,5 cm. In sehr guter Erhaltung.

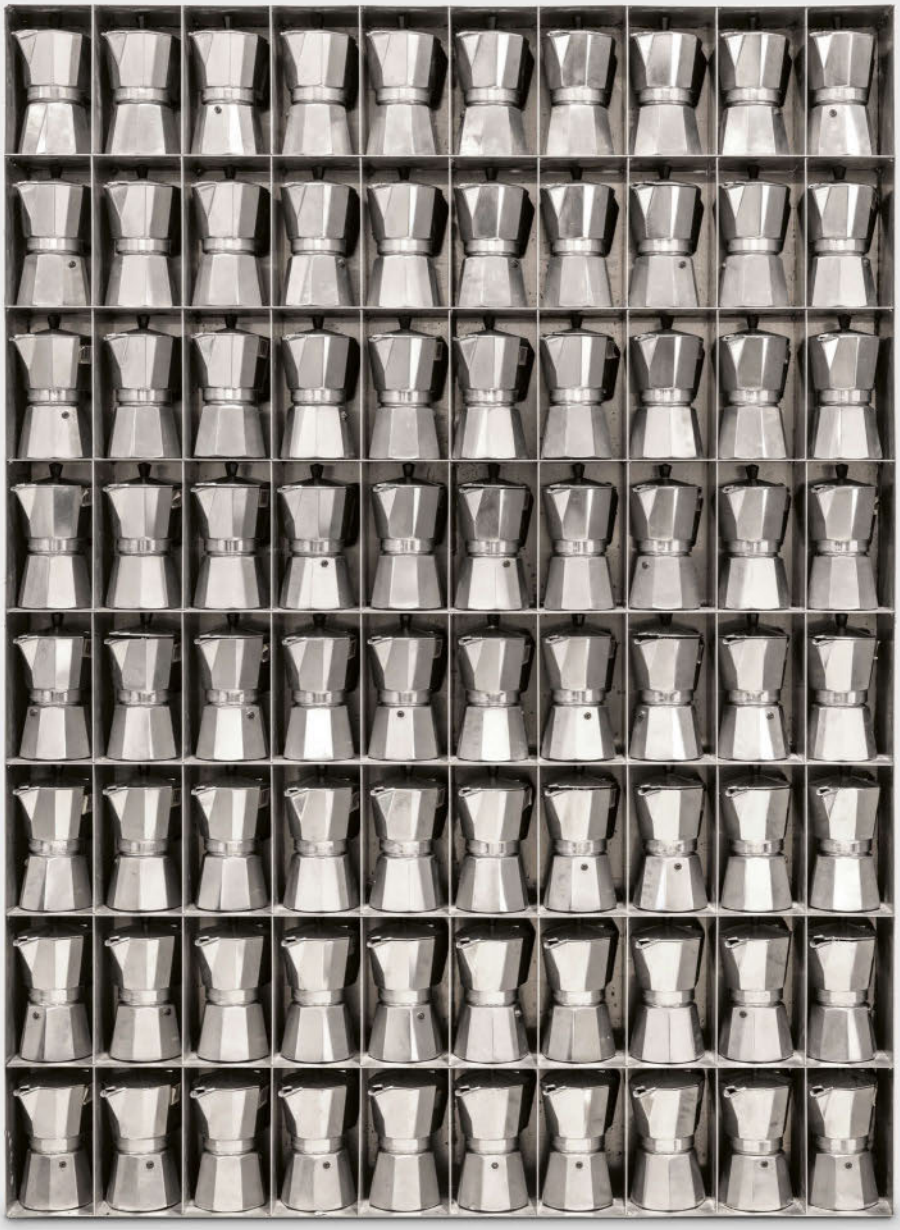
Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis
Das Werk ist in der Fondation Arman unter der Nummer ARM 001429 archiviert

Provenienz
Galerie Daniel Templon, Paris, erworben am 15. Juni 2016 von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung
Paris 2011, Galerie Daniel Templon, Arman, Accumulations

Der Künstler Arman gilt als einer der führenden Vertreter des «Neuen Realismus». Das serielle Prinzip seines Werkes, das die Konsumgesellschaft und den Verlust der Identität des Objektes in Frage stellt, beeinflusste mehrere Künstlergenerationen. Seit den 1960er-Jahren experimentierte Arman mit sogenannten «Accumulationen»: Häufungen ähnlicher Objekte in einem definierten Rahmen. Zunächst waren es Schachteln, später Plexiglasgefässe, die er befüllte. Als Füllmaterial benutzte er Exponate der Konsumgesellschaft: Kaffeemühlen, Stempelkissen, Brillengestelle, Schuhleisten, Geigen, um nur einige zu nennen. Ab Mitte der 1960er-Jahre wurden diese Exponate in durchsichtigem Plastik gegossen. Arman vereinte somit die Füllung und die Aufbewahrung zu einer Gesamtskulptur.
Angeboten wird eine «Accumulation fondamentale». Diese grossformatigen Unikate fertigte Arman seit 1992 an. Es handelt sich um Gefässe, Bügeleisen, Ventilatoren oder Bohrmaschinen und eben unsere «Brazil-Express»-Kaffeemaschine.



108 Hans Arp

Strassburg 1886–1966 Basel

La Feuille

1941. Marmor. 44 × 22,2 × 22 cm. Eine aufliegende Seite durch die Drehmöglichkeit um die Achse leicht berieben. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 260 000*

Provenienz
Atelier des Künstlers, vor 1955 erworben von
Slg. Annie und Oskar Müller-Widmann, Basel, durch Erbschaft an
Slg. Aja Petzold-Müller, Basel, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz
Auktion Christie's, Paris, 22. Oktober 2021, Los 330, dort erworben von
Internationaler Privatsammlung

Literatur
Carola Giedion-Welcker, Jean Arp, Stuttgart 1957, Nr. 63, S. 110 (andere Version), Abb. S. 68
Ionel Jianou, Jean Arp , Paris 1973, Nr. 63, S. 69
Arie Hartog/Kai Fischer, Hans Arp, Skulpturen – eine Bestandsaufnahme, Ostfildern 2012, Nr. 63

Ausstellung
Vorgesehen für die Ausstellung in der Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelona, Art in Stone, Oktober 2024

Hans Arps Werke galten im Dritten Reich als «entartet». Nach der Besetzung Frankreichs zog er daher mit seiner Frau Sophie Taeuber-Arp nach Grasse an die Côte d'Azur. Dort hatte er kein Atelier und musste als Maler und Bildhauer notgedrungen mit leichten, transportablen und billigen Materialien arbeiten. Dank Zuwendungen von Gönnern konnten sich die Arps über Wasser halten, bevor sie Ende 1942 vor der anrückenden deutschen Wehrmacht in die Schweiz flohen. In genau diesen bewegten Zeiten ist der Entwurf der vorliegenden Arbeit entstanden. Vermutlich wurde das Werk jedoch erst später im Tessin in Marmor gehauen.
Arps unverwechselbares Vokabular biomorpher Formen machte ihn zu einem wichtigen Wegbereiter der abstrakten Plastik. Oszillierend und mit den Titeln kokettierend nehmen seine Werke eine Sonderstellung in der modernen Bildhauerei ein. In der vorliegenden Skulptur thematisiert der Künstler, wie oft in dieser Zeit, das Wachstum, Metamorphosen und die botanische Fruchtbarkeit. Auf einzigartige Weise gelang Arp mit seinen charakteristischen Figuren die Umwandlung organischer Formen in eine faktisch abstrakte, lyrische Formensprache. Im vorliegenden Fall ist es eine eindrückliche Mischung aus Dynamik und Statik, spannend umgesetzt mit der Betonung der Vertikalen. Auf einem Sockel ruht ein scheinbar filigranes, amorphes Blatt. Das aus weissem Marmor gehauene Objekt überrascht mit komplexen Rundungen und, betrachtet man es aus verschiedenen Blickwinkeln, völlig unterschiedlichen, immer wieder neuen Formen.
Einzigartige Variante von zwei Versionen. Die andere Fassung befindet sich in der Sammlung des Kunstmuseums in Winterthur.

109 Staatliches Bauhaus. Weimar 1923
Bauhaus-Drucke. Neue europäische Graphik
4te Mappe

Italienische u. russische Künstler. Hergestellt und herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar im Jahre 1921. Zu beziehen durch Müller Co. Verlag, Potsdam

1921, erschienen 1923. Titelblatt, Inhaltsverzeichnis, Impressum und 11 Blätter, in originaler Halbpergamentmappe. Je 56,3 × 45 cm, Passepartout; 57,4 × 45,9 cm, Pergamentmappe. Die Mappe, die im Impressum mit «4» nummeriert ist, enthält:

A. Titelblatt
B. Inhaltsverzeichnis, rückseitig Angabe über Auflage
C. In der Mappe aufgeklebt, Impressum mit Signet «Bauhaus» und Nummerierung
D. 11 Blatt originalgraphische Arbeiten

1. Alexander Archipenko. Zwei weibliche Akte. Lithographie. Um 1922. Signiert. Karshan 25
2. Umberto Boccioni. Fortbewegung (Radfahrer). Lithographie. 1913–1914
3. Carlo Carrà. I Saltimbanchi. Lithographie. 1922. Signiert und betitelt. Carrà 9
4. Marc Chagall. Der Spaziergang II. Radierung. 1922. Signiert. Kornfeld 27/B/b
5. Giorgio de Chirico. Oreste e Pilade. Lithographie. 1921. Signiert. Ciranna 140
6. Nathalia Gontscharowa. Weibliche Halbfigur. Farblithographie. Um 1922. Signiert
7. Alexej von Jawlensky. Kopf. Lithographie. 1922. Signiert. Rosenbach 17
8. Wassily Kandinsky. Komposition. Farblithographie. 1922. Signiert. Roethel 162/I (v. II). Mit Gelb in der unteren linken Kreisform, aber auf Velin, wie immer in dieser Mappe. Roethels Angaben sind sehr fraglich
9. Michail Larionow. Komposition. Farblithographie. 1923. Signiert
10. Enrico Prampolini. Figur in Bewegung. Lithographie. 1923. Signiert und nummeriert
11. Gino Severini. Harlekin-Familie. Lithographie. Um 1922. Signiert. Meloni 14.

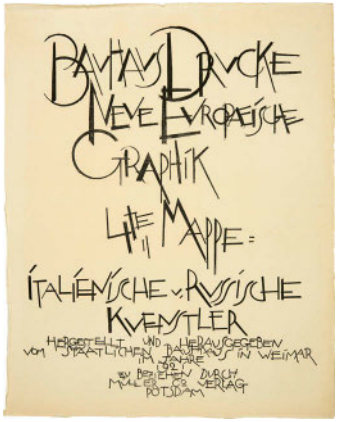
Seltenes Exemplar der Vorzugsausgabe, Mappe in Pergament, die Graphikblätter, bis auf Kandinsky, auf Japan. Teilweise leicht stockfleckig und mit minimen Lichträndern. 10 Blätter in Original-Passepartouts. Titelblatt mit leichten Knittern und leichten Verfärbungen. Pergamentmappe leicht gewölbt. In guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

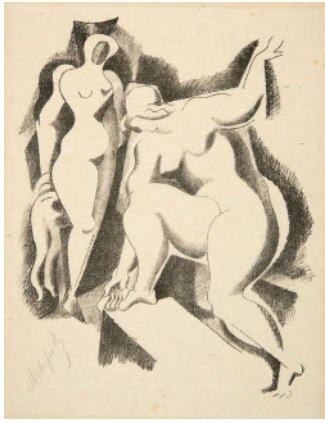
Werkverzeichnisse
Punkt – Linie – Fläche. Druckgraphik am Bauhaus. Herausgegeben für das Bauhaus-Archiv von Klaus Weber. Berlin 1999, Nrn. 4.1–11
Söhn 104, 1–11
Hans M. Wingler, Die künstlerische Graphik des Bauhauses, die Mappenwerke «Neue europäische Graphik», IV, 1–11, 1923

Provenienz
Hans Müller, Müller & Co. Verlag, Potsdam, durch Erbschaft im selben Familienbesitz

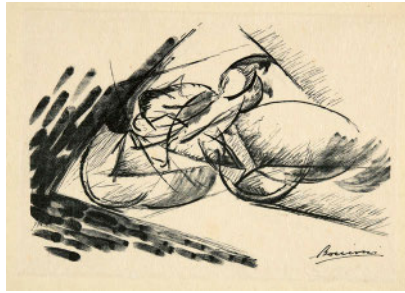
Die Graphikmappen waren eines der wagemutigsten Projekte des Bauhauses und gehören zu den interessantesten Publikationen des 20. Jahrhunderts. Sie wurden unmittelbar nach der Gründung des Bauhauses 1919 in Angriff genommen. Die Herausgabe war für 1921 geplant. Durch widrige Umstände verzögerte sich die Fertigstellung aller Mappen bis 1922 bzw. 1923.
Mappe IV enthält ausschliesslich Arbeiten russischer und italienischer Künstler. Impressum, Titel und Inhaltsverzeichnis wurden von Lyonel Feininger entworfen. Als zwölftes Blatt war noch eine Arbeit von Ardengo Soficci vorgesehen, die jedoch nicht ausgeführt wurde. Auf einem kleinen rosarotem Papier gedruckten und den Mappen beigelegten Hinweis heisst es: «Das Blatt von Soffici (Italien) konnte wegen längerer Abwesenheit des Künstlers nicht hergestellt werden und soll später nachgeliefert werden.».
Der Verkauf der Mappen liess nach der Fertigstellung sehr zu wünschen übrig, sodass nach der erzwungenen Übersiedlung des Bauhauses von Weimar nach Dessau im Jahre 1925 grosse Teile der Auflage in den Besitz des Landes Thüringen übergingen. Eine grosse Anzahl der erschienenen Mappen (Mappen I-V) wurde 1925 als «Konkursmasse des Bauhauses» vom Thüringischen Volksbildungsministerium übernommen und ging nach 1933 durch die Kampagne «Entartete Kunst» verloren. Der Zweite Weltkrieg hat zu weiteren Verlusten geführt.
Die vorliegende komplette Mappe, eines von nur 10 Exemplaren der Vorzugsgabe auf Japanpapier, ist von grösster Seltenheit.



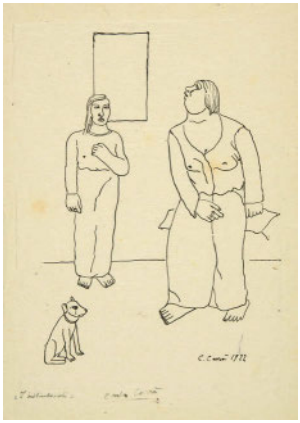
A



1



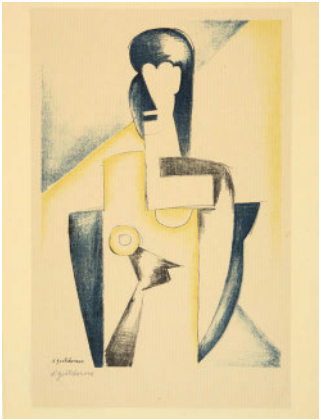
2



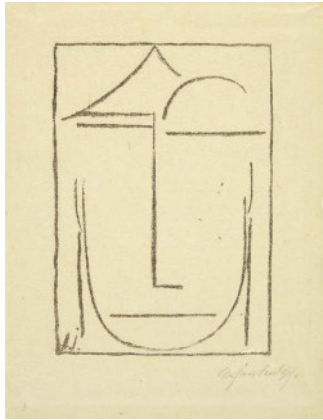
3

4

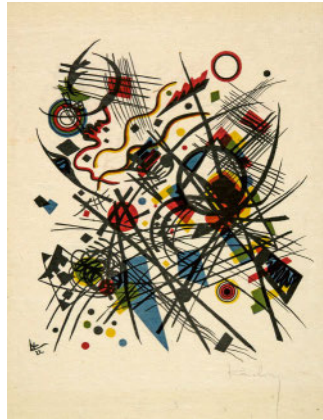
5



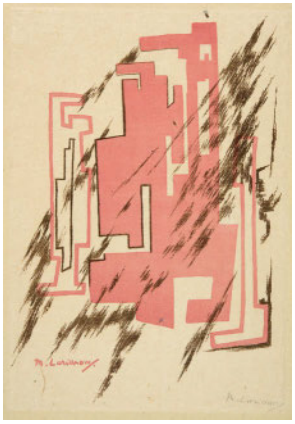
6



7



8



9

10

11

110 Joseph Beuys

Kleve 1921–1986 Düsseldorf

mit dem Ende der modernen Kunst fängt die Kunst erst an

1979. Farbfotografie, mit Handschrift in brauner Farbe. 255 × 125 cm. Oben in der Mitte vom Künstler signiert und datiert «Joseph Beuys 1979». In sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 180 000*

Provenienz
Vom Künstler an
Slg. Werner Krüger, Köln, erworben von
Slg. Géza Istvan Schlégl, Zürich, dort erworben von
Internationaler Privatsammlung

Ausstellungen
Zürich 1989, Galerie & Edition Schlégl, S. 48/49
Sevilla 1993, Museu de Arte Contemporaneo, Aprovechar a las Animas
Bonn 2021, Bundeskunsthalle, Beuys – Lehmbruck, Denken ist Plastik, S. 59, Kat. Nr. 174

Das komplexe Œuvre von Joseph Beuys lässt sich nicht leicht zusammenfassen. Er schuf materielle Arbeiten, also Malerei, Zeichnungen oder Installationen, aber veranstaltete auch performative Aktionen. Die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und den sie spiegelnden Kunstsystemen prägte die Werke. Er forschte an der Grenze von Kunst und Wissenschaft, die er als aufzulösende Gegenpole verstand. Dies sollte durch die Umformung der am «Materialismus» erkrankten westlichen Welt in eine neue soziale Bewegung geschehen. Alle Menschen, die an dieser Transformation mitwirkten, sah er als Teil der «Sozialen Plastik» (manchmal auch «Soziale Skulptur» genannt). So bewegte er sich selbst ständig an der Schnittstelle von Kunst und Leben.
In einem seiner «skripturalen Schnappschüsse», publiziert in Steffen Popps «Joseph Beuys. Mysterien für alle», schrieb der Künstler: «Mit dem Ende der Modernen Kunst beginnt für mich die Kunst erst, mit dem Ende der Modernen Kunst stirbt nicht die Kunst, sondern sie wird erst geboren –, aber dann handelt es sich um einen gewandelten Kunstbegriff. Es ist ein anthropologischer Kunstbegriff: Dann ist jeder Mensch ein Künstler.» Der Künstler verbreitete sein Programm oft mit Flugblättern oder Plakaten. Eine weitere Phrase, «Kunst = Kapital», schrieb er auf Banknoten und signierte sie.
Immer wieder setzte er auch lebensgrosse Fotografien von sich selbst ein, am meisten verbreitet ist vermutlich der schreitende Künstler mit dem Titel «La Rivoluzione Siamo Noi» von 1971/1972. Unsere grossformatige Fotografie, die im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt entstand, zeigt den Künstler vor dem Skelett eines Mastodons (Mammuts). Der Fotograf Werner Krüger (geb. 1917) fotografierte Beuys vor dem Urtier und machte drei Abzüge. Als er sie Beuys übergab, sagte dieser «etwas daraus machen zu wollen», wie Krüger erzählte. Beuys hat auf die grossen Formate in breitem Pinselstrich scheinbar zwei Phrasen geschrieben und jeweils signiert. Eine Arbeit mit dem Spruch «Kunst = Kapital» ging an den deutschen Kunstkritiker Willi Bongard (1931–1985), eine verblieb bei Beuys und das hier vorliegende Exemplar beschriftet mit dem Anfang des oben zitierten Texts «mit dem Ende der modernen Kunst fängt die Kunst erst an» ging an Werner Krüger. Die bearbeitete Fotografie erschien also in kleinster Auflage, faktisch als Unikat. Später kamen noch grünstichige Abzüge in Umlauf, die mit dieser ersten, in nur drei Exemplaren hergestellten Arbeit nicht vergleichbar sind. Das vorliegende Werk wird mit dem kräftigen Titel zu einem Manifest von Beuys und ist sicherlich eine der grundlegenden Arbeiten für sein künstlerisches Verständnis.
Mit der Originalarbeit wird eine im Jahr 2011 von Eva Beuys autorisierte Reproduktion als Ausstellungskopie verkauft.


Joseph Beuys 1979
mit dem Ende der modernen Kunst
fängt die Kunst erst an

111 Arnold Böcklin

Basel 1827–1901 San Domenico bei Fiesole

Nymphe auf den Schultern Pans

1874. Tempera auf Holz, montiert auf parkettierter Holzplatte. 38 × 33,5 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert «A B». In der Bildmitte mit einem restaurierten alten vertikalen Riss im Holz. Die Bildfläche mit feinen Krakelüren und mit einem glänzenden Firnis. An den Rändern durch den Rahmen minim berieben. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000

Werkverzeichnis
Rolf Andree, Arnold Böcklin, Die Gemälde, Basel/München 1977, Nr. 289

Provenienz
Slg. Ludwig von Bürckel, München, 1897
Kunsthandlung Rieger, München, 1903
Louis Ricard, Frankfurt am Main, 1903
Slg. Fritz von Gans, Frankfurt am Main, 1903
Kunsthandlung Kurt. W. Bachstitz, Den Haag, 1920
Kunsthandlung Galerie Fischer, Luzern, 1926
Kunsthandlung Carl Nicolai, Berlin, in Kommission 1927
Auktion Galerie Fischer, Luzern, 30. August 1930, dort angekauft von Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Wädenswil

Literatur
Heinrich Alfred Schmid, Arnold Böcklin III, München 1897, Abb. (Titelvignette)
Carl Neumann, Arnold Böcklin, in: Die Kunst für Alle, 1898, Abb. S. 8
Heinrich Alfred Schmid, Arnold Böcklin IV, München 1901, Abb. Tf. 15
Heinrich Alfred Schmid, Böcklin-Verzeichnis, München 1903, Nr. 238 (dort bezeichnet: «Pan, eine Nymphe auf dem Rücken tragend»)
Ernst Berger, Böcklins Technik, München 1906, S. 105
Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Berlin 1914, S. 197, Abb. 87
Fritz von Ostini, Böcklin, Bielefeld 1925, S. 47 Abb., S. 82
Wilhelm Barth, Arnold Böcklin, Frauenfeld 1928, S. 58

Ausstellungen
Berlin 1897–1898, Königliche Akademie der Künste, Akademie-Ausstellung von Werken Arnold Böcklins zur Feier seines 70. Geburtstages, Kat. Nr. 39
Hamburg 1898, Kunsthalle und Kunstverein zu Hamburg, Arnold Böcklin, Zur Feier seines 70. Geburtstages, Kat. Nr. 19
Basel 1927, Kunsthalle, Arnold Böcklin (1827–1927), Ausstellung zur Feier des 100. Geburtsjahres, Kat. Nr. 95
Berlin 1927–1928, Nationalgalerie, Gemälde und Zeichnungen von Arnold Böcklin, ausgestellt zur Feier seines 100. Geburtstages, Kat. Nr. 132
Zürich/München/Berlin 1997–1998, Kunsthaus/Haus der Kunst/Nationalgalerie, Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Eine Reise ins Ungewisse, Kat. Nr. 45, S. 161 und 437

Die Darstellung «Nymphe auf den Schultern Pans» steht in der Nachfolge von Nicolas Poussins (1594–1665) Gemälde «Nymphe, einen Satyren reitend», um 1625–30, heute in der Gemäldegalerie Alter Meister in Kassel. Zum vorliegenden Werk befindet sich eine Skizze Böcklins auf Leinwand im Kunstmuseum Basel (Andree 288). Böcklin zeigt Pan als Gedemütigten, der von der Nymphe, die sich an seinen Hörnern festhält, geritten wird. Sie treibt ihn an mit dem Thyrsos, einem Stab, der in der griechischen Mythologie als Attribut von Dionysos und seinen Begleitern gilt. Das karikierende sowie erotische Werk ist ein Beispiel von Böcklins Humor, der zur damaligen Zeit vom breiten Publikum schwer verstanden und auch abgelehnt wurde. Seit den 1850er-Jahren beschäftigte Böcklin die Figur des Pans bis hin zur Selbstidentifikation. Seine beiden Hauptwerke «Pan im Schilf», 1859, (Andree 115) und «Pan erschreckt einen Hirten», um 1858, (Andree 120) begründeten Böcklins Ruhm als Maler und er fand mit diesen Gemälden zu seiner eigenen Ausdrucksform. Der Künstler griff mit diesen Werken Bilder des antiken Mythos auf, die ihm seit seiner Kindheit vertraut waren. Pan, ein alter arkadischer Hirtengott, geht der Überlieferung nach um die Mittagszeit umher. Er ruht und spielt auf seiner Flöte oder erschreckt durch sein plötzliches Erscheinen Menschen, daher die im Volksmund gebräuchliche Redewendung «in panischer Angst».


AB

112 Louise Bourgeois

Paris 1911–2010 New York

Untitled

1949. Zeichnung in Tusche auf dünnem, glattem Velin auf Japan aufgelegt. 45,7 × 30,7 cm. Unten rechts von der Künstlerin signiert «L Bourgeois». Das Papier minim gebräunt, mit alten Papierverlusten, einigen Reissnagellöchern. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000

Provenienz
Robert Miller Gallery, New York, rückseitig mit Etikett
Galerie Lelong, Zürich, dort 1991 erworben von
Schweizer Privatsammlung

Ausstellung
Zürich 1989, Galerie Lelong, Louise Bourgeois, 100 Zeichnungen 1939–1989, Kat. Nr. 114, rückseitig mit Etikett

Louise Bourgeois ist vor allem für ihre bildhauerischen Arbeiten bekannt, doch im ersten Jahrzehnt ihrer Karriere beschäftigte sie sich hauptsächlich mit Arbeiten auf Papier. Kurz nach ihrer Ankunft in den Vereinigten Staaten entstanden Zeichnungen, die stark vom Surrealismus beeinflusst waren. Ab 1949 war sie mit dem Surrealismus bestens vertraut, sodass sie sich sukzessive davon lösen bzw. ihn in ihre eigene Ausformung überführen konnte.
Bourgeois' Eltern betrieben in Paris ein Geschäft für historische Textilien. So kam die Künstlerin von klein auf mit textilen Elementen in Berührung und begann sich für die «Verbindung» zweier Stoffstücke zu interessieren. Dieses Zusammenfügen oder Arbeiten mit mehreren Teilen sollte das weitere Werk beeinflussen. Auch in der vorliegenden Zeichnung findet es sich in vereinfachter Form wieder, indem Bourgeois durch Faltung zwei unterschiedlich grosse Papiere schuf. Es geht ihr bei diesem Prozess um die Verletzung bis zur Heilung einer Komposition. Die filigrane Tuschezeichnung ist noch sehr in einer surrealistischen Formensprache verhaftet, und zeigt eine abstrahierte, plastisch wirkende Figur, die weibliche, und männliche Elemente in sich zu vereinen scheint. Bourgeois ist eine unvergleichliche Magierin, deren Arbeiten eine ganze Generation von Kunstschaffenden prägen sollte.


L. Bourgeois

113 Georges Braque

Argenteuil 1882–1963 Paris

Femme à l'ombrelle

1943. Gouache und Pastell auf Papier auf Leinwand aufgezogen. 92 × 65 cm. Rückseitig auf dem Chassis zweimal mit der Nummer «109». Farbfrisch und in tadelloser Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 350 000*

Werkverzeichnis
Echtheitszertifikat auf Fotografie, darauf signiert von Claude Laurens, Paris, datiert vom 24. Juni 1974, und von Daniel-Henry Kahnweiler, Paris, datiert vom 6. Juli 1974, liegt vor

Provenienz
Galerie Louise Leiris, Paris, rückseitig mit Etikett und den Nummern 015456/1594, dort erworben von
Saidenberg Gallery, New York, von dort an
Privatsammlung USA, durch Erbschaft an
Privatsammlung USA

Ausstellung
Tel Aviv 1971, Musée de Tel Aviv, Expositions Inaugurales, Maîtres Français du XXe Siècle, Kat. Nr. 12, rückseitig mit Etikett

Nach fauvistischen Anfängen wurde Georges Braque zusammen mit Pablo Picasso einer der Begründer und Hauptvertreter des frühen, «analytischen Kubismus». Die Zäsur des Ersten Weltkriegs führte auch bei Braque zu einer Sehnsucht und Rückbesinnung auf ein klassisches Ideal («Retour à l'ordre») und somit zu einer Abwendung von seinem strengen kubistischen Stil.
Braque wurde zum 224. Infanterieregiment eingezogen und zum Oberleutnant befördert. Ein Granatsplitter verletzte ihn 1915 so sehr am Kopf, dass er nach einer Schädeloperation und einer langen Rekonvaleszenz aus dem Dienst entlassen wurde. Ab 1917 wieder zurück in Paris, begann er eine neue Art der Malerei, die er im Dezember in der Zeitschrift «Nord-Sud» unter dem Titel «Pensées et réflexions sur la peinture» (Gedanken und Überlegungen zur Malerei) erläuterte. Sein Malstil änderte sich radikal, der Bildaufbau wurde freier, der Farbauftrag trockener. Neben den immer wieder vorkommenden Stillleben malte Braque seine bahnbrechenden figurativen Motive, bei denen sich Figur, Raum und Interieur förmlich durchdringen. Diese Gemälde sind zutiefst subtil, fein nuanciert und leuchtend-kristallin gemalt.
Immer wieder zog es ihn in die Normandie, wo er sich schliesslich 1930 in Varengeville-sur-Mer neben Dieppe ein Ferienhaus mit Atelier einrichtete. Der Zweite Weltkrieg führte erneut zu einer Zäsur in seinem Œuvre: Die Farben wurden verhaltener, Schwarz wurde zu einem bestimmenden Grundton seiner Malerei. Die Kriegsjahre verbrachte der Künstler zurückgezogen in Paris. Dort dürfte auch das hier angebotene Bild der «Frau mit Sonnenschirm» entstanden sein. Bei der im Strandkorb sitzenden Frau könnte es sich um seine Ehefrau Marcelle Lapré Braque handeln. Die Vorderseite der eleganten Dame wird sanft von den Sonnenstrahlen beschienen, während sich der hintere Teil im schwarzen Schatten förmlich auflöst. Es ist eine eindrückliche Reminiszenz an die glücklichen Tage in der Normandie im Spiegel der Kriegswirren in Paris.

114 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Variante de la gouache préparatoire pour la lithographie «Fiancés dans le ciel de Nice» (Nice et la Côte d'Azur, CS 36)

1960. Gouache, Pastell und Graphitstift auf J. Perrigot Arches France MBM mit Wasserzeichen. 76 × 56 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Minime Krakelüren und Absplitterungen in den pastosen Malstellen. Insgesamt in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 400 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024127) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Ausstellungen
Nizza 2015, Musée National Marc Chagall, Nice, Soleil, Fleurs, Marc Chagall et la baie des Anges
Aix-en-Provence 2018/2019, Hôtel de Caumont, Centre d'Art, Marc Chagall, Du noir et blanc à la couleur
Macao 2018, Macao Museum of Art, Marc Chagall, Light and Colour in Southern France

Nachdem Marc Chagall bereits in den 1920er Jahren vom besonderen Licht und der Vegetation an der Côte d'Azur fasziniert war, erwarb er nach seiner Rückkehr aus der amerikanischen Emigration 1950 den von wunderschönen Bäumen umgebenen Landsitz «Les Collines» in Vence und richtete sich dort ein Atelier ein, in dem die ersten monumentalen Werke entstanden. 1966 zogen Marc Chagall und seine Ehefrau Valentina (Vava) Brodsky in die eigens für sie entworfene Villa «La Colline» in Saint-Paul-de-Vence. Dort herrschten perfekte Arbeitsbedingungen: es standen ihm ein grosses Atelier und verschiedene Arbeitsräume zur Verfügung.
Für das Portfolio «Nice et la Côte d'Azur» entstanden jeweils mehrere Vorarbeiten in Gouache. Das hier angebotene Blatt ist eine atmosphärische Darstellung der Bucht von Nizza mit seiner «Promenade des Anglais» bei Tag und bei Nacht. Über der Stadt schwebt im Blau des Meeres, des Himmels und im starken kontrastreichen Sonnen- und Mondlicht blumenumrankt ein monumentales Hochzeitspaar. Der ganze Bildraum lädt somit zur Exploration ein. «Fiancés dans le ciel de Nice» wurde von Charles Sorlier 1967 schliesslich für das Album «Nice et Côte d'Azur» lithographisch interpretiert (CS 36).


MARC
chagall

115 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Les mariés dans le grand bouquet

Paris 1964. Öl auf Leinwand. 34,8 × 24 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Rückseitig auf der Leinwand und dem Chassis mit dem Stempel des Malutensilien-Lieferanten Sennelier, Paris. In tadellosem Erhaltungszustand.

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024126) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

In dieser kleinformatigen, in sphärischen Farben gemalten Darstellung einer Hochzeit verarbeitet Marc Chagall bildnerisch dieses wichtige und zu zelebrierende Ereignis im Leben von Eheleuten. Das Brautpaar unter der roten Chuppa (Baldachin) steht im Zentrum und schwebt über den Häusern von Witebsk. Es wird von einem nur mit wenigen Strichen angedeuteten Engel und einem Vogel umgeben und von einem leuchtenden Blumenbouquet sanft gehalten. Die Blumen symbolisieren die Inspiration. Der Künstler war sich seiner Herkunft dauernd bewusst. So schlägt das kleine Gemälde denn auch einen Bogen zu den jüdischen Traditionen, die Chagall immer wieder thematisch in seine Werke einwebte.


MARC
Chagall

116 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Grand bouquet au Cap d'Antibes

1969. Gouache, Pastell und Graphit auf C.M. Fabriano Papier mit Wasserzeichen. 69 × 52 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Rückseitig mit Skizze in Bleistift. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 275 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024125) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Blumen nehmen im Œuvre von Marc Chagall eine Hauptrolle ein. Der Strauss steht dabei als ephemere Inspirationsquelle, die die Grenze vom Aussen- zum Innenraum verschwimmen lässt, ja sogar aufhebt. Der Künstler benutzt das Bouquet aber auch, um seiner künstlerischen Identität als Zeichner und Bildhauer Ausdruck zu verleihen, seine Blumen werden zu realen, fast dreidimensionalen, leuchtenden «Feuerwerken». Hier schwebt ein üppiges Bouquet vor der Küste über dem Meer. Die Szene ist in atmosphärisches Blau getaucht, zwei Liebespaare erfreuen sich an der Inspirationskraft der leuchtenden Blumen. Eine gelungene Hommage an die Liebe und die überwältigende Natur.


marc
chagall

117 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Amoureux aux cerises et aux pivoines

1971. Tusche, Gouache und Öl auf Büttenpapier Richard de Bas mit Wasserzeichen. 51,2 × 32,6 cm. Unten links mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Das Papier mit leicht unregelmässigen Rändern und an der rechten Seite vereinzelt minime Einschnitte und Knickfalten. Rückseitig mit dem Durchschlag der Ölfarbe. Insgesamt in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024123) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

In dem farblich eher verhalten angelegten Bildraum leuchten die Pfingstrosen in der Vase und der Korb mit den Kirschen umso stärker. Marc Chagall verwendet eine sehr persönliche Ikonographie, um seine Geschichten zu erzählen. Am unteren Bildrand sehen wir hier ein Liebespaar. Die Blumen stehen für die Lebensfreude, die Kirschen für den sinnlichen Genuss. Im Hintergrund, über den Dächern seiner Heimatstadt Witebsk, verharren zwei Tiere, die in seinem Œuvre immer wieder auftauchen: das mystische Tier, das für Kraft und Inspiration steht, sowie der Hahn, Symbol für Familie und Beständigkeit. Eine sehr poetisch umgesetzte Darstellung der Liebe.

MARC
chagall

118 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

David à la lyre et Bethsabée sur fond rose

1975. Pastell, Tusche, Farbstift und Gouache auf Japan. 61 × 45,4 cm. Unten links mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Das Papier am oberen, linken und rechten Rand mit leichten Schnittkanten. Insgesamt farbfrisch und in tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024128) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Marc Chagall arbeitete gerne mit verschiedenen Papieren. Das hier verwendete Japanpapier hat eine sehr ausgeprägte Struktur. Mit einer eindrücklichen Mischtechnik und sehr zeichnerisch liess sich der Künstler förmlich von der Papierstruktur inspirieren. Entstanden ist eine vibrierende Komposition in leuchtenden Farben.
Der grosse Sänger und Psalmendichter König David spielt auf seinem Thron die Harfe, ein Thema, das sich immer wieder in Chagalls Œuvre findet. David ist für ihn das Sinnbild für die Kreativität in der jüdischen und christlichen Religion des Alten Testaments. Die Szene spielt auf dem Dorfplatz von Witebsk, charakterisiert durch die niedrigen Häuser am oberen Bildrand, umgeben von vielen Menschen und Musikanten. Davids Geliebte Bathseba liegt auf einem löwenbekrönten Bett, unten strahlt ein blühender Strauss als Symbol für die Inspiration.


Marc
Chagall

119 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Moïse

1976–1977. Tusche auf festem Papier. 68,5 × 52,7 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Marc Chagall / 1977». Minime Knitter in den Ecken. Das Papier ganz leicht gebräunt. Rückseitig mit Resten einer alten Montierung und Atelierspuren. Insgesamt in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024122) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Ausstellung
Luzern 1977, Galerie Rosengart, Chagall: Schwarz-Weiss, lavierte Tuschzeichnungen aus den Jahren 1976/77

Religiöse Themen nehmen im Frühwerk Marc Chagalls einen wichtigen Platz ein. Moses, eben vom Berg Sinai herabgestiegen, präsentiert dem Volk die Gesetzestafeln. Die beiden steinernen Tafeln, laut Exodus «mit dem Finger des Herrn» (Kapitel 31, Vers 18) geschrieben, bildeten fortan die religiöse Grundlage. Das vom Künstler immer wieder verwendete Motiv ist in der vorliegenden Komposition sehr zeichnerisch umgesetzt: Mit Pinsel und Feder sind die Figuren vielfältig gestaltet. Über der Szene schwebt ein Engel, Moses und das Volk leuchten aus dem in Schwarz gehaltenen Hintergrund hervor. Dramatisch und meisterhaft hielt der Künstler die Szene fest.

MARC CHAGALL 1977

120 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Le bouquet violet à Saint-Paul

Um 1978. Öl und Tempera auf Leinwand. 46 × 33 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024129) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Vor der angedeuteten Silhouette von Saint-Paul leuchtet ein in Blau- und Violetttönen gehaltener Blumenstrauss in einer rot-gelben Vase. Zart angedeutet schwebt auf der einen Seite ein innig umschlungenes Liebespaar, während der «Sonnenmond» links das Abendlicht bündelt. Das sehr ätherisch komponierte Gemälde steht als Metapher für das Leben, die Freude und das Glück in Südfrankreich. 1966 zog Chagall von Vence nach Saint-Paul-de-Vence in ein von ihm konzipiertes, geräumiges Wohnhaus mit Atelier, in inspirierender Umgebung von Wald, Orangen- und Olivenbäumen gelegen.
Nur wenigen Künstlern gelang, was Chagall erreicht hat: Seine Werke haben sich fest in das kollektive Gedächtnis der Kunstgeschichte eingeprägt. Es sind vor allem der lyrische und spielerische Gestus, die unvergleichliche Ikonografie und die offensichtliche Lebensfreude, die sie so einzigartig und unverwechselbar machen.


MARC
chagall

121 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Ecuyère et coq au violoniste

Um 1980. Pastell, Farbstift, Filzstift, blauer und schwarzer Kugelschreiber und Gouache auf Papier. 42 × 29,8 cm. Unten mittig vom Künstler signiert «Marc», unten rechts mit dem Nachlassstempel «Chagall». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2024124) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 6. Juli 2024, liegt vor

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Marc Chagall war seit seinen künstlerischen Anfängen vom Zirkus fasziniert. Diese Faszination geht wohl auf seine Kindheit zurück, als er in Witebsk Wandertruppen auf dem Dorfplatz auftreten sah. Der Zirkus wurde für den Künstler schnell zu einer der «Metaphern für das Leben», deren Kraft er bis ins Spätwerk in seine Arbeiten einfliessen liess. Hier eine sehr zeichnerisch umgesetzte Version des Themas: Die «Écuyère» (Pferdeartistin), umringt von Artisten, Musikanten und dem Publikum, dominiert, von allen bewundert, das Geschehen. Die Komposition ist unglaublich reich gestaltet, ein farbenfrohes Feuerwerk voller Lebensfreude und Lebenslust, das Chagalls ständigen Erneuerungswillen bis ins hohe Alter eindrucksvoll veranschaulicht.


MARC
chagall

122 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Jean de La Fontaine. Fables. Album des cent gravures

Paris, Tériade Éditeur, 1952

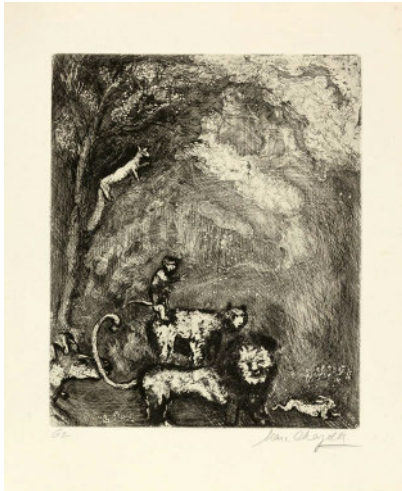
1927–1930, publiziert 1952. 100 Radierungen auf Montval-Bütten, mit Titelseite und Liste der Blätter lose in Kartonschachtel mit Rückenprägung. 45,2 × 36,7 cm, Schachtel. Im Impressum als Nummer «30» einer Auflage von 100 Exemplaren ausgewiesen. Alle Blätter vom Künstler in Bleistift signiert, links mit der jeweiligen Blattnummer der Folge bezeichnet. In sehr gutem Erhaltungszustand und ausgezeichneter Druckqualität.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis
Patrick Cramer, Marc Chagall, Les livres illustrés, Genf 1995, Nr. 22

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Der Pariser Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard beauftragte Marc Chagall nach dessen Rückkehr nach Paris mit der Illustration von La Fontaines «Fables». Der Künstler arbeitete von 1927 bis 1930 an dem Buch, das jedoch zu Vollards Lebzeiten nie vollendet wurde. Nach 1945 erwarb Tériade die Vorarbeiten aus dem Nachlass Vollards und gab das Werk schliesslich 1952 heraus. Neben der Buchausgabe mit Text und Illustrationen publizierte Tériade das sogenannte «Album» mit allen 100 Radierungen in einer Auflage von 100 Exemplaren, gedruckt auf Büttenpapier mit breiten Rändern und mit Titelseite und Impressum versehen. Jedes Blatt ist einzeln vom Künstler signiert. Ein Markstein des illustrierten Buches des 20. Jahrhunderts, in dieser Form des «Albums» von grosser Seltenheit.



123 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Bible. 105 eaux-fortes originales de Marc Chagall. Suite coloriée

Paris, Tériade Éditeur, 1958

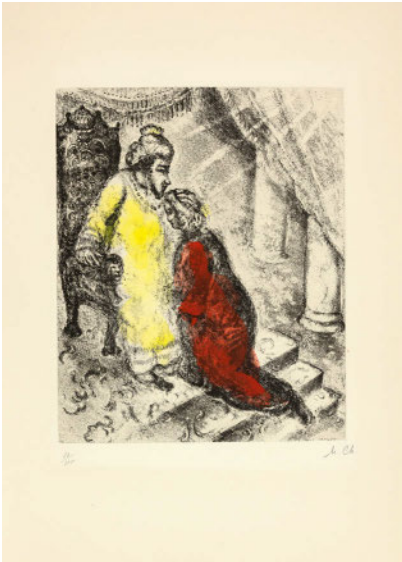
1952. 105 Radierungen, aquarelliert, auf Velin Arches, lose mit Titelblatt und Liste der Blätter in Kartonschachtel mit Rückenprägung. 56,8 × 42,2 cm, Schachtel. Im Impressum als Nummer «10» einer Auflage von 100 Exemplaren ausgewiesen. Alle Blätter vom Künstler in Bleistift monogrammiert, links mit der jeweiligen Auflagenummer bezeichnet, rückseitig mit der jeweiligen Blattnummer der Folge bezeichnet. Das Titelblatt leicht gebräunt, vereinzelte Blätter leicht stockfleckig und einige mit minimen Verfärbungen um die Darstellung. Insgesamt sauber in der Erhaltung.

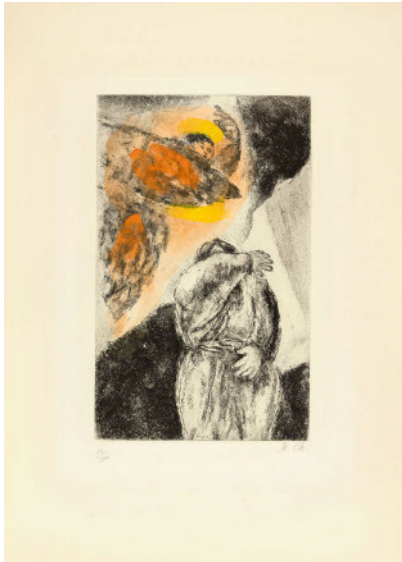
Schätzung CHF 125 000*

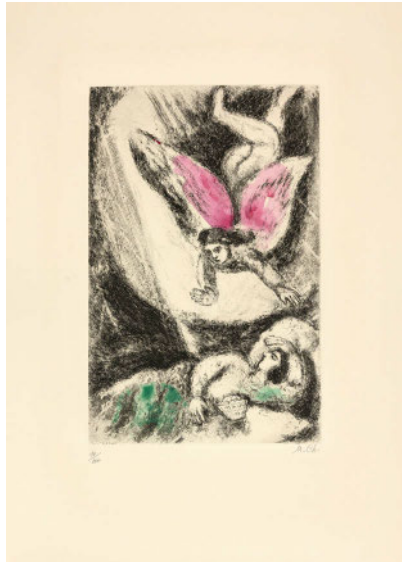
Werkverzeichnis
Patrick Cramer, Marc Chagall, Les livres illustrés, Genf 1995, Nr. 30

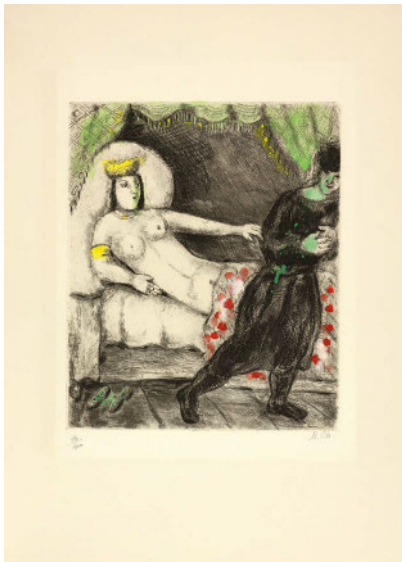
Provenienz
Nachlass des Künstlers

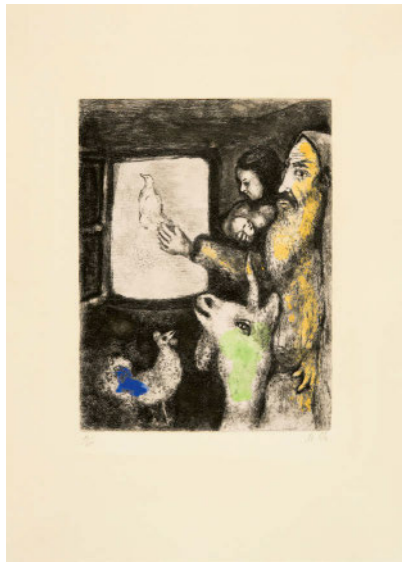
Ein von Ambroise Vollard in den 1930-Jahren initiiertes und nach dem Krieg von Tériade zu Ende geführtes Buchprojekt, illustriert von Marc Chagall. Die 105 Radierungen sind grösstenteils schon in den Jahren von 1931 bis 1939 entstanden, nach einem Besuch Chagalls in Palästina im Jahre 1931 mit zahlreichen Studien vor Ort. Jedes Blatt der Suite wurde einzeln vom Künstler koloriert. Ein eindrückliches Dokument für Chagalls Beschäftigung mit religiösen Themen, die seit dem Frühwerk einen wichtigen Platz in seinem Schaffen einnehmen.

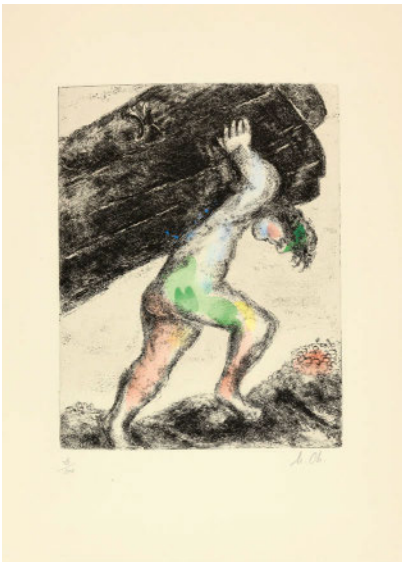


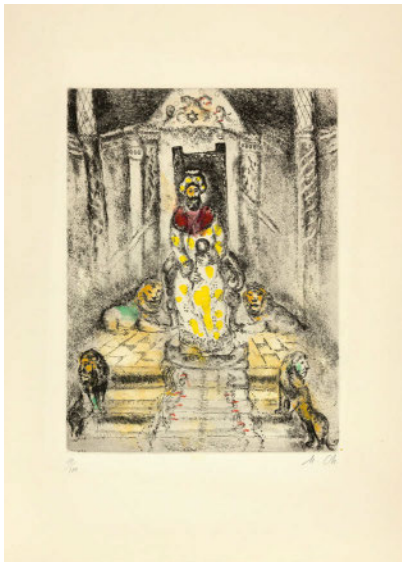












124 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Cirque. Lithographies originales de Marc Chagall. Suite

Paris, Tériade Éditeur, 1967

1967. 23 Farblithographien auf Velin Arches, lose in originaler Leinenschachtel. 80,4 × 60 cm, Schachtel. Alle Blätter vom Künstler unten rechts signiert «Marc Chagall», links nummeriert «15/24». In schöner Druckqualität, die Farben frisch, die Blätter in minim unterschiedlicher Farbgebung. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 500 000*

Werkverzeichnisse
Patrick Cramer, Marc Chagall, Les livres illustrés, Genf 1995, Nr. 68
Mourlot 490–4, 498–501, 504–6, 510–512, 515–517, 521–524, 527

Provenienz
Nachlass des Künstlers

Das Thema «Zirkus» gehört zu den konstanten und wichtigsten Motiven in Marc Chagalls Œuvre. Die Faszination geht auf seine Kindheit zurück, als er auf dem Dorfplatz in Witebsk Wandertruppen auftreten sah. Für ihn war der Zirkus eine «Metapher des Lebens» und er schrieb 1967 in «Le Cirque»: «J'ai toujours considéré les clowns, les acrobates et les acteurs comme des êtres tragiquement humains qui ressembleraient, pour moi, aux personnages de certaines peintures religieuses» (Ich habe Clowns, Akrobaten und Schauspieler immer als tragisch menschliche Wesen betrachtet, die für mich den Figuren in gewissen religiösen Gemälden ähnelten).
Ambroise Vollard, selbst ein grosser Freund des Zirkus, regte Chagall dazu an, das vielschichtige Thema in einer druckgraphischen Folge umzusetzen. Chagall schuf dazu 19 vorbereitende Gouachen, doch das gemeinsame Bibel-Projekt führte wohl schliesslich zur Unterbrechung der Arbeit am Zirkus. Tériade überredete den Künstler nach Vollards Tod, das grosse Werk zu vollenden. Chagall beschäftigte sich während nahezu 30 Jahren mit der Idee der Herausgabe seines Textes «Cirque» mit eigenen Illustrationen. In Zusammenarbeit mit dem Verleger Tériade wurde dieses Werk in den Jahren von 1965 bis 1967 realisiert und 1967 herausgegeben. Es entstanden für das Buch 23 Farblithographien, davon 3 doppelseitige, sowie 15 Lithographien in Schwarz. Von den 23 Farblithographien wurde neben der Buchauflage eine separate Suite mit breitem Papierrand in der sehr kleinen Auflage von nur 24 Exemplaren gedruckt. Bei dieser Suite sind alle Blätter einzeln signiert und nummeriert. «Cirque» gehört zweifellos zu den bedeutendsten und persönlichsten aller illustrierten Bücher von Chagall. Die Lithographien sind aussergewöhnlich farbintensiv und malerisch umgesetzt, die Harmonie von Text und Illustrationskunst verblüffen. Eine komplette Suite von «Cirque» mit einheitlicher Nummerierung ist von extremer Seltenheit.


15/24
Marc Chagall

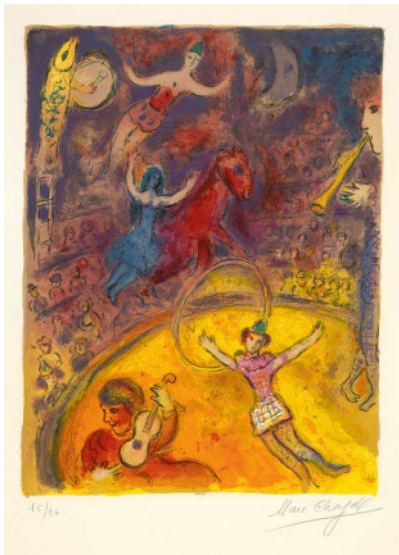

15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall


15/24
Marc Chagall

125 Eduardo Chillida

1924 San Sebastián 2002

Música de las constelaciones

1954. Geschmiedetes Eisen. 50 × 50 × 25 cm. Rückseitig rechts mit dem geschlagenem Monogramm. Unten vorne in der Rundung eine ursprüngliche Fehlstelle im Eisen. Hinten mittig wohl eine nachträglich geschwärzte Reparatur der Schweissnaht. In sehr guter und ursprünglicher Erhaltung.

Schätzung CHF 1 000 000

Werkverzeichnis
Ignacio Chillida/Alberto Cobo, Eduardo Chillida, Catalogue raisonné of Sculpture, San Sebastián 2014, Nr. 1954005

Provenienz
Slg. Anna Blankart, 1987 durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Pierre Volboudt, Chillida, Barcelona 1967, Nr. 10
Claude Esteban, Chillida, Paris 1971, Nr. 11
Jutta Held, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 20, Hamburg 1975, S. 104
María de la Soledad Álvarez Martínez, Escultors contemporáneos de Guipúzcoa 1930–1980, medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura, Donostia-San Sebastián 1981, S. 430
Kosme María de Barañano, La obra artística de Eduardo Chillida, Bilbao 1988, S. 58
Kosme María de Barañano/Ina Busch/Matthias Bärmann/Tomás Lllorens/José Ángel Valente, Chillida 1948–1998, Madrid 1999, S. 70
Javier Lomelí Ponce, El límite como concepto plástico en la obre de Eduardo Chillida, Barcelona 2011, S. 165

Ausstellungen
Paris 1956, Galerie Maeght, Chillida
Basel 1962, Kunsthalle, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 8 (dort bezeichnet «Musique des constellations» und datiert 1955)
Pittsburgh 1979–1980, Museum of Art, Carnegie Institute, Chillida, Kat. Nr. 27 (dort auch bezeichnet «Music of the Constellations», «Musique des constellations» und «Musik der Sternbilder»)
Donostia-San Sebastián 1992, Palacio di Miramar, Chillida en San Sebastián, Kat. Nr. 72
Bad Homburg v.d.H. 1997, Sinclair House, Chillida und die Musik, Kat. Nr. 4

Nach einem Architekturstudium in Madrid zog Eduardo Chillida 1948 nach Paris und richtete sich ein erstes Atelier ein. Er arbeitete dort an figürlichen Plastiken aus Gips und Ton. 1951/1952 kehrte er mit seiner Gattin Pilar Belzune nach Hernani ins Baskenland zurück und begann sich in der Schmiede von Manuel Illarramendi mit Eisenplastiken zu befassen. Nach Bezug eines grossen Hauses wurde eine Schmiede fester Bestandteil seines Ateliers. Die dort entstandenen frühen Plastiken wirken ungemein dynamisch, der Künstler lotet Möglichkeiten aus und entwickelt dabei seine unverkennbare Ikonographie, die die Grundlage zu seinen späteren grossen Eisenplastiken bilden.
Die aus dieser Frühzeit stammenden Werke, wie die hier angebotene Plastik «Música de las constelaciones» (Musik der Sternbilder) von 1954, sind im Vergleich zu später entstandenen Arbeiten noch viel filigraner und von grosser Leichtigkeit, zeugen aber auch von Kraft und Gewalt.

126 Christo (Christo Vladimirov Javacheff)

Gabrovo 1935–2020 New York

Valley Curtain, Project for Colorado, Grand Hogback, 7 miles North from Rifle

1972. Kohle und Kreide auf Velin. 90,5 × 164 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Christo 1972». Am rechten Rand leicht wellig. Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

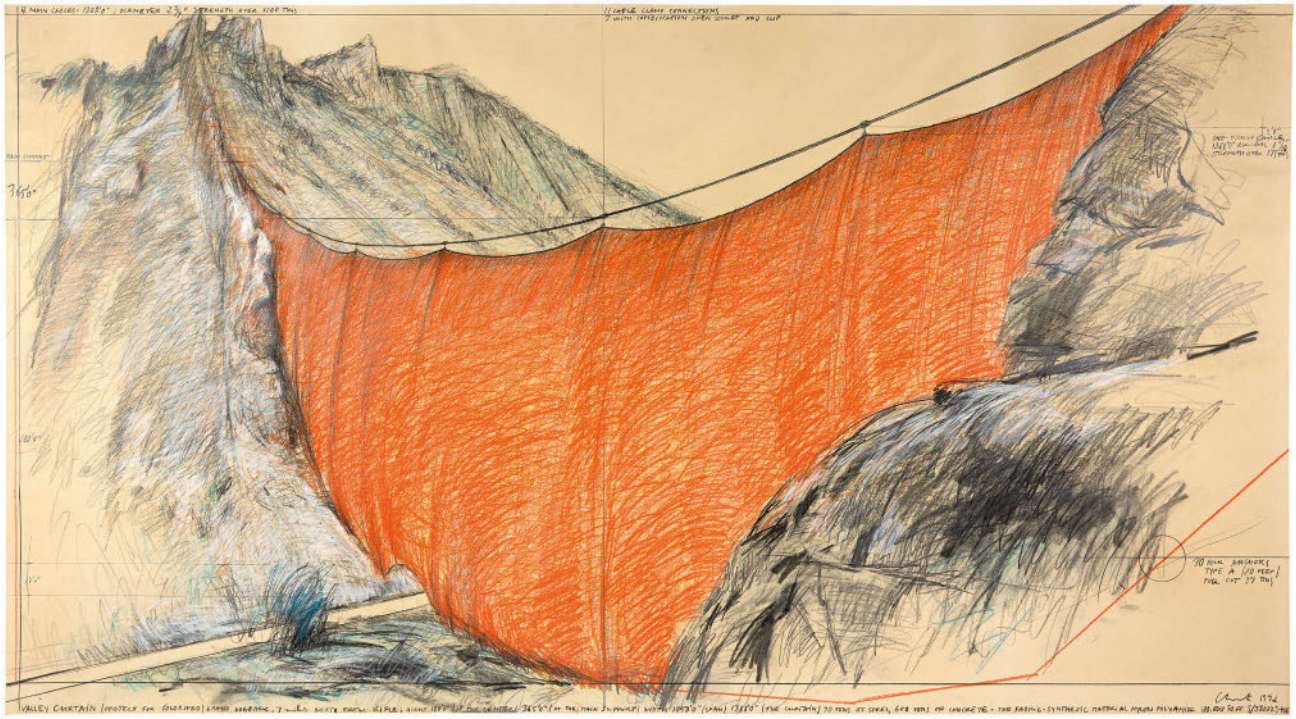
Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist dem Archiv von Christo und Jeanne-Claude bekannt. Wir danken Matthias Koddenberg für die freundliche Auskunft

Provenienz
Gimpel & Hanover Galerie, Zürich, dort 1974 erworben von Schweizer Privatsammlung

Ausstellung
Lugano 2006, Museo d'Arte Moderna, Christo e Jeanne-Claude, Abb. S. 125

«Valley Curtain», ein raumgreifendes Landart-Projekt von Christo und Jeanne-Claude, fand im August 1972 nördlich von Rifle, Colorado, am Highway 325 zwischen Grand Junction und Glenwood Springs in der Grand Hogback Mountain Range statt. Der 18600 Quadratmeter grosse, orangefarbene Vorhang aus gewebtem Nylongewebe wurde von einer Gruppe von Bauarbeitern, Aushilfskräften, Kunstschul- und Collegestudenten sowie Wanderkünstlern mit Seilen befestigt. Die Tragseile überspannten eine Länge von 417 Metern, wogen 61 Tonnen und waren auf 864 Tonnen schweren Betonfundamenten verankert. Die Fertigstellung des Valley Curtain-Projekts dauerte 28 Monate. Bereits 28 Stunden nach Fertigstellung des Talvorhangs, zwang ein Sturm mit einer geschätzten Windgeschwindigkeit von über 96 km/h zum vorzeitigen Beginn des Abbaus. Das temporäre Kunstwerk wurde durch den Verkauf von Studien, vorbereitenden Zeichnungen und Collagen, massstabsgetreuen Modellen, frühen Arbeiten und Originallithographien finanziert.

Christo und Jeanne-Claude
Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970–72
Foto: Wolfgang Volz



VALLEY CURTAIN | PROTECT FOR GLENWOOD | LAND WARRANT, 7 miles WEST FROM GLENWOOD SPRINGS, ALONG I-70 ON THE CENTER 365'0" (AT THE THIN 2" PANELS) WIDTH 1,093'0" (LAW) 13,888' (THE CURTAIN) 70 TONS PER STRAND, 600 TONS OF CONCRETE - THE FABRIC - SYNTHETIC MATERIAL MADE PRIVATE 18,000 SQ.FT. $70,000.00

127 Tony Cragg

Liverpool 1949 – lebt und arbeitet in Wuppertal

Forminifera

1995. 4 Gipsplastiken. Höhe: ca. 135 cm bzw. ca. 191 cm bzw. ca. 50 cm (ohne Sockel). Die einzelnen Gipsobjekte sind teilweise an den Rändern etwas bestossen. Insgesamt in guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis
Ein vom Künstler signiertes Fotozertifikat, datiert vom 14. September 1995, liegt vor

Provenienz
Atelier des Künstlers, dort 1995 erworben von
Galerie Hachmeister, Münster, dort erworben von
Europäischer Privatsammlung

Ausstellungen
Münster 1995, Galerie Hachmeister
Münster 2019, Kunstmuseum Pablo Picasso

Die vier Gipsobjekte, von denen zwei auf einem Metallgestell liegen, wirken vertraut und doch fremd. Man meint Vasen, Töpfe oder Designobjekte zu erkennen, jedoch mit einer eigenartigen, porösen Oberfläche. Assoziationen mit Korallen oder mikroskopisch vergrösserten biomorphen Strukturen drängen sich auf. Tatsächlich handelt es sich bei den «Forminifera», die Tony Craggs Serie den Namen geben, um uralte, einzellige Lebewesen (auch Kammerlinge genannt), die ein Alter von wenigen Monaten bis zu mehreren Jahren erreichen können. Die Werke bilden einen spannenden Gegenpol zu den amorphen, oft in Hochglanzstahl ausgeführten Plastiken. Bei «Forminifera» rückt die vermeintlich biologische Komponente in den Vordergrund, es sind verspielte, poetische und durch das Material Gips auch fragile Stücke mit samtenen Oberflächen. Die Anordnung der Stücke ist frei, es soll ein Dialog zwischen den einzelnen Teilen entstehen.

128 Sonia Delaunay-Terk

Gradischsk 1885–1979 Paris

Blaise Cendrars. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk

Paris, Édition des Hommes Nouveaux, 1913

1913. Illustrierter Buchdruck, handkoloriert im Pochoir-Verfahren. 207,4 × 36,2 cm. Oben im Titel vom Schriftsteller signiert «Blaise Cendrars» und von der Künstlerin «Sonja Delaunay». Nummeriert «42». Äusserst farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Provenienz
Marc Loliée, Libraire, Paris, dort 1976 angekauft von
Privatsammlung, Biel-Bienne, in Kommission an
Buchantiquariat Daniel Thierstein, Bern/Biel, dort 2007 erworben von
Schweizer Privatsammlung

Als Sonia Delaunay-Terk im Januar 1913 bei Guillaume Apollinaire den bisher unbekannten Poeten Blaise Cendrars, eigentlich Fréderic Louis Sauser, kennenlernte, gehörte sie mit ihren «Contrastes simultanés» zusammen mit ihrem Künstlergatten Robert zu den Wegbereitern der Abstraktion. Sie wurden Freunde und begannen ein gemeinsames Kunstwerk, das erste «simultane» Künstlerbuch.
Grundlage ist ein 445 Zeilen langes Gedicht von Cendrars über eine imaginäre Reise mit der jungen Prostituierten «Jehanne» in der Transsibirischen Eisenbahn quer durch Russland während der ersten Revolution 1905. Oben links ist eine Karte der Fahrt zu sehen. Die Reise führt von Moskau nach Sibirien, China, zum Nordpol und schliesslich nach Paris. Der Text handelt von einer langen, bedrückenden Fahrt mit apokalyptischen Szenen von Krieg und Revolution sowie Beschreibungen von Kälte, Hunger, Tod und Verwüstung.
Die gebräuchliche Form eines gebundenen Buches wurde zugunsten einer Art langem Bogen aufgegeben; die im «Pochoir-Verfahren» einzeln angebrachten, handkolorierten Illustrationen verlaufen parallel zum Text, verflechten sich vielerorts mit ihm und schaffen so eine weitere Interpretationsebene. Sie sind abstrakt, nehmen jedoch den Text eindrücklich auf – erwähnt sei gegen Ende des Gedichts die Ankunft im «rettenden» Paris, das mit einem schemenhaft angedeuteten roten Eiffelturm eindrücklich eingeführt wird. Jedes Exemplar ist leicht anders koloriert und wird so zu einem Unikat. Das Werk ist ein frühes Beispiel für den gezielten Einsatz von mehreren, unterschiedlichen und farbigen Typographien (30 an der Zahl), um damit Stimmungen besser ausdrücken zu können.
Der Text wurde auf vier Bogen gedruckt, die danach überlappend zusammengeklebt wurden. Bei einer Gesamthöhe von etwas über 200 cm wäre die geplante Gesamtauflage von 150 Exemplaren zusammen so hoch gewesen wie der Eiffelturm, das Symbol des Fortschritts. Gefaltet ergab sich ein Format von ca. 17,5 × 10,5 cm. Im vorliegenden Fall wurde das Blatt gefaltet und in einen eigens gestalteten und bemalten Pergamentumschlag eingearbeitet.
Das «Buch» war bei seinem Erscheinen eine Sensation in den Pariser Avantgardekreisen und gilt bis heute als eines der wichtigsten modernistischen Künstlerbücher überhaupt.
Von der geplanten Auflage von 150 wurden wohl aus Kostengründen nur 60 bis 100 komplett produziert, die meisten Exemplare befinden sich heute in öffentlichen Sammlungen.


BLAISE CENDRARS
La Prose du Transsibérien
et de la Petite Jehanne de France
Couleurs simultanées de Mme DELAUNAY-TERK
TIRAGE DE LUXE N° 42
De 1 à 8 pour les exemplaires parchemin
De 9 à 36 pour les exemplaires japon
De 37 à 150 pour les exemplaires simili japon
ÉDITIONS
DES
HOMMES NOUVEAUX
4, rue de Savoie, 4
PARIS
1913
Tous droits réservés

Detail

Pergamentumschlag

129 Marcel Duchamp

Blainville 1887–1968 Paris

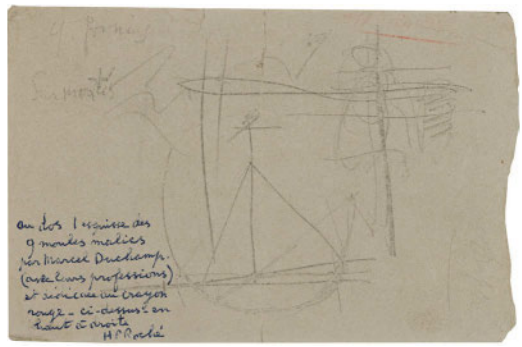
Study for the Malic Moulds in Cemetery of Uniforms and Liveries, No. 2

1913–1914. Bleistift auf grauem, weichem Velin, doppelseitig. 12,5 × 18,5 cm. Minim verblasst, mit einer Mittelfalte, oben und unten je ein alter Einriss, in sauberer Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 70 000

Werkverzeichnis
Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, The Complete Works, Third Revised and Expanded Edition, Bd. II, New York 1997, Nr. 280

Provenienz
Slg. Henri-Pierre Roché, Paris
Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz



Verso

Marcel Duchamp schuf diese Studie in Vorbereitung auf die Konstruktion der unteren Scheibe seiner kunstgeschichtlichen Ikone «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» (Das Grosse Glas), die 1915 bis 1923 realisiert wurde und sich heute im Philadelphia Museum of Art befindet. «Das Grosse Glas», wie das epochale Werk kurz genannt wird, ist in zwei Teile gegliedert: einen weiblichen oberen und einen männlichen unteren Teil, die durch horizontal geschichtete Glasplatten voneinander getrennt sind . Das Werk an sich ist ein komplexes Diagramm einer Art «Liebesmaschine», das auf Alchemie, Tarotkarten und christliche Symbolik verweist.
Die ursprünglich als «Cimitière des uniformes et livrées» (Friedhof der Uniformen und Livrierten) betitelten 9 «moules malic» (wohl zu übersetzen als neun malische Formen) sind ein Element des unteren Teils, der als «Junggesellenapparat» bezeichnet wird. Es sind an hohle Schaufensterpuppen angelehnte Modelle traditionell männlicher Berufe, vom Polizisten über den Priester bis hin zum Pagen. Von den verschiedenen vorbereitenden Zeichnungen ist die hier angebotene wohl deshalb eine der bedeutendsten, weil Duchamp die Figuren eigenhändig bezeichnet hat. Er schrieb von links nach rechts zu den jeweiligen Figuren «Policeman», «Chef de gare», «Prêtre «, «Croque-mort «, «Chauffeur (boy)», «Livreur de grand magasin», «Larbin», «Gendarme», «Cuirassier», ferner steht oben rechts in vier Zeilen «9 Moules (formes) malics / surmontés d'un Réseau / de 9 stoppages / semblables». Was wir hier also vor uns haben, ist die genaue Definition dessen, was Duchamp intendierte. Später hat er die Figuren weiter ausgearbeitet und schliesslich auf das grosse Glas übertragen. Verso sind einige Figuren noch einmal sehr rudimentär angelegt, ausserdem hat Duchamp links oben «9 Formes / surmontés» geschrieben, zusätzlich steht links in roter Schrift etwas, was schwer zu lesen ist. Der Sammler Henri-Pierre Roché hat ebenfalls rückseitig unten links seine kurze Interpretation der Zeichnung notiert. Das hier angebotene Blatt ist ein ungemein wichtiges Dokument für die Erarbeitung eines der Hauptwerke Duchamps. So frühe Zeichnungen des Meisters zum Thema sind äusserst selten.

130 Raoul Dufy

Le Havre 1877–1953 Forcalquier

Le paddock à Ascot

Um 1930 (bei Beyeler mit 1928 datiert). Aquarell und Gouache auf Papier. 50,2 × 65,2 cm, Darstellung; 56,5 × 76 cm, Unterlagekarton. Unten links vom Künstler in Bleistift signiert «Raoul Dufy». Das Papier gebräunt mit Lichtrand. Vollflächig auf einen Karton aufgezogen. Der Karton mit einigen Materialverlusten und Spuren alter Montierungen. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnis
Fanny Guillon-Laffaille, Raoul Dufy, Catalogue raisonné des aquarelles, gouaches et pastels, Paris 1981, Nr. 962

Provenienz
Slg. Stanley Barbee, Beverly Hills
Galerie Beyeler, Basel, Inv. Nr. 1164, dort am 20. Juli 1957 erworben von
Privatsammlung Basel, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
San Francisco/Los Angeles 1954, The San Francisco Museum of Art/The Los Angeles County Museum, Raoul Dufy, Kat. Nr. 113
Basel 1957, Galerie Beyeler, Exposition Dufy, Kat. Nr. 22, rückseitig mit Etikett

Seine Heimatstadt Le Havre mit ihrem Hafen und den weitläufigen Stränden beeinflusste Raoul Dufy am Anfang seines Schaffens. Als Vertreter des Fauvismus sind sein schwungvoller Pinselstrich, eine vereinfachte Formensprache sowie die Vorliebe für leuchtend kräftige Farben typisch für ihn. Ab 1909 kam er im Auftrag des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret mit den Pferderennen in Paris und Deauville in Berührung. Dufy sollte sich dort zu neuen Stoffmustern inspirieren lassen. Die unvergleichliche Atmosphäre auf den Rennbahnen liess ihn ab 1913 das Thema Pferderennen auch in seiner eigenen Kunst umsetzen. Dabei ging es immer um das unmittelbare Nebeneinander von mondäner Gesellschaft und eleganten Tieren. .
Auf seinen Reisen nach London hatte Dufy die Gelegenheit, die Pferderennen in Ascot oder Goodwood zu besuchen. Anlässlich eines solchen Besuches dürfte das hier angebotene Blatt auf der Pferdekoppel in Ascot entstanden sein. Spannend ist die kompositorische Durchdringung der Figuren und Tiere, die durch die eigenwillige Farbgebung und gezielt platzierten Lasuren noch lebendiger erscheinen. Ein sehr schönes und typisches Blatt, das eine vergangene Epoche lebendig werden lässt.


Raoul Dufy

131 Lucio Fontana

Rosario de Santa Fé 1899–1968 Comabbio

La Mujer Herida

1944. Gips, farbig gefasst. 145 × 62 × 48 cm. Auf der Basis signiert «Fontana». Mit Gebrauchsspuren, in sehr schöner Gesamterhaltung. Die Figur wurde 2020 komplett gereinigt und zum Teil neu patiniert.

Schätzung CHF 425 000*

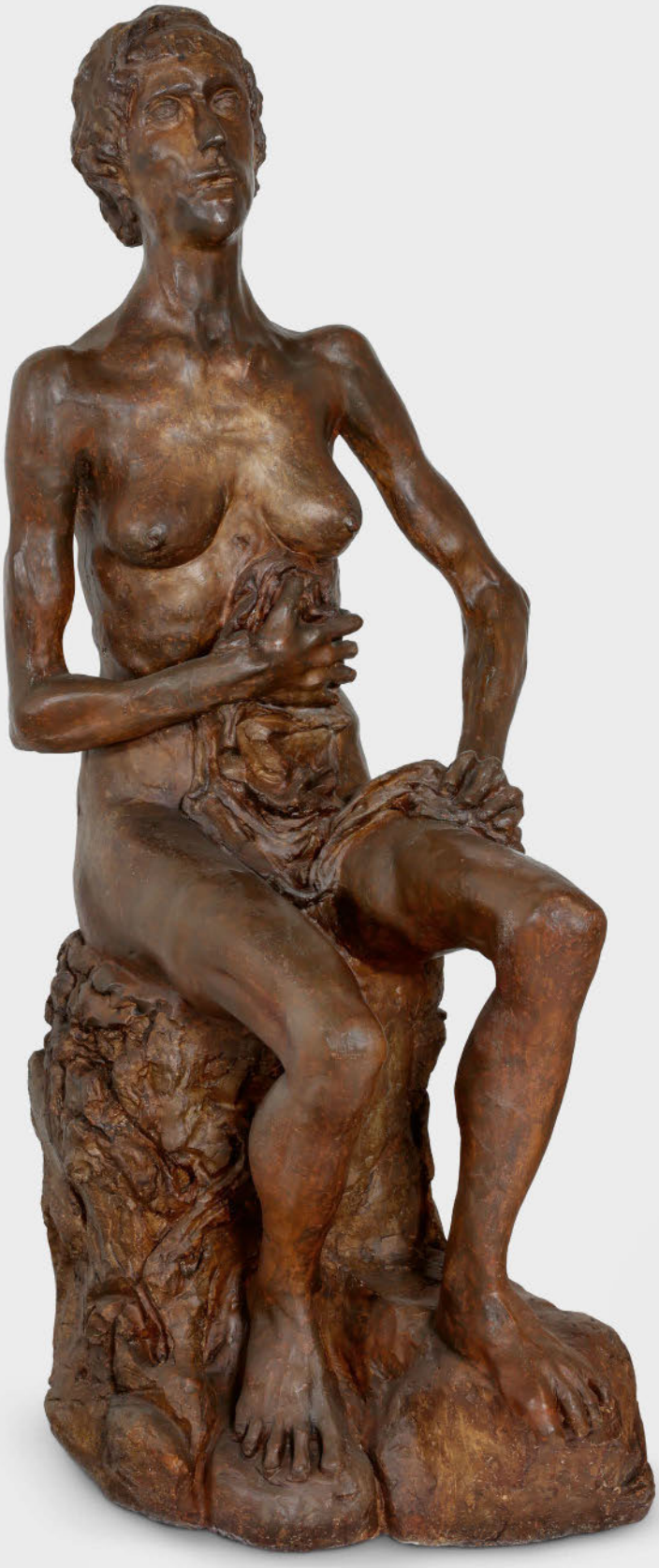
Werkverzeichnis
Enrico Crispolti, Fontana, catalogo generale, Band I, Mailand 2015, Nr. 44SC 1

Provenienz
Slg. Juan Zocchi, Buenos Aires
Slg. Wilma de Rabuffetti, Buenos Aires
Privatsammlung Argentinien/Schweiz, dort erworben von Schweizer Privatsammlung

Literatur
La Prensa, Sección tercera, Buenos Aires 1. Oktober 1944, Abb.
Juan Zocchi, Lucio Fontana, Buenos Aires 1946, Nr. 48
Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux, Band II, Brüssel 1974, S. 20 f.
Ethel Martinez Sobrado, Fontana, Buenos Aires 1981, Abb. Tf. VI
Enrico Crispolti, Fontana, catalogo generale, Band I, Mailand 1986, S. 83, Nr. 44SC 1
Paris 1987/1988, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Lucio Fontana, S. 367

Ausstellungen
Buenos Aires, 1944, XXXIV Salón nacional de bellas artes
Buenos Aires 1945, Kat. Nr. 1
Buenos Aires 1950, Kat. Nr. 13
Rom 1998, Palazzo delle Esposizioni, Lucio Fontana, S. 126

Lucio Fontana wurde 1899 in Rosario in Argentinien geboren. Im Jahr 1905 zog die Familie mit italienischen Wurzeln nach Italien, wo Fontana in Mailand Ingenieurwissenschaften studierte. Zurück in Rosario fand er im Bildhaueratelier seines Vaters «Fontana y Scarabelli», den Weg zu eigenen Arbeiten. Schliesslich begann er 1927 ein Kunststudium an der Accademia di Brera in Mailand. Bereits in den 1930er-Jahren folgten erste Ausstellungen, 1934 schloss er sich der internationalen Künstlergruppe Abstraction-Création an. Von 1940 bis 1947 lebte Fontana wieder in Argentinien, wo er zunächst als Professor für Skulptur an der Escuela de Artes Plasticas in Rosario, danach als Professor für Dekoration an der Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredon in Buenos Aires und als Professor für Skulptur an der Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano in Buenos Aires tätig war. Im Jahr 1946 gehörte er zu den Gründern und Lehrern der Altamira Escuela Libre de Artes Plàsticas in Buenos Aires, die zu einem wichtigen kulturellen Zentrum wurde. An dieser Kunstschule veröffentlichte Fontana im Jahr 1946 mit einer Gruppe seiner Studierenden das legendäre «Manifiesto Blanco» (weisses Manifest), das von grundlegender Bedeutung für die Kunst werden sollte. Ab März 1947 verlagerte der Künstler seinen Lebens- und Arbeitsmittelpunkt endgültig nach Italien.
«La Mujer Herida» stellt ein wichtiges Werk am Übergang zum Spatialismus dar, mit dem sich Fontana in der Folge beschäftigen wird. Man spürt seine Meisterschaft und die Auseinandersetzung mit Bildwerken im barocken Stil. «Barock war ein Sprung nach vorn» sollte kurz darauf im «Manifesto Blanco» stehen, denn die dargestellten Barockfiguren scheinen die Oberflächen zu verlassen, um die Bewegungen im Raum fortzusetzen. Fontana sah also in der barocken Skulptur eine Befreiung der Formen, eine Ausdehnung des strengen klassischen Ideals. Seine expressiven Figuren aus dieser Zeit waren eine radikal neue, ungeschönte Darstellung seiner Modelle. Es sind ausdrucksstarke Momentaufnahmen, denen man sich nicht entziehen kann. «Die verletzte Frau», so die Übersetzung des spanischen Titels, zeigt schonungslos den Schmerz, das Ausharren, das Abwarten – auch die Angst vor dem, was kommen mag. Der Stoff, mit dem sie ihre Wunde schützt, nimmt die Tücher der alten Skulpturen auf, mit denen die Scham verdeckt wurde. Das Werk fand schon kurz nach seiner Entstehung enorme Beachtung und gewann im Jahr 1944 den ersten Preis im «XXXIV Salón de Bellas Artes» in Buenos Aires. Fontana verstand es, mit seinen Figuren die Zeit einzufrieren und die Betrachtenden zu einem Teil des Ganzen werden zu lassen. Vielleicht war es diese Direktheit und Unmittelbarkeit am Subjekt, die ihn wenig später dazu brachte, das Gegenständliche für immer zu verlassen, um mit seinen ikonischen Gemälden und Objekten noch einmal neu Kunstgeschichte zu schreiben. «La Mujer Herida» ist eine der sehr seltenen frühen Arbeiten des grossen Meisters, die sich noch in Privatbesitz befindet. Es existieren einige nicht autorisierte Bronzegüsse der Arbeit.



132 Lucio Fontana

Rosario de Santa Fé 1899–1968 Comabbio

Concetto spaziale Attesa

1960. Dispersionsfarbe auf Leinwand. 33 × 24 cm. Auf der Rückseite vom Künstler in Rot signiert, betitelt und bezeichnet «l. fontana / c. spaziale «ATTESA» / 1+1 – 3741S». Stellenweise mit minimen Abreibungen. In schöner, farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 750 000

Werkverzeichnis
Echtheitszertifikat (Nr. 4488/1) der Fondazione Lucio Fontana, Mailand, liegt vor

Provenienz
McRoberts &Tunnard Gallery, London, dort 1961 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Mit seinem 1946 publizierten «Manifesto bianco» und den 1947 publizierten Manifesten des «Spazialismo» forderte Fontana die Abkehr von herkömmlichen Materialien in der Kunst. Die Kunst sollte nicht mehr statisch sein, sondern dynamisch werden. Waren es zunächst mit Löchern perforierte Bildträger, die sein neu definiertes, räumliches Kunstkonzept ausmachten, kam ab 1958 mit den «Tagli», den Schnitten in geometrisch bemalte, später rein monochrome Leinwände, eine neue Dimension hinzu. Dabei schnitt der Künstler von vorne oder hinten durch die bemalten/grundierten Leinwände. Viele Werke weisen einen Schnitt auf, manche über zehn. Die mit Gaze hinterlegten Schnitte zerstören den Bildträger – und damit die «Grundlage» der traditionellen Malerei an sich, sie «verletzen» das Kunstwerk, machen es damit aber gleichzeitig räumlich-dynamisch.
Die Leinwände sind meist monochrom bemalt, was den «Eingriff» noch verstärkt. Zusammen mit der hinterlegten, schwarzen Gaze ergibt sich eine Tiefenwirkung, die sich beim Betrachten dauernd verändert. Das hier angebotene Werk ist sehr früh entstanden und zeichnet sich durch einen Schnitt in eine rot bemalte Leinwand aus. Die Bewegung des «Taglio» wirkt ausgewogen und komponiert. «Concetto Spaziale» ist in der Komposition, dem originalen Erhaltungszustand und der frischen Farbigkeit sicherlich eine der attraktivsten Arbeiten mit einem Einschnitt und wurde bereits 1961 vom heutigen Besitzer erworben.

133 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

Blue d'Aix

1954. Gouache auf Velin mit Wasserzeichen «Fabriano». 51 × 37 cm. Rückseitig vom Künstler in Kugelschreiber signiert, datiert und bezeichnet «Sam Francis / 1954 / Painted in Mme Matisse garden / «Bleu d'Aix». Rückseitig Spuren einer alten Montierung. Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

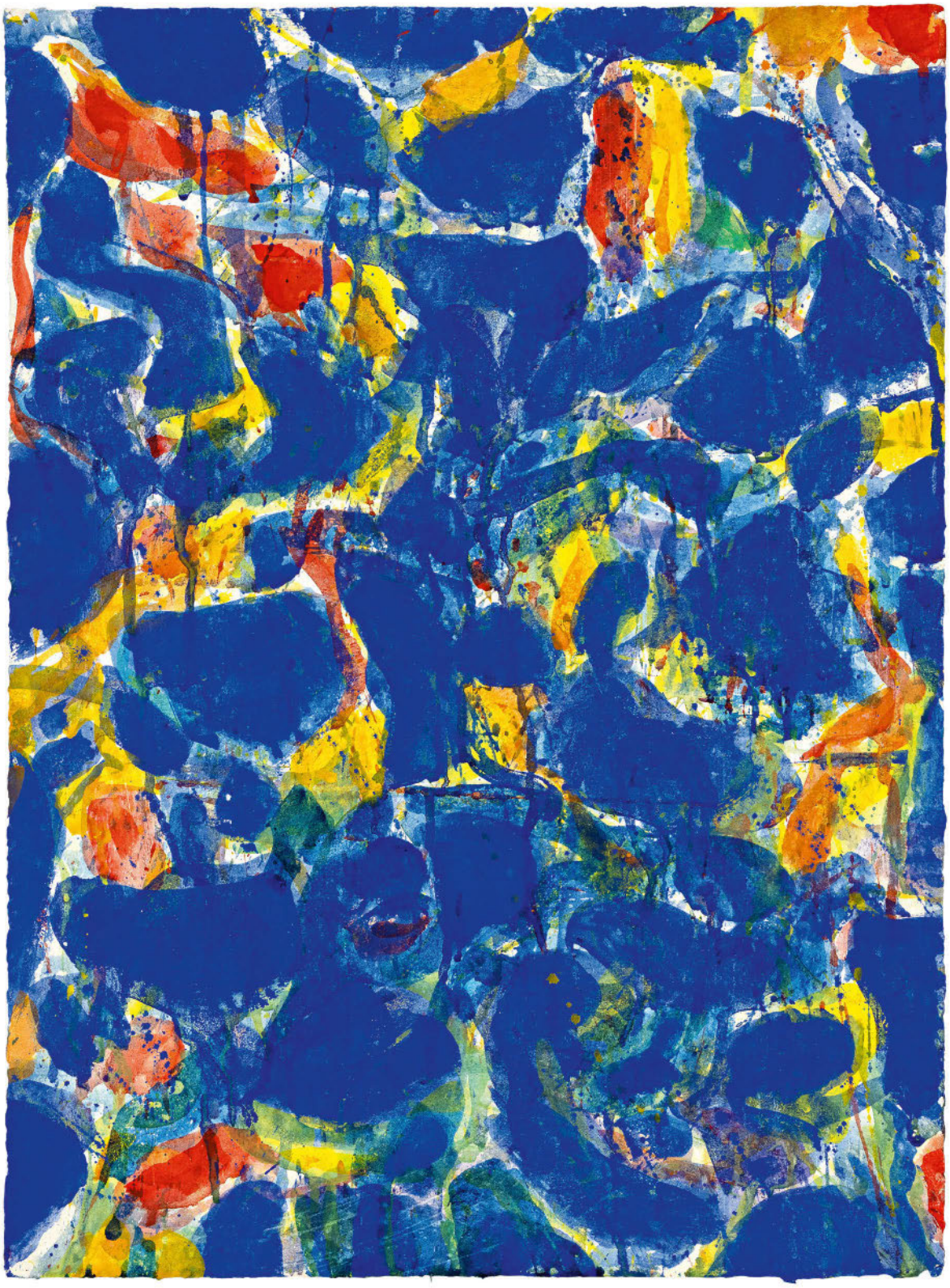
Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SFF5.253 (Francis Archive SF54–074) registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier eingetragen

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Schweizer Privatsammlung, durch Erbschaft an
Schweizer Privatsammlung

Ausstellungen
Mendrisio 1997, Museo d'Arte Mendrisio , Sam Francis, S. 69
Bern 2006, Kunstmuseum, Sam Francis und Bern, S. 72

Als Sam Francis nach seinem Kunststudium in Berkeley 1950 nach Paris zog, suchte er sofort Anschluss an die dort tätigen Kunstschaffenden wie Al Held, Joan Mitchell und Jean-Paul Riopelle. Er beschäftigte sich aber auch mit Claude Monet oder den französischen Koloristen wie Pierre Bonnard oder Henri Matisse. Francis lebte und arbeitete in den nächsten sechs Jahren hauptsächlich in Paris (in mehreren Ateliers, u. a. in der Rue de Tiphaine) und in Südfrankreich. Früh wird er in Paris von französischen Kunstkritikern besprochen und gefördert, etwa von Michel Tapié oder Georges Duthuit. Duthuit war Henri Matisses Schwiegersohn, und so wird Francis wohl auch mit dessen Familie in Kontakt gekommen sein. Ob und wie er allenfalls den Meister, der am 3. November 1954 verstarb, noch persönlich getroffen hat, bleibt unklar. Auf alle Fälle belegt das hier angebotene Blatt eindeutig, dass Francis der Familie Matisse sehr nahekam. Rückseitig schrieb der Künstler nämlich «Painted in Mme Matisse garden» (gemalt im Garten von Frau Matisse). Frau Matisse hat sich rückseitig wohl sogar mit «Mme Matisse» selber verewigt. Weiter steht «PM» geschrieben, ein Kürzel das Sam Francis für «Private Museum» verwendete, also für ihn persönlich wichtige Arbeiten. Anfang der 1950er-Jahre entstanden scheinbar monochrome Werke, die später, wie beim hier vorliegenden, auch in mehrfarbigen Schichtungen aufgebaut waren. Diese Arbeiten werden als «Zellen» (Cells) und «Wolken» (Clouds) bzw. «atmosphärische Landschaften» (Atmospheric Landscapes) bezeichnet. Das vorliegende Blatt ist eine wunderbar dichte Komposition in ausgesprochen harmonischer Farbigkeit, mit dem dominanten Blau, wie es Francis selber im Titel schrieb.



134 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

Untitled

1957. Gouache auf Velin. 101 × 67,5 cm. Rückseitig von fremder Hand bezeichnet im Rund «#12a». Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SFF5.464 (Francis Archive SF57–214) registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier eingetragen

Provenienz
Klipstein und Kornfeld, dort 1957 erworben von
Privatsammlung Schweiz, von dort durch Erbschaft an
Schweizer Privatbesitz

Ausstellungen
Bern 1957, Klipstein und Kornfeld, Sam Francis, Kat. Nr. 41
Winterthur 2006, Kunstmuseum, Plane/Figure: Amerikanische Kunst aus Schweizer Privatsammlungen und aus dem Kunstmuseum Winterthur, Kat. Nr. 60

Nach Abschluss seines Kunststudiums in Berkeley, Kalifornien, im Jahr 1950 zog Sam Francis nach Paris, wo er Al Held, Joan Mitchell und Jean-Paul Riopelle kennenlernte. Das Studium der Seerosenbilder von Claude Monet hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf sein weiteres Schaffen. Von der eher gedämpften Palette der Grau- und Weisstöne kehrte er zu Licht und Farbe zurück. Der weisse Grund wurde bestimmend und ermöglichte dem Künstler, der Farbe mehr Raum zu geben und die Formensprache zu erweitern. Francis' Werk war stets von der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten geprägt. So erforschte er die kinetische Kraft der Farbe und die Erfahrung des Raums. Die hier angebotene Papierarbeit entstand in seinem Atelier in Arcueil mit kräftigen Pinselstrichen und der «Tropftechnik», das Fliessen der Farbe wurde Bestandteil der Komposition.

135 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

Mirror

1965. Öl auf Leinwand. 101,6 × 91,4 cm. Rückseitig auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel. Auf dem Chassis bezeichnet vom Studio Assistenten in Bleistift und Filzstift «SFP65–14 S3 #3 MIRROR ZISE [sic] 40 × 36 o/c L.A. 22 36». Auf Original-Chassis. Horizontaler Abdruck des rückseitigen Keilrahmens in der Bildmitte. In sehr schöner und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 110 000*

Werkverzeichnis
Debra Burchett-Lere, Sam Francis, Catalogue Raisonne of Canvas and Panel Paintings, 1946–1994, Nr. 432

Provenienz
Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an
Privatsammlung Japan

Literatur
Peter Selz, Sam Francis, New York 1975, S. 192
Peter Selz, Sam Francis, New York 1982, S. 204

Ausstellung
New York 1967, Pierre Matisse Gallery, Sam Francis: Oil Paintings and Colored Drawings from 1962 to 1966, Kat. Nr. 22

Ab Mitte der 1960er Jahre entwickelte Sam Francis in Santa Monica in Kalifornien eine neue, konsequente Kompositionsform, die schon in seinen früheren Arbeiten angelegt war. In der frühen Phase dieser «Edge Paintings», aus der auch das hier angebotene Gemälde stammt, begann er die Farbe an den Rand zu drängen. In der Mitte dominiert ein fast greller Weissraum. Für die Farben verwendet er die Grundfarben Blau, Rot und Gelb und dazu noch Grün. Der leere weisse Raum ist jedoch nicht inhaltsleer, sondern ein Ort, den die Betrachtenden selber ausfüllen können. Francis soll gesagt haben, dass die weisse Fläche für die Betrachtenden reserviert sei. Der Künstler bedient sich dabei der Psychologie von C. G. Jung, um tiefere Antworten auf persönliche und künstlerische Fragen finden zu können. Gerade die «Mirror-Paintings» (Spiegelbilder) zeigen seine Intention besonders gut auf. Das hier angebotene, sehr stimmige Gemälde war 1967 in der berühmten Ausstellung in der Pierre Matisse Gallery in New York zu sehen. Es blieb im Nachlass des Künstlers und befindet sich bis heute in Familienbesitz.

Das Gemälde kann als Hoch- oder Querformat gehängt werden.
Ausstellungsansicht in der Pierre Matisse Gallery, New York, 1969. Unbekannte Autorenschaft

136 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Hoa (Marquesas)

Pommes et bol

1888. Öl auf Malkarton. 27 × 34,8 cm. Oben rechts vom Künstler monogrammiert und dediziert «PGO / à l'ami Jacob». Bildträger leicht gewölbt. Tadelloser Zustand.

Schätzung CHF 3 500 000

Werkverzeichnis
Daniel Wildenstein, Gauguin, Catalogue de l'œuvre peint (1873–1888), Band II, Paris/Mailand 2001, Nr. 261

Provenienz
Wohl 1888 als Geschenk des Künstlers an
Yves-Marie Jacob, Zollbeamter (Capitaine Jacob), Pont-Aven
Galerie Bernheim-Jeune, Paris, verkauft am 23. Februar 1909 an
Galerie Thannhauser, München, dort angekauft am 7. Februar 1910 von
Slg. Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler, Winterthur, durch Erbschaft an
Prof. Hans Hahnloser, Bern, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Wildenstein, Paul Gauguin, 1964, Kat. Nr. 291, S. 107, Abb. S. 108
Jean Taralon, Gauguin, Paris 1953, Kat. Nr. 10, Abb. Tf. II
Margrit Hahnloser-Ingold (Hrsg.), Die Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser Winterthur, Mit den Augen des Künstlers, Bern 2011, Abb. S. 254f.

Ausstellungen
München 1909, Moderne Galerie (Thannhauser), S. 21, Abb. 32
Basel 1928, Kunsthalle, Paul Gauguin, Kat. Nr. 36
Berlin 1928, Galerie Thannhauser, Paul Gauguin, Kat. Nr. 22
Luzern 1940, Kunstmuseum, Die Hauptwerke der Sammlung Hahnloser, Winterthur, Kat. Nr. 47, S. 18
Martigny 1998, Fondation Pierre Gianadda, Paul Gauguin, Kat. Nr. 39
Wien 2020, Albertina, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Hodler, Die Sammlung Hahnloser, Kat. Nr. 8, S. 108 ff

Ab 1886 lebte und wirkte Paul Gauguin zwischen Paris und dem bretonischen Fischerdorf Pont-Aven, das zu einem beliebten Künstlertreffpunkt wurde. Dieser sollte später als «Schule von Pont-Aven» in die Kunstgeschichte eingehen. Einer der Gründe für Gauguins Aufenthalt in der Bretagne war seine Suche nach einem einfachen, ursprünglichen Leben. Diese führte ihn 1887 noch weiter in die Ferne: Gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Charles Laval schiffte er sich im April nach Südamerika ein. In Panama wollte er wie ein «Wilder» leben, war dann aber aus finanzieller Not gezwungen, als Arbeiter beim Bau des Panamakanals mitzuarbeiten. Von dort reiste er weiter nach Martinique, kehrte aber bald gesundheitlich angeschlagen nach Paris zurück. Danach ging es zurück in die Bretagne, wo er zum Mittelpunkt einer kleinen Gruppe von Künstlern wurde, von denen einige später als «Nabis» bekannt werden sollten. Zusammen mit Émile Bernard entwickelte er einen neuen Stil, den «Synthetismus».
Im Oktober 1888 nahm Gauguin ein Angebot Vincent van Goghs an, im südfranzösischen Arles gemeinsam künstlerisch zu arbeiten. Die konfliktreiche Beziehung endete zwei Monate später mit dem nie vollständig geklärten Vorfall, bei dem sich van Gogh nach einem Streit ein Stück Ohr abschnitt. Gauguin floh aus der für ihn schwierigen Situation nach Paris, wo der Plan reifte, in den Tropen zu leben. Zwischen Madagaskar und Tahiti schwankend, entschied er sich für letzteres und reiste schliesslich im April 1891 in die Südsee.
Das hier angebotene Stillleben wird im Sommer 1888 in Pont-Aven entstanden sein. Meisterhaft zeigt es vier Äpfel – zwei grüne und zwei rote – und eine Obstschale, darunter ein drapiertes Tuch. Es setzt eine Gruppe von Stillleben fort, die Gauguin noch im Winter in Paris geschaffen hatte, ist aber freier umgesetzt als diese und bezeugt bereits den sich abzeichnenden, künstlerischen Aufbruch. Gauguin hatte vermutlich Ende 1887 in Paris die bahnbrechenden Stillleben von Paul Cezanne gesehen und bewundert. Der Hintergrund unseres Gemäldes greift denn auch die typisch floralen Tapetenmuster auf, die man auch bei Cezanne finden kann.
Gauguin schenkte das Gemälde dem Zollbeamten Yves-Marie Jacob (Capitaine Jacob), dem er auch ein Porträt widmete (Wildenstein 306). Jacob war seit 1887 in Pont-Aven stationiert und verkehrte dort im Künstlerkreis um Émile Bernard und Paul Sérusier. Gauguin wird ihn bei seinem zweiten Bretagneaufenthalt 1888 kennengelernt haben, als er in der Herberge von Marie-Jeanne Gloannec in Le Pouldu bei Pont-Aven wohnte. Die beiden befreundeten sich, da sie beide zur See gefahren waren und dabei die Antillen besucht hatten.
Rückseitig findet sich ein Porträtentwurf zu einem rosa gekleideten Mädchen, den Daniel Wildenstein in die Nähe der Arbeiten aus Tahiti rückt, was einen späteren Entstehungszeitpunkt der Rückseite nahelegen würde. Das hätte aber bloss einen Einfluss auf das Schenkungsdatum an Capitaine Jacob – der das Gemälde dann nicht 1888 sondern erst 1894 bei Gauguins nächstem Besuch in Pont-Aven erhalten hätte. Wildenstein weist jedoch darauf hin, dass die Nähe zu den Tahitibildern reine Spekulation sei. Gauguin hat klar die Seite mit dem Stillleben ausgearbeitet. Das Gemälde wurde 1910 vom Sammlerpaar Hedy und Arthur Hahnloser bei Thannhauser erworben (Hahnloser-Ingold, S. 255 Anm. 25) und verblieb bis heute in Familienbesitz.


à l'ami Jacob
750

137 Franz Gertsch

Mörigen 1930–2022 Riggisberg

Natascha III

Probedruck

1987. Farbholzschnitt auf Kumohadamashi-Japanpapier. 109 × 91 cm, Druckstock; 116 × 95 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Franz Gertsch», links bezeichnet «Probedruck» und datiert «87». Farbfrisch und tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Im Werkverzeichnis der Holzschnitte des Archivs Franz Gertsch unter der Nummer 6/A/a (v. C/b) eingereiht

Provenienz
Direkt beim Künstler angekauft von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Literatur
Rainer M. Mason/Dieter Ronte, Franz Gertsch, Grossformatige Holzschnitte, Genf/Zürich 1989, Kat. Nr. 6

Als Franz Gertsch 1986 die Malerei für ein paar Jahre zugunsten des Holzschnitts aufgab, entstanden als erste Gruppe vier verschiedene Porträts von «Natascha». In dieser Drucktechnik fand er die ideale Möglichkeit, um ein Motiv in verschiedenen, monochromen Farbvariationen zu drucken. Als Vorlagen für seine Holzschnitte dienten ihm eigene Fotografien, die er in einem langwierigen Arbeitsprozess auf Holzplatten übertrug. Mit einem kleinen Hohleisen setzte er ein feines Raster von «Lichtpunkten», die beim Druck das weisse Papier, manchmal auch den Unterdruck einer Tonplatte in einer anderen Farbe, durchleuchten liessen. So entstand eine Rasterstruktur, aus der das Motiv entwickelt wurde.
Das Modell für das hier angebotene Blatt war Natascha Gertsch, eine mit der Familie befreundete, aber nicht mit dem Künstler verwandte Nachbarstochter. «Natascha III» wurde in drei Birnenholzplatten gestochen. Vom vorliegenden Blatt wurden in verschiedenen Farbvarianten und in mehreren Arbeitsgängen insgesamt 38 Exemplare als Handabzug auf Hanga-Shi (Cream) Japanpapier gedruckt, davon vier Probedrucke und 33 Auflagedrucke, ein Exemplar wurde vom Künstler nach dem Druck zerstört.
Das hier angebotene Exemplar wurde mit drei Platten gedruckt , die Farbbezeichnung laut Druckbuch war «Türkis».
Natascha gilt als einer der komplexesten Holzschnitte überhaupt. Die Verwendung mehrerer Platten und die sehr angeglichene Einfärbung lassen sie als sehr geheimnis- und kraftvoll erscheinen.
Wir danken der Familie Gertsch für die wertvollen Hinweise zu diesem Werk.

138 Franz Gertsch

Mörigen 1930–2022 Riggisberg

Doris

1989. Farbholzschnitt auf Kumohadamashi-Japanpapier. 218 × 157 cm, Druckstock; 244 × 184 cm, Blattgrösse. Rückseitig vom Künstler in Bleistift signiert, nummeriert und bezeichnet «Franz Gertsch / 4/18 / 20». Farbfrisch und tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis
Im Werkverzeichnis der Holzschnitte des Archivs Franz Gertsch unter der Nummer 10/B/a (v. b) eingereiht, dort bezeichnet mit «Blau»

Provenienz
Turske und Turske, Zürich, dort 1990 angekauft von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Rainer M. Mason/Dieter Ronte, Franz Gertsch, Grossformatige Holzschnitte, Genf/Zürich 1989, Kat. Nr. 10

Ausstellung
Japan 1995, Aichi Prefectural Museum of Art, Franz Gertsch

Ab 1986 gab Franz Gertsch seine fotorealistische Malerei für einige Jahre zugunsten einer intensiven Beschäftigung mit dem Medium Holzschnitt auf. Die Modelle für seine Porträts fand er in seiner nächsten Umgebung; beim hier angebotenen, grossformatigen Holzschnitt handelt es sich gemäss Katalog «Franz Gertsch – Retrospektive» von 2005/2006 um Doris Jaenni, die Gertsch als Zwanzigjährige im Atelier von Balthasar Burkhard fotografiert hatte.
Vor jedem Handabzug wurde die Platte gereinigt und neu eingefärbt. Jeder Druck wurde in Zusammenarbeit mit Nik Hausmann von Hand abgezogen, immer mit unterschiedlicher Farbgebung und Druckintensität, sodass es sich bei den Abzügen faktisch um Unikate handelt. Es entstanden stets kleine Auflagen. «Doris» wurde von drei Lindenholzplatten in einer Auflage von lediglich 18 Abzügen und 8 Künstlerabzügen mit dem Zeichnungsstock in verschiedenen Farben auf Kumohadamashi-Japanpapier von Heizaburo Iwano gedruckt. Dazu kamen noch wenige Probedrucke. Der vorliegende Abzug ist in einem weichen Blau gehalten. Verwendet wurden gemäss Druckbuch des Künstlers folgende Farben: Lapislazuli, etwas Farbe des Wassers (Kyoto) und Ultramarinblau.
Gertsch gilt als grosser Erneuerer des Holzschnitts. «Doris» ist ein sehr eigenwilliger, fast geheimnisvoller Holzschnitt, ein wunderbares Porträt mit grosser Strahlkraft.
Wir danken der Familie Gertsch für die wertvollen Hinweise zu diesem Werk.

139 Franz Gertsch

Mörigen 1930–2022 Riggisberg

EWK Vera

1994. Farbholzschnitt auf cremefarbenem Kumohadamashi Japanpapier. 105 × 91 cm, Druckstock; 124 × 106,5 cm, Blattgrösse. Rückseitig vom Künstler signiert, bezeichnet und nummeriert «Franz Gertsch / 9.9.94 Zinnober und Kyotogelb / 6/24». Farbfrisch und tadellos in der Erhaltung.

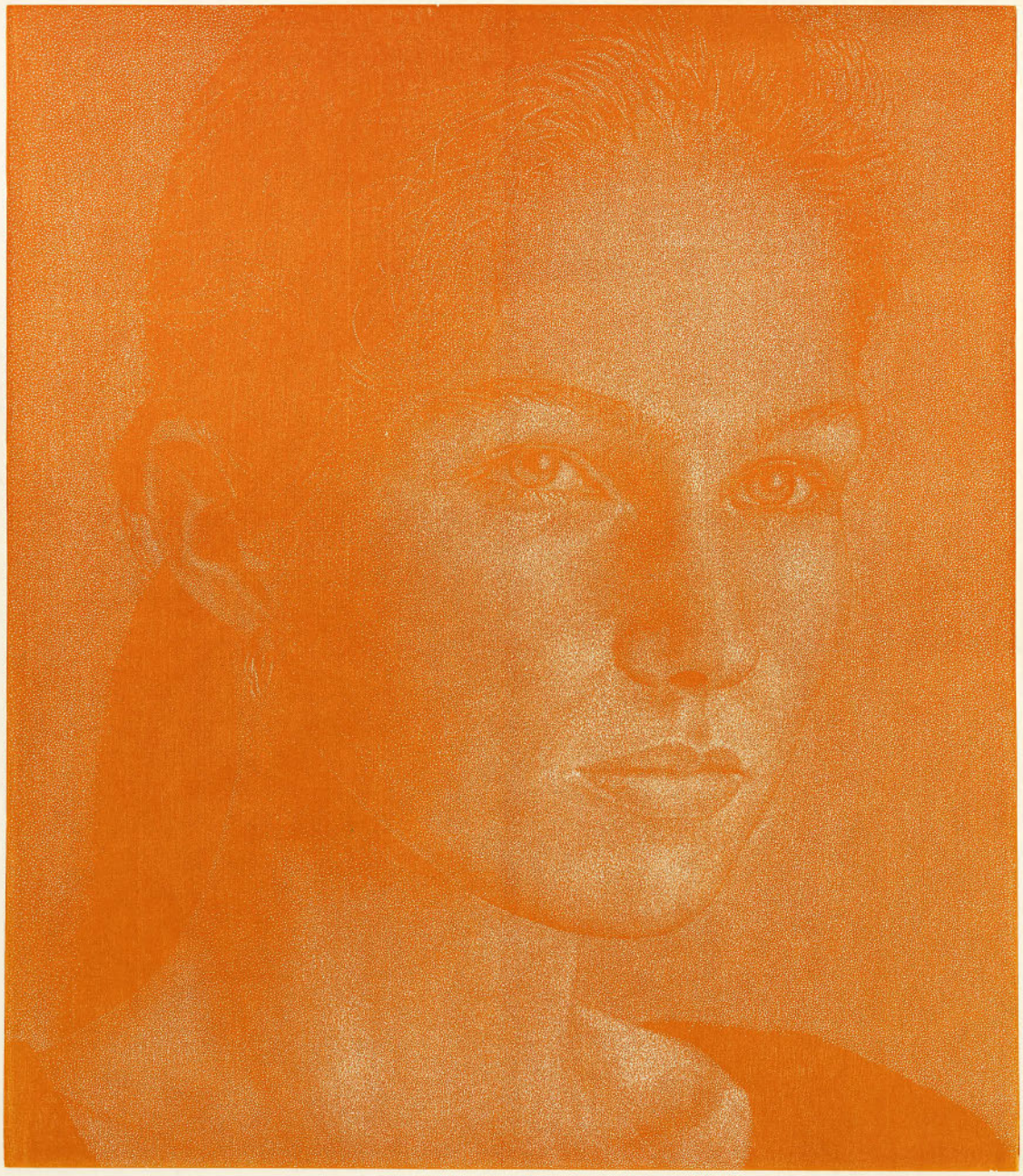
Schätzung CHF 75 000*

Werkverzeichnis
Im Werkverzeichnis der Holzschnitte des Archivs Franz Gertsch unter der Nummer 19/B eingereiht

Provenienz
Direkt beim Künstler angekauft von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellung
Bern 1994, Galerie Kornfeld, Franz Gertsch – Holzschnitte 1986–1994

Franz Gertschs einzigartige Holzschnitte wurden stets in kleinen Auflagen gedruckt. Von Vera sind nur 34 Abzüge entstanden. Jeder Druck variiert in der Farbgebung und Druckintensität, so dass es sich bei den Abzügen faktisch um Unikate handelt. .
In der Regel gibt es nur Drucke mit der Zeichnungsplatte; Drucke mit zwei Platten (mit einer Zeichnungsplatte und einer Tonplatte) entstanden nur zwei. 24 Holzschnitte gelten als «Auflage», darunter der hier angebotene, dazu kommen 10 Probedrucke. Der Druckstock bestand aus Lindenholz, der vorliegende Abzug ist in Rot gehalten. Gedruckt wurden gemäss Vermerk des Künstlers auf der Rückseite des Blattes folgende Farben: Zinnober und Kyotogelb. Während des Druckprozesses ist die Platte unglücklicherweise gebrochen, so dass es bei der ausgesprochen kleinen Auflage von 24 Stück geblieben ist.
Bei der dargestellten Frau handelt es sich gemäss Katalog «Franz Gertsch – Retrospektive» von 2005/2006 um die 1973 geborenen Vera von Siebenthal. Die überdimensionale Präsenz des Porträts und die Fokussierung auf die Augenpartie verleihen dem Werk eine «magische» Präsenz, der man sich nur schwer entziehen kann.
Wir danken der Familie Gertsch für die wertvollen Hinweise zu diesem Werk.



Alberto Giacometti: Drei «Lampadaires»

1929 lernte Alberto Giacometti durch Vermittlung von Man Ray den Innenarchitekten und Möbeldesigner Jean-Michel Frank kennen und widmete sich fortan auch der Gestaltung von Einrichtungsgegenständen. Diese wurden zuerst in Gips entworfen und später in Bronze gegossen. Manache wurden patiniert, andere gar vergoldet. Einzelne Stücke wurden auch in Gips gegossen.
Einige Kunstkritiker warfen Giacometti vor, «Gebrauchskunst» zu schaffen. Der Künstler rechtfertigte sich später damit, dass jedes Objekt den gleichen Kreationsprozess durchlaufen habe wie die freie Kunst und meinte gar, dass eine Lampe letztlich auch eine Skulptur sei. In der Zusammenarbeit mit Jean-Michel Frank war Giacomettis Schaffen mit Design am fruchtbarsten und brachte in den 1930er-Jahren über fünfzig verschiedene Objekte hervor. Für Frank lieferte er viele seiner ikonischsten Designstücke, darunter die drei hier angebotenen Stehlampen «Figure», «Étoile» und «Osselet» . Giacometti bemühte sich um eine Ästhetik, die auf einem archaisch-antikisierenden Historismus beruhte. Er liess sich bei der Bearbeitung der Objekte nicht von funktionalen Einzelaspekten ablenken, sondern betrachtete die einzelnen Elemente stets als Teil eines übergeordneten, skulpturalen Ganzen.
Sein Bruder Diego unterstützte den Künstler von Anfang an bei der Produktion der Objekte, später übergab er diesem sogar den kompletten Herstellungsprozess bis hin zur Patinierung. Von einigen Gebrauchsobjekten entstanden nur wenige Exemplare, andere wurden in grösserer Zahl hergestellt. Eberhard W. Kornfeld kaufte die drei Lampen. direkt im Atelier des Künstlers für seine Privaträume.

140 Alberto Giacometti

Borgonovo 1901–1966 Chur

EWK Lampadaire modèle «osselet», deuxième version

Um 1936. Bronze. Höhe: 148,8 cm. Eingestanzt «AG 16». Tadellos erhalten, mit dunkler, brauner Patina, elektrifiziert.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnisse
Echtheitsbestätigung des Comité Giacometti, Paris, datiert vom April 2018, liegt vor.
Die Skulptur figuriert im elektronischen Werkverzeichnis der Fondation Alberto et Annette Giacometti unter der Nummer AGD 3959

Provenienz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, direkt beim Künstler erworben

Das Modell «Osselet» steht auf einem komplexen, dreibeinigen Fuss mit dünnem Schaft. Das Ornament erinnert entfernt an fragile Knochenstrukturen.

141 Alberto Giacometti

Borgonovo 1901–1966 Chur

EWK Lampadaire modèle «figure»

Um 1933–1934. Bronze. Höhe: 155,5 cm. Eingestanzt «AG 039». Mit grünlicher Patina, elektrifiziert. Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung des Comité Giacometti, Paris, datiert vom April 2018, liegt vor.
Die Skulptur figuriert im elektronischen Werkverzeichnis der Fondation Alberto et Annette Giacometti unter der Nummer AGD 3941

Provenienz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Literatur
Adolphe Chanaux, Jean-Michel Frank, Paris 1980, S. 204 (anderer Guss)

«Figure» zeigt eine auf sichelförmigen Schultern ruhende Frauenfigur, der Schaft steht auf einer runden Basis und wirkt wie ein schlanker, modellierter Körper. Die Arbeit an der Lampe hatte sicherlich einen Einfluss auf die ab 1932 entwickelte «Femme qui marche» und nimmt fast prophetisch die schlanken Figuren auf, die später entstehen sollten.

142 Alberto Giacometti

Borgonovo 1901–1966 Chur

EWK Lampadaire modèle «étoile»

Um 1936. Bronze. Höhe: 149,1 cm. Auf einem Bein signiert «A. Giacometti». Eingestanzt «AG 025». Mit dunkler, grünlicher Patina, elektrifiziert. Tadellos erhalten.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnisse
Echtheitsbestätigung des Comité Giacometti, Paris, datiert vom April 2018, liegt vor.
Die Skulptur figuriert im elektronischen Werkverzeichnis der Fondation Alberto et Annette Giacometti unter der Nummer AGD 3944

Provenienz
Slg. Eberhard Kornfeld, Bern, direkt beim Künstler erworben

Literatur
Adolphe Chanaux, Jean-Michel Frank, Paris 1980, S. 204 (anderer Guss)

«Étoile» steht auf einem dreibeinigen Fuss, der Schaft ist gleichmässig ausgestaltet und nur von drei umgehenden, kleinen Wülsten unterbrochen. Oben ragen «Dreicke» aus dem Schaft, die sich zu einem Stern auffalten.

143 Augusto Giacometti

Stampa 1877–1947 Zürich

Rosen b

1929. Öl auf Leinwand. 28 × 33 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «A. G.», rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt «AUGUSTO GIACOMETTI / 1929 / Rosen b.». Auf dem Original-Chassis, in der alten Nagelung. Mit vereinzelten Krakelüren und retuschierten Farbausbrüchen im Zentrum des Werkes. Am Bildrand durch den Rahmen berieben und retuschiert. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000

Werkverzeichnisse
Michael Egli/Denise Frey/Beat Stutzer, Augusto Giacometti, Catalogue raisonné, Gemälde, Wandgemälde, Mosaike und Glasgemälde, Bd. I, Zürich 2023, Nr. 248
Augusto Giacometti, Handschriftliches Werkverzeichnis, Manuskript, um 1926, S. 87

Provenienz
Slg. Fritz Tuffli, Realta
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Arnoldo M. Zendralli, Augusto Giacometti, Con 43 illustrazioni fuori testo ed una tavola a colori, Zürich 1936, S. 128
Hans Hartmann, Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Malerei, Ein Leben für die Farbe, Chur 1981, Nr. 1433

Die geschickt inszenierte farbliche Abfolge von Weiss, Gelb und Rot der rhythmisch nebeneinander arrangierten Rosen entfaltet sich vor einem hellen, weissblauen Hintergrund, was bei Giacometti eher selten ist. Wie die «Rosen III c» (Egli/Frey/Stutzer 249) befand sich auch das vorliegende Werk spätestens 1936 im Besitz von Fritz Tuffli (1875–1943) aus Klosters, der von 1919 bis 1940 als erster ärztlicher Direktor im Asyl Realta, heute Klinik Beverin bei Cazis, wirkte.


a.g.

144 Augusto Giacometti

Stampa 1877–1947 Zürich

Stillleben mit Fächer

1942. Öl auf Leinwand. 72 × 95 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «A. G.», rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt «AUGUSTO GIACOMETTI / 1942. / Stilleben mit Fächer». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Mit wenigen minimen Farbausbrüchen. In sehr guter, farbfrischer Erhaltung. In einem vom Künstler bemalten Rahmen.

Schätzung CHF 80 000

Werkverzeichnisse
Michael Egli/Denise Frey/Beat Stutzer, Augusto Giacometti, Catalogue raisonné, Gemälde, Wandgemälde, Mosaike und Glasgemälde, Bd. I, Zürich 2023, Nr. 453
Augusto Giacometti, Handschriftliches Werkverzeichnis, Manuskript, um 1926, S. 108

Provenienz
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Arnoldo M. Zendralli, Il libro di Augusto Giacometti, Bellinzona 1943, S. 179 (dort bezeichnet «Natura morta con ventaglio», 1942)
Hans Hartmann, Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Malerei, Ein Leben für die Farbe, Chur 1981, Nr. 2020

Ausstellungen
Bern 1944, Kunsthalle, Maler Italienisch-Bündens, Pittori grigioni italiani, Kat. Nr. 25
Chur 1981, Bündner Kunstmuseum, Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Malerei, Ein Leben für die Farbe, Nr. 2020

In diesem späten Stillleben rückt Giacometti mit den beiden Faltfächern ein typisches Artefakt der japanischen Kultur ins Zentrum. Den Fächern vor dem lila und violetten Bildgrund sind ein Glas mit zwei roten und einer weissen Rose sowie eine grosse, bauchige Lackschachtel und eine kleine Dose beigestellt. Dasselbe ovale Behältnis hatte Giacometti drei Jahre zuvor bereits im «Stillleben II» (Egli/Frey/Stutzer 427) verwendet. Es ist bemerkenswert, dass sich Giacometti erst 1942 und nur gerade ein einziges Mal in einem Gemälde dem Sujet des Fächers zuwandte. Während seines Aufenthalts in Paris vor der Jahrhundertwende und kurz danach setzte er sich ausgiebig mit der japanischen Kunst auseinander (Egli/Frey/Stutzer 6 und 7) und das Fächermotiv gehört in zahlreichen Arbeiten auf Papier zu seinem Formenrepertoire, das er mit floralen und ornamentalen Elementen füllte. Die Begeisterung für die japanische Kultur ging einher mit dem Sammeln fernöstlicher Artefakte, sodass viele französische Künstler, die dem Japonismus frönten, entsprechende Gegenstände wie Paravents, Lackdosen, Kimonos, Vasen, Keramiken und nicht zuletzt Fächer in ihren Bildnissen und Stillleben in Szene setzten. Für das Motiv des Fächers, der zu den modischen Accessoires und Statussymbolen der Belle Époque schlechthin gehörte, seien exemplarisch zwei Gemälde genannt: das Bildnis «La Japonaise» (Camille im japanischen Kostüm) von Claude Monet (1840–1926) von 1876 und das Stillleben «Nature morte à l'éventail» von Paul Gauguin (1848–1903) von 1889 (aus: Egli/Frey/Stutzer S. 582).

145 Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion

EWK La posta – Die Post

Um 1907. Öl auf Eternitplatte. In Originalrahmen. 71,5 × 75 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «GG». Pastoser Farbauftrag auf unversehrter Eternitplatte. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 500 000*

Werkverzeichnisse
Paul Müller/Viola Radlach, Giovanni Giacometti, Werkkatalog der Gemälde, Band II/1, Zürich 1997, Nr. 1907.30
Registro dei quadri, Heft 1, S. 23, Nr. 61

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Richard Kisling (1862–1917), Zürich, angekauft vor 1913
Privatsammlung Bern
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2007, Los 42, dort angekauft von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Hans Trog, Kunstchronik, Aus dem Künstlerhaus II, erschienen in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 191, 12. Juli 1907, mit dem Titel «Post»
Silvia Volkart, Richard Kisling (1862–1917), Sammler, Mäzen und Kunstvermittler, Bern 2008, S. 200 Nr. 110

Ausstellungen
St. Gallen 1907, Kunstmuseum, Cuno Amiet, Hans Emmenegger, Giovanni Giacometti, Sigismund Righini und andere, Kat. Nr. 31
Zürich 1907, Künstlerhaus, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti und andere, Kat. Nr. 57
Aarau 1908, Saalbau, Kunstverein, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler und andere, Kat. Nr. 52
Winterthur 1908, Kunsthalle, Giovanni Giacometti – Stampa und Carl Montag – Paris, Kat. Nr. 25 (dort datiert «1907»)
Zürich 1913, Kunsthaus, Eine Zürcher Privatsammlung: Schweizerkunst des 19. und 20. Jahrhunderts, [Sammlung Richard Kisling] Nr. 110 (dort datiert «1907»)
Bern/Chur 2009/2010, Kunstmuseum/Bündner Kunstmuseum, Giovanni Giacometti, Farbe im Licht, Kat. Nr. 32, S. 202, Abb. S. 71
Lens/Crans-Montana 2013/2014, Fondation Pierre Arnaud, Divisionnisme, Couleur maîtrisée?, Couleur éclatée!, S. 287, Abb. S. 161

Das Gemälde steht exemplarisch für den Stil der malerischen Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der als Divisionismus oder auch Pointillismus in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Diese Kunstströmung entwickelte sich in Frankreich mit Malern wie George Seurat und fand ihre Ausstrahlung bis in die entlegenen Orte der Schweizer Alpen. Giovanni Giacometti hat in diesem Bild mit den fein nebeneinander gesetzten Farbpunkten, -flecken und -linien eine faszinierende Farbwirkung voller Leuchtkraft erzeugt – ein Meisterwerk des Neoimpressionismus. Giacometti verwendete als Malgrund eine Eternitplatte, ein damals neu auf dem Markt erhältliches Material. Auch andere Künstler wie Hodler und Amiet verwendeten diese zwar äusserst stabilen, aber schweren und leicht zerbrechlichen Platten für kurze Zeit.
Die Postkutsche steht im Dorfzentrum von Stampa auf dem kleinen Platz am Kopf der Brücke über den Fluss Maira. Im Zentrum des Bildes ist das «Haus an der Brücke» zu erkennen, das 1927 vom Hochwasser teilweise weggespült wurde. Rechts, nicht im Bild, steht das Geburtshaus des Künstlers, das Gasthaus «Piz Duan», in dem sich nebst dem Hotel und Restaurant auch ein Laden, die Post und ein Telegrafenamt befand. Giovanni Giacometti wohnte ab 1906 zusammen mit seiner Frau Annetta und ihren Kindern in einem nahe gelegenen Wohnhaus und arbeitete in seinem Atelier neben dem Haus.
Das Werk kaufte der Zürcher Kunstsammler und Mäzen Richard Kisling (1862–1917), der für seine umfassende Kunstsammlung eigens einen Galerietrakt in der 1913 neu erbauten Villa «Krähbühl» am Zürichberg erbauen liess. Vor dem Umzug in den herrschaftlichen Familiensitz zeigte das Kunsthaus Zürich im Sommer 1913 eine Auswahl von 535 Werken aus Kislings Sammlung, darunter auch das hier angebotene Gemälde.

146 Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion

Il Pane (piccolo)

Das Brot (Kleine Fassung)

1908. Öl auf Leinwand. In Originalrahmen. 56,5 × 50,3 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert und datiert «G / G / 1908», rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert «Giovanni Giacometti / 1908». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Mit pastosem Farbauftrag, stellenweise mit minimen Krakelüren. Am Bildrand leicht durch den Rahmen berieben. In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnisse
Paul Müller/Viola Radlach, Giovanni Giacometti, Werkkatalog der Gemälde, Band II/1, Zürich 1997, Nr. 1908.19.
Registro dei quadri, Heft 1, S. 32, Nr. 90

Provenienz
Slg. Prof. Dr. Eberhard Grisebach, Jena/Zürich, angekauft um 1910
Privatsammlung Glarus, angekauft um 1940
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 1995, Los 48, dort angekauft von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf dem Chassis mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Albert Gessler, Die IX. Nationale Kunstausstellung der Schweiz, in: Die Kunst für Alle, 1. November 1908. S.75
Erwin Poeschel, Giovanni Giacometti, in: Pro Helvetia, Monatshefte, Jg. 2, Nr. 12, Dez. 1920, S. 462
Elisabeth Esther Köhler, Giovanni Giacometti 1868–1933, Leben und Werk, vgl. Nr. 107, die dort erwähnte «3. Fassung»

Ausstellungen
Winterthur 1908, Kunsthalle, Giovanni Giacometti – Stampa und Carl Montag – Paris, Kat. Nr. 9
Glarus 1956, Kunsthaus, Kunst der Gegenwart aus Glarner Privatbesitz, Kat. Nr. 82
Chur 1968, Kunsthaus, Jubiläumsausstellung Giovanni Giacometti, Kat. Nr. 34
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 103
Trubschachen 2001, 16. Kunstausstellung, Schweizer Kunst von G. Giacometti bis heute
Bern 2003, Kunstmuseum, Hommage à E.W.K., Meisterwerke von Giovanni, Alberto und Diego Giacometti aus der Sammlung von Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 5

Das in pointillistischer Manier ausgeführte Bildnis des Bauern beim Brotschneiden entstand unter dem Eindruck der expressiven Malerei van Goghs. Die farbintensive Komposition ist die letzte von drei Fassungen (Müller/Radlach 1908.17–19). Dargestellt ist Giovanin de Vöja, ein aus Villa di Chiavenna stammender Kleinbauer. Die zweite Fassung «Il pane» wurde 1908 vom Basler Kunstverein angekauft. Albert Gessler, Mitglied der Ankaufskommission, schrieb über das Werk: «Giovanni Giacometti, ebenfalls hell malender Pointillist, bringt «Jünger von Emmaus» zu visionärer Leuchtkraft, aber kaum zu vollendet plastischer Gestaltung; diese erreicht er dann in einem farbig ungemein starken Brotesser [...].»

147 Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion

Narciso – Narziss

1922–1924. Öl auf Leinwand. 110 × 80 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «GG / 1924», rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert «Giov^ni Giacometti / 1922». Auf dem alten Chassis, in der originalen Nagelung, etwas Frühschwundrisse, links vom Kopf des Knaben leicht aufstehende Farbscholl. Rückseitig Leinwand teilweise hinterlegt. Farbfrische Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 100 000

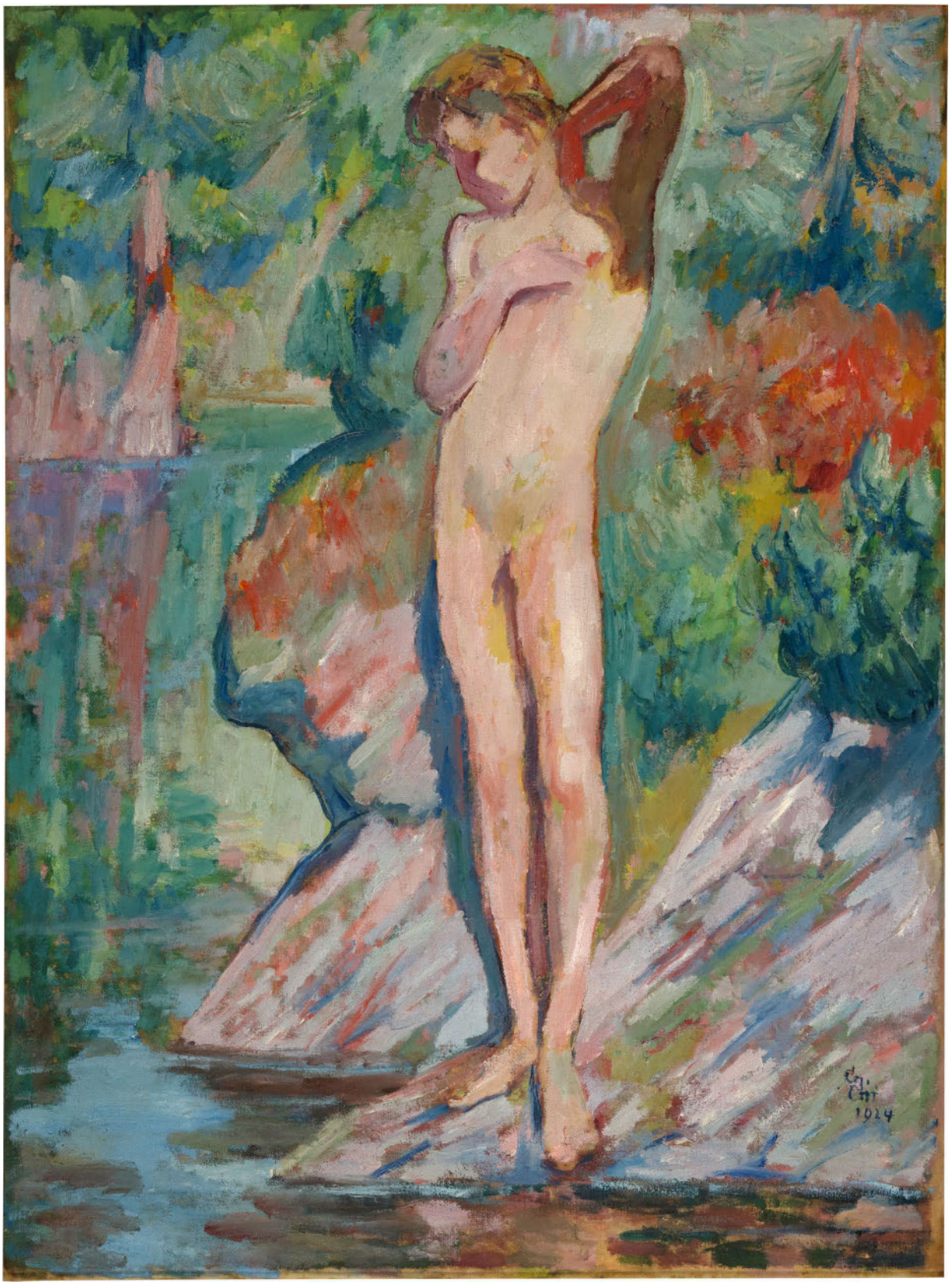
Werkverzeichnisse
Paul Müller/Viola Radlach, Giovanni Giacometti, Werkkatalog der Gemälde, Band II/2, Zürich 1997, Nr. 1922.09
Registro dei quadri, Heft 2, S. 39 Nr. 394

Provenienz
Galerie Aktuaryus, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Eduard Briner, Giovanni Giacometti, Zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers, in: Die Kunst in der Schweiz, Genf 1928, S. 252 Abb. 10
Elisabeth Esther Köhler, Giovanni Giacometti 1868–1933, Leben und Werk, Zürich 1969, Nr. 349, dort datiert «1924»

Ausstellungen
Bern 1925, Kunsthalle, Giovanni Giacometti und andere, Kat. Nr. 4
Chur 1925, Villa Planta, Bündner Kunstverein, Giovanni Giacometti, Kat. Nr. 4
Zürich 1927, Galerie Aktuaryus, Kat. Nr. 18

Giovanni Giacometti griff mit dem Bildmotiv «Narziss» ein Thema auf, das in der Kunst von der Antike über Caravaggio (1571–1610) und den Barock bis in die Gegenwart behandelt wurde. Die Geschichte des attraktiven Sohnes des Flussgottes Kephissos und der Nymphe Leiriope erlangte durch die berühmten Metamorphosen des antiken römischen Dichters Publius Ovidius Naso, kurz Ovid, Bekanntheit. Narziss verliebte sich leidenschaftlich in sein eigenes Spiegelbild im Wasser und ging an der Unfähigkeit, den Blick von sich selbst abzuwenden, zugrunde.
Bei Giacomettis posierendem Jünglingsakt mit angewinkelten Armen, der auf einem Felsvorsprung vermutlich am Cavlocciosee steht, ist nicht überliefert, wer dem Maler Modell stand. Es könnte sich um seinen zweitgeborenen Sohn Diego handeln. Giacometti ging es bei diesem Gemälde vor allem um die Darstellung von Farb- und Lichteffekten an einem sonnigen Sommertag im Engadiner Hochtal und um die Wirkung der Spiegelungen auf der Wasseroberfläche. Mit diesem Gemälde schuf er ein eindrucksvolles Werk des Schweizer Impressionismus.


1924

148 Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion

Bitaberghsee bei Maloja

1928. Öl auf Leinwand. 38 × 45 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert «G. / G.», rückseitig signiert, bezeichnet und datiert «Giov^ni Giacometti / Maloja 1928». Auf dem alten Chassis, in der alten Nagelung. Am Bildrand leicht durch den Rahmen berieben. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 70 000

Werkverzeichnis
Paul Müller/Viola Radlach, Giovanni Giacometti, Werkkatalog der Gemälde, Band II/2, Zürich 1997, Nr. 1928.14

Provenienz
Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 18. Juni 1980, Los 469, dort angekauft von Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 59, dort angekauft von Privatsammlung Schweiz

Der Bitaberghsee liegt unweit der Höhe des Malojapasses. Er ist von mächtigen Tannen umgeben, nur am Südufer lichtet sich der Wald in Richtung Pass dal Caval. In der Nähe befindet sich der Cavlocciosee, an dessen Ufer Giovanni Giacometti eine kleine Hütte für Malutensilien und Kleider unterhielt.

149 Juan Gris

Madrid 1887–1927 Boulogne-sur-Seine

Carafe et verre

1919. Öl auf Leinwand. 41 × 33 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Juan Gris / 4 – 19». Am Bildrand leicht durch eine ehemalige Rahmung berieben. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 600 000

Werkverzeichnis
Douglas Cooper/Margaret Potter, Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Bd. II, Paris 1977, Nr. 300

Provenienz
Slg. Léonce Rosenberg, Paris
Slg. Pierre Faure, Paris
Galerie Simon, Paris
Slg. Douglas Cooper, London
Slg. Maurice d'Arquian, Brüssel
Galerie Georges Moos, Genf, 1951 dort angekauft von
Slg. Anna Blankart, Zürich (1987), durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Daniel-Henry Kahnweiler, Juan Gris – Leben und Werk, Stuttgart 1968, S. 213–214
Juan-Antonio Gaya Nuño, Juan Gris, Paris 1974, Kat. Nr. 358

Ausstellungen
Wohl Paris 1919, Galerie de L'Éffort moderne, Léonce Rosenberg
Zürich 1933, Kunsthaus, Juan Gris, Kat. Nr. 90, dort betitelt «Bouteille, verre et journal»

Im April 1919 stellte Léonce Rosenberg in Paris die neuesten Werke von Gris aus. So schrieb der Künstler an Daniel-Henry Kahnweiler im Brief vom 25.8.1919. «Meine Ausstellung im April hatte einigen Erfolg. Ich hatte einigen Erfolg. Der Gesamtausdruck war nicht schlecht, und es sind viele Leute gekommen […]. Seit einiger Zeit bin ich mit meiner Arbeit nicht unzufrieden, denn ich glaube, dass ich nun endlich wieder etwas zustande bringe […]. Es ist mir auch gelungen, mich in der Malerei von einer allzu brutalen, beschreibenden Realität zu lösen. Meine Malerei ist poetischer geworden, um es einmal so auszudrücken. Ich hoffe, es gelingt mir, eine vorgestellte Realität mit reinen Elementen des Geistes so präzis wie möglich zum Ausdruck zu bringen: das heisst also, ungenau und präzis zu malen, im Gegensatz zur schlechten Malerei, die genau und unpräzis ist.». Das vorliegende Werk entstand in dieser vom Künstler beschriebenen Zeit im April 1919 und wird wohl auch in der Ausstellung bei Rosenberg ausgestellt worden sein.


LE
SAL
JUAN GRIS
4-19

150 Juan Gris

Madrid 1887–1927 Boulogne-sur-Seine

Le raisin

1927. Öl auf Leinwand. 41 × 33 cm. Farbfrisch und in tadelloser Gesamterhaltung, eine unauffällige, kleine Retouche im Rot des Tischtuchs.

Schätzung CHF 350 000*

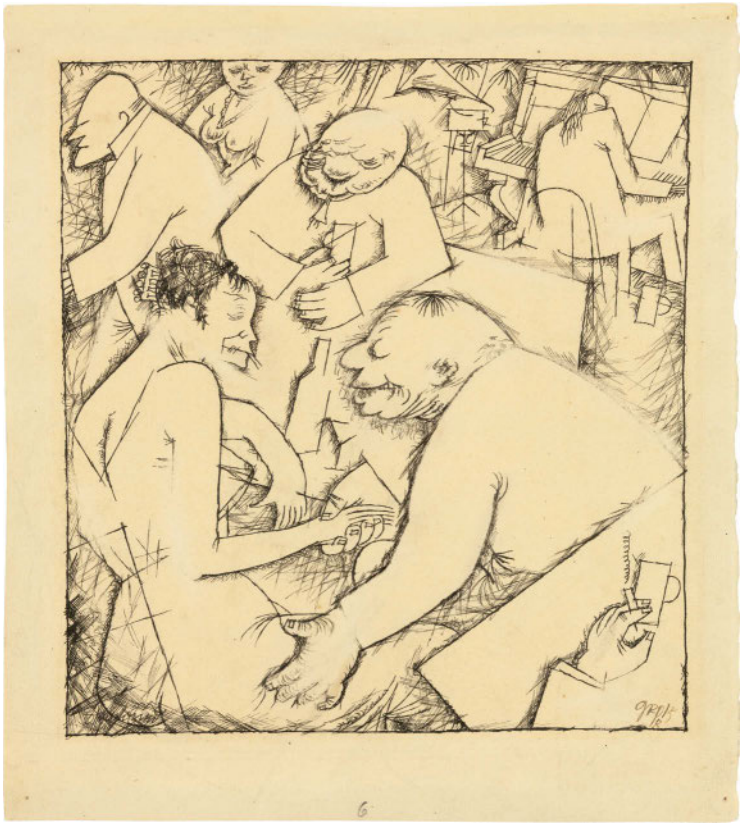
Werkverzeichnis
Douglas Cooper/Margaret Potter, Juan Gris, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Bd. II, Paris 1977, Nr. 616

Provenienz
Atelier des Künstlers
Galerie Simon/Galerie Louise Leiris, Paris, rückseitig mit Etikett und den Nummern 11452/5815, von dort an
Privatsammlung, Barcelona
Galerie Louise Leiris, Paris, mit der Nummer 11452, dort im November 1957 erworben von
Saidenberg Gallery, New York, rückseitig mit Etikett, von dort an
Privatsammlung USA, durch Erbschaft an
Privatsammlung USA

Literatur
Daniel-Henry Kahnweiler, Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits, Paris 1946, Abb. Tf. XLIV
Daniel-Henry, übersetzt von Douglas Cooper, Juan Gris: His Life and Work, New York 1947, Abb. Tf. 110
Juan-Antonio Gaya Nuño, Juan Gris, Boston/Barcelona 1974, Nr. 220, S. 193, 195, 246

Ausstellung
Paris 1957, Galerie Louise Leiris, L'atelier de Juan Gris: peintures de 1926 et 1927, Kat. Nr. 14 (abgebildet auf dem Umschlag und auf dem Ausstellungsplakat)

Juan Gris war neben Pablo Picasso und Georges Braque einer der Begründer und Hauptvertreter des «synthetischen Kubismus». Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelten die Kunstschaffenden eine Sehnsucht nach einem klassischeren Ideal («Retour à l'ordre»). Im Gegensatz zu Picasso und Braque blieb Gris dem Kubismus aber weiterhin verpflichtet, entwickelte ihn jedoch in eine neue Richtung. Immer noch malte er seine bahnbrechenden Stillleben, in denen er Bildelemente als Collage neben- und übereinandersetzte, nannte seinen neuen Stil nun aber «deduktiv». Er meinte dazu, dass die farbigen Formen bestimmte private Beziehungen zwischen den Elementen einer imaginären Realität suggerieren sollten. Es ist eine viel freiere Art der Darstellung und die Farbigkeit verblüfft mit einer vorher nicht dagewesenen Üppigkeit. Sein Stil wurde poetischer, oft verwendete er als Umrissgestaltung eine Wellenform. Vermehrt arbeitete er auch für das Theater und schuf unter anderem Kostüme und Dekorationen für Serge Diaghilevs «Ballets Russes» oder für eine Inszenierung von Charles Gounods Oper «La colombe». Gris fühlte sich von Anfang an der Vermittlung seiner Kunst verpflichtet. 1924 hielt er an der Pariser Sorbonne den berühmten Vortrag mit dem Titel «Des possibilités de la peinture» (über die Möglichkeiten in der Malerei). Er war in dieser Zeit auf dem Höhepunkt seiner Karriere und ein vielgefragter Künstler; die Sammlerin Gertrude Stein (1874–1946) schrieb 1924, Gris sei ein perfekter Maler. Eine Niereninsuffizienz führte ab 1925 zu einer rapiden Verschlechterung seines Gesundheitszustandes, 1927 verstarb er mit nur 40 Jahren viel zu früh an der heimtückischen Krankheit. Das hier angebotene Gemälde entstand kurz vor seinem Tod. Es gilt als eines der wichtigen Werke seines reifen Stils. Noch immer gibt er dem Werk einen zweiten, inneren Rahmen und differenziert die Formen durch klare Abgrenzungen, aber die Umsetzung des Stilllebens ist viel freier und lyrischer. Die Obstschale mit Birnen und Trauben sowie die daneben liegende Zitrone und die angedeutete Flasche rechts sprengen die Bildanlage auf dem roten Tischtuch. «Le raisin» ist eines der letzten Werke, die Gris schuf – eine Hommage an den Kubismus und zugleich eine Befreiung davon.



151 George Grosz
1893 Berlin 1959

EWK Seitensprung – Dresdner Puff – Chicago Hothouse Berlin

1918. Tuschfederzeichnung auf festem Velin. 18,4 × 17 cm, Einfassungslinie. Unten rechts vom Künstler in Feder in Tusche signiert und datiert «Grosz / 18», unten links in der Ecke bezeichnet «Ehrenfried», rückseitig eigenhändig bezeichnet, mit Nachlassstempel «3/44/3». Tadellos in der Erhaltung. Ganz leichter Lichtrand. Rückseitig mit Beschriftung, Montierungsresten und Klebespuren.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung von Ralph Jentsch, datiert vom 11. Juli 2024, liegt vor. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen

Provenienz
Nachlass des Künstlers
Richard Cohn, New York, dort 1972 erworben von
Galerie Kornfeld & Klipstein, Bern, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Junge Kunst, Berlin 1921, Band 21, S. 21
George Grosz, Die Gezeichneten, Berlin 1930, Abb. S. 81

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 150, Abb. S. 267
Genf 1999/2000, Musée d'art et d'histoire, Steinlen et l'Époque 1900, S. 180, Abb. S. 57
Barcelona 2000, Museu Picasso, Steinlen y la época de 1900, S. 211, Abb. S. 57
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 89, S. 287, Abb. S. 151

Nach seinem Schulabschluss besuchte Georg Ehrenfried Gross, der sich erst ab 1916 George Grosz nannte, die Königlich Sächsische Kunstgewerbeschule in Dresden, wo er unter anderem auch Otto Dix begegnete. 1912 erhielt er ein Stipendium für ein Studium an der Berliner Kunstgewerbeschule und lernte dort die europäische Kunstszene kennen. Seine künstlerische Inspiration fand er fortan in den Vergnügungsvierteln der Metropole.
Im Ersten Weltkrieg wurde Grosz 1917 als Infanterist eingezogen, aber schon kurz darauf als «dienstuntauglich» entlassen. Zurück in Berlin entstanden apokalyptische Darstellungen des Grossstadtlebens, die sich kritisch mit dem Kriegsgeschehen und seinen Auswirkungen auf die Hauptstadt auseinandersetzten. In dieser Zeit entstand auch sein frühes Hauptwerk «Metropolis», das sich heute im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid befindet.
Wie viele seiner Zeitgenossen übersetzte Grosz den inneren Zerfall der deutschen Gesellschaft unverblümt und mit Sarkasmus in die Kunst. Im Jahr 1923 publizierte er 100 zwischen 1915 und 1923 entstandene Zeichnungen in der vom Berliner Malik Verlag herausgegebenen Sammelmappe «Ecce Homo». Da er in den Blättern scharfe Kritik an Krieg, Politik und sozialer Ungerechtigkeit übte, kam es zur Konfiszierung mehrerer Blätter und Grosz wurde wegen «Verbreitung unzüchtiger Schriften» vor Gericht gestellt.
«Ecce Homo» beschreibt eine Szene aus dem Johannesevangelium, in der Pontius Pilatus Jesus dem Volk als unschuldig vorführt. In «Siehe, der Mensch», so die deutsche Übersetzung, führt Grosz die Menschen den Menschen vor. Er zeigt die menschlichen Abgründe und die Gesellschaft in all ihren Facetten. Das hier angebotene Blatt trägt rückseitig den Vermerk «Ecce Homo». Es entstand im Umfeld der Ecce-Homo-Zeichnungen, wurde aber schliesslich nicht in die Mappe aufgenommen. Die Bordellszene schildert schonungslos das Treiben in der halbseidenen Schattenwelt während des letzten Kriegsjahres. Das Blatt blieb bis zu Grosz' Tod in seinem Eigentum.

152 George Grosz

1893 Berlin 1959

EWK Strassenszene – Hotel Mano

Um 1920. Rohrfeder und Federzeichnung in Tusche auf Velin. 46 × 29,5 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Grosz». Rückseitig bezeichnet «Dresden». Reissnagellöcher in den Ecken. Oben links mit leichten Falten. Rückseitig mit Montierungsresten. Sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung von Ralph Jentsch, datiert vom 11. Juli 2024, liegt vor. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen

Provenienz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 154, Abb. S. 275
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 57, S. 134, Abb. S. 100
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 88, S. 287, Abb. S. 150
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 154, Abb. S. 275
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 57, S. 134, Abb. S. 100
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 88, S. 287, Abb. S. 150

Mit mahnend schamlosem Blick malte und karikierte George Grosz das Nachkriegsleben auf den Strassen und hinter den Fassaden Deutschlands. Mit beissend kritischer Direktheit zeigte er seine Umgebung in moralisierender Absicht, um so die Heuchelei des vermeintlich schönen bürgerlichen Lebens und die Verderbtheit, die sich hinter dem äusseren Anschein von Biederkeit verbirgt, aufzuzeigen. Gerade in den Blättern nach dem Ersten Weltkrieg ist es die scheinbar von allen moralischen Werten verlassene Gesellschaft in den politischen und wirtschaftlichen Wirren der Weimarer Republik, die sich Grosz' Beobachtungen nicht entziehen kann. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit hielt er so die auseinanderdriftende deutsche Gesellschaft in all ihren Facetten fest. Es waren die neu entstandenen «Kapitalisten», die spiessigen Kleinbürger, die Kleinkriminellen und die Menschen am Rande der Gesellschaft, die Eingang in Grosz' Repertoire fanden. Für wenige brachte das Nachkriegsdeutschland die «Goldenen Zwanziger», für die meisten aber den täglichen Kampf ums Überleben im Grossstadtdschungel. Grosz erlebte beides hautnah und wurde zum schonungslosen Dokumentaristen seiner Zeit. Mit der 1923 publizierten Sammelmappe «Ecce Homo» entstand ein eindrückliches Panoptikum, in dessen Mittelpunkt stets der Mensch als Agierender in der Gesellschaft steht. Die vorliegende Zeichnung gehörte sicherlich zu der grösseren Auswahl der schliesslich 100 publizierten Blätter, wurde dann aber nicht ins Konvolut aufgenommen. Sie ist eine der vielschichtigen Strassenszenen, die unverblümt Einblick in die menschliche Seele einer durch einen sinnlosen Krieg verrohten Gesellschaft geben.

153 Keith Haring

Kutztown 1958–1990 New York

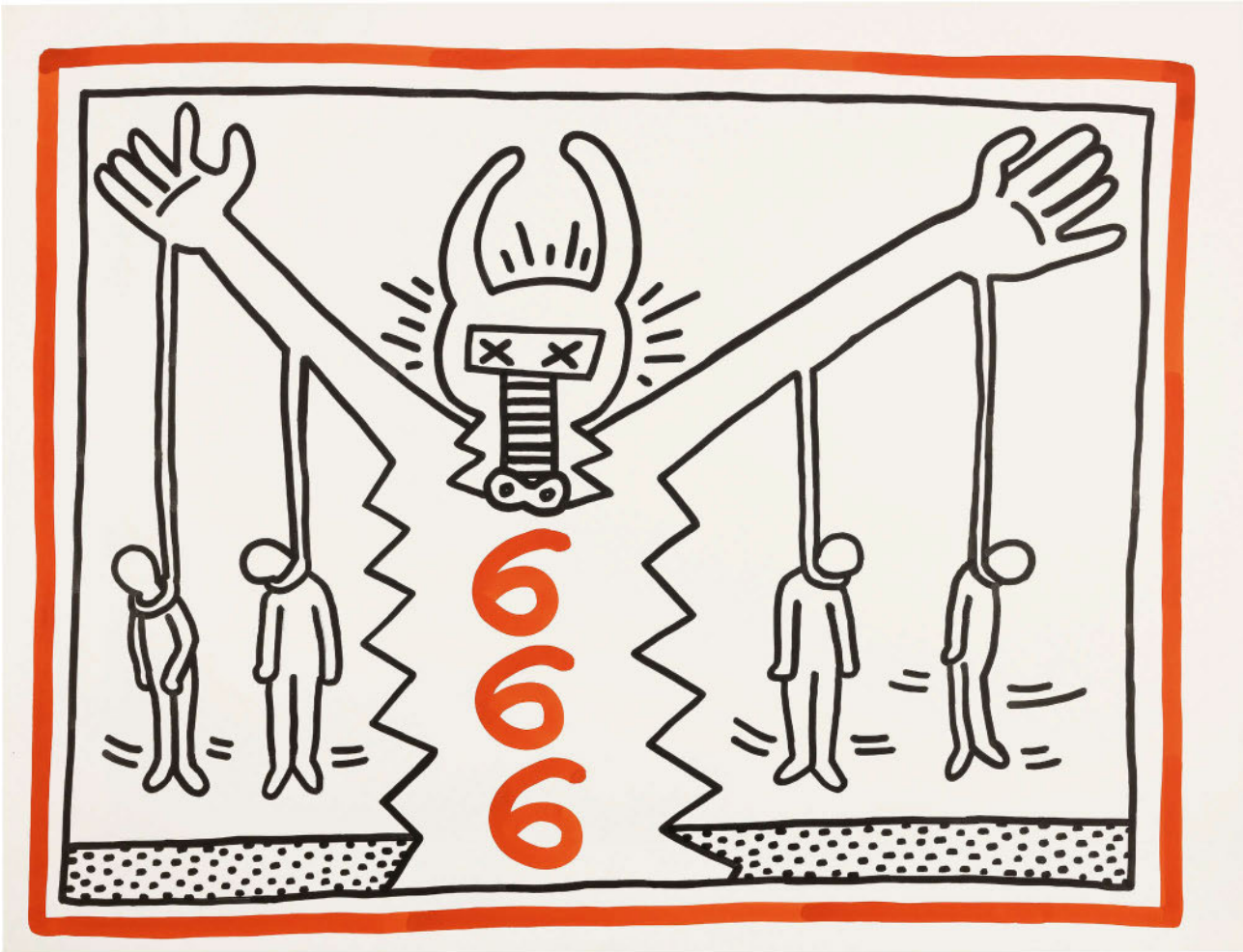
Untitled

1983. Pinsel in orangeroter und schwarzer Tusche auf festem Velin. 96,2 × 126 cm. Rückseitig unten mittig vom Künstler signiert und datiert « K. Haring SEPT. 3 – 1983». In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Provenienz
Tony Shafrazi Art Gallery, New York
Galerie Kaiforsblom, Helsinki (Etikett auf dem Rückenkarton)
Auktion Christie's, New York, 24. Februar 1993, Los 147, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Die Arbeiten von Keith Haring bestechen durch ihre klaren Linien und ihre Flächigkeit. Charakteristisch sind auch die konsequente Zweidimensionalität, der cartoonhafte Stil und die harten Farbkontraste. Einige Methoden entnahm der amerikanische Pop Art Künstler der Graffiti-Szene der 1980er-Jahre. Sein Ziel war es, seine Kunst für alle verständlich und jedermann zugänglich zu machen. Dabei half ihm die Tony Shafrazi Art Gallery in New York, über die auch das vorliegende Werk verkauft wurde. Haring übernahm von der New Yorker Strassenkultur Themen wie Geburt, Sexualität, Krieg und Tod. In der hier angebotenen Arbeit wird das Thema des Satans aufgenommen, der im Zentrum der Arbeit gehörnt dargestellt wird. Der Teufel gilt als Personifizierung des Bösen, und wird in der Bibel auch mit der Zahl «666», hier in Orangerot, bezeichnet. Die Zahl ist in der Bibel als Rätsel angelegt. Sie stammt aus dem letzten Buch des Neuen Testaments, der Offenbarung des Johannes, wo es heisst: «Hier braucht man Kenntnis. Wer Verstand hat, berechne den Zahlenwert des Tieres. Denn es ist die Zahl eines Menschennamens; seine Zahl ist sechshundertsechsundsechzig.» (Off. 13, 17). Haring hinterfragte mit seinen Werken die Entwicklung der Gesellschaft und deren Auswirkung auf das Individuum. Es sind Botschaften, wie auf diesem Werk, gegen die Gewalt der Herrschenden und gegen die Barbarei.


666

154 Erich Heckel

Döbeln 1883–1970 Radolfzell

Männerbildnis (Männliches Bildnis / Männerkopf / Mann im Gebet)

1918–1919. Farbholzschnitt auf Blotting. 46,2 × 32,5 cm, Druckstock; 62 × 49,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Erich Heckel», links bezeichnet «Probe / Eigendruck». Starker Falz und leicht stockfleckig. Rückseitig mit Spuren des Druckprozesses sowie Atelierspuren. Sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Ebner/Gabelmann 739 H/III/A

Provenienz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Das bedeutendste Selbstbildnis aus dem graphischen Werk des Künstlers ist wahrscheinlich Ende 1918, kurz nach der Rückkehr des Künstlers aus dem Krieg, in Berlin entstanden. Bei Dube wird «1919» als Entstehungsjahr angegeben, aber es gibt einzelne mit «1918» datierte Frühdrucke, so z. B. das Exemplar der ehem. Sammlung Gustav Schiefler in Hamburg, vgl. Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22.–24. Juni 1983, Los 300, oder wohl auch das vorliegende Blatt, das mit «Probe / Eigendruck» bezeichnet ist.
Gedruckt wurde der Holzschnitt mit der Zeichnung in Schwarz und drei mit dem Pinsel eingefärbten Tonplatten in Ocker, Grün und Blau. Ein wichtiges Dokument aus Heckels graphischem Œuvre.

Probe
Egoudruck

E. Nolde

155 Eva Hesse

Hamburg 1936–1970 New York

Untitled

1960. Öl auf Leinwand. 71,5 × 71,3 cm. Stellenweise mit Krakelüren. In sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Provenienz
Robert Miller Gallery, New York, Inv. Nr. Hess-0145, C-341
Margarete Roeder Gallery, New York, dort am 15. Juli 1989 erworben von Privatsammlung Schweiz

Ausstellung
Winterthur 2006, Kunstmuseum, Plane/Figure: Works on Paper, Amerikanische Kunst aus Schweizer Privatsammlungen und aus dem Kunstmuseum Winterthur, Kat. Nr. 74

Nach ihren Studien an der Cooper Union und der Yale School of Art and Architecture begann Eva Hesse 1960 als Künstlerin aktiv zu werden. Ihre Lehrer Josef Albers und Rico Lebrun prägten sie ebenso wie der allgegenwärtige Abstrakte Expressionismus, wobei sie sich vor allem mit der zweiten Generation der Bewegung auseinandersetzte, die sich mit Farbfeldmalerei beschäftigte. Hesse liess sich aber nicht festlegen und entwickelte ihre eigene künstlerische Praxis. Obwohl sie immer wieder mit der Gegenständlichkeit kokettierte, ging es ihr in erster Linie um den Ausdruck des Ungreifbaren, um ein wiederkehrendes psychologisches Motiv wie einen Geisteszustand, eine Stimmung oder eine Erinnerung.
Am Anfang entstand eine Reihe von Bildern, die als «Spectres» (Gespensterbilder) bezeichnet werden: schemenhafte Bildräume, die schon auf die noch freieren Gemälde vorausweisen, mit denen sie sich in Folge beschäftigt. Letztere bilden eine Art Scharnierfunktion zu Hesses plastischen Arbeiten, mit denen sie wenige Jahre später beginnen wird. Frühe Gemälde der mit 34 Jahren jung verstorbenen Künstlerin sind sehr selten. Das hier angebotene Werk zeigt die ganze Kraft ihrer Kunst, die starre Normen und Formen aufbrach und das Magische und Verspielte suchte.

156 Eva Hesse

Hamburg 1936–1970 New York

Untitled

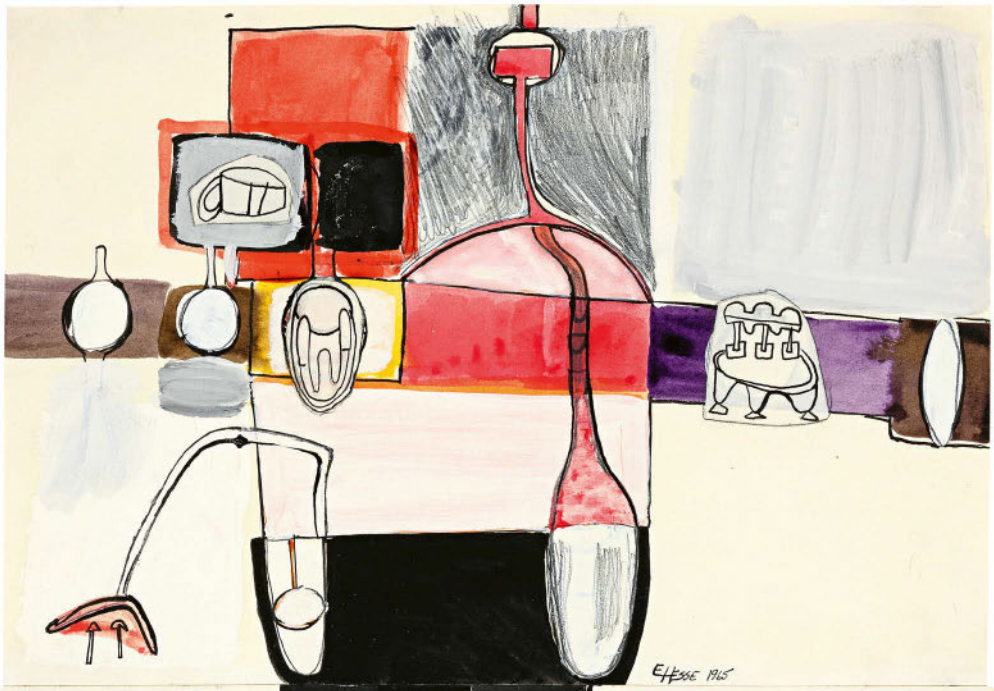
1965. Collage, Gouache, Aquarell und Bleistift auf festem Velin. 46 × 32,5 cm. Mitte rechts von der Künstlerin signiert und datiert «E Hesse 1965». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung. Das Papier von der Künstlerin aus zwei Bögen zusammengefügt.

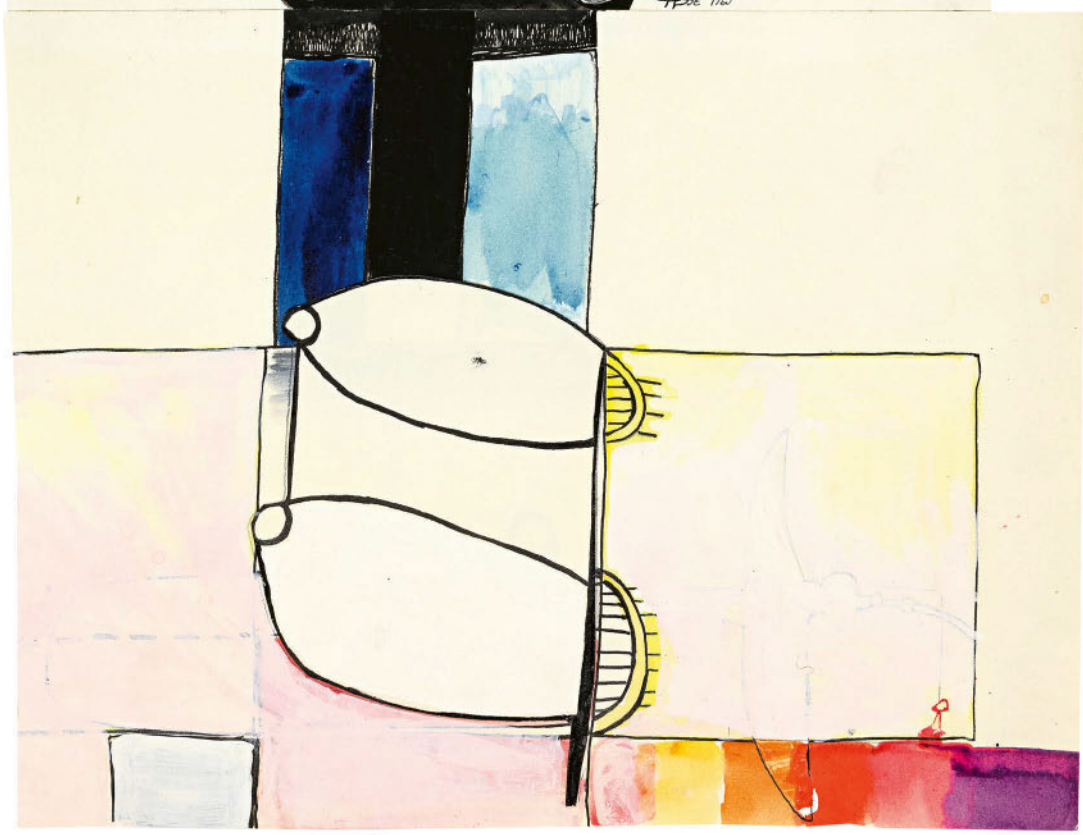
Schätzung CHF 75 000

Provenienz
Margarete Roeder Gallery, New York, Inv. Nr. C 201, dort am 20. Juli 1988 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Ulm 1994, Ulmer Museum, Eva Hesse: Drawing in Space – Bilder und Reliefs, Abb. S. 56
Münster 1994, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Eva Hesse
Winterthur 2006, Kunstmuseum, Plane/Figure: Works on Paper. Amerikanische Kunst aus Schweizer Privatsammlungen und aus dem Kunstmuseum Winterthur, Kat. Nr. 80

1961 heiratete Eva Hesse den Bildhauer Tom Doyle und verbrachte mit ihm 1964/1965 ein Jahr beim Sammlerehepaar Friedrich und Isabel Arnhard Scheidt in Kettwig an der Ruhr bei Essen. Während ihres Atelieraufenthalts in deren Textilfabrik fand Eva Hesse in den verlassenen Fabrikationshallen Materialen, die sie zu einer intensiven Auseinandersetzung mit plastischen Arbeiten inspirierten. Diese Werke sollten Hesse 1965 nach ihrer Rückkehr nach New York weit herum bekannt machen. In ihren parallel dazu entstandenen Zeichnungen sind zahlreiche Elemente angelegt, die sie später für ihre unkonventionellen Installationen und Objekte einsetzte. Das hier angebotene, in einer ausgeklügelten Mischtechnik umgesetzte Blatt zeigt meisterhaft ihr ständiges Oszillieren zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion.


E HESSE 1965



157 Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Weiden am Wegrand

Um 1890. Öl auf Leinwand. 26,5 × 36 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «F Hodler.». Doubliert, auf neuerem Chassis montiert. Farbfrisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnis
Oskar Bätschmann/Paul Müller, Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 1, Die Landschaften, Teilband 1, Zürich 2008, Nr. 222

Provenienz
Slg. M. H. Darier, Genf (1895–1938)
Slg. Arthur Stoll, Arlesheim (1938–1972), 1972 durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur
Marcel Fischer, Sammlung Arthur Stoll, Skulpturen und Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Zürich/Stuttgart 1961, Kat. Nr. 347 (dort betitelt und datiert «Junge Weiden im Riedland», um 1890)
Karoline Beltinger, Die Formatfrage, Malleinen, ihre Formate und deren Veränderungen im Zuge der Kompositionsfindung, in: Karoline Beltinger, Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler, Zürich 2007, S. 40f. (dort betitelt und datiert «Weiden am Wegrand», um 1890)

Ausstellungen
Vevey 1948, Musée Jenisch, Exposition F. Hodler à l'occasion du 30e anniversaire de la mort du grand peintre national. Collection du Prof. Dr. A. Stoll, Nr. 14 (dort betitelt und datiert «Saules, Plaine genevoise, 1895»)
Neuenburg 1949, Musée des beaux-arts, Exposition B. Menn – F. Hodler – P. Pignolat. Collection du Prof. Dr. A. Stoll, Nr. 28 (dort betitelt und datiert «Saules, Plaine genevoise, 1895»)
Pfäffikon 2000, Seedamm-Kulturzentrum, Westwind, Zur Entdeckung des Lichts in der Schweizer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, Kat. Nr. 152 (dort betitelt und datiert «Zwei kleine Weiden im Riedland, um 1890»), Abb. S. 169

Die Bildkomposition mit Blick auf eine Ebene ist in verschiedenen Werken aus Hodlers Schaffensphase um 1890 zu finden. Hodler überlagerte und verdichtete die Kronen der zwei am Rand eines Weges stehenden Weidenbäumchen zu einer einzigen Form. Diese hebt sich bildbestimmend vom hellen Blau des Himmels ab. Das Werk strahlt durch die hellen Farben eine sommerliche Frische aus.

158 Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Bildnis Clara Battié (Le sourire)

1898. Öl auf Leinwand. 46 × 33,5 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «F. Hodler.» und links neben der Unterschrift kaum mehr sichtbar datiert «1898». Auf dem originalen Chassis. Randseitig mit Leinwand verstärkt und mit Heftklammern befestigt. Die Quadrierung ist leicht unter der dünn aufgetragenen Ölfarbe ersichtlich. In guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnis
Oskar Bätschmann/Paul Müller, Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 2, Die Bildnisse, Zürich 2012, Nr. 799

Provenienz
Galerie Moos, Genf 1935, Kat. Nr. 63 (dort betitelt und datiert «Le sourire, 1898»), dort angekauft von
Slg. Arthur Stoll, Arlesheim, durch Erbschaft seit 1972 an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Carl Albert Loosli, Generalkatalog Bern 1921–1924, Nr. 1312 (dort betitelt und datiert «Mädchenbildnis [Das Lächeln / Le sourire], 1898»)
Werner Müller, Achtung Falschkunst ! Hodler unter der Lupe, in: Das Kunstblatt, 12. Oktober 1928, S. 300f. (dort betitelt «Le sourire»)
Carl Albert Loosli, Ferdinand Hodler, Les artistes nouveaux, Paris 1931, S. 28, Abb. Nr. 12
Werner Y. Müller, Die Kunst Ferdinand Hodlers, Gesamtdarstellung, Bd. 2, Reife und Spätwerk 1895–1918, Zürich 1941, S. 58 Abb. 488 (dort betitelt und datiert «Frauenbildnis / Das Lächeln, um 1898»)
Marcel Fischer, Sammlung Arthur Stoll, Skulpturen und Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, Zürich/Stuttgart 1961, Kat. Nr. 358 (dort betitelt und datiert «Bildnis Clara Battié, 1898»)
Hansjakob Diggelmann, Die Werke Ferdinand Hodlers in der Sammlung Arthur Stoll, in: Brugger Neujahrsblätter, 1972, S. 133, 138
Jura Brüschweiler, Zu einigen Porträts und Selbstbildnissen: Entstehung, Deutung, Datierung, in: Ausstellungskatalog, Berlin/Paris/Zürich, 1983, Nationalgalerie/Musée du Petit Palais/Kunsthaus, Ferdinand Hodler, S. 421

Ausstellungen
Genf 1918, Galerie Moos, Exposition Ferdinand Hodler, Kat. Nr. 157 (dort betitelt und datiert «Tête bleue, 1898»), mit Stempel auf Keilrahmen
Basel 1919, Kunsthalle, Gedächtnisausstellung Ferdinand Hodler, Kat. Nr. 46 (dort betitelt «Portrait de jeune fille»)
Bern 1921, Kunstmuseum, Hodler-Gedächtnis-Ausstellung, Kat. Nr. 302 (dort betitelt «Frauenbildnis / Le sourire»)
Paris 1934, Musée du Jeu de Paume, L'art suisse contemporain depuis Hodler, Kat. Nr. 111
Bern 1936, Kunsthalle, Ferdinand Hodler 1853–1918, Kat. Nr. 46 (dort betitelt «Frauenkopf / Das Lächeln»)
Bern 1938, Ferdinand Hodler-Gedächtnisausstellung, Veranstaltet zur Ehrung des Meisters bei Anlass der zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages, Kat. Nr. 87 (dort betitelt «Mädchenbildnis in Blau /Le sourire»)
Zürich 1939, Kunsthaus, Schweizerische Landesausstellung 1939, Zeichnen, Malen, Formen I., Die Grundlagen, Kat. Nr. 700 (dort betitelt und datiert «Le Sourire, Madame Pache, um 1898»)
Basel 1943, Kunsthalle, Kunstwerke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz, Kat. Nr. 339
Amsterdam 1948, Stedelijk Museum, Ferdinand Hodler, Kat. Nr. 32 (dort betitelt «Meisjesportret de Glimlach»)
Vevey 1948, Musée Jenisch, Exposition F. Hodler à l'occasion du 30e anniversaire de la mort du grand peintre national. Collection du Prof. Dr. A. Stoll, Kat. Nr. 17 (dort betitelt «Le Sourire, Portrait de Mlle Cl. B.»)
Neuenburg 1949, Musée des beaux-arts, Exposition B. Menn – F. Hodler – P. Pignolat, Collection du Prof. Dr. A. Stoll, Kat. Nr. 33

Dargestellt ist die aus Genf stammende 17-jährige Clara Battié (1881–1951), die die École des Beaux-Arts besuchte. Sie wurde oft in der Presse bei Besprechungen wie der «Exposition permanente» im Palais de l'Athénée genannt. Ferdinand Hodler war seit den 1890er Jahren Jurymitglied verschiedener Kommissionen und unterstützte Battiés Arbeit. Um 1904 heiratete Battié den Waadtländer Kunstmaler Théo Pasche (1879–1965), der Hodler bei den Ausführungen von grossen Kompositionen im Atelier assistierte. Clara und Théo zogen zusammen nach Oron-la-Ville, wo sie zusammen ein Atelier für Kunsthandwerk eröffneten. Im Auftrag des Zürcher Sammlers Fritz Meyer-Fierz fertigte Hodler zwischen 1915 und 1917 vom vorliegenden Gemälde eine Replik an (Bätschmann/Müller Nr. 947).


F. Hodler

159 Ferdinand Hodler

Bern 1853–1918 Genf

Thunersee mit Stockhornkette

Um 1912. Öl auf Leinwand. 66 × 86 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «F. Hodler». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 2 000 000

Werkverzeichnis
Oskar Bätschmann/Paul Müller, Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde, Band 1, Die Landschaften, Teilband 2, Zürich 2008, Nr. 475

Provenienz
Auktion G. & L. Bollag, Zürich, 21. November 1930, Los 74,
dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Carl Albert Loosli, Generalkatalog Nachtrag, Bern 1924–1959, Nr. 2471 (dort betitelt und datiert «Thunersee mit Stockhornkette, 1911»)
Werner Y. Müller, Landschaftskatalog, in: Werner Y. Müller, Die Kunst Ferdinand Hodlers, Zürich 1941, Nr. 461 (dort betitelt und datiert «Die Stockhornkette mit wolkigem Himmel, 1912»)

Der Thunersee mit Stockhornkette gehörte zu Hodlers bevorzugten Sujets. In der gesamten Landschaftsserie der Stockhornketten fällt im vorliegenden Werk die dichte, das Motiv hinterfangende Wolkenwand auf. Ihre körperhafte Erscheinung und die breit angelegte Konturierung des Segmentbogens imitieren den Verlauf und die Plastizität des Gebirgszuges. Diese Entsprechung ist Ausdruck der parallelistischen Ordnung, die Ferdinand Hodler in zahlreichen Gemälden darlegte (vgl. «Das Jungfraumassiv von Mürren aus», 1914, Bätschmann/Müller 511). Festes und Flüchtiges sind somit als gegensätzliche Elemente durch Wiederholung aufeinander bezogen (aus: Catalogue raisonné, S. 387/407). Spannend ist auch der Kontrast zwischen der ruhigen Seeoberfläche im Vordergrund und dem dynamischen Hintergrund.


F. Hodler

160 Alexej von Jawlensky

Kuslowo 1864–1941 Wiesbaden

Selbstbildnis

1912. Öl auf Malkarton, auf Sperrholz aufgelegt. 54 × 50 cm, ohne Holzleiste; 56 × 50 cm, mit Holzleiste. Unten rechts vom Künstler signiert «A. Jawlensky». In den pastosen Stellen teilweise minime Farbverluste. Wunderschön und farbfrisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 2 000 000

Werkverzeichnis
Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 1, 1890–1914, London 1991, Nr. 475

Provenienz
Nachlass des Künstlers
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat. Nr. 131, Abb. S. 236
Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichter, Meditationen, Hanau 1970, Abb. Nr. 8, S. 149
Jürgen Schultze, Alexej Jawlensky, Köln 1970, Abb. Nr. 10, S. 30
Richard Hamann, Jost Hermand, Expressionismus, Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 5, Berlin 1975, Abb. S. 50

Ausstellungen
Frankfurt am Main 1947, Frankfurter Kunstkabinett, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 22
München 1947, Haus der Kunst, Der Blaue Reiter, Kat. Nr. 40
Wiesbaden 1954, Neues Museum, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 31
Düsseldorf/Hamburg 1957, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Kunstverein, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 39
Stuttgart/Mannheim 1958, Württembergischer Kunstverein/Städtische Kunsthalle, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 38
Wiesbaden 1964, Städtisches Museum, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 15, Abb. auf Titelseite
München 1964, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 60
Bonn 1971, Museum Städtische Kunstsammlungen, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 22
Villingen-Schwenningen 1972, Beethovenhaus, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 25, Abb. 21
München/Baden-Baden 1983, Städtische Galerie im Lenbachhaus/Staatliche Kunsthalle, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 111, Abb. S. 216
Wien/Graz 1987, Österreichische Galerie Neues Belvedere/Kunsthaus, Malerei des Deutschen Expressionismus, Abb. S. 271
Essen 1990, Folkwang Museum, Van Gogh und die Moderne, Kat. Nr. 169, Abb. S. 382
Amsterdam 1990/91, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Vincent Van Gogh en de moderne kunst, Kat. Nr. 130, Abb. S. 327

«Im Jahr 1912 entwickelte Jawlensky das weiter, was er in Prerow begonnen hatte. Nun entstanden die meisten jener starken und gewaltigen Köpfe, die Zeugnisse ablegen von der elementaren Gefühlswelt, in der er lebte», schrieb Clemens Weiler 1959 in seinem Standardwerk über den Künstler. Alexej von Jawlensky sammelte japanische Holzschnitte. Besonders der für seine Okubi-e-Bilder (Grosskopf-Darstellungen) bekannte Toyohara Kunichika scheint ihn in dieser Zeit stark beeinflusst zu haben. Jawlensky war fasziniert von der japanischen Meisterschaft, Charaktere und Gemütszustände treffend zu erfassen und künstlerisch umzusetzen. Besonders in seiner expressionistischen Phase entstanden unvergleichliche Porträts, in denen es ihm wie kaum einem Künstler seiner Generation gelang, das Innere der dargestellten Person nach aussen gekehrt darzustellen. Clemens Weiler sprach im Zusammenhang mit den Porträts von einer der grandiosesten Schöpfungen des Expressionismus, gemalt mit «wütenden Pinselstrichen». Die ganze Brutalität einer östlichen Welt scheine gepaart mit westlicher Ratio.
Die Auseinandersetzung mit den japanischen Grosskopfdarstellungen zieht sich durch sein gesamtes expressionistisches Werk, findet sich aber auch in den Werkgruppen «Mystische Köpfe», «Heilandsgesicht» und den «Meditationen» des Spätwerks.
Neben den ikonischen Damenbildnissen aus derselben Zeit entstanden 1912 drei epochale Selbstporträts. In dem sich heute im Museum in Wiesbaden befindenden Bildnis (Jawlensky 477) stellt sich der Künstler fast in der Manier spanischer Porträts des 16. Jahrhunderts dar. Er wirkt auf dem Bild unantastbar, ja entrückt. Das «Herrenbildnis (Selbstbildnis)» (Jawlensky 476), das sich im Belvedere in Wien befindet, wirkt dagegen «impressionistisch» in der Anlage, und der Künstler scheint zurückhaltend und scheu.
Nicht so das hier angebotene Gemälde, das nur so vor expressionistischer Kraft und Ausprägung strotzt. Selbstbewusst blickt der Künstler frontal auf sein Publikum. Damit kehrt er die Blickrichtung um: Es ist der Künstler, der seine Welt anschaut, nicht die Betrachtenden das Bild. Sein stechender Blick aus den mit breitem Pinsel in dunklen Farben umrandeten Augen kann mit seiner Direktheit befremden und irritieren. Die leuchtenden Farben lassen den Künstler förmlich im Raum schweben; fast skulptural dominiert und füllt die eindrücklich gemalte «Büste» den Bildraum. Dass Jawlensky das Gemälde bis zu seinem Tod behalten hat, beweist dessen Bedeutung in seinem Œuvre: Es gehört mit Bestimmtheit zu den grossen Schöpfungen des Künstlers. Das Werk befindet sich bis heute in Familienbesitz.

161 Alexej von Jawlensky

Kuslowo 1864–1941 Wiesbaden

Variation: Winter

1915. Öl auf Leinwandpapier, auf Karton aufgelegt. 36 × 27,1 cm. Unten links monogrammiert «A.I.». Rückseitig bezeichnet «Kleine Variation Nr. 68 A Jawlensky / Winter» 1915 / 36 × 27,1 Öl a. Malpapier ul.m.». Reissnagellöcher in den oberen Ecken. Minimale Abreibungen auf der Bildoberfläche und an den Rändern. Schön in der Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnis
Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 2, 1914–1933, London 1992, Nr. 687

Provenienz
Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat. Nr. 603. Abb. S. 66

Ausstellungen
München 1964, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 84
Lausanne 2013, Fondation de l'Hermitage, Fenêtres, De la Renaissance à nos jours, Dürer, Monet, Magritte, Kat. Nr. 106

Die «Variationen über ein landschaftliches Thema» bilden eine spannende Werkgruppe im Œuvre von Jawlensky. Die meisten entstanden im «Exil» in Saint-Prex am Genfersee, wohin der Künstler nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 mit Marianne von Werefkin geflüchtet war. Die ikonischen Variationen entstanden direkt am Fenster des Wohn- und Arbeitshauses – immer mit dem gleichen Blick von derselben Stelle auf den Weg, der zwischen den Bäumen hindurch zum See führte. Stets leicht variiert, spürt man die Jahreszeiten oder wechselnden Wetter- und Lichtverhältnisse, auch gespiegelt im persönlichen Empfinden des Künstlers. Betrachtet man die ganze Reihe, die über mehrere Jahre entstanden ist, könnte man sogar von den Anfängen konzeptioneller Kunst sprechen. Im Schaffen am gleichen Motiv findet Jawlensky zu einer radikalen Veränderung seiner Formensprache und einem eigenen Zugang zur Abstraktion. Er setzt die 1914 begonnene Werkgruppe auch in Ascona fort, bis 1921 finden sich die Variationen im Œuvre; Jawlensky hat also die Aussicht aus dem Zimmerfenster in Saint-Prex «mitgenommen» und frei bearbeitet.
Das hier angebotene Gemälde ist eines der schönen «Wintergemälde» in eher zurückhaltenden Farben. Der Künstler hat es bis zu seinem Tod behalten, durch Erbschaft blieb es bis heute in Familienbesitz.

162 Wassily Kandinsky

Moskau 1866–1944 Neuilly-sur-Seine

Milde Tiefen

Mai 1928. Aquarell (Pochoir) auf Velin auf Karton aufgezogen (wohl vom Künstler). 48,4 × 32,1 cm, Blattgrösse; 49,4 × 33,1 cm, Karton. Unten links vom Künstler monogrammiert und datiert « VK / 28, rückseitig auf Karton nummeriert, betitelt, datiert und monogrammiert «No 258, Milde Tiefen / 1928 / VK». Im Papier leicht gebräunt. Der Karton an den Rändern entlang bestossen und rückseitig mit Atelierspuren und Spuren einer alten Montierung. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 175 000

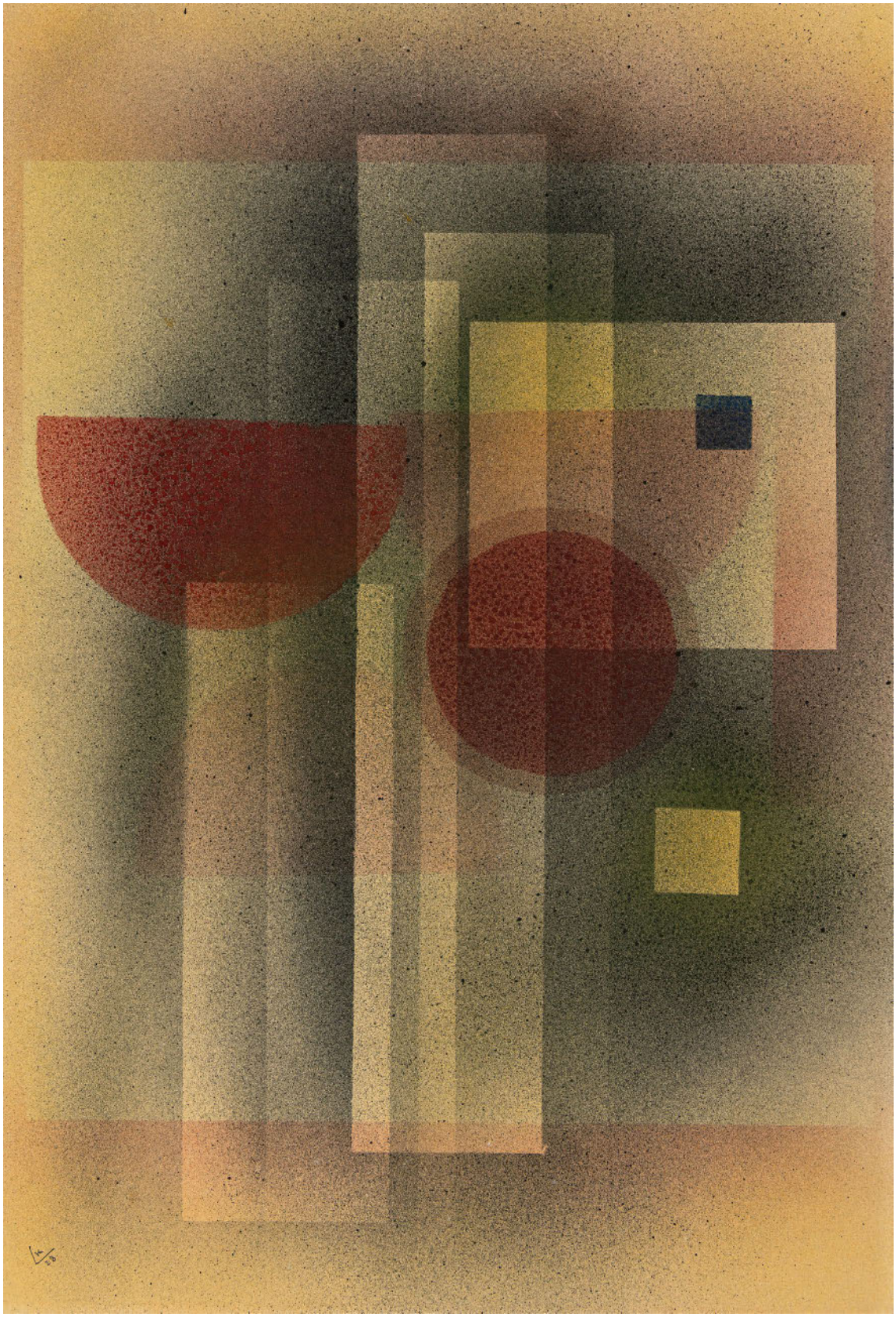
Werkverzeichnis
Vivian Endicott Barnett, Kandinsky, Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. 2, 1922–1944, München 1994, Nr. 846

Provenienz
Sammlung Museum Folkwang, Essen, März 1929
1937 konfisziert als «Entartete Kunst» Nr. 3966
Hildebrand Gurlitt, 22. Mai 1944
Slg. Anna Tschudi-Speich, durch Erbschaft an
Slg. Anna Blankart-Tschudi, 1987 durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Will Grohmann, Wassily Kandinsky, Paris 1930, Kat. Nr. 63

Ausstellungen
Berlin 1928, Galerie Ferdinand Möller, W. Kandinsky – Neue Aquarelle, Erich Heckel – Zeichnungen aus den letzten Jahren, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Kat. Nr. 25
Essen 1928–1929, Folkwang Museum, Aquarelle zeitgenössischer deutscher Künstler
Hamburg 1929, Kunsthalle, Kunstverein Hamburg, Sonderausstellung: Neue Europäische Kunst (gleichzeitig mit: 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession), Kat. Nr. 39

Von 1924 bis Ende 1933 gab Wassily Kandinsky seinen Werken deutsche Titel, wie im vorliegenden Werk «Milde Tiefen». Während der Bauhaus-Periode gewinnen die Aquarelle in seinem Œuvre an Bedeutung und werden nicht mehr nur als Vorstudien zu Gemälden oder graphischen Arbeiten angesehen, sondern als eigenständige Kunstwerke betrachtet.



163 Anselm Kiefer

Donaueschingen 1945 – lebt und arbeitet in Barjac und Paris

Isis und Osiris

1987–1992. Acrylfarbe, Blei, Drähte, Schaltplatte, Porzellan auf Fotografie im Künstlerrahmen. 240 × 130 cm. Unten rechts bezeichnet «Isis und Osiris». Der Intension des Künstlers nach, hängt das Blatt leicht schräg im Bildrahmen und ist an mehreren Stellen fehlerhaft.

Schätzung CHF 175 000*

Provenienz
Galerie Bastian, Berlin, von dort an
Privatsammlung Deutschland

Literatur
Daniel Arasse, Anselm Kiefer, München 2001, S. 220

Ausstellungen
Strassburg 1988, Les musées de la ville de Strasbourg, Saturne en Europe
São Paulo 1998, Museu de Arte Moderna, Anselm Kiefer, S. 13
Berlin 2004/2005, Neue Nationalgalerie, Gegenwelten, Das 20. Jahrhundert in der neuen Nationalgalerie
Berlin 2018/2019, Galerie Bastian, The Times They Are a-Changin'

Anselm Kiefers Œuvre ist stark von Themen der deutschen Geschichte und Kultur geprägt. Häufig greift er auf Ereignisse der Antike oder dem Mittelalter zurück und gilt damit als Erneuerer der Historienmalerei und als grosser Illustrator historischer Katastrophen.
So archaisch wie seine Motive sind auch die Materialien, die er verwendet. Neben dem dominierenden Blei finden sich Asche, Stroh, Sonnenblumen, Sand, Ton oder verbranntes Holz, die in überlagernden Schichten aufgetragen werden. Immer wieder bilden Fotografien die Grundlage, aus der er die Kompositionen entwickelt. Die verwendete Farbpalette bewegt sich meist in Grautönen (Grau sei die Farbe des Zweifels), wird aber immer wieder von Braun-, Blau- und Gelbtönen durchbrochen.
Das hier angebotenen Werk basiert auf dem ägyptischen Mythos von Osiris. Osiris wurde von seinem Bruder Seth zerstückelt und über das ganze Land verstreut. Die Schwester und Ehefrau Isis suchte die Stücke und setze Osiris danach wieder zusammen. Für Kiefer steht dieser alte Mythos der Erneuerung und Regeneration auch für den heutigen Umgang mit der Kernkraft. Die Katastrophe von Tschernobyl hat den Künstler nachhaltig geprägt, er versuchte damit metaphorisch die Sinnhaftigkeit der Kunst, Schöpfung, Zerstörung, Materie und somit auch der Körperlichkeit zu thematisieren.
Man sieht eine reduzierte Darstellung eines grabartigen Metallkastens, am Boden ist ausgetrocknete Erde zu erkennen. Drähte mit Metallfragmenten beleben den Bildraum, fast scheint es, als würden die Betrachtenden in die Szene hineingesogen. Es entstanden mehrere Arbeiten zu diesem Thema, das grossformatige Hauptwerk befindet sich im San Francisco Museum of Modern Art. Alle Werke dieser Gruppe gehören zu Kiefers eindrücklichen Arbeiten, die durch ihre einzigartige Ästhetik bestechen und denen man sich fast nicht entziehen kann.


Isis und Osiris

164 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Vorstadt

1914 – Werknummer 1914.170. Aquarell und Tempera auf Kreidegrund auf Papier, auf Karton aufgelegt. 13,4 × 12,4 cm, Darstellung; 14,2 × 13,2 cm, Unterlagekarton. Unten links vom Künstler in der Darstellung in Tusche signiert «Klee», darunter auf der Unterlage unten links mit der Werknummer «1914 170», rechts betitelt «Vorstadt». Der Unterlagekarton beschnitten und auf einen zweiten Karton montiert. Das Bild war ursprünglich um ein Drittel grösser und wurde vom Künstler am linken Rand geteilt. Schön und frisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 2, Werke 1913–1918, Bern 2000, Kat. Nr. 1270

Provenienz
Slg. Bernhard Hoetger, Worpswede (bis 1926), dort erworben von
Slg. Josef Haubrich, Köln (bis 1931)
Bernhard Danenberg Galleries, New York (1974)
Galerie Schindler, Bern (um 1979)
Privatsammlung, Bern (1982)
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 23. Juni 1982, Los 375, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Ausstellungskatalog, Stuttgart 1995, Abb. S. 328
Stefan Frey, Paul Klee und das Rheinland (1912–1933), Eine Chronologie, in: Paul Klee im Rheinland, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 14 u. 28, Anm. 13

Ausstellungen
München 1920, Galerie Neue Kunst – Hans Goltz, 60. Ausstellung, Paul Klee, Kat. Nr. 87
Düsseldorf 1930, Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Aquarelle, Zeichnungen u. Graphik aus 25 Jahren, Kat. Nr. 22
Saarbrücken 1930, Staatliches Museum, Paul Klee, Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Kat. Nr. 62
Düsseldorf 1931, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – Ausstellung veranstaltet in Verbindung mit der Galerie Alfred, Paul Klee, Kat. Nr. 93

Bei seinem zweiten Parisbesuch im April 1912 kam Paul Klee durch die Galerie von Daniel-Henry Kahnweiler auch mit dem Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque in Berührung. Während des Aufenthalts traf er u. a. Robert Delaunay in dessen Atelier. Klee stand der neuen Kunstströmung eher kritisch gegenüber, wie eine fast satirisch zu bezeichnende Postkarte belegt, die er seinem Freund Louis Moilliet in dieser Zeit schickte. Dennoch hatte gerade der Kubismus einen nicht unwesentlichen Einfluss auf Klees weiteres Schaffen, wie sicherlich auch Delaunays Werke, die Architekturen und Städtebilder fragmentierten. Gerade das hier angebotene kleine Gemälde aus dem wichtigen Schaffensjahr 1914 zeigt den Einfluss der Parisreise sehr schön auf. Eine kleine, namenlose und faktisch fragmentarisch umgesetzte Vorstadt wirkt in der neuen, malerisch frei umgesetzten Bildfindung plötzlich gross und wichtig.

10/4 1940

Westadt

165 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Der Traum

1918 – Werknummer 1918.121. Aquarell und Tusche auf grobem Leinen über Gipsgrundierung. 20 × 25,8 cm, Malfläche; 37,9 × 45,9 cm, Unterlage. Unten rechts von fremder Hand in Tusche signiert. Frisch in den Farben, sehr gut in der Gesamterhaltung, mit einzelnen minimalen Absplitterungen des Gipsgrundes, auf Unterlage aufgelegt.

Schätzung CHF 400 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 2, Werke 1913–1918, Bern 2000, Kat. Nr. 1968

Provenienz
Herwarth Walden, Der Sturm, Berlin (vermutlich 1918–1919)
Georg Muche, Berlin/Weimar/Dessau (bis 1927), dort erworben von
Lily Klee-Stumpf, Bern (1945–1946), dort erworben von
vermutlich Klee-Gesellschaft, Bern (1946)
Slg. Bertha Fäh, Bern (bis 1979)
Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 20. Juni 1997, Los 61, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 60
Felix Klee, Paul Klee, Briefe an die Familie 1893–1940, Köln 1979, S. 933
Otto Karl Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt a.M. 1981, S. 71/78
Otto Karl Werckmeister, Kairuan, Wilhelm Hauensteins Buch über Paul Klee, Ausstellungskatalog, Münster 1982, S. 79
Magdalena Droste, Wechselwirkungen, Paul Klee und das Bauhaus. in: Paul Klee als Zeichner 1921–1933, Ausstellungskatalog, Berlin 1985, S. 27
Annegret Janda, Paul Klee und Nationalgalerie 1919–1937, in: Paul Klee, Vorträge der wissenschaftlichen Konferenz in Dresden, 19./20. Dezember 1984, Dresden 1986, S. 48
Wolfgang Kersten, Paul Klee, «Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?», Marburg 1987, S. 137, Anm. 33
Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 1126a, S. 464
Otto Karl Werckmeister, The Making of Paul Klee's Career 1914–1920, Chicago/London 1989, S. 130, 137, 250, 285
Rudolf Vogel, Paul Klee in der Fliegerschule Gersthofen (1917–1918), Ausstellungskatalog, Gersthofen 1992, S. 24
Wifried Wurtinger, Die Lebens- und Arbeitssituation Paul Klees in Gersthofen, in: Paul Klee in Gersthofen, Zeichnungen und Aquarelle von Paul Klee, Gersthofen 1992, S. 45
Ludwig Steinfeld/Felix Ramholz. Der Sonntagsmaler Felix Muche-Ramholz, Tübingen/Berlin 1993, S. 38
Jenny Anger, Modernism and the Gendering of Paul Klee, Providence 1997, S. 109, Anm. 245, 110, 116, Anm. 260, 117, 171, Anm. 79
Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre, in: Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Balingen 2001, S. 218, Anm. 65
Jenny Anger, Paul Klee and the Decorative in Modern Art, Cambridge 2004, S. 110, 113, 123
Kathrin Elvers-Švamberk, Paul Klee, Tempel, Städte, Paläste, in: Paul Klee, Tempel, Städte, Paläste, Saarbrücken 2006, S. 32, Anm. 49
Bradford Epley/Christa Haiml, Paul Klees Frames: Documenting Choices and Changes, in: Klee and America, New, Houston 2006, S. 262, Anm. 1
Manfred Clemenz, Der Mythos Paul Klee, Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung, Köln 2016, Nr. 59
Joachim Jung, Klee, München Ainmillerstrasse 32, zweiter Stock rechts Gartenhaus, in: Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee, Nr. 5, Frühling 2018, S. 83f.
Otto Karl Werckmeister, Klees Grenzen des Verstandes, in: Zwitscher-Maschine / Journal on Paul Klee, Nr. 5, Frühling 2018, S. 10f.
Charles W. Haxthausen, Kairouan, or a Tale of the Critic Hausenstein and the Painter Klee, in: Zentrum Paul Klee, Bern, Zeitschrift für internationale Klee-Studien, Nr. 14, 2023, S. 31

Ausstellungen
Berlin 1919, Galerie der Sturm, Siebzigste Ausstellung, Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, Kat. Nr. 24
Berlin 1919, Galerie der Sturm, Siebenundsiebzigste Ausstellung, Maria Uhden, Gedächtnisausstellung, Paul Busch, Paul Nietsche, Gemälde, Bildwerke, Aquarelle, Kat. Nr. 80
Berlin 1919, Galerie der Sturm, Achtundsiebzigste Ausstellung, Georg Muche, Hans Sitting, Gemälde, Bildwerke, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 66
Dresden 1919, Galerie Ernst Arnold, II. Expressionistische Ausstellung, Sonderausstellung Der Sturm, Expressionisten, Futuristen, Kubisten, Kat. Nr. 165
London 1945/1946, The Tate Gallery in der National Gallery, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 33

Es handelt sich hier um eine äusserst bedeutende und farbintensive Arbeit, über die Paul Klee in einer Karte, die er am 19. August 1918 aus Gersthofen an seine Gattin Lily nach Bern schickte, berichtete: «Gestern war ich in München und habe hauptsächlich gearbeitet an einem Aquarell, das ich schon Samstag Nacht angefangen hatte. [...] ich malte ein streng organisiertes Stück «Der Traum», eines meiner schlagendsten Blätter, auf grobes Papierleinen mit Gipsgrund. Wurde gleich weiss gerahmt und an die Wand gebracht. Erfüllte mich noch auf dem ganzen Heimweg vollständig.» (Paul Klee, Briefe an die Familie, Bd. II, 1907–1940, Köln 1979, S. 932/933).
Das Werk kam nach Ausstellungen in der Galerie «Der Sturm» von Herwarth Walden in den Besitz des Künstlers Georg Muche, der von 1919 bis 1927 zusammen mit Klee als Meister am Bauhaus in Weimar und in Dessau gewirkt hatte. Nach 1927 löste Georg Muche seine Sammlung aus finanziellen Gründen auf, aller Wahrscheinlichkeit nach kam das Bild in den Besitz von Paul Klee zurück. Nach dem Tod von Paul Klee übergab Lily Klee das Werk als Zahlung ihrem Einrahmer Oskar Fäh in Bern. Das Werk ist heute wiederum im Sinne Klees weiss gerahmt. Für Klee war «Der Traum» eines seiner «schlagendsten Blätter» aus der Zeit.

166 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Gedenkblatt

Gedenkblatt mit dem Eisernen Kreuz

1918 – Werknummer 1918.125. Aquarell und Tusche auf Papier, zerschnitten in zwei Teile und neu kombiniert auf Karton aufgelegt. 20,7 × 16,6 cm, Gesamtdarstellung; 31,1 × 25,1 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler signiert «Klee» (verblasst), unten links auf der Unterlage über dem Abschlussstrich ursprünglich mit der Werknummer und betitelt «1918 125 Gedenkblatt» (verblasst). Ränder der Darstellung leicht unregelmässig. Farben etwas verblasst. Unterlagekarton gebräunt und mit Lichtrand. Unten recht ein kleiner Stockfleck. Sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

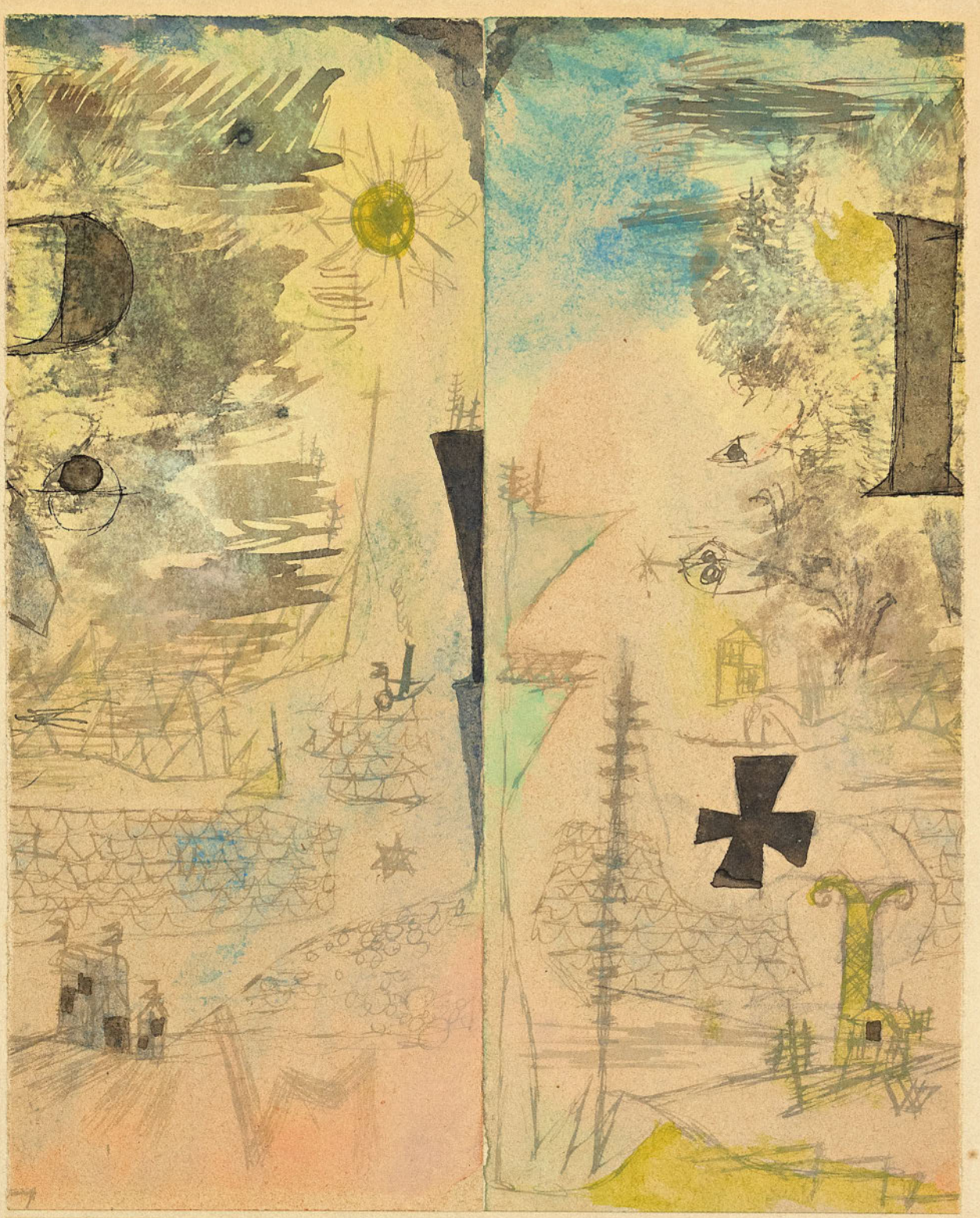
Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue Raisonné, Band 2, Werke 1913–1918, Bern 1998, Nr. 1972

Provenienz
Lily Klee, Bern (1940–1946)
Klee Gesellschaft, Bern (1946–1950)
Curt Valentin (Buchholz Gallery, Valentin Gallery), Berlin/New York (ab 1950)
Slg. Frederick C. Schang, South Norwalk/New York
Auktion Sotheby's, New York, 16. November 1989, Los 152
Auktion Finarte, Mailand, 11. Juni 1990, Los 68
Rizziero Arte, Teramo (bis 1993)
Privatsammlung, Mailand (1995–2000)
Internationale Privatsammlung

Literatur
Otto Karl Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt am Main 1981, S. 91, Anm. 39, 96, 222
Wolfgang Kersten, Paul Klee, Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?, Marburg 1987, S. 53ff., 63, 95, 98, 102f., 138, Abb. S. 149
Otto Karl Werckmeister, The Making of Paul Klee's Career 1914–1920, Chicago/London 1989, S. 288, Anm. 103
Wolfgang Kersten, Paul Klee. Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz, Frankfurt am Main 1990, Abb. S. 58
Francesco Tedeschi, Dadaismo, Mailand 1991, Abb. 82
Martin Kern, Paul Klee und seine Werke aus den Jahren 1917 und 1918, in: Ausstellungskatalog Gersthofen 1992, S. 49ff., S. 52, 57
Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, in: Ausstellungskatalog Düsseldorf/Stuttgart 1995, Abb. S. 135
Claudio Fontana, Paul Klee, Preistoria del visibile, Mailand 1996, Abb. Tf. 26
Wolfgang Kersten, Paul Klee, Übermut, Allegorie der künstlerischen Existenz, Frankfurt am Main 1996, S. 58, Abb.
Rudolf Vogel/Wilfried Wurtinger, Paul Klee in Gersthofen, in: Paul Klee in Schleißheim. Und ich flog, Ausstellungskatalog, Flugwerft Schleißheim, München 1997, Abb. S. 55
Mari Komoto, L'ère de la scission, esthétique et histoire du collage au XXe siècle, Tokio 2007, Abb. S. 227
Annie Bourneuf, A Refuge for Script: Paul Klee's «Square pictures», in: Bauhaus construct, London/New York 2009, S. 124, Anm. 44
Osamu Okuda, Kränze für M, 1932.163 und Garten=Rythmus, 1932.185, in: Paul Klee, Art in the Making 1883–1940, Ausstellungskatalog, The National Museum of Modern Art Kyoto/Tokyo, Tokyo 2011, S. 84ff., Abb. S. 87
Richard Ide, Man muss froh sein, dass man überhaupt einen Posten hat und dass man lebt – Paul Klee als Soldat im Ersten Weltkrieg, eine Neubetrachtung, in: Paul Klee – Mythos Fliegen, H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast, Augsburg 2014, S. 53ff., Abb. S. 65
Brigitte Uhde-Stahl, Paul Klees geheime Symbolik, Berlin 2018, S. 290, 316, 351

Ausstellungen
Düsseldorf/Stuttgart 1995, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatsgalerie, Paul Klee, im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Kat. Nr. 72, Abb. S. 135
Como 1995, Pinacoteca Civica, Palazzo Volpi, Paul Klee, opere su carta, Kat. Nr. 5
Schleissheim 1997, Flugwerft, Und ich flog, Paul Klee in Schleissheim, Kat. Nr. 97, Abb. S. 55
Torino 2000/2001, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Paul Klee, Abb. S. 65

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Juli 1914 nahm Paul Klees Leben eine abrupte Wendung. Am 5. März 1916 erhielt er den Einberufungsbefehl als Landsturmsoldat der bayerischen Armee. Nach der Grundausbildung trat er am 17. Januar 1917 seinen Dienst bei der Fliegerschule V in Gersthofen an, wo er bis zum Ende des Krieges als Schreiber des Kassenwarts tätig war. Damit blieb ihm glücklicherweise ein Fronteinsatz erspart und er konnte in einem ausserhalb der Kaserne gelegenen Zimmer weiterhin als Künstler arbeiten. So fand nach einer ersten Ausstellung 1916 bereits im Februar 1917 eine zweite, erfolgreiche Ausstellung in Herwarth Waldens Galerie «Der Sturm» statt. 1918 gelang Klee der künstlerische und kommerzielle Durchbruch in Deutschland; das Land geriet jedoch mit dem Ende des Krieges in grosse wirtschaftliche und politische Not.
«Gedenkblatt» ist deutlich als Erinnerung und Mahnmal an den Ersten Weltkrieg zu verstehen. Unten rechts ist in Schwarz das «Eiserne Kreuz» (EK) zu sehen, eine 1914 von Kaiser Wilhelm II. gestiftete Kriegsauszeichnung, die sich an ältere Auszeichnungen von 1813/1815 und 1870/1871 anlehnte. Das EK wurde schliesslich zum Symbol der deutschen Armee und im Zweiten Weltkrieg der Wehrmacht. Klee, selbst Soldat im Krieg, schuf mit dem «Gedenkblatt» ein eindrückliches Zeugnis des Kriegsendes. Die Szene spielt in einer surrealen Landschaft, die in zwei Teile gegliedert ist: rechts die Nacht mit einem Säulenfragment und kurios-undefinierbaren Gestalten, die aus dem Dickicht kriechen, überstrahlt vom Eisernen Kreuz, links der endlich wieder leuchtende Tag im Sonnenlicht, der die sich verziehenden dunklen Schatten zeigt. Eine von Klee eindrücklich umgesetzte, symbolhaft aufgeladene Szene.



167 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Italienischer Hof

1920 – Werknummer 1920.152. Tusche und Aquarell auf Canson Papier, auf Karton aufgelegt. 24 × 15,8 cm, Darstellung mit Schrift; 27 × 17,6 cm, Unterlagekarton. Unten links im Bild vom Künstler in Tusche signiert «Klee», darunter auf Unterlage über dem Abschlussstrich datiert, mit der Werknummer und betitelt «1920 152 Italienischer Hof». Minim gebräunt. Farbfrisch und in sehr guter Gesamterhaltung.

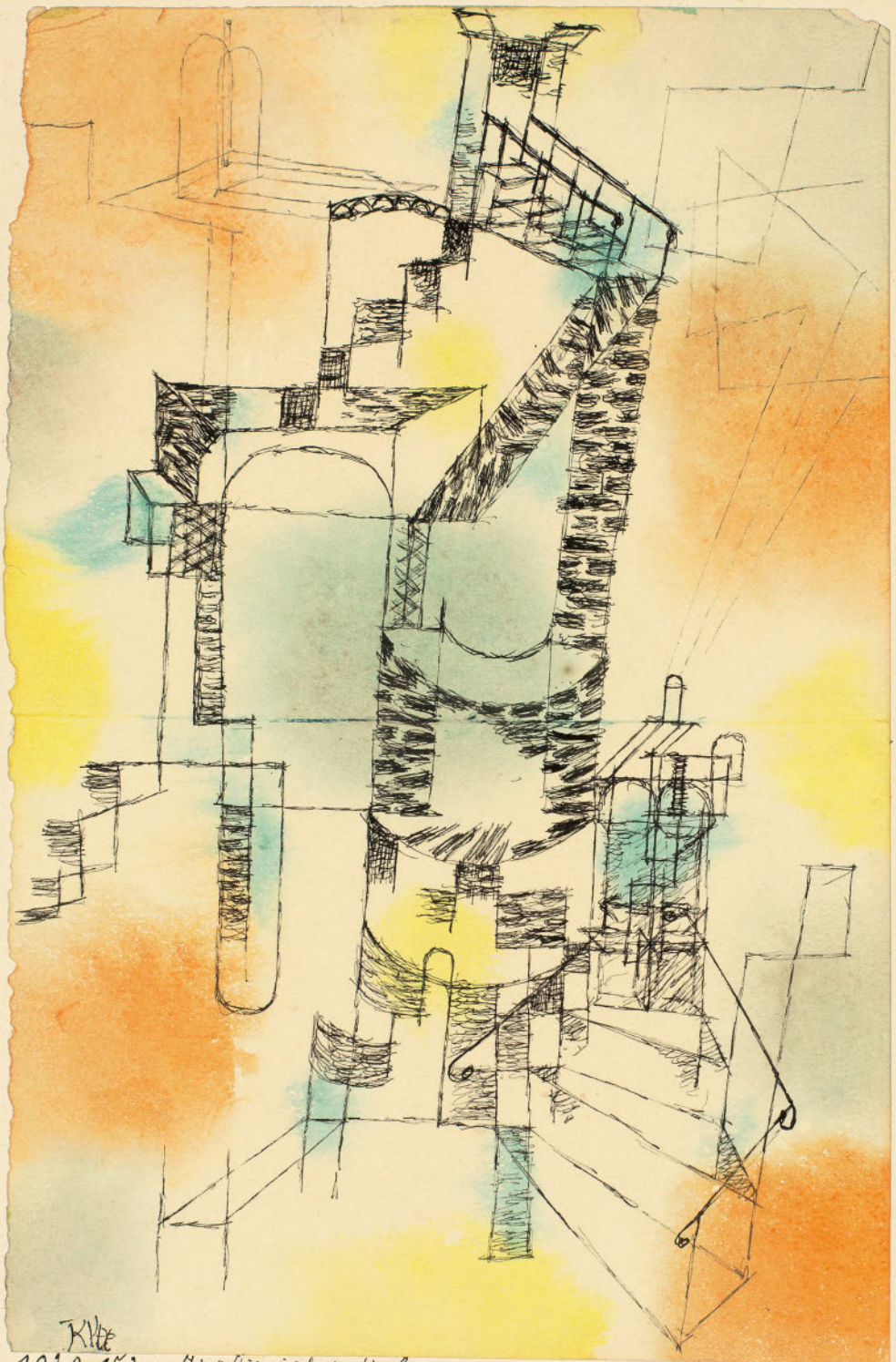
Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Nr. 2497

Provenienz
Slg. Otto Ralfs, Braunschweig (ab 1931)
Slg. Paula Dörner, Krefeld
Slg. Edgar Deswatines, Krefeld (bis 1978)
Fischer Fine Art, London, Inv. Nr. CF 5678
Moderne Galerie Otto Stangl, München
Slg. Gianfranco Ambrosini, Verbier (bis 1985)
Galerie Beyeler, Basel, Inv. Nr. 10612 (1985–1987), dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Bern 1921, Kunsthalle, Alice Bailly et al., Kat. Nr. 240
London 1979, Fischer Fine Art, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 12
München 1979/1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Paul Klee – Das Frühwerk 1883–1922, Kat. Nr. 431

Gegen Ende des Ersten Weltkriegs gelang Paul Klee der künstlerische und kommerzielle Durchbruch, vor allem gefördert durch Herwarth Walden und dessen Galerie «Sturm». Klee lebte mit seiner Ehefrau Lily und dem 1907 geborenen Sohn Felix in München, wo er sich 1919 der Räterepublik anschloss. Nach deren Niederschlagung floh er nach Zürich und traf dort Künstler der DADA-Bewegung, darunter Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco und Hans Richter. Im Mai 1920 fand in der münchener Galerie Goltz die erste retrospektive Einzelausstellung mit 371 Werken statt. Bei einem Besuch in Ascona bei Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky Ende 1920 erreichte Klee das Berufungstelegramm als Meister an das Bauhaus in Weimar.
In dieser Zeit entstand auch «Italienischer Hof». Das Aquarell erinnert entfernt an Piranesis phantastische Architekturgebilde. Die ins Nichts führenden Treppen wirken durchaus dadaesk-surreal, man spürt aber auch Klees Interesse für Architektur. Die in Orange, Gelb und Blau gesetzten Farbakzente lassen das «Architekturgebilde» förmlich schweben. Eine sehr fein ausgearbeitete Zeichnung.



Klee

1920, 152, Italienischer Hof

168 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Choral und Landschaft

1921 – Werknummer 1921.125. Ölfarbe mit Gouache und Bleistift auf Papier, auf Holz aufgelegt. 34,7 × 31 cm, Darstellung; 39 × 35,2 cm, Unterlageholz. Unten rechts in der Darstellung vom Künstler in Tusche signiert «Klee». Farbfrisch und in leuchtender Farbigkeit. Vereinzelte, minimste Abreibungen.

Schätzung CHF 1 200 000

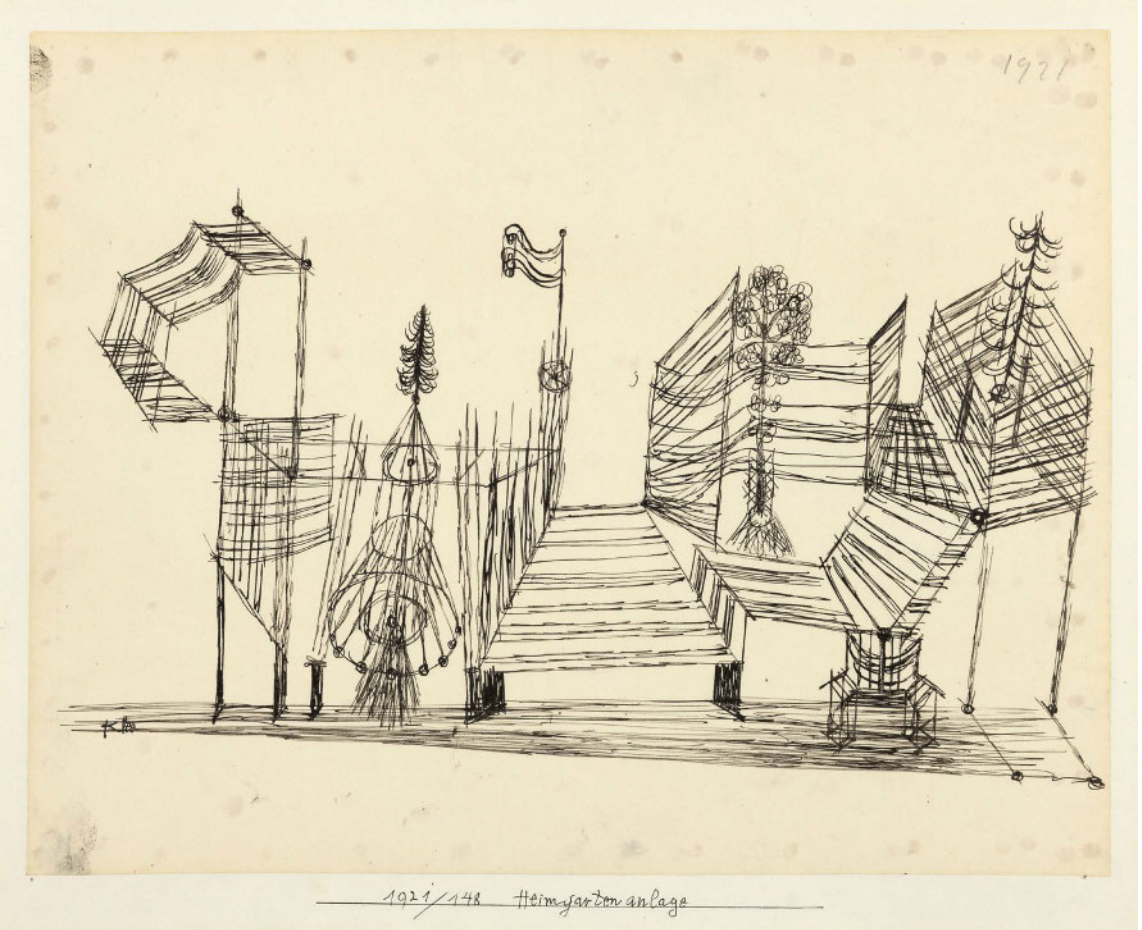
Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Kat. Nr. 2716

Provenienz
Emmy (Galka) Scheyer, New York/San Francisco/Hollywood (ab 1924)
Rudolf Probst, Galerie Neue Kunst Fides, Dresden/Mannheim (1930–1932)
Lily Klee, Bern (1940–1942)
Privatsammlung Schweiz

Literatur (Auswahl)
Waldemar Jolles, Berliner Rundbrief, in: Neue Zürcher Zeitung, Zürich, Nr. 65, 16.1.1923, Nr. 65
Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 214, Nr. 69
Jürg Spiller, Paul Klee, Das bildnerische Denken, Form- und Gestaltungslehre, Basel/Stuttgart 1956, S. 516
Max Huggler, Paul Klee, in: Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert, Frauenfeld 1958, S. 525
Will Grohmann, Der Maler Paul Klee, Köln 1966, S. 24, 94
Christina Kröll, Die Bildtitel Paul Klees, Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1968, S. 69
Andrew Kagan, Paul Klee's 'Polyphonic Architecture, in: Arts Magazine, Bd. 54, Nr. 5, 1980, S. 154–157, S. 155f.
Andrew Kagan, Paul Klee, Art & Music, Ithaca/London 1983, S. 78
Michael Baumgartner, Paul Klee – acht Werkphasen, in: Zentrum Paul Klee, Bern, Zürich 2006, S. 69
Klee, Paul, extraits du journal, extraits de théorie de l'art moderne, New York 2013, S. 42
Wolfgang Kersten/Osamu Okuda/Marie Kakinuma, Kommentierter Katalog der Sonderklasse-Werke, in: Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich, Ausstellungskatalog, Bern 2014, S. 162–511, Nr. 70
Hajo Düchting, Paul Klee, Paris 2016, S. 101

Ausstellungen (Auswahl)
Berlin 1922, Galerie Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein, Kollektiv-Ausstellung von Paul Klee, ältere und neue Gemälde, Aquarelle und Graphik der Jahre 1914–1922 (ohne Kat.)
New York 1925, The Daniel Gallery, Special Exhibition The Blue Four, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee, Kat.-Nr. 40
Oakland 1926, The Oakland Art Gallery, The Blue Four, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee, Kat. Nr. 11
Los Angeles 1926, Los Angeles Museum, The Blue Four, Feininger, Kandinsky, Jawlensky, Paul Klee, Kat. Nr. 43
San Diego 1927, San Diego Museum of Fine Arts, The Blue Four, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee (ohne Kat.)
Seattle 1927, Henry Art Gallery, The Blue Four, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee (ohne Kat.)
Dessau 1929, Anhaltische Gemäldegalerie, Paul Klee, Aquarelle aus zehn Jahren, 1920–1929 (ohne Kat.)
Dresden 1930, Galerie Neue Kunst Fides, Paul Klee, Aquarelle aus den Jahren 1920–1929, Kat. Nr. 3
Saarbrücken 1930, Staatliches Museum, Paul Klee, Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Kat. Nr. 37
Winterthur 1952, Kunstmuseum, Paul Klee, Kat. Nr. 29
Bern 1956, Kunstmuseum, Paul Klee, Ausstellung in Verbindung mit der Paul-Klee-Stiftung, Kat. Nr. 454
Berlin 1974, Nationalgalerie Berlin, Hommage à Schönberg, Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Kat. Nr. 54
Stuttgart 1985, Staatsgalerie, Vom Klang der Bilder, Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kat. Nr. 362
Frankfurt am Main 1986, Schirn Kunsthalle, Paul Klee und die Musik, Kat. Nr. 38
Bern/Düsseldort 1997/1998, Kunstmuseum/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Die Blaue Vier, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt, Kat. Nr. 118
Salzburg 2008/2009, Museum der Moderne, Paul Klee, Melodie, Rhythmus, Tanz, S. 274
Paris 2011/2012, Musée de la musique, Paul Klee (1879–1940), polyphonies, S. 199, Abb. S. 139
Leipzig/Bern 2014/2015, Museum der bildenden Künste/Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Sonderklasse, unverkäuflich, Kat. Nr. 70
Bern/München 2015/2016, Zentrum Paul Klee/Städtische Galerie im Lehnbachhaus, Klee & Kandinsky, Nachbarn Freunde Konkurrenten, Kat. Nr. 73

Nachdem Paul Klee im Oktober 1920 von Walter Gropius als Meister an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen worden war, nahm er dort im Januar 1921 seine Lehrtätigkeit auf. Weitere Meister waren Lyonel Feininger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer und ab 1922 auch Wassily Kandinsky, den Klee bereits aus seiner frühen Münchner Zeit kannte.
Es war eine sehr fruchtbare Zeit, das vorliegende Werk entstand im ersten Bauhausjahr 1921, stark beeinflusst durch die Lehre der Architektur. Klee arbeitete zuerst vor allem in Aquarell. Auf einer Karte an seinen Sohn Felix schrieb er am 23. Juni 1921: «Ich habe die Ölmalerei wieder aufgenommen. [...] Ausserdem verschiedenes Neue angefangen. Es bleibt aber hier, nasse Ölmalerei muss ruhig stehen.» Das vorliegende kleine Ölgemälde wird im Rahmen dieser «neuen» Werke entstanden sein. Es schliesst formal an die schon bekannten kubischen «Städtebilder» an, löst die rechteckigen Formen nun jedoch deutlich stärker auf. Für Osamu Okuda ist das Bild eines der Schlüsselwerke Klees, bilde es doch den Übergang von der expressionistischen zu seiner konstruktivistischen Kunstvorstellung der 1920er-Jahre. Es ist eine verblüffende Konstruktion, bei der der Künstler durch lasierenden Farbauftrag eine unglaubliche Tiefe erzeugt. Gekonnt lässt er die Betrachtenden Bilder im Bild entdecken, indem er Elemente in verschieden Rechtecken hervorhebt. Will Grohmann schreibt 1954 zum Gemälde: «[...] er schiebt durchscheinende grössere Quadrate übereinander und bildet aus den Durchleuchtungen Bauten und Räume, in die er Bäume und Wege einschreibt, aber das Ganze bleibt von hieratischer Strenge.» Der Musikersohn und begnadete Geiger Klee verstand die Komposition wohl auch darum in musiktheoretischer Weise als «Choral», also als eine diatonische und rhythmisch einfache Überlagerung von Klängen in ihrer Gleichzeitigkeit.
Das kleine Gemälde war 1925 prominent in Galka Scheyers «Special Exhibition The Blue Four. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee» in New York vertreten und wurde später in den legendären Ausstellungen «The Blue Four» in Oakland, Los Angeles, San Diego und Seattle gezeigt. Werke wie «Choral und Landschaft» begründeten damit die Klee-Rezeption in den USA wesentlich mit. Im Juni 1928 kam das Gemälde zurück zu Klee, der es sofort mit dem Kürzel «S Cl» für «Sonderklasse» versah. Klee zeichnete damit Werke aus, die fortan unverkäuflich waren, weil er sie als essentiell für sein Œuvre betrachtete. Es verblieb im Nachlass des Künstlers und wurde 1942 erworben. Wohl in den 1940er-Jahren wurde das Werk neu auf einer bemalten Holzplatte montiert. Das Gemälde gehört zu den wichtigsten Bildschöpfungen Klees Anfang der 1920er-Jahre.



169 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Heimgartenanlage

1921 – Werknummer 1921.148. Tusche auf Papier, mit Leimtupfen auf dünnem Karton aufgelegt. 23,5 × 28,8 cm, Darstellung mit Schrift und Abschlussstrich; 34,3 × 39,7 cm, Unterlagekarton. Unten links vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unten auf der Unterlage über dem Abschlussstrich mit der Werknummer und betitelt «1921/148 Heimgartenanlage». Mit Atelierspuren und durchscheinenden Leimtupfen und Spuren alter Montierungen. In guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 70 000*

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Kat. Nr. 2739

Provenienz
Slg. Lily Klee-Stumpf, Bern (1940–1946)
Klee-Gesellschaft, Bern (1946)
Galerie Louise Leiris (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris (1949)
Slg. Claire und Pierre Janlet, Brüssel (1957–1999)
Galerie Patrick Derom, Brüssel (2002)
Privatsammlung, Brüssel (2016–2018)
Auktion Christie's, London 28. Februar 2018, Los 234
Galerie Le Claire Kunst, Hamburg (2019)
Privatsammlung, Hamburg

Literatur
Will Grohmann, Paul Klee, Handzeichnungen 1921–1930, Potsdam/Berlin 1934, S. 17, Nr. 24
Treasures, a Selection of Works on Paper, Paintings and Sculptures, Catalogue 37, Le Claire Kunst, Ausstellungskatalog, Hamburg 2019, Nr. 15

Ausstellungen
Berlin 1923, Nationalgalerie, Kronprinzenpalais, Paul Klee
Brüssel 1957, Palais des Beaux-Arts, Paul Klee, Kat. Nr. 30b (Slg. Mme P. Janlet, Brüssel)
Charleroi 1980, Palais des Beaux-Arts, Panorama de l'œuvre de Paul Klee, Kat. Nr. 18
Brüssel/New York 2002, Patrick Derom Gallery/Shepherd & Derom, Galleries, Works on Paper of the XIXth and XXth Centuries, S. 52, Abb. S. 53
Paris 2015, Instituto Cervantes, Mompó: L'Espagne claire

Eine mit klarem Strich ausgeführte Zeichnung Paul Klees. Mit seiner Berufung zum Werkstattmeister der Buchbinderei am Bauhaus zog der Künstler von München nach Weimar und lebte ab 1921 in der Strasse «Am Horn», die in einem Villenquartier mit grosszügigen Gärten lag. Die Komposition steht in enger Beziehung zu dem fast gleichnamigen Aquarell «Heimgarten-Anlage», Nr. 2665, aus demselben Jahr. Sie ist wohl ein seltenes Zeugnis einer vorbereitenden Zeichnung für ein späteres Werk im Œuvre des Künstlers. Man sieht drei Bäume, die in surreal wirkenden Käfigen stehen, umgeben von Gerüsten und Plattformen. Wohl eine Klee'sche Analyse eines Gartenbauprojektes in seiner Nachbarschaft.

170 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Ostseebad

1925 – Werknummer 1925.253 (1925 Z3). Aquarell auf Papier auf Karton aufgelegt. 21,4 × 31,5 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee». Sauber in der Erhaltung, farbfrisch. Das Blatt war ursprünglich auf einem Unterlagekarton mit Bezeichnung montiert, der heute fehlt.

Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 4, 1923–1926, Bern 2000, Nr. 3935

Provenienz
Galerie Valentien, Stuttgart, (bis 1936/1937) vermutlich von dort erworben
Slg. Robert H. und Ruth S. Weir-Wolf, Stuttgart (bis vermutlich 1972)
Privatsammlung USA (2001)
Moeller Fine Art, New York (bis 2006), von dort angekauft
Privatsammlung, Deutschland
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 96, von dort erworben
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Stefan Frey/Andreas Hüneke, Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933, in: Paul Klee 1933, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2003, S. 305, Anm. 263

Ausstellungen
Prag 1926, Kunstverein für Böhmen, Drei Ausstellungen: I. Jaroslav Veris, Paris, Bilder und Zeichnungen / II. Paul Klee, München; 60 Aquarelle / III. Bernhard Reder, Rumänien, farbige Zeichnungen, Kat. Nr. 10
Dresden 1926, Galerie Neue Kunst Fides, Paul Klee, Kat. Nr. 41
Brüssel 1928, Galerie L'Époque, Paul Klee: 40 Aquarelles, Kat. Nr. 16
Basel 1929, Kunsthalle, Bauhaus Dessau, J. Albers, L. Feininger, W. Kandinsky, P. Klee, O. Schlemmer, Kat. Nr. 109
Dresden 1930, Galerie Neue Kunst Fides, Paul Klee, Aquarelle aus den Jahren 1920–1929, Kat. Nr. 42
Wiesbaden 1930, Neues Museum, 30 deutsche Künstler aus unserer Zeit, Kat. Nr. 66
Schwerin 2011, Staatliches Museum, Gemäldegalerie, Sommergäste, von Arp bis Werefkin, Die klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern, Kat. Nr. 51, Abb. S. 138

Sehr spannende Komposition, ein Blick auf einen Badeort an der Ostsee.
Klee verbrachte mit seiner Frau Lily im Sommer 1922 mehrere Wochen an der Ostsee, wo die beiden verschiedene Städte besuchten. Angaben über diesen Sommeraufenthalt finden sich in den Lebenserinnerungen von Lily Klee. Das vorliegende Aquarell ist nicht vor Ort entstanden, sondern 1925 in Erinnerung an diese Reise.

171 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Der Fürst und seine Stadt

1925 – Werknummer 1925.217 (V 7). Aquarell, Tusche und Silberfarbe auf französischem Ingres, auf Karton aufgelegt. 34,2 × 24,7 cm, Darstellung; 49,5 × 34,7 cm, Unterlagekarton. Unten Mitte rechts in der Darstellung vom Künstler in Tusche signiert «Klee», auf der Unterlage unten links über dem Abschlussstrich datiert und mit der Werknummer «1925 V.7», rechts betitelt «der Fürst und seine Stadt». Der Karton minim gebräunt, mit leichtem Lichtrand. Rückseitig mit Spuren alter Montierungen. In schöner Erhaltng.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 4, Werke 1923–1926, Bern 2000, Kat. Nr. 3898

Provenienz
Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides/ Das Kunsthaus), Dresden/Mannheim (1926–1930)
Slg. Lily Klee-Stumpf, Bern (1940–1945)
Galerie Rosengart, Luzern (1945)
Slg. Robert Vatter, Bern (1945–1992), durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Prag 1926, Kunstverein für Böhmen, Künstlerhaus Rudolfinium-Parlament, Drei Ausstellungen, I. Jarsov Veris, Paris, Bilder und Zeichnungen; II. Paul Klee, München, 60 Aquarelle; III. Bernhard Reder, Rumänien, farbige Zeichnungen, Kat. Nr. 2
Dresden 1926, Galerie Neue Kunst Fides, Paul Klee, Kat. Nr. 63
Brüssel 1928, Galerie L'Epoque, Paul Klee, 40 Aquarelles, Kat. Nr. 18
Bern 1935, Kunsthalle, Paul Klee, Kat. Nr. 114
Luzern 1945, Galerie Rosengart, Paul Klee zum Gedächtnis, Kat. Nr. 17

In diffus-atmosphärischem Licht erscheint links im Bild ein riesenhafter Fürst neben seiner von einem Fluss umspülten Stadt. Architektur- und Städtebilder finden sich schon früh als Konstanten im Œuvre Paul Klees. Seit 1921 lehrte er als Meister am Bauhaus in Weimar, das bis 1918 Haupt- und Residenzstadt des Grossherzogtums von Sachsen-Weimar-Eisenach war. Die Geschichte war auch in den thüringischen Kleinstädten rund um die Hauptstadt spürbar, was etwa Klees Bauhaus-Kollegen Lyonel Feininger zu seinen wunderbaren Darstellungen dieser Städtchen und Dörfer inspirierte.
Durch die Reisen nach Nordafrika (1914) und immer wieder nach Italien, etwa 1924 nach Sizilien, hat Klee einen besonderen, archaischen Städtetypus in seinem Schaffen entwickelt. Es ging ihm dabei nie darum, die Wirklichkeit zu illustrieren, sondern er verstand die Stadt als vielfältige Metapher, etwa um die Darstellung des Unbewussten umzusetzen. Immer wieder finden sich in seinem Schaffen auch Bezüge und Elemente der kindlichen Märchen- und Fantasiewelt, hier in der Form des als Riese dargestellten Fürsten. Zwischen 1916 und 1925 entstanden Klees ikonische Handpuppen für seinen Sohn Felix, von denen sich bis heute 30 Puppen erhalten haben. Die Figur des Fürsten erinnert an eine solche Puppe. Die mit Zinnen und Türmen bewehrte Stadt wird so zur Kulisse eines ins Bild umgesetzten Puppenspiels. Meisterhaft setzt Klee Farbakzente als Höhungen über die Tuschezeichnung und entrückt die Darstellung in eine andere Sphäre. Oben und unten mit einem silbernen Balken eingefasst, erscheint die Szene als Reminiszenz an eine märchenhaft vergangene Epoche.

1925. V. 7.

der Fürst und seine Stadt

II

172 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Dampfer und Segelboote, am frühen Morgen

1931- Werknummer 1931.197 (T 17). Aquarell und Kreide auf Velin, auf Karton aufgelegt. 44 × 63 cm, Darstellung; 50 × 65 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unten auf dem Unterlagekarton in Bleistift nummeriert «VI» und in Tusche datiert und mit der Werknummer «1931.T.17». Guter Zustand. Das Papier etwas gewellt und leicht gebräunt, die Farben minim verblasst. Die untere rechte Ecke des Unterlagekartons, auf den Paul Klee höchst wahrscheinlich den Titel notierte, ist von fremder Hand ausgeschnitten worden. Das ausgeschnittene Kartonstück ist nicht erhalten. In den Ecken des Kartons mit Reissnagellöchern. Spuren alter Montierungen.

Schätzung CHF 800 000*

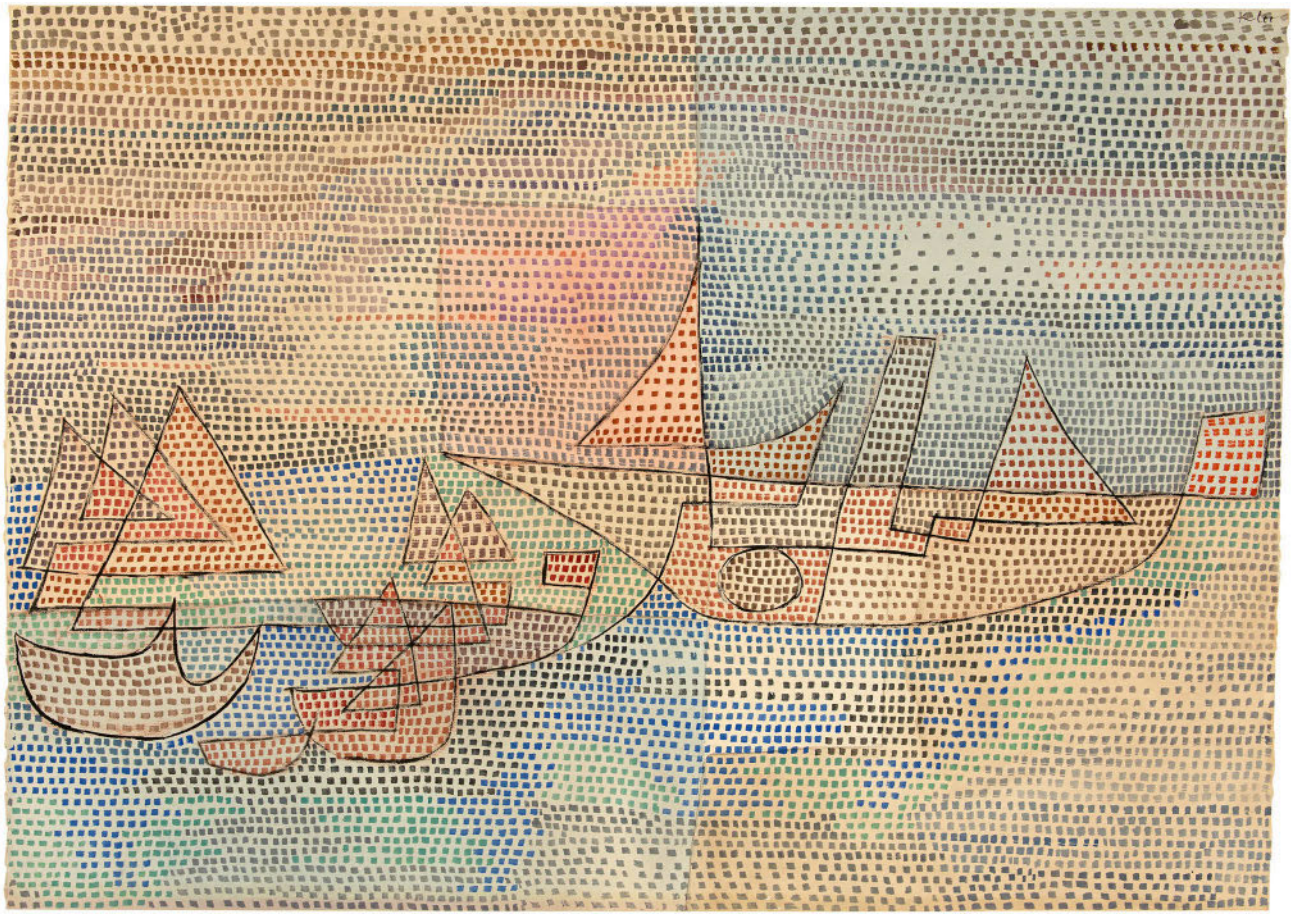
Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 6, Werke 1931–1933, Bern 2002, Kat. Nr. 5602

Provenienz
Direkt beim Künstler erworben von
Slg. Walter und Helene Hassler-Christen, Schaffhausen (1933–1967), durch Erbschaft an
Privatsammlung USA

Literatur
Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 138
Annette Baumann, Paul Klee als Sammler?, Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Bern, Bern 2004, S. 213

Ausstellungen
Winterthur 1952, Kunstmuseum, Paul Klee, Kat. Nr. 67 (dort betitelt «Segelboote am frühen Morgen»)
La Sarraz 1954, Château, Paul Klee, Kat. N r. 24 (dort betitelt «Bateaux en Sicile»)
Aarau 1960, Kunsthaus, Aargauischer Kunstverein, Jubiläums-Ausstellung, Aus Aargauischem Privatbesitz. 1. Teil: Von den Impressionisten bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 212 (dort betitelt «Segelboote am frühen Morgen»)
Schaffhausen 1977, Museum zu Allerheiligen, Zwischen Improvisation und Fuge, Bilder von Kandinsky, Kupka, Klee, Marc, Delaunay, Macke, Itten, Lohse, Kat. Nr. 43, Abb. S. 35

Im Frühjahr 1928 trat Walter Gropius aufgrund von Konflikten mit den städtischen Behörden als Direktor des Bauhauses in Dessau zurück. Als neuer Direktor wurde der Schweizer Architekt Hannes Meyer berufen. Seine Devise lautete «Volksbedarf statt Luxusbedarf», und er legte den Schwerpunkt des Unterrichts stärker auf die angewandten Künste. Das führte selbstredend zu Konflikten mit den freien Kunstklassen. Erschöpft und frustriert von den ständigen Querelen kam Paul Klee schliesslich dem schon 1930 erfolgten Ruf von Walter Kaesbach an die Kunstakademie Düsseldorf nach und begann seine Unterrichtstätigkeit im Wintersemester 1931 mit einem Kurs über Maltechnik. Seine neuen Kollegen am Rhein waren etwa Heinrich Campendonk oder Ewald Mataré.
In Düsseldorf hatte Klee nur wenige Schüler, sodass er sich wieder verstärkt um eigene Schöpfungen kümmern konnte. Eine der grossen Neuerungen war sicherlich die Erprobung eines neu interpretierten Pointillismus. Warum sich Klee mit den aus einzelnen Pinselstrichen aufgebauten Bildkompositionen zu befassen begann, ist unklar. Das hier angebotene Werk stellt eine Art «missing link» dar auf dem Weg zu den bahnbrechenden späteren Werken im pointilistischen Stil, die kurz darauf entstehen sollten. Am Anfang wirkten die aneinandergereihten Pinselstriche noch eher grob. Klee war sich wohl unsicher, wie das pointillistische Element optimal eingesetzt werden könnte. Um den Stil zu verfeinern, griff er, was naheliegend war, auf eigene Werke zurück, die er im neuen Stil interpretierte. Das wichtige Ölgemälde «Abfahrt der Schiffe» aus dem Jahr 1927 (Catalogue raisonne 4353), das in Klees wichtiger Einzelausstellung im Museum of Modern Art in New York 1930 ausgestellt war, und das der Künstler bis zum Tod behalten hatte, diente ihm als Vorlage für seine pointillistischen Experimente. Es entstanden so in kurzer Folge besonders grossformatige Aquarelle: zuerst in sehr freier Interpretation «Dampfer und Segelboote» (Catalogue raisonne 5588), heute in der National Gallery in Washington, dann das nahe am Ölbild aber seitenverkehrt wiedergegebene «Dampfer u. Segelboote, gegen Abend» (Catalogue raisonne 5601), heute in einer bedeutenden Privatsammlung, sowie das hier angebotene Blatt, das dem Gemälde am nächsten kommt. Eindrücklich sieht man die Evolution und wachsende Meisterschaft. Ein Jahr später wird er die seitenverkehrte Version in voller Perfektion als grossformatiges Ölgemälde «Schiffe Abends» umsetzen (Catalogue raisonne 5717).
Nur durch die Fingerübungen in Aquarell wurden Werke wie das im Folgejahr entstehende, monumentale Ölgemälde «Ad Parnassum» (Catalogue raisonne 5970), das sich heute im Kunstmuseum Bern befindet, überhaupt möglich. Das hier angebotene Blatt wurde sehr früh von der wichtigen Sammlerfamilie Hassler aus Schaffhausen direkt bei Klee oder später bei Lily Klee erworben und verblieb bis heute durch Erbschaft in Familienbesitz.



173 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Garten bei Morgenrot

1932 – Werknummer 1932.73 (M 13). Öl auf Papier auf Karton aufgelegt, Abschlussstrich auf dem Karton oben und unten in Tusche. 48 × 28 cm mit Schrift und Abschlussstrich; 57 × 41 cm, Unterlagekarton. Oben links und rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», desgleichen unten Mitte links, unten links über dem Abschlussstrich in Tinte bezeichnet «S. Cl». Die Signaturen des Künstlers wie auch die Bezeichnung «S. Cl» sind verblasst bzw. berieben. Auf dem Unterlagekarton unter dem Abschlussstrich, wurde von fremder Hand mehr als ein Drittel des Kartons herausgeschnitten. Auf dem herausgeschnittenen Kartonstück notierte Paul Klee wahrscheinlich das Entstehungsjahr «1932», die Werknummer «M 13» und den Titel «Garten bei Morgenrot». Das ausgeschnittene Kartonstück ist nicht erhalten. Wegen alter Montierungen am Blattrand ausserhalb der Darstellung einige Farbverluste.

Schätzung CHF 600 000*

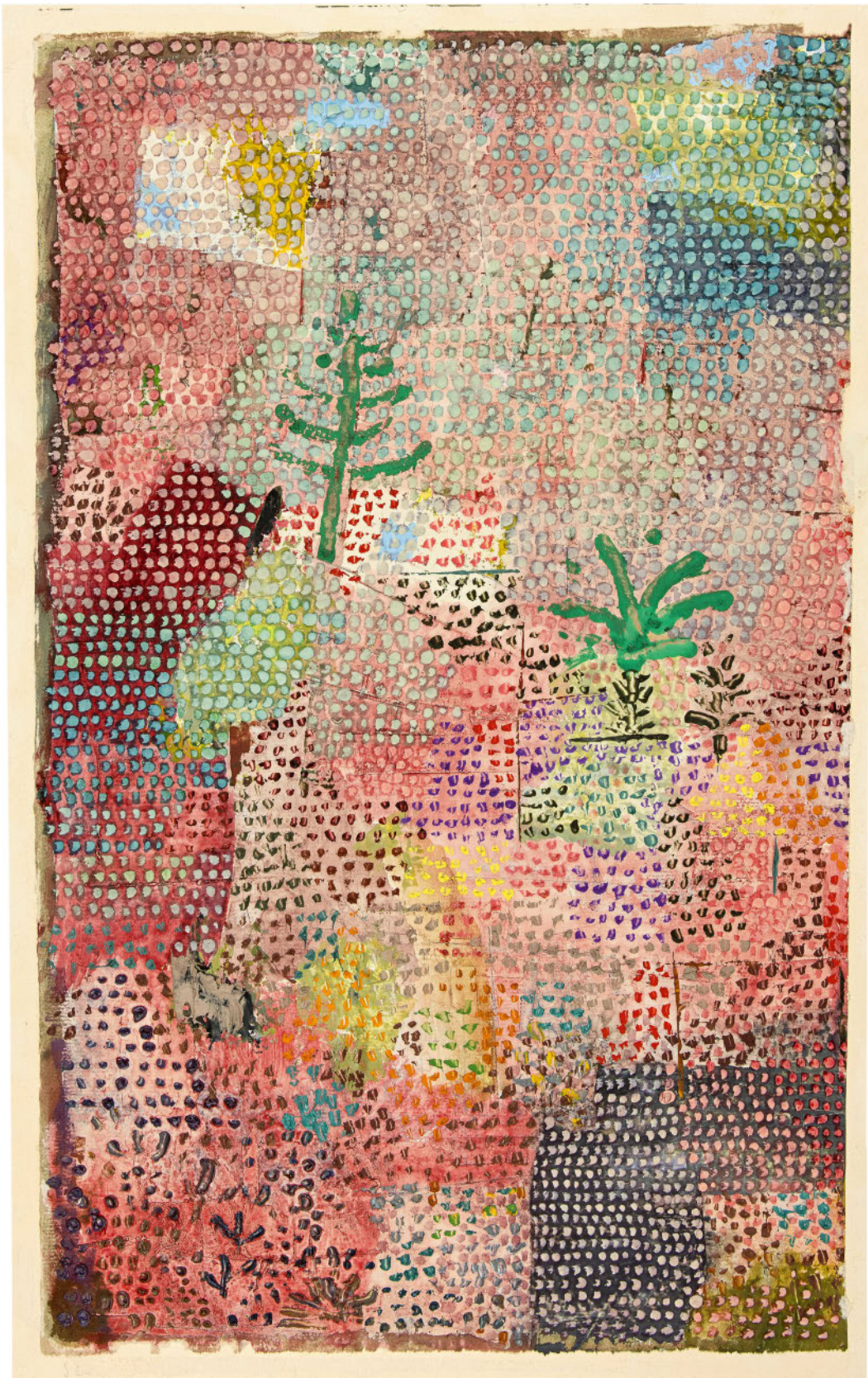
Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 6, Werke 1931–1933, Bern 2002, Kat. Nr. 5769

Provenienz
Paul Klee, Dessau/Düsseldorf (1932/1933)
Slg. Walter and Helene Hassler-Christen, Schaffhausen (1933–1967), durch Erbschaft an
Privatsammlung USA

Literatur
Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, in: Ausstellungskatalog, Düsseldorf/Stuttgart 1995, S. 18, Anm. 6
Vivian Endicott Barnett, The Blue Four Collection at the Norton Simon Museum New Haven, London 2002, S. 330, Abb. 34a
Osamu Okuda, Klees Garten im Exil, Max Liebermann und Paul Klee – Bilder von Gärten, hg. für die Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin von Martin Faass, (Ausstellungskatalog Liebermann-Villa am Wannsee, Dresden 2018, Abb. S. 120, Abb. 3, S. 122

Ausstellungen
Winterthur 1952, Kunstmuseum, Paul Klee, Kat. Nr. 71
La Sarraz 1954, Château, Paul Klee, Kat. Nr. 18
Aarau 1960, Kunsthaus, Aargauischer Kunstverein, Jubiläums-Ausstellung, Aus Aargauischem Privatbesitz. 1. Teil: Von den Impressionisten bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 207
Köln 1979, Kunsthalle, Paul Klee, Das Werk der Jahre 1919–1933, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle, Kat. Nr. 342

Im Wintersemester 1931 begann Paul Klee seine Unterrichtstätigkeit an der Kunstakademie Düsseldorf mit einem Kurs über Maltechnik. Er mietete ein möbliertes Zimmer in der Mozartstrasse, später in der Goltsteinstrasse. Da er nur wenige Schüler unterrichtete, hatte er wieder Zeit und Musse, sich vermehrt den eigenen Arbeiten zu widmen. Endlich konnte er wieder neue Wege beschreiten, etwa in der Erprobung pointillistischer Techniken (vgl. Los 172). Dazu stand ihm ein eigenes Atelier im Akademiegebäude zur Verfügung. Klee wurde in Düsseldorf nie richtig heimisch, was vielleicht an den «conservativen Geistern» lag und sich darin zeigte, dass er im Rhythmus von etwa zwei Wochen zwischen Düsseldorf und Dessau pendelte. Das Frühjahr 1932 muss sehr kalt gewesen sein, wie man im Briefwechsel mit seiner Gattin Lily nachlesen kann. So könnte das vorliegende Gemälde in diesem kalten und zum Teil verschneiten Frühling entstanden sein: Das erste Grün spriesst, doch Schnee- und Regentropfen fallen in den Garten, und doch spürt man förmlich die Kraft der Natur, die schon bald endgültig erblühen wird. In Düsseldorf entwickelte Klee seinen eigenen «Pointillismus» weiter: Die Punkte wurden freier gesetzt und malerischer akzentuiert. In einem Brief vom 17. Februar 1932 schrieb er an Lily über die Punkte: «Vielleicht schliesse ich mit den letzten Mosaiksteinchen wirklich ab». Und weiter: «Heut kaufte ich schöne Japanpapiere, um mich auch hierin zu erneuern». Möglicherweise wurde das vorliegende Ölgemälde auf eines dieser neu gekauften Papiere gemalt. Zuerst grundierte er es mit Spachtel in verschieden Farben, um dann mit Ölfarbe die Punkte minutiös aufzutragen. Es ist eine sehr eigenwillige Komposition, die in ihrer Anlage etwas Erhabenes hat. Auf dem Unterlagekarton steht unten links in Bleistift «Sc», wohl für Sonderklasse, also für Werke, die Klee als «unverkäuflich» bezeichnete, weil sie essentiell für sein Œuvre waren. Im Verzeichnis der Sonderklasseblätter ist das Gemälde jedoch nicht aufgeführt. Hat das Sammlerpaar Walter und Helen Hassler-Christen aus Schaffhausen das Bild nach Klees Tod bei Lily gekauft – oder schon vorher? Es ist leider nicht überliefert. Bis heute ist das Gemälde jedoch durch Erbschaft im selben Familienbesitz geblieben. Bezeichnung/Titel sind entgegen den Angaben im Werkverzeichnis nicht erhalten, der Unterlagekarton ist unten beschnitten.



174 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Blumen auf dem Balkon

Blumen auf d. Balcon (Studie n. d. Natur)

1935 – Werknummer 1935.142 (R 2). Aquarell auf Papier, mit Wasserzeichen «MBM», auf Karton aufgelegt. 30 × 47 cm, Darstellung; 46,5 × 65 cm, Unterlagekarton. Unten links vom Künstler in der Darstellung in Tusche signiert «Klee», unten links auf der Unterlage mit der Werknummer «1935 R 2», rechts betitelt «Blumen auf dem Balkon». Blatt leicht gewellt, in den Rändern etwas gebräunt, Reissnagellöcher in den oberen Ecken, minimale Flecken, unten rechts im violetten Teil Kleberückstände, im Unterlagekarton entlang den Rändern Falzspuren, unterer Rand unregelmässig beschnitten, in der linken oberen Ecke zweimal gestempelt. In gutem Zustand.

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 7, Werke 1934–1938, Bern 2003, Kat. Nr. 6904

Provenienz
Slg. Lily Klee-Stumpf, Bern (vermutlich bis 1946)
Klee-Gesellschaft, Bern, dort erworben von
Slg. Werner Allenbach, Bern (1950–1952), dort erworben von
Galerie Rosengart, Luzern (1952–1954), dort erworben von
Christoph Bernoulli, Kunsthändler, Basel (1954)
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (1954–1955)
Klaus Gebhard & Co. Wuppertal-Elberfeld (1955)
Alex Reid & Lefevre, London (1955–1957)
Slg. Angela Einstein (bis 1982)
Sotheby's London, 1. Dezember 1982, Los 159
Galleria de Foscherari, Bologna (1982–1985)
Privatsammlung, Bologna (1985–2007)
Privatsammlung, Courtesy Galerie Pangée (2012)

Ausstellungen
Luzern 1945, Galerie Rosengart, Paul Klee zum Gedächtnis, Ausstellung anlässlich seines fünften Todestages 29. Juni 1940, Kat. Nr. 38
Bologna 2000/2001, Museo Morandi, Paul Klee, Figure e metamorfosi, Kat. Nr. 80, Abb. S. 198
New York 2013, Moeller Fine Art, Paul Klee, Early and Late Years, 1894–1940, Kat. Nr. 18, Abb. S. 49
London 2020, David Zwirner, Paul Klee, Late Klee

Nach seiner Tätigkeit am Bauhaus war Paul Klee Professor an der Kunstakademie Düsseldorf. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten Ende Januar 1933 zeichnete sich ein verändertes Kunstverständnis ab, was schliesslich zur fristlosen Entlassung des als «politisch unzuverlässig» eingestuften Künstlers am 21. April führte. Er soll sich mit den Worten «Meine Herren, es riecht in Europa bedenklich nach Leichen» aus dem Dienst verabschiedet haben. Für Klee folgte eine unstete Zeit und er verarbeitete die neue Situation mit kraftvollen Arbeiten, die eindrücklich seine innere Aufgewühltheit bezeugen. Die wohl direkteste dieser Arbeiten trägt den Titel «Von der Liste gestrichen» (Cat. rais. 6471). Ohne Zukunft in Deutschland wurde die Düsseldorfer Wohnung am 23. Dezember 1933 geräumt und das Ehepaar Klee emigrierte noch am selben Tag in die Schweiz. Im Jahr darauf bezogen Klees die Atelierwohnung am Kistlerweg im Berner Elfenauquartier.
Die Emigration und die Unsicherheiten in Deutschland wirkten sich unmittelbar auf Klees Schaffen aus: Seine Werke wurden dunkler, düsterer und fragender. Unter dem Eindruck der politischen Bedrohung der europäischen Kultur und ihrer Avantgarden setzte er sich so mit seiner eigenen Situation auseinander.
Im Februar 1935 eröffnete die Kunsthalle Bern eine Retrospektive, die später in reduzierter Form auch in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde. Nun wurden Klees Farben wieder leuchtender, die Themen weiter gefasst. In dieser Zeit dürfte auch das hier angebotene, wunderbar farbenfrohe Blatt auf seinem Balkon in Bern entstanden sein. Im August jedoch erkrankte Klee an einer schweren Bronchitis, die sich zu einer Lungenentzündung ausweitete, und im November schliesslich an der unheilbaren Krankheit Sklerodermie, die sein Schaffen in den letzten Lebensjahren prägte. Doch noch ist es nicht soweit und die Blumen erstrahlen in üppiger Form.


1935 R 2
Blumen und Ein Ballon

175 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Teilung der Früchte

1937 – Werknummer 1937.229 (V9). Kleisterfarbe auf Papier, auf Karton aufgelegt. 25 × 48,3 cm, Darstellung; 39 × 62,5 cm, Unterlagekarton. Oben links in der Darstellung vom Künstler in Tinte signiert «Klee», unten in der Mitte mit der Werknummer «1937.V9 Teilung der Früchte». Blatt minim gebräunt, rückseitig Atelierspuren. In sehr schöner Erhaltung.

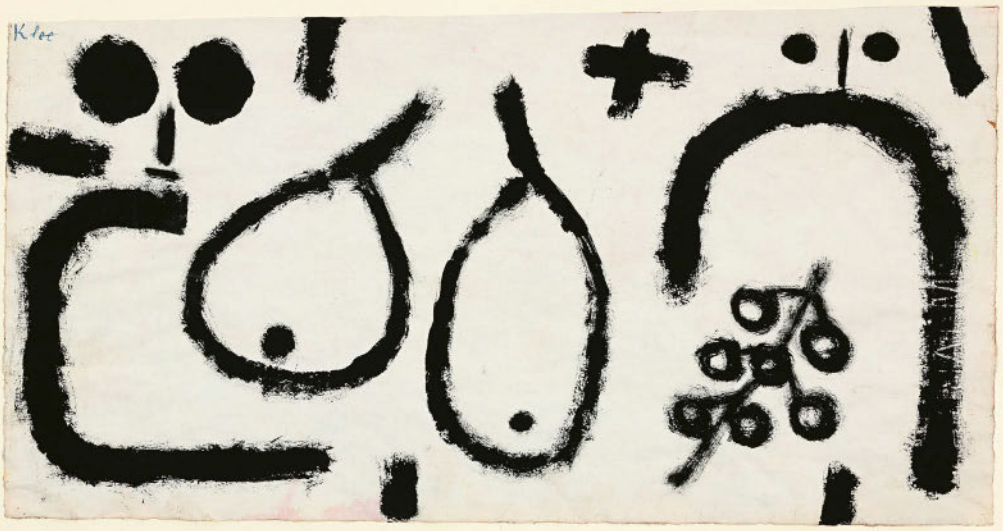
Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 7, Werke 1934–1938, Bern 2003, Kat. Nr. 7165

Provenienz
Slg. Lily Klee-Stumpf, Bern (1940–1946)
Klee-Gesellschaft, Bern (bis 1952), dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Bern 1979, Kunstmuseum, Paul Klee, Das Spätwerk 1937–1940, Kat. Nr. 25
Bern 2008, Zentrum Paul Klee, In Paul Klees Zaubergarten, Abb. S. 191 Oslo/Bergen 2008/2009, Henie Onstad Art Centre/Art Museum, In Paul Klee's Enchanted Garden, Abb. S. 191
Bern 2015, Zentrum Paul Klee, Klee in Bern, ohne Katalog
Barcelona 2022/2023, Fundació Joan Miró, Paul Klee i els secrets de la natura, Abb. S. 113

Die sich mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland und der Emigration in seine Jugendstadt Bern radikal geänderten Lebensumstände Paul Klees wirkten sich nachhaltig auf sein künstlerisches Schaffen aus. Arbeitete er zuerst unter dem unmittelbaren Eindruck der politischen Bedrohung der europäischen Kultur und ihrer Avantgarden, kam ab 1935/36 die ganz persönliche Tragik einer unheilbaren Erkrankung hinzu. In den vier letzten Lebensjahren von 1937 bis 1940 erfuhr Klees «Spätstil» eine letzte Verdichtung: Die Formen wurden klarer, die Farbigkeit reduzierter, oft gekennzeichnet durch den Kontrast farbiger Flächen und schwarzer Umrandungen oder Zeichen. Gerade das Zeichenhafte, Hieroglyphische zeichnet nun diese Kompositionen aus und prägt die späten Werke als charaktergebende Konstante. Die Ursprünge dieser Reduktion in der Zeichnung lassen sich sicherlich in der Ägyptenreise von 1928/1929 finden. Auch in der hier angebotenen Zeichnung arbeitete Klee mit dem fürs Spätwerk typisch breiten Pinselstrich. Er dekonstruiert eine Art Obstschale und legt wohl Birnen, Trauben und Beeren aus, fast vermeint man anthropomorphe Elemente in der Bildanlage zu entdecken. Schon 1934 entstand eine sehr verwandte Umsetzung desselben Motivs mit dem Titel «Tafel-Obst» (Cat. Rais. 6570). Eine sehr spannende Arbeit aus dem beginnenden Spätwerk des Künstlers.



1917 V 1 Tulung des Flüchts

176 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Schwarze Fenster-Kreuze

1938 – Werknummer 1938.98 (G 18). Aquarell und Bleistift auf Papier, auf Karton aufgelegt. 28,5 × 39,2 cm, Darstellung (unregelmässig); 41,2 × 52 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», auf Unterlage über Abschlussstrich unten links datiert und mit der Werknummer «1938 G 18», rechts betitelt «schwarze Fenster-Kreuze». Mit leichtem Lichtrand auf dem Unterlagekarton und Spuren alter Montierung. Sauber und farbfrisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 7, Werke 1934–1938, Bern 2003, Nr. 7299

Provenienz
Daniel-Henry Kahnweiler, Galerie Simon, Paris (bis 1939)
Karl Nierendorf, Köln/Berlin/New York (ab 1939)
Slg. Ackerman
Auktion Sotheby's Parke Bernet & Co, London, 3. Dezember 1980, Los 157
Galerie Valentien, Stuttgart (bis 1992)
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 26. Juni 1992, Los 63, dort angekauft von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Karl Nierendorf, Paul Klee, Paintings, Watercolors 1913 to 1939, New York 1941, Abb. Tf. 52 (Black Window Frames / 1937)
Galerie Valentien (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Lagerkatalog 1986/87, Stuttgart 1986, Abb. S. 35
Wolfgang Kersten, Paul Klee, Through the Window, 1932, in: From Liotard to Le Corbusier, 200 Years of Swiss Painting, 1730–1930, Ausstellungskatalog, High Museum of Art, Atlanta 1988, S. 172, Abb. 63a

Ausstellung
Cambridge 1940, Germanic Museum, Harvard University, Oils and Watercolors by Paul Klee (ohne Katalog)

Schon stark von seiner schweren Krankheit gezeichnet, arbeitete Paul Klee in den letzten Lebensjahren intensiv weiter. Charakteristisch sind die grosszügige Formensprache, die flächigen Kompositionen und die reduzierte Farbpalette. Trotz grosser Einschränkungen durch die zunehmende Verhärtung seiner Haut setzte nach einer Stagnation in den Jahren 1935/1936 ab 1937 eine letzte sehr produktive Schaffensphase ein. Dabei thematisierte er immer wieder einerseits die sich politisch dramatisch verändernde Welt, andererseits aber auch seinen sich verschlechternden Gesundheitszustand, namentlich durch die Darstellungen leidender Figuren oder symbolhafter Zeichen.
Sind die «Schwarzen Fenster-Kreuze» vielleicht als Kombination der Themen oder gar als Vorahnung zu verstehen? Kurz vor dem hier angebotenen Aquarell entstand «Demarkation» (Cat. Rais. 7297). In dieser unscheinbaren Zeichnung könnte Klee auf den «Anschluss» Österreichs an das Deutsche Reich anspielen. Die «Fensterkreuze» wiederum gemahnen an (Soldaten-)Friedhöfe, hier noch teilweise durch Vorhänge verdeckt, oder auch an vergitterte, käfigartige Fenster, durch die man nicht ausbrechen kann. Das dezent in Brauntönen gemalte Aquarell könnte so zu einem jener Werke werden, in denen Klee sein persönliches Schicksal mit dem Schicksal der Welt verwebt, und damit einmal mehr sein unvergleichliches Sensorium und die kühne Bildmacht seiner Kunst eindrücklich unter Beweis stellt.

19 38 g 18.

Schwarze Fenster-Kreuze

177 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Sechs Bäume am Wasser

1939 – Werknummer 1939.676 (JJ 16). Kleisterfarbe auf Biber Konzeptpapier, auf Karton aufgelegt. 27 × 42,8 cm, Darstellung; 48 × 60,7 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unten links auf dem Karton über dem Abschlussstrich mit einem aufgeklebten Kartonstreifen mit der Werknummer «1939 J J 16», rechts desgleichen der Titel «Sechs Bäume am Wasser», beides in Tusche. Farbfrisch und sauber in der Erhaltung. Gegenüber der ursprünglichen Präsentation in einer neuen Montage.

Schätzung CHF 110 000

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 8, Werke 1939, Bern 2004, Kat. Nr. 8382

Provenienz
Slg. Lily Klee-Stumpf, Bern, (1940–1946)
Klee Gesellschaft, Bern (bis 1952)
Slg. Felix Klee, Bern (bis 1990), durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 102, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Valentine Hugo, Le verger de Paul Klee, in: Cahiers d'art, 1946, S. 66ff., Abb. S. 67
Max Huggler, Paul Klee, Die Malerei als Blick in den Kosmos, Frauenfeld/Stuttgart 1969, S. 206
Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf 1995, Abb. S. 300

Ausstellungen
Bern 1940, Kunsthalle, Gedächtnisausstellung Paul Klee, Paul Kunz, Bern, Plastik, Kat. Nr. 171
London 1945/1946, The Tate Gallery in der National Gallery, Paul Klee, Kat. Nr. 125
London/Norwich/Sheffield/Stoke-on-Trent/ Aberdeen/Liverpool/ Manchester 1946, Paul Klee 1879–1940, The Arts Council of Great Britain/Castle Museum/Graves Art Gallery, Hanley Public Museum and Art Gallery, Art Gallery and Industrial Museum/Bluecoat Chambers/City Art Gallery, Kat. Nr. 47
München 1954, Haus der Kunst, Paul Klee, Kat. Nr. 198
St. Gallen 1955, Kunstmuseum, Klee, Werke aus dem Familienbesitz, Kat. Nr. 185
Bern 1956, Kunstmuseum, Paul Klee, Kat. Nr. 725
Hamburg 1956/1957, Kunsthalle, Paul Klee, Kat. Nr. 361
Grenoble 1960, Musée de peinture et de sculpture, Exposition Paul Klee, Kat. Nr. 53
Wiesbaden/Baden-Baden 1962, Städtisches Museum/Staatliche Kunsthalle, Klee, Farbige Blätter aus dem Spätwerk, Kat. Nr. 41
Amsterdam 1963, Stedelijk Museum, Paul Klee, Kat. Nr. 104
Malmö/Göteborg/Stockholm 1965, Malmö Museum/Göteborgs Konstmuseum/Konstsalongen Samlaren, Paul Klee, Målningar – teckningar, Kat. Nr. 107
Nürnberg 1966, Fränkische Galerie, Paul Klee, Zeichnungen, Aquarelle, Kat. Nr. 75
Bremen 1967, Kunsthalle, Paul Klee, Aquarelle, Handzeichnungen, Kat. Nr. 198
Kamakura/Nagoya/Kurume/Osaka/Takamatsu/Nagasaki 1969, The Museum of Modern Art/Aichi Prefectural Museum of Art/Ishibashi Art MuseumOsaka Municipal Art Museum/Kagawa Prefectural Cultural Center/Nagasaki Prefectural Art Museum, Paul Klee (1879–1940), Kat. Nr. 103, Abb. S. 106
Rom 1970, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Paul Klee (1879–1940), Kat. Nr. 186
Buenos Aires/Montevideo 1970, Museo Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de Artes Plásticas, Paul Klee, Kat. Nr. 92
Duisburg 1971, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Paul Klee und die Malerfreunde, Die Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 185
Lugano 1972, Museo civico di belle arti Villa Ciani, Paul Klee, Collezione di Felix Paul Klee Berna, Kat. Nr. 115
Lisboa 1972, Museu Calouste Gulbenkian, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 184
Edinburgh/Bristol/London 1974/1975, Scottish National Gallery of Modern Art/City Art Gallery/Hayward Gallery, Paul Klee, The Last Years, An exhibition from the Collection of His Son, Kat. Nr. 82
Ottawa/Toronto 1979, The National Gallery of Canada/Art Gallery of Ontario, A tribute to / Hommage à Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 68
Rom 1979/1980, Casino dell'Aurora/Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Paul Klee. Oli (1924–1940), acquarelli (1910–1940), disegni (1927–1940), Kat. Nr. 81
Florenz 1981, Orsanmichele, Paul Klee. Opere 1900–1940. Dalla collezione Felix Klee, Orsanmichele, Kat. Nr. 198
Ludwigshafen 1981/1982, Wilhelm Hack Museum, Paul Klee, Innere Wege, Kat. Nr. 175
Saarbrücken/Karlsruhe 1990, Saarland Museum/Prinz-Max-Palais, Paul Klee, Wachstum regt sich, Klees Zwiesprache mit der Natur, Kat. Nr. 197
Stuttgart/Emden 1990/1991, Württembergischer Kunstverein/ Kunsthalle, Paul Klee. Spätwerk. Arbeiten auf Papier 1937–1939, Kat. Nr. 252
Andros 1993, Museum of Modern Art/Basil & Elise Goulandris Foundation, Paul Klee, «...a Synthesis of Outward Sight and Inward Vision», Kat. Nr. 102
Düsseldorf/Stuttgart 1995, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Staatsgalerie Stuttgart, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Kat. Nr. 186
Lugano 1997, Museo Cantonale d'Arte, Tra luce impressionista e materia informale, da Pissarro a Dubuffet, ohne Kat. Nr
Bern 2008, Zentrum Paul Klee, Jenseits von Eden, Eine Gartenschau: In Paul Klees Zaubergarten , ohne Kat. Nr
Bern/Berlin 2012/2013, Kunstmuseum/Martin-Gropius-Bau, itten – klee, kosmos farbe, Kat. Nr. 165

Trotz schwerer Krankheit schuf Paul Klee in den beiden letzten Lebensjahren noch zahlreiche Arbeiten. Im Jahr 1939 erreicht seine Produktivität mit 1253 registrierten Werken einen bemerkenswerten Höhepunkt. Kennzeichnend für dieses «Spätwerk» sind die grossen Gesten und die zeichenhafte Formensprache, beides auch bedingt durch den fortschreitenden Krankheitsverlauf.
Klee ist aber immer noch ein aufmerksamer Betrachter seiner Umwelt, und so dürfte auch das angebotene Gemälde in Kleisterfarbe auf eine Beobachtung an der Berner Aare oder am Thunersee zurückgehen. Monumental stehen in grosser Reduktion gemalte Bäume am Wasser, links spazieren zwei Hunde keck ins Bild, es ist ein wunderbar anekdotisches Spätwerk des Künstlers.

178 Oskar Kokoschka

Pöchlarn 1886–1980 Villeneuve

Herr E. Löwenstamm

1914. Öl auf Leinwand. 70 × 49,7 cm. Die Leinwand alt doubliert. Zwei kleine Retuschen in der Krawatte, eine kleine Retusche am äussersten Bildrand rechts. Farbfrisch und in sehr guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 1 200 000*

Werkverzeichnisse
Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka, Die Gemälde 1906–1929, Salzburg 1995, Nr. 109
Katharina Erling/Walter Feilchenfeldt, Oskar Kokoschka. Die Gemälde Online, hrsg. von der Fondation Oskar Kokoschka, Vevey, Nr. 1914/8

Provenienz
Slg. Dr. Oskar Reichel, Wien
Galerie St. Etienne, Otto Kallir, New York (1939), rückseitig mit Etikett
Marlborough Fine Art, London (1958), rückseitig mit Etikett
Galerie des Arts Anciens et Modernes, bzw. Marie-Louise Jeanneret, Genf, von dort an
Fridart Foundation, Genf (1962)
Auktion Sotheby Parke Bernet, London, 28. März 1973, Los 69
Internationale Privatsammlung
Dauerleihgabe Art Gallery of Ontario, Toronto (1986–2002)
Dauerleihgabe Courtauld Institute of Art, London (2002–2018)

Literatur
Paul Westheim, Oskar Kokoschka, in: Das Kunstblatt, Weimar, Jahrgang 1, 1917, Heft 10, S. 319
Paul Westheim, Oskar Kokoschka, Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen, Potsdam/Berlin 1918, S. 52
Weltkunst, München, Jahrgang 25, 1955, Nr. 9, 1. Mai, Abb.

Ausstellungen
Wien 1924, Neue Galerie, Oskar Kokoschka, II. Teil: Gemälde der Zeit 1907–1915, X. Ausstellung der Neuen Galerie, 17 Gemälde
Wien 1933, Neue Galerie, Meisterwerke moderner österreichischer Malerei, 92. Ausstellung
Wien 1937, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Oskar Kokoschka
New York 1940, Galerie St. Etienne, Buchholz Gallery, Oskar Kokoschka, Kat. Nr. 13
Chicago 1941, The Arts Club, Oskar Kokoschka, Kat. Nr. 17
New York 1949, Galerie St. Etienne, Oskar Kokoschka
London 1959, Marlborough Fine Art, Art in revolt, Germany 1905–25, Kat. Nr. 37
Glasgow 1961, Royal Glasgow Institute of Fine Art, Centenary exhibition, Kat. Nr. 126, Abb. 42, rückseitig mit Etikett
München 1971, Haus der Kunst, Oskar Kokoschka, Bildnisse von 1907–1970, Kat. Nr. 17, rückseitig mit Etikett
Paris 1974, Grand Palais, Jean Paulhan à travers ses peintres, Kat. Nr. 618, rückseitig mit Etikett
Bordeaux 1983, Galerie des Beaux-Arts, Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Nr. 9
Vevey 1984, Musée Jenisch, Hommage à Oskar Kokoschka 1886–1980, Kat. Nr. 6

Eigentlich auf dem beschaulichen Berufsweg zum Zeichenlehrer, wurde Oskar Kokoschka 1908/1909 unvermittelt zu einer Grösse im Wiener Kunstleben. Er erhielt auf der «Kunstschau Wien» 1908 einen eigenen, kleinen Raum. Die Presse sprach abschätzig über seine Werke; aber alle Werke wurden gleich zu Beginn der Ausstellung verkauft. Der Architekt und Publizist Adolf Loos wurde zu einem grossen Förderer des jungen Malers. Er fand in den Gemälden Parallelen zu seinem 1908 in «Ornament und Verbrechen» veröffentlichen Credo «Ornamentlosigkeit ist ein Zeichen geistiger Kraft» und agierte als erster Vermittler der Kunst Kokoschkas. Er animierte viele Freunde, sich vom Künstler porträtieren zu lassen. So entstanden zwischen 1909 und 1914 etwa 70 Porträts der Wiener Gesellschaft und Bekannten von Loos. Weil Loos viele Gemälde, die den Dargestellten selber nicht gefielen, kaufte, hatte Kokoschka freie Hand und konnte unvoreingenommen experimentieren. So entstanden, zwar als Auftragswerke gedacht, die unglaublich kraftvollen, frühen Porträts des Meisters.
Kokoschkas Porträtmalerei brach mit den Konventionen, denn das primäre Ziel des Künstlers war es, das unsichtbare Innere einer Person darzustellen. Er porträtierte die Dargestellten daher in ihrer eigenen Umgebung und liess sie ihren Tätigkeiten nachgehen. Während des Malens führte er mit ihnen Gespräche, um die natürliche Mimik und Gestik von Gesicht, Körper und Händen gesamtheitlich einfangen zu können. Der Bildraum war auch frei von Attributen der traditionellen Porträtmalerei, die Kleidung stets zurückhaltend, die nichts über den Beruf oder die gesellschaftliche Stellung der Porträtierten verriet. Die ganze Darstellung war auf das Gesicht und vor allem die Augen fokussiert. Das Fehlen von Studien oder Skizzen deutet darauf hin, dass Kokoschka unmittelbar und direkt vor seinen Modellen auf die Leinwand malte.
Zeitgenössische Quellen berichten über die aussergewöhnliche Arbeitsweise des Künstlers: Er malte nicht nur mit den Pinselhaaren, sondern auch mit dem Pinselstil, seinen Händen, Fingernägeln und Fingerkuppen. Mit kleinen Stofffetzen wischte er immer wieder die Farbe ab. Er soll gesagt haben, dass der Weg vom Gehirn über den Arm und durch den Pinsel hindurch viel zu lange sei, am Liebsten würde er daher mit seiner Nase malen. Die zurückhaltende Verwendung der Farbe unterscheidet Kokoschka von den Expressionisten, manchmal trug er die Farbe nur lasierend auf, manchmal sehr pastos. Dieses wunderbare Zusammenspiel von dünnen Schichten und Impasto, häufig mit Deckweiss akzentuiert, führte dazu, dass die Porträtierten förmlich von innen und nicht von einer äusseren Lichtquelle beleuchtet scheinen. Man vermeint, dass diesen frühen Bildern des Meisters damit Leben eingehaucht wurde.
Das Gemälde «Herr E. Löwenstamm» wird auch «Porträt eines Herrn (Brustbild)» oder «Porträt eines Kaufmannes» genannt. Es könnte sich beim Dargestellten mit dem durchdringenden Blick aus blauen Augen um Ernst Löwenstamm (1865–1921) handeln, den Bruder der Graphikerin und Malerin Emma Löwenstamm. Das wunderbare Bild befindet sich nun seit über 50 Jahren im selben, internationalen Privatbesitz.

Das Gemälde hat eine spannende Provenienzgeschichte. Der in Wien lebende jüdische Arzt Dr. Oskar Reichel kam um 1900 durch die Kunst von Anton Romako zum Sammeln. Er kaufte aber auch Werke junger Zeitgenossen wie Egon Schiele, Max Oppenheimer oder eben Oskar Kokoschka, die er persönlich kannte. Seine Leidenschaft zeigte sich auch darin, dass er Anfang der 1920er Jahre eine Galerie eröffnete, die später sein Sohn Raimund bis 1937 führte. In einem Brief, den Raimund im Dezember 1985 an Johann Winkler, einem der Herausgeber des früheren Kokoschka-Werkverzeichnisses, sendete, schrieb er, dass sein Vater, so wie es ja auch Adolf Loos machte, immer wieder Freunden empfahl, sich von Kokoschka malen zu lassen. Oft seien die Freunde aber mit den Porträts nicht zufrieden gewesen, so dass sie schliesslich von Reichel übernommen wurden, so etwa die Bildnisse «Helen Kann» von 1909 (Erling/Feilchenfeldt 1909/23), «Frau Karpeles» von 1911 (Erling/Feilchenfeldt 1911/7) oder eben «Herr Loewenstein (?)» [sic]. Die Bilder wurden im Haus an der Chimanistrasse im 2. Stock aufgehängt, wo sich das Kokoschka Zimmer «entwickelt» habe. Raimund Reichel schreibt, dass der Vater durch die Inflation in der Zwischenkriegszeit viel Geld verloren habe, so dass er auch Kunstwerke verkaufte. Er tat dies vor allem über Otto Kallir, den Inhaber der «Neue Galerie» in Wien. 1924 und 1933 hat er durch diesen mehrere Werke angeboten, von den ursprünglich 11 Kokoschkagemälden wurden so sechs verkauft, fünf blieben bei Reichel. Als Jude war Otto Kallir gezwungen, seine Geschäftstätigkeit einzustellen. Er hat seine Galerie an eine Mitarbeiterin verkauft, sich zuerst in Paris niedergelassen und ist schliesslich in die USA emigriert, wo er die Galerie St. Etienne eröffnete. Am 1. Februar 1939 verkaufte ihm Dr. Oskar Reichel die verbliebenen fünf Gemälde von Kokoschka, das Geld wurde direkt an Reichels Söhne Hans, der in die USA emigriert war, und Raimund, der über Paraguay nach Argentinien ins Exil ging, ausbezahlt. Die fünf Werke von Kokoschka wurden 1940 in New York in einer Ausstellung gezeigt. Das Bildnis «Dr. E. Löwenstamm» wurde aber nicht verkauft und blieb bis in die 1950er Jahre bei Kallir. Als später Raimund Reichel Otto Kallir in New York besuchte, meinte dieser, er hätte im Handel «draufgezahlt». Das Gemälde kam Ende der 1950er-Jahre schliesslich in den Handel und danach in Privatsammlungen. Im Wissen, dass das Gemälde von einem jüdischen Sammler 1939 verkauft wurde, wurden intensive Provenienzrecherchen unternommen. Ein anderes Gemälde, das Kallir 1939 ebenfalls erworben hatte, befindet sich heute im Museum of Fine Arts in Boston, «Doppelakt: Liebespaar» von 1913 (Erling/Feilchenfeldt 1913/2). Ansprüche auf dieses Gemälde, angestrebt durch die Rechtsnachfolge von Dr. Oskar Reichel, wurden vom «The United States Court of Appeals for the First Circuit» jedoch abgelehnt. Auch die Abklärungen beim Art Loss Register für unser Los ergaben keine weiteren Hinweise. In der Folge wurde die Rechtsnachfolge von Dr. Oskar Reichel kontaktiert, vertreten durch den Rechtsanwalt Dr. Rainer Handl in Wien. In einem vorliegenden Schreiben steht wörtlich: «Angesichts der völlig unsicheren Faktenlage wäre es wohl problematisch, sich eines [...] Anspruchs zu bemühen».

179 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

Mutter und toter Sohn

Verworfene Fassung des 6. Blattes des Zyklus «Bauernkrieg»

1903. Strichätzung, Kaltnadel, Vernis mou, Schmirgel, Nadelbüschel und Polierstahl auf «Chine collé», aufgelegt auf festes braunes Velin. 22,4 × 33,2 cm, Darstellung auf «Chine collé»; 39,7 × 54,5 cm, Velin. Unten links in der Darstellung von der Künstlerin in Bleistift signiert und datiert «K. Kollwitz 03». Leicht unregelmässige Blattränder. Sehr schöne Druckqualität und Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis
Knesebeck 78/IV, das dort erwähnte und abgebildete Exemplar

Provenienz
Slg. Alexander von der Becke, Berlin
Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 20. Juni 2003, Los 105, dort erworben
Privatsammlung Wien

Nachdem Käthe Kollwitz bereits mit «Ein Weberaufstand» ein historisches Ereignis in ihrer Kunst aufgegriffen hatte, arbeitete sie in den Jahren 1901 bis 1908 an ihrem zweiten Druckzyklus, dem siebenteiligen «Bauernkrieg». Die Künstlerin beschäftigte sich darin mit dem gewaltsamen Aufstand der Bauern gegen die Unterdrückung und Gesetzlosigkeit in den Jahren 1524/1525. Wie immer entstanden im Vorfeld der Auflagendrucke zahlreiche Entwürfe und Zwischenzustände, in denen einzelne Themen motivisch entwickelt, dann aber nicht in die Folge aufgenommen wurden.
Das hier angebotene Blatt ist eine verworfene Fassung des sechsten Blattes des Zyklus: Anstelle von «Mutter und toter Sohn» nahm die Künstlerin «Schlachtfeld» (Knesebeck 100) in die Folge auf. Das angebotene Blatt ist von grösster Seltenheit, da es nie als Auflage gedruckt wurde. Von den insgesamt vier Überarbeitungszuständen sind nur sechs Exemplare bekannt, drei davon befinden sich in Museumsbesitz. Es zeigt kraftvoll den Schmerz einer Mutter, die ihren Sohn verloren hat.

180 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

Lise, die Schwester der Künstlerin, im Bett

Um 1890. Feder und Pinsel in Tusche, laviert, auf festem, cremefarbenem Velin. 15,9 × 33 cm, unregelmässiger Rand. Auf der Rückseite in der Mitte bezeichnet «Aus dem Nachlass Käthe Kollwitz / Hans Kollwitz». Minimst gebräunt, oben zwei Reissnagellöcher. Rückseitig mit Spuren alter Montierungen.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Otto Nagel/Werner Timm, Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Stuttgart 1980, Nr. 21

Provenienz
Nachlass Käthe Kollwitz, dort in den 1980er Jahren erworben von
Privatsammlung Deutschland

Literatur
Käthe Kollwitz, Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken – Käthe Kollwitz, Ein Leben in Selbstzeugnissen, Hannover 1968, Abb. S. 26
Uwe M. Schneede, Käthe Kollwitz, Das zeichnerische Werk, München 1981, Kat. Nr. 8, S. 18
Käthe Kollwitz, Zeichnung, Grafik, Plastik, Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Martin Fritsch, Hrsg., bearbeitet von Annette Seeler, mit Beiträgen von Annette Seeler und Werner Timm, Leipzig 1999, Kat. Nr. 5
Martin Fritsch, Hrsg., Hommage an Käthe Kollwitz, Leipzig 2005, S. 36

Ausstellungen
Berlin 1967/1968, Akademie der Künste mit den Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett und Nationalgalerie, Gedenkausstellung im 100. Geburtsjahr von Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 8
Hamburg 1980, Kunstverein Hamburg, Käthe Kollwitz, Die Zeichnerin, Abb. S. 20

Das vorliegende Blatt ist eine sehr frühe Arbeit von Käthe Schmidt, die die Werke erst ab Juni 1891 nach der Heirat mit ihrem langjährigen Verlobten, dem Arzt Karl Kollwitz, mit Käthe Kollwitz signierte. Als Tochter von Katharina und Karl Schmidt verbrachte die Künstlerin ihre Jugend in Königsberg. Ihr Vater hatte Jura studiert, arbeitete dann aber, da er aufgrund seiner politischen Einstellung keine Stelle fand, als Maurermeister. Käthe hatte drei Geschwister: Julie, Lisbeth und Conrad. Ab 1881 nahm sie Kunstunterricht beim Künstler Rudolf Maurer. 1885/1886 besuchte sie die Damenakademie des Vereins Berliner Künstlerinnen. Zurück in Königsberg wurde sie von Emil Neide unterrichtet und studierte anschliessend bis 1890 in München bei Ludwig Herterich. Das vorliegende Blatt ist eine sehr persönliche Darstellung ihrer Schwester Lisbeth (Lise), die sie im Bett liegend zeigt. Kollwitz hatte eine sehr enge und innige Beziehung zur Schwester. Sie sagte dazu: «Lise und ich gehörten unbedingt zusammen. Wir waren so verquickt, dass wir gar nicht mehr zu sprechen brauchten, um uns zu verständigen. Wir waren wirklich untrennbar.» (Zitat aus: Käthe Kollwitz, Erinnerungen, Tagebücher S. 727). Die Verbundenheit zeigte sich auch darin, dass das sehr persönliche Blatt bis zu ihrem Tod bei der Künstlerin blieb. Es wurde schliesslich direkt aus dem Nachlass erworben und befand sich bis 2015 viele Jahre als Dauerleihgabe im Käthe-Kollwitz-Museum in Berlin.

181 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

Frauenkopf und rechte Hand

1903. Schwarze Kreide auf beigem Bütten. 38,5 × 49 cm. Unten rechts von der Künstlerin in Kohle signiert «Kollwitz», links bezeichnet mit «2». Das Papier minim in den Rändern gebräunt. Links mit hinterlegtem Einriss, mehrere hinterlegte Papierausbrüche an den äussersten Rändern. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

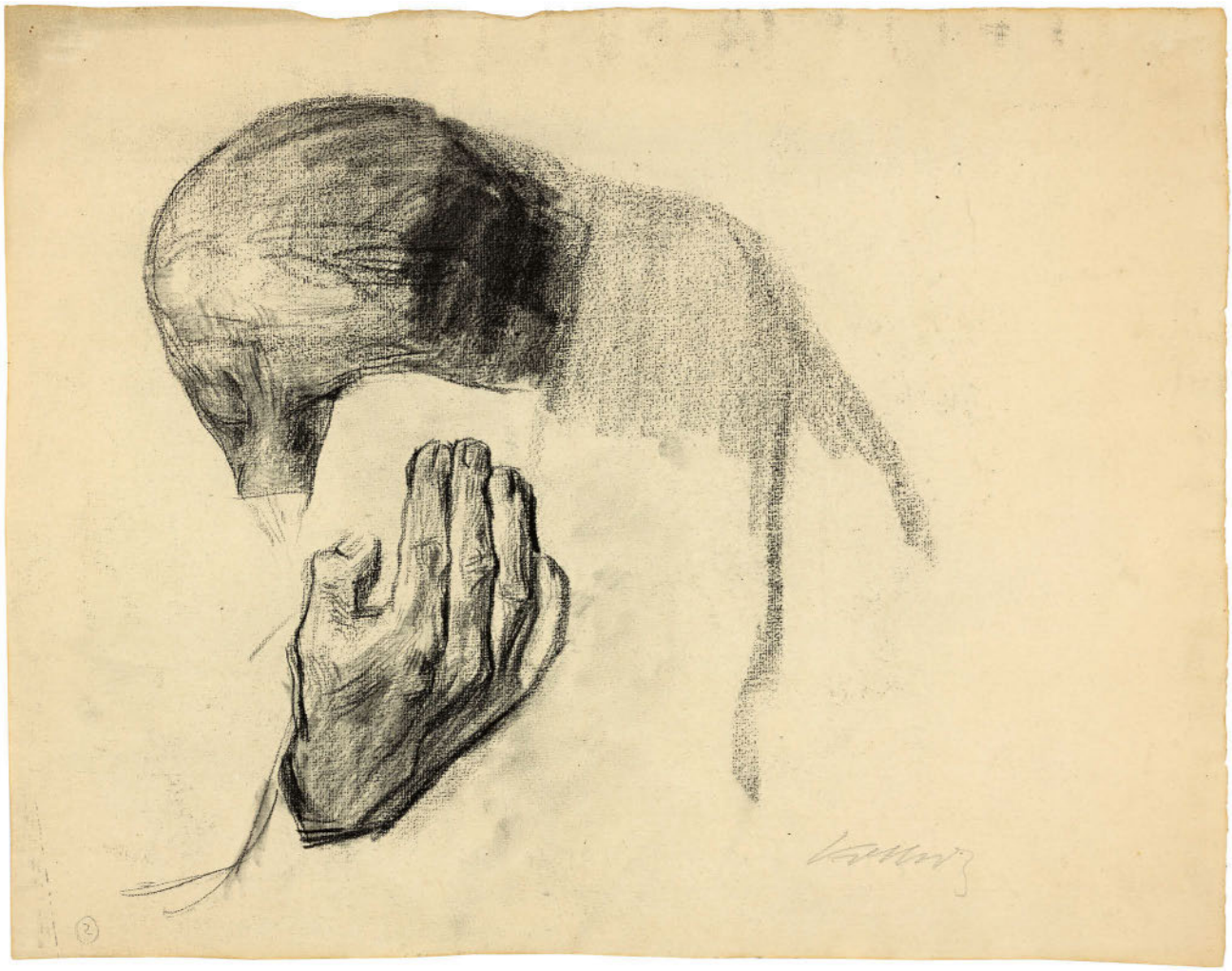
Werkverzeichnis
Otto Nagel/Werner Timm, Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Stuttgart 1980, Nr. 244

Provenienz
Slg. Norbert H. Austen, Zug
Galerie St. Etienne, New York, dort erworben von
Privatsammlung Deutschland

Literatur
Bilder des Frankfurter Kunstkabinetts Hanna Bekker vom Rath, Katalog Nr. 28, Frankfurter Kunstkabinett Nr. 1428
Martin Fritsch, (Hrsg.), Hommage an Käthe Kollwitz, Leipzig 2005, S. 66

Im Jahr 1903 widmete sich Käthe Kollwitz dem Thema «Mutter/Totes Kind». Aus dieser Beschäftigung sollte eines ihrer ikonischsten Graphikblätter entstehen, die mehrfarbige Lithographie «Pietà» (Knesebeck 77). Das Motiv der trauernden Mutter setzte sie auch in der im selben Jahr umgesetzten Radierung «Frau mit totem Kind» (Knesebeck 81) um, die sie bei der «Berliner Secession» unter dem Titel «Totes Kind» ein erstes Mal ausgestellt hatte. Gegenüber Beate Bonus-Jeep äusserte sich die Künstlerin dahingehend, dass sie sich selber mit dem jüngeren, damals sieben jährigen Sohn Peter dargestellt habe.
Wie immer entstanden als Vorarbeiten zu den Druckgraphiken unterschiedlich ausgearbeitete Zeichnungen, wovon sich sechs für die Radierung erhalten haben (Nagel/Timm 239–244), darunter das vorliegende Blatt. In unserer Kohlezeichnung fokussiert die Künstlerin auf das Gesicht und die Hand der Mutter. Der Kopf der Mutter ist, anders als bei vier Versionen, wie bei der Radierung gerade über das Kind gebeugt. Vom Kind ist nur die rechte Schulter zu sehen, die als weisse Stelle aufscheint, was den Verlust und die Auflösung noch unterstreicht. Innig und mit geschlossenen Augen hält die Mutter das tote Kind. Eine in ihrer Reduzierung unglaublich kraftvolle Darstellung, die den ganzen Schmerz einer trauernden Mutter eindrücklich festhält.

Vgl. Frau mit totem Kind (Knesebeck 81)



182 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

Bewaffnung in einem Gewölbe

1906. Kohle auf beigem Bütten. 58,9 × 44,4 cm. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert «Käthe Kollwitz». Im Unterrand zwei Zeilen einer kaum mehr leserlichen Schrift. Rückseitig eine zweimalig wiederholte Studie in Kohle zu einem stehenden Mädchen und einem Kind. Minim gebräunt, leichter Lichtrand. Vereinzelte kleine Risschen im Papierrand und rückseitig Spuren alter Montierungen. In sehr schöner Gesamterhaltung.

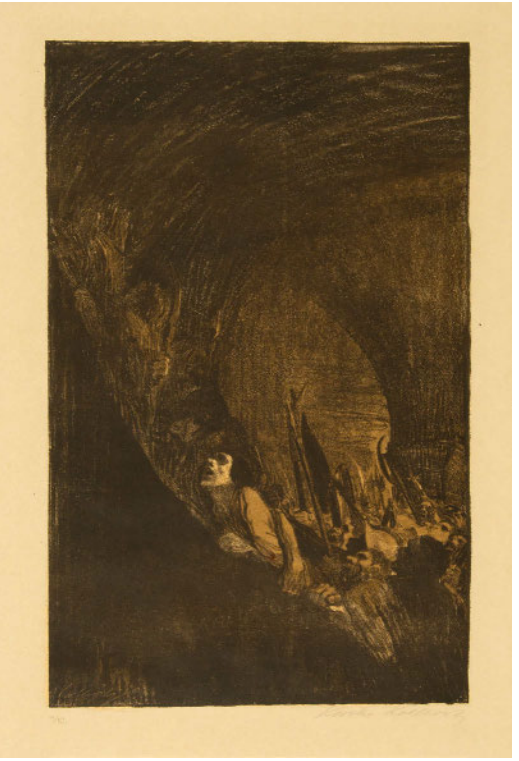
Schätzung CHF 80 000

Werkverzeichnis
Otto Nagel/Werner Timm, Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 217

Provenienz
Slg. Luise Diel, Berlin
Auktion Gutekunst & Klipstein, Bern, 25. Oktober 1951, Los 7, dort erworben von
Privatsammlung, Genf, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Wie bei ihrem ersten graphischen Zyklus «Ein Weberaufstand» arbeitete Käthe Kollwitz auch beim «Bauernkrieg» mit einem historischen Ereignis. Ausgangspunkt dürfte die 1843 erschienene Publikation des Theologen und Historikers Wilhelm Zimmermann über den grossen deutschen Bauernkrieg von 1524/1525 gewesen sein, auf die sich sozialdemokratische Kreise bald darauf immer wieder bezogen, da sie in den unterdrückten Bauern Parallelen zum Proletariat sahen. Auch Kollwitz war von dem Buch sehr betroffen und plante einen Zyklus in farbigen Lithographien (vgl. die erste Fassung in Lithographie «Bewaffnung in einem Gewölbe», Knesebeck 65, dort datiert «vor Juni 1902»). Als sie 1904 durch Vermittlung von Max Lehrs, dem Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, von der «Verbindung für historische Kunst» beauftragt wurde, die Werke als Jahresgabe für die Vereinigung zu schaffen, führte sie die Graphiken als Radierungen aus (vgl. Radierung Blatt 4 der Folge «Bauernkrieg», Knesebeck 96, dort datiert «vor Mitte Juni 1906»). 1907 erhielt sie für die meisterhaft geschaffenen und gedruckten sieben Blätter (Knesebeck 70, 88, 96, 99–102) des Bauernkriegs als erste Frau noch vor der Fertigstellung der Serie den von Max Klinger begründeten «Villa-Romana-Preis».
Eine der besonders wichtigen Vorzeichnungen für die erste Fassung in Lithographie und sehr ähnlich der bekannten Version in der National Gallery of Art in Washington, die den Schaffensprozess der Künstlerin eindrücklich aufzeigt. Rückseitig mit zwei Kohlezeichnungen von zwei Mädchen.

Verso



Vgl. Bewaffnung in einem Gewölbe (Knesebeck 65)

183 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

Die Witwe

1916. Schwarze Kohle auf gelbem Bütten. 51,5 × 34,5 cm, Zeichnung inkl. Signatur; 61 × 44 cm, Blattgrösse. Unten links von der Künstlerin in Zimmermannsbleistift signiert «Kollwitz». Die Ober- und Unterkante mit leichten Knicken. Unten rechts kleiner hinterlegter Einriss und zwei weitere minime Einrisse. Rückseitige Montierungsspuren. Die Zeichnung in besonders schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Otto Nagel/Werner Timm, Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 731

Provenienz
Slg. Erich Cohn, New York
Slg. Lotar Neumann, Gingins
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2005, Los 72, dort erworben von Privatsammlung, Wien

Literatur
Herbert Bittner, Käthe Kollwitz, Drawings, New York/London 1959, Abb. Tf. 68

Ausstellung
Vevey 1994, Cabinet cantonal des estampes, Käthe Kollwitz, Fondation Neumann, Kat. Nr. 78

Nachdem ihr jüngster Sohn Peter am 22. Oktober 1914 als Freiwilliger gefallen war, setzte sich Käthe Kollwitz intensiv mit dem Ersten Weltkrieg und seinen Folgen auseinander. Höhepunkt dieser Auseinandersetzung war sicherlich der bahnbrechende Holzschnittzyklus «Krieg», der 1923 im Verlag Emil Richter in Dresden erschien. Bevor sich Kollwitz für die Umsetzung im Holzschnitt entschied, arbeitete sie ab 1918 zunächst in ihren gewohnten Techniken der Radierung und ab 1919 in der Lithographie. Wie immer entstanden unterschiedlich ausgearbeitete Zeichnungen als Vorarbeiten für die Graphiken. Das hier angebotene Blatt ist die sehr genau umgesetzte Vorarbeit zur verworfenen ersten Fassung der äusserst seltenen Radierung «Die Witwe» (Knesebeck 138), die 1918 in drei Zuständen in nur vier bekannten Abzügen gedruckt wurde. Die Kohlezeichnung zeigt eindringlich den Schmerz und die Verzweiflung einer Frau, die erfährt, dass ihr Mann im Krieg gefallen ist.


Kollwitz

184 Alfred Kubin

Leitmeritz 1877–1959 Zwickledt

EWK Alltagsmusik

Um 1900. Tuschfeder, teilweise leicht laviert, auf gespritztem Grund, auf Katasterpapier. 30,6 × 18,5 cm, Einfassungslinie, 39,5 × 21,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «A Kubin», von anderer Hand links bezeichnet «Variété». Vereinzelte Reissnagellöcher an der linken Blattkante. An der Unterkante in der Mitte mit einem kleinen Einriss. Das Blatt mit Atelierspuren und leichten Verschmutzungen vor allem an den Aussenrändern. Die Darstellung in besonders schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Vgl. Paul Raabe, Alfred Kubin, Leben, Werk, Wirkung, Hamburg 1957, Nr. 40

Provenienz
Wohl Slg. Otto Wilhelm Gauss, München
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Hermann Esswein, Alfred Kubin, Der Künstler und sein Werk, München 1911, Abb. Tf. 16
Christoph Brockhaus, Rezeptions- und Stilpluralismus, Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman «Die andere Seite», Pantheon XXXII. Jg., 1974, H. III, S. 279, Abb. 10

Ausstellungen
Baden-Baden/München/Wien 1977, Staatliche Kunsthalle/Bayerische Akademie der Schönen Künste/Graphische Sammlung Albertina, Alfred Kubin, Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Kat. Nr. 15
Winterthur 1986, Kunstmuseum, Alfred Kubin, Abb. S. 59
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 57, Abb. S. 113
Bern 2013, Zentrum Paul Klee, Satire – Ironie – Groteske, Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin
Ingelheim 2015, Internationale Tage, Kunstforum – Altes Rathaus, Lyonel Feininger/Alfred Kubin. Eine Künstlerfreundschaft, Abb. S. 71 (spiegelverkehrt)

Alfred Kubins Werke sind durch die Darstellung fantastischer Traumvisionen geprägt. In seinen um die Jahrhundertwende entstandenen Arbeiten herrschen düster-skurrile Fantasien vor, die er als Tuschezeichnungen in einer speziellen Technik mit sorgfältig gespritzten und lavierten Partien auf das oft verwendete Katasterpapier brachte. Seine düsteren Visionen zeigen die menschlichen Abgründe, es geht dabei um Macht und Ausgeliefertsein, um Folter, Qual, sexuelle Angst- und Zwangsvorstellungen oder Krankheit. Es sind unverblümte Einsichten in die Triebe und Ängste der Menschen, deren schonungslose Offenlegung Bewunderung und Empörung weckte, und die seine Werke schon bald zu begehrten Skandalobjekten werden liessen. Meist konzentrierte sich Kubin auf die Darstellung einer Szene in einem diffus-leeren Raum.
Das hier angebotene Blatt trägt den Titel «Alltagsmusik», was jedoch gezeigt wird, ist alles andere als alltäglich: Eine Tänzerin offenbart Einblick unter ihre Rockschösse, was dem Dirigenten der ganzen Szene gleich den Kopf abreisst. Rund um die Bühne mit den Protagonisten geschieht allerlei Ungeheuerliches. Klaus Albrecht Schröder schrieb im Ausstellungskatalog «Alfred Kubin: Zeichnungen 1897–1909» von 2008, dass Kubin keine dominanzfreie Zone zwischen den Geschlechtern kenne, und Angst und Depression grundlegend für die Beziehungen der dargestellten Figuren sei. «Alltagsmusik» erinnert an die Schriften des Marquis de Sade (Donatien Alphonse François Comte de Sade, 1740–1814), dessen gewaltpornographischen Werke noch weit bis in das 20. Jahrhundert wirkten und etwa gewisse Strömungen im Surrealismus mitprägen sollten. So wird wohl auch der Protosurrealist Kubin de Sade als Inspirationsquelle seiner literarischen und bildnerischen Werke genutzt haben. Spannend ist, dass sich Kubin ikonographisch wohl auch an die Bildwelten von Hieronymus Bosch angelehnt hat, wie man in der mehrfigurigen Zeichnung «Alltagsmusik» schön sehen kann. Das Blatt ist eine im wahrsten Sinne des Wortes «ungeheuer» vielfältige und reich ausgearbeitete Zeichnung im Œuvre des Meisters.

20 ctm.

Vasiedé

+ Rub

185 Alfred Kubin

Leitmeritz 1877–1959 Zwickledt

EWK Elefantiasis

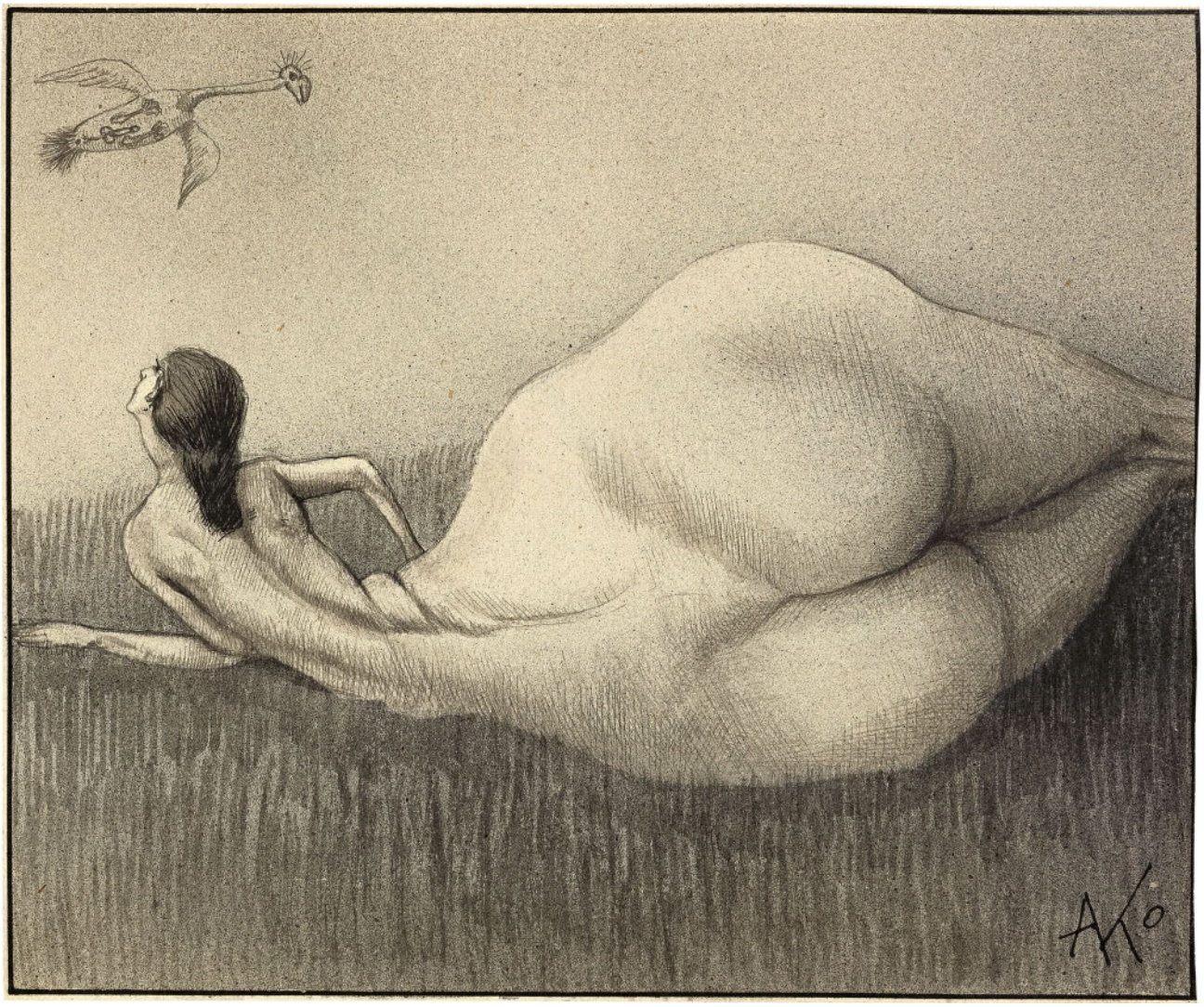
Um 1900–1901. Feder und Pinsel in Tusche auf gespritztem Untergrund, auf Katasterpapier. 17,1 × 20 cm. Unten rechts in der Darstellung vom Künstler in Tusche monogrammiert «A K». Auf der Rückseite leichte Spuren einer alten Montierung. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Provenienz
Wohl Slg. Otto Wilhelm Gauss, München
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Luzern 1974, Kunstmuseum, Kunst in Österreich 1900–1930, Kat. Nr. 144
Baden-Baden/München/Wien 1977, Staatliche Kunsthalle/Bayerische Akademie der Schönen Künste/Graphische Sammlung Albertina, Alfred Kubin, Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Kat. Nr. 22.1, Abb. S. VIII
Winterthur 1986, Kunstmuseum, Alfred Kubin, Abb. S. 89
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 58, Abb. S. 115
Wien 1996, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Austria im Rosennetz
Zürich 1996/1997, Kunsthaus, Wunderkammer Österreich
Bern 2013, Zentrum Paul Klee, Satire – Ironie – Groteske, Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin

Eine unförmige, am Boden liegende Frauengestalt schaut sehnsüchtig zu einem Vogel, auf dem man einen erigierten Penis erkennen kann. Das Blatt «Elefantiasis» illustriert Alfred Kubins Beschäftigung mit der symbolistischen Frau als «Femme fatale». Nachdem er als Kind früh seine geliebte Mutter verloren hatte, machte er als Junge eine sexuelle Erfahrung mit einer schwangeren Frau. «Ich war gerade elfeinhalb Jahre, als ich durch eine ältere Frau in sexuelle Spielereien verwickelt wurde, was mich masslos aufregte und bis in meine Mannesjahre seine Schatten warf». Dieses Trauma verarbeitete er in visualisierten Albträumen von aufgeblähten Frauenkörpern. Klaus Albrecht Schröder schrieb dazu im Ausstellungskatalog «Alfred Kubin: Zeichnungen 1897–1909» von 2008, dass in Kubins Zeichnungen meist der Mann das Opfer sei, und die Frau das Potenzial verkörpere, den Mann und das Leben allgemein zu zerstören. Diese fatale Haltung findet sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auch bei anderen Kunstschaffenden, erwähnt sei etwa Edvard Munch mit seinen Werken zum Vampyr (vgl. Auktion Meisterwerke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Los 12). Auch in der Literatur wurde das Thema vielfach aufgegriffen, genannt seien u. a. die Novelle «Venus im Pelz» von Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) oder der Skandalroman «Le Jardin des supplices» (1899) des französischen Schriftstellers und Kunstkritikers Octave Mirbeau (1848–1917). Mirbeaus Roman, der als eines der Hauptwerke der «Dekadenzdichtung» gilt und von vielen Kunstschaffenden der Zeit bewundernd gelesen wurde, wird die Entstehung des Blattes stark beeinflusst haben, kommt doch dort als erste «Qual» die in drastischer Sprache beschriebene Krankheit Elefantiasis vor. Elefantiasis ist ein auf Infektionen zurückgehendes Lymphödem, das zu riesig vergrösserten Extremitäten (auch die Geschlechtsorgane können betroffen sein) führt. Kubin könnte damit sehr wohl seine eigene Biographie mit den Beschreibungen im Buch verwoben haben. Stets sind seine Werke von der Darstellung phantastischer Traumvisionen geprägt, wobei diese nahtlos von Traum zur Realität übergehen können. In Kubins 1908/1909 entstandenem phantastischen Roman «Die andere Seite» wird das Traumerleben noch durch den «Traum im Traum» erhöht.
Die hier angebotene «Femme fatale» bezieht ihren erschreckenden oder lasziven Reiz aus ihrer unförmigen Fremdheit. Sie steht so metaphorisch auch für die Darstellung des Todes, an der man seine eigene Sterblichkeit ablesen kann. Entstanden ist das eindrückliche Blatt, als Kubin im Alter von 23/24 Jahren mit seinen träumerischen Werken in Spritztechnik einen ersten Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn erreicht hatte.


AKO

186 Emma Kunz

Brittnau 1892–1963 Waldstatt

Werk Nr. 47 – Das Kreuz in gebundener Form

Farbstift auf blauem Millimeterpapier. 105 × 109 cm. Rückseitig mit dem Nachlassstempel, der eingetragenen Nr. 047 und der Paraphe von Anton C. Meier. Mit Wasserflecken am unteren linken Rand, sonst in gutem Erhaltungszustand. Reissnagellöcher in den Ecken.

Schätzung CHF 80 000

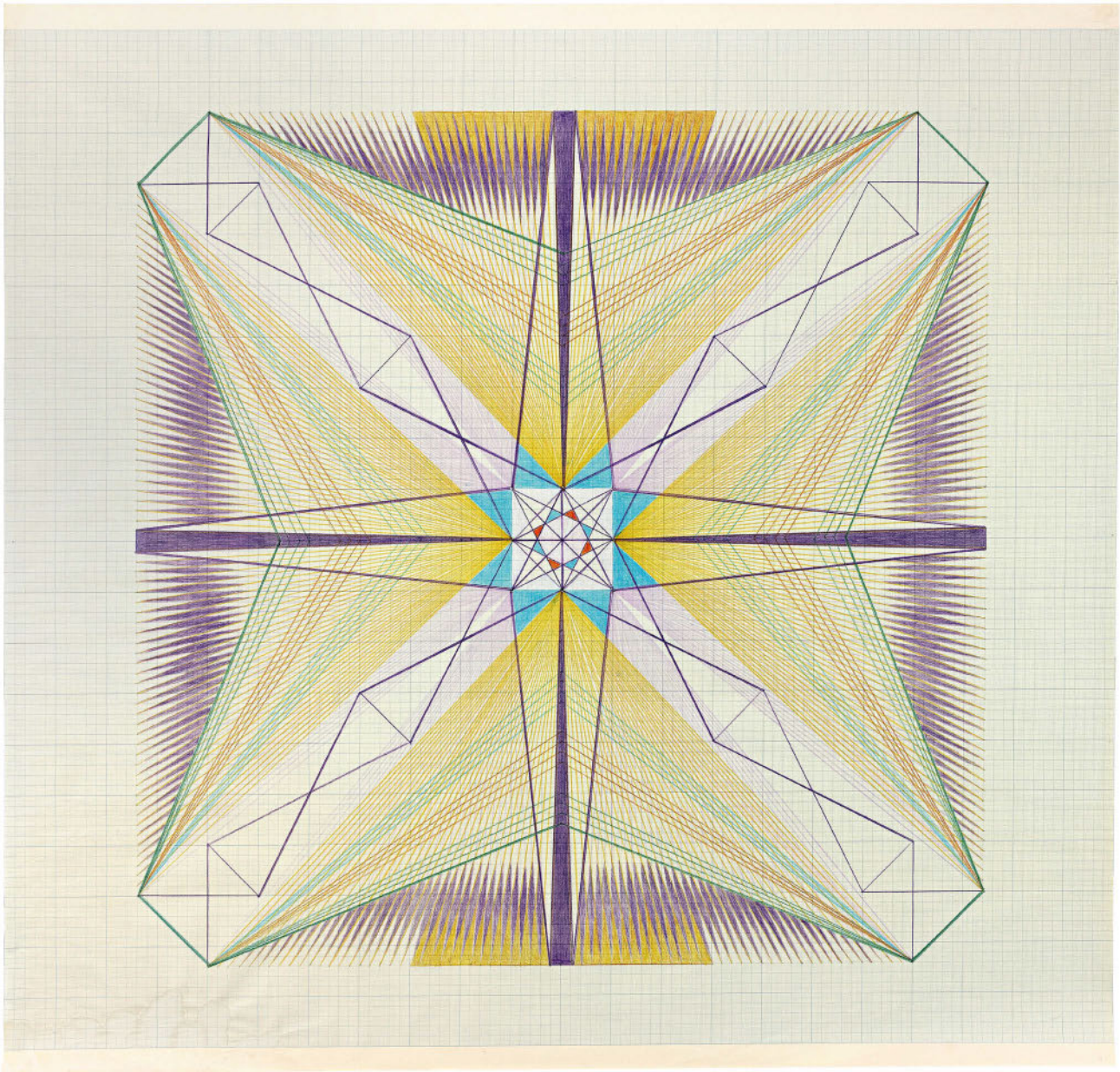
Werkverzeichnis
Die Arbeit ist im Online-Werkverzeichnis der Emma Kunz Stiftung unter der Werkkatalognummer «Kreuz-083/Nachlassnummer 047» aufgeführt

Provenienz
Nachlass Emma Kunz, durch Erbschaft an
Slg. Otto Kunz
Slg. Anton C. Meier, dort erworben von
Slg. Annelies Hassler, Aarau
Privatbesitz Schweiz
Auktion Sotheby's, Zürich, 5. Dezember 2006, Los 161, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Emma Kunz, Neuartige Zeichnungsmethode, Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip, Waldstatt 1953
Emma Kunz, Das Wunder schöpfender Offenbarung, Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip, Waldstatt 1953

Ausstellungen
Aarau 1973/1974, Aargauer Kunsthaus, Der Fall Emma Kunz
Appenzell 2020, Kunstmuseum Appenzell, Kunsthalle Ziegelhütte, Zahl, Rhythmus, Wandlung – Emma Kunz und Gegenwartskunst

Emma Kunz, zeitlebens bekannt als Naturheilärztin, hat inzwischen einen internationalen Ruf als Künstlerin mit einem unvergleichlichen zeichnerischen Werk erlangt, das ihr als Grundlage für ihre «Forschung» und energetische Arbeit diente: Streng geometrische Zeichnungen, die sie mit dem Pendel auf Millimeterpapier brachte, sind ihr Markenzeichen. Anton C. Meier, einer der Vorbesitzer des vorliegenden Werkes, gründete 1986 das Emma Kunz Zentrum in den Römersteinbrüchen in Würenlos, wo Kunz das Heilgestein AION A entdeckt hatte. Meier zählte zu den ersten Patienten, die mit AION A von den Folgen seiner Kinderlähmung geheilt wurden.
Die Kreuzform, die hier weniger mit der christlichen Symbolik als vielmehr mit der Geometrie in Zusammenhang zu verstehen ist, steht am Anfang einer Reihe von Werken, die ganz unterschiedlich aussehen können. Fächerfiguren, Elementarformen oder kristalline Figuren können bei Emma Kunz das Ergebnis einer Komposition sein, die von einer Kreuzform ausgeht.



187 Emma Kunz

Brittnau 1892–1963 Waldstatt

Ohne Titel

1962. Farbstift, Zimmermannsstift, Bleistift und farbige Fettkreiden auf grossem Bogen Millimeterpapier. 192 × 74,5 cm. Mit mehreren Datumsangaben in Bleistift, die meisten vom April 1962. Mit einem 6,5 cm langen, leicht hinterlegten Einriss am oberen rechten Rand und Reissnagellöchern in allen vier Ecken sowie in der Mitte oben und unten. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

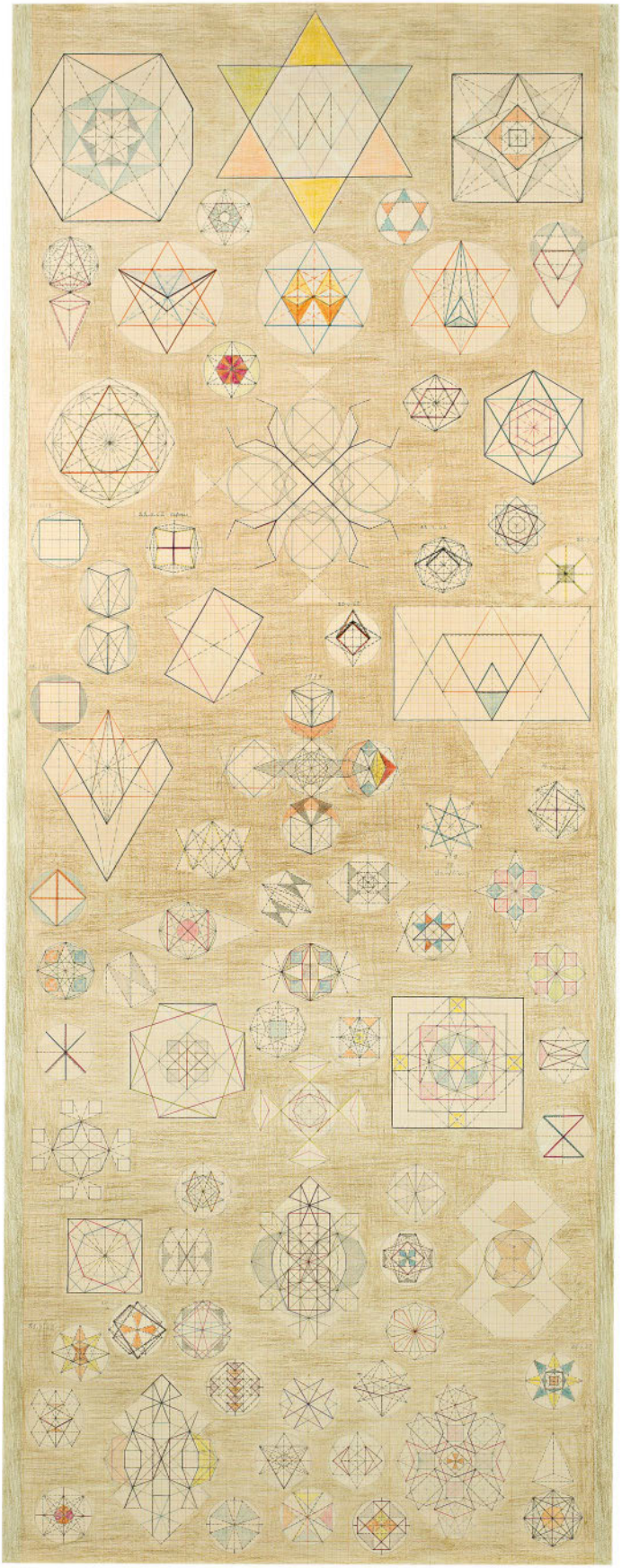
Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis
Die Zeichnung ist dem «Emma Kunz Zentrum» in Würenlos bekannt und wird in das sich in Arbeit befindende Werkverzeichnis der Künstlerin aufgenommen. Wir danken Karin Kägi und Bettina Kaufmann für die freundliche Auskunft

Provenienz
Nachlass der Künstlerin, von dort nach der Bearbeitung des Nachlasses als Geschenk von Otto Kunz an
Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung
Aarau 2021, Aargauer Kunsthaus, Kosmos Emma Kunz, Kat. Nr. 118, S. 118–119

Emma Kunz, die bekannte Schweizer Mystikerin und Naturheilerin, bezeichnete sich selbst als «Forscherin». Seit ihrer Kindheit beschäftigte sie sich mit aussergewöhnlichen Phänomenen und begann früh mit dem Pendel zu arbeiten. Schnell sprachen sich ihre Ratschläge und Therapien herum. Kunz, von ihren Freunden auch «Penta» genannt, lehnte es jedoch ab, von «Wundern» zu sprechen; sie ging davon aus, dass die Kräfte in jedem Menschen schlummern und nur aktiviert werden müssten.
1938 begann Kunz, die Energieströme der sie umgebenden Welt mithilfe des Pendels auf Millimeterpapier festzuhalten. Daraus entstanden grossformatige Zeichnungen, die stark von Symmetrien und geometrischen Formen geprägt sind. Diese ausgeloteten Zeichnungen lassen sich nicht allein auf eine ästhetische Bedeutungsebene reduzieren. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind stets konkrete Fragestellungen unterschiedlichster Art. Diese konnten u. a. geistiger oder philosophischer Natur sein, die Ursache und Lösung einer Krankheit beinhalten oder z. B. eine politische Situation und die sich daraus ergebenden Folgen erklären. Somit könnte man ihre auf Millimeterpapier erfassten Formen und Farben als «Energiefelder» bezeichnen, sie waren für Kunz stets Antworten auf ihre existentiellen Fragen.
Das hier angebotene Blatt ist von ausgesprochen grossem Format und wohl einzigartig, weil neben einer komplexen Struktur aus kleinen und mittelgrossen geometrischen Formen und Kristallen auch Daten und Wörter eingeschrieben sind. Man findet in den kleinen Formen Elemente wieder, die Kunz auch gross in Zeichnungen umgesetzt hat. Da sie nie schriftliche Kommentare abgab, muss die Deutung des Blattes offen bleiben. Das Jahr «1939» steht im Zentrum. Es könnte sich auf den Jahrgang der untersuchten Person beziehen, aber auch auf den Kriegsbeginn hinweisen, der für die Künstlerin einen einschneidenden Wendepunkt markierte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist die Zeichnung um Ostern 1962 entstanden, also knapp ein Jahr vor ihrem Tod, in Waldstatt am Fusse des für sie heiligen Berges Säntis, wo sie seit 1951 lebte und wirkte. Der 22. April taucht mehrmals auf, genau der Tag von Ostern; begonnen hat sie die Zeichnung wohl am Gründonnerstag, dem 19. April (das Datum findet sich auf dem Blatt), fertiggestellt vielleicht am 29. April, am Tag vor der Walpurgisnacht 1962. «Wandlung», zentraler Bestandteil des Lebens für Kunz, steht neben dem «genetischen» Code der untersuchten Person. Das Geheimnis des grossformatigen Blattes wird für immer unerschlossen bleiben. Die Arbeit gehört aber zu den faszinierenden Bildwerken von Kunz, die verschlüsselt bleiben und ein unermessliches Wissen enthalten – und bleibt durch das Format und die komplexe Anlage der Zeichnung eine der geheimnisvollsten und wohl wichtigsten Arbeiten im Œuvre der Künstlerin.



188 Henri Laurens

1885 Paris 1954

Le petit Amphion

1937. Bronze, auf Holzsockel. 41 cm, Höhe; 12,5 cm Sockelhöhe. Unten vorne mit geritztem Monogramm und Nummerierung «HL 4/6», unten links mit Giesserstempel «CIRE / C VALSUANI / PERDUE». Sehr schöner, tadelloser Guss mit dunkelbrauner, minim beriebener Patina. Holzsockel mit Wasserflecken.

Schätzung CHF 80 000

Provenienz
Direkt vom Künstler erworben von
Slg. Anna Blankart, 1987 durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Paris 1967, Grand Palais, Henri Laurens, Exposition de la donation aux musées nationaux, Kat. Nr. 53 Abb. (anderes Exemplar)

Amphion ist in der griechischen Mythologie ein Sohn der Antiope und des Zeus, der Zwillingsbruder von Zethos und mit diesem Herrscher über Theben. Er wurde von Hermes mit einer Leier beschenkt. Seine Begabung und Liebe zur Musik erwies sich beim Bau von Theben als sehr hilfreich: Die Steine sollen sich bei seinem Lyraspiel wie von selbst zusammengefügt haben.
1937 schuf Laurens eine kleine und eine grosse Version von «Amphion». Die dritte und grösste Plastik von «Amphion» entwarf er 1952 nach einer Anfrage des Architekten Carlos Raúl Villanueva für die Universidad Central in Caracas, Venezuela.
Der Holzsockel der vorliegenden Bronze (Nr. 4/6) diente dem Künstler als Modell, um die endgültigen Volumen zu entwickeln und anschliessend die Figur zusammen mit dem Bronzesockel zu giessen. Der Sockel wurde zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks, im Gegensatz zu den Güssen Nr. 1–3, die noch ohne diesen Sockel konzipiert wurden. Die hier angebotene Bronze mit Holzsockel ist daher als Übergangswerk zu betrachten.
Wir danken Quentin Laurens (Galerie Louise Leiris), dem Enkel des Künstlers, für diese Angaben.

189 Le Corbusier

La Chaux-de-Fonds 1887–1965 Roquebrune-Cap-Martin

Nature morte du pavillon de l'Esprit Nouveau

1952. Gouache auf festem Velin. 47 × 57,9 cm, Darstellung; 52 × 60,5 cm, Blattgrösse. Unten links vom Künstler monogrammiert und datiert «L-C / 52–24». Rückseitig in Grünstift signiert «Le Corbusier». In den Ecken mit Kleberresten. Unten rechts mit einem Knick. Farbfrisch und in guter Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis
Die vorliegende Zeichnung ist Naïma Jornod bekannt und wird in das von ihr in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier aufgenommen. Der Käufer kann auf Anfrage eine Bestätigung beantragen

Provenienz
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung
Genf 2006, Musée d'Art et d'Histoire, Le Corbusier – Dessin à dessein

Das Sujet stammt von einem Gemälde, dass Le Corbusier 1924 für den Pavillon des L'Esprit Nouveau auf der Ausstellung Exposition Internationale des Arts Décoratifs in Paris schuf. Er wiederholte das Motiv zwischen 1924 und 1953 in Skizzen und Aquarellen. Dargestellt sind zahlreiche Gebrauchsgegenstände, wie Flaschen, Karaffen, Gläser, Pfeifen, Eierbecher. 1924 äusserte sich Le Corbusier zu einem ähnlichen Sujet wie folgt: «Diese Komposition gehört zum Architekturzyklus. Ich akzeptiere, dass man mich als ‹Architekt, der Malerei betreibt› bezeichnet.».
Wir danken Naïma Jornod für ihre freundliche Auskunft.


L-C
52-24

190 El Lissitzky

Polschinok/Smolensk 1890–1941 Moskau

Komposition

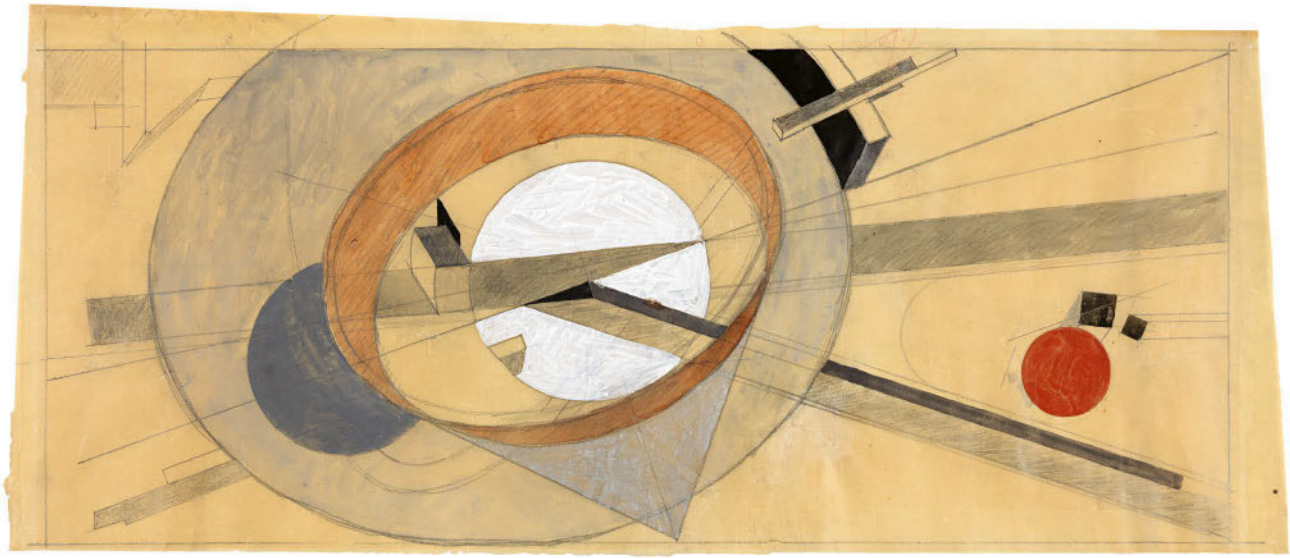
Um 1920. Bleistift, Aquarell und Deckfarben auf dünnem gelblichen Transparentpapier. 36,6 × 84 cm, Blattgrösse. Die Einfassungslinie mit etwas Papierrand. Sauber in der Erhaltung, die Farben frisch. Sauber hinterlegte kleine Fehlstelle.

Schätzung CHF 75 000

Provenienz
Privatsammlung
Galerie Gmurzynska, Köln, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 6. Juni 2008, Los 87, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung
Köln 1976, Galerie Gmurzynska, El Lissitzky, Kat. Nr. 90

Wichtige und seltene Arbeit aus der Reihe der Proun-Projekte von 1919 bis 1920. Vermutlich noch entstanden während Lissitzkys Tätigkeit an der nach 1918 neu gegründeten Kunstschule in Witebsk, wo er, von Marc Chagall berufen, als Lehrer tätig war



191 August Macke

Meschede 1887–1914 Perthes-les-Hurlus

Stillleben mit grauem Krug und Orangen

1910. Öl auf Leinwand. 53,5 × 60,3 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «AMacke», daneben «1910» datiert, in der Mitte rechts in Feder in Tusche erneut signiert und datiert «AMacke / 1910». Tadellos und farbfrisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000

Werkverzeichnis
Ursula Heidenreich, August Macke Gemälde, Werkverzeichnis, Ostfildern 2008, Nr. 186

Provenienz
Slg. Manfred Grisebach (1881–1951), Jena, 1912
Slg. Eberhard Grisebach (1880–1945), Jena
Slg. Lotte Grisebach-Spengler (1890–1975), Zürich, durch Erbschaft an Privatsammlung Zürich
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 114, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Literatur
Gustav Vriesen, August Macke, Verzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1953, Nr. 223

Ausstellungen
Bonn 1912, Kunstsalon Friedrich Cohen, August Macke
Jena 1912, Kunstverein, Cuno Amiet, August Macke, Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik
Dresden 1913, Galerie Ernst Arnold, August Macke
Bern 1948, Kunsthalle, Lehmbruck, Macke, Marc, Kat. Nr. 86
Zürich 1954, Kunsthaus, August Macke, Kat. Nr. 7
München 1962, Städtische Galerie im Lenbachhaus, August Macke, Kat. Nr. 71

Das Kassa-Buch Mackes verrät den Verkauf des Gemäldes anlässlich der Ausstellung 1912 in Jena an Manfred Grisebach. Dieser war der Bruder des damaligen Leiters des Kunstvereins und späteren Eigentümers, Eberhard Grisebach.
Das Bild ist wohl eines der schönsten Werke aus dem Jahr 1910, entstanden in Tegernsee. Es lässt sich in eine Gruppe von Stillleben einreihen, die oftmals Früchte und Gefässe, teilweise auch Blumen kombinieren. Der dargestellte Bembel mit der auffälligen Salzglasur lässt sich auf mindestens einem weiteren Stillleben Mackes aus dieser Zeit nachweisen.

192 Aristide Maillol

1861 Banyuls-sur-Mer 1944

Eve à la pomme

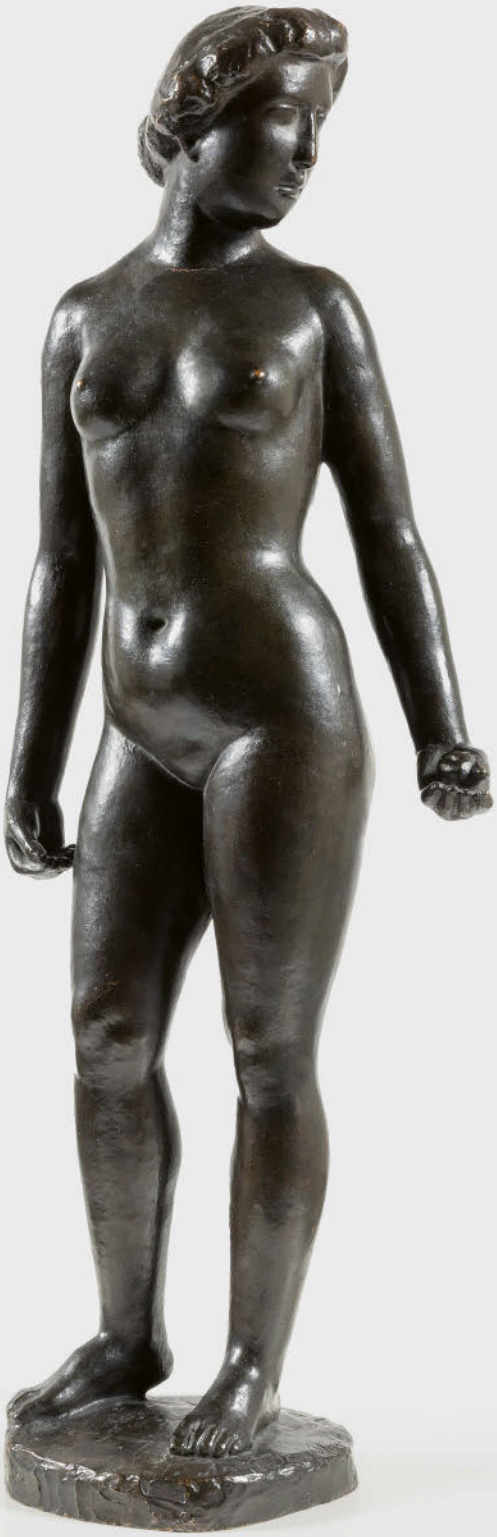
1899, Guss posthum. Bronze. 58 cm, Höhe, 5,8 kg. Mit der geritzten Signatur «Aristide Maillol» und der Nummer «0/6» sowie der geritzten Giesserbezeichnung «Alexis Rudier / Fondeurs Paris». Schöne dunkelbraune Patina. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Provenienz
Auktion Christie's, Versailles, 3. März 1974, Los 17, dort erworben von Privatsammlung USA

Literatur
John Rewald, Maillol, London/Paris/New York 1939, S. 76 (anderer Guss)

Um 1895 begann Aristide Maillol, der sich zunächst mit Malerei und Keramik beschäftigt hatte, mit der Bildhauerei. Schon in seinen ersten Werken wird deutlich, dass er einen anderen Weg gehen wollte als Auguste Rodin, der Übervater der modernen Plastik. Maillols Figuren zeichneten sich durch gleichmässige Oberflächen und eine klassischere Formensprache aus. Sein Freund Maurice Denis sagte denn auch über ihn: «C'est un Primitif classique» (ein primitiver Klassiker).
Maillol bevorzugte den weiblichen Akt, so auch in der hier angebotenen Plastik. Die um 1899 entstandene Eva mit dem Apfel gehört zu einer Reihe von Werken, die er parallel zu seinen «Badenden» schuf. Diese entstanden vor 1900 und markieren den Beginn seiner Karriere als Bildhauer. Mit «Eve» wandte sich Maillol zum ersten Mal der Übersetzung seiner Modelle in Bronze zu. Auf Anregung von Ambroise Vollard liess er nach 1900 eine Reihe von Figuren in Bronze giessen, die Gussrechte verkaufte der Künstler an seinen Pariser Händler. Eine erste Serie von sechs Güssen wurde bei «Bingen et Costenoble» in Auftrag gegeben, später giesst das Atelier «Alexis Rudier» die Figuren. Ursel Berger sieht in der Nummerierung 0/6 einen späten Rudier-Guss, wurde doch damit die Auflage von sechs geschickt und ohne die angedachte Auflagengrösse («6») um ein Exemplar erweitert.
«Eve» war für Maillol keine reine biblische Allegorie: Der Apfel ist kaum sichtbar, der Fokus liegt eindeutig auf der Figur und ihrer Haltung. Die Bronze zeigt exemplarisch Maillols reinen Stil, der sein Œuvre charakterisiert.



193 Aristide Maillol

1861 Banyuls-sur-Mer 1944

Tête de Flore

1910–1911, zu Lebzeiten des Künstlers gegossen. Bronze. 37,5 × 24,1 × 25,4 cm. Monogrammiert im Oval «M», daneben zweifach mit der gestempelten Nummer «No 1» und mit dem Giesserstempel «Cire / C. Valsuani / Perdue». Mit wunderbarer Patina und fein ziselierter Oberfläche, minime Gebrauchsspuren.

Schätzung CHF 50 000*

Provenienz
Kraushaar Galleries, New York (ab 1929), dort 1939 erworben von
Slg. Abby Aldrich Rockefeller, New York, innen mit Etikett, von dort 1939 als anonymes Geschenk an das
Museum of Modern Art, New York, Inv. Nr. 599.1939

Literatur
The Bulletin of the Museum of Modern Art, New York April 1940, Vol. 7, Nr. 1, S. 2
Publiziert in den Sammlungskatalogen «Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art» in den Jahren 1942, S. 390, 1948, S. 470, 1977, S. 59, 1988, S. 73

Ausstellungen
New York 1933, Museum of Modern Art, Summer Exhibition: Painting and Sculpture
New York 1937/1938, Museum of Modern Art, Transitions and Contrasts in Painting and Sculpture
Baton Rouge/Williamstown/Lawrenceville/Exeter/Wallingford 1939/1940, University of Louisiana/Williams College/The Lawrenceville School/The Phillips Exeter Academy/The Choate School, Three Bronze Portraits
New York 1940/1941, MoMA, Painting and Sculpture from the Museum Collection

Aristide Maillol schuf 1909–1912 für den russischen Sammler Iwan Morosow vier grossformatige Figuren für den Musiksaal seines Moskauer Stadtpalais: «Pomona», «Frühling», «Sommer» und «Flora». Es handelt sich um allegorische Figuren, deren jeweilige Attribute jedoch stark reduziert wurden; der Künstler verzichtete auf die tradierte Ikonographie. Bei «Flora» ist bloss der Ansatz einer Blumengirlande sichtbar. Einmal mehr ging es Maillol darum, seine Figuren in einer Form klassischer Strenge zu vereinfachen, was seine unvergleichliche Modernität in der Plastik ausmacht. Wie Maurice Denis sinngemäss mit Blick auf den Zyklus äusserte, besass der Künstler die Gabe, die unendlichen Erscheinungsweisen, die wir in der Natur wahrnehmen, zu einer klaren und konzisen Form zu kondensieren.
Neben der grossformatigen Ganzfigur entstand von «Flora» auch eine Büste, die sich auf den Kopf und den Schulteransatz beschränkt. Auch bei dieser hier angebotenen Figur wurde auf alle Attribute verzichtet. Das macht «Flora» zum Inbegriff der klassischen Reduktion in Maillols Schaffen, die die Betrachtenden noch heute ungemein berührt. Nur sehr wenige Exemplare dieser Fassung von «Flora» sind bekannt, etwa im Kröller-Müller Museum in Otterlo oder in einer Privatsammlung. Ursel Berger weist darauf hin, dass Maillol am Anfang die Oberflächen seiner Bronzen mit einer Feile bearbeitet hat. Die vorliegende Arbeit ist wunderbar filigran ausgearbeitet.

Eigentum des Museum of Modern Art, New York.
Property from The Museum of Modern Art, New York

194 Alfred Manessier

Saint-Ouen 1911–1993 Orléans

Composition Nr. 1

Um 1948. Öl auf Leinwand. 100 × 81 cm. Unten rechts vom Künstler in Pinsel signiert «MANESSIER». Stellenweise wenige Krakelüren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 70 000

Werkverzeichnis
Die Arbeit ist für die Aufnahme in das sich in Vorbereitung befindende Werkverzeichnis vorgesehen

Provenienz
Slg. David G. Thompson, Pittsburgh
Galerie Beyeler, Basel, Inv. Nr. 2227, dort am 11. Mai 1966 erworben von
Slg. Willi Aebi, Burgdorf
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Pittsburgh Carnegie Institute (rückseitig mit Etikett)
Tokyo 1961, Salon de Paris
Glarus 1965, Kunstverein, Neue internationale Kunst nach 1945, Kat. Nr. 47
Basel 1966, Galerie Beyeler, Aspekte, Kat. Nr. 29

Die Somme-Bucht, ein beeindruckendes Naturjuwel, gilt für viele als eine der schönsten Buchten Nordfrankreichs und ist seit jeher Inspirationsquelle für Künstler und Schriftsteller. Alfred Manessier, ganz in der Nähe geboren, fing hier an zu malen. Nach dem Krieg kehrte er 1947 zurück in die Region und schuf eine Reihe von Werken, die mit der Bucht und dem kleinen Fischerhafen Le Crotoy in Verbindung stehen. Das vorliegende Gemälde dürfte eine Variante der ähnlichen, 1947 datierten Komposition «Soir d'été dans la Baie de Somme» sein.
Wir danken Christine Manessier von den Archives Manessier, Abbeville, für die Auskunft zum Werk.

195 Marino Marini

Pistoia 1901–1980 Viareggio

Piccolo cavaliere

1949, Guss 1953. Bronze, farbig gefasst. Ca. 40,5 × 33 × 16,5 cm. Auf der Basis mit dem Künstlermonogramm «M.M». Auf der Unterseite mit dem Giesserstempel «FONDERIA ARTISTICA BATTAGLIA & CO». Minime Abreibungen. In sehr gutem Erhaltungszustand.

Schätzung CHF 500 000*

Werkverzeichnis
Fondazione Marino Marini (Hrsg.), Marino Marini, Catalogue Raisonné of the Sculptures, Mailand 1998, Nr. 325/326
Patrick Waldberg, Herbert Read und Gualtieri di San Lazzaro, Marino Marini, Complete Works, New York 1970, Nr. 251/251a

Provenienz
Privatsammlung Grossbritannien
Slg. Eric Estorick, New York
Privatsammlung, New York
The Grosvenor Gallery, London
Europäische Privatsammlung, 1999 erworben
Auktion Sotheby's, London, 16. Oktober 2006, Los 8
Auktion Sotheby's, New York, 7. November 2007, Los 49, dort erworben von
Privatsammlung Norwegen, durch Erbschaft an
Europäische Privatsammlung

Marino Marinis frühe plastische Arbeiten können als neoklassisch bezeichnet werden. Ein klassisch-antiker Typus, der später immer wieder aufgegriffen wird, ist das «Reiterstandbild», das den Herrscher in Siegerpose auf seinem Pferd zeigt. Ab Mitte der 1930er-Jahre lässt sich dieses Motiv im Œuvre des Künstlers nachweisen. Von 1943 bis 1947 begibt er sich mit seiner Frau Marina ins Exil in die Schweiz. Dort trifft er sich unter anderem mit Alberto Giacometti, Fritz Wotruba, Otto Bänninger, Hermann Haller oder Germaine Richier; die Begegnungen mit diesen Kunstschaffenden beeinflussen seinen Stil nachhaltig. Und so sind es vor allem die Arbeiten, die nach seinem Tessiner Exil entstehen, die in der Bildhauerei nach dem Zweiten Weltkrieg ikonisch werden. Die Werkgruppen der «Cavalli» (Pferde) und der «Cavalieri» (Reiter) werden bildprägend für die Kunstgeschichte. Es sind keine Herrscherbilder mehr, sondern Symbiosen von Mensch und Pferd, wobei nach Marini der Mensch die «Vertikale» und das Pferd die «Horizontale» betont. Die unvergleichlichen Plastiken oszillieren häufig zwischen der sachlichen Gegenständlichkeit in Richtung expressiver Abstraktion. Marini versucht, den Spannungsbogen des Gleichgewichts zu definieren. Es gibt eher fröhlich anmutende Reiter, wie im vorliegenden Fall, oder Figuren mit bewusst gesetzten Verstümmelungen.
Immer wieder wird eine Plastik aus der Edition überarbeitet. Mit aufwändigen Ziselierungen, Ritzungen ins Wachsmodell oder nachträglich gesetzten Farbakzenten schafft Marini so aus der Auflage heraus wunderbare «Einzelstücke». Der vorliegende «Piccolo cavaliere» scheint eine Variante zwischen den sechs Versionen in Bronze (Catalogue Raisonné 326) und den vier bekannten Keramikgüssen (Catalogue Raisonné 325) einzunehmen. Im vorliegenden Fall wurde die Bronze gegenüber den beiden Auflagegüssen sehr stark überarbeitet, das Pferd etwa hat ein Ohr erhalten. Man kann auch das Fell des Pferdes, die Decke oder das Brusthaar des Reiters förmlich spüren. Marini bemalte die Plastik schliesslich von Hand in Orange- und Gelbtönen sowie vereinzelten blauen Sprenkeln. Die Plastik entstand 1949 in Gips und wurde in sechs Bronzen gegossen. Es handelt sich um eine kompakte und äusserst ausdrucksstarke Arbeit, die den ständigen Veränderungs- und Gestaltungswillen des Künstlers zeigt.

196 Amedeo Modigliani

Livorno 1884–1920 Paris

Nu à genoux

1917. Bleistift auf Velin. 38,5 × 26 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «modigliani». Perforierung am linken Rand. Leichter Lichtrand. Wenig fleckig. Sauber in der Erhaltung.

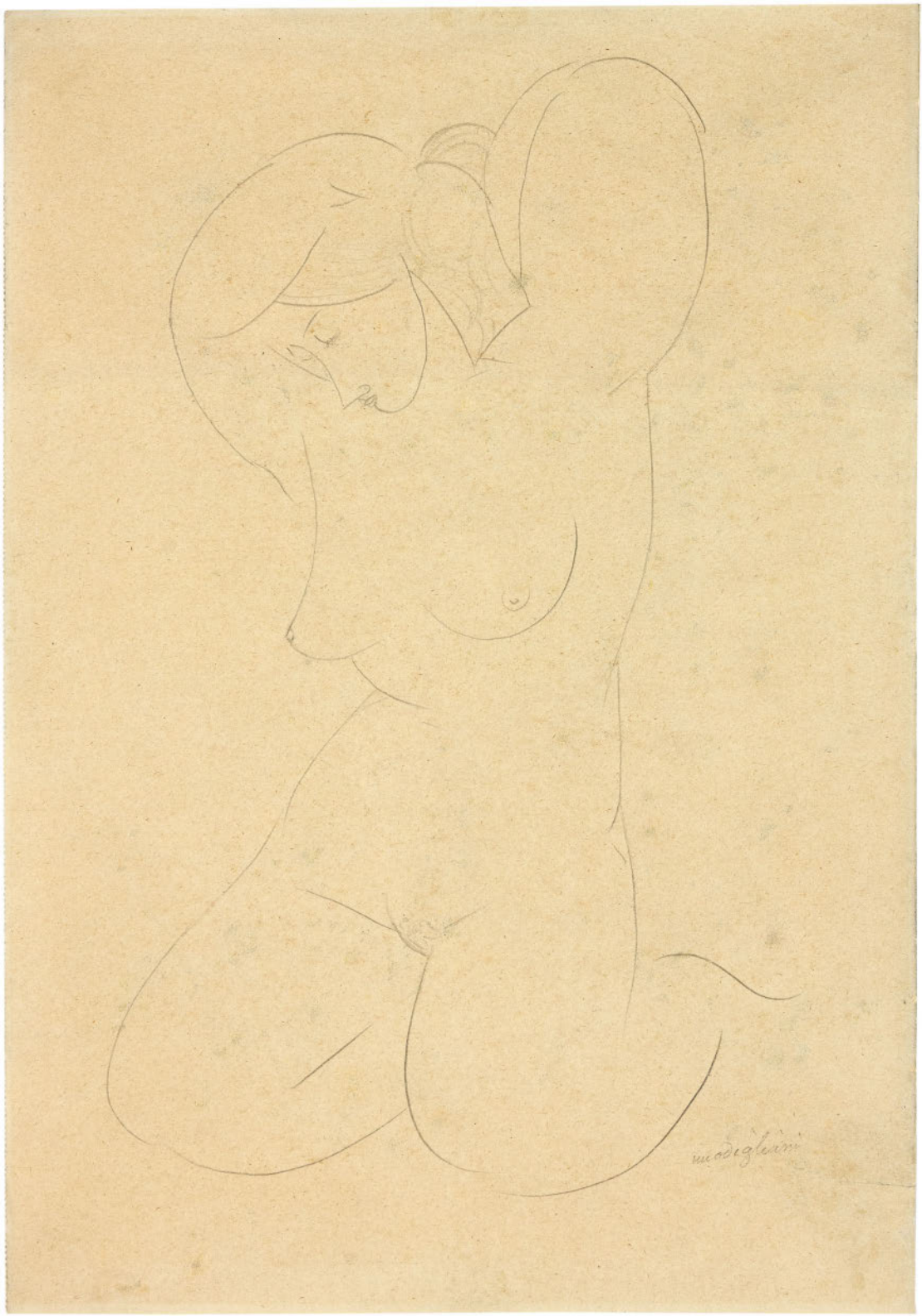
Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis
Expertise vom Institut Restellini, Paris, datiert 5. März 2024, liegt in Kopie vor. Die Zeichnung wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen

Provenienz
Wohl Slg. Diego Rivera, Mexiko
Dr. Fritz und Peter Nathan, Zürich, dort 1957 erworben von
Slg. Dr. Oetker, Bielefeld, bis 1967
Kunsthandel Dr. Nathan, Zürich (1967), dort 1971 erworben von
Slg. Irmtraut Werner (1922–2008), Wien
Privatsammlung Österreich

Ausstellungen
Recklinghausen 1958, Städtische Kunsthalle, Schönheit aus der Hand, Schönheit durch die Maschine, Kat. Nr. 39
Hamburg 1959, Kunsthalle, Französische Zeichnungen des XX. Jahrhunderts, Kat. Nr. 232
Wien 2012, Albertina, Kirchner, Heckel, Nolde – Die Sammlung Werner, S. 10

Die Zeichnungen Amedeo Modiglianis lassen sich in drei Gruppen einteilen. Zunächst die so genannten «Karyatiden». Dieser Begriff bezeichnet eine Gruppe von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen, die Modigliani zwischen 1910 und 1914 schuf. Sie stellen totemartige weibliche Figuren dar, mal stehend, mal kniend, meistens frontal, die Arme mal am Körper, mal über dem Kopf. Parallel zu den wichtigen Ölgemälden entstanden auch Akte. Meistens waren dies Studien zu den Gemälden. Schliesslich die Gruppe der «Transition» zwischen den «Karyatiden» und den Akten. Die Figuren ähneln denen der «Karyatiden», doch erkennt man menschliche Modelle. Unser Blatt scheint in die dritte Gruppe zu gehören. Stilistische Vergleiche deuten daraufhin, dass es sich bei der dargestellten Figur um Jeanne Hébuterne, der letzten Lebensgefährtin des Künstler handeln könnte.


modigliani

197 Claude Monet

Paris 1840–1926 Giverny

Pleine mer, gros temps

1880. Öl auf Leinwand. 55,5 × 74 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Claude Monet / 1880». Rückseitig auf dem Chassis betitelt «Mer gros temps» bzw. auf Etikett betitelt «Pleine mer, gros temps». Leichte Kraquelüren. Auf dem originalen Chassis in der alten Nagelung. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 3 500 000

Werkverzeichnis
Daniel Wildenstein, Monet, Vie et œuvre, Bd. I, Lausanne/Paris 1974, Nr. 624

Provenienz
Atelier des Künstlers, Vétheuil, dort Februar 1881 angekauft von
Galerie Durand-Ruel, Paris, (Lager-Nr. 1733), am 6. Januar 1919 erworben von
Galerie Bollag, Zürich
Durch Vermittlung von Jos Hessel (1859–1942), Paris/Brüssel erworben von
Slg. Emil Hahnloser (1874–1940), durch Erbschaft an
Slg. Hedy Hahnloser, Winterthur, durch Erbschaften an
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Oscar Reuterswärd, Monet, En konstnärshistorik, Stockholm 1948, S. 281
Margrit Hahnloser-Ingold (Hrsg.), Die Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser Winterthur, Mit den Augen des Künstlers, Bern 2011, S. 35, Abb. S. 39

Ausstellungen
Paris 1914, Galerie Durand-Ruel, Monet, Kat. Nr. 46
Luzern 1940, Kunstmuseum, Die Hauptwerke der Sammlung Hahnloser, Winterthur, Kat. Nr. 73, S. 22, Abb. Tf. 3 (dort betitelt «La mer à Étretat»)
Bern 1953, Kunstmuseum, Europäische Kunst aus Berner Privatbesitz, Kat. Nr. 83
Wien 2020, Albertina, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Hodler, Die Sammlung Hahnloser, Kat. Nr. 18, S. 132 ff

Der Brandung an der Atlantikküste der Normandie in der Nähe des Ortes Petites-Dalles an einem stürmischen Septembertag des Jahres 1880 galt Claude Monets Interesse bei der Konzeption dieses Gemäldes. Dabei konzentrierte er sich auf das Phänomen der sich überschlagenden Wellen mit ihren weissen Schaumkronen und auf die stimmungsvollen Lichtverhältnisse bei bedecktem Himmel. Im selben Herbst schuf Monet drei weitere Bildschöpfungen, denen dieser Küstenabschnitt am Ärmelkanal im Département Seine-Maritime als Bildmotiv diente. Der Strandabschnitt mit seinen Felsklippen war bei ausländischen Urlaubsgästen wie bei Einheimischen sehr beliebt. Zwei Gemälde zeigen den Strand mit den steil abfallenden Kreidefelsen und der Sicht aufs Meer. Das dritte Gemälde mit dem Titel «Die Welle» bezeugt Monets Interesse an der Darstellung der bewegten Meeresoberfläche und zeigt gleichzeitig seine Vorliebe für fragmentarische Bildausschnitte. Das bildgestalterische Mittel des begrenzten Raumes ermöglicht ein fokussiertes, detailbezogenes Betrachten. Mit «Pleine mer, gros temps» gelang Monet eine meisterhafte Verbindung von Bildatmosphäre und Lichtwirkung, und gleichzeitig könnte das Gemälde eine Hommage an den wichtigen Exponenten der Schule von Barbizon sein: an den Maler Gustave Courbet, der mit seinem monumentalen Gemälde «Stürmische See» aus dem Jahr 1870, bekannt auch unter dem Titel «Die Welle», neue Massstäbe in der Landschaftsmalerei setzte und dieser Gattung gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu zunehmender Anerkennung und Bedeutung verhalf.


1880 Claude Monet

198 Edvard Munch

Löiten 1863–1944 Oslo

The Kiss – Der Kuss

1895. Radierung, Kaltnadel und Polierstahl auf Bütten mit Wasserzeichen «JMG». 34 × 27,5 cm, Plattenkante; 47 × 37,7 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert und datiert «Edv Munch 96», darunter bezeichnet «N 6 avant lettre». Tadelloser Druck. Sauber hinterlegter Einriss (ca. 5 cm) ausserhalb der Darstellung am rechten Rand. Plattenkante oben links wohl ursprünglich durchgeschlagen und restauratorisch verstärkt. Ausgebügelter Knick unten rechts. Rückseitig mit Montierungsresten.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Gerd Woll, Edvard Munch, The Complete Graphic Works, Oslo 2012, Nr. 23/a (v. c)

Provenienz
Ackermann & Sauerwein, Frankfurt am Main, Lagerkatalog Nr. 2, Herbst, 1929, Los 679, dort bezeichnet: «...Sch. 22a, einer der frühen Drucke auf gelblichem Papier, signiert u. datiert: «Ed. Munch 1896 avant lettre No. 6». Von grösster Seltenheit. 700»
Privatsammlung, Chemnitz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Süddeutschland
Auktion Dorotheum, Wien, 23. Mai 2023, Los 11
Privatsammlung, New York
Auktion Phillips, New York, 24. Oktober 2023, Los 38

Seltener Frühdruck der wichtigen Radierung aus dem frühen graphischen Werk, entstanden 1895 noch in Berlin und bis 1914 von verschiedenen Druckern, wohl von Sabo oder Angerer in Berlin abgezogen. Bei Woll werden lediglich zwei frühe Abzüge mit der Bezeichnung «avant lettre Nr. 5» erwähnt.

Eh Munch 96
W. 6 . zweite Lithe

Sch 10 a

Edvard Munch: Zwei Schabkunstblätter

Im Jahr 1896 entstanden im «Atelier Alfred Salmon», das damals von Alfred Porcabœuf geleitet wurde, fünf Schabkunstblätter (Mezzotinten). Dieses Druckverfahren gilt als eines der aufwändigsten Verfahren überhaupt, da die zuerst mit Aquatinta vorbereiteten Zinkplatten mit dem Wiegemesser so lange bearbeitet werden, bis sich ein dichtes, gleichmässiges Raster entsteht, das im Druck eine flächig-samtene Struktur erzeugt. Die Schabkunst wurde bereits im 17. Jahrhundert entwickelt, vor allem zur Wiedergabe einer malerischen Wirkung.
Genau dieser malerische Aspekt der Druckgraphik wird Munch fasziniert haben. Er schuf jeweils nur wenige Exemplare in von Druck zu Druck abweichender Farbgebung, die Abzüge waren aller Wahrscheinlichkeit nach Selbstdrucke. Blätter in Mezzotinto gehören zu Munchs seltensten und begehrtesten Graphiken.

199 Edvard Munch

Löiten 1863–1944 Oslo

EWK Nude Standing in an Interior
Stehender Akt im Innenraum

1896. Schabkunst und Kaltnadel auf Zinkplatten, monotypieartig farbig gedruckt, auf Bütten. 15 × 13 cm, Plattenkante; 33,2 × 27,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts in Bleistift vom Künstler signiert und bezeichnet «E Munch 4te Druck». An der Oberkante und auf der Rückseite Spuren einer alten Montierung. Leichter Lichtrand in sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis
Gerd Woll, Edvard Munch, The Complete Graphic Works, Oslo 2012, Nr. 47/b (v. c)

Provenienz
Slg. Heinrich Stinnes, Köln, unten links mit Stempel
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad-Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 150
Salzburg/Winterthur 1984/1985, Rupertinum/Kunstmuseum, Von Goya bis Warhol, Meisterwerke der Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Schweizer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 128
Basel 1985, Kunstmuseum, Edvard Munch – Sein Werk in Schweizer Sammlungen, Kat. Nr. 57, S. 79 (dort betitelt «Mädchenakt (Badendes Mädchen)
Tegernsee 1996/1997, Olaf Gulbransson Museum (i.A. Bayer. Staatsgemäldesammlungen München), Edvard Munch, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Kat. Nr. 16

Von «Stehender Akt im Innenraum» sind Gerd Woll neun farbige Drucke aus Paris bekannt, von denen sich nur wenige noch in Privatbesitz befinden. Später entstanden auch monochrome Abzüge, wohl durch Wilhelm Felsing in Berlin gedruckt. Das hier angebotene Blatt ist eine grosse Seltenheit in Munchs graphischem Œuvre.

200 Edvard Munch

Löiten 1863–1944 Oslo

EWK Reclining Nude
Liegender weiblicher Akt

1896. Schabkunst auf Zinkplatte, auf cremefarbenem Velin. 22 × 28,8 cm, Plattenkante; 35 × 46,8 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E Munch», unten links von Felsing signiert. Minime Atelier- und Gebrauchspuren, in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Gerd Woll, Edvard Munch, The Complete Graphic Works, Oslo 2012, Nr. 48/c

Provenienz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad-Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 149
Basel 1985, Kunstmuseum, Edvard Munch – Sein Werk in Schweizer Sammlungen, Kat. Nr. 58, S. 80

«Liegender weiblicher Akt» ist eine wunderbar differenzierte Arbeit. Nur wenige Abzüge von 1896 aus Paris sind bekannt. Das hier vorliegende Blatt wurde nach 1906 in monochromer Fassung in einigen Exemplaren durch den Berliner Drucker Wilhelm Felsing an der Schöneberger Strasse gedruckt.

201 Edvard Munch

Löiten 1863–1944 Oslo

EWK Violin Concert – Geigenkonzert

1903. Lithographie auf dünnem Japan. 47,5 × 55 cm, Darstellung; 56,5 × 64,6 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E Munch». Unregelmässiger Blattrand, oben ein sorgfältig hinterlegter Einriss, ein weiterer Riss rechts. Leichter, kaum sichtbarer Lichtrand sowie minime Wellen im Papier. Das Blatt ist an zwei Stellen in ein Passepartout montiert. Insgesamt in schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis
Gerd Woll, Edvard Munch, The Complete Graphic Works, Oslo 2012, Nr. 243/IV (v. VI)

Provenienz
Slg. Peter Kölln (1864–1918), Elmshorn, Schleswig-Holstein
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Die Darstellung entstand 1903 in Berlin und wurde in kleiner Auflage von Lassally gedruckt. Das Blatt zeigt die Violinistin Eva Mudocci (vgl. auch das Portrait Woll 244) und die Pianistin Bella Edwards. Für das Jahr 1902 sind Konzerte der beiden Musikerinnen in Norwegen überliefert, weitere Konzerte folgten 1904, 1907 und 1909. Drucke von so schöner Gesamtqualität sind von grosser Seltenheit.

202 Ben Nicholson

Denham 1894–1982 London

Porthmeor

8. Oktober 1953. Öl auf Collage aus geschnittenem Karton und Spanplatte auf Spanplatte. 37,5 × 25,5cm. Rückseitig vom Künstler in Bleistift auf der Hartfaserplatte datiert, betitelt und signiert «Oct 8–53 (Porthmeor) / Ben Nicholson». In tadelloser Erhaltung. In einem vom Künstler ausgewählten Rahmen.

Schätzung CHF 100 000

Provenienz
An der Ausstellung in Zürich 1955 erworben von
Slg. Anna Blankart, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen
Venedig 1954, XXVII. Biennale, mit 2 Etiketts, auf dem roten Etikett fälschlicherweise betitelt «Oct 8 – 53, Kerrowe»
Amsterdam/Paris/Brüssel, Zürich, 1954–1955, Ben Nicholson, Kat Nr. 58, mit Etiketts

Porthmeor ist ein Weiler in der Nähe von St. Ives in Cornwall und bedeutet «Grosse Bucht». Der kleine Künstlerort St. Ives war der Wohnort Nicholsons. 1993 eröffnete die Londoner Tate Gallery einen Ableger in St. Ives am Porthmeor Beach mit Werken von Künstlern wie Ben Nicholson oder Barbara Hepworth, mit der Nicholson von 1938 bis 1951 verheiratet war. Im Vorwort des Zürcher Ausstellungskatalogs von 1955 beschreibt Herbert Read das Werk Nicholsons wie folgt: «Das ganze Werk zeichnet sich durch äusserste Klarheit und Präzision aus, die von keiner metaphysischen Doktrin diktiert ist, sondern einzig und allein des Künstlers schöpferischer Phantasie entspringt [...]».

203 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Femme et l'enfant

1922. Rötelzeichnung auf Velin. 24 × 31 cm. Oben rechts vom Künstler signiert «Picasso». Mit dem Blindstempel «Montgolfier». Farbfrisch, das Papier minim gebräunt, rückseitig Spuren alter Montierungen. In sehr guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 350 000*

Werkverzeichnis
Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1920–1922, Bd. 4, Paris 1951, Nr. 451

Provenienz
Zwemmer Gallery, London
William Penn Publishing (Norman Blaustein), New York (1967–1987)
Slg. Irving Zucker, New York, durch Erbschaft an
Privatsammlung USA

Von Mai bis September 1921 bezog Pablo Picasso mit seiner Ehefrau, der Tänzerin Olga Stepanowna Chochlowa, und dem am 4. Februar desselben Jahres geborenen Sohn Paulo ein Haus in Fontainebleau. Olgas Mutterschaft führte zu zahlreichen Zeichnungen und Gemälden mit dem Titel «Maternité / Mère et enfant», die in einer zum Atelier umfunktionierten Garage entstanden. Picasso bearbeitete das Thema dabei auch mehrfach metaphorisch, indem er etwa die «Quelle» oder die «Frau mit dem Wasserkrug» zum Symbol der Lebensspenderin machte. Mit dem Motiv Mutter und Kind hielt auch ein neuer Stil mit eher klassischen, runden Formen Einzug in Picassos Œuvre. Immer stärker entfernte er sich in dieser Zeit vom Kubismus. Zurück in Paris entstanden weitere Arbeiten zum Thema in diesem neoklassischen Stil, darunter auch eine Reihe von Rötelzeichnungen, zu denen das hier angebotene Blatt gehört. Diese Zeichnungen sind äussert intime Einblicke in Picassos Familienleben und eine sehr persönliche Dokumentation des Heranwachsens seines ältesten Sohnes. Die hier angebotene Arbeit ist ein besonders schönes Beispiel aus dieser Serie: Fast in alter italienisch-allegorischer Zeichnungsmanier zeigt er seine Ehefrau wie eine in sich ruhende Göttin, auf deren Schoss kraftvoll und fordernd das kleine Kind sitzt.


Picasso

204 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Femme et colombe

5. September 1969. Bleistiftzeichnung auf beigem Bütten mit Wasserzeichen «D & C BLAUW». 54 × 71 cm. Oben links vom Künstler in Bleistift datiert und signiert «5.9.69.V / Picasso». Rückseitig mit Spuren alter Montierungen. Oben ca. 1 cm des Papiers umgefaltet. Sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1969, Bd. 31, Paris 1976, Nr. 416

Provenienz
Galerie Louise Leiris, Paris, rückseitig mit Etikett und der Inventarnummer 13698 sowie der Fotonummer 63343, dort erworben von
Privatsammlung Frankreich

«Femme et colombe» ist eine grossformatige Bleistiftzeichnung aus einer besonderen Schaffensphase ab 1966, in der Pablo Picasso einen grossen Teil seiner kreativen Energie für Arbeiten auf Papier aufwendete. Viele Zeichnungen der 1960er-Jahre greifen in vereinfachten, linearen Darstellungen frühere Themen wieder auf. Meistens hat der Künstler die Zeichnungen datiert und mit einer Nummer versehen, an der das Tageswerk eindrücklich abgelesen werden konnte. Manche meinen in der grossen Produktion im bereits hohen Alter Picassos Absicht zu erkennen, die eigene Endlichkeit mit einem grossen Schaffen zu verdrängen.
Der Akt zieht sich als Leitmotiv durch Picassos Werk, hier sehen wir eine sehr sensibel umgesetzte Darstellung einer nackten Frau. Ein anderes emblematisches Motiv Picassos ist die Taube, die weithin als Symbol des Friedens gilt. Sie taucht erstmals 1901 in seinem Frühwerk aus der «Blauen Periode» auf, im Gemälde «L'Enfant à la colombe». Endgültig unsterblich machte sie der Künstler mit seiner 1949 nach dem Zweiten Weltkrieg geschaffenen Lithographie «La Colombe» (Mourlot 141. Bloch 683), die sich als internationales Friedenssymbol fest in den ikonographischen Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben hat.
Meisterhaft beherrscht der Künstler die räumliche Anordnung und mit sicherem Strich bringt er seine Motive zu Papier. Den Bildraum füllt er gekonnt mit dem Motiv und akzentuiert einzelne Partien mit Schraffierungen. Eine wunderbare und qualitätvolle Zeichnung aus dem Spätwerk des Künstlers.


5.9.69.V
Picasso

205 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Visage souriant

1956. Keramik, braun-gelb bemalt, die beige Glasur zum Teil mit blauem Pigment gesprenkelt. 21,8 cm hoch; Durchmesser oben 23,7/23,5 cm. Auf der Unterseite mit dem Stempel undeutlich «Madoura / Plein / Feu». In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung von Claude Ruiz Picasso auf Foto, datiert vom 7. Februar 2017, liegt vor

Provenienz
Galerie 27, Paris
Slg. Gayle Gordon, Arizona
Slg. Pierre Le Tan, Frankreich
Privatsammlung
Privatsammlung, Berlin

Literatur
Marilyn McCully/Michael Raeburn, Picasso Ceramics, The Attenborough Collection, Leicester 2011, S. 45

Ausstellungen
Leicester 2007, New Walk Museum & Art Gallery, Picasso Ceramics, The Attenborough Collection
Berlin 2023, Galerie Bastian, Celebrating Picasso – Ceramics and Photographs

Im Jahr 1946 lernte Picasso während eines Ferienaufenthalts in Südfrankreich Georges und Suzanne Ramié kennen, die im nahe gelegenen Vallauris das Töpferatelier Madoura betrieben. Das Ehepaar Ramié lud Picasso in ihr Atelier ein, wo spontan einige Keramiken entstanden. Der Künstler hatte zwar schon vorher mit Ton experimentiert, aber die Arbeit im Atelier Madoura weckte sein Interesse so sehr, dass er im Folgejahr mit Skizzen voller Ideen zu keramischen Arbeiten zurückkehrte. Picasso, der in der Keramikproduktion einen ähnlichen seriellen Charakter wie in der Druckgraphik erkannte, beschloss zusammen mit dem Ehepaar Ramié jeweils mehrere Exemplare nach einer von ihm entworfenen Vorlage herzustellen. So entstanden zwischen 1947 und 1971 insgesamt 633 unterschiedlichste Keramikarbeiten, die jeweils in einer Auflage von 25 bis 500 Stück vom Atelier Madoura hergestellt wurden, stets getöpfert und bemalt nach der Vorlage von Picasso. Zunächst schuf er einfache Gebrauchsgegenstände wie Teller und Schalen, später entstanden komplexere Formen, darunter anthropomorphe oder zoomorphe Krüge oder Vasen.
Neben den Auflagenkeramiken entstanden auch Einzelstücke, die von Picasso nicht als Edition vorgesehen waren. Diese Einzelstücke sind vom Künstler bemalte, zum Teil auch von ihm geformte einzigartige Plastiken und zeugen vom unvergleichlichen Schöpfungsdrang des Meisters. Immer wieder finden sich lachende Gesichter, wie bei der hier angebotenen grossen Vase.

206 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Grande tête de femme au chapeau

Mougins, 9. Februar 1962. Farblinolschnitt auf Velin mit Wasserzeichen «ARCHES». 64 × 52,7 cm, Druckstock; 75,1 × 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links bezeichnet «Epreuve d'artiste». Sehr schöner Druck.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnisse
Baer 1293/IV/B/b
Bloch 1078

Einer der grossformatigen Porträtköpfe, die in der zweiten Serie der Linolschnitte von 1962 eine wichtige Rolle einnehmen. Modell der Serie war Picassos zweite Ehefrau Jacqueline Roque, die er am 2. März 1961 in Vallauris geheiratet hatte. Vorlagen waren wohl eine Zeichnung vom 12. Januar 1962 und ein Gemälde vom 1. Februar 1962 (Zervos XX, Nr. 207).

207 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Nature morte au verre sous la lampe

19. März 1962. Linolschnitt in 4 Farben auf Velin mit Wasserzeichen «ARCHES». 53 × 64 cm, Darstellung; 62 × 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links bezeichnet «Epreuve d'artiste». Sehr schöner Druck, frisch in den Farben. Minim gebräunt und mit kaum sichtbarem Lichtrand. Rückseitig Spuren alter Montierungen.

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnisse
Baer 1312/V/b (v. C)
Bloch 1101

Ausstellung
Martigny 1981, Fondation Pierre Gianadda, Picasso, Kat. Nr. 81 (dieses Exemplar)

In den 1950er-Jahren begann Pablo Picasso in Vallauris, beeinflusst von seinem Drucker Hidalgo Arnéra, sich mit der für ihn neuen Technik des Linolschnitts zu beschäftigen. Arnéra riet Picasso zur Technik des Eliminationsdrucks. Bei dieser Technik schneidet der Künstler immer mehr «Material» aus derselben Platte, wobei diese darauf immer wieder in anderen Farben bzw. Durchgängen übereinander gedruckt wird. Dabei ist absolute Präzision gefragt, werden doch die Farben vielfach passgenau übereinander gedruckt. Das Prinzip besteht darin, von helleren zu dunkleren Farbtönen zu arbeiten.
In seinem äusserst umfangreichen graphischen Œuvre nehmen die hauptsächlich zwischen 1958 und 1965 in zwei Phasen entstandenen «Linos» einen kleinen, aber ungemein bedeutenden Teil ein. Von den Linolschnitten, die Picasso schuf, wurden einige nur als einzelne Probedrucke hergestellt, die meisten jedoch schliesslich in einer Auflage von 50 Exemplaren von der Galerie Louise Leiris in Paris herausgegeben. Brigitte Baer hat in ihrem bahnbrechenden Werkverzeichnis «Picasso. Peintre-Graveur», das in sieben Bänden im Verlag der Galerie Kornfeld erschienen ist, jeweils minutiös die verschiedenen Zustände und Druckdurchgänge aufgelistet. Es versteht sich von selbst, dass der Künstler über eine ungeheure Vorstellungskraft verfügen musste: Immer wieder musste er mit der Arbeit von vorne beginnen – die «Endfassung» im Kopf bereits vor Augen.
Der Drucker muss am Anfang deutlich mehr Exemplare drucken, damit er am Ende eine komplette Auflage von 50 Exemplaren herstellen kann, denn es werden Drucke aller Zustände und Farben sowie Probedrucke und Drucke verschiedener Farbvarianten benötigt. Ein Zurück gibt es nicht, man kann nicht vorhergehende Zustände noch einmal von der weiter bearbeiteten und somit veränderten Platte drucken.
Neben den bahnbrechenden Porträts Picassos letzter grossen Muse und zweiten Ehefrau Jacqueline Roque entstanden auch Landschaften, Stierkampfszenen oder Stillleben. Das bedeutendste Stillleben ist das hier angebotene Blatt «Nature morte au verre sous la lampe». Früchte und ein Glaskelch werden eindrücklich vom Licht einer aufgehängten Lampe beschienen. Im Wissen, wie komplex die Technik des Linolschnitts ist, ein äusserst eindrückliches Beispiel für Picassos unvergleichliche Kunst.

208 Camille Pissarro

Charlotte Amalie 1830–1903 Paris

Camille Pissarro par lui-même

Um 1890. Radierung und Kaltnadel auf Velin. 18,5 × 17,7 cm, Plattenkante; 32,4 × 24,6 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «C. Pissarro», links nummeriert «n° 24» und darunter betitelt «Portrait de C.P.». Prachtvoller Druck, tiefschwarz, tadellos in der Erhaltung mit breitem Papierrand. Mit leichtem Lichtrand. Rückseitig mit Resten einer alten Montierung.

Schätzung CHF 75 000*

Werkverzeichnisse
Delteil 90/II
Leymarie 89/II

Eines der gesuchtesten graphischen Blätter aus dem gesamten Werk des Künstlers, in diesem Zustand zeitgenössisch in 28 Exemplaren gedruckt. Vom I. Zustand ist lediglich ein einziges Exemplar bekannt geworden, es gibt keine Spätdrucke. Von grosser Seltenheit

n° 24

C. Pissarro

Portrait de C. P.

209 Paul-Élie Ranson

Limoges 1864–1909 Paris

Hippogriffe

1891. Öl auf Leinwand. 92 × 73 cm. Unten rechts vom Künstler in Öl signiert «P. Ranson». Rückseitig doppelt signiert, in Arabisch betitelt «Nabi» und «91» datiert. Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000*

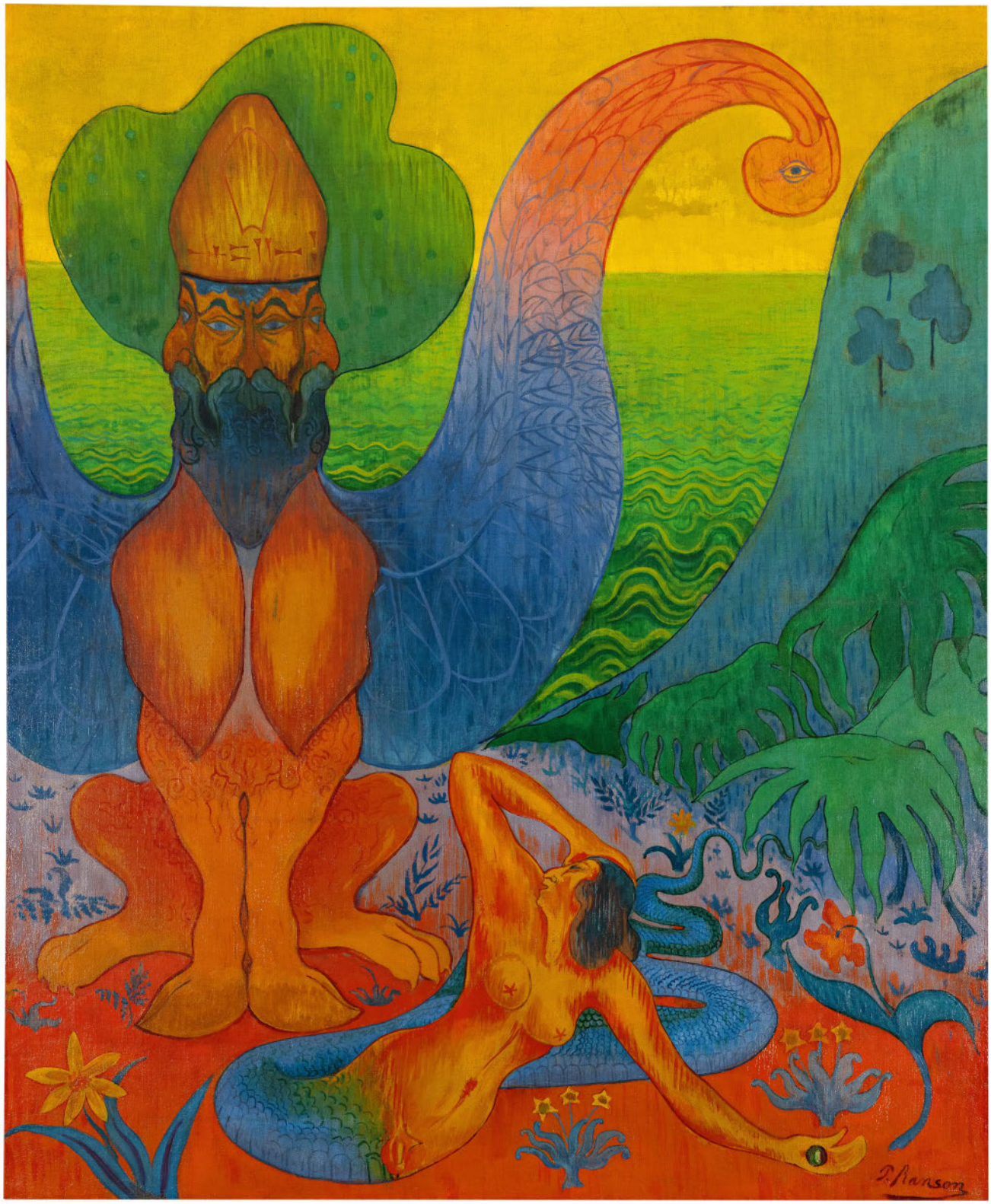
Werkverzeichnis
Brigitte Ranson Bitker/Gilles Genty, Paul Ranson, Catalogue raisonné, Paris 1999, Nr. 62, Abb. 36, S. 111

Provenienz
Slg. Auguste Cazalis
Privatsammlung Frankreich
Auktion Piasa, Paris, 15. Juni 2005, Los 9, wohl dort erworben von
Galerie Hopkins – Custot, Paris, dort 2008 erworben von
Privatsammlung Deutschland

Literatur
Charles Morice, Paul Ranson, in: Mercure de France, 15. Februar 1906, S. 608

Ausstellungen
Paris 1906, Galerie Druet, Paul Ranson, Kat. Nr. 12
Saint-Germain-en-Laye 1997/1998, Musée Maurice Denis, Paul Ranson, Kat. Nr. 18
Saint-Germain en Laye 2009/2010, Musée/Jardin Maurice Denis, Paul Élie Ranson, Fantasmes et Sortilèges

Paul Ranson war einer der Vertreter der Künstlervereinigung der «Nabis», einer 1888/1889 in Paris gegründeten Gruppe junger Kunststudenten der Académie Julian. «Nabis» leitet sich aus dem Hebräischen ab und bedeutet Prophet. Die jungen Künstler, unter ihnen auch Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Félix Vallotton und Édouard Vuillard, um nur einige zu nennen, verstanden sich als «Propheten» einer neuen Kunst. Die dem Post-Impressionismus zugerechneten Künstler der Gruppe arbeiteten mit einer neuen Farbigkeit und einem neuen Bildaufbau, oft mit Bezügen zum Symbolismus. Auguste Cazalis gehörte mit zur Gruppe, er oder Henri Cazalis sollen der Bewegung auch den Namen gegeben haben.
Das hier angebotene Gemälde ist von grösster Wichtigkeit, da der Name «Nabis» sogar auf der Rückseite des Bildes in arabischer Schrift zu finden ist. Kurz nach seiner Entstehung schenkte Ranson das Gemälde Cazalis. Der Hippogreif ist ein Fabelwesen mit dem Kopf, den Flügeln und den Vorderbeinen eines Adlers und dem Körper eines Pferdes, das im 19. Jahrhundert vor allem durch den 1834 veröffentlichten, theosophischen Roman «Séraphita» von Honoré de Balzac bekannt wurde. Ranson verwebt in seinem Bild wohl verschiedene Mythen, etwa die Geschichte von Perseus und Andromeda, Roger und Angelica (Vgl. Los 211, Redon) oder die mittelalterliche Sage von Melusine, einer Frau in Drachen-/Schlangengestalt, die sich mit einem Ritter verbindet. Interessanterweise findet sich ein ähnlicher Mythos auch in Japan in der Geschichte der Prinzessin Toyotama. Ranson, der sich nicht nur für antike und mittelalterliche Mythen interessierte, sondern auch vom Japanismus beeinflusst war, dürfte mit «Hippogriffe» ein Amalgam verschiedener Erzählstränge geschaffen haben.
Es ist ein sehr symbolhaft aufgeladenes Bild, stoisch sitzt links das geflügelte Fabeltier, am unteren Bildrand räkelt sich eine Frau mit Schlangenleib. Die Szene spielt in einer fast surrealen Landschaft. Ranson erhöht die theosophische Bedeutung zusätzlich, indem er den Kopf des Fabelwesens als dreigesichtigen Brahma darstellt und auf einen der Flügel ein Auge malt. «Hippogriffe» ist ein wichtiges, sehr geheimnisvolles und symbolhaftes Nabis-Werk.


P. Ranson

210 Odilon Redon

Bordeaux 1840–1916 Paris

Vase de fleurs

Um 1905. Pastell, Farbkreide und Bleistift auf farbigem Papier, auf Karton aufgezogen. 41,5 × 37,5 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «ODILON REDON». Farbfrisch und in sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Alec Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Band 3, Paris 1996, Nr. 1421

Provenienz
Étienne Bignou, Paris
Wohl Alex Reid & Lefevre Ltd., London, ca. 1938
Slg. Sir Alfred Chester Beatty, London
Slg. J.R. Bridgemann, London
Slg. I.S. Lindzon, Toronto
Arthur Tooth & Sons, London, verso mit Etikett, 1978 erworben von Waddington Galleries, London, verso mit Etikett, dort erworben von Slg. Willilam Bowmore, Brisbane
Auktion Sotheby's, London, 30. Juni 1987, Los 33, dort angekauft von Slg. The Ian Woodner Familiy Collection, New York, von dort 2000 als Geschenk an
The Museum of Modern Art, New York

Ausstellungen
London 1972, Arthur Tooth and Sons, Kat. Nr. 9
Washington 1988, The Phillips Collection, Odilon Redon: The Woodner Collection, Kat. Nr. 27
Tokyo/Kobe/Nagoya 1989, The National Museum of Modern Art/The Hyogo Prefectural Museum of Modern Art/Aichi Prefectural Art Gallery, Odilon Redon, Kat. Nr. 220
Barcelona 1989–1990, Museu Picasso, Odilon Redon, La colleción Ian Woodner, Kat. Nr. 35
Madrid 1990, Fundación Juan March, Odilon Redon, La colección Ian Woodner, Kat. Nr. 43
Memphis 1990, The Dixon Gallery and Gardens, Odilon Redon, The Ian Woodner Family Collection, Kat. Nr. 147
Lausanne/Paris 1992–1993, Fondation de l'Hermitage/Musée Marmottan, Odilon Redon: La Collection Woodner, Kat. Nr. 51

In den 1890er-Jahren vollzog sich ein dramatischer Wandel in der Kunst Odilon Redons: Er führte die Farbe wieder ein. Auch wenn sich Redon nun den leuchtenden Farben der Natur zuwandte, behielt er seine Vorliebe für das Phantastische bei. Nach 1900 begann er seine grosse Serie von Blumenbildern in Öl und Pastell. Armand Clavaud, ein Botaniker und langjähriger Freund und Mentor, förderte Redons Interesse an Blumen und Naturgeschichte. Der Künstler und seine Frau unterhielten auf dem Grundstück ihres Landsitzes in Bièvres einen weitläufigen Garten, in dem er seine Inspiration fand und Blumen auswählte, die er in seinen Kompositionen arrangierte und darstellte. Einer seiner wichtigsten Einflüsse war wohl Eugène Delacroix, dessen auf dem Salon von 1849 ausgestellte Blumenstillleben Redon und seine Zeitgenossen, wie Gustave Courbet, Édouard Manet oder Henri Fantin-Latour, zu ihren eigenen Blumenbildern anregten. Redons Blumenstillleben zeichneten sich aber von Anfang an durch einen ausgeprägten, eigenwilligen Stil aus, der auch die Grenzen zwischen dem Realen und dem Imaginären überschritt.
Das angebotene Los ist ein eindrucksvolles Beispiel für diesen Ansatz, der sowohl sorgfältige Beobachtung als auch erfundene Elemente beinhaltet. Redon lässt dabei jeglichen Sinn für den Ort oder den Kontext vermissen und stellt seine Vase stattdessen vor einen diffusen, atmosphärischen Hintergrund. Obwohl die Formen der Blumen sorgfältig wiedergegeben werden, wirkt die Komposition als Ganzes künstlich, ein quasi unmöglich farbenfrohes Arrangement, das der reinen Empfindung klar Vorrang vor dem Realismus einräumt.
In Redons Blumenbildern kommt sein Interesse am Irrealen oft sowohl subtil als auch direkt zum Ausdruck: Er zeigt Blumen aus verschiedenen Jahreszeiten, die nun gleichzeitig blühen, in akribischer Liebe zum Detail umgesetzt. Die Verwendung des geheimnisvoll schimmernden Pastells ermöglichte es ihm eine feine, sich fast auflösende Bildstruktur zu schaffen. Deshalb sind gerade die Blumenstillleben in dieser Technik besonders eindrucksvoll.

Eigentum des Museum of Modern Art, New York
Property from The Museum of Modern Art, New York


ODILON REDON

211 Odilon Redon

Bordeaux 1840–1916 Paris

Angélique et le dragon

1906. Öl auf Leinwand. 46 × 33,5 cm. Unten links vom Künstler in Öl signiert «ODILON REDON». Im oberen rechten Bildfeld Frühschwundrisse. An verschiedenen Stellen Krakelüren. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 400 000

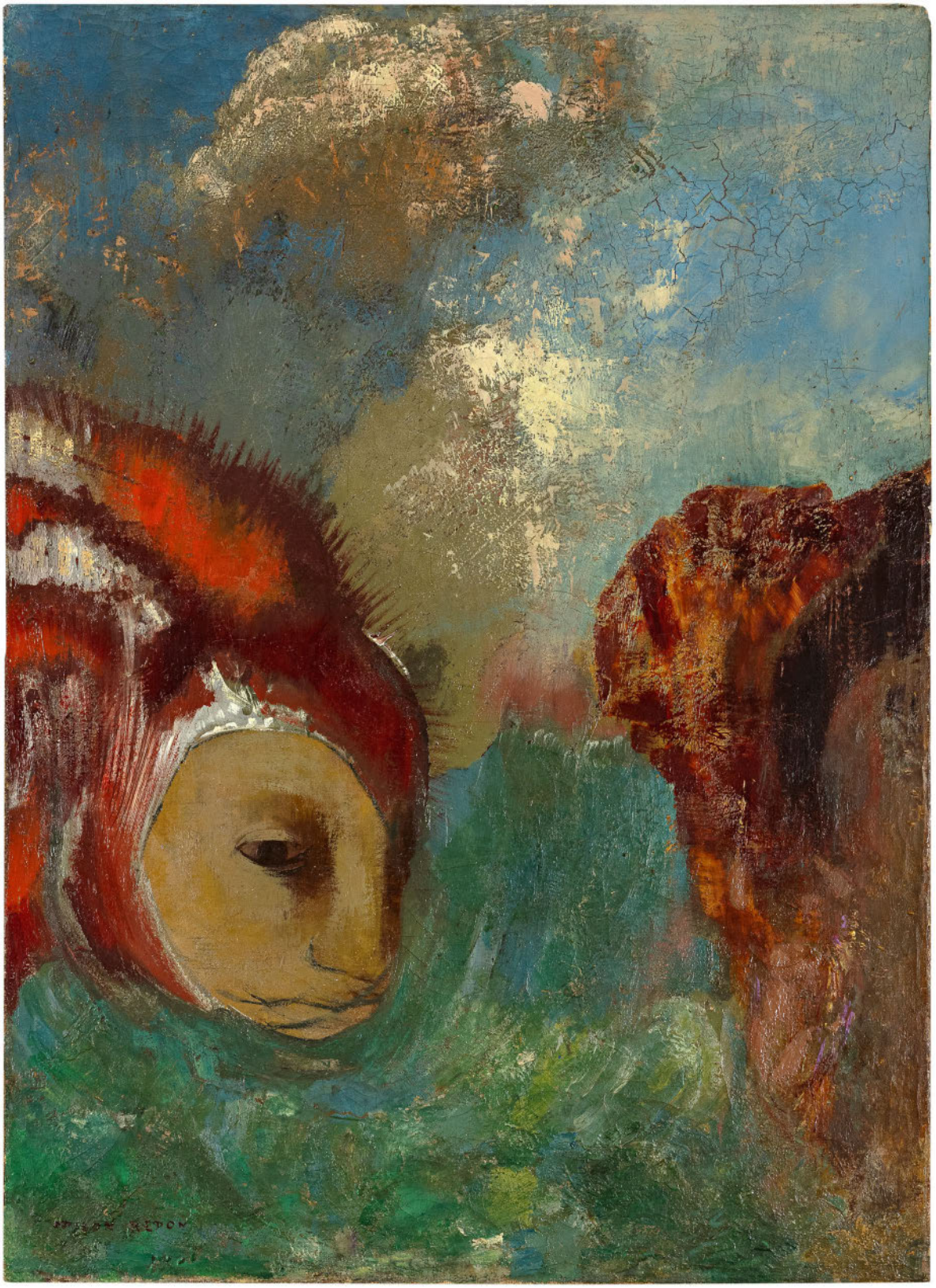
Werkverzeichnis
Alec Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Band 2, Paris 1994, Kat. Nr. 1282

Provenienz
Johannes Hendricus de Bois, Haarlem, 1913 dort angekauft von Slg. Arthur und Hedy Hahnloser, Winterthur, durch Erbschaften an Privatsammlung Schweiz

Literatur
Margrit Hahnloser-Ingold (Hrsg.), Die Sammlung Arthur und Hedy Hahnloser Winterthur, Mit den Augen des Künstlers, Bern 2011, S. 234, Abb. S. 237

Ausstellungen
Paris 1920, Galerie Barbazanges, Exposition rétrospective d'œuvres d'Odilon Redon, Kat. Nr. 1
Brüssel 1920/1921, Galerie Georges Giroux, Odilon Redon, Kat. Nr. 29
Luzern 1940, Kunstmuseum, Die Hauptwerke der Sammlung Hahnloser, Winterthur, Kat. Nr. 86. S. 23 (dort datiert «um 1900»)
Bern 1958, Kunsthalle, Odilon Redon, 1840–1916, Kat. Nr. 178
Winterthur 1973, Kunstmuseum, Künstlerfreunde um Arthur und Hedy Hahnloser-Bühler, Kat. Nr. 188
Winterthur/Bremen 1983/1984, Kunstmuseum/Kunsthalle, Odilon Redon, S. 202
Wien 2020, Albertina, Van Gogh, Cezanne, Matisse, Hodler, Die Sammlung Hahnloser, Kat. Nr. 36, S. 170f
Winterthur 2023, Kunstmuseum/Reinhart am Stadtgarten, Redon, Rêve et réalité, S. 86

Um 1885 entstand in Paris die junge literarische Bewegung der «Symbolisten», die sich, beeinflusst von Charles Baudelaire, dem Naturalismus von Victor Hugo und Émile Zola entziehen wollte. Die Dichter Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé gehörten der Gruppe an; sie sahen auch den Künstler Odilon Redon als Teil der Bewegung. Thematisch verarbeiteten sie Traumbilder, Halluzinationen, Erinnerungen oder imaginäre Schöpfungen. Redon konnte jedoch mit den Regeln, Theorien und dem 1886 von Jean Moréas veröffentlichten Manifest «Le symbolisme» wenig anfangen. Er gab daher schliesslich auch seine «schwarze Periode», in der er sich dem menschlichen Unbewussten mit seinen Ängsten und Albträumen widmete, auf und begann, in Gemälden von grosser Farbigkeit neben floralen Themen auch Motive aus der Mythologie und einer phantastischen Naturgeschichte stark abstrahiert darzustellen.
«Angelika und der Drache» basiert auf einer Szene aus dem Epos «Orlando Furioso» von Ludovico Ariosto, in der die schöne Angelika, von einem Seeungeheuer attackiert, vom Ritter Roger gerettet wird. Grundlage dazu bildet der antike Mythos von Andromeda und Perseus. Jean-Auguste-Dominique Ingres schuf 1819 mit «Roger délivrant Angélique» ein Schlüsselwerk zum Epos, das die Künstler des 19. Jahrhunderts inspirieren musste. Redon ist jedoch nicht an einer Illustration der Handlung interessiert, sondern vielmehr an der sie bestimmenden Stimmung. Hauptfigur ist auch nicht Angelika, die rechts kaum sichtbar mit dem Fels zu verschmelzen scheint, sondern die Gestalt des Drachens, der als monströser Hybrid, als Chimäre mit menschlichem Antlitz, eher melancholisch entrückt als bedrohlich erscheint. Die Farbgebung und die freie Komposition machen das Gemälde einzigartig und weisen Redon als Vater des Symbolismus und wichtigen Wegbereiter der Moderne aus.
Das Bild stammt aus der Sammlung von Hedy und Arthur Hahnloser-Bühler. Das Sammlerpaar verkehrte persönlich mit dem Künstler, der wohl zu den «modernsten» ihrer Sammlung gehörte. Dazu ist eine Anekdote überliefert, die diese Tatsache unterstreicht. Sie ereignete sich im Jahr 1913 anlässlich der ersten Begegnung von Hedy Hahnloser-Bühler mit dem Künstler in dessen Pariser Atelier. Ursula Perucchi-Petri schreibt: «In ihrer Vorstellung [war] Redon ein moderner Maler ihrer eigenen Generation, so dass sie von der äusseren Erscheinung des ihr die Tür öffnenden alten Mannes mit weissem Bart völlig überrascht war. Sie wolle zu seinem Sohn, dem Maler, erklärte sie. Redon antwortete lächelnd: Der Maler bin ich». Besonders Hedy war von den mystischen Wesen und den rätselhaften Visionen tief beeindruckt, Redon wurde zu einem der Schwerpunkte in der bedeutenden Schweizer Sammlung, das Gemälde verblieb bis heute in Familienbesitz.


ODILON REDON

212 Odilon Redon

Bordeaux 1840–1916 Paris

La fuite

1910. Öl auf Leinwand. 65,5 × 51 cm. Unten links vom Künstler signiert «ODILON REDON». Auf dem originalen Chassis. Einzelne Reissnägellöcher in den Ecken. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 240 000

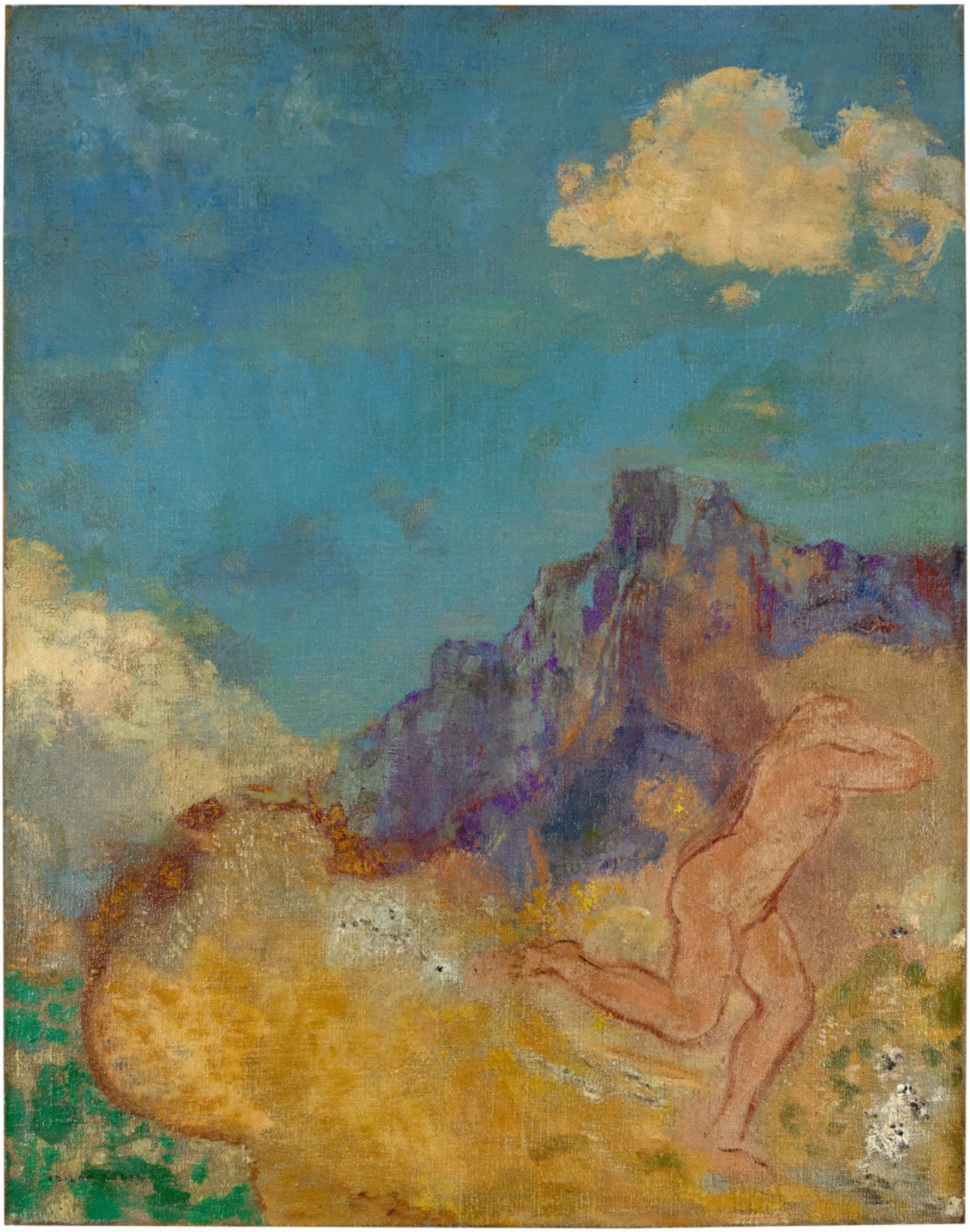
Werkverzeichnis
Alec Wildenstein, Odilon Redon, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, Band 2, Paris 1994, Nr. 780

Provenienz
Auktion Duveen, New York, 30. April–1. Mai 1952, Los 254
Galerie Fritz und Peter Nathan, Zürich, wohl dort erworben von
Privatsammlung Bern
Privatsammlung Schweiz
Galerie Koller, Zürich, 1. Juli 2022, Los 3217, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Klaus Berger, Odilon Redon, Phantasie und Farbe, Köln 1964, Nr. 79

Ausstellungen
Paris 1923, Galerie Druet, Exposition Odilon Redon, Kat. Nr. 29 (verso mit Etikett)
Bern 1958, Kunsthalle, Odilon Redon, Kat. Nr. 189

Als Reaktion auf die dekorativen Theorien von Maurice Denis und der Nabis sowie der Neoimpressionisten begann sich Odilon Redon vom klassischen Symbolismus zu emanzipieren. Er war ein lebenslanger Individualist, der zwar mit den Impressionisten und Symbolisten ausstellte, sich aber nie zu einer Gruppe zugehörig fühlte und stattdessen verschiedene Einflüsse in sich aufnahm, um seine eigene Bildsprache zu entwickeln. Die Behandlung der Farbe wurde zu seinem Hauptanliegen, und die Motive interessierten ihn vor allem im Hinblick auf die Möglichkeiten, die sie ihm boten, um seiner Faszination für chromatische Experimente nachzugehen. So verblüffen seine vielschichtigen Bilder gerade auch durch die Tiefe der irisierenden Farbnebel.
Das hier angebotene Gemälde stammt aus der zweiten bzw. späten Schaffenszeit von Redon und besticht durch seinen sehr geheimnisvollen Ausdruck. Eine nackte Frauengestalt mit langen blonden Haaren läuft vor Schreck einen Abhang hinunter und hält sich dabei mit den Händen die Ohren zu. Den Betrachtenden erschliesst sich die Ursache der panischen Reaktion jedoch nicht. Redon geht es nie um das Erzählen einer Geschichte, sondern vielmehr um das Einfangen eines Moments. So lässt er oft Teile der klassischen Narration weg, um den Fokus auf Emotionen und das Unergründliche zu legen. Die vielschichtigen Bilder Redons entstammten zwar oft dem Kanon antiker Geschichten, erblühen aber stets in seiner persönlich gefärbten Ideenwelt. «La fuite (die Flucht)» lässt Assoziationen an die Fluchten der Nymphen Daphne und Lotis oder der Plejaden erinnern – Redon lässt jedoch die Verfolger Apollon, Priapos oder Orion einfach weg. Er fokussiert so den Handlungsstrang ganz auf die Gefühlsebene der verfolgten Frau, er lässt sie und ihr Schicksal förmlich alleine im dichten, sie umgebenden Farbnebel.
Wie so oft entwickelt der Maler auch hier das Gemälde aus den gemalten Farbflächen heraus, die jedoch nie klassisch aufgebaut sind, sondern ihren Ursprung vielmehr in einer inneren Intuition haben. Die Farben vermischen sich in wolkenartiger Weise, die Ölgemälde erinnern so an Pastellkreiden, die Redon gerne für seine Papierarbeiten verwendete. Eine eindrückliche Komposition, die Redons Bedeutung für die nachkommenden Kunstschaffenden des Expressionismus und des Surrealismus exemplarisch aufzeigt.



Pierre-Auguste Renoir: Zwei Stillleben

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Claude Monet oder Alfred Sisley zeigte Auguste Renoir zu Beginn seiner Karriere wenig Interesse am Stillleben. Ab etwa 1880 nimmt es jedoch einen immer grösseren Stellenwert in seinem Schaffen ein und unterstreicht den «akademischen» Ansatz, der seine Kunst beeinflusst. Der Künstler, der für seine ausdrucksstarken Porträts und lebhaften Szenen in der Natur berühmt war, wandte sich der Stilllebenmalerei zu, da sie eine Übung in Licht, Farbe und Form darstellte und sich zudem noch sehr gut verkaufen liess. In seinen späten Stilllebenkompositionen hat Renoir einige seiner gründlichsten Untersuchungen über die Wirkung von Licht und Farbe auf Gegenstände und Oberflächen durchgeführt.

213 Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841–1919 Cagnes-sur-Mer

Nature morte pommes et grenades

1905. Öl auf Leinwand. 21,5 × 39 cm. Unten links vom Künstler signiert «Renoir». Auf dem alten Chassis. Tadellos in der Erhaltung, vollkommen farbfrisch.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnisse
Bestätigung des Wildenstein Institute, Paris, datiert vom 2. März 2004, dass das Werk in den Œuvrekatalog aufgenommen wird, liegt in Kopie vor
Ambroise Vollard, Tableaux, pastels et dessins de Pierre-Auguste Renoir, Bd. II, Paris 1918, S. 110

Provenienz
Ambroise Vollard, Paris
Galerie Tanner, Zürich
Galerie Raeber, Basel, Inv. Nr. 42318

Das hier angebotene Stillleben mit drei Granatäpfeln und zwei Äpfeln ist ein schönes Beispiel für Renoirs späte Maltechnik und seine Fähigkeit, ein paar Äpfel auf einem Tisch mit wenigen Pinselstrichen einzufangen. Auf einer fein drapierten Tischdecke liegen fünf frisch gepflückte Früchte. Das Licht durchdringt das Stillleben und erfüllt die Szene mit einer atmosphärischen Ausstrahlung.

214 Pierre-Auguste Renoir

Limoges 1841–1919 Cagnes-sur-Mer

Nature morte aux poissons

1919. Öl auf Leinwand. 20 × 42 cm. Oben rechts vom Künstler signiert «Renoir». Auf dem alten Chassis. Tadellos in der Erhaltung, vollkommen farbfrisch.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnisse
Bestätigung des Wildenstein Institute, Paris, datiert vom 2. März 2004, dass das Werk in den Œuvrekatalog aufgenommen wird, liegt in Kopie vor
Guy-Patrice Dauberville, Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Bd. V, 1911–1919, Paris 2014, Kat. Nr. 3792

Provenienz
E. J. van Wisselingh & Co., Amsterdam, Inv. Nr. S 7639, 1956 dort erworben von
Galerie Dr. Willi Raeber, Basel, Inv. Nr. 56066
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 12. Juni 2009, Los 155
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Bernheim-Jeune ed., L'atelier Renoir, Paris 1931, Bd. II, Nr. 686, Tf. 217

Pierre-Auguste Renoir malte zahlreiche Stillleben, meist mit Früchten, aber auch einige mit Fischen. Auf einem drapierten Tuch liegen drei Fische, die Bildanlage wirkt sehr dynamisch, die Fische scheinen frisch gefangen zu sein. Das Licht streift die schimmernde Schuppenhaut, ein eindrückliches Wechselspiel von Licht und zarter Farbe.

215 Henri Rousseau

Laval 1844–1910 Paris

Paysage à Malakoff, ciel couvert

Wohl nach 1890. Öl auf Karton. 53,5 × 65,2 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «H Rousseau». Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnisse
Echtheitsbestätigung von Yann Le Pichon, Sèvres, datiert vom 2. Juli 2024, liegt vor
Dora Vallier, Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau, Paris 1970/1982, Supplément au catalogue raisonné, Nr. P. 45

Provenienz
Slg. Eduard Freiherr von der Heydt , Ascona
Galerie Tanner, Zürich, erworben 1948 von
Galerie Dr. Willi Raeber, Basel, Inv. Nr. 48675
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Jean Bouret, Henri Rousseau, Neuchâtel 1961, Nr. 182, S. 226

Ausstellungen
Basel 1957, Kunsthalle, Basler Privatbesitz, Kat. Nr. 240
Basel 1961, Gewerbemuseum, Laienmaler, Kat. Nr. 1

Die Gemeinde Malakoff, damals ein kleiner Vorort von Paris, war Henri Rousseau ans Herz gewachsen. Hier wurde seine 1875 geborene Tochter Julia in die Obhut der bretonischen Amme, Madame Raynal, gegeben, da seine Frau Clémence an Tuberkulose erkrankt war. Julia überlebte als einzige von zahlreichen Geschwistern die Kindheit und blieb nach dem frühen Tod ihrer Mutter 1888 zeitlebens eng mit dem Vater verbunden.
Das Gemälde gibt eine pittoreske Sicht auf die Gemeinde im Südwesten von Paris wieder. Eine geradezu heile Welt mit sauberer Luft im Vergleich zum Stadtleben mit engen Wohnverhältnissen und mangelnder Hygiene. Laut Yann Le Pichon könnte sich Rousseau mit einer der spazierenden Figuren auf der Landstrasse identifiziert haben. Von 1871 bis 1893 arbeitete er als Akzisenkontrolleur im Binnenzoll, daher auch sein Übername «Le Douanier», und bekam solche Landschaften vor den Toren Paris oft zu sehen.

216 Gottardo Segantini

Pusiano 1882–1974 Maloja

Engadiner Winterlandschaft

1950. Öl auf Pavatex. 46 × 60 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Gottardo / 1950». Platte minimal gewölbt. Im unteren rechten Rand kleiner Farbverlust. In tadellosem Zustand.

Schätzung CHF 70 000

Provenienz
Auktion Sotheby's, Zürich, 1. Dezember 2015, Los 43, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Der Bündner Maler Gottardo Segantini lebte und arbeitete zeitlebens in Maloja, das er lediglich für Aufenthalte in Rom und Zürich sowie Reisen nach Deutschland zeitweilig verliess. Segantini ist vor allem für seine hellleuchtenden Landschaftsbilder des Oberengadins bekannt. Sein Kunstschaffen war durch die divisionistische Malrichtung geprägt, mit der er durch das künstlerische Schaffen seines Vaters Giovanni Segantini seit seiner Jugend vertraut war. Dabei wird die Farbe nicht flächig, sondern als System von feinen Strichen auf den Bildträger aufgetragen. Mit dieser Malweise hielt Segantini die Schönheit des Bündner Hochtals zu allen Jahreszeiten fest. Seine Winterbilder zählen zu den schönsten und stimmungsvollsten seiner Bildfindungen.


1950

217 Maurice Utrillo

Paris 1883–1955 Dax

L'Entrée du cours Napoléon à Ajaccio (Corse)

Um 1913–1914. Öl auf Leinwand. 60 × 80 cm. Unten links vom Künstler signiert «Maurice. Utrillo. V.». Eine alte Restaurierung im Bereich des rechten Baumes. Die Leinwand an den Chassisrändern verstärkt. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnis
Jean Fabris/Cédric Paillier, Maurice Utrillo, Paris 2009, Nr. 466

Provenienz
Slg. Prof. Haber, Berlin
Dr. Nathan, St. Gallen
Galerie Dr. Willy Raeber, Basel, Inv. Nr. 41269
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Paul Pétridès, L'Œuvre complet de Maurice Utrillo, Paris 1959, Band 1, Nr. 349

Ausstellungen
Basel 1938, Galerie Raeber, Maurice Utrillo, Kat. Nr. 18
Basel 1942, Kunsthalle, Maurice Utrillo de Corot à Daumier, Kat. Nr. 237
Bern 1949, Kunsthalle, Maurice Utrillo, Kat. Nr. 51
Vevey 1955, Musée Jenisch, Utrillo, Valadon, Modigliani, Utter, Kat. Nr. 35
Bern 1963, Kunstmuseum, Maurice Utrillo, Kat. Nr. 49
Kobe/Kyoto/Sapporo/Kushiro/Hakodate 2003, Wanderausstellung, Maurice Utrillo le 120ème anniversaire de la naissance
Tokio/Kyoto/Osaka/Nagoya 2005–2006, Wanderausstellung, Cinquantième anniversaire de la mort de Maurice Utrillo, Kat. Nr. 17
Japan 2007, Wanderausstellung, Maurice Utrillo, le Montmartre du rêve et de la poésie, Kat. Nr. 14
Paris 2009, Pinacothèque, Valadon-Utrillo, Kat. Nr. 62

Die Künstlerin Suzanne Valadon ermutigte ihren Sohn Maurice Utrillo zum Malen, indem sie ihn Postkarten der verwinkelten, engen Gassen von Montmartre in Paris kopieren liess. Obwohl seine Bewerbung an der École des Beaux-Arts 1909 abgelehnt wurde, erhielt Utrillo erste Anerkennung, etwa als drei seiner Bilder in den Salon d'Automne aufgenommen wurden und der Schriftsteller und Kunsthändler Louis Libaude einige seiner Werke erwarb. Ab 1910 entwickelte Utrillo mit seiner «Manière blanche» einen persönlichen und unverwechselbaren Stil. Für die Werke dieser «weissen Periode» verwendete er eine gebleichte und aschfahle Farbpalette und mischte sogar Gips in die weisse Ölfarbe, um die verwitterten Fassaden von Gebäuden zu imitieren. Utrillo versuchte zwar, im Freien zu arbeiten, fühlte sich aber von den Schaulustigen gestört und zog sich in sein Atelier in der Rue Cortot in Montmartre zurück.
Er verliess Montmartre nur selten, abgesehen von Arztbesuchen oder Reisen mit seiner Mutter und seinem Stiefvater André Utter. Im Herbst 1913 besuchten die drei Korsika. Utrillo weigerte sich, die Schönheit der Insel künstlerisch auf sich wirken zu lassen. Nicht die Menschen und das bunte Treiben am Meer interessierten ihn, sondern die ruhigen Strassen von Ajaccio, Corte und Belgodère, wo er nach steinernen Fassaden suchte, die einzig durch Fensterläden oder Schilder belebt wurden. In seinen Korsika-Bildern finden sich nun zwar auch mediterranere Braun- und Ockertöne, aber die Sonne des Südens intensiviert seine gedämpfte Farbigkeit nicht. Auch auf Korsika vermied Utrillo bevölkerte Szenen. Im hier angebotenen Gemälde aus der korsischen Hauptstadt bezeugen vereinzelte Menschen, lichte Bäume und leere Strassen eindrücklich jene tiefe Melancholie, die Utrillos Werke prägt. Eine sehr wichtige Arbeit, die die Reise nach Korsika schön dokumentiert.


Maurice Utrillo V.

218 Félix Vallotton

Lausanne 1865–1925 Paris

Bal de l'Opéra, foyer

1894. Öl auf Karton. 52,8 × 33,5 cm. Rückseitig mit Stempelsignatur und Datierung «F. VALLOTTON. 95». Mit sehr dünner, trockener Ölfarbe auf nicht grundiertem Karton. Mit ein paar wenigen, kleinen Farbverlusten. In sehr guter, nicht gefirnisster Erhaltung.

Schätzung CHF 600 000

Werkverzeichnisse
Marina Ducrey, Félix Vallotton, 1865–1925, L'œuvre peint, Catalogue raisonné, Bd. II, Lausanne/Zürich/Mailand 2005, Nr. 159
Ev. Livre de raison (Hedy Hahnloser-Bühler), Nr. 177 (Bal de l'opéra. foyer. peinture)

Provenienz
Nachlass des Künstlers
Galerie J. Rodrigues-Henriques, Paris
Slg. Armand Dorville, Paris, 1928
Auktion Hall du Savoy, Maître Terris, Nizza, 24. Juni 1942, «Cabinet d'un amateur parisien», Los 388 Abb. (dort bezeichnet und datiert «A Montmartre, 1893»)
Musée de l'Athénée, Genf
Slg. Édouard Troester, Genf
Privatsammlung Schweiz

Literatur
Charles Fegdal, Vallotton, Paris 1931, S. 36 ff
Hedy Hahnloser-Bühler, Félix Vallotton et ses amis, Paris 1936, S. 103
Maurice Raynal, Félix Vallotton, in: Peinture moderne, Genf 1953, S. 47
L.K., Basilea, La mostra di Félix Vallotton, in: Emporium, Rivista mensile d'arte et di cultura, Bd. CXXV, Nr. 747, März, Bergamo 1957, S. 135
Paul Nizon, Bonheur de vivre et grands peintres, Lausanne/Genf 1969, S. 146ff.
Rudolf Koella, Félix Vallotton, Zürich 1979, S. 42
Günter Busch, Félix Vallotton, in: Busch et al., 1982, S. 103, 134
Ashley Saint James, Félix Vallotton, The Nabis Years, Thesis submitted for the Degree of Phd, Courtauld Institute of Art, University of London, 1982, S. 110, 231, 239 (nicht publiziert)
Günter Busch, Félix Vallotton, une anticipation exemplaire, in: Busch et al., 1985, S. 75
Pascal Bonafoux/Claire Frèches-Thory/Antoine Terrasse u. a., Nabis, in: Connaissance des arts, Nr. 44, Paris 1993, Abb. S. 35
Arthur Ellridge, Gauguin et les Nabis, Paris 1993, Abb. S. 186

Ausstellungen
Paris 1928, Galerie Jacques Rodrigues-Henriques, Exposition rétrospective d'œuvres inédites de Félix Vallotton (1865–1925), Kat. Nr. 3 (dort betitelt «Le promenoir des Folies-Bergère»)
Paris 1933, Musée du Louvre, Pavillon de Marsan, Le décor de la vie sous la IIIe République, de 1870 à 1900, Kat. Nr. 328 (dort betitelt «L'inauguration de l'Olympia»)
Bern 1951, Kunsthalle, Die Maler der Revue blanche, Toulouse-Lautrec und die Nabis, Kat. Nr. 140 Abb. (dort betitelt «Au music-hall»)
Genève 1952, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes, Kat. Nr. 96 (dort betitelt «Le promenoir»)
Lausanne 1953, Musée cantonal des beaux-arts, Peintures de Félix Vallotton 1865–1925, Kat. Nr. 8
Rotterdam/Brüssel 1954, Museum Boijmans van Beuningen/Palais des beaux-arts, Félix Vallotton 1865–1925, Kat. Nr. 9 (dort betitelt «Le promenoir des Folies-Bergère (au music-hall)»)
Paris 1955, Musée national d'art moderne, Bonnard, Vuillard et les Nabis (1888–1903), Kat. Nr. 159
Basel/Düsseldorf 1957, Kunsthalle/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Félix Vallotton, Kat. Nr. 18/10 Abb
Zürich 1965, Kunsthaus, Félix Vallotton, Kat. Nr. 28
Paris/Charleroi 1966–67, Musée national d'art moderne/Palais des beaux-arts, Kat. Nr. 16
Winterthur/Bremen/Düsseldorf/Paris/Genève 1978–79, Kunstmuseum/Kunsthalle/Kunsthalle/Musée du Petit Palais/Musée Rath, Félix Vallotton, Kat. Nr. 18
München/Essen 1995–96, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/Folkwang Museum, Félix Vallotton, Kat. Nr. 20 Abb

Dieses Gemälde, das zu Felix Vallottons Lebzeiten nie ausgestellt wurde und in seinem Nachlass verblieb, wurde 1928 von Jacques Rodrigues-Henriques mit dem Titel «Le promenoir des Folies Bergères» bezeichnet. Später kennt man das Werk unter verschiedenen Titeln, von denen jedoch keiner im «Livre de raison» figuriert. In diesem Büchlein hingegen findet sich ein Gemälde mit dem Titel «Bal de l'Opéra, foyer» aus dem Jahr 1894, das das Foyer der Oper während des jährlichen Maskenballs zeigt. Vallotton, der in jenem Jahr am Ball teilnahm, erkältete sich dort, was er seinem Bruder Paul im Brief vom 3. Februar 1895 mitteilte. In die Schlagzeilen geriet das Fest war aber auch wegen der Ausschreitungen einer Horde wild gewordenen Männer, die sich an alleinstehenden Frauen vergriffen (in: Le Courrier français, Paris, 14. Januar 1895). Da bislang kein anderes Gemälde von Vallotton bekannt ist, dessen Motiv mit dem Opernball in Verbindung gebracht werden kann, ist das vorliegende Werk dem im «Livre de raison» erwähnten Bild zuzuordnen (vgl. Ducrey 159). Die auf dem Gemälde dargestellten Personen tragen meist noch ihre Mäntel sowie die für einen Maskenball üblichen Masken und begeben sich durch das Foyer in Richtung der Garderobe. Im Gedränge grüsst man Bekannte, hält seine Ballkarte in der Hand, es sei denn, man will sie weiterverkaufen, wie vielleicht der junge Mann mit der Melone links hinten im Bild. Das Ölgemälde steht im engen Zusammenhang mit dem 1894 entstandenen Holzschnitt «L'étranger» (Vallotton/Goerg 137). Bestätigt wird diese Annahme durch die Analogien des Formats, der Komposition und einigen Details, wie dem Motiv des Teppichs, dem Herrn, hier mit Maske, und den beiden hübschen, jungen Frauen im Vordergrund sowie dem korpulenten Herrn hinten rechts.
Das Werk verblieb bis heute, wie vom Künstler gewollt, in einem ungefirnissten Zustand. Es gehört zu Vallottons Meisterwerken aus der Nabis-Zeit. Vallotton war nebst Pierre Bonnard, Maurice Denis und Édouard Vuillard ein Gründungsmitglied der Gruppe der Nabis, die sinnbildlich für die Anfänge der modernen Kunst steht. Die jungen Maler komponierten Bilder aus leuchtenden, stark konturierten Farbfeldern und erzeugten mit ihrer einfachen Formensprache zugleich eine hintergründige Atmosphäre, die weit über die pastose Oberfläche hinausweist. Das Sujet tritt zurück, während die Materialität des Bildes, seine Linien, Farben und Formen zu Protagonisten werden, was Vallotton im vorliegendem Gemälde besonders in den Mustern des Teppichs oder des Abendkleides der jungen Dame rechts vorne im Bild zeigt. Den Schritt zur Abstraktion vollzogen die Nabis damit noch nicht, aber einige ihrer Werke treiben die Auflösung des Bildgegenstandes und seine Reduktion auf wesentliche Elemente weit voran.
Eine gütliche Einigung mit den Erben von Armand Dorville liegt vor, das Werk ist frei von jeglichen Ansprüchen.

219 Félix Vallotton

Lausanne 1865–1925 Paris

Paysage maritime à Varengeville

1904. Öl auf Leinwand. 40,5 × 59,5 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «F. VALLOTTON. 04». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Randseitig mit Papierstreifen verstärkt. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 130 000*

Werkverzeichnisse
Marina Ducrey, Félix Vallotton 1865–1925, L'Œuvre peint, Catalogue raisonné, Bd. II, Lausanne/Zürich/Mailand 2005, Nr. 515
Livre de Raison (Hedy Hahnloser-Bühler), Nr. 530 (21 études paysage faites à Varengeville)

Provenienz
Jacques Rodrigues-Henriques, Paris
Slg. Armand Dorville (1875–1941, Paris
Auktion Hall du Savoy, Maître Terris, Nizza, 24.–28. Juni 1942, «Cabinet d'un amateur parisien», Los 393, (mit Etikett auf Keilrahmen), von der Familie Dorville vor der Auktion zurückgezogen, durch Erbschaft an
Privatsammlung Frankreich
Auktion Audap & Mirabaud, Paris, 7. Dezember 2011, Los 43, dort erworben von
Internationale Sammlung
Auktion Sotheby's, Zürich, 31. Mai 2016, Los 56
Internationale Sammlung

Wie in Vallottons «Livre de raison» unter LRZ 530 «21 études paysage faites à Varengeville» vermerkt, gehört das Gemälde zu einer Gruppe von 21 Bildern, die 1904 während Vallottons Aufenthalt in Varengeville entstanden. Das hier in Rosa dargestellte Haus findet sich in ähnlicher Form auch auf anderen Gemälden dieser Gruppe (Ducrey 501, 503). Varengeville-sur-Mer befindet sich in der Normandie und war mit seinem Strand, den Klippen und der üppigen Vegetation ein beliebtes Motiv und Reiseziel für Künstler wie Claude Monet, Joan Miró und Georges Braque, der dort beerdigt ist.
Armand Dorville (1875–1941), französischer Kunstsammler und Anwalt, kaufte das Werk bei Jacques Rodrigues-Henriques, mit dessen Mutter Gabrielle, der Ehefrau Vallottons, er befreundet war. Der grösste Teil der Kunstsammlung wurde nach Dorvilles Tod von den Erben an der Auktion «Cabinet d'un amateur parisien», Nizza, 24. Juni 1942 verkauft. Das vorliegende Gemälde (Los 393) sowie wenige andere Werke wurden von den Erben vor der Auktion zurückgezogen und verblieben somit in Familienbesitz, das vorliegende Gemälde bis zum Verkauf im Jahr 2011.


F. VALLOTTON 04

220 Félix Vallotton

Lausanne 1865–1925 Paris

Cruchon et fruits

1924. Öl auf Leinwand. 46 × 55 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «F. VALLOTTON. 24». Auf einem alten Chassis, in einer alten Nagelung, zusätzlich mit Heftklammern befestigt. Am Bildrand leicht durch den Rahmen berieben und die Leinwand entlang dem Bildrand stellenweise gebrochen. In guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnisse
Marina Ducrey, Félix Vallotton, 1865–1925, L'Œuvre peint, Catalogue raisonné, Bd. III, Lausanne/Zürich/Mailand 2005, Nr. 1619
Livre de raison (Hedy Hahnloser-Bühler), Nr. 1521 (nat morte, un cruchon, un gobelet d'émail bleu, trois pommes et du raisin noir posés sur une serviette fond cretonne a dessins lie de vin. T 10)

Provenienz
Durch Jacques Rodrigues-Henriques 1924 verkauft an
Slg. Alfred Pacquement, Paris
Auktion Sotheby's, Zürich, 29. November 1989, Los 144, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Das in Brauntönen gedruckte Muster des Tuches im Hintergrund, erzeugt die Illusion, dass das Stillleben vor einer Landschaft angeordnet wurde. Vallotton liebte es Stillleben mit verschiedenen Materialien zu malen und die unterschiedlichen Oberflächen der Elemente und deren Lichtreflexe darzustellen, wie das vorliegende Gemälde zeigt.


F. VALLOTTON. 24

221 Andy Warhol

Pittsburgh 1928–1987 New York

Portrait of Joseph Beuys

1980. Siebdruck auf Kunststoff. 129,7 × 79,5 cm. Rückseitig mit den Stempeln des Estate of Andy Warhol und der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts sowie der Archivnummer «up69.22». In Rahmen montiert. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 180 000*

Provenienz
Galerie Artmosphere, Wien
Europäische Privatsammlung

Ausstellung
Athen 2010, The Byzantine and Christian Museum, Warhol Icon: The Creation of Image, S. 33

Andy Warhol gilt als einer der führenden Vertreter der Pop-Art-Bewegung in den USA der 1960er-Jahre. Nach einer frühen Karriere als Werbegrafiker erlangte er Berühmtheit mit seinen revolutionären Serien von Siebdrucken und Gemälden von Alltagsgegenständen wie Campbell's Suppendosen oder Porträts. Bei den Porträts unterschied er zwischen den ikonischen Selbstporträts aus verschiedenen Schaffensphasen, den «Auftragsgemälden», die jedermann beim Meister gegen Bezahlung anfertigen lassen konnte, und den Porträts von Berühmtheiten wie Marilyn Monroe oder Elvis Presley. Auch bildende Künstler schafften es in Warhols Porträtgalerie, namentlich Paul Jenkins, Roy Lichtenstein oder Robert Rauschenberg. Keinen anderen Künstler setzte er aber häufiger um als Joseph Beuys. Beuys hatte New Yorks Kunstszene mit seiner legendären am 25. Mai 1974 in der Galerie René Block durchgeführten Performance mit dem Titel «Coyote, I like America and America likes Me» aufgewühlt. Die Performance mit einem lebenden Kojoten ging in die Kunstgeschichte ein. Doch Beuys wollte damals keine Künstlerkollegen treffen. Darum trafen sich die beiden Künstler erst im Mai 1979 in Düsseldorf, als Warhol in der Galerie Hans Mayer seine «Indian Portraits» zeigte. Einige Monate später kam es im Rahmen der grossen Beuys-Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum zu einem erneuten Treffen, bei dem schliesslich auch die legendäre Aufnahme für die «Beuys-Serie» entstand. Wie so oft experimentierte Warhol auch hier mit verschiedenen Formaten und druckte das gleiche Motiv mehrfach auf die Leinwand. Die hier angebotene Arbeit zeigt den mit seinem typischen Filzhut in einer Vierergruppe auf grünem Grund und ist ein besonderes Dokument einer besonderen Künstlerbeziehung.

222 Andy Warhol

Pittsburgh 1928–1987 New York

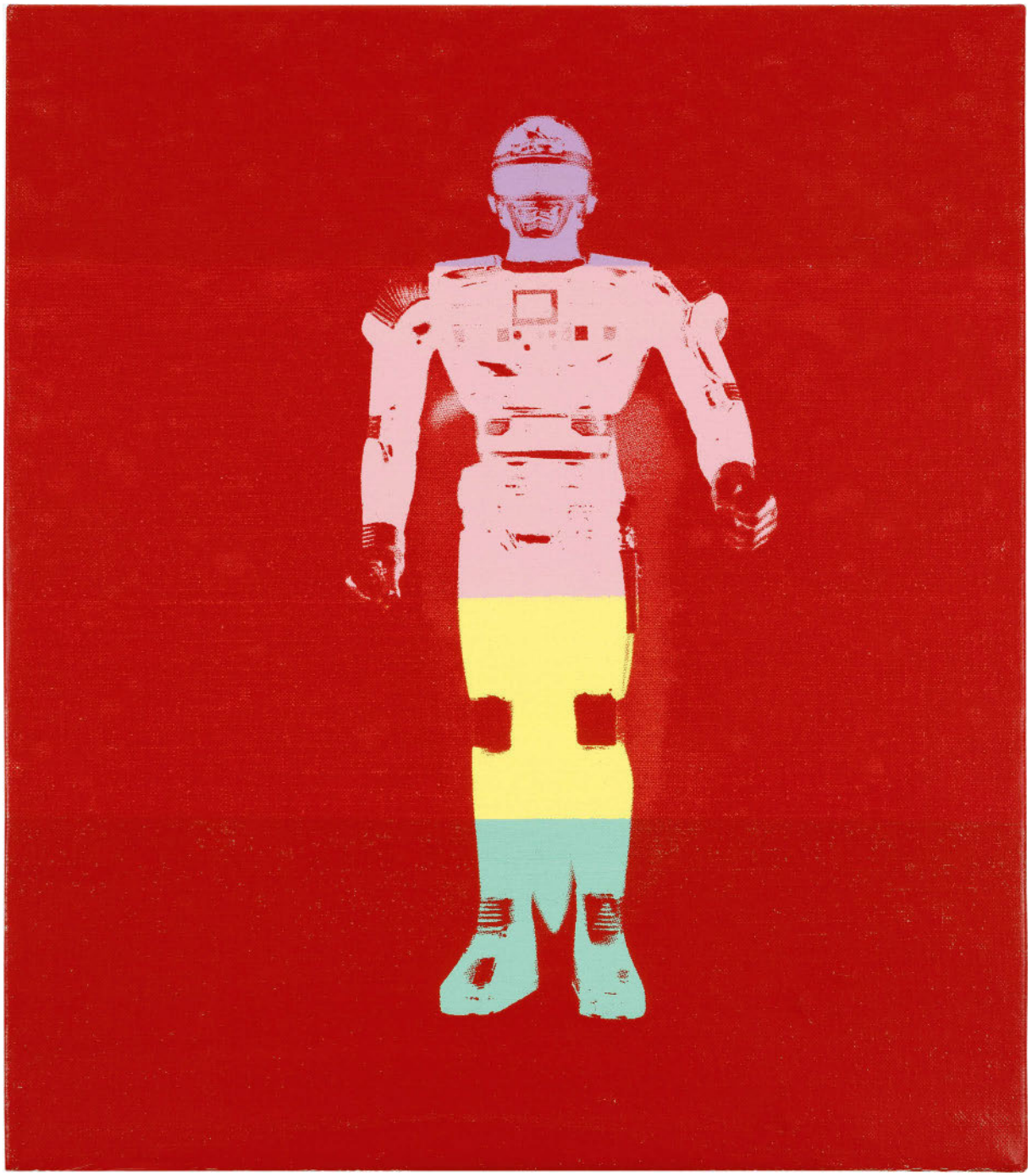
Paintings for Children (Flash Sharivan Robot)

1983. Acryl und Siebdrucktinte auf Leinwand. 40,7 × 35,4 cm. Rückseitig mit dem Stempel des «Andy Warhol Authentication Board Inc.» sowie der Archivnummer «A111.1110». Am Rand bei der umgefalteten Leinwand vereinzelte, vom Rahmen abgedeckte Risschen und Bereibungen. In sehr guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 225 000*

Provenienz
Slg. Bob Colacello, New York, dort in den frühen 1980er Jahren erworben von Europäischer Privatsammlung
Auktion Christie's, London, 17. Februar 2011, Los 231, dort erworben von Internationaler Privatsammlung
Auktion Chrisitie's, Hong Kong, 2. Dezember 2021, Los 147, dort erworben von Europäischer Privatsammlung

Besessen von Populärkultur, Starkult und Werbung, schuf Andy Warhol im berühmten Factory-Studio in New York City seine unvergleichlichen, scheinbar massenproduzierten Bilder von alltäglichen Gegenständen und Personen. Sein Einsatz mechanischer Reproduktionsmethoden, vor allem der kommerziellen Technik des Siebdrucks, revolutionierte die Kunstproduktion nachhaltig.
1983 entstand im Auftrag von Fujio Watanuki das Portfolio «Kiku», eine Hommage an die Chrysantheme. Die damit verbundene Auseinandersetzung mit Japan, das er zweimal (1956 und 1974) besucht hatte, führte in dieser Zeit zu einer Reihe von Arbeiten, die alle einen direkten Bezug zur japanischen Kultur aufweisen. Warhol sammelte etwa japanisches Spielzeug, wohl auch eine Figur von «Space Sheriff Sharivan», dem damals populären Protagonisten der gleichnamigen japanischen «Tokusatsu»-Fernsehserie, die 1983 und 1984 ausgestrahlt wurde. In der vorliegenden Gemäldeserie zollte er der japanischen Populärkultur Tribut, indem er eine kleine Spielzeugfigur in die für ihn typische Siebdruckmalerei umsetzte und damit den Bogen zur Pop-Art und ihren Superhelden in den USA schlug. Es entstanden verschiedenfarbige Versionen, im vorliegenden Fall ein Roboter in Pastelltönen auf einem roten Grund.



223 Adolf Wölfli
1864 Bern 1930

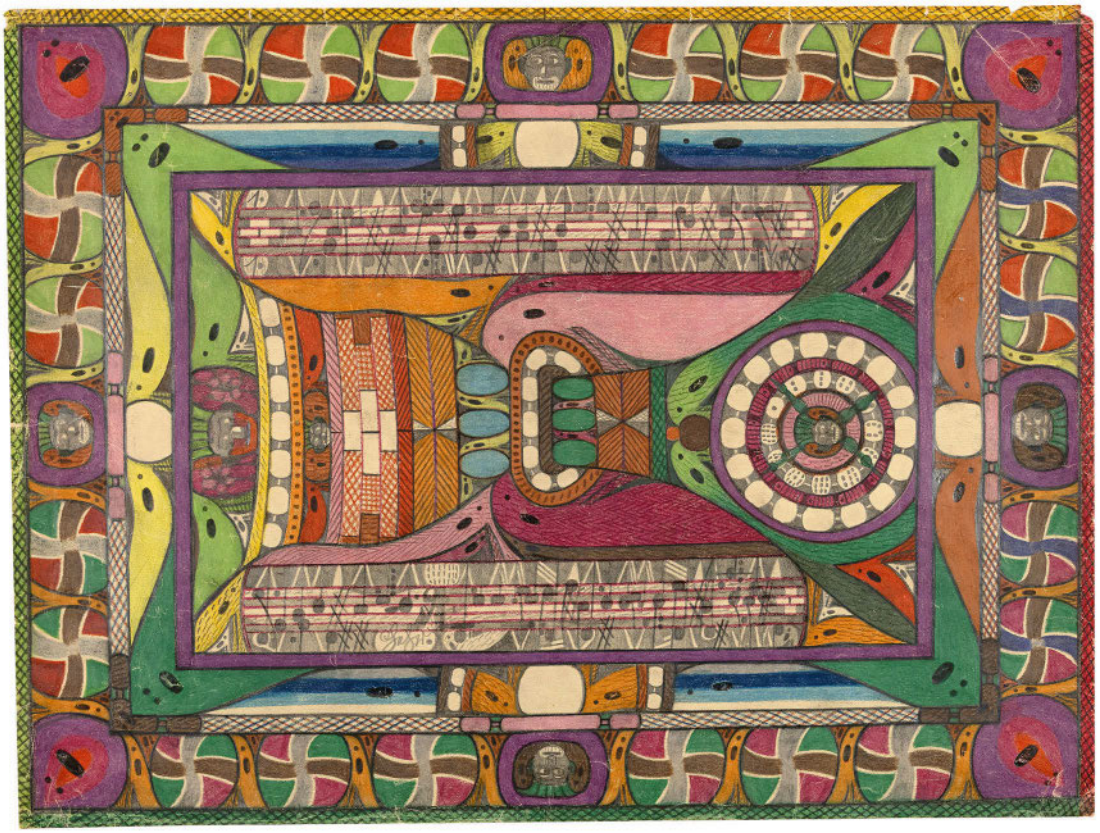
EWK Skt. Adolf II. Todes=Fall

1922. Farbstift- und Bleistiftzeichnung auf festem Velin. 51 × 69 cm. Rückseitig vom Künstler signiert «Skt. Adolf II.». Die Ecken mit Reissnagellöchern. Farbfrisch und sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Provenienz
Privatsammlung Schweiz
Galerie Kornfeld, Bern, erworben 1985
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

In erbärmlichsten Lebensumständen aufgewachsen, wurde Adolf Wölfli nach mehreren Notzuchtversuchen 1895 in die psychiatrische Heilanstalt Waldau bei Bern eingewiesen. Die Diagnose lautete «Dementia paranoides» (Schizophrenie). Auf Anraten seiner Ärzte verfasste Wölfli bei seinem Eintritt in die Waldau seine erste Lebensgeschichte und begann 1899, im Alter von 35 Jahren, zu zeichnen. Er verstand sich als Schriftsteller, Komponist und Künstler. Seine Mission war es, die Organisation des Lebens und der Welt neu zu erklären. Bis zu seinem Lebensende schuf er ein beeindruckendes Werk von über 25000 Seiten.
Das hier angebotene, grossformatige Blatt zeigt rückseitig einen charakteristischen, ausführlichen Text von 22 Zeilen und trägt einen erklärenden Titel. Es handelt sich um ein Porträt für Fräulein Hermina Marti in Obergoldbach, Gemeinde Lützelflüh.



224 Adolf Wölfli
1864 Bern 1930

EWK Erklärung hiesiges Bild: Durch allerlei Zierathen verdeckt, zeigt einen ganz kleinen Theil, der respektablen Felsen-Wand-Festung Namuhr an der Südseite des belgischen Z.

1926. Farbkreiden und Bleistift auf Velin. 50,7 × 67,6 cm. Rückseitig im Rahmen des erklärenden Textes vom Künstler in Bleistift in der letzten Zeile signiert und datiert «Gezeichnet Skt. Adolf II. Neubau Waldau bei Bern, Schweiz, Europa, Planeet, Erde. 1926». Links sauber hinterlegter Einriss von 5 cm Länge. Farbfrisch und sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 70 000*

Provenienz
Privatsammlung, Tessin
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2007, Los 148
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ab 1916 entstehen Serien von Zeichnungen, die Adolf Wölfli an Ärzte, Angestellte und Besucher der psychiatrischen Heilanstalt Waldau bei Bern sowie erste Sammler verschenkt oder verkauft. Zwischen 1924 bis 1928 arbeitet er an den «Allbumm-Heften» mit Tänzen und Märschen, in denen er seine kommende Welt in grossem Pathos besingt.
Das angebotene Blatt ist eine grossformatige Arbeit mit reichem Bildmaterial und zwei in die Bildanlage integrierten Zeilen einer eigenständigen, musikalischen Notation. Der Darstellung liegt die im Ersten Weltkrieg umkämpfte Festung Namur in Belgien zu Grunde. Rückseitig findet sich ein 22-zeiliger, ausführlicher Text in der charakteristischen Schrift des Künstlers mit dem erklärenden Titel des Werks. Die letzten Zeilen des Textes lauten vor der Signatur: «Wehr das gantze Königreich Belgien, nach allen erdendklichen Richtungen hihn bereist und durchforscht hat, wie ich sälbst, der muss unwillkührlich ausruffen, Belgien ist doch schön.» Mit erfundenen Reiseerzählungen stellte Wölfli sein schwieriges Leben in ein glorreiches Licht. Immer wieder finden sich dabei Bezüge zu Geographie und Geschichte, die er mit seiner eigenen, fiktiven Biographie vermischt.

225 Ossip Zadkine

Witebsk 1890–1967 Paris

Maternité

1919. Holz, schwarz-rot grundiert und goldfarbig gefasst. Ca. 115 × 58 × 35 cm. Unten auf dem rechten Bein eingeschnitzt «Zadkine». Vereinzelte alte Schwundrisse im Holz, minime Abreibungen. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 450 000

Werkverzeichnis
Sylvain Lecombre, Ossip Zadkine, L'Œuvre sculpté, Paris 1994, Nr. 78

Provenienz
Galerie Heseler, München
Slg. Schwarzhaupt, Rheinland
Privatsammlung Deutschland
Privatsammlung Schweiz

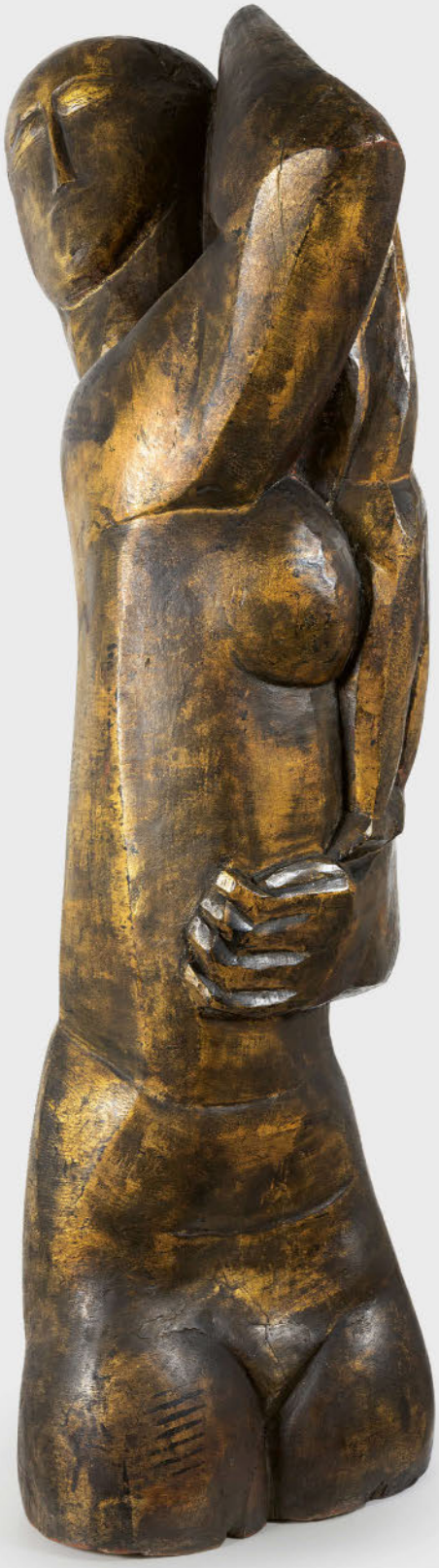
Literatur
Paul Haesaerts, Ossip Zadkine, La Sculpture ailée, Amsterdam 1939, Tf. VI
Ionel Jianou, Zadkine, Paris 1964, S. 79

Ausstellungen
Paris 1920, Atelier Zadkine, 35 rue Rousselet, Sculptures de Zadkine, Kat. Nr. 32
Brüssel 1933, Palais des Beaux Arts, Zadkine, Kat. Nr. 15 (wohl das angebotene Werk, obwohl Bronze steht)

Nach der Rückkehr von seinem Kriegseinsatz nimmt Ossip Zadkine 1917 in Paris seine Freundschaft mit Modigliani wieder auf. Zusammen beschliessen sie, sich ein Atelier zu teilen. Die unmittelbare Erfahrung des Ersten Weltkriegs führte bei vielen Künstlern zu einer Abkehr von der kalten als entmenschlichend empfundenen Strenge des Kubismus hin zu einem klassischen Ideal. So kehrte auch Zadkine, inspiriert von archaischen und nicht-westlichen Quellen, zu einer authentischeren und unmittelbareren Form der Bildhauerei zurück. Mit dem Tod des dominierenden Plastikers Auguste Rodin im Jahr 1917 und der sich darauf entfachenden Frage, wie unmittelbar ein Künstler auf ein Kunstwerk einwirken soll und muss, veränderte sich auch die Bildhauerei. So wurde nun die direkte Schnitzarbeit eines Künstlers aus einem einzigen Stein- oder Holzblock zum Inbegriff technischer Ehrlichkeit und etablierte sich als modernistischer Gegenentwurf zu den kooperativen Systemen der Akademie.
In der vorliegenden Skulptur, die direkt aus einem Holzstück geschnitzt wurde, scheint sich Zadkine förmlich von der Strenge des akademisch-kubistischen Stils zu befreien, der nach Ansicht des Künstlers nicht genug Raum für menschliche Emotionen liess. Durch die direkte Bearbeitung des Holzes verleiht Zadkine seinen Skulpturen eine eigentümliche Reinheit und Klarheit. Er arbeitete bewusst mit den Maserungen des Holzes und schälte die Figur förmlich aus dem natürlich gewachsenen Holz heraus. Er selber

Aufnahme aus der Ausstellung 1933 im Palais des Beaux Arts in Brüssel, unbekannte Autorenschaft

sagte, dass die Figur schon im Holz enthalten sei.
Es entstanden auch mehrere farbig gefasste Figuren. Cathy Corbett schrieb in ihrer im Jahr 2022 publizierten Dissertation zu Zadkines Holzwerken, dass bei einigen die Farbe auch eingesetzt wurde, um bestimmte Partien, in Anlehnung an religiöse und säkulare Holzfiguren aus Russland, besonders hervorzuheben. Bei anderen bemalte er die Skulpturen einfarbig über einer Grundierung, bei mindestens dreien, darunter der vorliegenden, sogar in Goldfarbe. Corbett vermutet, dass der Künstler mit dieser Bemalung teures Ebenholz imitieren wollte, das er später in seiner Karriere für seine Arbeiten bevorzugte.
Die hier angebotene Figur trägt den Titel «Maternité» (Mutterschaft), ein Thema, das mehrfach im Œuvre Zadkines vorkommt. 1919 lernt Zadkine seine spätere Ehefrau, die Künstlerin Valentine Henriette Prax (1897–1981) kennen. Vielleicht hat er das familiäre Thema deshalb im selben Jahr so prominent aufgenommen. Aus Fotografien aus der Zeit vermeint man gar eine Ähnlichkeit in der Anlage des Gesichts von Prax zu erkennen.
Dargestellt ist eine Frau mit Kind. Die linke Hand der Mutter ruht auf dem Bauch und stützt das Kind, der rechte Arm ist über die linke Schulter gelegt. Die Haltung erinnert an eine religiöse Statue. Geschickt schuf der Künstler durch die kompositorische Asymmetrie und den gegensätzlichen skulpturalen Effekten eine ausgewogene und zutiefst lyrische Skulptur mit zwei Figuren. Der Gesamteindruck ist von tiefer Gelassenheit und, wie es der Kunstkritiker Maurice Raynal 1921 für Zadkines Werke ausdrückte, von «plastischer Zärtlichkeit» geprägt. Wichtige, geschnitzte Holzskulpturen von Zadkine, einem der grossen Wegbereiter der Plastik im 20. Jahrhundert, finden sich vor allem in Museen wie der Tate London, dem Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington oder dem Stedelijk Museum in Amsterdam, nur noch wenige befinden sich in Privatbesitz.




LE
AL
JuanGris
4-19

Kaufaufträge, Telefongebote und «Live-Internet-Bidding»

Für die Auktion können Sie mit Hilfe des beiliegenden Auftragsformulars Kaufaufträge erteilen. Die angegebenen Höchstgebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als damit persönlich anwesende Bieter oder andere Kaufaufträge überboten werden müssen. Die Auktion beginnt generell zwischen 60 und 80% der Schätzungen. Bei Aufträgen bitten wir zu berücksichtigen, dass die Zuschläge häufig über den Schätzungen liegen. Aufträge können nicht annulliert werden.
Sie können auch am Telefon mitbieten. Das Auftragsformular finden Sie auch auf unserer Internetseite unter «Auktionen/Formulare». Bitte senden Sie uns Ihre Kaufaufträge oder Ihre Anmeldungen für Telefongebote bis spätestens 18 Uhr am Vorabend der jeweiligen Auktion zu.
Für die Teilnahme am «Live-Internet-Bidding» müssen Sie sich rechtzeitig online registrieren und freischalten lassen.

Mit Abgabe eines Kaufauftrages, eines Antrages auf Teilnahme am Telefon oder mittels «Live-Internet-Bidding» werden die Bedingungen für Käufer anerkannt.

Ordres d'achat écrits, offres téléphoniques et en ligne (Live-Internet-Bidding)

Les amateurs ne pouvant assister personnellement à la vente peuvent donner par écrit des ordres d'achat en utilisant le formulaire ci-inclus, en y indiquant leur dernière enchère. Nous ne ferons usage de ce chiffre maximum qu'en cas de surenchères. La mise aux enchères commence entre 60 à 80% des prix d'estimation. Pour les ordres d'achat nous vous prions de prendre en considération que les prix d'adjudication dépassent souvent les prix d'estimation. Les ordres d'achat ne peuvent être annulés.
Vous pouvez également participer à la vente par téléphone. Vous trouverez le formulaire correspondant sur notre site internet sous la rubrique «Ventes/Formulaires». Veuillez nous faire parvenir vos ordres d'achat écrits ou la demande de participation par téléphone jusqu'à 18 heures le jour avant la vente au plus tard.
Pour participer aux enchères en ligne (Live-Internet-Bidding), vous devez vous inscrire en ligne en temps utile et faire activer votre compte.

Tout ordre d'achat, toute demande de participation par téléphone ou en ligne implique «ipso facto» l'acceptation des conditions applicables aux acquéreurs.

Written bids, telephone bids and «Live-Internet-Bidding»

Collectors not able to attend the auction personally may give their orders for written bids using the enclosed form, stating their maximum bid per catalogue number. Lots will be procured as cheaply as is permitted by other bids or reserves, if any. The bids generally start at 60 to 80% of the estimate. For written bids please consider that final prices are often higher than the estimates. An order to buy by written bids may not be cancelled.
You can also bid by telephone. You will find the corresponding application form on our website under «Auctions/Forms». Please note that your written bids or your application for telephone bidding must reach us by no later than 6 p.m. of the day prior to the respective auction.
To participate in «Internet Live Bidding», you must register online in good time and have your account activated.

In sending a bid or an application for telephone bidding or «Live-Internet-Bidding» the terms and conditions for buyers are accepted.

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

Galerie Kornfeld Auktionen AG ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mind. EUR 1000 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Galerie Kornfeld Auktionen AG est membre du The Art Loss Register. Tous les objets figurant dans ce catalogue, qui ont une valeur de EUR 1000 au minimum, et à condition qu'ils soient clairement identifiables, ont été comparés individuellement à la base de données du registre avant la vente aux enchères.

Galerie Kornfeld Auktionen AG is a member of The Art Loss Register. All works in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable and have an estimate of at least EUR 1000 have been checked against the database of the Register prior to the auction.

Bedingungen für Käufer

Durch die Teilnahme an der Auktion unterzieht sich der Bieter den folgenden Bedingungen. Die deutsche Fassung ist verbindlich.

1. Die Versteigerung erfolgt im Auftrag des Einlieferers («Verkäufer»), auf dessen Namen und Rechnung in Schweizer Währung.
2. Die Galerie Kornfeld Auktionen AG («Galerie Kornfeld») bietet Auktionen klassisch im Auktionssaal («Saalauktion») oder ausschliesslich digital über das Internet («Online-Only-Auktion») an.
3. Die Galerie Kornfeld ist in der Gestaltung des Ablaufs einer Auktion frei und behält sich namentlich das Recht vor, Nummern des Auktionskatalogs zusammenzufassen, zu trennen, ausfallen zu lassen oder ausserhalb der Reihenfolge zur Versteigerung zu bringen.
4. Der Zuschlag fällt grundsätzlich dem Höchstbietenden zu. Die Galerie Kornfeld behält sich jedoch einen freien Entscheid über die Annahme von Geboten vor. Sie kann namentlich den Zuschlag verweigern oder annullieren, das Steigerungsverfahren unterbrechen oder abbrechen sowie die betreffende Nummer zurückziehen oder erneut zur Versteigerung bringen. Ferner kann sie Gebote zurückweisen.
5. Bei Saalauktionen können Bieter Gebote vorbehältlich der Zustimmung der Galerie Kornfeld persönlich an der Auktion oder «in Abwesenheit» unterbreiten. Für Gebote von an der Saalauktion persönlich anwesenden Bietern gelten die nachfolgenden Bestimmungen a.–e. Für Gebote «in Abwesenheit» gelten die Bestimmungen a.–f.
   a. Persönlich anwesende Bieter legitimieren sich rechtzeitig vor der Auktion mit einem amtlichen Identitätsausweis und beziehen eine Bieternummer. Bieter «in Abwesenheit» erhalten von der Galerie Kornfeld eine Bieternummer zugewiesen. Ohne Bieternummer ist die Teilnahme an der Auktion nicht möglich. Es besteht kein Anspruch auf Zuweisung einer Bieternummer. Der Bezug einer Bieternummer und jedes Gebot schliessen die Anerkennung der Bedingungen ein.
   b. Bieter, welche in den letzten zwei Jahren keine Käufe bei der Galerie Kornfeld getätigt haben, müssen sich bis spätestens 48 Stunden vor der Teilnahme an der Auktion mittels des dafür vorgesehenen Formulars «Bieter-Erstanmeldung» oder auf der entsprechenden Eingabemaske auf der Website der Galerie Kornfeld registrieren. Der Registrierung sind eine Kopie des Reisepasses oder eines gleichwertigen amtlichen Identitätsausweises sowie allenfalls ausreichende finanzielle Referenzen beizulegen. Das unterzeichnete Formular samt Beilagen ist der Galerie Kornfeld per Post, Fax oder per E-Mail zuzusenden oder online zu übermitteln. Die Galerie Kornfeld kann von Bietern die vorgängige Überweisung eines Vorschusses in angemessener Höhe verlangen. Die Galerie Kornfeld kann eine Registrierung nach freiem Ermessen und ohne Begründung ablehnen.
   c. Jeder Bieter verpflichtet sich mit seinem Gebot persönlich, auch dann, wenn er beim Bezug der Bieternummer bekannt gibt, in Vertretung eines Dritten zu handeln. Der Stellvertreter haftet mit dem Vertretenen solidarisch für die Erfüllung sämtlicher Verbindlichkeiten.
   d. Die Galerie Kornfeld behält sich das Recht vor, zur Ausführung von Kaufaufträgen Dritter, zum Zweck eines eigenen Ankaufs oder zur Wahrung von Verkaufslimiten selbst bzw. namens des Verkäufers mitzubieten.
   e. Gebote beziehen sich auf den Zuschlagspreis. Das Aufgeld (Käufer-Provision) und die Mehrwertsteuer (MWST) sind darin nicht enthalten (vgl. Ziff. 8 und 18 ff).
   f. Bei Geboten «in Abwesenheit» wird unterschieden zwischen schriftlichen und telefonischen Aufträgen (vgl. nachfolgenden Absatz i) sowie Geboten, die während der Saalauktion über das Internet abgegeben werden via Webseite der Galerie Kornfeld oder Webseiten von Drittanbietern, mit welchen die Galerie Kornfeld zu diesem Zweck zusammenarbeitet («Live-Internet- Bidding», vgl. nachfolgenden Absatz ii). Treffen mehrere Gebote mit identischem maximal gebotenem Betrag ein und wird dieser an der Auktion nicht überboten, erhält dasjenige Gebot den Zuschlag, welches zuerst eingetroffen ist.
      i. Bieter, die einen schriftlichen oder telefonischen Auftrag abzugeben wünschen, reichen diesen der Galerie Kornfeld per Post, Fax, E-Mail oder über die Webseite der Galerie Kornfeld ein. Schriftliche und telefonische Aufträge müssen mindestens die Angabe des Kunstwerks mit Katalognummer und Katalogbezeichnung (Name des Künstlers und Titel) enthalten. Aufträge für schriftliche Gebote müssen zusätzlich die Angabe des maximal gebotenen Betrags in CHF enthalten. Aufträge für telefonische Gebote müssen zusätzlich die Rufnummern, unter welchen der Bieter während der Auktion erreicht werden kann, enthalten. Die Formulare für die entsprechenden Aufträge können bei der Galerie Kornfeld oder auf deren Webseite bezogen werden. Aufträge für schriftliche und telefonische Aufträge müssen spätestens bis 18 Uhr am Vortag der jeweiligen Auktion bei der Galerie Kornfeld eintreffen. Die Galerie Kornfeld behält sich vor, Aufträge nicht zu berücksichtigen, welche die Galerie Kornfeld nach eigenem Ermessen für unklar oder unvollständig hält.
      ii. Bieter, die ihre Gebote via Live-Internet-Bidding abgeben wollen, müssen sich rechtzeitig auf der Webseite der Galerie Kornfeld oder bei den Drittanbietern für das Live-Internet-Bidding registrieren. Nach ihrer Freischaltung können sie über die Webseite der Galerie Kornfeld oder der Drittanbieter an der live stattfindenden Saalauktion elektronisch mitbieten. Gebote sind bis zur persönlichen Bietlimite möglich, die via Webseite der Galerie Kornfeld oder eines Drittanbieters auf Antrag vor der Auktion erhöht werden kann. Die Galerie Kornfeld behält sich das Recht vor, Registrierungsgesuche für das Live- Internet-Bidding via Webseite der Galerie Kornfeld oder eines Drittanbieters ohne Angabe der Gründe abzulehnen. Mit der Teilnahme am Live-Internet-Bidding akzeptiert der Bieter unabhängig davon, ob er via Webseite der Galerie Kornfeld oder eines Drittanbieters am Live-Internet-Bidding teilnimmt, die Bedingungen für Käufer der Galerie Kornfeld.
6. Bei Online-Only-Auktionen können Gebote ausschliesslich auf der dafür vorgesehenen digitalen Auktionsplattform abgegeben werden. Die Prüfung der Anmeldung für eine Online-Only-Auktion kann bis zu 48 Stunden in Anspruch nehmen. Auch erfolgreich registrierte und angemeldete Bieter haben keinen Anspruch auf Teilnahme an einer Online-Only-Auktion. Gebote sind bis zur persönlichen Bietlimite möglich, die auf Antrag erhöht werden kann. Erläuterungen zum genauen Ablauf der Online-Only-Auktionen werden in den «Frequently Asked Questions» für Käufer (FAQ) beschrieben und können bei der Galerie Kornfeld oder auf deren Webseite bezogen werden. Darüber hinaus gelten bei Online-Only-Auktionen die Bestimmungen in Ziffer 5 lit. a–f vorstehend sinngemäss.
7. Die Haftung der Galerie Kornfeld für nicht oder nicht richtig ausgeführte Kaufaufträge bei Saalauktionen «in Abwesenheit» oder bei Online-Only-Auktionen wird im gesetzlich zulässigen Rahmen ausgeschlossen. Insbesondere übernimmt die Galerie Kornfeld keine Haftung für Schäden, welche auf technische Übermittlungsfehler (z. B. Nichtzustandekommen oder Unterbruch der Telekommunikations- oder Internetverbindung, Verzögerungen bei der Übermittlung von online übermittelten Geboten, Ausfall der Webseite der Galerie Kornfeld sowie der Drittanbieter und/oder Auktionsplattform oder einzelner Webseiten-Funktionen der Galerie Kornfeld sowie der Drittanbieter etc.) oder auf unklare, unvollständige oder missverständliche Instruktionen zurückzuführen sind. Hinsichtlich der Identifizierung des Objekts im Auftrag für ein Gebot «in Abwesenheit» oder für ein Gebot

in einer Online-Only-Auktion gilt, dass im Zweifelsfall die Beschreibung des Kunstwerks und nicht die Katalognummer massgebend ist.

8. Zusätzlich zum Zuschlagspreis hat der Käufer auf jede Auktionsnummer ein Aufgeld (Käufer-Provision) zu entrichten, das wie folgt berechnet wird:
   a. bei einem Zuschlag bis und mit CHF 500 000: 25%
   b. bei einem Zuschlag von CHF 500 001 bis und mit CHF 1 000 000: 25% auf die ersten CHF 500 000 und 20% auf die Differenz bis zur Höhe des Zuschlags
   c. bei einem Zuschlag ab CHF 1 000 001: 25% auf die ersten CHF 500 000, 20% auf CHF 500 001 bis und mit CHF 1 000 000 und 15% auf die Differenz bis zur Höhe des Zuschlags

   Bezüglich Mehrwertsteuer: siehe den nachstehenden Abschnitt «Schweizerische Mehrwertsteuer (MWST)».
9. Der Käufer nimmt zur Kenntnis, dass die Galerie Kornfeld auch vom Verkäufer eine Provision (Einlieferer-Provision) zu ihren Gunsten und auf ihre Rechnung erhalten kann. Die Galerie Kornfeld behält sich vor, aus ihren Vergütungen Provisionen an Dritte zu entrichten.
10. Die Zahlung des Käufers hat grundsätzlich mittels Banküberweisung in Schweizer Währung zu erfolgen. Die Galerie Kornfeld kann die Entgegennahme von Barzahlungen ohne Angabe von Gründen jederzeit ablehnen und stattdessen auf Zahlung mittels Banküberweisung bestehen. Das Eigentum an einem ersteigerten Objekt geht erst nach vollständigem Zahlungseingang des Zuschlagpreises und des Aufgelds (inkl. MWST) auf den Käufer über, Risiko und Gefahr dagegen bereits mit dem Zuschlag. Das ersteigerte Objekt wird dem Käufer erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgehändigt.
11. Ein ersteigertes Objekt muss vom Käufer innerhalb von 90 Tagen nach Abschluss der Auktion während den Öffnungszeiten auf seine Kosten abgeholt werden. Für die Dauer dieser Frist bleibt das Objekt zum Zuschlagspreis durch die Galerie Kornfeld versichert (mit den bei Kunstversicherungen üblichen Ausschlüssen). Die Galerie Kornfeld kann vom Käufer Aufträge zum Versand des ersteigerten Objekts schriftlich oder per E-Mail entgegennehmen. Der Versand erfolgt im Auftrag, auf Kosten und Gefahr des Käufers. Wird ein Objekt nicht innerhalb 90 Tagen abgeholt, ist die Galerie Kornfeld berechtigt, eine Lagergebühr zu erheben. Zudem kann sie dem Käufer in Ergänzung ihrer sonstigen vertraglichen und gesetzlichen Rechte das nicht abgeholte Objekt auf seine Kosten und sein Risiko an seine letzte der Galerie Kornfeld mitgeteilte Adresse senden oder, falls dies nicht möglich ist, das Objekt gerichtlich hinterlegen oder dieses freihändig verkaufen oder ohne Limite versteigern. Soweit die europäischen Verbraucherschutzbestimmungen anwendbar sind, gehen Kosten und Gefahr einer allfälligen Rückabwicklung zulasten des Käufers.
12. Die Rechnung für ein ersteigertes Objekt ist spätestens 10 Tage nach Erhalt der Rechnung zu bezahlen. Leistet der Käufer nicht oder nicht rechtzeitig Zahlung, so kann die Galerie Kornfeld stellvertretend für den Verkäufer wahlweise die Erfüllung des Kaufvertrags verlangen oder jederzeit auch ohne Fristansetzung auf die Leistung des Käufers verzichten und vom Kaufvertrag zurücktreten oder Schadenersatz wegen Nichterfüllung verlangen; letzterenfalls ist die Galerie Kornfeld auch berechtigt, das Objekt ohne Beachtung eines Mindestverkaufspreises entweder freihändig oder anlässlich einer Auktion zu verkaufen und den Erlös zur Reduktion der Schuld des Käufers zu verwenden. Sollte der Erlös höher ausfallen, so hat der Käufer keinen Anspruch darauf. Alternativ kann die Galerie Kornfeld dem Verkäufer bei einem Zahlungsverzug des Käufers von mehr als 60 Tagen den Namen und die Anschrift des Käufers bekannt geben. Der Käufer haftet dem Verkäufer und der Galerie Kornfeld für allen aus der Nichtzahlung oder dem Zahlungsverzug entstehenden Schaden, einschliesslich dem Aufgeld (Käufer-Provision) und gegebenenfalls der Einlieferer-Provision.
13. Bis zur vollständigen Bezahlung aller geschuldeten Beträge behält die Galerie Kornfeld an allen sich in ihrem Besitz befindlichen Objekten des Käufers ein Pfandrecht. Die Galerie Kornfeld ist zur betreibungsrechtlichen oder privaten Verwertung (inklusive Selbsteintritt) solcher Pfänder berechtigt. Die Einrede der vorgängigen Pfandverwertung nach Art. 41 des Schweizer Bundesgesetzes über Schuldbetreibung und Konkurs ist ausgeschlossen.
14. Die Objekte werden in dem Zustand erworben, in dem sie sich im Augenblick des Zuschlags befinden. Die Kaufinteressenten haben Gelegenheit, die Objekte vor der Auktion zu besichtigen und hinsichtlich der Beschreibung und des Zustands zu prüfen und Experten mitzubringen. Beanstandungen sind nach dem Zuschlag nicht mehr möglich. Die Beschreibungen im Auktionskatalog wurden nach bestem Wissen und Gewissen im Zeitpunkt der Erstellung des Auktionskatalogs abgefasst. Sie stellen jedoch keine Zusicherungen dar und für die Angaben wird nicht gehaftet. Dies gilt insbesondere für Herkunft, Echtheit, Zuschreibungen, Epochen, Kennzeichnungen, Signaturen, Daten, Zustand und Restaurierungen. Der Verkäufer und die Galerie Kornfeld schliessen jede Gewährleistung für Rechts- und Sachmängel sowie jede Haftung aus Auftragsrecht aus. Den Objekten beigelegte oder von der Galerie Kornfeld eingeholte Expertisen geben blosse Meinungsäusserungen wieder, für die jede Haftung wegbedungen ist. Die angegebenen Preise sind unverbindliche Schätzungen.
15. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen und der Bieter erklärt sich damit einverstanden, dass die Auktion zum Zweck der Qualitätssicherung- und zu Beweiszwecken mittels Film- und/oder Tonaufnahme und/oder Internetprotokoll aufgezeichnet werden kann. Ebenso wird ausdrücklich darauf hingewiesen und erklärt sich der Bieter einverstanden damit, dass Film- und/oder Tonaufnahmen der Auktion zum Zwecke der Durchführung derselben in Echtzeit im Internet übertragen oder zu Promotionszwecken nachträglich veröffentlicht werden können.
16. Bezüglich der Bearbeitung der personenbezogenen Daten des Bieters sind die in der Datenschutzerklärung der Galerie Kornfeld (www.kornfeld.ch) enthaltenen Hinweise zu beachten. Die Datenschutzerklärung ist integrierter und verbindlicher Bestandteil der vorliegenden Bedingungen.
17. Die Vertragsbeziehungen zwischen der Galerie Kornfeld und dem Käufer und zwischen dem Käufer und dem Verkäufer unterstehen schweizerischem Recht. Für diese Vertragsbeziehungen gilt als ausschliesslicher **Erfüllungsort** und ausschliesslicher **Gerichtsstand Bern.**

Schweizerische Mehrwertsteuer (MWST)

18. Die Galerie Kornfeld stellt dem Käufer die MWST gemäss den gesetzlichen Bestimmungen und den Vorschriften der Eidgenössischen Steuerverwaltung in Rechnung. Namentlich gelten die nachfolgenden Bestimmungen.
19. Auf dem Aufgeld (Käufer-Provision) wird die MWST (zurzeit 8,1%) erhoben.
20. Auf Objekten, welche im Auktionskatalog nach der Schätzung mit einem Stern (*) gekennzeichnet sind, ist die MWST (zurzeit 8,1%; bei Büchern zurzeit 2,6%) auf dem Zuschlagspreis plus Aufgeld geschuldet.
21. Die MWST auf dem Aufgeld bzw. auf dem Zuschlagspreis plus Aufgeld wird rückerstattet, wenn der Käufer das Objekt nachweisbar ins Ausland exportiert und die entsprechende Ausfuhrdeklaration abgibt.

* Mehrwertsteuerobjekt, vgl. Ziff. 20 dieser Bedingungen für Käufer

Conditions applicables aux acquéreurs

En participant à la vente aux enchères, l'enchérisseur accepte d'être lié par les présentes conditions applicables aux acquéreurs. La version allemande des présentes conditions applicables aux acquéreurs fait foi.

1. Les enchères sont effectuées en francs suisses et sur mandat du vendeur (ci-après le «Vendeur»), en son nom et pour son compte.
2. La Galerie Kornfeld Auktionen AG (ci-après la «Galerie Kornfeld») offre des enchères classiques dans la salle des enchères («enchère en salle») ou des enchères menées exclusivement en ligne («enchère électronique»).
3. La Galerie Kornfeld organise librement les enchères. Elle se réserve notamment le droit de réunir, séparer, supprimer des numéros figurant dans le catalogue d'enchères ou de les mettre en vente dans un ordre différent.
4. L'adjudication se fait en principe au plus offrant. La Galerie Kornfeld se réserve cependant le droit de décider librement de l'acceptation des offres. Elle peut notamment refuser ou annuler l'adjudication, interrompre provisoirement ou définitivement les enchères, retirer le numéro concerné ou remettre celui-ci en vente aux enchères. Elle est en outre autorisée à refuser des offres.
5. En ce qui concerne les enchères en salle, les enchérisseurs peuvent, sous réserve du consentement de la Galerie Kornfeld, faire des offres en personne (en salle) ou par le biais d'instructions données «à distance». Les dispositions a. à e. ci-dessous sont applicables à toutes les offres d'enchérisseurs présents à la vente aux enchères en salle. Pour les offres soumises «à distance», les dispositions a. à f. sont applicables.
   a. Les enchérisseurs présents en personne doivent se légitimer avant la vente au moyen d'un document d'identité officiel et reçoivent un numéro d'enchérisseur. Les enchérisseurs «à distance» se voient attribuer un numéro d'enchérisseur par la Galerie Kornfeld. Sans numéro d'enchérisseur, la participation à la vente n'est pas admise. Il n'existe aucun droit à l'attribution d'un numéro d'enchérisseur. L'obtention d'un numéro d'enchérisseur et la formulation d'une offre valent acceptation des présentes conditions applicables aux acquéreurs.
   b. Les enchérisseurs qui n'ont effectué aucun achat durant les deux dernières années auprès de la Galerie Kornfeld doivent s'inscrire au moins 48 heures avant la participation à la vente aux enchères à l'aide du formulaire «Inscription pour nouvel enchérisseur» ou en s'enregistrant sur le portail dédié du site d'internet de la Galerie Kornfeld. Une copie du passeport ou de tout autre document d'identité officiel équivalent ainsi qu'éventuellement des références bancaires suffisantes doivent être annexés à l'inscription. Le formulaire signé (annexes comprises) doit être envoyé à la Galerie Kornfeld par voie postale, par fax, par courriel ou transmis en ligne. La Galerie Kornfeld peut exiger des enchérisseurs qu'ils versent un acompte d'un montant raisonnable. La Galerie Kornfeld peut refuser une inscription à sa propre discrétion et sans indication d'un quelconque motif.
   c. Par l'obtention de son numéro d'enchérisseur, chaque enchérisseur s'oblige personnellement par son offre, cela même s'il déclare agir pour le compte d'un tiers. Le représentant et le représenté sont solidairement responsables de l'exécution de tous les engagements pris.
   d. La Galerie Kornfeld se réserve le droit d'enchérir elle-même ou au nom du Vendeur en vue d'exécuter des ordres d'achat émis par des tiers, d'effectuer un achat propre ou d'assurer le respect des prix de réserve.
   e. Les offres se rapportent au prix d'adjudication. La prime (commission d'achat) et la taxe sur la valeur ajoutée (TVA) ne sont pas comprises dans ce montant (cf. chiffres 8 et 18 ss).
   f. Lors d'enchères «à distance», on distingue entre les ordres transmis par écrit et par téléphone (cf. paragraphe i ci-dessous) et les offres transmises en ligne sur le site internet de la Galerie Kornfeld ou sur les sites internet des prestataires tiers avec lesquels la Galerie Kornfeld coopère à cet effet («Live-Internet-Bidding», cf. paragraphe ii ci-dessous). Si plusieurs offres indiquent le même montant maximum pour la même enchère et qu'aucune surenchère ne dépasse ce montant, l'œuvre d'art est adjugée à l'enchérisseur dont l'ordre a été reçu en premier.
      i. Les enchérisseurs qui souhaitent soumettre une offre écrite ou téléphonique doivent la faire parvenir à la Galerie Kornfeld par voie postale, par fax, par courriel ou en ligne sur le site internet de Galerie Kornfeld. Les ordres écrits ou téléphoniques doivent au moins indiquer l'œuvre d'art concernée en faisant mention du numéro de catalogue ainsi que de sa description au catalogue (nom de l'artiste et titre). Les ordres se rapportant à des offres écrites doivent en outre préciser le montant maximum à enchérir en CHF. Les ordres visant à soumettre des offres téléphoniques doivent contenir en sus les numéros de téléphone sur lesquels l'enchérisseur pourra être contacté lors de la vente. Les formulaires pour les ordres correspondants peuvent être obtenus auprès de la Galerie Kornfeld ou téléchargés sur son site internet. Les ordres écrits et téléphoniques doivent parvenir à la Galerie Kornfeld au plus tard à 18h00 la veille de l'enchère. La Galerie Kornfeld se réserve le droit de ne pas prendre en compte les ordres qu'elle juge, à sa propre discrétion, peu clairs ou incomplets.
      ii. Les enchérisseurs qui souhaitent soumettre leurs offres par le biais de Live-Internet-Bidding doivent s'inscrire en temps utile sur le site de la Galerie Kornfeld, ou auprès des prestataires tiers pour le Live-Internet-Bidding. Une fois qu'ils ont été activés, ils peuvent enchérir électroniquement via le site internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers lors de l'enchère en salle. Les enchères sont possibles jusqu'à la limite personnelle d'enchère, laquelle peut être augmentée via le site internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers sur demande avant l'enchère. La Galerie Kornfeld se réserve le droit de rejeter les demandes d'inscription au Live-Internet-Bidding via le site internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers sans en indiquer les raisons. En participant au Live-Internet-Bidding, l'enchérisseur accepte les conditions générales pour les acheteurs de la Galerie Kornfeld, qu'il participe au Live-Internet-Bidding via le site d'internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers.
6. Pour les enchères menées exclusivement en ligne («enchère électronique»), les offres ne peuvent être soumises que via la plateforme d'enchères électroniques prévue à cet effet. La vérification de l'inscription à une enchère électronique peut prendre jusqu'à 48 heures. Même la participation d'un enchérisseur dûment enregistré et inscrit peut être refusée à une enchère électronique. Les offres sont possibles jusqu'à la limite d'enchère personnelle, qui peut être augmentée sur demande. Les spécifications concernant la procédure exacte des enchères électroniques sont disponibles sous la «Foire aux questions/Frequently Asked Questions» pour acheteurs (FAQ) et peuvent être obtenues auprès de la Galerie Kornfeld ou sur son site internet. En outre, les dispositions de l'article 5, paragraphes a à f, ci-dessus s'appliquent par analogie aux enchères électroniques.
7. La responsabilité de la Galerie Kornfeld en cas de non-exécution ou de mauvaise exécution des offres d'achat transmises «à distance» en cas d'enchères en salle ou des offres transmises en ligne en cas des enchères électroniques est exclue, sous réserve des dispositions légales applicables. En particulier, la Galerie Kornfeld décline toute responsabilité pour les dommages résultant de défauts techniques de transmission (impossibilité d'établir la télécommunication ou la communication d'internet, interruption de celles-ci, retards dans la transmission des offres en ligne, défaillance du site internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers et/ou de la plateforme d'enchères et/ou de certaines fonctions du site internet de la Galerie Kornfeld ou d'un prestataire tiers etc.) ou résultant d'instructions peu claires, incomplètes ou équivoques. En cas de doute concernant l'iden-

tification de l'objet pour les offres «à distance» ou pour les offres dans les enchères électroniques, la description de l'œuvre d'art est déterminante, et non pas le numéro de catalogue.

8. En sus du prix d'adjudication, l'acquéreur (ci-après l'«Acquéreur») doit verser une prime (commission d'achat) pour chaque objet ou lot, qui est calculée comme suit:
   a. pour une adjudication jusqu' à CHF 500 000: 25%
   b. pour une adjudication de CHF 500 001 jusqu' à CHF 1 000 000: 25% sur les premiers CHF 500 000 et 20% sur la différence jusqu'au montant d'adjudication
   c. pour une adjudication dès CHF 1 000 001: 25% sur les premiers CHF 500 000, 20% sur CHF 500 001 jusqu' à CHF 1 000 000 et 15% sur la différence jusqu'au montant d'adjudication

   S'agissant de la taxe sur la valeur ajoutée, la section «Taxe sur la valeur ajoutée suisse (TVA)» ci-dessous s'applique.
9. L'Acquéreur prend acte du fait que la Galerie Kornfeld peut également toucher une commission de la part du Vendeur (commission de vente). La Galerie Kornfeld se réserve le droit de reverser une partie de ses commissions à des tiers.
10. L'Acquéreur doit en principe effectuer son paiement en francs suisses et par virement bancaire. La Galerie Kornfeld peut en tout temps et sans indication de motifs refuser les paiements en espèces et exiger un virement bancaire. La propriété de l'objet acquis aux enchères n'est transférée à l'Acquéreur qu'après réception de l'intégralité du prix d'adjudication et de la prime (TVA incluse). Toutefois, l'intégralité des risques sont quant à eux transférés à l'Acquéreur dès l'adjudication. L'objet acquis aux enchères n'est remis à l'Acquéreur qu'après réception du paiement intégral.
11. L'Acquéreur doit retirer l'objet acquis aux enchères à ses propres frais dans les 90 jours suivants la fin de la vente aux enchères, pendant les heures d'ouverture de la Galerie Kornfeld. Durant ce délai, l'objet reste assuré par la Galerie Kornfeld à hauteur du prix d'adjudication (avec les exclusions habituellement pratiquées en matière d'assurance d'œuvres d'art). La Galerie Kornfeld peut accepter d'envoyer l'objet acquis aux enchères à la demande écrite de l'Acquéreur (par voie postale ou par courriel). L'envoi s'effectue alors aux frais et aux risques de l'Acquéreur. Si l'Acquéreur ne retire pas l'objet dans les 90 jours, la Galerie Kornfeld est en droit de lui facturer des frais d'entreposage. Elle est en outre autorisée, en complément des autres droits qui lui sont conférés en vertu de la loi ou du contrat, à lui envoyer ledit objet à la dernière adresse que l'Acquéreur lui a indiquée, aux frais et aux risques de celui-ci. Dans le cas où un tel envoi serait impossible, elle peut également faire consigner l'objet en justice, le vendre de gré à gré ou le vendre aux enchères sans fixer de prix de réserve. Dans la mesure où les dispositions prévues par la réglementation européenne en matière de protection des consommateurs sont applicables, les coûts et les risques d'une éventuelle résiliation du contrat sont à la charge de l'acheteur.
12. Un objet acquis aux enchères doit être payé dans les 10 jours suivant la réception de la facture. Si l'Acquéreur omet de payer la facture ou s'en acquitte tardivement, la Galerie Kornfeld peut, au nom du Vendeur, soit exiger l'exécution du contrat de vente, soit renoncer à la prestation de l'Acquéreur et se départir du contrat, en tout temps et sans préavis, soit réclamer des dommages-intérêts pour cause d'inexécution du contrat; dans ce dernier cas, la Galerie Kornfeld est en outre autorisée à vendre l'objet de gré à gré ou aux enchères, sans tenir compte d'un prix de vente minimum, et à utiliser le produit ainsi obtenu pour réduire la dette de l'Acquéreur. Si le produit devait s'avérer plus important que la dette, l'Acquéreur ne pourra faire valoir aucune prétention à cet égard. À titre alternative, en cas de retard de paiement supérieur à 60 jours, la Galerie Kornfeld est autorisée à communiquer au Vendeur le nom et l'adresse de l'Acquéreur. L'Acquéreur répond envers le Vendeur et la Galerie Kornfeld de tous les dommages résultant d'un non-paiement ou d'un retard de paiement, y compris s'agissant de la prime (commission d'achat) et, le cas échéant, de la commission de vente.
13. Jusqu'au paiement intégral de tous les montants dus, la Galerie Kornfeld dispose d'un droit de gage sur tous les objets de l'Acquéreur qui se trouvent en sa possession. La Galerie Kornfeld est autorisée à réaliser de tels gages en requérant une poursuite ou en procédant à leur réalisation privée (y compris l'appropriation desdits gages). L'exception concernant la réalisation préalable du gage prévue à l'art. 41 de la Loi fédérale sur la poursuite pour dettes et la faillite est exclue.
14. Les objets sont achetés dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de l'adjudication. Les acquéreurs potentiels ont la possibilité d'examiner les objets avant la vente aux enchères, de vérifier leur description ainsi que leur état et de se faire accompagner par des experts. Il n'est plus possible d'émettre des réclamations après l'adjudication. Les descriptions qui figurent dans le catalogue des enchères ont été rédigées de bonne foi au moment de l'établissement du catalogue. Elles ne sauraient toutefois constituer des garanties et la Galerie Kornfeld n'assume aucune responsabilité quant à ces indications. Ce principe vaut notamment pour la provenance, l'authenticité, les attributions, les époques, les signes distinctifs, les signatures, les dates, l'état et les restaurations. Le Vendeur et la Galerie Kornfeld excluent toute responsabilité pour les vices juridiques et défauts matériels ainsi que toute responsabilité découlant du droit du mandat. Les expertises accompagnant les objets ou commandées par la Galerie Kornfeld reflètent uniquement des opinions personnelles, pour lesquelles toute responsabilité est exclue. Les prix affichés sont des estimations données à titre indicatif.
15. L'enchérisseur est expressément rendu attentif au fait que la vente aux enchères peut être filmée et/ou enregistrée et/ou enregistrée dans un protocole internet en vue d'en garantir la qualité, ainsi qu'à des fins de preuve; il déclare consentir à de tels enregistrements. De même, l'enchérisseur est expressément rendu attentif et déclare consentir que les films et/ou les enregistrements sonores de la vente aux enchères puissent être transmis en temps réel en ligne pour conduire cette même vente aux enchères ou publiés ultérieurement à des fins promotionnelles.
16. S'agissant du traitement des données à caractère personnel de l'enchérisseur, celui-ci est invité à prendre connaissance des dispositions de la Déclaration relative à la protection des données de la Galerie Kornfeld (www.kornfeld.ch). La Déclaration relative à la protection des données fait partie intégrante et contraignante des présentes conditions générales.
17. Les relations contractuelles entre la Galerie Kornfeld et l'Acquéreur ainsi que les relations contractuelles entre celui-ci et le Vendeur sont soumises au droit suisse. S'agissant de ces relations contractuelles, le **lieu d'exécution** et le **for** exclusifs sont **Berne.**

Taxe sur la valeur ajoutée suisse (TVA)

18. La Galerie Kornfeld facture la TVA à l'Acquéreur conformément aux dispositions légales et aux prescriptions de l'Administration fédérale des contributions. Les dispositions ci-après sont notamment applicables.
19. La TVA (actuellement 8,1%) est prélevée sur la prime (commission d'achat).
20. S'agissant des objets dont l'estimation est suivie d'un astérisque (*) dans le catalogue des enchères, la TVA (actuellement 8,1%; pour les livres actuellement 2,6%) est prélevée sur le prix d'adjudication additionné de la prime.
21. La TVA sur la prime, respectivement sur le prix d'adjudication additionné de la prime, est remboursée à l'Acquéreur en cas d'exportation de l'objet acquis si l'Acquéreur présente la déclaration d'exportation dûment avalisée.

* Objet de la TVA, cf. point 20 des présentes «Conditions applicables aux acquéreurs»

Terms and Conditions for Buyers

By participating in the auction, the Buyer accepts the following terms and conditions. The German version is binding and prevails.

1. The auction is conducted by order of the consignor ("the Seller"), in the Seller's name, for the Seller's account and in Swiss currency.
2. Galerie Kornfeld Auktionen AG ("Galerie Kornfeld") may conduct auctions classically in the auction hall ("Live Auction") or exclusively digitally via the Internet ("online only auction").
3. Galerie Kornfeld is free to organise an auction at its sole discretion. Specifically, it reserves the right to combine, divide or cancel lots of the auction catalogue, or to change the order in which the lots are brought to auction.
4. In principle, the item is sold to the bidder placing the highest bid. However, Galerie Kornfeld reserves the right, at its absolute discretion, whether or not to accept a bid. Specifically, Galerie Kornfeld reserves the right to refuse or cancel the sale, interrupt or cancel the auction procedure, withdraw the item or reoffer and resell the item at auction. It also has the right to reject a bid.
5. Subject to approval by Galerie Kornfeld, bidders at live auctions can place bids personally at the auction sale or as absentee bidders. For bidders attending the live auction, the following provisions a.–e. apply. For absentee bidders, the following provisions a.–f. apply.
   a. Bidders attending the auction are required to present an official identification document and obtain a bidding number in good time prior to the auction. Absentee bidders are assigned a bidding number by Galerie Kornfeld. A bidding number is required in order to participate in the auction. Galerie Kornfeld may refuse at its discretion to assign bidding numbers to bidders. By obtaining a bidding number and placing a bid, the bidder accepts and acknowledges these terms and conditions for Buyers.
   b. Bidders who have not made any purchases from Galerie Kornfeld over the last two years must register no later than 48 hours prior to the participation at the auction by completing the "first time bidder registration" form or by registering on Galerie Kornfeld's website. The registration must be accompanied by a copy of the bidder's passport or an equivalent official identification document and if need be adequate financial references. The signed form and attachments must be sent to Galerie Kornfeld by mail, by fax, by e-mail or submitted online. Galerie Kornfeld may require that bidders provide an advance payment of a reasonable amount. Galerie Kornfeld may refuse a registration at its own discretion and without giving reasons.
   c. By placing a bid, the bidder accepts a personal obligation as Buyer, irrespective of any declaration at the time of obtaining the bidding number that he or she is acting as the agent of a third party. The agent and the principal are jointly and severally liable for the fulfilment of any and all obligations.
   d. Galerie Kornfeld reserves the right, acting on its own or on the Seller's behalf, to place bids on behalf of an absentee bidder, or for its own account, or to maintain reserve prices for sale.
   e. Bids relate to the hammer price. The Buyer's premium and value added tax (VAT) are not included therein (see paras. 8 and 18 et seqq.).
   f. In the case of absentee bids, a distinction is made between orders in writing and by telephone (cf. paragraph i below) and bids placed during the live auction via Galerie Kornfeld's website or websites of third parties with whom Galerie Kornfeld cooperates for this purpose ("Live-Internet-Bidding", cf. paragraph ii below). If multiple orders containing the same maximum bid are received, and if that amount is not outbid at the auction, the sale is made to the first such bid received.
      i. Bidders who wish to submit an order in writing or by telephone must send the bid order to Galerie Kornfeld by mail, fax, e-mail or submit the order online via Galerie Kornfeld's website. Orders in writing and by telephone must at least specify the details of the artwork, including the catalogue number and catalogue description (name of artist and title). Orders for written bids must also include the maximum bid in CHF per lot number. Orders for bids by telephone must furthermore specify the phone numbers at which the bidder can be reached at the time of the auction. The forms for such orders can be obtained from Galerie Kornfeld or its website. Orders in writing or by telephone must be received by Galerie Kornfeld by no later than 6 p.m. of the day prior to the respective auction. Galerie Kornfeld reserves the right to disregard orders that Galerie Kornfeld, at its sole discretion, considers unclear or incomplete.
      ii. Bidders who wish to submit their bids via Live-Internet-Bidding must register in good time on Galerie Kornfeld's website or with the third-party providers for Live-Internet-Bidding. Once they have been activated, they can bid in the live auctions electronically via the websites of Galerie Kornfeld or of the third-party providers. Bids are possible up to the personal bidding limit, which can be increased via the websites of Galerie Kornfeld or of the third-party provider upon request before the auction. Galerie Kornfeld reserves the right to reject registration requests for Live-Internet-Bidding via Galerie Kornfeld's website or via a third-party provider without giving reasons. By participating in Live-Internet-Bidding, the bidder accepts the Terms and Conditions for Buyers of Galerie Kornfeld, regardless of whether he participates in Live-Internet-Bidding via Galerie Kornfeld's website or via a third-party provider.
6. Bids at online only auctions may only be submitted via the digital auction platform provided for this purpose. The verification of the registration for an online only auction may take up to 48 hours. Galerie Kornfeld may ban a bidder from participating in an online only auction even if he or she has successfully registered and logged in. Bids at online only auctions are possible up to the personal bidding limit, which can be increased upon request. Specifications regarding the exact procedure of the online only auctions are included in the "Frequently Asked Questions" for buyers (FAQ) and can be obtained from Galerie Kornfeld or on its website. Furthermore, the provisions of Clause 5 lit. a–f above apply by analogy to online only auctions.
7. To the extent permitted by law, Galerie Kornfeld assumes no liability for unexecuted or improperly executed bid orders, be it absentee purchase orders during live auctions or bids submitted in online only auctions. In particular, Galerie Kornfeld assumes no liability for damage caused by technical transmission errors (e.g. inability to establish or interruption of telecommunication or Internet connection, delays in transmission of online bids, failure of the websites of Galerie Kornfeld or third-party providers, the digital auction platform or specific functions of the websites of Galerie Kornfeld or third-party providers etc.) or due to unclear, incomplete or ambiguous instructions. Regarding the specification of the item in absentee bid orders or online only bids, in case of doubt the description of the artwork and not the catalogue number shall prevail.
8. n addition to the hammer price, the Buyer shall pay a premium (buyer's premium) on each auction lot, calculated as follows:
   a. on a hammer price up to and including CHF 500,000: 25%
   b. on a hammer price from CHF 500,001 to CHF 1,000,000: 25% on the first CHF 500,000 and 20% on the difference up to the hammer price
   c. on a hammer price over CHF 1,000,001: 25% on the first 500,000, 20% on CHF 500,001 to CHF 1,000,000 and 15% on the difference up to the hammer price

   Regarding value added tax: see the "Swiss Value Added Tax (VAT)" section below.
9. The Buyer acknowledges that Galerie Kornfeld may also receive a commission (consignor's commission) from the Sel-

ler for its own benefit and account. Galerie Kornfeld reserves the right to pay commissions to third parties from its remuneration.

10. In principle, the Buyer's payment is made by way of wire transfer in Swiss currency. Galerie Kornfeld may at any time refuse to accept cash payment without giving reasons and instead insist on payment by wire transfer. Title to the auctioned item passes to the Buyer only upon receipt of payment of the full hammer price and Buyer's premium (including VAT) by Galerie Kornfeld; however, risk and peril pass to the Buyer already upon the striking of the hammer. The auctioned item will be handed over to the Buyer only after payment has been received in full.
11. A purchased item must be collected by the Buyer, at his or her expense, during business hours within 90 days after conclusion of the auction. During that period, the item remains insured by Galerie Kornfeld at the hammer price (with the standard exclusions applicable to art insurance). Galerie Kornfeld may, at its sole discretion, accept written or e-mail orders from the Buyer for shipment of the purchased item. Shipping is performed by order of the Buyer and at his or her expense and risk. If an item is not collected within 90 days, Galerie Kornfeld is entitled to charge a storage fee. In addition to its other contractual and statutory rights, Galerie Kornfeld may also send the uncollected item to the Buyer, at his or her expense and risk, to the last address provided to Galerie Kornfeld or, if that is not possible, deposit the item with a court, sell it privately, or auction it off subject to no reserve price. Insofar as the European consumer protection regulations are applicable, the costs and risk of any rescission and reversal of the contract shall be borne by the purchaser.
12. The invoice for an auctioned item must be paid no later than 10 days after receipt of the invoice. If the Buyer fails to pay or does not do so on time, Galerie Kornfeld, acting on behalf of the Seller, may either demand fulfilment of the purchase agreement or at any time, without setting a time limit, waive fulfilment of the purchase agreement by the Buyer and withdraw from the purchase agreement or demand damages for non-performance; in the latter case, Galerie Kornfeld is also entitled to sell the item, without regard for a minimum sale price, either privately or by auction and use the proceeds to reduce the Buyer's debt. Should the proceeds exceed that amount, the Buyer has no entitlement thereto. Alternatively, in the event of payment arrears by the Buyer of greater more than 60 days, Galerie Kornfeld can disclose the Buyer's name and address to the Seller. The Buyer bears liability toward the Seller and Galerie Kornfeld for all damage arising from non-payment or payment arrears, including the Buyer's premium and any consignment commission.
13. Until all amounts owed are paid in full, Galerie Kornfeld reserves a lien on all of the Buyer's property in its possession. Galerie Kornfeld is entitled to sell such pledged property in accordance with debt collection law or privately (including self-dealing). The plea of prior realisation of pledged property pursuant to Art. 41 of the Swiss Federal Debt Collection and Bankruptcy Act is excluded.
14. The objects are acquired in the condition that they are in upon the striking of the hammer. Prospective buyers have the opportunity to inspect the items prior to the auction and to examine them and bring in experts with respect to the description and their condition. Complaints after the striking of the hammer are not accepted. The descriptions in the auction catalogue are made to the best of Galerie Kornfeld's knowledge and belief at the time of the preparation of the catalogue. However, they do not constitute warranties, and no liability is accepted for the information contained therein. This applies in particular with regard to origin, authenticity, attributions, periods, markings, signatures, dates, condition, and restorations. The Seller and Galerie Kornfeld exclude any and all warranty for defects of title or quality and any and all liability arising from mandate and agency. Expert reports attached to the items or obtained by Galerie Kornfeld are nothing more than expressions of opinion for which any and all liability is excluded. The indicated prices are nonbinding estimates.
15. It is explicitly noted, and the bidder accepts, that video and/or audio recordings and/or internet protocols of the auction may be made for quality assurance or evidentiary purposes. Furthermore, it is explicitly noted and the bidder accepts that video and/or audio recordings of the auction may be transmitted in real time on the Internet for the purpose of holding the same or may be subsequently published for promotional purposes.
16. Regarding the processing of the bidder's personal data, reference is made to Galerie Kornfeld's privacy statement (www.kornfeld.ch). The privacy statement is an integral and binding part of these terms and conditions.
17. The contractual relations between Galerie Kornfeld and the Buyer and between the Buyer and the Seller are governed by the laws of Switzerland. The exclusive **place of performance** and the exclusive place of jurisdiction for those contractual relations is **Bern**.

Swiss value added tax (VAT)

18. Galerie Kornfeld charges VAT to the Buyer as due pursuant to the provisions of law and to the regulations of the Swiss Federal Tax Administration. In particular, the following provisions apply.
19. VAT (currently 8.1%) is charged on the Buyer's premium.
20. VAT (currently 8.1%; for books currently 2.6%) is due on the hammer price plus Buyer's premium in the case of items identified by a star (*) after the estimate.
21. VAT on the Buyer's premium or, as the case may be, on the hammer price plus the Buyer's premium will be refunded if the Buyer provides evidence by submitting the corresponding export declaration form that the item has been exported.

*** VAT object, cf. clause 20 of these «Terms and Conditions for Buyers»**

Kunstschaffende
125 Ausgewählte Kunstwerke

Konzeption und Design,
Photolithos, Satz,
Druck und Einband:
Stämpfli Kommunikation
Printed in Switzerland


K. Pa

Kornfeld.ch