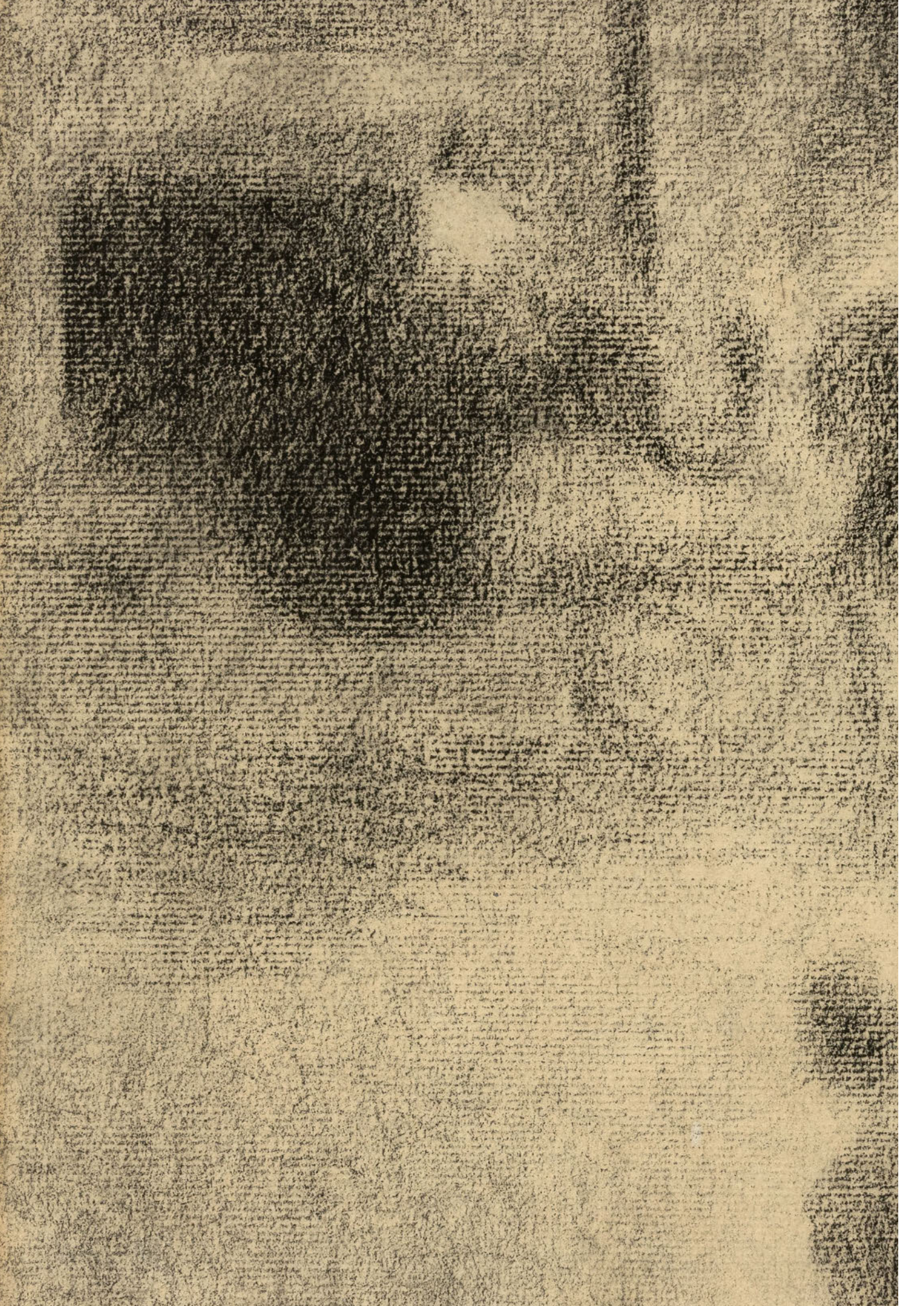


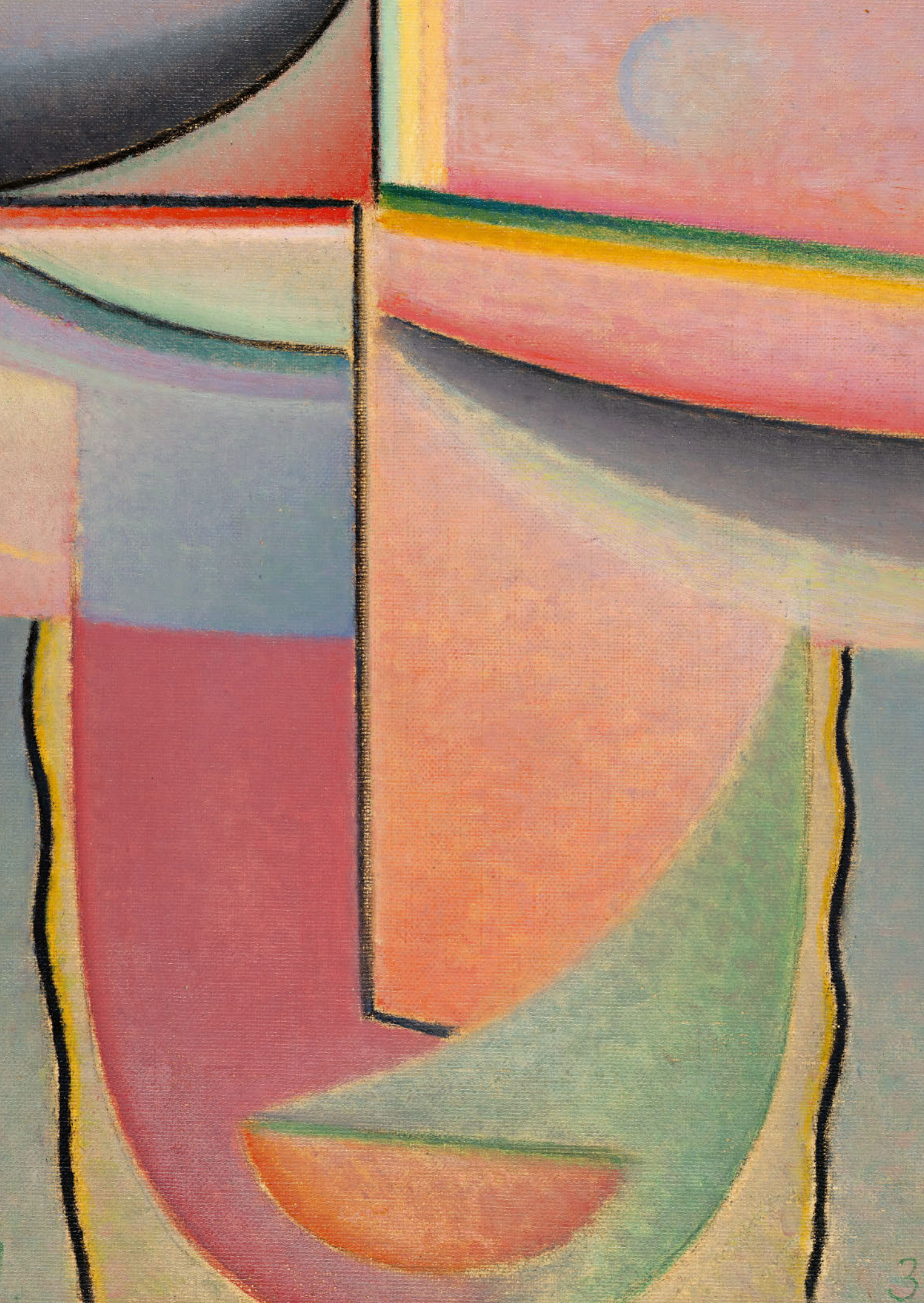


KORNFIELD

150 Ausgewählte
Kunstwerke

11.9.2026





KORNFELD



Ein in Kunstkreisen bekanntes Kürzel:
«EWK» steht für hohe Qualität und besondere Kunstwerke.
Hier der Sammlerstempel im Oval, Lugt 913b



Kontakt

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

Christoph Kunz
Leiter Betrieb und Finanzen
christoph.kunz@kornfeld.ch

Wissenschaftliches Team

Sonja Djenadija
sonja.djenadija@kornfeld.ch

Laura Sophie Fellner
Leiterin Koordination & Prozesse,
Auktionatorin
laura.fellner@kornfeld.ch

Dr. phil. Hans-Peter Keller
Leiter Kunden und Akquise
hanspeter.keller@kornfeld.ch

Urs Lanter
urs.lanter@kornfeld.ch

Michel Piotraschke
michel.piotraschke@kornfeld.ch

Lea Raffl
lea.raffl@kornfeld.ch

Jan O.T. Scharf
Leiter Expertise und Forschung
jan.scharf@kornfeld.ch

Christine E. Stauffer
Konsulentin
christine.stauffer@kornfeld.ch

Laupenstrasse 41
Postfach
3001 Bern, Schweiz

Tel. +41 31 552 55 55
galerie@kornfeld.ch
kornfeld.ch



Auftrag / Bid Form / Ordre d'achat

Auktionen 10.–11.9.2026

_____	_____	_____
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

_____	☐ DE ☐ EN ☐ FR	☐ DE ☐ EN ☐ FR
Tel. / Phone / Tél.	1. fav. Sprache / 1st fav. language / 1re langue fav.	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





150 Ausgewählte Kunstwerke

Auktion 291 11. September 2026 15 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern

Ausstellung Bern

3.–8. September 2026
10–18 Uhr

9. September 2026
10–17 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern
Alle Kunstwerke

Ausstellung Zürich

26. August 2026
16–20 Uhr

27.–28. August 2026
12–19 Uhr

29. August 2026
12–16 Uhr

Kornfeld
Kirchgasse 50
8001 Zürich
Auswahl aus den Katalogen

Alle Kataloge online
unter kornfeld.ch





Henri Matisse

Auktionen

September 2026

**Donnerstag,
10. September 2026**

**Kunst aus sechs
Jahrhunderten**

Auktion Katalog 292, 9.30/13.30 Uhr

**Käthe Kollwitz –
Meisterwerke aus der
Sammlung Gudrun
und Martin Fritsch**

Auktion Katalog 294, 18.30 Uhr

**Illustrierte Bücher
und Portfolios
aus der Sammlung
Eberhard W. Kornfeld**

Auktion Katalog 293, 19 Uhr

Online Only

Kunst des 19.–21. Jahrhunderts
Auktion 28. August 2026, 12 Uhr bis
8. September 2026, 9 Uhr
Katalog 292

**Freitag,
11. September 2026**

**Freundschaften –
Amitiés
Werke aus der
Sammlung
Eberhard W. Kornfeld**

Auktion Katalog 290, 14 Uhr

**150 Ausgewählte
Kunstwerke**

Auktion Katalog 291, 15 Uhr

Study for Homage to the Square: Mild

1962. Öl auf Hartfasertafel. 61×61 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «JA 62», rückseitig vom Künstler signiert und datiert «Albers 1962», darüber betitelt «Mild». Mit typischen Abreibungen unter dem Alurahmen und einzelnen kleinen Retuschen im unteren linken sowie im oberen mittigen Bereich des mittleren sowie des äusseren Farbfeldes. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000

Werkverzeichnis

Das Werk wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Josef Albers aufgenommen und ist in der Josef and Anni Albers Foundation unter der Nummer JAAF 1962.1.89 registriert

Provenienz

Atelier des Künstlers, dort am 21. März 1972 erworben von Galerie Beyeler, Basel, Inv. Nr. 7242, dort am 3. April 1973 erworben von Galerie Nahmad, Mailand
Slg. Guido Nati, Rom, bis Dezember 1992
Galleria Anna D'Ascanio, Rom, am 15. Juni 1995 verkauft an der Art Basel an
Privatsammlung Deutschland, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Pasadena 1968, Pasadena Art Museum, Serial Imagery, Kat. Nr. 57
Düsseldorf 1970, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Josef Albers, Kat. Nr. 49
New York 1971, Metropolitan Museum of Art, Josef Albers at the Metropolitan Museum of Art, Kat. Nr. 43
Basel 1973, Galerie Beyeler, Albers, Kat. Nr. 25
Mailand 1973, Galleria d'arte Medea, 3 interventi nello Spazio Astratto

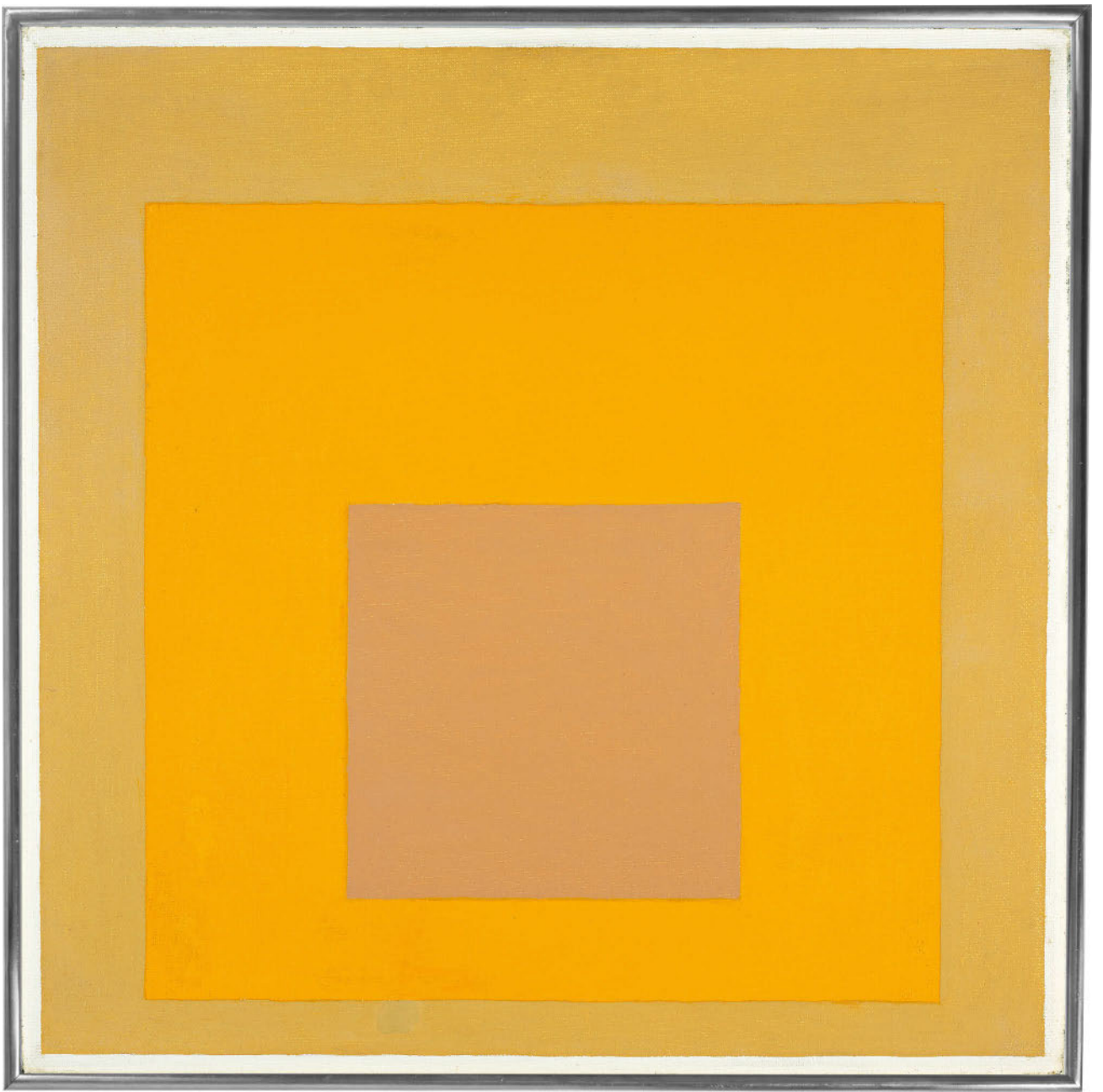
«Homage to the Square: Mild» gehört zu Albers ikonischer Serie «Homage to the Square», welche über einen Zeitraum von 25 Jahren entstanden ist. Sie bildet eine langjährige und vielfältige Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Zusammenspiel von Farben. «Mild» besteht aus drei konzentrischen, ineinander verschachtelten

Quadraten in unterschiedlichen Gelbnuancen, deren Farbmischung Albers eigenhändig auf der Rückseite des Werkes dokumentiert: sie reichen vom warmem ockerfarbenen «Naples Yellow Reddish» im Zentrum, über ein mittleres «Cadmium Yellow» zu einem ocker-gelben «Naples Yellow, medium». Jedes Farbton-Quadrat verschiebt sich dabei im Verhältnis zu seinem Nachbarn. Mit drei Diagonalen, die ihren Ecken folgen, erzeugen die Quadrate eine Illusion von Räumlichkeit, die sich entweder nach innen oder nach aussen ausdehnt. Ihre asymmetrische Konstruktion – die Abstände ausserhalb des zentralen Quadrats sind links und rechts doppelt so gross, oberhalb dreimal so gross – verleiht ihnen zudem eine subtile Aufwärtsbewegung.

Nach seiner ersten Professur am Bauhaus wechselte Albers 1933 an das Black Mountain College, wo er seine Ideen zur Farbtheorie weiterentwickelte. Er liess seine Studierenden verschiedene Kombinationen aus farbigem Papier übereinanderlegen und beobachtete, dass Farben keine isolierten Einheiten waren, sondern «sich in ständigem Wandel präsentieren, stets in Beziehung zu wechselnden Nachbarn und sich ändernden Bedingungen». Als Albers 1950 eine Lehrtätigkeit an der Yale University aufnahm, begann er mit seinen «Homages», die er bis zu seinem Tod im Jahr 1976 schuf. Jedes einzelne Werk ist dabei eine eigene Lektion in Farbtheorie und weist das gleiche Format auf: konzentrische Quadrate in unterschiedlichen Farbtönen.

Albers verwendete die Farbe direkt aus der Tube und trug sie mit einem Spachtel auf eine grundierte Hartfaserplatte auf. Nachdem er das Farbschema zuvor durch präzise Experimente festgelegt hatte, führte er die Gemälde mit absoluter Kontrolle aus. Er arbeitete von Hand, ohne mechanische Hilfsmittel wie Abdeckband, um die unvollkommenen Ränder zwischen den Farben vibrieren zu lassen. Trotz des statischen Aufbaus haben seine Bilder, wie Albers betont, nicht nur eine räumliche Dimension, sie suggerieren auch eine Bewegungstendenz: «Meine Quadrate bewegen sich vor und zurück, sie scheinen einzudringen und sich zu entfernen, zu wachsen und sich zu verkleinern».

Das Werk gehört zu den zentralen Positionen der Farbfeldmalerei und demonstriert, wie Albers durch minimale Mittel maximale optische Komplexität erreichte.



Äpfel in der Wiese

1898. Öl und Tempera auf Leinwand. 31 × 64 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «CA/98». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Die Bildoberfläche minim berieben, die Leinwand etwas stockfleckig, vor allem rückseitig sichtbar. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000

Werkverzeichnis

Franz Müller/Viola Radlach, Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919, Teilband 1, Zürich 2014, Nr. 1898.12

Provenienz

Slg. George Mauner
Privatsammlung Schweiz

Literatur

George Mauner, Cuno Amiet, Zürich 1984, S. 87
George Mauner, Cuno Amiet, Die «Obsternten» von 1912, Zürich 2002, Nr. B23

Ausstellungen

Bern 1999/2000, Kunstmuseum, Cuno Amiet, Von Pont-Aven zur «Brücke», Kat. Nr. 45
Genf 2000/2001, Musée Rath, Cuno Amiet, De Pont-Aven à «Die Brücke», Kat. Nr. 34, dort betitelt «Pommes dans un pré»

Cuno Amiet gelang es, dem auf den ersten Blick unscheinbaren Motiv im Gras liegender Äpfel eine bemerkenswerte koloristische Intensität zu verleihen. Die konsequente Beschränkung der Farbpalette auf den Dreiklang von Grün, Gelb und Rot verleiht dem Bild eine eindrucksvolle Präsenz und innere Geschlossenheit. Die Äpfel- beziehungsweise Obsternte gehörte zu den prägenden Erfahrungen des ländlichen Lebens, die Amiet aus eigener Anschauung bestens kannte, da er im Schweizer Mittelland aufgewachsen war. Zugleich begegnete er dem Thema während seines Aufenthalts in Pont-Aven, wo die Äpfelernte in den Jahren 1892 und 1893 zu den beliebten Bildmotiven der Künstlerkolonie zählte. Von besonderer Bedeutung waren dabei die Werke Émile Bernards, der sich dem Sujet in unterschiedlichen Medien widmete. So zeigte eine 1888 von Bernard und Paul Gauguin mit polychromen Holzreliefs verzierte Kommode im Haus des Malers Henri Ernest Ponthier de Chamaillard eine von Bernard gestaltete Darstellung der Äpfelernte. Hinzu kam die grossformatige, dreiteilige Tapisserie mit apfelpflückenden Frauen im Bois d'Amour bei Pont-Aven, die Bernard 1892/93 schuf. Solche Werke dürften Amiets Wahrnehmung dieses Motivkreises geprägt und seine eigene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema entscheidend angeregt haben. Darstellungen von Obsternten waren für Amiet zeitlebens ein zentrales Bildthema. Er interpretierte diesen Motivkreis immer wieder neu in Zeichnungen, Aquarellen, Lithografien, Wandbildern und Gemälden. Innerhalb dieser Bildwelt nahm der Apfel eine bevorzugte Stellung ein. Über seine Funktion als Naturmotiv hinaus gewann er eine vielschichtige symbolische Bedeutung. Er verweist auf das biblische Paradies, auf die Harmonie zwischen Mensch und Natur sowie auf Fruchtbarkeit und Fülle. Darüber hinaus lässt er sich als Sinnbild einer gefestigten künstlerischen Selbstfindung, des Glücks und der Erfüllung schöpferischen Schaffens verstehen.

Das vorliegende Apfelbild besticht durch seinen feinen, transparenten Farbauftrag und seine überzeugende optische Wirkung. Zugleich stellt es ein frühes und bedeutendes Zeugnis eines Motivs dar, das sich im Werk Amiets zu einem seiner zentralen Themen entwickeln sollte.



53 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

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 125 000*

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 Schweiz, 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, Kunsthhaus, 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 im Sommer 1909, kurz vor dem Umzug in das vom jungen Architekten Otto Ingold erbaute Haus mit Atelier und Garten.

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 Kunsthhaus Zürich im Sommer 1913 eine Auswahl von 535 Werken aus Kislings Sammlung, darunter auch das hier angebotene Gemälde.



Stilleben 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. Passender Farbauftrag, in sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000

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, Galerie Georges Petit, Cuno Amiet, Kat. Nr. 95, dort betitelt «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 «Stilleben mit Citronen» aufgeführt. Als charakteristisches Element, das nur noch in einem seiner Stilleben 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. Sie blüht vom Hochsommer bis in den Herbst, sodass das Bild zwischen Juli und spätestens Mitte Oktober 1910 entstanden sein muss. Gemäss Eintrag in seinem Bilderverzeichnis sandte Amiet das prächtige Stilleben 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 «Stilleben 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. Hans Schaad in Herzogenbuchsee.



55 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Sommerlandschaft Oschwand

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

Schätzung CHF 130 000

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 gestreifte Landschaft gibt dem Betrachter das Gefühl einer hügeligen Umgebung, wie sie um die Oschwand herum zu finden ist. Im Hintergrund sind wohl die Häuser des kleinen Weilers zwischen den Bäumen zu erkennen, in dem Amiet ab 1908 mit seiner Frau Anna lebte. Durch den flächendeckenden Einsatz von hellen und pastellfarbenen Tönen ist die Atmosphäre eines Sommertages dargestellt.



56 Cuno Amiet

Solothurn 1868–1961 Oschwand

Selbstbildnis im Atelier

1919. Öl auf Leinwand. 78 × 65 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert und datiert «CA/ 19». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. In farbfrischer und ausgezeichneter Erhaltung. In einem vom Künstler ausgewählten Rahmen.

Schätzung CHF 50 000

Werkverzeichnis

Franz Müller/Viola Radlach, Cuno Amiet, Die Gemälde 1883–1919, Teilband 2, Zürich 2014, Nr. 1919.03

Provenienz

Max Padel (1883–1960), Bern, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz, 2013 dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Bern 1919, Kunsthalle, Cuno Amiet, Nr. 80 oder Nr. 87
Bern 1928, Kunstmuseum, Cuno Amiet und seine Schüler, Nr. 141 (?)
Langenthal 1994, Kunstverein Oberaargau, Cuno Amiet, Ein Leben in Selbstbildnissen, Kat. Nr. 57

Im Unterschied zum Selbstbildnis (Müller/Radlach 1918.03) und analog zur ikonografisch sehr ähnlichen Fassung (Müller/Radlach 1919.02) ist das Atelierinterieur ausführlicher geschildert. Hinter dem mit einem karierten Tuch gedeckten Tisch mit der Blumenvase steht auf einem Schrank eine weibliche Büste. Vermutlich handelt es sich um das von Amiet im Jahr 1918 begonnene Sandsteinbildnis seiner Frau Anna, das er 1921 beendete und in verschiedenen Gemälden ins Bild setzte. An die Atelierwand ist ein grosses Gemälde gelehnt, wohl «Garten I» aus dem Jahr 1914 (Müller/Radlach 1914.49). Hinter dem Nacken Amiets ist möglicherweise der Umriss einer weiteren Büste auf einem Modellierbock auszumachen. Amiet präsentierte sich durch die Darstellung dieses Ambientes als Künstler und unterstrich sein Selbstverständnis als Maler noch durch die ostentativ zur Schau gestellte Palette, die er – spiegelverkehrt – in seiner Rechten hält. Aber nicht als Bohemien stellte er sich dar, sondern wie so oft als soignierten Herrn im bürgerlichen Jackett, weissen Hemd und mit Fliege. Anders als in dem im Jahr zuvor gemalten Selbstbildnis (Müller/Radlach 1918.03) gab sich Amiet hier mit erhobenem Kopf, weit geöffneten Augen und gerunzelter Stirn wieder (aus: Müller/Radlach 1907.41).



57 Albert Anker

1831 Ins 1910

Mädchenbildnis

Wohl 1885–1890. Öl auf Leinwand. 43,5 × 35 cm. Unten links vom Künstler signiert «Anker». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Am Bildrand mit wenigen retuschierten Stellen der durch den Rahmen verursachten, minimalen Abreibungen. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000

Werkverzeichnis

Sandor Kuthy/Therese Bhattacharya-Stettler, Albert Anker, Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien, Basel 1995, Nr. 410

Echtheitsbestätigung von Marie Quinche-Anker, der Tochter Albert Ankers, datiert vom 5. Mai 1941, liegt vor

Provenienz

Galerie Vallotton, Lausanne, Inv. Nr. 7866, dort 1942 erworben von
Privatsammlung Binningen, durch Erbschaften an
Privatsammlung Schweiz

Albert Anker gilt als der unbestrittene Meister der Darstellung des ländlichen Kinder- und Jugendlebens im 19. Jahrhundert. Seine zahlreichen Mädchenporträts nehmen eine Sonderstellung in seinem Gesamtwerk ein und zählen heute zu den wertvollsten, beliebtesten und gefragtesten Ikonen der Schweizer Kunstgeschichte. Im Gegensatz zu vielen seiner zeitgenössischen Malerkollegen verzichtete Anker in seinen Porträts konsequent auf sentimentale Verklärung oder süsslichen Kitsch. Seine Modelle – oft Kinder aus seinem Heimatdorf Ins im Berner Seeland oder seine eigenen Töchter – begegnen den Betrachtenden mit einer tiefen, fast erwachsenen Würde. Anker malte die Mädchen nicht als dekorative Objekte, sondern als eigenständige Persönlichkeiten in ihren alltäglichen Kleidern. Ein Beispiel hierfür ist das vorliegende Werk, auf dem das Mädchen ein blaues Haarband trägt.



58 Albert Anker

1831 Ins 1910

Genesendes Mädchen

1903. Aquarell auf festem Aquarellpapier. 24,8 × 34,9 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Anker 1903». An den Blatträndern minimaler Lichtrand, rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In farbfrischer und ausgezeichneter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2007, Los 4, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Das genesende Mädchen sitzt am Tisch vor einer Porzellantasse mit blauem Kranich-Dekor und einer Teekanne. Im getäfelten Zimmer ist oben links ein Teil eines Bildes mit einer Landschaftsdarstellung ersichtlich. Ein Aquarell von grossem künstlerischen Reiz.



59 Karel Appel

Amsterdam 1921–2006 Zürich

Vluchtende Hoofden

1961. Öl auf Leinwand. 114 × 146 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Appel 61». Im Holzrahmen fixiert. Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Einzelne Krakelüren und assoziierte Farbausbrüche, insbesondere im pastosen Bereich. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Provenienz

Kunsthandel Krikhaar, Amsterdam
Galerie Gérard Lases, Amsterdam, dort 1994 erworben von
Galerie Michael Haas, Berlin, dort 1996 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Den Haag 1961, Stedelijk Van Abbemuseum, Karel Appel
Amsterdam 1964, Kunsthandel Krikhaar, 15 Paintings of Karel Appel Between 1948–1964 (wohl)
Berlin 1996, Galerie Michael Haas, Karel Appel
Den Haag 2016, Gemeentemuseum, Karel Appel Retrospektive, Kat. Nr. 30

Karel Appel war Mitglied der 1948 gegründeten CoBrA-Gruppe, welche den Rationalismus der Vorkriegsabstraktion zugunsten einer instinktiven, emotionsgeladenen Bildsprache ablehnte. Diese war von Kinderzeichnungen, aussereuropäischer Kunst sowie der Art Brut inspiriert. Ab Mitte der 1950er-Jahre wandte sich Appel zunehmend dem abstrakten Expressionismus zu, blieb in seinem Schaffen jedoch weiterhin der spontanen, expressiven und kindlich-naïven Malweise der CoBrA-Phase treu.

Auch in dem 1961 entstandenen Werk «Vluchtende Hoofden» (Flüchtende Köpfe) steht der intuitive Akt des Malens im Mittelpunkt. Aus einem weissen Hintergrund leuchten blaue, grüne, rote und schwarze Farbakzente mit beeindruckender Intensität hervor. Die Farbe ist in dichten Schichten mit Pinsel, Spachtel oder den Fingern aufgetragen, was der Oberfläche eine greifbare, fast reliefartige Präsenz verleiht. Aus diesem Farbenmeer tauchen vieldeutige Gesichtszüge auf, die zwischen Erkennbarkeit und Auflösung schweben. Der Titel des Gemäldes spielt auf diese figurativen Elemente an, die aus einem abstrakten, unkontrollierten Farbenchaos «flüchten».

«Vluchtende Hoofden» besticht durch die gestische Malweise, eine kräftige Farbpalette sowie die fantasievolle Komposition, die charakteristisch für Appels Gesamtschaffen sind.



60 Hans Arp

Strassburg 1886–1966 Basel

La sphère de sable

9 Entwürfe für das Buch von Georges Hugnet

1932–1938. Tusche, Bleistift und Collage auf Velin. Je ca. 16,2 × 12,2 cm. Jeweils rückseitig mit dem Nachlassstempel «Arp/SUCC. Jean Arp». Einzelne Blätter berieben und mit minimalen Stockflecken. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Provenienz

Claude Bernard Gallery Ltd., New York
Cordier & Ekstrom Inc., New York
J.G.M Galerie, Paris, dort 1991 erworben von
Internationale Privatsammlung, versteigert bei
Auktion Christie's, London, 8. Februar 2007, Los 708, dort erworben von
Galerie Gmurzynska, Zürich, von dort an
Bedeutende internationale Privatsammlung

Literatur

Vgl. Georges Hugnet, *La sphère de sable*, Paris 1943
Albert Skira, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*, Genf 1946, Nr. 4
Carola Giedion-Welcker, *Hans Arp*, Stuttgart 1957, S. XXXIII, Nr. 100
Pierre Georgel, *Pérégrinations de Georges Hugnet*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1978

Ausstellungen

New York 1974, Cordier & Ekstrom, *Jean Arp, Collages, Reliefs and Sculptures*/
Isamu Noguchi, *Work Sheets and Sculptures*, Kat. Nrn. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11
Paris 1991, J.G.M. Galerie, *La sculpture et son dessin*, Kat. Nr. 28

Arp war Mitbegründer der dadaistischen Bewegung in Zürich und stand in engem Austausch mit den Surrealisten. Er schuf biomorphe Plastiken und Reliefs, die organische, amöboide Formen mit mathematischer Geometrie vereinten. Inspiriert von der Welt der Mineralien, Pflanzen und Tiere, kreierte er eine organische Abstraktion, die zyklische Prozesse wie Wachstum, Wandel und Tod reflektierte.

Die vorliegenden neun Zeichnungen von Jean Arp sind Originalillustrationen für die Gedichtsanthologie «*La sphère de sable*» von Georges Hugnet, einem der wichtigsten Dichter des Surrealismus. Arp illustrierte das Buch mit insgesamt 35 schwarz-weißen Holzschnitten, die er zwischen 1932 und 1938 entworfen hatte. Die Anthologie erschien 1943 in Paris und wurde in 176 Exemplaren und 20 Vorzugsausgaben im Verlag von Robert-J. Godet gedruckt.



Profil

Entwurf 1955, Guss etwas später. Bronzerelief mit grüner Patina. 53,3 × 41,8 × 4,2 cm. Rückseitig mit eingeritzter Signatur «Arp», seitlich oben rechts mit dem Giesserstempel «Clementi Cire Perdue». Die Oberfläche mit einzelnen Kratzern, die Patina ungleichmässig und stellenweise mit leichten Abnutzungsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Bernd Rau, Hans Arp, Die Reliefs, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1981, Kat. Nr. 495b

Provenienz

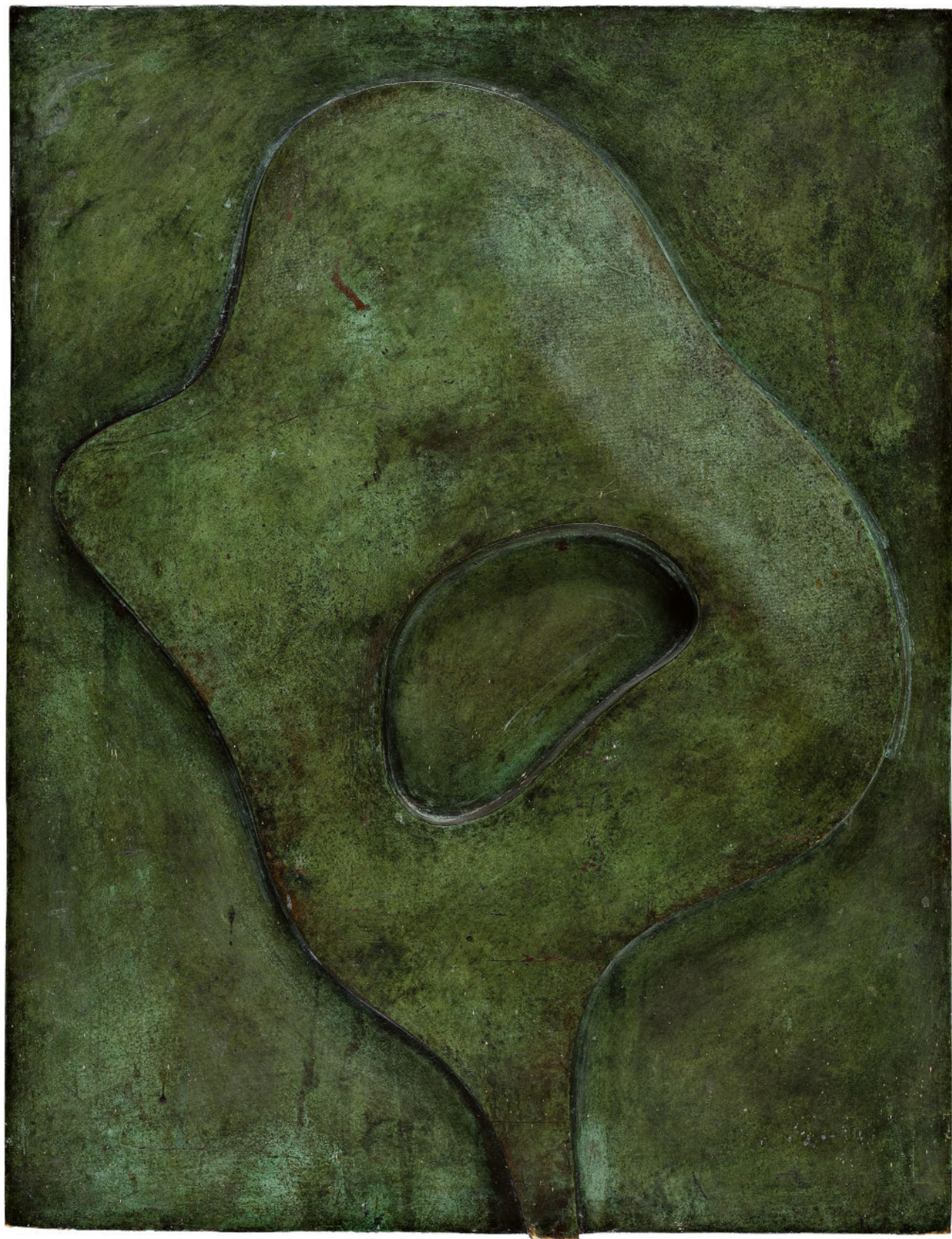
Atelier des Künstlers, dort in den 1960er-Jahren erworben von
Privatsammlung Frankreich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Frankreich, versteigert bei
Auktion Christie's, Paris, 12. Dezember 2005, Los 116, dort erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Zürich 2016, Galerie Renée Ziegler, Jean Arp, Reliefs Zeichnungen Collagen
Grafiken Skulpturen

Ab 1917 begann Arp, Reliefs zu schaffen – zunächst nur aus Holz und in Zusammenarbeit mit einem Tischler. Dieser schnitzte amorphe Formen, die der Künstler anschliessend schichtweise zusammensetzte. Erst spät in seinem Schaffen, nachdem er Erfolg und Anerkennung erreicht hatte, begann Arp, auch in kostspieliger und zeitaufwendiger Bronze zu arbeiten. Er schöpfte seine biomorphe Kreativität aus der Beobachtung der organischen Reinheit und der Wachstumsprozesse der Natur. Arp bezeichnete diese Arbeiten als «l'art concret» und brachte damit seinen Wunsch zum Ausdruck, Kunst zu schaffen, die «so konkret und sinnlich wie ein Blatt oder ein Stein» sei.

Das vorliegende Relief «Profil» ist Teil einer Serie, die Arp 1955 in Gips, Karton, Holz und Bronze ausgeführt hatte.



62 Donald Baechler

Hartford 1956–2022 New York

Single Flower. – Single Flower

2008. 2 Bronzen. 158 × 56,5 × 24 cm, grosse Bronze mit Basis bzw. 118,5 × 26 × 27 cm, kleine Bronze mit Basis. Die grosse Bronze trägt seitlich an ihrer Basis die Nummerierung «2/8», daneben befinden sich die Signatur und die Datierung «Baechler 2008». Beide Plastiken oberflächlich leicht verschmutzt, da sie längere Zeit im Freien standen. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Provenienz

Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, dort 2010 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Der New Yorker Künstler Donald Baechler verbindet in seinem Werk die Tradition der amerikanischen Pop-Art mit Einflüssen der europäischen Art Brut. Aus einfachen Linien und elementaren Formen entwickelte er eine bewusst naive Bildsprache, mit der er das Zeichnen gewissermassen neu erlernen wollte. Inspiriert von den Werken des französischen Künstlers Jean Dubuffet, orientierte sich Baechler an der Bildwelt von Kindern, naiven Künstlern und Menschen mit psychischen Erkrankungen. Sein Ziel war es, eine unmittelbare und unverfälschte Form des künstlerischen Ausdrucks zu schaffen. Charakteristisch für seine Plastiken ist eine lebendige Oberflächenstruktur, die den handwerklichen Prozess des Knetens und Formens sichtbar werden lässt. Der Entstehungsprozess seiner Skulpturen erfolgt meist in mehreren Schritten. Zunächst entwickelt er seine Motive zeichnerisch, anschliessend in Collagen und Gouachen, bevor sie schliesslich als plastische Werke umgesetzt werden. Das vorliegende Ensemble aus zwei unterschiedlich grossen Blumen mit jeweils einer Blüte und naturalistisch angeordneten Blättern ist ein charakteristisches Beispiel für Baechlers skulpturales Œuvre. Beide Skulpturen wurden in einer Auflage von jeweils acht Exemplaren gegossen. Die Bronzen veranschaulichen Baechlers Vorliebe für stille und vermeintlich unscheinbare Motive, deren besondere Wirkung sich dem Betrachter erst allmählich erschliesst.

Zus. 2 Objekte



63 Miquel Barceló

Felanitx 1957 – lebt und arbeitet in Paris, Mallorca, Mali

La table

1991. Bronze, mit goldfarbener Patina. 102 × 30 × 26,5 cm. Auf der Oberseite des Fusses eines Tischbeins mit der Nummer «8/8», daneben mit dem Gieserstempel «CLEMENTI FONDEUR», auf dem benachbarten Fuss mit eingritzter Signatur «BArcelo» (schwer leserlich). Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 45 000

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Die vorliegende Plastik «La table» von Miquel Barceló zeichnet sich durch ihre markant strukturierte, reliefartige Oberfläche aus, die an die charakteristische Formsprache seiner Keramiken erinnert. Ihre ausgeprägte haptische Qualität verweist auf Barcelós intensive Auseinandersetzung mit organischen Formen sowie der Wandelbarkeit von Materie. «La table» zählt zu den besonders ausdrucksstarken plastischen Arbeiten des Künstlers und entstand, typisch für Barcelós plastisches Œuvre, in einer kleinen Auflage. Der spanische Künstler genießt internationale Anerkennung, insbesondere für seine monumentalen Projekte. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören die spektakuläre Gestaltung der Kuppel des UNO-Menschenrechtsrats in Genf sowie die keramische Ausstattung der Kapelle in der Kathedrale von Palma de Mallorca.



1945. Tusche und Aquarell auf Büten mit Wasserzeichen. 36,3 × 19,5 cm. Unten links vom Künstler in Tusche signiert, bezeichnet und datiert «Beckmann / A 45». Rückseitig (von fremder Hand ?) datiert «5. Nov. 45». Blatt mit leichten Knittern. Oben links mit restauriertem Riss, oben in der Mitte mit sauber hinterlegtem kleinen Einriss. Rückseitig mit Montierungsresten. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis

Mayen Beckmann/Siegfried Gohr/Max Hollein, Max Beckmann, Die Aquarelle und Pastelle, Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier, Köln 2006, Nr. 111

Provenienz

Geschenk des Künstlers an
Slg. Wolfgang Cordan, Las Casas Chiapas
Wohl Slg. Hanns Hülsberg, Hagen
Slg. Walter Helbig, Ascona
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b, 1964 an der Ausstellung in Bern erworben

Literatur

Max Beckmann, Tagebücher 1940–1950, München 1955, Eintrag vom 5.11.1945, S. 129: «Schöne Zeichnungen gemacht, «Venus – Mars» und «Telephon». Sonst, naja man lebt weiter und ganz gut. Schnupfen am Ende.»

Ausstellungen

Bern 1964, Kornfeld und Klipstein, Ausstellung 1864–1964, 100 Jahre Galerie, Kat. Nr. 69
Bielefeld/Tübingen/Frankfurt am Main 1977/1978, Kunsthalle/Kunsthalle/Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Max Beckmann, Aquarelle und Zeichnungen 1903–1950, Kat. Nr. 177
Köln 1984, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Max Beckmann, Kat. Nr. 102
Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 149

Frankfurt am Main 2006, Schirn Kunsthalle, Max Beckmann, Die Aquarelle, Kat. Nr. 111

Amsterdam/München 2007/2008, Van Gogh Museum/Pinakothek, Max Beckmann, Exil in Amsterdam, Kat. Nr. 78

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten sah sich Max Beckmann zunehmenden Anfeindungen ausgesetzt, die schliesslich in seiner Entlassung aus der Frankfurter Städelschule im April 1933 gipfelten.

Er verliess daraufhin Frankfurt und zog nach Berlin. Am Tag der im Rundfunk übertragenen Rede Adolf Hitlers zur Eröffnung der «Grossen Deutschen Kunstausstellung» 1937 in München verliess Max Beckmann Deutschland für immer. Seine in den Niederlanden lebende Schwägerin Hedda Schoonderbeek holte das Ehepaar Beckmann in Berlin ab und brachte es nach Amsterdam. Die Reise war als Urlaubsreise getarnt. Zunächst in der Pension Bank untergebracht, konnten die Beckmanns im Oktober schliesslich eine Wohnung mit Atelier am Rokin 85 beziehen. Im Amsterdamer Exil malte er unter anderem Selbstporträts sowie tiefgründige, rätselhafte Bilder mit teilweise mythologischem Inhalt.

Beckmann hatte sich seit 1939 um ein Visum für die Vereinigten Staaten bemüht, jedoch ohne Erfolg, sodass er während des Krieges in Amsterdam bleiben musste. Erst im Sommer 1947 erhielten Max und Mathilde Beckmann ein Visum für die USA. Ab Ende September unterrichtete der Künstler dann zum ersten Mal seit vierzehn Jahren wieder und übernahm eine Meisterklasse an der School of Arts der Washington University in St. Louis.

Das hier angebotene Blatt gehört zur mythologisch aufgeladenen Gruppe der Exilwerke aus Amsterdam. Das Thema «Venus und Mars» wurde seit der Antike oft bildnerisch umgesetzt: Der Kriegsgott wird von der Göttin der Liebe bezwungen und streckt sprichwörtlich für die Liebe und Schönheit seine Waffen. Stellvertretend sei Sandro Botticellis um 1485 entstandenes Gemälde in der National Gallery in London erwähnt. Bei Beckmann ist Venus als Feldherrin dargestellt, die den kriegerischen Mars forsch wegweist. Eine sehr aufgeladene Darstellung, links weht die amerikanische Flagge auf einem stilisierten Wolkenkratzer. Der Künstler schreibt am 5. November 1945 in sein Tagebuch: «Schöne Zeichnungen gemacht, «Venus-Mars» und «Telephon»».



65 Max Beckmann

Leipzig 1884–1950 New York

Gesichter

München, Verlag der Marées-Gesellschaft,
R. Piper & Co., 1919

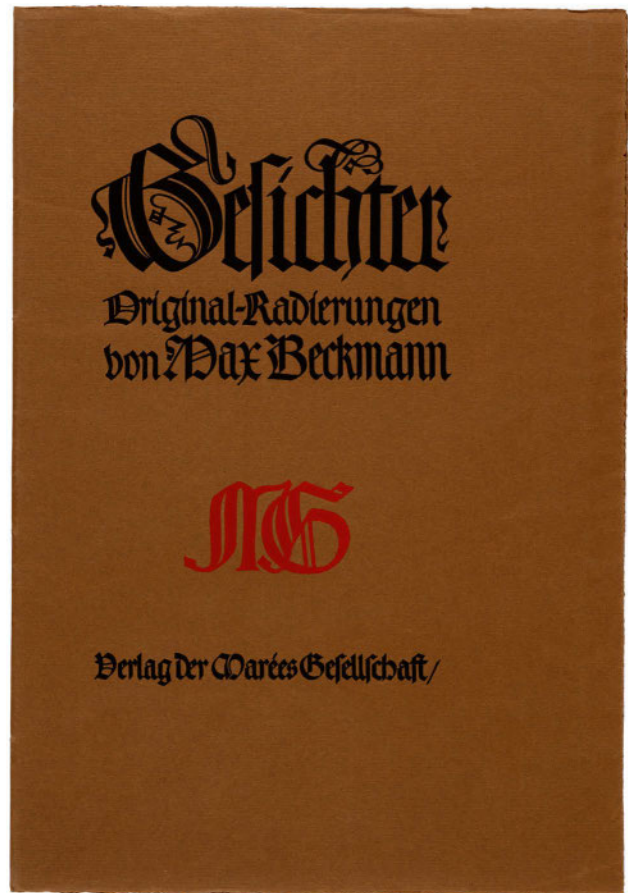
1919. Halbpergamentmappe mit 19 Kaltnadelarbeiten auf Japan, in Originalpassepartouts montiert, mit Textbeilage. Diverse Masse. Im Impressum als «Beleg für den Verlag» gekennzeichnet. Jedes Blatt vom Künstler in Bleistift signiert «Beckmann», teilweise mit dem eigenhändigen Titel und der Jahreszahl, alle mit dem Blindstempel der Marées-Gesellschaft.

Die Mappe enthält in folgender Reihenfolge:

1. Selbstbildnis 1918. 1918. 47,8 × 33 cm, Blattgrösse. Hofmaier 137/II/B/a (v. C/b)
2. Familienszene. 1918. 47,7 × 33,2 cm, Blattgrösse. Hofmaier 127/B/a (v. C/b)
3. Irrenhaus. 1918. 34 × 36,5 cm, Blattgrösse. Hofmaier 135/III/B/a (v. C/b)
4. Liebespaar I. 1916. 30 × 37,3 cm, Blattgrösse. Hofmaier 88/II/B/a (v. C/b)
5. Liebespaar II. 1918. 31,8 × 33 cm, Blattgrösse. Hofmaier 126/II/B/a (v. D)
6. Mainlandschaft. 1918. 31,8 × 37,2 cm, Blattgrösse. Hofmaier 128/IV/B/a (v. b)
7. Die Gähnenden. 1918. 38 × 31,9 cm, Blattgrösse. Hofmaier 129/IV/B/a (v. C/b)
8. Theater. 1916. 23,2 × 24,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 89/III/B/a (v. IV/D)
9. Cafémusik. 1918. 39 × 30,5 cm, Blattgrösse. Hofmaier 130/III/B/a (v. b)
10. Der Abend (Selbstbildnis mit den Battenbergs). 1916. 30,3 × 23 cm, Blattgrösse. Hofmaier 90/II/B/a (v. III/D)
11. Kreuzabnahme. 1918. 47,8 × 32,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 131/II/B/a (v. D)
12. Auferstehung. 1918. 33,2 × 47,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 132/II/B/a (v. C/b)
13. Frühling. 1918. 39 × 30,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 133/II/B/a (v. b)
14. Landschaft mit Ballon. 1918. 33 × 36,3 cm, Blattgrösse. Hofmaier 134/II/A/a (v. B/b)
15. Zwei Autooffiziere. 1915. 23,5 × 24,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 84/B/a (v. b)
16. Spielende Kinder, Breitformat. 1918. 32,1 × 37 cm, Blattgrösse. Hofmaier 136/II/B/a (v. C/b)
17. Prosit Neujahr 1917. 1917. 32,7 × 37 cm, Blattgrösse. Hofmaier 108/VI/B/a (v. b)
18. Grosse Operation. 1914. 36,5 × 51,2 cm, Blattgrösse. Hofmaier 81/VI/B/a (v. b)
19. Selbstbildnis mit Griffel. 1917. 47,5 × 33 cm, Blattgrösse. Hofmaier 105/II/B/a (v. b).

Die Mappe mit Verfärbungen und Gebrauchsspuren, innen leicht stockfleckig. Das Vorsatz- und Nachsatzblatt der Textseiten mit Stockflecken. Die Passepartouts etwas vergilbt und teilweise an der Längskante gebrochen. Die Grafiken insgesamt in sehr schöner Druckqualität, nur ganz wenige mit Stockflecken und einem leichten Lichtrand, Hofmaier 88 und 133 mit Flecken unten bzw. seitlich. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000



Werkverzeichnis

Hofmaier 81, 84, 88–90, 105, 108, 126–137

Das Mappenwerk «Gesichter» wurde 1919 von Julius Meier-Graefe zusammengestellt und als dreizehnter Druck der Marées-Gesellschaft, München, herausgegeben. Es enthält 19 Kaltnadelarbeiten, die der Künstler zwischen 1914 und 1918, zur Zeit des Ersten Weltkrieges geschaffen hat. Die Auflage, die von Franz Hanfstaengl in München gedruckt wurde, umfasste 40 Exemplare auf Japan und 60 Exemplare auf Bütten, alle tragen den Blindstempel der Marées-Gesellschaft. Bei unserem Portfolio handelt es sich laut Impressum um das für den Verlag bestimmte Exemplar. Die 19 Grafiken bilden keine narrative Abfolge; sie sind vielmehr Momentaufnahmen der menschlichen Existenz. Wir sehen kriegsversehrte Soldaten, Operationstische, einsame Grossstädter, aber auch bürgerliche Familienszenen, spielende Kinder und die Trostlosigkeit der käuflichen Liebe. Die Folge öffnet und schliesst mit zwei Selbstporträts des Künstlers. Gemeinsam ist den Arbeiten, dass der Künstler die Gesichtszüge der Charaktere gekonnt übertreibt, Räume verzerrt und die kratzige Textur der Kaltnadel voll ausschöpft, um eine ausdrucksstarke Wirkung zu erzielen. Komplett äusserst selten.



10



9



7



19

Die Hölle

1919. Originale Halbleinenmappe mit Lithografie auf Umschlag und 10 losen Lithografien auf Simili-Japan. 88,2×64,3 cm, Mappe; die Lithografien in nur wenig abweichenden Massen. Alle 10 Blätter vom Künstler in Bleistift signiert «Beckmann», mit dem jeweiligen Titel bezeichnet und einheitlich nummeriert «10/75».

Vorhanden sind:

1. Selbstbildnis. 63,4×41,8 cm, Darstellung; 88,2×64,3 cm, Umschlag. Hofmaier 139/II (v. III)
2. Der Nachhauseweg. Blatt 2 der Folge. 73,3×48,8 cm, Darstellung; 87×61 cm, Blattgrösse. Hofmaier 140/B
3. Die Strasse. Blatt 3 der Folge. 67,3×53,5 cm, Darstellung; 86,7×61 cm, Blattgrösse. Hofmaier 141/B
4. Das Martyrium. Blatt 4 der Folge. 54,5×75 cm, Darstellung; 61×86,6 cm, Blattgrösse. Hofmaier 142/B
5. Der Hunger. Blatt 5 der Folge. 62×49,8 cm, Darstellung; 86,6×60,8 cm, Blattgrösse. Hofmaier 143/B
6. Die Ideologen. Blatt 6 der Folge. 71,3×50,6 cm, Darstellung; 86,8×61 cm, Blattgrösse. Hofmaier 144/B
7. Die Nacht. Blatt 7 der Folge. 55,6×70,3 cm, Darstellung; 61,2×87 cm, Blattgrösse. Hofmaier 145/B
8. Malepartus. Blatt 8 der Folge. 69×42,2 cm, Darstellung; 86,5×60,9 cm, Blattgrösse. Hofmaier 146/B
9. Das patriotische Lied. Blatt 9 der Folge. 77,5×54,5 cm, Darstellung; 86,8×61 cm, Blattgrösse. Hofmaier 147/II/B
10. Die Letzten. Blatt 10 der Folge. 67×47,2 cm, Darstellung; 86,6×60,8 cm, Blattgrösse. Hofmaier 148/B
11. Die Familie. Blatt 11 der Folge. 76×46,5 cm, Darstellung; 86,7×61 cm, Blattgrösse. Hofmaier 149/B.

Die Mappe mit abgeriebenen Stellen und Oberflächenverletzungen (auch in der Lithografie), Wasserflecken und gebrochenem Rücken. Die Blätter an manchen Stellen mit leichten Knittern, vereinzelt mit hinterlegten Einrissen oder umgefalteten Blattkanten. Die Blätter jedoch insgesamt in guter Druckqualität, die Mappe sauber in der Erhaltung.

Schätzung CHF 160 000

Werkverzeichnis

Hofmaier 139–149

«Die Hölle» von Max Beckmann ist ein Schlüsselwerk im grafischen Schaffen des Künstlers. Aus einem Brief vom 10. Mai 1919 an seinen Münchner Verleger Reinhard Piper geht hervor, dass der Vorschlag zu diesem Zyklus von Israel Ber Neumann, Berlin, stammt. I. B. Neumann war neben Reinhard Piper in München der zweite grosse Verleger von Beckmanns Grafik. Seit 1911 edierte er zahlreiche Einzelblätter des Künstlers und im November 1917 richtete er ihm seine erste Grafikausstellung in Berlin aus. Der Zyklus, bestehend aus zehn Kompositionen und einem Selbstbildnis, spiegelt Beckmanns Erfahrungen unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg wider. Deutschland war von Inflation und wirtschaftlicher Not geprägt und bis zur Ausrufung der Weimarer Republik im November 1919 ein Pulverfass. Vielerorts, wie in Frankfurt oder Berlin, das Beckmann im März 1919 besuchte, herrschten bürgerkriegsähnliche Zustände, welche wohl den Anstoss für «Die Hölle» gaben.

Die Blätter erschienen in einer Auflage von 75 Exemplaren, wovon 50 einer Mappe mit Umschlaglithografie beigelegt wurden und 25 in Form von losen Blättern verkauft wurden. Es handelt sich jeweils um Zeichnungen, die der Künstler in Kreide auf grossfor-



1

matiges Papier gebracht hat; im Umdruckverfahren wurden sie auf Lithosteine übertragen und in der Druckerei C. Naumann in Frankfurt am Main auf Simili-Japan gedruckt. Bei unserem Los ist die seltene Umschlagmappe mit dem Selbstporträt im II. Bearbeitungszustand mit Textzeilen vorhanden. Im Gegensatz zu den Angaben bei Hofmaier ist das Titelblatt mit dem identischen Selbstporträt als Einzelblatt bei uns nicht integriert.

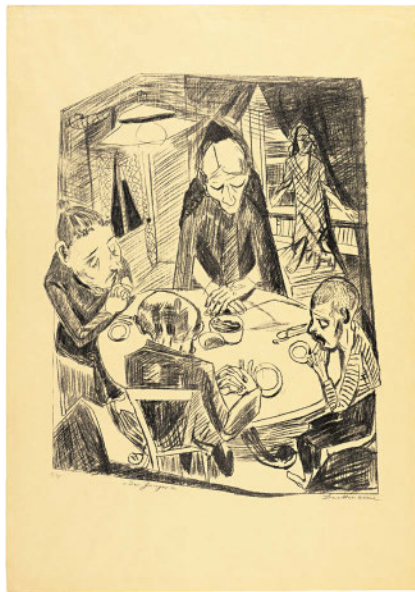
Beckmann führt uns in seinen Darstellungen durch das Berlin der Nachkriegszeit – eine Welt voller Gewalt, Hunger und sozialer Instabilität. Schonungslos, und doch ohne moralische Anklage, zeigt er eine zutiefst traumatisierte Gesellschaft. Mit seinem Selbstbildnis stellt er sich selbst als Jahrmarktschreier dar, der das Publikum einlädt, in die Hölle einzutreten. In dieser Form ist das Portfolio äusserst selten.



2



3



5



6



8



9

Häutung (Türe Teguisse) rosa

1992. Latex auf Textil mit hautfarbenem Gewebeklebeband montiert. 207 × 110 cm. Rückseitig von der Künstlerin monogrammiert und datiert «H.B. 92». In der originalen Montierung der Künstlerin. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 48 000

Provenienz

Als Geschenk der Künstlerin an
Privatsammlung Schweiz

Heidi Bucher zählt zu den bedeutenden Vertreterinnen der Neo-Avantgarde 2. Im Zentrum ihres Schaffens stehen die sogenannten Häutungen, bei denen sie Architekturelemente und Alltagsobjekte mit Latex überzog und die entstandenen Membranen nach dem Trocknen wieder abzog. Mit dieser ab 1973 entwickelten Technik leistete sie Pionierarbeit in der bildenden Kunst. Die fragilen Latexhäute konservieren nicht nur die Struktur von Oberflächen, sondern speichern zugleich deren Geschichte. Ihre ersten Häutungen entstanden in der Villa ihrer Grosseltern in Winterthur. Indem sie Türen, Wände und Böden symbolisch «häutete», löste sie die mit diesen Räumen verbundenen familiären und patriarchalen Machtstrukturen auf. Der Akt des Häutens wurde so zu einem Prozess der Transformation und Emanzipation. Seit Mitte der 1980er-Jahre arbeitete Heidi Bucher überwiegend auf der kanarischen Insel Lanzarote. In ihrem historischen Wohnhaus, dem «Palacio Ico» in Teguisse, widmete sie sich intensiv den Türen und Portalen des Gebäudes. Beim Abziehen der Latexschichten blieben Farbreste, Holzsplitter und andere Materials Spuren an den Membranen haften und bewahrten so die physische Erinnerung des Ortes. Das 1992 entstandene Werk «Häutung (Türe Teguisse) rosa» zeigt den Abdruck einer Tür, wohl ihres spanischen Wohnhauses. Die Tür ist eine Metapher für Übergänge – zwischen Innen und Aussen, Vergangenheit und Gegenwart sowie Leben und Vergänglichkeit. Buchers fragile Latexhäute bewahren die Spuren eines Ortes und machen dessen Erinnerungen auf ästhetisch wunderbare Weise sichtbar.



68 Pol Bury

Haine-Saint-Pierre 1922–2005 Paris

Ponctuation – Ponctuation lumineuse

Oktober 1960. Holz, schwarz bemalt, Glühbirne, Elektromotor. 59,4 cm, Durchmesser; 7,5 cm, Tiefe. Rückseitig im oberen Teil vom Künstler signiert, betitelt und datiert «POL BURY/PONCTUATION/OCTOBRE 1960», oben rechts mit einer zusätzlichen späteren Signatur «Pol Bury». Unten mit den technischen Angaben «moteur: 130–220 V / lampe 130 V» (die Zahl 130 gekreuzt). Mit minimalen Abreibungen und leichten Gebrauchsspuren, funktionsfähig. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000*

Werkverzeichnis

Pol Bury, Online Catalogue raisonné R083

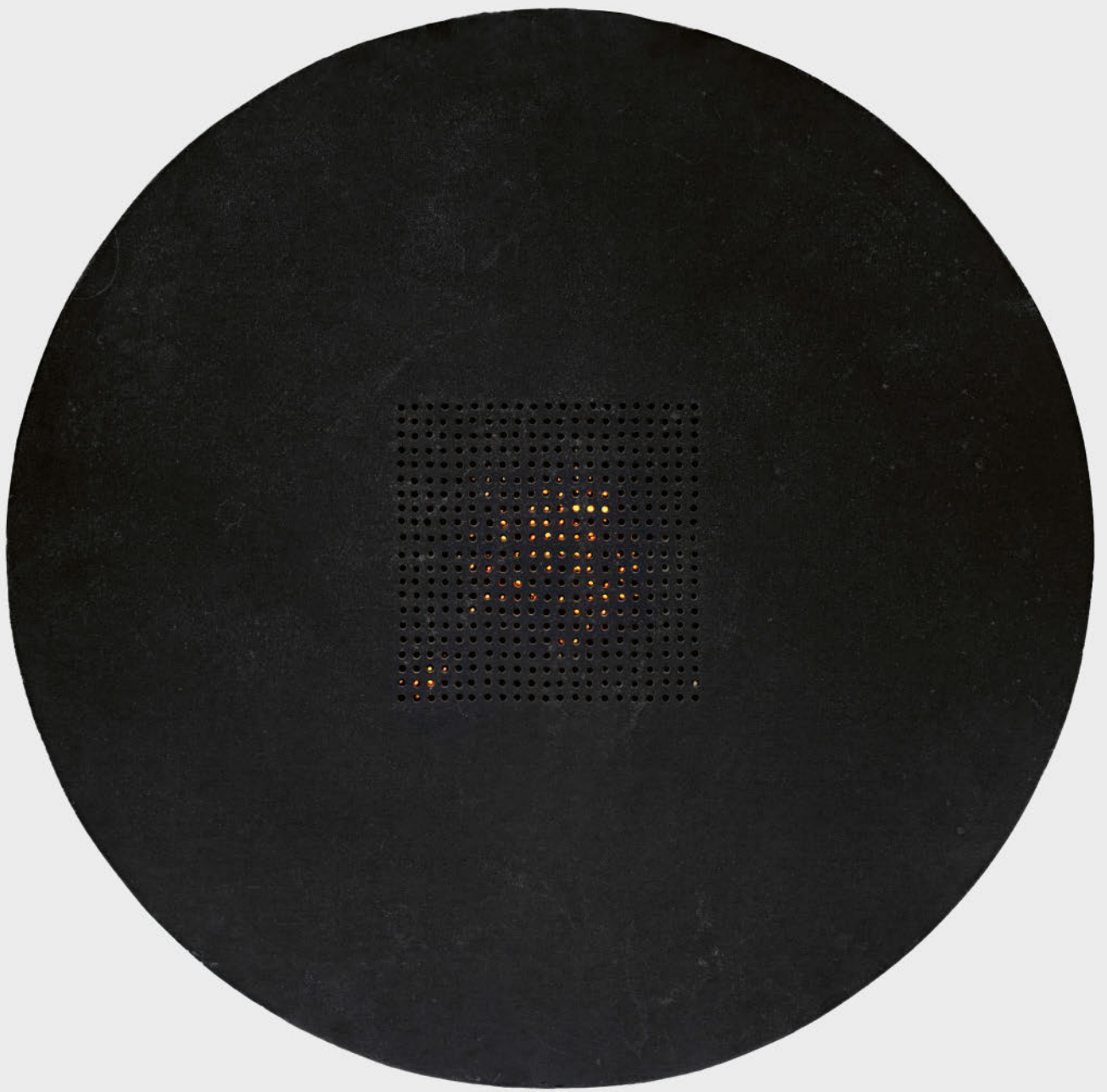
Provenienz

Atelier des Künstlers, dort erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Brüssel 1961, Galerie Smith, Pol Bury, rückseitig mit Etikett
Zürich 1989–1990, Galerie Renée Ziegler, Pol Bury, Sculptures, Cinétisations 1953–1988
Ludwigshafen am Rhein 1992, Wilhelm-Hack-Museum, Zufall als Prinzip, Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 259
München 2011–2012, Galerie Thomas, Op Art
Paris 2013, Grand Palais, Dynamo, Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, Kat. Nr. 38

Pol Burys Werk ist geprägt von seiner Auseinandersetzung mit dem Thema Bewegung. 1959 bricht er endgültig mit der geometrischen Abstraktion und es entstehen die ersten «Ponctuations» – Reliefs aus bemaltem Holz, meist in Schwarz, mit sich bewegenden Elementen wie feinen Metallstangen oder Nylonfäden. In unserem Fall ist es eine eingebaute Scheibe mit einer Lichtquelle, die zu den sogenannten «Ponctuations lumineuses» gehört. Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie von einem Elektromotor betrieben werden. Wieland Schmied, der Pol Bury 1972/1973 eine Retrospektive in der Kestner-Gesellschaft Hannover gewidmet hat, schreibt: «Erst durch die Verwendung eines Elektromotors als verborgene Kraftquelle erreicht er jenes Moment unmerklicher und überraschender Bewegung, das ihm ihr wesensmässiger Ausdruck erscheint. Auf die bewegten Formen folgen die bewegten Punkte und die bewegten Linien.»



69 Pol Bury

Haine-Saint-Pierre 1922–2005 Paris

Entité érectile, 5–62

1962. Nylonfäden, Acryl auf Holzfaserplatte, Elektromotor. 30 × 30 × 15,2 cm. Rückseitig vom Künstler signiert, betitelt und datiert «POL BURY ENTITÉ ÉRECTILE 5–62». Mit leichten Gebrauchsspuren, funktionsfähig. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 45 000*

Werkverzeichnis

Pol Bury, Online Catalogue raisonné R167

Provenienz

Martha Jackson Gallery, New York

David Anderson Gallery, New York

Galerie Renée Ziegler, Zürich

Privatsammlung Schweiz

Literatur

Eugène Ionesco/André Balthazar, Pol Bury, Brüssel 1976, S. 154

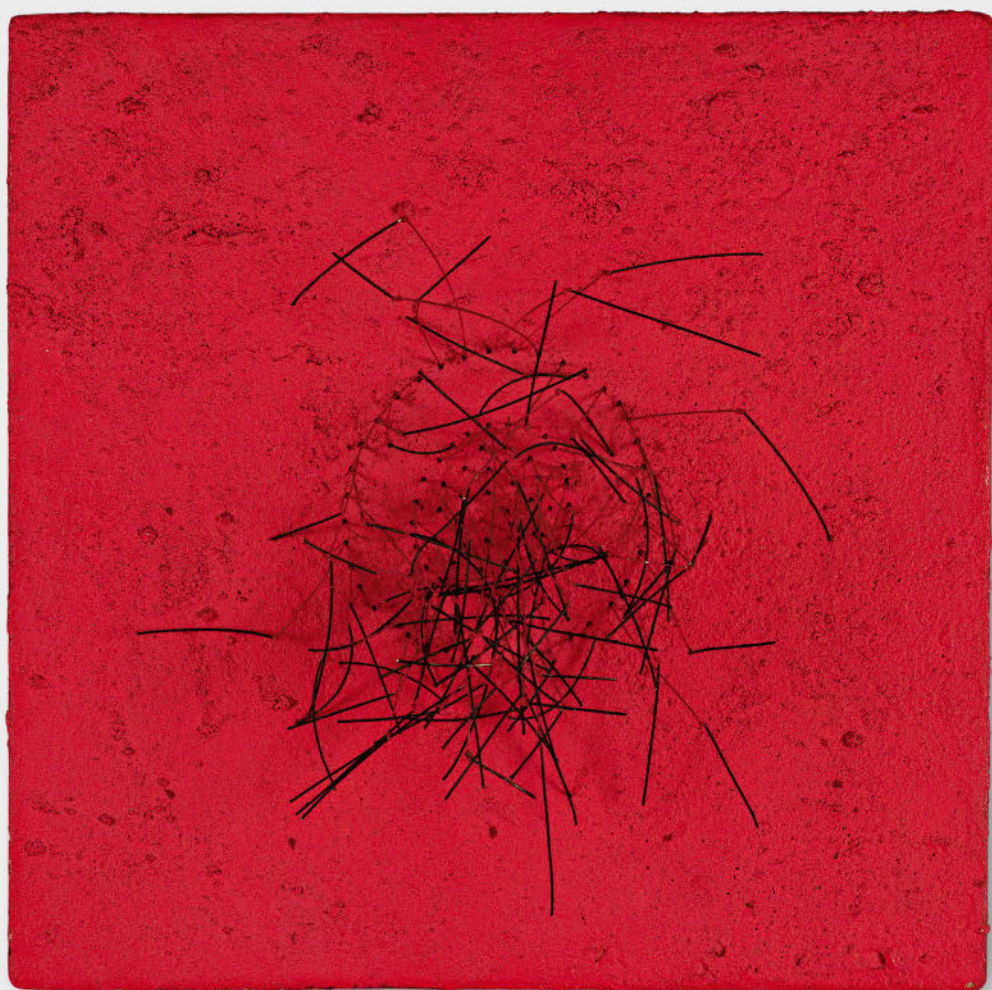
Rosemarie E. Pahlke, Pol Bury, 1939–1994, in: Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Ostwall in Dortmund und im Provinzialem Museum Moderner Kunst in Ostende, mit Werkverzeichnis, Gent/Brüssel 1994, Nr. 62–7

Ausstellung

Zürich 1989, Galerie Renée Ziegler, Pol Bury, Skulpturen, Reliefs 1953–84, Cinétisations auf Papier 1963–88, S. 10 und auf dem Katalogtitel abgebildet

Pol Burys künstlerisches Schaffen ist untrennbar mit der Erforschung von Bewegung und Zeit verbunden. Nachdem er sich in den 1940er-Jahren zunächst dem Surrealismus zugewandt hatte, löste er sich in den 1950er-Jahren zunehmend von dessen Bildwelt und fand zu einer eigenständigen Form der geometrischen Abstraktion. Einen entscheidenden Impuls für seine weitere Entwicklung lieferte die Einbeziehung von Elektromotoren, die seinen Werken jenes kaum wahrnehmbare, zugleich überraschende Moment der Bewegung verleihen. Mit seiner Teilnahme an der wegweisenden Ausstellung «Le Mouvement» in der Galerie Denise René in Paris im Jahr 1955 etablierte sich der belgische Künstler als einer der Pioniere der kinetischen Kunst.

Die entschleunigte Bewegung seiner Reliefs und Skulpturen lenkt den Blick auf das Phänomen der Zeit selbst und macht den Betrachter seiner eigenen Zeitwahrnehmung bewusst. Das vorliegende Werk, entstanden im Mai 1962, gehört zu den charakteristischen kinetischen Reliefs dieser Schaffensphase. Zugleich zählt es zu den seltenen Beispielen mit einem roten Hintergrund. Die beweglichen Elemente entfalten vor der intensiven Farbfläche eine besondere Präsenz.



BIRGI

1955. Öl auf Leinwand. 92 × 180 cm. Rückseitig vom Künstler in schwarzer Ölfarbe signiert und datiert «Bærtling 1955». Auf dem Chassis betitelt und nochmals datiert «BIRGI 1955». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nage-
lung. In farbrischer, ausgezeichneter Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000

Werkverzeichnis

Das Werk ist der Bærtling Foundation bekannt und wird in das geplante Werk-
verzeichnis des gesamten Œuvres aufgenommen. Die Bestätigung per E-Mail
von Marc Aderheim, datiert vom 15. Juli 2026, liegt vor

Provenienz

Galleria Lorenzelli, Mailand
Galerie Bel'Art, Stockholm, dort 1986 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Olle Bærtling nimmt eine bedeutende Stellung in der nonfigurativen Kunst des
20. Jahrhunderts ein. Im Jahr 1949 entschied sich der Künstler, fortan aus-
nahmslos geometrisch zu arbeiten und seine Farbpalette deutlich zu reduzie-
ren. In dieser Zeit fand er zu seiner eigenen, unverwechselbaren Handschrift.
Während frühere Werke noch von einer grossen Formenvielfalt geprägt sind,
konzentrieren sich die Gemälde der 1950er-Jahre jeweils auf eine einzige
geometrische Form, namentlich auf das Dreieck.

Die gewählte Form unterliegt einem strengen Bildkonzept, bei dem schwarze
Linien und Zwischenräume die farbigen Flächen klar voneinander abtrennen
und bei dem kein eindeutiges Bildzentrum existiert. Die durch den Einsatz der
schwarzen Farbe entstehenden Kontraste erzeugen im Bild bewusste farbliche
Dissonanzen. Doch die schwarzen Umrandungen laufen nie ineinander und
kreuzen sich nicht; sie verlaufen gerade bis an den Bildrand und trennen so die
dreifarbigen Dreiecke sauber voneinander ab. Der Titel «BIRGI» verweist auf
den weiblichen Vornamen Birgit; dabei dürfte es sich um eine Freundin des
Künstlers gehandelt haben. Exemplarische Position für die nonfigurative Kunst
und die geometrische Abstraktion.

Wir danken Marc Aderheim für die freundliche Auskunft.



71 Alexander Calder

Lawnton 1898–1976 New York

Telephone Pole

Standing Mobile

Um 1948. Eisenblech und Eisendraht, in Weiss, Rot und Schwarz gefasst.
18 x 16 x 14 cm. Leichte Abreibungen im Weiss und Rot. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000

Werkverzeichnis

Die Arbeit ist in der Calder Foundation, New York, unter der Archivnummer «A14368» registriert

Provenienz

Geschenk des Künstlers 1950 in Paris an
Slg. Ida Chagall, Geschenk an
Slg. Dr. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an
Slg. Marian von Castelberg, Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Boston 1949, Margaret Brown Gallery, Calder
Paris 1950, Galerie Maeght, Calder, Mobiles & stables, Kat. Nr. 49

In Paris kam es im Herbst 1931 zu einem bedeutenden Wendepunkt in Alexander Calders künstlerischer Laufbahn, als er seine erste kinetische Plastik schuf und damit einer völlig neuen Art von Kunst Gestalt gab. Neben seinen bahnbrechenden «Mobiles», die durch Luftzirkulation bewegt werden, konstruierte er am Anfang auch durch Motoren angetriebene Skulpturen. Diese einzigartigen Werke machten ihn bekannt; 1931 hatte er seine erste grosse Ausstellung in Paris. 1932 wurde Calder Mitglied der Künstlergruppe Abstraction-Création, der unter anderem Jean Arp, Piet Mondrian und Jean Hélion angehörten. Calders Entwicklung zur Abstraktion wurde massgeblich durch jene Gruppe beeinflusst. Um Calders von Marcel Duchamp als «Mobiles» bezeichneten, frei hängenden Werke von anderen Arbeiten abzugrenzen, nannte Arp Calders stationäre Objekte «Stables».

Nach der Rückkehr in die USA entwickelte der Künstler seine kinetische Plastik sukzessive weiter. Es folgten wichtige Ausstellungen, etwa 1943 im Museum of Modern Art in New York. In seinen späteren Jahren konzentrierte sich Calder vor allem auf grossformatige, monumentale Auftragsarbeiten. Daneben realisierte er aber auch immer wieder kleinere Werke, darunter etwa das hier angebotene «Stabile», das um 1948 entstand.

Es ist ein Kabinettstück von stiller Kraft, fragil und doch mit sicherer Ruhe auf dem Boden stehend. Drei weisse Scheiben werden von zwei filigranen Metallarmen in schwebender Balance gehalten, von denen einer selbst auf einem in Rot und Schwarz gefassten Ständer balanciert. In dieser kleinen Arbeit verdichtet sich Calders ganze spielerische Leichtigkeit, die er mit denkbar einfachen Mitteln zur vollendeten Form gebracht hat.



Le Monstre de Notre-Dame

1953. Öl, Tempera, Sand und Sägemehl auf Leinwand. 106,4 × 83,7 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Marc Chagall 953». Auf einem neuen Chassis mit umseitigen Leinwandverstärkungen aufgezogen. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 1200 000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung (Nr. 2026082) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 27. April 2026, liegt vor

Provenienz

Nachlass Marc Chagall, von dort an
Internationale Privatsammlung

Literatur

Franz Meyer, Marc Chagall, Paris 1964, S. 891
Itzhak Goldberg, Chagall, Paris 2019, S. 289, 268

Ausstellungen

Paris 1954, Galerie Maeght, Marc Chagall, Kat. Nr. 3
Basel 1956, Kunsthalle, Marc Chagall, Werke aus den letzten 25 Jahren, Kat. Nr. 67
Bern 1956, Kunsthalle, Marc Chagall, 1950–1956, Kat. Nr. 27
Saragossa 1998, Centro de exposiciones y congresos, Marc Chagall, Pinturas alrededor de la serie de París, gouaches y aguadas, esculturas y litografías, Kat. Nr. 57
Johannesburg 2000, Standard Bank Gallery, Marc Chagall, The Light of Origins, La lumière des origines, Kat. Nr. 43
Nizza 2001, Musée national Message Biblique Marc Chagall, Marc Chagall, Paysages, ohne Kat.
Paris 2003, Grand Palais/Museum of Modern Art, Chagall, connu et inconnu, Kat. Nr. 140
San Francisco 2003, Museum of Modern Art, Chagall, Kat. 105
Turin 2004, Marc Chagall, Galleria d'Arte Moderna, Marc Chagall, Un maestro del '900, Kat. Nr. 100
Seoul/Busan 2004, Museum of Art/Metropolitan Art Museum, Chagall, Magician of Color, S. 93
Ishøj 2006, Arken Museum of Modern Art, Chagall's World of Love, ohne Kat.
Baden-Baden 2006, Museum Frieder Burda, Chagall in neuem Licht, Kat. Nr. 175
Rom 2007, Complesso del Vittoriano, Chagall delle meraviglie, S. 233
Martigny 2007, Fondation Pierre Gianadda, Chagall, Entre ciel et terre, Kat. Nr. 157
Zagreb 2007/2008, Galerija Klovičevi dvori, Marc Chagall, Priča nad pričama, ohne Kat.
Nizza/Rom/Verona/San Sebastian 2010/2011, Musée national Marc Chagall/Museo dell'Ara Pacis/Galleria d'arte moderna Palazzo

Forti/Sala Kubo-Kutxa, Sens dessus dessous, le monde renversé de Marc Chagall, Kat. Nr. 53

Madrid 2012, Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Chagall, Kat. Nr. 77

Paris/Budapest 2013/2014 Musée du Luxembourg/Magyar Nemzeti Galeria, Chagall, Entre guerre et paix, Kat. Nr. 84

Rouen 2014, Musée des Beaux-Arts, Cathédrales, 1789–1914, un mythe moderne, Kat. Nr. 101

Mailand/Brüssel 2015, Palazzo Reale/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Marc Chagall, Rétrospective 1908–1985, S. 227
Rovigo 2020, Palazzo Roverella, Anche la mia Russia mi amerà, Kat. Nr. 80

Nach den Erfahrungen von Exil und Krieg hatte sich Marc Chagall wieder in Frankreich niedergelassen und widmete sich in seiner «Série de Paris» verstärkt Motiven, die seine persönliche Beziehung zu Paris und vor allem seine Vision von der Stadt widerspiegeln. Die Stadt erscheint dabei nicht als realistische Ansicht, sondern als konzentriertes Sinnbild der Erinnerung.

Der Titel des Gemäldes bezieht sich auf die berühmten Wasserspeier in Form von Chimären der Kathedrale Notre-Dame. Chagall kreiert aus einer dieser Figuren ein fantastisches Mischwesen, das zwischen Mensch und Tier oszilliert und über die Dächer von Paris blickt. Es trägt auch die Züge vom «mystischem» Tier, das sich als Metapher für die Kreativität in zahlreichen seiner Werke findet. Die nächtliche Stadtlandschaft ist in leuchtenden Blautönen gehalten und vermittelt eine geheimnisvolle Atmosphäre. Neben dem Monster erscheinen weitere für Chagall typische Motive: ein Hahn und ein schwebendes Liebespaar. Der Hahn, ein häufiges Motiv bei Chagall, kann als Symbol für Erneuerung, Lebensfreude und schöpferische Energie verstanden werden. Die schwebenden Liebenden gehören zu den zentralen Bildthemen des Künstlers und verweisen auf die Kraft der Liebe, die auf der Suche nach einer Bleibe Raum und Zeit überwindet.

Stilistisch zeigt das Werk die charakteristischen Merkmale von Chagalls reifer Malerei. Die Perspektive ist aufgehoben, Realität und Traum verschmelzen miteinander. Die intensive Farbigkeit dient nicht der naturgetreuen Wiedergabe, sondern dem Ausdruck von Stimmung und Gefühl. Besonders das dominante Blau erzeugt eine Atmosphäre zwischen Nacht, Erinnerung und Vision, die Farbe wird zum Thema der Komposition.

«Le Monstre de Notre-Dame» ist damit weit mehr als eine Stadtansicht. Das Gemälde verwandelt Paris in einen imaginären Kosmos, in dem persönliche Erinnerungen und kulturelle Symbole zusammenfinden. Es veranschaulicht Chagalls Überzeugung, dass die Kunst nicht die sichtbare Wirklichkeit abbilden sollte, sondern eine innere Wahrheit sichtbar machen sollte. Dadurch zählt das Werk zu den eindrucksvollsten Beispielen seiner Bildwelt.



73 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Le peintre en bleu et le cheval rouge dans la nuit au violoniste

1966. Gouache, Tusche, Fettstift und Grafit auf Aquarellpapier. 42,6 × 31,4 cm.
Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Rückseitig mit einer
Skizze in Grafit für ein Glasfenster. Farbfrisch und in tadellosem Zustand.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung (Nr. 2026084) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert
vom 29. April 2026, liegt vor

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Das vorliegende Blatt entfaltet eine geheimnisvolle Bildwelt, in der Erinnerung,
Liebe und schöpferische Fantasie zu einer poetischen Einheit verschmelzen.
Marc Chagall verzichtet auf eine herkömmliche Raumordnung und lässt Figu-
ren, Tiere und Symbole im scheinbar freien Bildraum schweben. Im Hintergrund
ist seine Heimatstadt Witebsk zu sehen.

Rechts im Bild erscheint in monumentaler Form der Maler selbst, in Blau geklei-
det und mit Palette in der Hand. Er verkörpert den schöpferischen Menschen,
der zwischen Wirklichkeit und Imagination vermittelt. Ihm gegenüber steht das
geheimnisvolle, rote Pferd, eines der vieldeutigen Tierwesen Chagalls.

Die Nacht wird von weiteren symbolischen Zeichen belebt. Der Hahn, ein häu-
figes Motiv Chagalls, steht für Wachsamkeit, Erneuerung und Lebensenergie.
Die Wanduhr erinnert an die Vergänglichkeit des Daseins und an die Hinterfra-
gung der Heimat, während die Sonne als Sinnbild von Licht, Hoffnung und schöp-
ferischer Inspiration den Bildraum trotz des dunklen Hintergrunds durchdringt.
Eine besondere Rolle kommt dem im oberen Bildrand kaum sichtbaren Geiger
zu, der wie eine Erscheinung des wandernden Juden auftaucht. Seine Musik
verbindet die Figuren und verleiht dem Bild einen gemeinsamen Rhythmus.
Unten links findet sich die Geliebte als geheimnisvolle Erscheinung in Weiss.
Zusammen bilden all diese Elemente ein Geflecht aus Zeichen, das den
Betrachtenden einen sehr persönlichen Zugang zu Chagalls Werken erlaubt.



74 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Bouquet de marguerites et violettes

Sils, Sommer 1972. Gouache, Tusche und Grafit auf handgeschöpftem J. Bar-cham Green Papier mit Wasserzeichen. 59 × 37,5 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Farbfrisch und in tadellosem Zustand.

Schätzung CHF 225000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung (Nr. 2026085) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 29. April 2026, liegt vor

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Marc Chagall hielt sich in den Sommermonaten mehrmals im Oberengadin auf, dessen klare Luft, das intensive Licht und die eindrucksvolle Landschaft ihn nachhaltig beeindruckten. Fünfmal weilte er im Hotel Waldhaus in Sils.

Die weite Ebene und die besondere Atmosphäre des Hochtals spiegeln sich in mehreren Werken aus dieser Zeit wider. Auch das vorliegende Blatt mit einem üppigen Sommerbouquet vor dem Fenster ist im Engadin entstanden. Margeriten und vermutlich Rittersporn blühen mit einem Veilchengesteck um die Wette und laden uns zur Entdeckung der Landschaft aus ihrer Perspektive ein. Der Blumenstrauß steht in Marc Chagalls Œuvre als ephemere, metaphorische Inspirationsquelle, die die Grenze zwischen Aussen- und Innenraum verschwimmen lässt, ja sogar aufhebt. Blumen nehmen denn auch stets eine Hauptrolle ein. 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, die die Innenwelt mit Duft und Farben nachhaltig verändern.



75 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

Scène de village enneigé autour de l'homme au visage vert

1976. Gouache, Tusche, Pastell und Grafit auf Arches mit Blindstempel. 76,3 × 56 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «Marc / Chagall». Farbfrisch und in tadellosem Zustand.

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung (Nr. 2026083) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 27. April 2026, liegt vor

Provenienz

Nachlass des Künstlers

In den späteren Werken verband Marc Chagall die in den frühen Arbeiten bereits angelegten, simultanen Narrationsstränge weiter zu komplexen Bildergeschichten. Die Gleichzeitigkeit erlaubt es den Betrachtenden, ihren eigenen Weg durch das Bild zu finden.

Die hier angebotene Gouache stellt eine ganz besondere Vision des Malers dar, gespickt mit den für den Künstler charakteristischen Elementen aus verschiedenen Zeiten und Orten: Die ganze Szene spielt sich auf oder über einem Platz seiner Geburtsstadt Witebsk ab. Im Hintergrund sind die verschneiten Dächer der Häuser zu sehen und der Baum, der auf dem Platz steht, scheint eigentümlich aus sich heraus zu leuchten. Die Bevölkerung geht ihren traditionellen Arbeiten nach. Über dem Baum ist der Maler selbst zu sehen, es scheint als male er die Szene direkt auf ein Blatt oder eine Leinwand. Über ihm schwebt über die ganze Bildbreite eine Mutter mit dem Kind – ein Leitmotiv in Chagalls Schaffen, das sinnbildlich für das Leben und die Liebe steht, wie der Hahn und die leuchtenden Bäume. Ein sehr reich komponiertes, strukturiertes Blatt, das den Kosmos Chagall ausgesprochen schön einfängt.



Ikaraundi

1957. Geschmiedetes Eisen. 48 × 141 × 68 cm. Mit eingeschlagenem Monogramm. Das Eisen mit wunderbar rot-brauner Patina. In sehr schönem Zustand.

Schätzung CHF 3000000

Werkverzeichnis

Ignacio Chillida/Alberto Cobo, Eduardo Chillida, Catalogue Raisonné of Sculpture, San Sebastián, 2014, Nr. 1957001, das dort erwähnte Exemplar (in Eisen)
Wir danken dem Archiv Chillida, Hernani, namentlich Alberto Cobo, für die freundliche Auskunft

Provenienz

Galerie Maeght, Paris, dort wohl 1961 erworben von
Slg. Ida Chagall und Franz Meyer jun., durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Pierre Volboudt, Chillida, Paris 1967, Kat. Nr. 19
Claude Esteban, Chillida, Paris 1971, Kat. Nr. 7
Santiago Azarna, La aventura espacial de Chillida, Gure Lur 1, San Sebastián 1973, S. 94
Kosme de Barañano y Letamendia, La obra artística de Eduardo Chillida, Bilbao 1988, S. 13
Octavio Paz, Eduardo Chillida, and Gisèle Michelin, Chillida, Paris 1979, Kat. Nr. 49
Christa Lichtenstern, Barbara Münkner, Mario Terés, Chillida und die Musik, Köln 1997, S. 14
Carla Schulz-Hoffmann, Thomas W. Gaehtgens, Eduardo Chillida, Buscando la luz, München 2002, Kat. Nr. 8
Klaus Bussmann, Chillida, Hauptwerke, München 2003, S. 30
Rosalía Torrent Esclapés, Enriqueta Antolín, Luis González Robles, Un siglo de arte español en el exterior, España en la Bienal de Venecia 1895–2003, Madrid 2003, S. 135

Ausstellungen

Da bereits kurz nach Erschaffung der Eisenplastik vier Bronzen davon gegossen wurden, kann auch mit Unterstützung des Archivs Chillida, Hernani, nicht immer klar festgestellt werden, ob das Eisenoriginal oder einer der Güsse in den Ausstellungen vertreten war.

Venedig 1958, XXIX Biennale d'arte di Venezia, Giardini della Biennale, S. 331, Eisen
Paris 1961, Galerie Maeght, Chillida, Sculptures récentes, Kat. Nr. 11, Eisen

Basel 1962, Kunsthalle, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 16, Eisen
New York 1964, New York World's Fair, Contemporary Sculptors of Spain at the New Yorker world's Fair, Kat. Nr. 5
London 1965, McRoberts & Tunnard Gallery, Chillida, Kat. Nr. 8
Duisburg 1966, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 16, Eisen
Houston 1966, Museum of Fine Arts, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 13, Eisen
Zürich 1969, Kunsthhaus, Eduardo Chillida, Plastik, Zeichnungen, Graphik, Kat. Nr. 3, Eisen
Amsterdam 1969, Stedelijk Museum, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 18, Eisen
Mexiko Stadt 1970, Galerías del Palacio de Bellas Artes, Pintura y escultura vasca contemporáneas, S. 15
Strassburg 1971, Ancienne Douane, Musée d'Art Moderne, Agora I, Kat. Nr. 19
Treigny-Perreuse-Sainte-Colombe 1974, Château de Ratilly, Chillida, Kat. Nr. 6, Eisen
Pittsburgh 1979, Carnegie Museum of Art, Chillida, de Kooning, Kat. Nr. 49
Madrid 1980, Palacio de Cristal, Exposición antológica de Eduardo Chillida, Kat. Nr. 49
Basel 1982, Galerie Beyeler, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 7, Eisen
Pforzheim 1987, Stadtmuseum, Eduardo Chillida, Kat. Nr. 4
Venedig 1990, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Omaggio a Eduardo Chillida, S. 58/59
Gijón/Bilbao/Caracas 1991/1992, Palacio Revillagigedo/Sala Rekalde/Centro Cultural Consolidado de Caracas, Chillida, Escala humana, Kat. Nr. 152
Donostia-San Sebastián 1992, Palacio de Miramar, Chillida en San Sebastián, Kat. Nr. 78
Frankfurt am Main 1993, Schirn Kunsthalle, Eduardo Chillida, Eine Retrospektive, Kat. Nr. 11
Lissabon 1995, Fundação Calouste Gulbenkian, Chillida, Balerdi, Larrea, S. 29
Burgos 1996, Casa del Cordón, Chillida, S. 64
Barcelona 1997, La Pedrera, Chillida-Leku, S. 35
Madrid/Bilbao 1998/1999, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo Guggenheim, Chillida 1948–1998, Kat. Nr. 11
Valencia 1998, IVAM Centre Julio González, Eduardo Chillida, Elogio del Hierro, S. 64/65
Barcelona 2003, Fundació Joan Miró, Chillida, S. 73
Donostia-San Sebastián 2014, Sala kubo-kutxa Aretoa, Eduardo Chillida, Bideak, Caminos, S. 166/196



Mit der Rückkehr ins Baskenland Anfang der 1950er-Jahre vollzog Eduardo Chillida einen entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Nach ersten Jahren in Paris, wo er sich mit figurativen Arbeiten aus Gips und Ton beschäftigte, fand er in der Arbeit mit geschmiedetem Eisen zu jener eigenständigen Ausdrucksform, die sein späteres Werk prägen sollte. In seinem Atelier in Hernani, das über eine eigene Schmiede verfügte, entstanden die ersten grossen Experimente mit dem Material. Hier entwickelte er die charakteristische Verbindung von Kraft, Bewegung und räumlicher Spannung, die sein Œuvre unverwechselbar macht.

Die 1957 entstandene Skulptur «Ikaraundi» nimmt innerhalb dieser Werkphase eine besondere Stellung ein. Sie gehört zu den wenigen Eisenarbeiten, die später zusätzlich in einer kleinen Bronzeedition vervielfältigt wurde. Das vorliegende Werk ist die ursprüngliche, vom Künstler geschmiedete Eisenfassung und damit Ausgangspunkt der vier Bronzeabgüsse.

Der Titel lässt sich aus dem Baskischen mit «Grosses Zittern» übersetzen und verweist auf die bewegte, beinahe pulsierende Wirkung der Form. Die Skulptur besteht aus einem einzigen Metallband, das durch Schneiden, Biegen und Schmieden in ein komplexes Geflecht aus Linien, Flächen und Winkeln verwandelt wurde. Trotz ihrer materiellen Schwere vermittelt die Arbeit eine überraschende Leichtigkeit und Dynamik. Die geschwungenen und gegeneinander versetzten Elemente scheinen den umgebenden Raum in Schwingung zu versetzen und machen ihn als aktiven Bestandteil der Komposition erfahrbar. Chillida formulierte dies so: «Die Skulptur ist eine Funktion des Raums. Ich meine damit nicht den Raum ausserhalb der Form, der das Volumen umgibt und in dem die Formen existieren, sondern den Raum, der von den Formen erzeugt wird, der in ihnen existiert und der umso wirkungsvoller ist, je unauffälliger er wirkt. Man könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der Formen ausdehnt und zusammenzieht, der ihren Raum [...] für den Blick öffnet. Ich betrachte ihn nicht als etwas Abstraktes, sondern als eine Realität, die so greifbar ist wie das Volumen, das ihn umhüllt.» (zitiert aus: Ausstellungskatalog Madrid/Bilbao 1998/1999).

In diesen Jahren entwickelte Chillida eine Bildsprache, die sich bewusst von jeder gegenständlichen Darstellung löste. Statt Figu-

ren oder Erzählungen interessierten ihn die Möglichkeiten des Materials und die Beziehung zwischen Form und Leere. Der Kunsthistoriker Kosme de Barañano y Letamendía beschreibt diese Haltung 1999 im Ausstellungskatalog Madrid/Bilbao 1998/1999 treffend: «Chillida zeigt, dass eine Skulptur auch ein inneres Feuer braucht, um eine eigene Musik zu vermitteln und ihren Raum zu schaffen. Ein klares Beispiel ist die Plastik «Ikaraundi» von 1957, eine gebrochene Linie wie eine Partitur, die aus dem Feuer hervorgeht. Bachs Akkorde sind hier auf dem gut gestimmten Eisen gemeisselt.».

James Johnson Sweeney erkannte in den Arbeiten der 1950er-Jahre eine neue künstlerische Freiheit. Er sah darin «eine Ausdrucksweise, die seinem Temperament besonders entsprach, vielleicht nicht nur seinem persönlichen Temperament, sondern sogar dem spanischen Temperament: ein Ausdruck des Kontrasts zwischen Extremen [...] wir sehen dies beispielsweise in «Ikaraundi» von 1957 und in den Werken, die in den folgenden drei Jahren darauf folgten. Wir sehen, wie er ein einzelnes Stück Metall oder später einen Metallstab nimmt, es schneidet und so biegt, dass der Formfluss ununterbrochen bleibt und die Einheit der Gestaltung durch den Kontrast zwischen der daraus resultierenden Vielfalt der Formen und unserem Bewusstsein für das einzelne, ununterbrochene Stück, aus dem sie stammen, betont wird.» (Ausstellungskatalog Valencia 1998).

Carola Giedion-Welcker charakterisierte die Arbeit im Ausstellungskatalog Zürich 1969 als «das Fortissimo einer Schwingung, die aus einem tiefen Reservoir in der Erde aufsteigt und als rhythmisch organisierte Bewegung im Raum weiter vibriert.» Damit beschreibt sie treffend die besondere Qualität von «Ikaraundi»: eine Skulptur, die Masse und Leere, Spannung und Harmonie, Material und Raum in ein aussergewöhnliches Gleichgewicht bringt.

Das Werk zählt heute zu den Schlüsselarbeiten und wird von einigen Autorinnen und Autoren sogar als Hauptwerk der frühen Schaffensphase Chillidas bezeichnet und markiert einen wichtigen Moment in der Entwicklung der modernen Skulptur.



77 Christo (Christo Vladimirov Javacheff)

Gabrovo 1935–2020 New York

Valley Curtain (Project for Colorado)

1972. Schwarze und farbige Kreiden, Farbstifte, Gouache und Stoffcollage auf Papier auf Holzplatte. 70,7 × 55,4 cm. Unten links vom Künstler in schwarzem Farbstift signiert und datiert «Christo 1972», darunter betitelt «Valley Curtain (Project for Colorado) Grand Hogback, 7 miles North from Rifle; Height 180'0" (at center) 365'0" (at Main Support) Width: 1250'0"». In sehr gutem Zustand, in der originalen Montierung.

Schätzung CHF 40 000

Provenienz

Galerie Annely Juda, London, rückseitig mit Etikett, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

«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 Nylon wurde von einer Gruppe aus Bauarbeitern, Aushilfskräften, Kunstschul- und Collegestudenten sowie Wanderkünstlern mit Seilen befestigt. Die Tragseile überspannten eine Länge von 417 Metern, wogen 61 Tonnen und waren in 864 Tonnen schweren Betonfundamenten verankert. 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 Originallithografien finanziert.

CABLE CLIFF CONNECTION -
ORIGINATOR OPEN SOCKET AND CLIP

365'0"

6 DEAD MAN
CONCRETE TO BE 4000 PSI ULTIMATE COMPRESSIVE STRENGTH

Chato 1972

VALLEY CURTAIN (PROJECT FOR COLORADO / GRAND HOGBACK, 7 miles NORTH FROM RIFLE, HEIGHT 180'0" (AT CENTER) / 365'0" (AT HORN SUPPORT) / WIDTH: 1250'0"

Walchensee, Winterlandschaft

1923. Öl auf Karton auf fester Holzplatte aufgelegt. 50 × 61 cm.
Unten links vom Künstler signiert und datiert «Lovis Corinth / 1923».
Farbfrisch und in pastoser Malweise. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Béatrice Hernad/Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth, Die
Gemälde, Werkverzeichnis, München 1992, Nr. 932

Provenienz

Slg. Dr. Erich Goeritz, Berlin (1889–1955)

Heinrich Thannhauser, Berlin

Slg. Max Glaeser, Eselsfürth (1871–1931)

Privatsammlung Südafrika

Galerie Grosshennig, Düsseldorf

Privatsammlung Deutschland

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 35

Privatsammlung Deutschland

Privatsammlung Schweiz

Literatur

Weltkunst, Heft 20, München 1975, S. 1651

Ausstellungen

Berlin 1923, Nationalgalerie, Lovis Corinth, Kat. Nr. 159

Berlin 1926, Nationalgalerie, Lovis Corinth, Kat. Nr. 365, dort betitelt
«Beschneiter Abhang am Walchensee»

Hannover 1950, Landesmuseum, Lovis Corinth, Kat. Nr. 107

Hannover 1958, Kunstverein, Lovis Corinth, Gedächtnisausstellung,
Zur Feier des 100. Geburtsjahres, Kat. Nr. 105

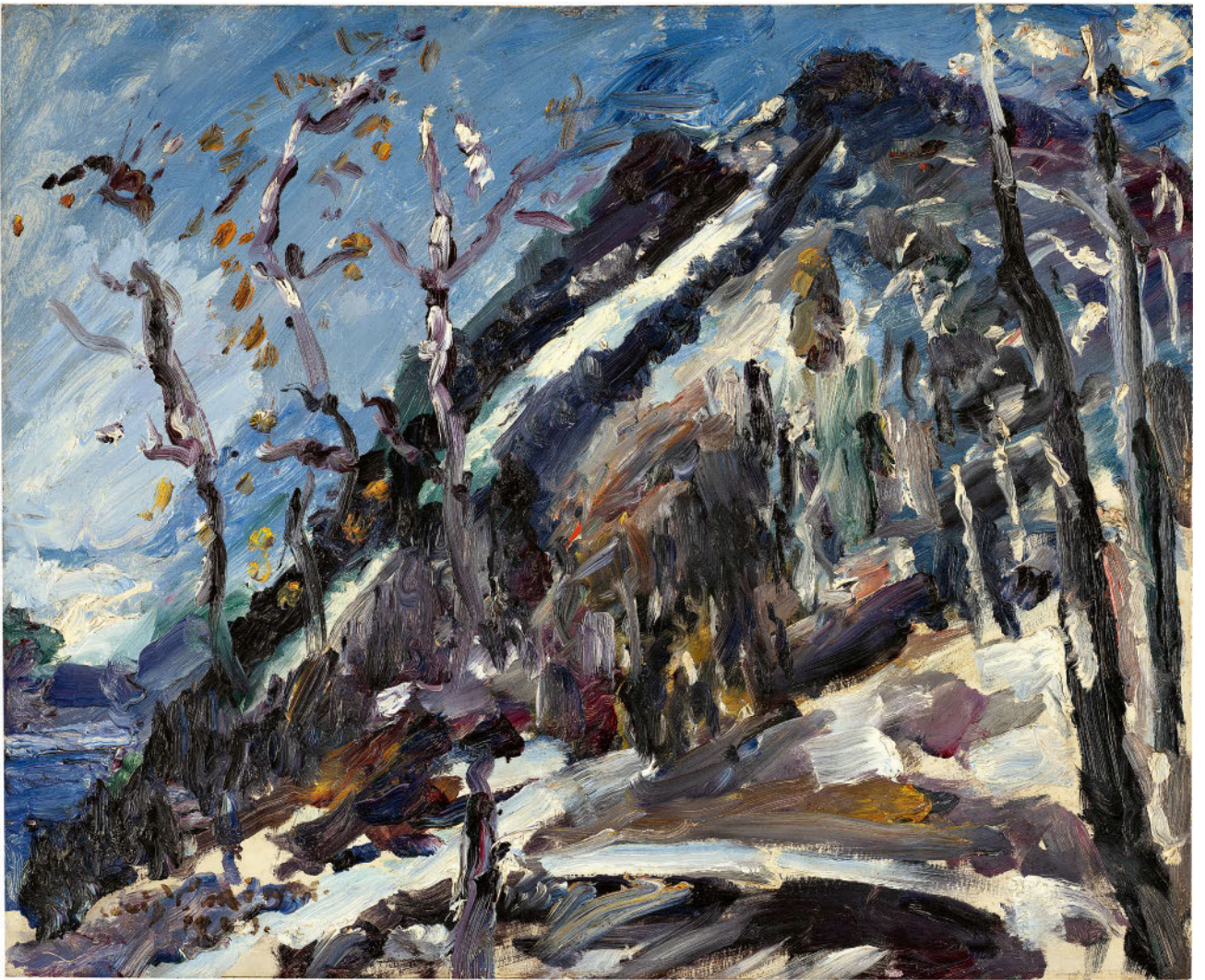
Wolfsburg 1958, Stadthalle, Lovis Corinth, Gedächtnisausstellung
zum 100. Geburtstag, ohne Kat.

Bielefeld 1974, Kunsthalle, Lovis Corinth 1858–1925, Aquarelle,
Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 43

Köln 1976, Kunsthalle, Lovis Corinth, Gemälde, Aquarelle, Zeich-
nungen und druckgraphische Zyklen, Kat. Nr. 91

Regensburg/Bremen 1986, Ostdeutsche Galerie/Kunsthalle, Lovis
Corinth, Die Bilder vom Walchensee, Vision und Realität, Kat. Nr. 64

Das vorliegende eindrucksvolle Spätwerk von Lovis Corinth ent-
stand während eines der regelmässigen Aufenthalte des Künstlers
in Urfeld am Walchensee. Der Maler und seine Frau besaßen seit
1919 ein Holzhaus in der Gemeinde Kochel am See. Corinth zog in
die bayerischen Voralpen nach den belastenden Jahren des Ersten
Weltkriegs und unter dem Einfluss der politischen Unruhen der
Nachkriegszeit. In der Natur fand er neue Inspiration und entwickelte
eine besonders freie, expressive Malweise. Mit lebendigen Pinsel-
strichen, kräftigen Farben und einer dynamischen Bildgestaltung
hielt er die wechselnden Stimmungen der gebirgigen Landschaft
fest. Unser Gemälde zeigt den Herzogstand, der sich mit einer Höhe
von 1731 Metern über Meer nordwestlich des Walchsees erhebt und
dessen Hänge von einer weissen Schneedecke überzogen sind.
Der markante Berg bildet gemeinsam mit dem benachbarten Heim-
garten einen Höhenzug. Im Vordergrund rahmen mit leichtem
Schnee bedeckte Bäume die Komposition und lenken den Blick in
die Tiefe des Bildraums. In der linken Bildhälfte ist ein Ausschnitt
des Walchensees zu sehen. Die ruhige Winterlandschaft vermittelt
eine klare, frische Atmosphäre. Corinth war von den besonderen
Lichtverhältnissen, der klaren Bergluft und dem Zusammenspiel von
Bergen, Himmel und Wasser fasziniert. In den folgenden Jahren
schuf er mehr als sechzig Gemälde, die den See und seine Umge-
bung in unterschiedlichen Jahreszeiten und Wetterstimmungen
zeigen. Zu den bemerkenswerten Winterbildern dieser Schaffens-
phase zählen nebst dem vorliegenden Gemälde die Bilder «Wal-
chensee, Neuschnee, 1922» (Hernad/Berend-Corinth 873) sowie
«Walchensee im Winter, 1923» (Hernad/Berend-Corinth 897). Die
Walchensee-Bilder des Künstlers gelten heute als Höhepunkte
seines Spätwerks und dokumentieren eindrucksvoll die enge Ver-
bindung des Künstlers zur oberbayerischen Landschaft.



Le liseur

Um 1868. Öl auf Holztafel. 25,5 × 32,5 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «h.D.». Die intakte Holzplatte ist in einem leichten Rahmen fixiert. Stellenweise feine Krakelüren und Faltenbildung in der Farbe. Mit kleineren retuschierten Bereichen. In sehr gutem Zustand.

Schätzung CHF 90 000*

Werkverzeichnis

Karl Eric Maison, Honoré Daumier, Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings, Vol. I, London 1967, Nr. 212

Provenienz

Armand François Paul Desfriches, Comte Doria, dessen Sammlung versteigert bei

Auktion Galerie Georges Petit, Paris, 5. Mai 1899, Los 135

Auktion Hôtel Drouot, Paris, 12. Dezember 1900, Los 4

Henri Rouart, Paris

Wohl Paul Rosenberg, Paris, dort möglicherweise 1921 erworben von

Richard Bühler, Winterthur, dort am 1. Oktober 1928 erworben von

Richard Bühler und Moderne Galerie Thannhauser, München und Berlin, am 24. September 1937, übertragen an

Richard Bühler und Thannhauser Maison d'Art, Paris, dort 1947 erworben von

Richard Bühler, Winterthur, dort zwischen 1956 und 1978 erworben von

Justin K. Thannhauser, New York und Bern

Galerie Christian Fyrt, Knokke-Heist, dort erworben von

Privatsammlung Grossbritannien

Literatur

Stefan Koldehoff und Chris Stolwijk (Hrsg.), The Thannhauser Gallery, Marketing Van Gogh, Brüssel und Amsterdam 2017, S. 23, 35 und 228

Valerie Ender, Von wirtschaftlichem Aufstieg, Verfolgung und Exil, Die Galerie und Sammlung Thannhauser 1909–2005, Köln 2023, S. 88

Ausstellungen

Wohl Basel 1921, Kunsthalle, Société des Beaux-Arts, Exposition de Peinture française, Kat. Nr. 57

Wohl Paris 1927, Galerie L. Dru, Aquarelles et Dessins de Daumier, Kat. Nr. 35, dort betitelt «Lecture»

London 1936, The Leicester Galleries, Kat. Nr. 93

New York 1956, Solomon R. Guggenheim Museum, Collection Justin K. Thannhauser, Kat. Nr. 105

Raleigh 1956, North Carolina Museum of Art, French Painting of the Last Half of the 19th Century

London 1961, Tate Gallery, Daumier, Paintings and Drawings, Kat. Nr. 37

Bern 1978, Kunstmuseum, Sammlung Justin K. Thannhauser, Kat. Nr. 7

Daumier war einer der bedeutendsten Karikaturisten des 19. Jahrhunderts. Er schuf über 4000 politische und gesellschaftskritische Lithografien für Zeitschriften wie La Caricature und Le Charivari. Seine Zeichnungen und Malereien blieben jedoch zeitlebens fast völlig unbeachtet. Es handelt sich dabei meist um kleinformatige Gemälde mit einer dunklen, erdigen Palette, mit denen er die Menschen im Alltag genau beobachtete. Er malte mit schnellen, fast skizzenhaften Pinselstrichen. Seine Behandlung von Licht und Schatten machte ihn zum wichtigen Wegbereiter des Impressionismus. Auch in «Le liseur» verzichtet Daumier auf feine Details, es ist ihm wichtig, die Stille des Augenblicks zu erfassen. Das Licht fällt auf das Gesicht des Lesenden und das Buch, während der Hintergrund im erdigen, dunklen Schatten verschwindet.

Dem Sujet des Lesens widmete Daumier eine ganze Reihe von Gemälden. Es steht für das wachsende, gebildete Bürgertum, aber auch für die zunehmende Bedeutung der Presse und der Literatur im Alltag.



80 Edgar Degas

1834 Paris 1917

Danseuses

Um 1879. Gouache auf Seide, leicht mit Gold gehöht, auf Karton aufgezogen. 31,2 × 61,2 cm, Seide; 35,4 × 65,5 cm, Karton. Oben links vom Künstler in Gouache signiert «Degas». Oben links mit einem kleinen Riss in der Seide. Der Karton mit Kleberesten und Spuren einer alten Montierung. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 650 000*

Werkverzeichnisse

Paul-André Lemoisne, Degas et son œuvre, Band II, New York/London 1984, Nr. 556

Jacques Lassaigue/Fiorella Minervino, Tout l'œuvre peint de Degas, Paris 1974, Nr. 551

Provenienz

Galerie Durand-Ruel, Paris

Slg. Gustave Pellet, Paris

Slg. Maurice Exsteens, Paris

Klipstein und Kornfeld, Bern, 1960 an der Ausstellung erworben von

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

Literatur

Paul-André Lemoisne, Degas et son œuvre, Paris 1954, Abb. nach S. 88

Yujiro Shinoda, Degas, Der Einzug der japanischen in die französische Malerei, Dissertation, Köln/Tokyo 1957, S. 87/88

Monika Kopplin, Das Fächerblatt von Manet bis Kokoschka, Dissertation, Saulgau 1981, S. 77/78

Götz Adriani, Edgar Degas, Pastels, Dessins, Esquisses, Paris 1985, Nr. 120

Denis Rouart, Degas à la recherche de sa technique, Genève 1988, S. 25

Anne Sefrioui, Eventails impressionnistes, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, S. 128/129

Ausstellungen

Paris 1948/1949, Galerie Charpentier, Danse et divertissement, Kat. Nr. 77

Bern 1960, Klipstein und Kornfeld, Choix d'une collection privée, Sammlungen G.P. [Gustave Pellet] und M.E. [Maurice Exsteens], Kat. Nr. 14

Berlin 1965, Haus am Waldsee, Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, Kat. Nr. 23

Tokyo 1968, The National Museum of Modern Art, Mutual Influences between Japanese and Western Arts, S. 88

München 1972, Haus der Kunst, Olympiade-Ausstellung, Kat. Nr. 811

Tübingen/Berlin 1984, Kunsthalle/Nationalgalerie, Edgar Degas, Pastelle, Ölskizzen, Zeichnungen, Kat. Nr. 120

Stuttgart/Zürich 1984, Staatsgalerie/Museum Bellerive, Komposition im Halbrund, Fächerblätter aus vier Jahrhunderten, Kat. Nr. 67

Paris 1984, Centre culturel du Marais, Degas, Le modelé et l'espace, Kat. Nr. 151

Manchester/Cambridge 1987, Whitworth Art Gallery/Fitzwilliam Museum, The Private Degas, Kat. Nr. 137

Paris/Tokyo 1988, Grand Palais/Musée national d'art occidental, Le Japonisme, Kat. Nr. 203

Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 15

Berlin 1993, Martin Gropius-Bau, Japan und Europa, 1543–1929, Kat. Nr. 14/37a

Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 3

Ingelheim 2001, Internationale Tage, Altes Rathaus, Japan, Quelle der Inspiration, Kat. Nr. 88

Detroit/Philadelphia 2002/2003, The Detroit Institute of Arts/Philadelphia Museum of Art, Degas and the Dance, S. 289

Rom 2004/2005, Complesso del Vittoriano, Degas, Classico e modern, Kat. Nr. 36

London/Washington 2005/2006, Tate Britain/The Phillips Collection, Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec, London and Paris 1870–1910, Kat. Nr. 38

Lausanne 2012, Fondation de l'Hermitage, Au fil des collections, de Tiepolo à Degas, Kat. Nr. 53

Karlsruhe 2014/2015, Staatliche Kunsthalle, Edgar Degas, Klassik und Experiment, Kat. Nr. 63

Essen/Zürich 2014/2015, Museum Folkwang/Kunsthhaus, Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan, Kat. Nr. 84 (nur in Zürich ausgestellt)

Giverny 2018, Musée des impressionnistes, L'éventail impressionniste, Abb. S. 28

Basel 2021/2022, Kunstmuseum, Camillo Pissarro, Das Atelier der Moderne, Kat. Nr. 69

Frankfurt am Main 2022, Städel Museum, Renoir, Rococo Revival, Der Impressionismus und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts, Kat. Nr. 39

Das hier angebotene Fächerblatt greift eine Tradition in der Malerei auf, die seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts durch die Verbreitung japanischer Holzschnittdarstellungen in Europa wieder in Mode kam. Das aufkommende Interesse an bemalten Fächern traf den Geschmack der Gesellschaft der Belle Époque und fand als Thema und Motiv verschiedentlich Eingang in Edgar Degas' Kunstschaffen.

Edgar Degas begann im Jahr 1871 mit Studien zu Tänzerinnen an der Pariser Oper, die von da an zu seinen wohl wichtigsten Motiven wurden. Die grosse Zeit des romantischen Balletts war in Paris im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vorbei, und so richtete sich das Interesse des Künstlers mehr auf das «Corps de ballet» mit den tänzerischen Körperhaltungen und Posen der Ballerinen als auf einzelne Bühnenstars.

Aus leicht erhöhter Perspektive ist bei der hier angebotenen Arbeit ein Bühnenraum mit einer Gruppe von zwölf Tänzerinnen mit bunten Haarbändern dargestellt. Der Standpunkt des Malers ist der hintere Bühnenteil, mit Blick über das Parkett hin zum angedeuteten Zuschauerraum. Die Sicht auf Bühne und Festsaal sind durch kulissenartige, rotgefärbte Bäume weitgehend verdeckt.

«Danseuses» ist eine qualitätsvolle und charmante Arbeit wie auch eine Rarität: Von Degas sind lediglich 25 bemalte Fächer bekannt. Sämtliche zwischen 1878 und 1880 entstandenen Arbeiten zeigen Ballettszenen.



Um 1877. Monotypie in schwarzer Ölfarbe (Dessin à l'encre grasse, procédé négatif) auf dünnem glattem Velin, auf Karton aufgelegt. 12 × 16,2 cm, Plattenkante; 12,8 × 16,5 cm (leicht unregelmässig), Blattgrösse. Rückseitig auf dem Karton mit dem roten Stempel der Vente Degas «Atelier Ed. Degas». Blatt etwas gebräunt und leicht gewellt. Am oberen Rand rechts der Mitte minime alte Verletzung im Papier. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnisse

Eugenia Parry Janis, Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist, Cambridge 1968, Nr. 8

Jean Adhémar/Françoise Cachin, Edgar Degas, Gravures et Monotypes, Paris 1973, Nr. 6

Provenienz

Auktion Galerie Manzi-Joyant, Vente Degas, Estampes, Paris, 22.–23. November 1918, Nr. 197

Galerie Berès, Paris, dort 1964 erworben von

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

Literatur

Denis Rouart, Degas, Monotypes, Paris 1948, Abb. S. 8

Ausstellungen

Bern 1964, Kornfeld und Klipstein, Ausstellung 1864–1964, 100 Jahre Galerie, Kat. Nr. 7

Cambridge 1968, Fogg Art Museum, Degas Monotypes, Essay, Catalogue & Checklist, Kat. Nr. 8, Checklist Nr. 29

Paris 1984, Centre culturel du Marais, Degas, le modèle et l'espace, Kat. Nr. 265

Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 11

Martigny 1993, Fondation Pierre Gianadda, Degas, Kat. Nr. 122

Zürich/Tübingen 1994/1995, Kunsthaus/Kunsthalle, Degas, Die Portraits, Kat. Nr. 140

Vevey 1998, Musée Jenisch, Degas et Pissarro, Kat. Nr. 107

Genf 1999–2000, Musée d'art et d'histoire, Steinlen et l'Epoque 1900

Barcelona 2000, Museu Picasso, Steinlen y la época de 1900

Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad, de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 4

Tübingen 2005, Bordell und Boudoir, Schauplätze der Moderne, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kat. Nr. 28

Paris 2010, Musée d'Orsay, Crime et Chatiment, De Goya à Picasso, Kat. Nr. 404

New York 2016, Museum of Modern Art, Edgar Degas, A Strange New Beauty, Kat. Nr. 29

Im ausgehenden 19. Jahrhundert zählte Edgar Degas zu den kreativsten Nutzern der Monotypie, einer Technik, die zwar der Druckgrafik zugeordnet wird, streng genommen jedoch eine Mischform darstellt. Dabei werden Zeichnungen meist in Fetttusche oder verdünnter Ölfarbe auf eine Kupfer- oder Zinkplatte aufgetragen und mittels Presse oder Handabreibung auf das Papier gedruckt. Solange die Farbe auf der Platte noch feucht ist, kann der Künstler mit verschiedenen Mitteln künstlerisch eingreifen.

Zu den ersten Motiven, die Degas in dieser Technik realisierte, zählen Szenen aus dem Pariser Nachtleben, vor allem aus den beliebten Café-Concerts. Bei diesen handelte es sich um unter freiem Himmel stattfindende Bühnenprogramme, die durch Gaslampen beleuchtet wurden, und bei denen Akteure aus der Halbwelt auftraten. In der vorliegenden Arbeit hält der Künstler eine Sängerin mit ausdrucksstarker Gestik und Mimik im Helldunkel der Bühne fest. Für diese Monotypie wendete er wohl das «Procédé négatif» an, indem er mit Lappen und Fingern die Darstellung der zuvor schwarz eingefärbten Platte herauswischte. Das Besondere an Monotypien ist, dass es jeweils nur einen guten Abzug von der Platte gibt; jeder weitere Abzug wird deutlich schwächer. Degas verwendete Monotypien oft als Grundlage für eine weitere Überarbeitung mit Pastellkreiden.



82 Edgar Degas

1834 Paris 1917

Les trois danseuses nues mettant leurs chaussons (Blatt 1 und 2)

Um 1891/1892. Zwei Zinkografien auf Simili-Japan, davon eine mit Kohle und Pastell überarbeitet (Blatt 2). Je 19,7 × 27 cm, Darstellung; 25,1 × 31,9 cm, Blattgrösse (Blatt 1) bzw. 23,5 × 32,2 cm, Blattgrösse (Blatt 2). Unten rechts mit dem roten Stempel der Vente Degas «Atelier Ed. Degas» (Blatt 2). Beide Blätter leicht gewellt mit Atelierspuren, an den Rändern minim knittig, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnisse

Sue Welsh Reed/Barbara Stern Shapiro, Edgar Degas, The Painter as Printmaker, Boston 1984, Nr. 59 (Blatt 1) und Nr. 59a (Blatt 2)
Jean Adhémar/Françoise Cachin, Edgar Degas, gravures et monotypes, Paris 1973, Nr. 61 (Blatt 2)
Loÿs Delteil, Le peintre-graveur illustré, Edgar Degas, Paris 1919, Nr. 41 (Blatt 2)

Provenienz

Blatt 1:
Slg. Alexis Hubert Rouart, Paris, Lugt 2187a, vom Künstler als Geschenk an
Slg. Henri A. Rouart, Paris
Slg. Richard H. Zinser, Forest Hills, New York, Lugt 5581
Privatsammlung USA, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 18. September 2020, Los 40, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b
Blatt 2:
Auktion Galerie Manzi-Joyant, Vente Degas, Estampes, Paris, 22.–23. November 1918, Los 148 oder Los 198
Slg. Marcel Guérin, Paris
Slg. Gustave Pellet, Paris
Slg. Maurice Exteens, Paris
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Blatt 1:
Nicholas Gerald Stogdon, Edgar Degas, Etchings, Lithographs, Monotypes and Copper Plates, Islip 2006, Nr. 15

Blatt 2:

Richard Thomson, The Private Degas, Manchester/Cambridge 1987, Nr. 102

Ausstellungen

Blatt 2:

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henri Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 57
Boston/Philadelphia/London 1984/1985, Museum of Fine Arts/Philadelphia Museum of Art/Arts Council of Great Britain, Edgar Degas, The Painter as Printmaker, Kat. Nr. 59a
Manchester/Cambridge 1987, Whitworth Art Gallery/Fitzwilliam Museum, The Private Degas, Kat. Nr. 102
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 18
Martigny 1993, Fondation Pierre Gianadda, Degas, Kat. Nr. 58
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 6
Madrid 2004/2005, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Gauguin and the Origins of Symbolism
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 7
Zug 2010/2011, Kunsthhaus, Linea, vom Umriss zur Aktion, Kat. Nr. 62
Riehen 2012/2013, Fondation Beyeler, Edgar Degas. Das Spätwerk

Im ersten Verzeichnis des grafischen Œuvres Edgar Degas' von Loÿs Delteil figuriert das mit Kohle und Pastell überarbeitete Blatt (Blatt 2) mit einer Abbildung unter der Nr. 41 und ist dort irrtümlich als Vernis mou beschrieben. Die andere Arbeit (Blatt 1) aus der ehemaligen Sammlung Alexis Hubert Rouart findet in Delteils Publikation lediglich Erwähnung. Die Angaben von Loÿs Delteil wurden von Jean Adhémar und Françoise Cachin übernommen. In ihrem Buch bilden die beiden Autoren ebenfalls nur das überarbeitete Exemplar (Blatt 2) ab. Bei Sue Welsh Reed und Barbara Stern Shapiro hingegen sind beide Blätter abgebildet. Die Drucktechnik wird dort erstmals korrekt als Lithografie auf Zink beschrieben. In der Zeitspanne um 1888 setzte sich in Paris mit der Zinkografie eine neue Technik durch, die der Lithografie näher steht als der Radierung. Statt auf einer Kupferplatte wurde auf einer Zinkplatte gearbeitet. Bei Edgar Degas ist das beschriebene Verfahren innerhalb seines druckgrafischen Schaffens äusserst selten zu finden.



Portrait d'Igor Strawinsky

1921. Öl auf Leinwand. 50 × 35 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «R. Delaunay». Auf neuem Chassis. Einige Fleckchen, meist Wasserfleckchen. In sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnisse

Pierre Francastel/Guy Habasque, Robert Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait, Paris 1957, Nr. 191

Echtheitszertifikat von Pracusa Artisticas S.A., Jean Louis Delaunay und Richard Riss, datiert vom 2. März 2021, liegt vor

Provenienz

Galerie Bing, Paris

Slg. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an

Slg. Marian von Castelberg, Zürich, durch Erbschaft an

Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Bern 1951, Kunsthalle, Robert Delaunay, Kat. Nr. 41

Basel 1984, Kunstmuseum, Strawinsky, Kat. Nr. 89

Lugano 1988, Museo Cantonale d'Arte, Oskar Schlemmer, Les Noces, Igor Strawinsky, S. 174

Salzburg 2007, Rupertinum Museum der Moderne, Igor Strawinsky, Ich muss die Kunst anfassen, Abb. S. 86

Nach dem Ersten Weltkrieg kehrten Robert Delaunay und seine Frau, die Künstlerin Sonia Delaunay-Terk, Anfang der 1920er-Jahre nach Paris zurück und bezogen eine Wohnung am Boulevard Malesherbes 19. In Paris verkehrten sie mit vielen Dichtern und Musikern und kamen mit dem Surrealismus in Berührung. Sie waren mit Louis Aragon, Jean Cocteau und Igor Strawinsky befreundet und empfingen etwa den russischen Dichter Wladimir Majakowski. Delaunay entdeckte bereits im Exil in Portugal das Porträt als neue Form und brachte es in Paris zur Reife, indem er Freunde und sein Umfeld malte.

Das hier angebotene Gemälde von Igor Strawinsky zählt sicherlich zu den eindrücklichsten dieser Porträts. Der Musiker ist unverkennbar wiedergegeben, komponiert mit einfachen Pinselstrichen.



Rythmes: Joie de vivre

1930. Öl auf Leinwand. 146,5 × 114,5 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «r. delaunay 30», rückseitig betitelt und datiert «les disques soleil détail[...] (la joie de vivre) /1930/composition pour/un mur de la vallée/des artistes». Im originalen Chassis. Mit Krakelüren in den hellen Farbpunkten. Mit leicht bräunlichen Flecken in den gelben und orangen Farbfeldern durch die Alterung des Bindemittels. Insgesamt farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 2500000

Werkverzeichnis

Pierre Francastel/Guy Habasque, Robert Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait, Suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay, Paris 1957, Nr. 272

Echtheitszertifikat von Pracusa Artisticas S.A., Richard Riss, datiert vom 28. Juli 2026, liegt vor

Provenienz

Galerie Henry Bing, Paris
Galerie Louis Carré, Paris
Slg. Dr. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

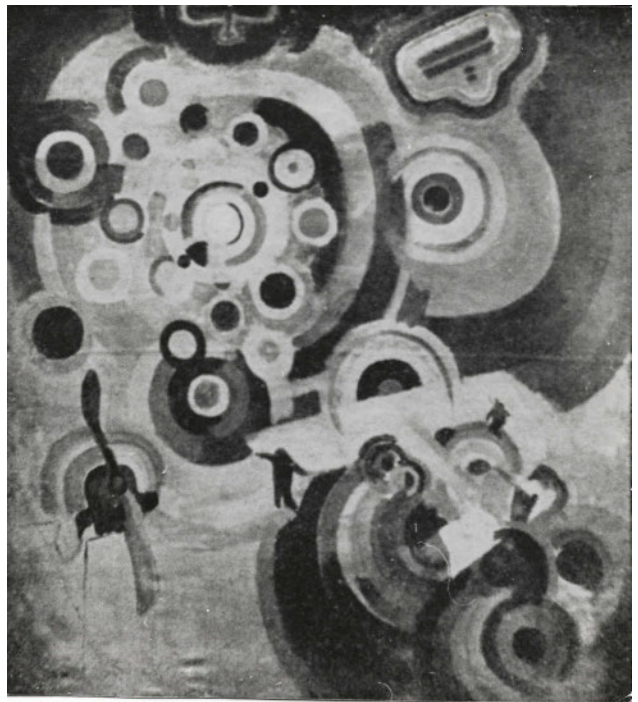
Literatur

Franz Meyer, Robert Delaunay, «Hommage à Blériot. 1914», Separatabzug aus dem Jahresbericht 1962 der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Basel 1962, Abb. 7

Ausstellungen

São Paulo 1949, Museu de Arte Moderna, Do Figurativismo ao Abstracionismo, Kat. Nr. 17
Rio de Janeiro 1949, Museu de Arte Moderna, Exposição de Pintura e Escultura, Kat. Nr. 17
Buenos Aires 1949, Instituto de Arte Moderno, Del Arte Figurativo al Arte Abstracto, Kat. Nr. 10, rückseitig mit Etikett
Bern 1951, Kunsthalle, Robert Delaunay, Kat. Nr. 52, rückseitig mit Etikett
Lüttich 1955, Musée des Beaux-Arts, Robert Delaunay, Kat. Nr. 17
Paris 1957, Musée National d'Art Moderne, Robert Delaunay, Kat. Nr. 78
Basel 1977, Galerie Beyeler, Delaunay/Mondrian, Kat. Nr. 19, rückseitig mit Etikett
Basel 2008, Kunstmuseum, Robert Delaunay, Hommage à Blériot, Kat. Nr. 6, rückseitig mit Etikett
Zürich 2018, Kunsthaus, Robert Delaunay und Paris, Kat. Nr. 74

Robert Delaunay gilt als Hauptvertreter des orphischen Kubismus, auch «Orphismus» genannt. Den vom griechischen Mythos des Orpheus abgeleiteten Begriff prägte der Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire im Jahr 1912, nachdem er farbtintensive Werke des Künstlers gesehen hatte. Der Orphismus entstand als Reaktion auf die Stilrichtung des analytischen Kubismus mit seiner reduzierten, beinahe monochrom gehaltenen Farbpalette und war geprägt von kräftigen Farben und geometrischen Formen. Delaunay arbeitete gerne in Serien: So zählen die ab 1909 geschaffenen Werke mit den Motiven zu «Saint-Séverin» oder «La Tour», die Fensterbilder «Fenêtres» ab 1912 und die «Formes Circulaires» ab 1913 zu den bedeutendsten Arbeiten seines Œuvres. Nach einer längeren Unterbrechung nahm der Künstler in den 1930er-Jahren die Kreisformen in der Serie «Rythmes» wieder auf. Für unser Gemälde «Rythmes: Joie de vivre» wählte er eine Komposition, die bereits zwischen 1913 und 1914 in einer Reihe von Arbeiten angelegt war und unter dem Titel «Hommage à Blériot» in die Kunstgeschichte einging. Eine Ausstellung im Kunstmuseum Basel im Jahr 2008 widmete sich explizit dieser Werkgruppe. Roland Wetzels hat in seinem Aufsatz dargelegt, dass acht unterschiedliche Arbeiten mit dem gleichnamigen Titel existieren, darunter ein gross-



Hommage à Blériot No. 2, 1913/1914

formatiges Gemälde in Leimtempera auf Leinwand in den Massen 250,5 × 251,5 cm, das sich in der Sammlung des Kunstmuseum Basel befindet. Während Guy Habasque im Werkkatalog sechs Arbeiten dokumentieren konnte, gelang es Wetzels, noch eine kleine Ölskizze und eine zweite grossformatige Version zu identifizieren, die später vom Künstler zerschnitten wurde und als Ganzes nur als Fotografie überliefert ist. Als Fragment existiert der untere Teil des Gesamtwerkes in «Hommage à Blériot» No. 2 von 1913/1914 in den Massen 114,3 × 193,5 cm sowie in unserem Gemälde «Rythmes: Joie de vivre», in dem Delaunay den oberen linken Teil des Gesamtwerkes im Jahr 1930 neu fasste, vgl. die Schwarz-Weiss-Fotografie (oben). Somit nimmt unser Werk sowohl thematisch als auch kompositorisch Bezug auf die Serie der frühen «Hommage à Blériot»-Arbeiten, die der Künstler dem französischen Luftfahrtpionier Louis Blériot (1872–1936) widmete. Blériot gelang es als Erstem, den Ärmelkanal von Calais nach Dover mit seinem Flugobjekt «Blériot XI» zu überqueren. In den meisten Fassungen sind figurative Elemente wie das Flugzeug, menschliche Silhouetten und der Eiffelturm zu erkennen, dominierend sind jedoch die Kreisformen, die um die Bildmitte angeordnet sind.

Die vorliegende Arbeit gehört zur Serie «Rythmes», die zu Beginn der 1930er-Jahre entstanden ist und in der Delaunay erneut zu kreisförmigen Formen und abstrakten Strukturen zurückkehrt. Unter dem Titel «Rythme: Joie de vivre» führt Guy Habasque zwei weitere Arbeiten auf, darunter ein Ölgemälde in den Massen 200 × 228 cm, das sich heute als Schenkung von Sonia Delaunay im Besitz des Musée d'art moderne de la ville de Paris – Centre Pompidou, Paris (Habasque 273), befindet, sowie ein Werk von 1931 in den Massen 203 × 180 cm (Habasque 278), das aus Privatbesitz stammte und 2014 in Paris versteigert wurde.

Unser Bild wurde vermutlich zur Dekoration der Wände eines von Delaunay 1931 in Nesles-la-Vallée geplanten Künstlerprojekts entworfen. So suggeriert es auf jeden Fall die rückseitige Bezeichnung. Dort wollte er eine Gemeinschaft von Kunstschaffenden aufbauen, mit Le Corbusier als Architekt. Das sogenannte Phalanstère-Projekt blieb jedoch aufgrund finanzieller oder konzeptioneller Schwierigkeiten im Stadium einer Utopie und wurde nicht verwirklicht.

Das Bild wird von konzentrischen Kreisen, Scheiben und Bögen dominiert, die sich gegenseitig überschneiden und überlagern. Diagonale Linien durchbrechen die Rundungen und verstärken den Eindruck von rhythmischer Bewegung. Warme Töne wie Gelb, Orange und Rot bilden das Zentrum und vermitteln die titelgebende Lebensfreude. Kontraste werden durch kühles Blau, Grün sowie Akzente in Schwarz und Weiss gesetzt. Es ist ein Meisterwerk des Orphismus, in der Farbe und Licht die rein abstrakte Komposition bestimmte.



Rythme

1934. Öl auf Leinwand. 196 x 130 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «r. delaunay 1934». Die Leinwand wurde seitlich stellenweise mit Heftklammern verstärkt. Der Bildträger besteht aus vier horizontal zusammengefügten Leinwandbahnen und wurde zur zusätzlichen Stabilisierung auf eine zweite Leinwand aufgezogen. Der pastose Farbauftrag weist Krakelüren sowie geringfügige Übermalungen auf. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 1750 000

Werkverzeichnis

Pierre Francastel/Guy Habasque, Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait, Suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay*, Paris 1957, Nr. 302

Echtheitszertifikat von Pracusa Artisticas S.A., Richard Riss, datiert vom 28. Juli 2026, liegt vor

Provenienz

Galerie Bing, Paris

Slg. Dr. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur

Francis Jourdain/Léon Degand, *Art réaliste, Art abstrait*, in: *Le Point* no. XLIX, Souillac-Mulhouse, 1954

Ausstellungen

Bern 1951, Kunsthalle, Robert Delaunay, Kat. Nr. 58, dort betitelt «Le grand disque»

Tokyo 1979, Musée National d'Art Moderne, Robert/Sonia Delaunay, Kat. Nr. 34

Zürich 2018, Kunsthaus, Robert Delaunay und Paris, Kat. Nr. 77

«Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur; sie erniedrigt sich durch die Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel und verdammt sich zur Sklaverei der Imitation.» Mit dieser deutlichen Aussage formulierte Robert Delaunay sein Verständnis moderner Malerei (zitiert aus Ausstellungskatalog Galerie Beyeler 1977). Gemeinsam mit Wassily Kandinsky, František Kupka und Piet Mondrian zählt Delaunay zu den zentralen Wegbereitern der gegenstandslosen Malerei.

Für Delaunay war Malerei keine rein persönliche oder auf den privaten Raum beschränkte Tätigkeit. Vielmehr verstand er Kunst als

aktiven Beitrag zur Gestaltung der urbanen Moderne. Deshalb wandte er sich nicht zuletzt der angewandten Kunst zu und entwarf Werbeplakate. Dadurch konnte er seine charakteristischen kreisförmigen Formen und Scheibenmotive unmittelbar mit dem städtischen Umfeld verbinden. Zugleich suchte er die Integration seiner Kunst in die Architektur. So gestaltete er unter anderem die Pavillons der Eisenbahn und der Luftfahrt für die Weltausstellung von 1937. Im Zentrum seines Schaffens stand die Suche nach einem anschaulichen Ausdruck visueller Mobilität. Die frühe kubistische Phase von Pablo Picasso beeinflusste Delaunay auf seinem Weg zur Abstraktion massgeblich. Die kubistische Zergliederung der Gegenstände nutzte er jedoch nicht zur Analyse, sondern zur Entwicklung einer neuen bildnerischen Synthese. Ein frühes Beispiel dafür ist das Gemälde mit dem Innenraum der Pariser Kirche Saint-Séverin. Der dargestellte Kirchenraum mit dem gotischen Gewölbe wirkt bis heute durch seine irritierende und dynamische Seherfahrung.

Einen entscheidenden Wendepunkt im Schaffen von Robert Delaunay markiert das Jahr 1930. Delaunay gab damals die figurative Malerei endgültig auf, insbesondere die Porträts seiner Freunde, die er seit seiner Rückkehr nach Frankreich im Jahr 1921 gemalt hatte. Stattdessen griff er auf die bereits vor dem Ersten Weltkrieg entwickelten kreisförmigen Formen mit leuchtenden Farben zurück. «Rythme» von 1934 ist dafür exemplarisch und bezeugt das weitreichende Interesse des Künstlers an der Erforschung harmonischer Farb- und Formbeziehungen.

Für Delaunay war die Moderne durch visuelle Überfülle geprägt. Die urbanen Neuerungen seiner Zeit – der Gigantismus des Eiffelturms, die Wirkung grossformatiger Plakatwände, die Elektrifizierung der Strassenbeleuchtung oder der Aufstieg der Luftfahrt – erschienen ihm als ein überwältigender optischer Reiz. Inspiriert von astralen Theorien, von den Bewegungen rotierender Propeller und den Lichtkränzen elektrischer Lampen, versuchte er, die durch das rechteckige Format der Leinwand gesetzten Grenzen künstlerisch zu überwinden. Dies erreichte er durch seine dynamisch aufgeladenen Kompositionen. Der Kreis wurde für Delaunay zum Symbol einer rasenden und endlosen Bewegung, die sich in der Farbe verkörpert und ausdrückt, und diese übernimmt schliesslich auch die eigentliche Bildhandlung. Bei unserem Gemälde zeigt sich mustergültig Delaunays Streben nach einer «reinen Malerei», in der das Licht die Farbe in Bewegung setzt und die Malerei aus ihren eigenen Mitteln heraus wirkt.



86 Adolf Dietrich

1877 Berlingen 1957

Sonnenblumenstrauß mit Zitronenfalter

1943. Öl auf Sperrholz. 78 x 54 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Ad. Dietrich 1943». An den Rändern stellenweise leichte Farbabreibungen, oben links minimaler kleiner brauner Fleck. Farbfrisch und insgesamt in tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000

Werkverzeichnis

Heinrich Ammann/Christoph Vögele, Adolf Dietrich, Œuvrekatalog der Ölbilder und Aquarelle, Zürich 1994, Nr. 43.07

Provenienz

Direkt beim Künstler am 17. April 1944 erworben von
Privatsammlung Schweiz
Auktion Germann, Zürich, 27. Mai 1982, Los 104, dort erworben von
Privatsammlung Deutschland, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Zürich 1974, Kunstsalon Wolfsberg, Adolf Dietrich, Kat. Nr. 65

Wie die Alten Meister und die Künstler der Neuen Sachlichkeit arbeitete Adolf Dietrich in seinem Atelier frei mit den ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen und Hilfsmitteln wie Zeichnungen und Skizzen. Die Anordnung der Blüten in der Vase erinnert an ein früheres Gemälde aus dem Jahr 1932 mit dem Titel «Sonnenblumen mit Hummel» (Ammann/Vögele 32.35).

Viele Werke des Malers, insbesondere die Blumenstillleben, konstruierte er durch eine Art Collage aus Vorder- und Hintergrund. Gerade diese Bilder besitzen einen besonderen Reiz. Aufgrund kleiner Unstimmigkeiten und perspektivischer Ungenauigkeiten wirken sie konstruiert und in höchstem Masse realitätsgetreu.



87 Adolf Dietrich

1877 Berlingen 1957

Zwei Eichhörnchen mit zwei Rehen

1949. Öl auf Spanplatte. 64,2 × 54,7 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Ad. Dietrich 1949». Stellenweise minime braune Flecken. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000

Werkverzeichnis

Heinrich Ammann/Christoph Vögele, Adolf Dietrich, Œuvrekatalog der Ölbilder und Aquarelle, Zürich 1994, Nr. 49.14

Provenienz

Slg. Eugen Hepp, Konstanz, durch Erbschaft an
Slg. Rosemarie Dahmen-Hepp, Konstanz, dort erworben von
Privatsammlung Frauenfeld
Privatsammlung Deutschland, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Luzern 1950, Kunstmuseum, Adolf Dietrich, Berlingen, Kat. Nr. 148
Konstanz 1953, Wessenberghaus, Von der Romantik zur Gegenwart

Im Schaffen von Adolf Dietrich spielen Tiere eine zentrale Rolle. Sie dienten ihm immer wieder als Modelle für seine Gemälde. Im Mittelpunkt der vorliegenden Komposition stehen zwei Eichhörnchen, die auf einem Ast verweilen und den Blick des Betrachters unmittelbar auf sich ziehen. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf den Bodensee. Am diesseitigen Seeufer ist Berlingen mit seiner markanten Dorfkirche zu sehen.

Bemerkenswert ist Dietrichs Arbeitsweise bei der Darstellung von Tieren. Anders als bei seinen Landschaftsbildern der 1930er- und 1940er-Jahre verfügte er hierfür nur selten über fotografische Vorlagen. Zudem waren viele seiner Fotografien unscharf oder nicht korrekt belichtet, sodass sie ihm nur bedingt als Grundlage dienen konnten. Um die Tiere möglichst naturgetreu wiederzugeben, arbeitete Dietrich deshalb häufig mit toten Modellen, die er teilweise präparieren liess. Diese konnte er eingehend studieren und wiederholt für seine Arbeiten verwenden. Ergänzend griff er auch auf Abbildungen aus Publikationen zurück. Diese Vorgehensweise erlaubte ihm eine weitaus präzisere Beobachtung, als es die damalige Fotografie vermochte. Besonders die feinen Fellstrukturen und das Gefieder der Vögel sowie die subtilen Farbnuancen konnten anhand der Präparate genau untersucht und überzeugend umgesetzt werden.

In der eindrucksvollen sommerlichen Bodenseelandschaft manifestiert sich Dietrichs Begeisterung für die heimische Tierwelt: Ein dunkelbraunes und ein rotes Eichhörnchen mit ihren charakteristischen weissen Bäuchen, eine Blaumeise, ein Bläuling und vier Rehe sind hier in einer harmonischen und für Dietrich typischen Bildkomposition dargestellt.



88 Marcel Duchamp

Blainville 1887–1968 Paris

Bilboquet

1910. Holzobjekt (zweiteilig). Kugel: 14 cm, Durchmesser; Holzstab: Höhe 23 cm. Auf der Kugel vom Künstler mit einem spitzen Gegenstand eingeritzt und geschwärzt bezeichnet, gewidmet, signiert und datiert: «Bilboquet/Souvenir de Paris/À mon ami M. Bergmann/Duchamp/printemps 1910». Gebrauchsspuren, schöne Patina. Die Holzkugel mit alten Spalten im Holz. Die wohl ursprünglich montierte Schnur zwischen den beiden Teilen nicht vorhanden. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 1000000*

Werkverzeichnis

Nicht bei Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Revised and Expanded Edition, London 1997

Registriert in den Archiven der Association Marcel Duchamp unter der Nummer 10.6790

Zertifikat der Association Marcel Duchamp, datiert vom 3. März 2015, liegt, wie immer bei Duchamp, in Kopie vor

Provenienz

Geschenk des Künstlers im Jahr 1910 an

Slg. Max Bergmann (1884–1955), München, durch Erbschaft im selben Familienbesitz an

Slg. Ursula und Klaus-Peter Bergmann, Haimhausen, versteigert bei

Auktion Ketterer, München, 6. Dezember 2019, Los 164, dort erworben von

Privatsammlung Deutschland

Literatur

Jennifer Gough-Cooper/Jacques Caumont, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy, 1887–1968*, Mailand 1993, s.u. 18 Aprile 1910

Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, New York 1999, S. 40ff.

Rudolf Herz, *Marcel Duchamp, Le Mystère de Munich*, Architekturmuseum der TU, München 2012, S. 43 ff., 58 ff. Matthias Mühling, *Bilboquet*, 1910, in: *Ausstellungskatalog Marcel Duchamp*, München 2012, S. 110 ff.

Francis M. Naumann, *The Recurrent, Haunting Ghost, Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York 2012, S. 59

Ausstellungen

Venedig 1993, Palazzo Grassi, Marcel Duchamp

London/Barcelona 2008, Tate Modern/Museu Nacional d'Art de Catalunya, Duchamp, Man Ray, Picabia

Málaga 2011, Museo Picasso, *Toys of the Avant-Garde*

München 2012, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Marcel Duchamp, S. 115

Frankfurt am Main 2022, MMK-Museum für Moderne Kunst, Marcel Duchamp, Retrospektive

Es liegt eine Leihanfrage des Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, für «Bilboquet» vor für die grosse Übersichts-ausstellung «Marcel Duchamp – Possible Portrait», geplant für März–Juli 2027

Marcel Duchamps Werk markiert einen Wendepunkt der Kunstgeschichte. Mit seinen Readymades stellte er nicht mehr die handwerkliche Herstellung, sondern die Idee und den gedanklichen Kontext eines Gegenstandes in den Mittelpunkt. Rückblickend gewinnen deshalb selbst scheinbar nebensächliche Objekte seines Frühwerks besondere Bedeutung. Zu ihnen gehört das vorliegende «Bilboquet», ein einfaches hölzernes Geschicklichkeitsspiel, das sich als erstaunlicher Vorläufer jener Denkweise erweist, welche Duchamps späteres Schaffen bestimmen sollte.

Am 18. April 1910 schenkte der zweiundzwanzigjährige Marcel Duchamp seinem deutschen Künstlerfreund Max Bergmann (1884–1955) ein Bilboquet als Abschiedsgeschenk. Die sorgfältig in die Holzkugel eingeritzte Widmung «Bilboquet / Souvenir de Paris / À mon ami M. Bergmann / Duchamp / printemps 1910» macht aus einem gewöhnlichen Spielzeug ein persönliches Erinnerungsstück. Gerade diese Verbindung von industriell gefertigtem Objekt und individueller Signatur lässt das «Bilboquet» heute weit über seinen ursprünglichen Zweck hinausweisen.

Das Bilboquet zählt zu den ältesten europäischen Geschicklichkeitsspielen. Eine durchbohrte Holzkugel ist über eine Schnur mit einem gedrehten Holzstab verbunden; Ziel des Spiels ist es, die Kugel so aufzufangen, dass ihre Öffnung auf dem Zapfen des Griffes landet. Das scheinbar einfache Spiel verlangt Präzision und Übung, während Fehlversuche weit häufiger sind als das Gelingen. Bereits hierin lässt sich ein Motiv erkennen, das Duchamps späteres Werk immer wieder durchzieht, nämlich das Spannungsverhältnis zwischen Annäherung und Scheitern.

Auch die Sprachgeschichte verweist auf eine zweite Bedeutungsebene. Wahrscheinlich verbindet sich *bille* («Kugel») mit *bocquet* («Speer Spitze»); andere Deutungen führen den Begriff auf *bouquet* zurück, das unter anderem «stossen» oder «eindringen» bedeuten konnte. Das Bilboquet besass deshalb im Frankreich des 19. Jahrhunderts längst nicht mehr nur den Charakter eines harmlosen Kinderspiels.

Max Bergmann, der Empfänger des Geschenks, gehörte während Duchamps früher Pariser Jahre zu dessen engem Freundeskreis. Beide teilten nicht nur ihre künstlerischen Interessen, sondern auch die Vergnügungen des Pariser Nachtlebens. Bergmanns Tagebücher erwähnen gemeinsame Besuche in Montmartre, darunter einen Abend in einem Bordell an der Rue Pigalle. Vor diesem Hintergrund erscheint Duchamps Geschenk kaum zufällig gewählt.

Noch am Tag des Abschieds notierte Bergmann das Bilboquet in seinem Tagebuch. Nach einer Beschreibung des Spiels schloss er mit dem rätselhaften Satz: «À part cela il y a d'autres choses» (Darüber hinaus gibt es noch andere Dinge). Gerade diese beiläufige Bemerkung bildet den Schlüssel zur späteren Forschung. Bergmann verzichtete bewusst darauf, seine Andeutung näher zu erläutern. Offenbar existierte zwischen den beiden Freunden ein gemeinsames Verständnis, das keiner weiteren Erklärung bedurfte.

Tatsächlich war das Bilboquet um 1900 ein allgemein verständliches erotisches Sinnbild. Seine Form, die durchbohrte Kugel und der eindringende Stab, wurde in Bildsatiren, Postkarten und literarischen Texten immer wieder als Metapher für Sexualität verwendet. Rudolf Herz hat zahlreiche Beispiele dieser Bildtradition zusammengestellt. Auch Alfred Jarry, dessen Schriften Duchamp bewunderte, sowie später Jacques Prévert, griffen das Motiv auf und machten dessen doppelte Bedeutung zum Gegenstand literarischer Anspielungen. Damit erscheint Duchamps Geschenk nicht nur als humorvolles Souvenir, sondern zugleich als bewusst gewähltes Objekt voller kultureller und symbolischer Konnotationen.

Gerade vor diesem Hintergrund erhält Duchamps Widmung ihre eigentliche Bedeutung. Anders als ein gewöhnliches Andenken ist «Bilboquet» nicht bloss ein Erinnerungsstück. Indem Duchamp den industriell gefertigten Gegenstand signiert und seinem Freund persönlich widmet, verändert er nicht dessen Form, wohl aber seinen Bedeutungszusammenhang. Das Spielzeug bleibt funktionstüchtig, wird jedoch zugleich zum Träger einer Idee. Genau hierin kündigt sich jenes Verfahren an, das wenige Jahre später den Readymades zugrunde liegen sollte.

Das «Bilboquet» wurde Anfang der 1980er Jahre vom Kunsthistoriker Wilhelm Weber im Nachlass von Max Bergmann entdeckt, als er an einer Monografie zu Bergmann arbeitete. Der amerikanische Duchamp-Forscher Francis M. Naumann hat das Bilboquet deshalb treffend als «Pre-Readymade» bezeichnet. Tatsächlich lassen sich bereits 1910 wesentliche Elemente jener künstlerischen Haltung erkennen, die Duchamp später berühmt machen sollte. Nicht die handwerkliche Bearbeitung steht im Mittelpunkt, sondern die bewusste Auswahl eines vor-



handenen Gegenstandes und dessen Überführung in einen neuen gedanklichen Kontext. Die Signatur dient dabei weniger der Authentifizierung als vielmehr der Transformation des Objekts.

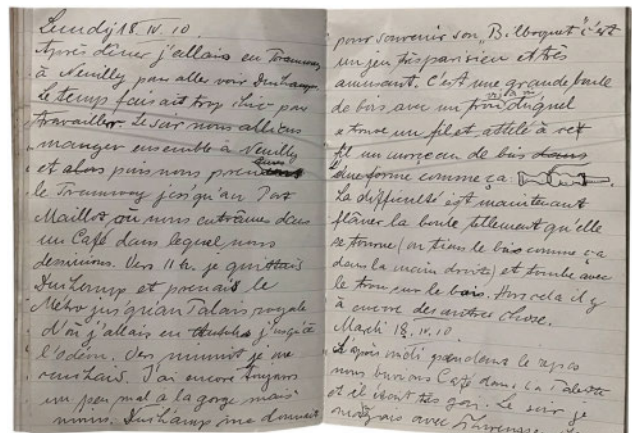
Auch inhaltlich weist «Bilboquet» überraschende Parallelen zu Duchamps späterem Werk auf. Das zwischen 1915 und 1923 entstandene «Grosse Glas» kreist um Begehren, Annäherung und die Unmöglichkeit dauerhafter Vereinigung. Die Braut bleibt von den Junggesellen getrennt; ihre Begegnung bleibt eine Projektion. Ein ähnliches Prinzip bestimmt bereits das Bilboquet. Das Spiel lebt vom ständigen Versuch, Kugel und Zapfen miteinander zu verbinden. Der kurze Moment des Gelingens steht einer Vielzahl von Fehlversuchen gegenüber und macht den Zufall zu einem wesentlichen Bestandteil des Spiels. Diese Verbindung von Begehren, Bewegung und Scheitern gehört zu den konstanten Themen in Duchamps Denken.

Auch formal lassen sich Bezüge erkennen. Wie beim «Bicycle Wheel» erhält ein alltäglicher Gegenstand durch seinen neuen Kontext eine unerwartete ästhetische Präsenz. Entscheidend ist jedoch weniger die äussere Ähnlichkeit als die geistige Haltung, die beiden Werken zugrunde liegt. Bereits «Bilboquet» zeigt, dass Duchamp gewöhnliche Dinge nicht mehr ausschliesslich nach ihrem Gebrauchswert betrachtete, sondern als Träger kultureller, sprachlicher und symbolischer Bedeutungen verstand.

Umso bemerkenswerter erscheint es, dass Duchamp «Bilboquet» nicht ausdrücklich in sein Werk aufnahm. Weder erwähnte er es, als er seine ersten Readymades definierte, noch fand es Eingang in die «Boîte-en-valise» oder in die Werklisten, die Robert Lebel und später Arturo Schwarz mit seiner Mitwirkung erstellten. Erst Jahrzehnte nach seinem Tod wurde das Objekt im Zusammenhang mit der grossen Retrospektive im Palazzo Grassi 1993 erstmals öffentlich gewürdigt und rückte damit ins Zentrum der kunsthistorischen Diskussion.

Gerade dieses Schweigen des Künstlers macht den besonderen Reiz des «Bilboquet» aus. Es bewegt sich an der Grenze zwischen privatem Erinnerungsstück und Kunstwerk, zwischen persönlicher Geste und konzeptueller Setzung. Duchamp selbst hat seinen Status niemals definiert. Erst die spätere kunsthistorische Betrachtung erkannte in ihm den möglichen Ausgangspunkt einer Entwicklung, die wenige Jahre später in den Readymades ihren programmatischen Ausdruck fand.

Ob «Bilboquet» als erstes Readymade gelten kann, wird die weitere Forschung zeigen. Vielleicht ist diese Frage sogar von untergeordneter Bedeutung. Entscheidender erscheint, dass sich an diesem unscheinbaren Objekt erstmals jene Denkbewegung beobachten lässt, welche Duchamps gesamtes späteres Schaffen prägt. Nicht die handwerkliche Form bestimmt den künstlerischen Wert eines Gegenstandes, sondern die Idee, die Auswahl und der Kontext. «Bilboquet» markiert damit einen frühen Moment, in dem Duchamp begann, alltägliche Dinge nicht mehr nur zu benutzen, sondern als Träger von Bedeutung zu begreifen. Gerade deshalb nimmt dieses kleine Holzspielzeug innerhalb seines Frühwerks eine Schlüsselstellung ein, weil es das Verständnis von Kunst im 20. Jahrhundert nachhaltig verändern sollte. Aus diesem Grunde soll die Arbeit im Jahr 2027 Teil der grossen Retrospektive zum Werk Marcel Duchamps im Grand Palais in Paris werden.



Tagebuch Max Bergmann, Privatsammlung Deutschland, Bild ZVG



Detail Kugel

89 Marcel Duchamp

Blainville 1887–1968 Paris

Monte Carlo Bond

Dabei: Zwei Originalfotografien von Man Ray

1924. Fotocollage und Steuermarke auf Lithografie/Buchdruck. Imitiertes rektifiziertes Readymade. 31,2 x 19,4 cm. Unten in Tusche vom Künstler signiert «M. Duchamp» und «Rose Sélavy», auf der Steuermarke mit dem Nennwert 50 centimes und mit der gestempelten Nummer «22». Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 1250 000*

Werkverzeichnis

Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Revised and Expanded Edition, London 1997, Bd. II, Nr. 406

Registriert in den Archiven der Association Marcel Duchamp unter der Nummer 24.406E5

Ein Zertifikat der Association Marcel Duchamp, datiert vom 25. Oktober 2016, liegt, wie immer bei Duchamp, in Kopie vor

Provenienz

Slg. Madeleine Turban, Rouen, direkt vom Künstler erworben, dort in den 1980er-Jahren erworben von

Internationale Privatsammlung

Auktion Sotheby's, London, 4. Februar 2020, Los 14, dort erworben von

Privatsammlung Deutschland

Literatur

Robert Lebel, Marcel Duchamp, London 1959, Nr. 156, Abb. eines anderen Exemplars, Tf. 105

Calvin Tomkins, The World of Marcel Duchamp, New York 1966, Abb. eines anderen Exemplars, S. 106

Calvin Tomkins, Duchamp, A Biography, New York 1996, Abb. eines anderen Exemplars, S. 260

Jean Clair, Marcel Duchamp, Catalogue raisonné, Paris 1977, Nr. 136, Abb. eines anderen Exemplars, S. 114

Francis M. Naumann, Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, New York 1999, Abb. eines anderen Exemplars, S. 102

Janis Mink, Marcel Duchamp, Art as Anti-Art, Köln 2004, Abb. eines anderen Exemplars, S. 72

Gloria Moure, Marcel Duchamp, Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009, Abb. eines anderen Exemplars, S. 85

Jacques Caumont und Françoise Le Penven, System D, Paris 2010, S. 224–225

Francis M. Naumann, The Recurrent, Haunting Ghost, Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp, New York 2012, Abb. eines anderen Exemplars, S. 104

Sylvain Amic/Joanne Snrech, Abécédaire de Marcel Duchamp, Paris 2018, Abb. eines anderen Exemplars, S. 61

Ausstellungen

Venedig 1993, Palazzo Grassi, Marcel Duchamp, Work and Life

Basel 2002, Museum Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Kat. Nr. 71

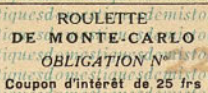
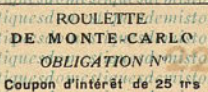
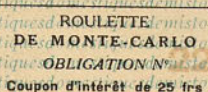
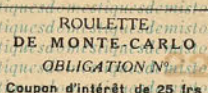
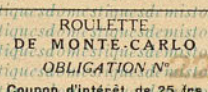
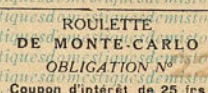
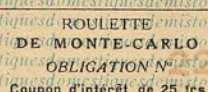
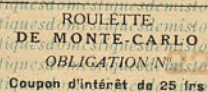
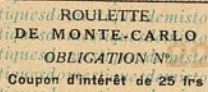
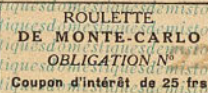
Krefeld 2021/2022, Kaiser Wilhelm Museum, Beuys & Duchamp, Künstler der Zukunft, S. 62

Frankfurt am Main 2022, MMK - Museum für Moderne Kunst, Marcel Duchamp, Katalog erscheint im Herbst 2026

Bonn/Graz 2022/2023/2024, Bundeskunsthalle Bonn/Neue Galerie/HALLE FÜR KUNST Steiermark, ERNSTHAFT? Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst, S. 94

Venedig 2024, Fondazione Prada, Christoph Büchel, Monte di Pietà

QUITTANCES
AU DESSUS DE 100!
JUSQU'A 1000!
50¢



M. Duchamp

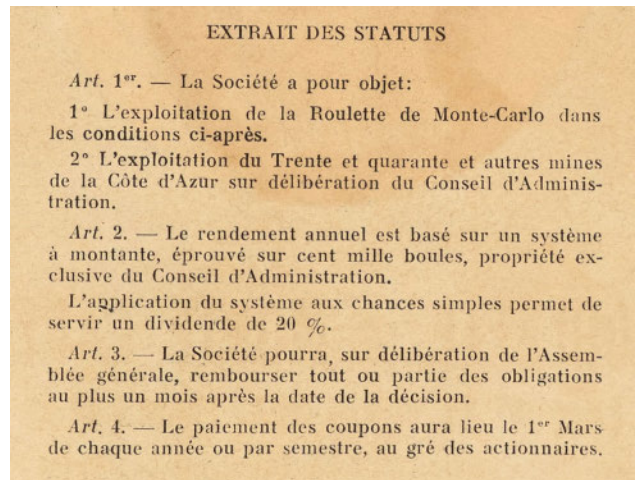
moustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistock
moustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistock
moustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistock
moustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistock
moustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistockmoustiquesd'omestiquesdemistock

Als Marcel Duchamp im Frühjahr 1924 anlässlich eines Schachtturniers in Südfrankreich weilte, berichtete er dem Pariser Sammler Jacques Doucet von einer neuen Leidenschaft, die ihn in den Spielsälen der Côte d'Azur beschäftigte. «Die Nachmittage verbringe ich in den Spielsälen, und ich verspüre nicht die geringste Versuchung. Alles, was ich dort verloren habe, geschah in vollem Bewusstsein, und bislang hat mich die Übererregung des Spielsaals nicht erfasst. Alles an diesem Leben amüsiert mich sehr, und bei meiner Rückkehr werde ich Ihnen eines meiner Systeme erklären», schrieb Duchamp am 21. März 1924 in einem Brief an Doucet (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Universités de Paris). In Nizza entwickelte Duchamp ein mathematisch durchdachtes Roulettesystem, das er anschliessend in Monte Carlo erproben wollte. Die ersten Resultate verliefen zwar vielversprechend, blieben jedoch hinter seinen finanziellen Erwartungen zurück. Um mit höheren Einsätzen spielen zu können, suchte er nach einer Möglichkeit, zusätzliches Kapital zu beschaffen. Daraus entstand die ungewöhnliche Idee, dafür ein Unternehmen zu gründen, dessen Finanzierung über eine eigens ausgegebene Anleihe erfolgen sollte. Vorgesehen war die Emission von dreissig Anteilen zu je 500 Francs. Den Zeichnern versprach Duchamp eine Rückzahlung innerhalb von drei Jahren zuzüglich einer Verzinsung von zwanzig Prozent.

Der sogenannte «Monte Carlo Bond» verbindet auf einzigartige Weise wirtschaftliche Realität, künstlerische Erfindung und ironischen Witz. Das Wertpapier ist angelehnt an die Gestaltung anderer Wertpapiere. Duchamp kreierte die Anleihe eigenhändig und verband sie mit einer Bildsprache, die Anspielungen auf Mythologie und zeitgenössische Populärkultur vereint. Im Zentrum steht eine von Man Ray aufgenommene Fotografie Duchamps, dessen mit Rasierschaum modelliertes Haar die geflügelte Kopfbedeckung des Merkur, des Gottes des Handels und des Geldes, evoziert. Hinter der humorvollen Inszenierung verbarg sich jedoch ein durchaus ernst gemeintes Projekt. Diesem Exemplar sind zwei Originalfotografien von Man Ray beigegeben (s.u.), auf denen Duchamp als Merkur posiert.

Auf der Rückseite des Wertpapiers ist ein Auszug aus den Statuten abgedruckt. Der Zweck der Firma war unter Ziff. 1 dargelegt: «L'exploitation de la Roulette de Monte-Carlo» (also faktisch die «Ausbeutung» der Spielbank in Monte Carlo). Weiter versprach Duchamp unter den Ziff. 2 und 4 einen Ertrag von 20 %, der per 1. März fällig wurde. Sämtliche Exemplare tragen die Signaturen «M. Duchamp» (Un administrateur) und «Rose Sélavy» (Le Président du Conseil d'Administration). Duchamp nutzte immer wieder das Pseudonym «Rose Sélavy» («Éros, c'est la vie»), er hat das Werk also gleich zweimal selber signiert. Rechtsgültigkeit besaßen allerdings nur jene Bonds, die zusätzlich mit einer Fünfzig-Centimes-Steuermarke versehen waren. Da Duchamps Vater als Notar tätig gewesen war, kannte der Künstler die juristischen Voraussetzungen für die Beglaubigung offizieller Dokumente mittels Steuermarken. Dieses Verfahren überführte er in seine künstlerische Praxis. Mehrere seiner Pochoirs versah er ebenfalls mit entsprechenden Marken und verlieh ihnen damit den Status eines Originals, obwohl sie technisch auf reproduktiven Verfahren beruhten. Arturo Schwarz spricht von einem «Imitated Rectified Readymade» (imitiertes rektifiziertes Readymade).

Duchamps Plan ging nicht auf, sein System konnte die Spielbank nicht knacken. Gegenüber James Johnson Sweeney gab er zu,

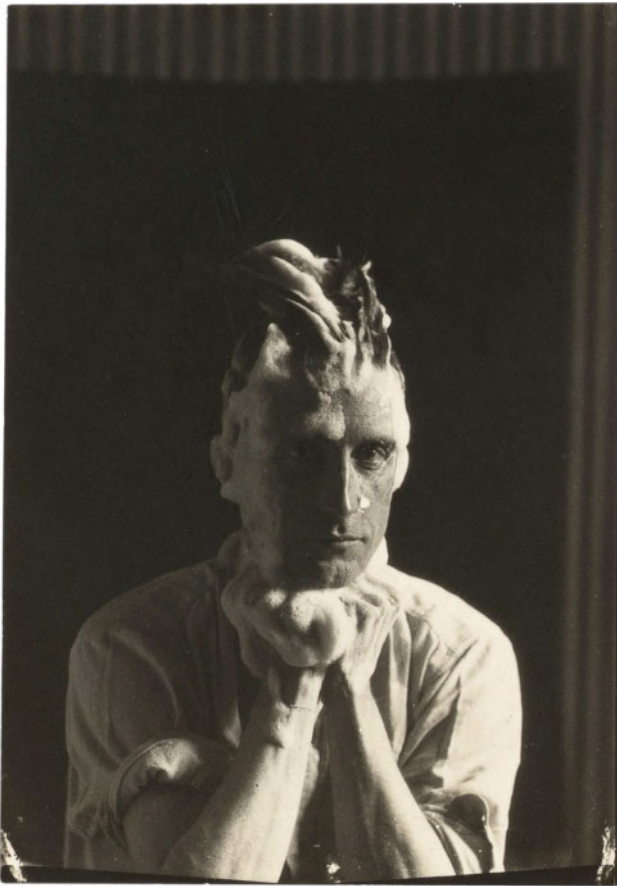


Monte Carlo Bond, verso, Detail

dass er nie gewonnen habe. Anscheinend zahlte er im ersten Jahr jedoch einen Teil der Dividende aus.

Von der geplanten Auflage von dreissig Anleihen wurden nach heutigem Forschungsstand lediglich acht Exemplare komplett realisiert; praktisch alle befinden sich heute in Museumssammlungen. Im Dezember 1938 gab Duchamp, der die Wichtigkeit der Arbeit für sein Œuvre erkannte, in der Nr. 4 der Zeitschrift *XX^e Siècle* eine Offsetlithografie in einer Auflage von 2000 Exemplaren heraus, die aber nichts mit den ursprünglichen Originalbonds zu tun hatte. Die originalen Wertpapiere von 1924 gelangten ausschliesslich in den Besitz enger Freunde und Förderer, darunter etwa Jacques Doucet, Ettie Stettheimer, George Hoyningen-Huene, Marie Laurencin oder Madeleine Turban. Die Anleihe mit der Nummer «12» schenkte Duchamp später dem Museum of Modern Art in New York. Diese Nummer war auch Vorlage für die Edition von 1938. Das hier vorliegende Exemplar erwarb die aus Rouen stammende Madeleine Turban, mit der Duchamp seit ihrer ersten Begegnung im Jahr 1917 in New York befreundet war. Damals organisierte sie eine Benefizauktion zugunsten des Roten Kreuzes. Als sich beide im Dezember 1924 erneut in New York trafen, verbrachten sie zahlreiche Abende zusammen, Duchamp machte sie auch mit seinem Bekanntenkreis vertraut. Turban hat den Bond mit der Nummer «22» direkt von Duchamp erworben und ihn offenbar bis in die 1980er-Jahre behalten.

Der äusserst seltene, originale «Monte Carlo Bond» von 1924 zählt zu Marcel Duchamps radikalsten konzeptuellen Werken, in dem er Kunst, Wirtschaft und Ironie miteinander verbindet und den Wert von Geld, Kunst und Originalität spielerisch infrage stellt. Als zugleich rechtsgültiges Finanzdokument und eigenständiges Kunstwerk gilt der «Monte Carlo Bond» als frühes Schlüsselwerk der Konzeptkunst.



Dabei:

Man Ray

(Philadelphia 1890–1976 Paris)

Studien für Marcel Duchamp – Monte Carlo Bond (mit Porträts von Marcel Duchamp)

1924. Silbergelatine-Kontaktabzüge. 8 × 5,7 cm bzw. 8,2 × 5,8 cm
Mit Bleistift mit «A16» bzw. «A7» bezeichnet; einer der Abzüge trägt auf der Rückseite den Stempel des Fotografen «Man Ray, 31 bis, rue Campagne Première, Paris XIV^e». In sehr guter Erhaltung

Provenienz

Slg. Lucien Treillard, Paris, versteigert bei
Auktion Christie's, Paris, 2. März 2021, Los 26, dort erworben von
Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Paris 1998, Galeries nationales du Grand Palais, Man Ray, La photographie à l'envers, S. 212

Sydney 2004, Art Gallery of New South Wales, Man Ray, S. 34.
São Paulo/Belo Horizonte/Curitiba 2019/2020, Centro Cultural Banco do Brasil/Centro Cultural Banco do Brasil/Museo Oscar Niemeyer, Man Ray em Paris, S. 30
Krefeld 2021/2022, Kaiser Wilhelm Museum, Beuys & Duchamp
Künstler der Zukunft
Frankfurt am Main 2022, MMK-Museum für Moderne Kunst, Marcel Duchamp, Katalog erscheint im Herbst 2026

Man Ray fotografierte Marcel Duchamp im «Hôtel Istria» in Paris als «Merkur», den antiken Götterboten, Gott des Handels und der Diebe. Das Bild sollte auf dessen «Monte Carlo Bond» collagiert werden. Duchamp hat sich den Kopf und die Haare mit Rasierschaum eingeseift. Die beiden vorliegenden Fotos wurden schliesslich nicht für den Bond verwendet, sind aber wunderbare Zeugnisse in Zusammenhang mit der Entstehung der Arbeit und der Zusammenarbeit der beiden wichtigen Künstler. Lucien Treillard (1936–2004) war Man Rays Assistent und sein letzter künstlerischer Weggefährte und Mitarbeiter.

90 Lyonel Feininger

1871 New York 1956

Einfahrender Segler

20. September 1915. Aquarell über Tusche auf dünnem Japanbütten. 23,5 x 31,6 cm. Unten links vom Künstler in Tusche signiert «Feininger», in der Mitte betitelt «Einfahrender Segler», rechts datiert «20. September 1915». Rückseitig mit dem Nachlassstempel. Rückseitig mit Resten alter Montierung, an den Rändern mit drei Reissnagellöchern. In ausgezeichneter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Dr. Ulrich Luckhardt, Hamburg, datiert vom 21. Februar 1999, liegt in Kopie vor

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Marlborough Gallery
Galerie Gmurzynska, Köln, dort erworben von
Bedeutende internationale Privatsammlung

Ausstellungen

Köln 1994, Galerie Gmurzynska, Lyonel Feininger, Marine, Mellingen, Manhattan
Köln 1997, Galerie Gmurzynska, Hommage to Lyonel Feininger

Maritime Szenen waren für Lyonel Feininger ein lebenslanges Thema. Der Künstler verbrachte die Sommermonate gerne mit seiner Familie am Meer, von 1908 bis 1921 auf der Insel Usedom, wo zahlreiche Aquarelle und Gemälde mit Seglern und Fischerbooten entstanden.

Die vorliegende Arbeit zeigt ein mächtiges Segelschiff, das von Wellen getragen in den Hafen einfährt, vorbei am Leuchtturm und den am Steg stehenden Betrachtern. Dynamische Tuschefederlinien sind durchscheinend mit Aquarell in Blau-, Gelb- und Brauntönen laviert. Die Darstellung wird von einer Umrandung eingefasst, typisch für alle abgeschlossenen Arbeiten Feiningers.



Fernberg

Einfahrender Seelen

20. September 1910

91 Lyonel Feininger

1871 New York 1956

Dorf West Deep

24. Juni 1930. Tusche und Aquarell auf Bütten. 29,2 × 46 cm. Unten links vom Künstler in Tusche signiert und betitelt «Feininger: Dorf West=Deep», rechts datiert «Juni 1930». Im Unterrand dediziert und datiert «Julia Dear 24. XII. 30». Ganz leichter Lichtrand. Rückseitig mit Montierungsresten. Farbfrisch, in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 45 000

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Achim Moeller Gallery, New York
Galerie Utermann, Dortmund
Privatsammlung Caracas
Privatsammlung Schweiz

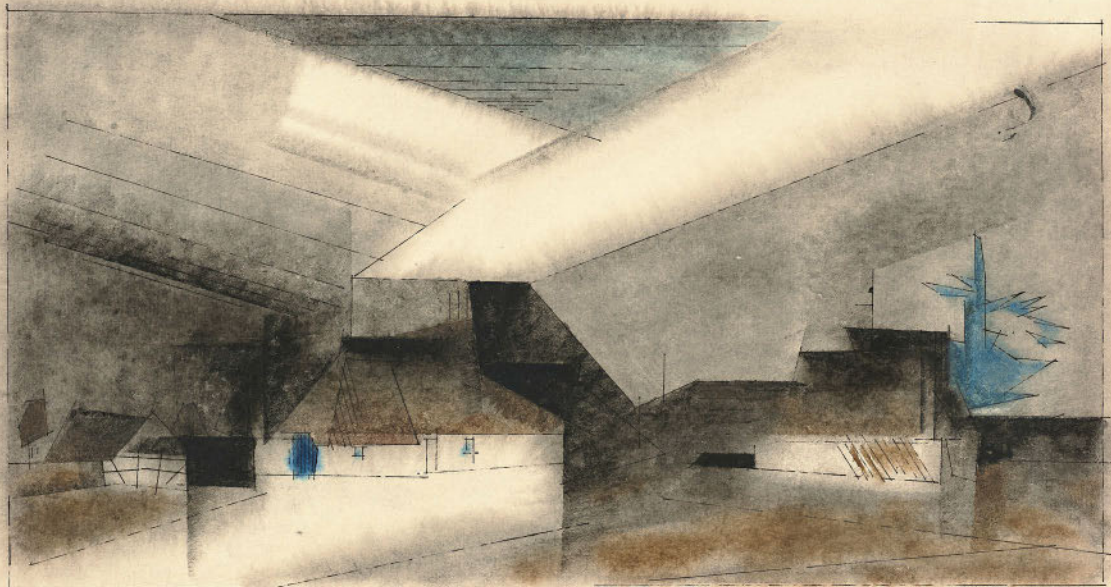
Ausstellung

Dortmund 1988, Galerie Utermann, Lyonel Feininger, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Kat. Nr. 10

Das hier angebotene Aquarell entstand während Feiningers Sommeraufenthalt in Deep nahe Kohlberg an der Ostseeküste, wohin sich der Künstler ab 1924 jeden Mai mit seiner Frau Julia (1880–1970) begab. Die Arbeit zeigt in charakteristischer Manier die geometrisch verdichtete Architekturlandschaft des Fischerdorfes, bei der die Gebäudemassen in prismatischen Formen ineinander verschachtelt sind. Tuschfeder und transparenter Farbauftrag modellieren die Komposition durch feinen Linienzug und subtile braun-graue Flächenwirkung, während eine kleine blaue Akzentuierung Mitte rechts auf die maritime Umgebung anspielt. Die Bildidee geht auf unmittelbare Naturbeobachtungen zurück, die Feininger vor Ort als flüchtige Skizzen festhielt und später ins Male-
rische übertrug.

Stilistisch gehört das Werk in die Kernphase von Feiningers «Prismaismus», jener kubistisch inspirierten Formensprache, die durch durchscheinende Lichtwirkung und kristalline Strukturen das Motiv transzendiert. Deep wurde während seiner Jahre am Bauhaus, wo er zwischen 1919 und 1935 lehrte, zum Ort intensivster künstlerischer Auseinandersetzung.

Die persönliche Widmung am Unterrand dokumentiert die Bedeutung, die das Werk und dieser Ort für den Künstler besaßen. Es dürfte sich um ein Weihnachtsgeschenk für seine Frau Julia handeln.



falliger, Dorf West, Damp

July 1920

July 1920, 24, 31, 80, 6, 7

92 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Oa (Marquesas)

Noa Noa – Embaumé Embaumé

Paris, Winter 1893/1894. Farbholzschnitt, in Olivbraun gedruckt, auf cremefarbenem Büttenjapan. 35,8 × 20,4 cm, Druckstock; 44,6 × 23,9 cm, Blattgrösse. Blatt etwas gebräunt mit leichtem Lichtrand, minim stockfleckig. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Mongan/Kornfeld/Joachim 13/III/A (v. E/b), eines der erwähnten und das abgebildete Exemplar

Provenienz

Slg. Gustave Fayet, Narbonne

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

Ausstellungen

Salzburg/Winterthur 1984/1985, Rupertinum/Kunstmuseum, Von Goya bis Warhol, Meisterwerke der Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 89

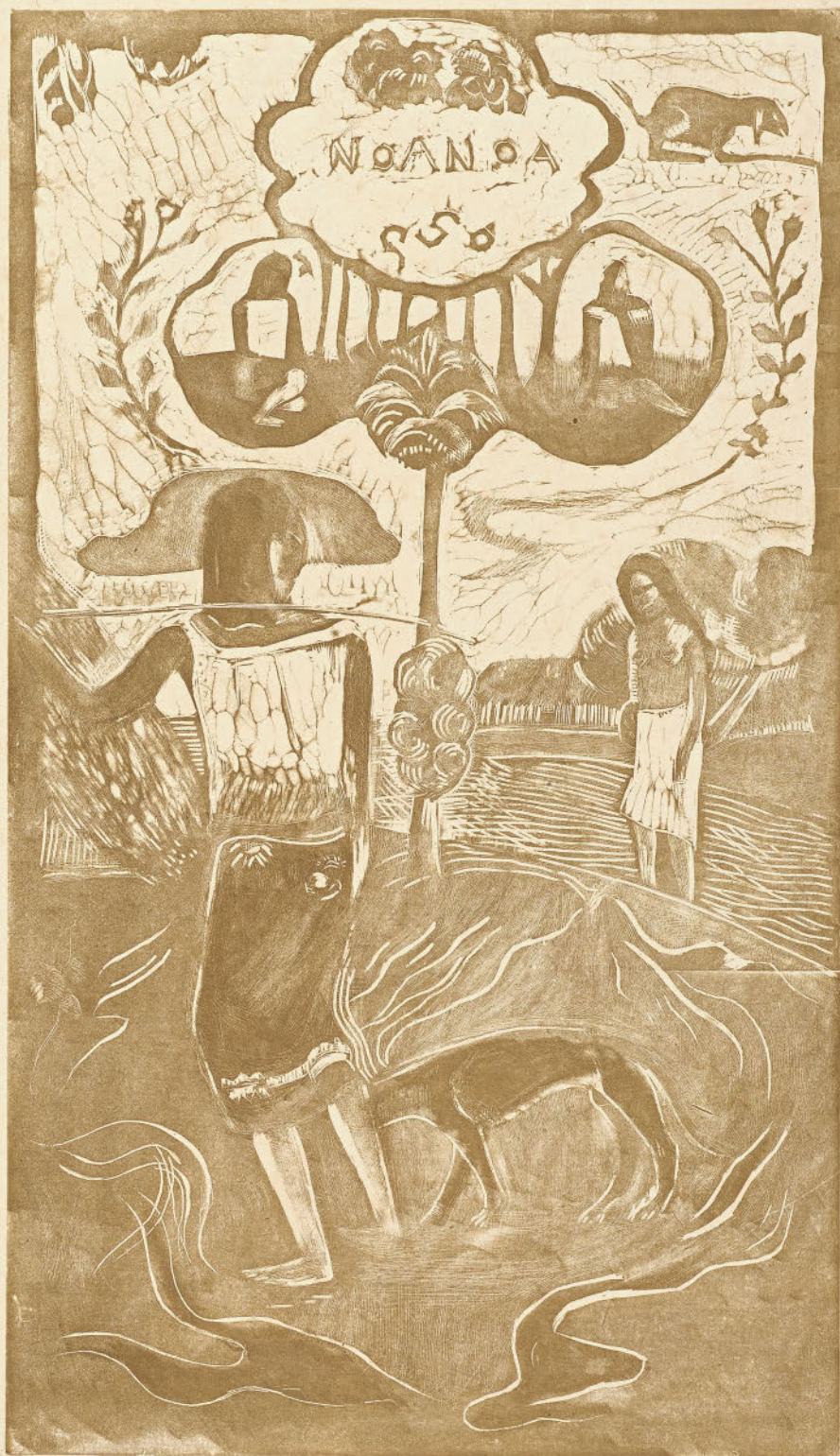
Ingelheim 1997, Altes Rathaus, Ursprung und Vision, Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Kat. Nr. 1

Martigny 1998, Fondation Pierre Gianadda, Gauguin, Kat. Nr. 96

Köln 1999/2000, Museum Ludwig, Kunstwelten im Dialog, Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Nr. 141

New York 2014, The Museum of Modern Art, Gauguin, Metamorphoses, Kat. Nr. 24

Als Paul Gauguin im Sommer 1893 aus der Südsee nach Paris zurückgekehrt war, plante er, ein Buch über das Leben der Eingeborenen mit dem Titel «Noa Noa» zu schreiben und es mit seinen Südseebildern zu illustrieren. Er konnte seinen Freund, den Dichter des Symbolismus Charles Morice dafür gewinnen, anhand seiner Aufzeichnungen einen Text zu verfassen. Mit «Noa Noa» wollte Gauguin die Faszination für die Exotik und den Symbolismus der polynesischen Kultur dem französischen Publikum vermitteln. Vor allem aber sollte das Buch die Werke, die er aus Tahiti nach Paris mitgebracht hatte, verständlich machen. Diese Gemälde, auch die ersten «Noa Noa»-Holzschnitte, konnte er noch 1893 in der Pariser Galerie Durand-Ruel ausstellen. Finanziell erwies sich die Ausstellung als Misserfolg. Allein seine Freunde aus dem Kreis der Symbolisten zeigten Bewunderung für seine neuen Arbeiten und schätzten deren Qualität. Ferner verzögerte sich das geplante Buchprojekt. Als der Künstler im Juli 1895 nach Tahiti zurückkehrte, war es noch nicht vollendet.



93 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Oa (Marquesas)

Noa Noa – Embaumé Embaumé

Paris, Winter 1893/1894. Farbholzschnitt, in Schwarz, Rot, Orange und Gelb gedruckt, auf Japan, auf grünlichem Karton aufgelegt. 35,5 x 20,4 cm, Druckstock; 45 x 30,8 cm, Unterlagekarton. Der Unterlagekarton etwas gebräunt und mit leichtem Lichtrand, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000*

Werkverzeichnis

Mongan/Kornfeld/Joachim 13/III/D (v. E/b), eines der erwähnten und das abgebildete Exemplar

Provenienz

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

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 93

Salzburg/Winterthur 1984/1985, Rupertinum/Kunstmuseum, Von Goya bis Warhol, Meisterwerke der Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 90

Stuttgart 1998, Staatsgalerie, Paul Gauguin, Tahiti, Kat. Nr. 69

Essen/Berlin 1998/1999, Museum Folkwang/Neue Nationalgalerie, Paul Gauguin, Das verlorene Paradies, Kat. Nr. 35/lb

Brescia 2005/2006, Museo di Santa Giulia, Gauguin/Van Gogh, Kat. Nr. 126

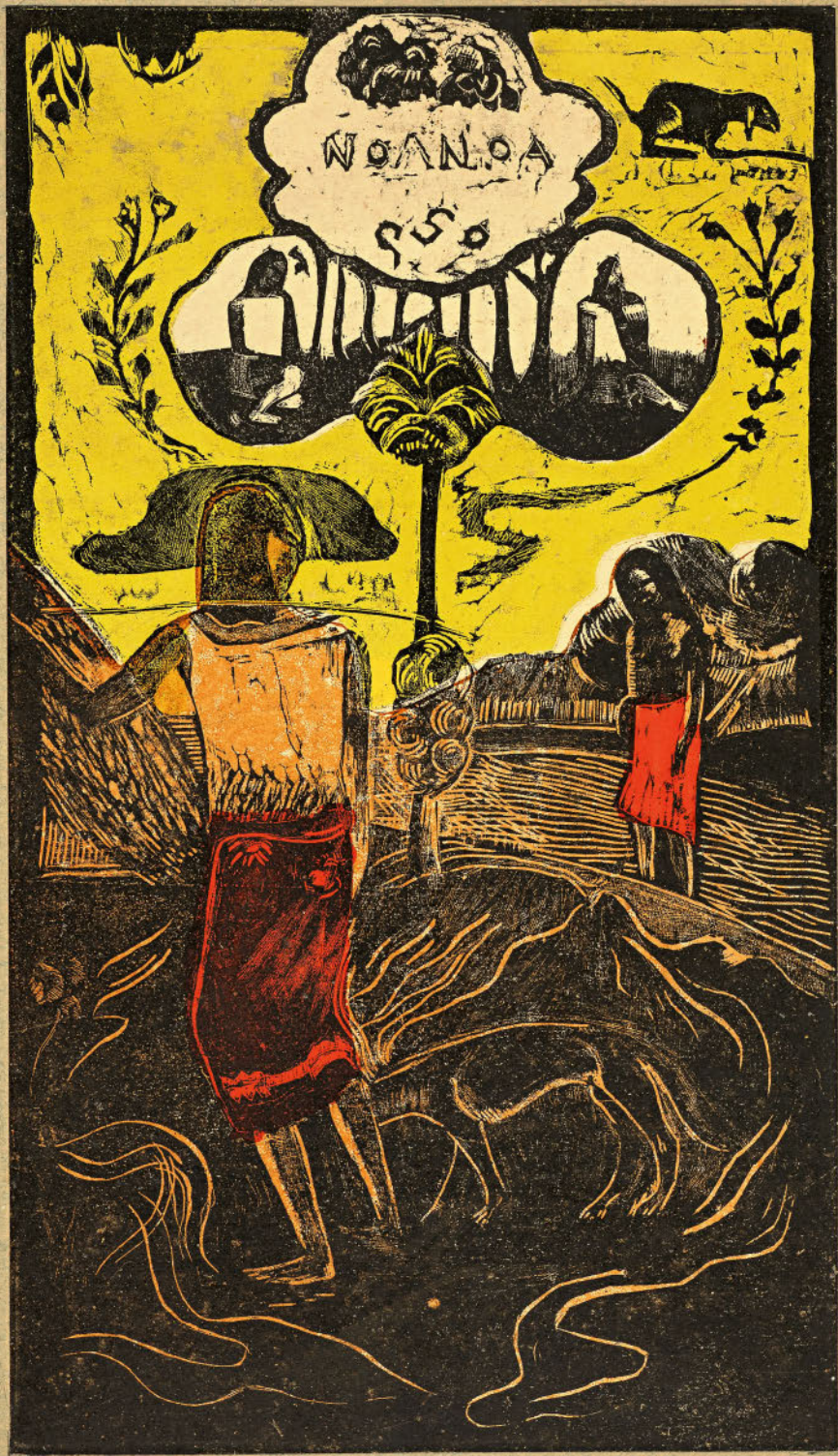
Rom 2007/2008, Complesso del Vittoriano, Paul Gauguin, Artist of Dream and Myth, Kat. Nr. 77

Ravenna 2009, Museo d'Arte della città, L'artista viaggiatore, Da Gauguin a Klee, da Matisse a Ontani, S. 230

Wien 2016/2017, Leopold Museum, Fremde Götter, Stammeskunst und die Europäische Moderne, S. 250

Im August 1893 kam Paul Gauguin von seiner ersten Tahiti-Reise nach Paris zurück und plante, seine Erlebnisse in einem Buch festzuhalten. In einem Brief an seine Frau vom Oktober 1893 schrieb er: «Je prépare en outre un livre sur Tahiti et qui sera très utile pour faire comprendre ma peinture. Que de travail.» Im Austausch mit dem Schriftsteller Charles Morice arbeitete er im Winter 1893/1894 an den Texten, die unter dem Titel «Noa Noa» erscheinen sollten. Dazu schuf er eine Reihe von zehn Holzschnitten im gleichen Format, in denen er seine Eindrücke künstlerisch festhielt. Von dieser als Vorzugsausgabe geplanten Reihe zog Gauguin einzelne Probedrucke selbst ab und übergab den Druck der Auflage, die ursprünglich auf 25 bis 30 Exemplare limitiert war, seinem Künstlerfreund Louis Roy. Das Buch wurde in dieser Form nie realisiert; bekannt ist jedoch das Manuskript «Noa Noa. Voyage de Tahiti», das sich heute im Louvre in Paris befindet.

Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich um einen exzellenten und selten schönen Abzug von Louis Roy in den Farben Schwarz, Orange, Rot und Gelb.



94 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Oa (Marquesas)

Te Faruru – Ici on fait l'amour

Paris, Winter 1893/1894. Farbholzschnitt, in Schwarz und verschiedenen Brauntönen gedruckt, auf cremefarbenem Velin auf Bütten aufgelegt. 35,6 × 20,5 cm, Druckstock; 43,5 × 27,3 cm, Blattgrösse, 47 × 29,5 cm, Unterlagekarton. Blatt etwas gebräunt mit Papierverlust in den Ecken und hinterlegten Einrissen. In guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Mongan/Kornfeld/Joachim 15/IV/B (v. VI/C/c)

Provenienz

Wohl Barthélemy und Charles Morice, Paris

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

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 94a

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. 91

Martigny 1998, Fondation Pierre Gianadda, Gauguin, Kat. Nr. 101

Riehen 2003, Fondation Beyeler, Expressiv!, S. 190

Im August 1893 kam Paul Gauguin von seiner ersten Tahiti-Reise nach Paris zurück und plante, seine Erlebnisse in einem Buch festzuhalten. In einem Brief an seine Frau vom Oktober 1893 schrieb er: «Je prépare en outre un livre sur Tahiti et qui sera très utile pour faire comprendre ma peinture. Que de travail.» Im Austausch mit dem Schriftsteller Charles Morice arbeitete er im Winter 1893/1894 an den Texten, die unter dem Titel «Noa Noa» erscheinen sollten. Dazu schuf er eine Reihe von zehn Holzschnitten im gleichen Format, in denen er seine Eindrücke künstlerisch festhielt. Von dieser als Vorzugsausgabe geplanten Reihe zog Gauguin einzelne Probedrucke selbst ab und übergab den Druck der Auflage, die ursprünglich auf 25 bis 30 Exemplare limitiert war, seinem Künstlerfreund Louis Roy. Das Buch wurde in dieser Form nie realisiert; bekannt ist jedoch das Manuskript «Noa Noa. Voyage de Tahiti», das sich heute im Louvre in Paris befindet. Beim Blatt «Te Faruru» handelt es sich um einen seltenen Handdruck des Künstlers, der eine intime Liebeszene am Strand zeigt. Über dem Kopf des Mannes schwebt ein engelhafter Geist. Mit seinen mystisch-exotischen Bildthemen wollte Gauguin das «Ursprüngliche» und «Wilde» darstellen und schuf gleichzeitig eine idealisierte Gegenwelt zur europäischen Zivilisation. Es war der Versuch und das Bestreben des Künstlers, der Dekadenz der damaligen Gesellschaft zu entfliehen.

Bei dem vorliegenden Exemplar handelt es sich um einen höchst seltenen Probedruck.

TE FARURU



95 Alberto Giacometti

Borgonovo 1901–1966 Chur

Buste de Diego

1954/1955. Bronze. 29 × 16,7 × 13,6 cm. Am Sockel rückseitig rechts mit der geritzten Signatur «Alberto Giacometti» und der gestanzten Nummer «2/6». Seitlich unten rechts bezeichnet «Susse Fondeur Paris»

Auf der Innenseite ein Etikett der Kunsthalle Bern mit der Nummer «0678» und ein Etikett des französischen Zolls. Schöner, tadelloser Guss mit dunkelbrauner Patina.

Schätzung CHF 2250 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung des Comité Giacometti, Paris, datiert vom November 2018, liegt vor

Die Bronze ist im Online Werkverzeichnis der Fondation Annette et Alberto Giacometti unter der Nummer AGD 4059 registriert

Provenienz

Alberto Giacometti

Galerie Maeght, Paris, 1955

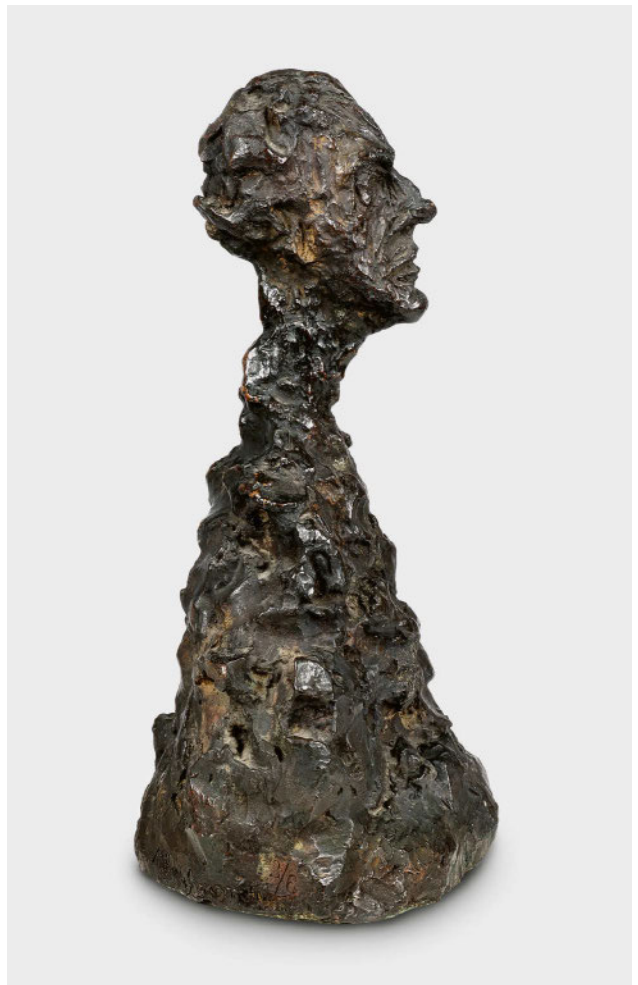
Slg. Franz Meyer sen., Zürich, Dezember 1957, durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Bern 1956, Kunsthalle, Alberto Giacometti/Marius Borgeaud, ausser Katalog, mit Etikett Nr. 0678

Die kraftvolle und expressive Bronzebüste, deren Gips sich in der Alberto Giacometti-Stiftung befindet, zeigt eines der wichtigsten und berühmtesten Modelle von Alberto Giacometti: seinen um ein Jahr jüngeren Bruder Diego (1902–1985).

Die mit der Nummer 2/6 versehene Plastik wurde 1955 gegossen und weist die charakteristische und nuancierte Patina der zu Lebzeiten des Künstlers entstandenen Güsse auf. Lediglich zwei weitere Güsse sind bis jetzt in den Archiven der Stiftung verzeichnet. Diego diente bereits 1914 als Modell für die allererste Skulptur des Künstlers und blieb eines seiner häufigsten Modelle. Am Ende der



Seitenansicht

1920er-Jahre war Diego als Atelierassistent tätig und überwachte unter anderem wesentliche technische Aspekte bei der Herstellung der Plastiken, darunter deren Guss und Patinierung. Die zwei jungen Schweizer teilten sich in Paris in jenen Jahren ein gemeinsames Bildhaueratelier, in dem Diego Gipsabgüsse und patinierte Bronzen anfertigte und ab 1935 auch regelmässig für seinen älteren Bruder Modell stand. Als Modell, das ständig betrachtet, untersucht, modelliert und gemalt wurde, wurde Diego zum Medium und Fundament der Modellstudien, die Alberto in den 1950er-Jahren vermehrt durchführte.

Lange nach seinen formalen Experimenten im Rahmen der Pariser Avantgarde und den Landschaften mit langen und schlanken Figuren, deren einzigartige Ästhetik ihm weltweiten Ruhm einbrachte, kehrte Alberto Giacometti zu einer seiner intensivsten künstlerischen Leidenschaften zurück: Er modellierte Köpfe, die der wahrgenommenen Realität so nahe wie möglich kommen sollten, wobei er die unmittelbare Begegnung mit dem lebenden Wesen bevorzugte.

Die massiv modellierte Büste dient als Sockel, aus dem das filigrane Gesicht hervorgeht, als wäre es auf einem Podest platziert. Alberto Giacometti knetete und formte unermüdlich den Ton mit seinen Fingern und bemühte sich, das Wesen seines Modells einzufangen, dessen Blick die Tiefe seiner Seele vermittelt und das Gefühl einer unmittelbaren Präsenz wiedergibt. Durch die beharrliche Rückkehr des Künstlers zum gleichen Modell stellte Alberto seine Suche nach dem Wesen und den Grenzen künstlerischer Darstellung im dreidimensionalen Raum in den Vordergrund. «Seine Porträts sind nicht einfach nur Darstellungen von Individuen. Sie sind Zeugnisse von dem Ringen des Künstlers, eine unergründliche menschliche Präsenz zu begreifen und auszudrücken.» (aus: Ausstellungskatalog, London, National Portrait Gallery, Giacometti. Pure Presence, 2015, S. 15–16).



96 Augusto Giacometti

Stampa 1877–1947 Zürich

Rosen

1931. Öl auf Leinwand. 25 × 25 cm. Unten rechts vom Künstler in Rot monogrammiert «a.g.», auf der Rückseite signiert, datiert und bezeichnet «AUGUSTO GIACOMETTI/1931/ «Rosen» B.». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Werkverzeichnis

Michael Egli/Denise Frey/Beat Stutzer, Augusto Giacometti, Catalogue raisonné, Gemälde, Wandgemälde, Mosaike und Glasgemälde, Bd. I, Zürich 2023, Nr. 271

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Galerie Aktuaryus, Zürich, Inv. Nr. 25203

Auktion Galerie Koller, Zürich, 13. November 1975, Los 2757

Privatsammlung Schweiz

Auktion Christie's, Zürich, 29. September 2003, Los 68, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 20. Juni 2014, Los 36, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz

Literatur

Arnoldo M. Zendralli, Augusto Giacometti, Con 43 illustrazioni fuori testo ed una tavola a colori, Zürich 1936, S. 134

Hans Hartmann, Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Malerei, Ein Leben für die Farbe, Chur 1981, Nr. 1537

Blumenbilder nehmen einen bedeutenden Platz in Augusto Giacomettis Œuvre ein. Florale Motive eigneten sich besonders gut, um das Wechselspiel der Farben zu erkunden – ein fortwährend zentrales Anliegen des Künstlers. Das vorliegende Werk zeigt zwei stilvoll arrangierte Rosen – eine bläulich-weiss, die zweite orange-gelb –, die sich vor einem bläulichen, rosa und violetten Hintergrund entfalten. Die Komposition ist durchgängig von einem zarten Kolorit mit subtilen, fließenden Übergängen geprägt.



Orchideen II

1935. Öl auf Leinwand. 40 × 40 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert «a.g.». Rückseitig vom Künstler auf der Leinwand signiert und datiert «AUGUSTO GIACOMETTI/1935/«Orchideen» II». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Mit wenigen kleinen Farbausbrüchen im Zentrum des Werkes. In farbfrischer und guter Erhaltung.

Schätzung CHF 70 000

Werkverzeichnisse

Michael Egli/Denise Frey/Beat Stutzer, Augusto Giacometti, Catalogue raisonné, Gemälde, Wandgemälde, Mosaike und Glasgemälde, Bd. I, Zürich 2023, Nr. 358
Augusto Giacometti, Handschriftliches Werkverzeichnis, Manuskript, um 1926, S. 99

Provenienz

Privatbesitz Schweiz, von dort an
Comunità Emmaus, Rivera
Auktion Christie's, Zürich, 2. September 2012, Los 214, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Arnoldo M. Zdrallli, Augusto Giacometti, Con 43 illustrazioni fuori testo ed una tavola a colori, Zürich 1936, S. 157
Hans Hartmann, Augusto Giacometti, Pionier der abstrakten Malerei, Ein Leben für die Farbe, Chur 1981, Nr. 1778
Ottorino Villatora, Augusto Giacometti, Der Mensch und die Farbe, Die Giacomettis, eine Künstlerdynastie, Wohlen/Bern 2014, S. 211 und S. 332
Caroline Kesser, Immer nur das Paradies, Augusto Giacometti, Die Tagebücher 1932–1937, Zürich 2020, S. 204

Ausstellung

Zürich 1937, Kunsthaus, Fritz Widmann und Augusto Giacometti, Kat. Nr. 113

Die Blumenbilder von Augusto Giacometti erfreuten sich grosser Beliebtheit bei seinen Sammlern. Nebst vielen Blumenmotiven, wie der Rose, bilden die Orchideenbilder eine wichtige Gruppe in seinem Werk. Die Orchidee gilt mit ihrem Charisma als unangefochtene Königin unter den Blumen und steht für tiefe Leidenschaft und verzehrende Sehnsucht. Das vorliegende Gemälde sticht mit der innerhalb des Werkes speziell durchdachten Komposition heraus. So bildet das Rot-Violett der drei Blüten ein imaginäres Dreieck, mit dem die Diagonalen der schmalen grünen Blätter korrespondieren. So ausgewogen wie das formale Konstrukt, so abgestimmt ist auch die Verteilung der Farben.



98 Diego Giacometti

Borgonovo 1902–1985 Paris

Chat maître d'hôtel

1961–1967. Bronze. 29,6 × 9,5 × 24,2 cm. Auf dem Sockel mit der geritzten Signatur «Diego». Sehr schöner Guss mit dunkelbrauner Patina. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnis

Mit Echtheitsbestätigung von SAS Expertises Denis Vincenot/Catherine Vincenot/Philippe Meier, Dijon/Lausanne, datiert vom 6. Februar 2026, Nr. C06/02/26PMCV26330

Provenienz

Atelier Diego Giacometti, Paris, dort um 1970 erworben von
Privatsammlung, Frankreich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Diego Giacometti zog 1925 nach Paris und wurde dort zum engsten Mitarbeiter, Vertrauten und künstlerischen Begleiter seines älteren Bruders Alberto Giacometti. In den ersten Jahren war er massgeblich an der technischen Realisierung von Albertos fragilen Skulpturen beteiligt: Er fertigte Gipsabgüsse, konstruierte Stützvorrichtungen, patinierte die Bronzen und stand seinem Bruder bis zu dessen Tod regelmässig als Modell zur Verfügung. Zwischen 1939 und 1945 begann Diego Giacometti ein eigenständiges plastisches Werk zu entwickeln. Seit den 1950er-Jahren widmete er sich zunehmend der Gestaltung von Möbeln und kunsthandwerklichen Objekten, die insbesondere im Auftrag renommierter Innenarchitekten, Kunstsammler und Galeristen entstanden. Während Diego Giacometti über Jahrzehnte im Schatten des berühmteren Alberto als «der andere Giacometti» wahrgenommen wurde, gilt er heute als eigenständiger Künstler von internationaler Bedeutung. Seine Werke befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen weltweit.

Die Plastik «Chat maître d'hôtel» zählt zu den bekanntesten und zugleich charakteristischsten Bronzen von Diego Giacometti. Die erste Fassung entstand um 1961 und war ursprünglich mit einem flachen Tablett ausgestattet, das bei Empfängen zur Ablage von Visitenkarten dienen sollte. Im Frühjahr 1964 entwickelte Giacometti im Zusammenhang mit der Gestaltung des Taubenschlags der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence eine zweite Version des Werks. In dieser Ausführung ersetzte er das Tablett durch eine Schale zur Aufnahme von Vogelfutter. Ursprünglich war vorgesehen, die humanoid auf den Hinterbeinen stehende Katze innerhalb eines Käfigs zu platzieren, der der Fütterung der Vögel dienen sollte.

Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen frühen und späteren Ausführungen der zweiten Version betrifft die Gestaltung des Schwanzes. Während dieser bei frühen Fassungen bis auf die Sockelplatte hinabreicht, schwebt er in späteren Güssen frei. Die vorliegende Bronze gehört zu den frühen Ausführungen. Besonders hervorzuheben ist ferner ihre ausserordentlich reich differenzierte und fein nuancierte Patina, welche die plastische Modellierung eindrucksvoll akzentuiert und dem Werk eine aussergewöhnliche atmosphärische Präsenz verleiht.

Mit «Chat maître d'hôtel» manifestiert sich exemplarisch Diegos feiner ironischer Humor. Die Katze, traditionell als Raubtier und natürlicher Feind der Vögel verstanden, erscheint hier in der Rolle einer galanten und dienstbaren Rezeptionistin, die den Vögeln bereitwillig Nahrung darbietet. Durch diese bewusst paradoxe Umkehrung natürlicher Rollenverhältnisse entsteht nicht nur ein Werk von subtiler Ironie, sondern auch von symbolischer Tiefe.

Der aus den Schweizer Alpen stammende Künstler, der für seine besondere Verbundenheit zur Tierwelt bekannt war, integrierte Tiere immer wieder in sein plastisches und funktionales Werk. Seine Arbeiten zeichnen sich durch die aussergewöhnliche Verbindung von dekorativer Funktion, narrativer Qualität und skulpturaler Präsenz aus. Gerade «Chat maître d'hôtel» verdeutlicht diese Synthese in exemplarischer Weise und zählt deshalb zu den ikonischen Schöpfungen seines Œuvres.



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

Schätzung CHF 350 000*

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, vor 1913 erworben von Privatsammlung Bern
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2007, Los 42, dort erworben 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
Lens/Crans-Montana 2013/2014, Fondation Pierre Arnaud, Divisionnisme, Couleur maîtrisée?, Couleur éclatée!, S. 287

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 Georges 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. Als Malgrund verwendete er eine Eternitplatte, ein damals neu auf dem Markt erhältliches Material. Auch andere Künstler wie Hodler und Amiet nutzten 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 durch ein Hochwasser teilweise weggespült wurde. Rechts davon, ausserhalb des Bildes, steht das Geburtshaus des Künstlers, das Gasthaus Piz Duan, in dem sich nebst dem Hotel und Restaurant auch ein Laden, die Post und ein Telegrafenamnt 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 die Villa Krähbühl am Zürichberg 1913 mit Galerietrakt 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.



100 Giovanni Giacometti

Stampa 1868–1933 Glion

Gebirgslandschaft mit arbeitenden Bäuerinnen

1929. Öl auf Leinwand. 48 × 50 cm. Unten rechts vom Künstler monogrammiert «G/G», rückseitig signiert, bezeichnet und datiert «Giovni Giacometti / Maloja 1929». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Werkverzeichnis

Im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich als eigenhändige Arbeit von Giovanni Giacometti unter der Archivnummer 88359 registriert

Provenienz

Direkt beim Künstler 1929 erworben von
Slg. Hermann Rippmann-Kleiber, Binningen, durch Erbschaft an
Slg. Max Rippmann-Büchsenmeister, Binningen
Privatsammlung Schweiz

Das vorliegende Gemälde «Gebirgslandschaft mit arbeitenden Bäuerinnen» von 1929 war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Werkkataloges mit den Ölgemälden von Giovanni Giacometti noch nicht bekannt. Es zeigt Bäuerinnen beim Heuen in der Umgebung von Capolago und gehört in die Gruppe von Gemälden, die Giacometti im Sommer 1929 malte (Müller/Radlach 1929.28–1929.30).



101 Vincent van Gogh

Groot Zundert 1853–1890 Auvers-sur-Oise

Portrait of Dr Gachet – L'homme à la pipe

1890. Braunrote Farbradierung auf Bütten, Druck von Paul-Ferdinand Gachet. 18,1 × 14,8 cm, Plattenkante; 30,2 × 21,9 cm, Blattgrösse. Am Unterrand in Tusche von Paul Gachet handschriftlich bezeichnet «L'homme à la pipe (inédit) / Eau-forte unique de Vincent van Gogh». Blatt minim gebräunt mit leichten Stockflecken, rückseitig mit Montierungsresten. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000*

Werkverzeichnis

Sjraar van Heugten/Fieke Pabst, *The Graphic Work of Vincent van Gogh*, Zwolle 1995, Nr. 10.23

Provenienz

Slg. Paul Ferdinand Gachet, Auvers-sur-Oise

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

Literatur

Hans Christoph von Tavel, *Der Blaue Reiter*, Ausstellungskatalog, Bern 1986, Nr. 156

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1976, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsender, *Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart*, Eine Schweizer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 91
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. 87

Der aus der Stadt Lille stammende Arzt Paul-Ferdinand Gachet (1828–1909) war in seinem Fachgebiet seiner Zeit weit voraus. Er war Homöopath und suchte Heilung durch den Einsatz von Pflanzen. Nach seiner Promotion eröffnete er 1859 eine Praxis in Paris. Schon bald verkehrten dort Künstlerpersönlichkeiten wie Cézanne, Pissarro, Manet, Degas, Renoir oder Monet. 1872 erwarb er ein Haus in Auvers-sur-Oise, in dem er reichlich Platz hatte, um seinen künstlerischen Neigungen nachzugehen. Er richtete sich ein Atelier ein, kaufte eine Druckerpresse und begann unter dem Pseudonym Paul von Ryssel (Monogramm «PvR») zu radieren. Der Name heisst auf Flämisch Lille. Paul Cézanne und Camille Pissarro druckten zusammen mit Gachet.

Am 21. Mai 1890 reiste Vincent van Gogh auf Anraten seines Bruders Theo nach Auvers-sur-Oise und mietete ein einfaches Zimmer in der Herberge der Familie Ravoux am Place de la Mairie. Danach

nahm er Kontakt zu Gachet auf; ein erstes gemeinsames Mittagessen ist für Pfingstsonntag, den 25. Mai, belegt.

Van Gogh arbeitete während seines Aufenthalts in Auvers-sur-Oise intensiv. Neben zahlreichen Landschaftsbildern malte er zwei Porträts von Dr. Gachet. In den beiden sich ähnelnden Ölgemälden stellte van Gogh den Arzt mit einem Zweig des Fingerhutes dar, einer Pflanze, der heilende Kräfte zugeschrieben werden (de la Faille 753 und 754). Am 15. Juni drückte Gachet van Gogh eine fertig präparierte Druckplatte in die Hand, auf der der Künstler ein Porträt Gachets festhielt, das sich frei an die beiden Ölbilder anlehnte. In einem Brief vom 17. Juni an Theo schrieb Vincent van Gogh: «Ich möchte gerne einige Radierungen nach Motiven aus dem Süden machen, sagen wir mal sechs, denn ich kann sie kostenlos bei Herrn Gachet drucken, er will sie gerne umsonst für mich abziehen. Das muss ich unbedingt machen.» Zu diesen Landschaften ist es letztendlich nicht gekommen.

Aus welchen Gründen Gachet auf der Platte mit dem Porträt das Datum «15. Mai» eingravierte, konnte bis heute nicht ermittelt werden. Ein Abzug aus der ersten Druckperiode, der wohl am Tag der Ätzung der Platte oder kurz später in enger Zusammenarbeit mit Gachet entstanden war, wurde Ende Juni an den Bruder Theo geschickt, der daraufhin antwortet: «Und nun muss ich dir etwas über deine Radierung sagen. Es ist eine richtige Maler-Radierung. Keinerlei Verfeinerung in der Technik, sondern eine Zeichnung auf Metall. Diese Zeichnung gefällt mir sehr gut – auch Boch gefiel sie. Komisch, dass Dr. Gachet so eine Presse hat. Die Maler jammern ja immer, dass sie mit ihren Problemen zum Drucker müssen [...]». Das gute Einvernehmen zwischen van Gogh und Gachet kühlte sich Mitte Juli ab und man traf sich nicht mehr regelmässig. Dies erklärt, warum Gachet die veränderte melancholische Stimmung des Künstlers nicht bemerkte. Am 27. Juli verliess Vincent van Gogh das Gasthaus Ravoux nicht nur mit seinen Malutensilien, sondern auch mit einem Revolver. Am Abend desselben Tages schoss er sich auf einem Feldweg hinter dem kleinen Schloss von Auvers-sur-Oise eine Kugel in den Bauch. Van Gogh fiel in Ohnmacht, wachte aber wenig später auf und schleppte sich schwer verletzt in die Pension zurück. Ravoux, zutiefst erschrocken, legte den Verwundeten in ein Bett. Während der Nacht wachten Ravoux und Gachet, am Morgen übernahm sein Bruder Theo, der sich mit Vincent dann während Stunden unterhielt. Weshalb keine sofortige Einlieferung in eine Klinik veranlasst wurde, bleibt ein Rätsel. Van Gogh starb in den ersten Stunden des 29. Juli, vermutlich an einer Blutvergiftung. Das vorliegende Exemplar von «L'homme à la pipe» ist ein einzigartiges Zeugnis von van Goghs kraftvoller künstlerischer Ausdrucksweise.



L'homme à la pipe (inédit)
Cau-forte unique de Vincent Van Gogh

Los Caprichos



1796–1798, erste Ausgabe 1799. Folge von 80 Blatt Radierungen. Im alten, braungrün marmorierten Kalbslederband der Zeit, mit den in Gold geprägten Ornamentfileten und dem roten Schild mit dem Aufdruck «CAPRICHOS/DE/GOYA». 30,7 × 21,5 cm, Buchformat. Sehr gute Abzüge, in sehr schönem, altem Zustand, das Blatt 66 mit kleiner eingerissener Druckfalte. Die Seiten z.T. mit Fleckchen und Gebrauchsspuren wie Griffknicken. Insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 325000*

Werkverzeichnis

Tomás Harris, Goya, Engravings and Lithographs, Catalogue raisonné, Bd. II, 36–115, jeweils III/1 (v. 12), alle Blätter in der 1. Ausgabe von 1799

Provenienz

Francisco de Goya, Madrid, 1802 als Geschenk an Slg. Juste de Machado, Madrid, nach alter Tradition von Goyas Hand auf der «page de garde» der Namenszug «Sr. Machado», auf der Innenseite des Einbandes mit dessen Ex Libris, 1865 durch testamentarische Verfügung (vgl. den enthaltenen Brief von Juste de Machado, datiert vom 2. Februar 1864) an Slg. Arthur D. Canela, Paris, durch testamentarische Verfügung der Witwe Arthur D. Canela (gestorben am 3. November 1935) an Slg. Moquel, Paris
Antiquariat Nicolas Rauch, Genf, Katalog «Les Peintres et le Livre», Genf 1957, Kat. Nr. 1, dort erworben von Slg. Raphael Esmerian, Paris, versteigert bei Auktion Palais Galliera, Paris, 11. Dezember 1973, Los 52, dort erworben von Privatsammlung Frankreich, versteigert bei Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22. Juni 1990, Los 37, dort erworben von Privatsammlung Frankreich

Die aus 80 Blättern bestehende Folge «Los Caprichos», die mit einem Selbstbildnis des Künstlers beginnt, entstand in den Jahren 1797 bis 1798, wobei erste Entwürfe bereits 1796 angefertigt wurden. In ihr vereint Goya gesellschaftliche Satire, scharfe Zeitkritik, persönliche Reflexion und die Darstellung menschlicher Schwächen in einer bis dahin beispiellosen bildnerischen Sprache. Die Folge wurde 1799 erstmals in Buchform veröffentlicht und am 6. Februar desselben Jahres im «Diario de Madrid» offiziell ange-

kündigt. Trotz ihrer ausserordentlichen künstlerischen Qualität blieb der kommerzielle Erfolg begrenzt. Die oft verschlüsselten, gleichwohl unmissverständlich kritischen Darstellungen von Aberglauben, gesellschaftlichen Missständen, menschlicher Torheit und kirchlicher Heuchelei fanden beim zeitgenössischen Publikum nur verhaltene Resonanz und stiessen teilweise auch auf Skepsis. Im Oktober 1803 entschloss sich Goya, sämtliche Kupferplatten sowie die noch vorhandenen 240 Exemplare der Folge an die Verwaltung des königlichen Haushalts unter König Carlos IV. zu übergeben. Im Gegenzug erhielt sein Sohn Francisco Javier eine lebenslange Pension von jährlich 12'000 Reales.

Da sich im Jahr 1803 noch 240 Exemplare im Besitz des Künstlers beziehungsweise der königlichen Verwaltung befanden und zusätzlich eine unbekannte Anzahl bereits verkauft, verschenkt oder anderweitig verteilt worden war, wird die Höhe der ersten Auflage von 1799 heute auf etwa 275 bis 300 Exemplare geschätzt. Damit gehört die Erstausgabe zu den seltensten und begehrtesten druckgrafischen Publikationen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Von den ursprünglich gedruckten Exemplaren hat sich nur ein vergleichsweise kleiner Teil erhalten. Im Verlauf von mehr als zwei Jahrhunderten gingen zahlreiche Folgen verloren oder wurden getrennt. Besonders die politischen Umwälzungen und kriegerischen Konflikte in Spanien führten zu erheblichen Verlusten.

Besonders an der vorliegenden Ausgabe ist die lückenlose Provenienz. Der Künstler selbst hat sie 1802 an Juste de Machado, Diplomat in Diensten des spanischen Königs Carlos IV., verschenkt. Juste de Machado wurde im selben Jahr nach Rom versetzt und 1814 als Erster Sekretär des Botschafters des neuen Königs Fernando VII. an den Wiener Kongress delegiert.

Im ursprünglichen, braun marmorierten Kalbslederband des gebundenen Teils der ersten Ausgabe von 1799 mit in Gold geprägten Ornamenten auf dem Buchrücken und dem roten Schild mit dem Titel «Caprichos/de/Goya». Der Einband entspricht genau den Beschreibungen, die Harris für besonders schöne Exemplare des für Goya bestimmten Teils der Auflage von 1799 angibt: «A number of copies were bound for Goya in Spanish mottled calf with the title and the author's name on the spine in gold letters on red or green. They are often before the scratch on plate 45 [wie im vorliegenden Exemplar] and are invariably particularly fine» (Harris, Band 2, S. 63). Mit dieser bedeutenden Werkgruppe schuf Francisco de Goya eine der wichtigsten druckgrafischen Folgen der europäischen Kunstgeschichte.



Pobrecitas!



El sueño
de la razón
produce
monstruos



Bellos consejos.



Las riñe el Sueño.

La Tauromaquia

1815–1816, 1. Ausgabe von 1816. Folge von 33 Blatt Strichätzungen und Aquatinten auf Bütten. Tafeln 2 und 23 auf Bütten Serra mit Wasserzeichen. Das Titelblatt auf Bütten Bartolome Mongelos mit Wasserzeichen. Je 32,3 × 44,3 cm, Blattgröße; 31,1 × 43 cm, Blattgröße (Titelblatt).

Mit vollen Rändern, vereinzelte blasse Stockflecken, kurze, reparierte Einrisse an den Blatträndern, bei einigen Blättern geringfügige Papierverluste an der unteren linken Blattecke. Zum Teil rückseitig Spuren alter Montierungen. Tafeln 5, 9 und 13 weisen geringfügige Buntstiftmarkierungen an den Rändern auf, Tafeln 14, 15, 17 und 21 weisen an einem Rand einen kleinen braunen Fleck auf. Die Blätter sind lose (wie bei der Erstausgabe). Mehrere Tafeln weisen an den Rändern Druckfarbenrückstände und Druckfalten auf, die herstellungsbedingt sind. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000*

Werkverzeichnis

Harris 204–236/III/1 (v. 7)

Provenienz

Slg. Marcel Louis Guérin, Paris, auf der Textseite mit Sammlerstempel, Lugt 1872b, versteigert bei

Auktion Hôtel Drouot, Paris, 9. Dezember 1921, Los 126, dort erworben von

Galerie Sagot-Le Garrec, Paris

Slg. Tomás Harris, London, mit Sammlerstempel, Lugt 4921, in Kommission der Erben des oben Genannten bei

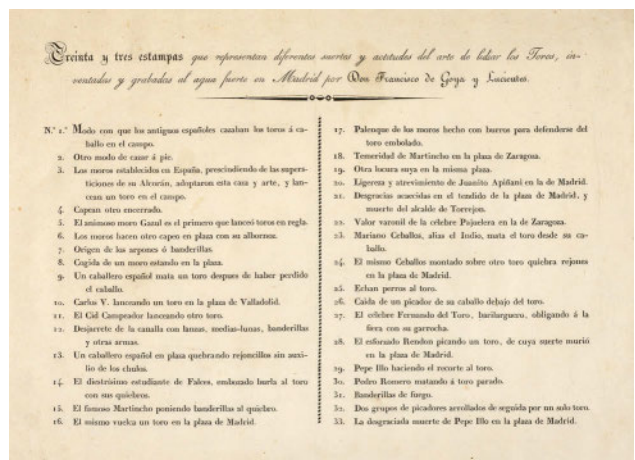
P. and D. Colnaghi & Company, London, 1976

Auktion Christie's, London, 4. Dezember 2007, Los 201, dort erworben von

Privatsammlung London

Die Folge enthält:

1. Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros á caballo en el campo. Harris 204/III/1.
2. Otro modo de cazar á pie. H. 205/III/1.
3. Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo. H. 206/III/1.
4. Capean otro encerrado. H. 207/III/1.
5. El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla. H. 208/III/1.
6. Los moros hacen otro capeo en plaza con su alborno. H. 209/III/1.
7. Origen de los arpones ó banderillas. H. 210/III/1.
8. Cogida de un moro estando en la plaza. H. 211/III/1.
9. Un caballero español mata un toro despues de haber perdido el caballo. H. 212/III/1.
10. Carlos V. lanceando un toro en la plaza de Valladolid. H. 213/III/1.
11. El Cid Campeador lanceando otro toro. H. 214/III/1.
12. Desjarrete de la canalla con lanzas, medias-lunas, banderillas y otras armas. H. 215/III/1.
13. Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos. H. 216/III/1.
14. El diestrisimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros. H. 217/III/1.
15. El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro. H. 218/III/1.
16. El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid. H. 219/III/1.
17. Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado. H. 220/III/1.
18. Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza. H. 221/III/1.
19. Otra locura suya en la misma plaza. H. 222/III/1.



20. Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid. H. 223/III/1.
21. Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejon. H. 224/III/1.
22. Valor varonil de la célebre Pajuelera en la de Zaragoza. H. 225/III/1.
23. Mariano Ceballos, alias el Indio, mata el toro desde su caballo. H. 226/III/1.
24. El mismo Ceballos montado sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid. H. 227/III/1.
25. Echan perros al toro. H. 228/III/1.
26. Caída de un picador de su caballo debajo del toro. H. 229/III/1.
27. El célebre Fernando del Toro, barilarguero, obligando á la fiera con su garrocha. H. 230/III/1.
28. El esforzado Rendon picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid. H. 231/III/1.
29. Pepe Illo haciendo el recorte al toro. H. 232/III/1.
30. Pedro Romero matando á toro parado. H. 233/III/1.
31. Banderillas de fuego. H. 234/III/1.
32. Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro. H. 235/III/1.
33. La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid. H. 236/III/1.
34. Titelblatt

Francisco de Goyas «Tauromaquia» zählt heute zu den seltensten und begehrtesten Folgen der europäischen Druckgrafik. Das vorliegende Exemplar befand sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Besitz bedeutender Sammler und Kenner. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gehörte es dem französischen Sammler Marcel Louis Guérin (1873–1948), der insbesondere für seine aussergewöhnliche Sammlung seltener Probedrucke bekannt war und herausragende Blätter von Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas und Jean-Louis Forain besass. Teile seiner Sammlung wurden 1921 im Hôtel Drouot in Paris versteigert. Später kam es in die Sammlung des Kunsthistorikers und Sammlers Tomás Harris (1908–1964). Harris, dessen grundlegende Monografie über Goya auf jahrzehntelangen Forschungen in öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und der Vereinigten Staaten beruhte, schuf das bis heute massgebliche Standardwerk zum Künstler. Zugleich besass er selbst eine der bedeutendsten Privatsammlungen von Goyas Druckgrafik.

Die zwischen 1815 und 1816 entstandene Folge umfasst 33 Radierungen mit Aquatinta. Goya schildert den Stierkampf darin nicht allein als nationales Symbol Spaniens, sondern als historisches, gesellschaftliches und existenzielles Schauspiel. Die meisterhafte Verbindung fein abgestufter Tonwerte mit virtuoser Radiertechnik und einer eindrucksvollen Hell-Dunkel-Wirkung verleiht den Blättern eine aussergewöhnliche dramatische Dichte und bis heute unerreichte Ausdruckskraft. Inhaltlich knüpft Goya an die wenige Jahre zuvor erschienene Schrift «Tauromaquia o Arte de Torear» des berühmten Stierkämpfers José Delgado y Gálvez (1754–1801), genannt «Pepe Illo», an. Das erstmals 1796 veröffentlichte und 1804 erweiterte Handbuch kodifizierte die Regeln der modernen Corrida und trug wesentlich zu ihrer Etablierung als bis heute prägende Form des spanischen Stierkampfes bei. Pepe Illo verstand den Stierkampf als disziplinierte Kunst und grenzte



6



7



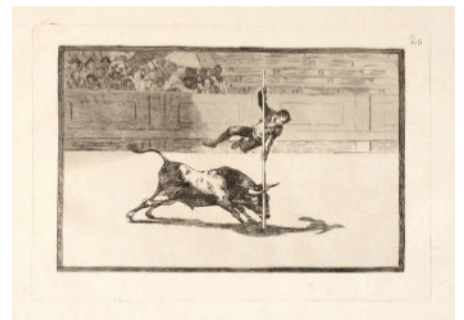
11



12



18



20



22



28

ihn bewusst von den älteren, weniger reglementierten Formen der Stierfeste ab. Die moderne Corrida vereinte Elemente der aristokratischen Reiterspiele, der volkstümlichen Stierläufe und der städtischen Schlachtfeste zu einem streng choreographierten Ablauf, dessen Mittelpunkt die Virtuosität des Matadors bildete. Die Karriere Pepe Illos fand am 11. Mai 1801 ein tragisches Ende, als er in der Arena von Madrid von einem Stier tödlich verletzt wurde. Sein kleines Lehrbuch sollte nicht nur Goya, sondern später auch Pablo Picasso zu einigen ihrer bedeutendsten grafischen Schöpfungen inspirieren. Sowohl Loys H. Delteil als auch Tomás Harris berichten, dass Goya

selbst zweimal als Stierkämpfer in der Arena auftrat. Seine persönliche Vertrautheit mit dem Geschehen verleiht der «Tauromaquia» daher eine aussergewöhnliche Authentizität und erzählerische Intensität. Nicht zuletzt deshalb zählt die Folge neben den «Caprichos» und den «Desastres de la Guerra» zu den grossen druckgrafischen Hauptwerken des Künstlers und gehört bis heute zu den begehrtesten Zyklen seines grafischen Œuvres. Das vorliegende Album mit der vollständigen Folge der «Tauromaquia» in aussergewöhnlich schöner Erhaltung und hervorragender Druckqualität ist von grosser Seltenheit.

104 Raymond Hains

Saint-Brieuc 1926–2005 Paris

Tôle

1967. Zerrissene, collagierte Plakate auf Zinkblech. 110 × 104,5 cm. Rückseitig vom Künstler in Filzstift signiert und datiert «Raymond Hains 1967». Dem Alter und der Intention des Künstlers entsprechend in schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Provenienz

Slg. Commerzbank, Frankfurt am Main, dort 1990 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Paris 2001, JGM Galerie, FIAC, ohne Kat.
Köln 2003, Galerie Reckermann, Mauern, Oberfläche, Haut, ohne Kat.
Zürich/Köln 2010, Galerie Ziegler/Galerie Reckermann, 50 Ans Nouveaux Réalistes, S. 30, S. 37

Raymond Hains ist ein bedeutender Vertreter der Nouveaux Réalistes. Er sammelte gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Jacques Villeglé (vgl. Kat. 292) Strassenplakate, zerriss diese und fügte die Teile in einem neuen Kontext zu einem eigenen Kunstwerk, den «affiches lacérées», zusammen. Bereits in den 1940er-Jahren arbeiteten Hains und Villeglé intensiv mit dem Medium des Plakats und relativierten so den Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts, indem sie zeigten, dass selbst zerrissene, zufällig gefundene Strassenplakate zu Gegenwartskunst veredelt werden können. Exemplarisch für den Nouveau Réalisme.



105 Al Held

New York 1928–2005 Todi

White T

1965. Acryl auf Leinwand. 116 x 89 cm. Rückseitig auf der Leinwand vom Künstler signiert, bezeichnet und datiert «AL HELD PARIS 65». Auf dem originalen Chassis. In der weissen Farbe unten rechts befindet sich eine vertikale, leicht gräuliche Verfärbung, stellenweise mit Krakelüren. Insgesamt in sehr guter Erhaltung. Im Originalrahmen.

Schätzung CHF 45 000*

Provenienz

Atelier des Künstlers, dort 1965 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Amsterdam 1966, Stedelijk Museum, Al Held, mit Etikett
Rotterdam 1966, Museum Boymans-van Beuningen, American Paintings,
Kat. Nr. 24
Zürich 1969, Kunsthhaus, Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948–1968,
The Art of the Real USA 1948–1968, mit Etikett

Im Jahr 1965 befand sich Al Held in einer entscheidenden Phase seines künstlerischen Wandels. Die in dieser Zeit entstandenen grossformatigen abstrakten Gemälde, darunter die sogenannte «Alphabet-Serie», markieren den Übergang von einem groben, expressiven Impasto zu klar definierten geometrischen Formen und prägnanten Farbkontrasten. Scharf konturierte Flächen treten an die Stelle des gestischen Pinselstrichs und verleihen den Kompositionen eine neue formale Präzision. Das vorliegende Gemälde mit seiner flächigen, farbigen Geometrie ist ein charakteristisches Beispiel für Helds Schaffen dieser Werkphase und überzeugt durch seine ausgewogene ästhetische Balance.



106 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864–1941 Wiesbaden

Abstrakter Kopf: Aurora

1931. Öl auf Leinwandpapier auf Sperrholz aufgezogen. 42,5 × 33 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «A.J.», unten rechts datiert «31». In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 500 000

Werkverzeichnis

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band 2, 1914–1933, München 1992, Nr. 1366

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat. Nr. 353
Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichter, Meditationen, Hanau 1970, Kat. Nr. 265
Angelica Jawlensky, Il volto come icona, Mailand 1991, S. 124
Angelica Jawlensky, A Longing for God, Mailand 1991, S. 136

Ausstellungen

München/Essen/Zürich 1977, Haus der Kunst/Museum Folkwang/Kunsthhaus, Die Dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland, Kat. Nr. 28
Wasserburg 1979, Ganserhaus, Vom Abbild zum Urbild, Kat. Nr. 31
Düsseldorf 1982, Kunstverein, Bilder sind nicht verboten, Kat. Nr. 75
München/Baden-Baden 1983, Städtische Galerie im Lenbachhaus/Staatliche Kunsthalle, Alexej Jawlensky, Kat. Nr. 187
New York 1987, Leonard Hutton Galleries, Jawlensky, Father and Son, Kat. Nr. 59

Alexej von Jawlensky wurde in der russischen Stadt Torzhok geboren und zog im Alter von zehn Jahren mit seiner Familie nach Moskau. Nach einer militärischen Ausbildung entdeckte er um 1880 auf der Moskauer Weltausstellung seine Leidenschaft für die Malerei. Dank guter gesellschaftlicher Kontakte konnte er nach St. Petersburg versetzt werden, wo er von 1889 bis 1896 an der Kunstakademie studierte und zugleich Militärdienst leistete. Über den russischen Realisten Ilja Repin (1844–1930) lernte er Marianne von Werefkin kennen, die ihn als Mentorin und Förderin unterstützte

und ihre eigene künstlerische Arbeit zugunsten seiner Entwicklung zurückstellte.

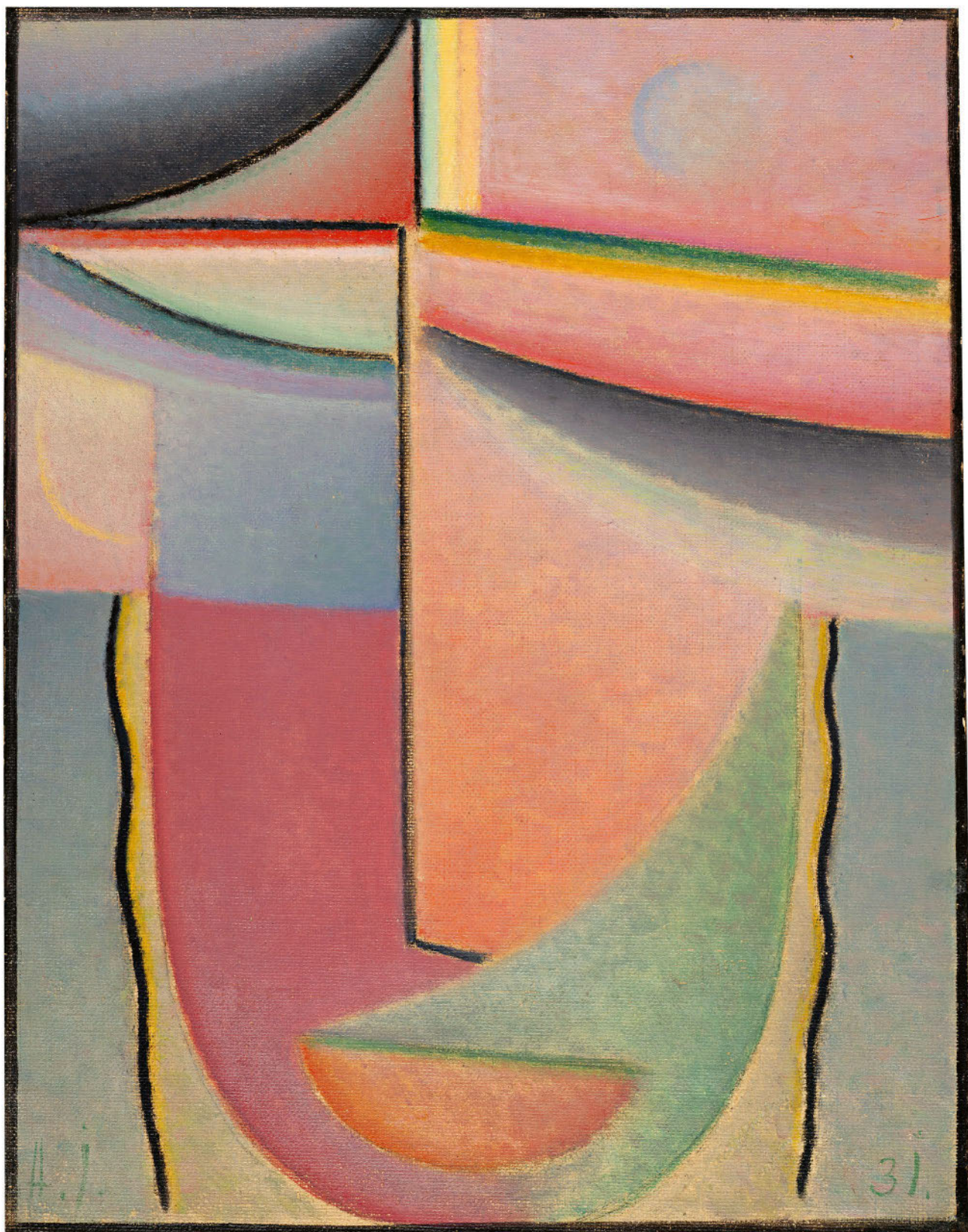
1894 übersiedelten Jawlensky und Werefkin nach München, wo er an der Privatschule von Anton Azbe studierte. Dort begegnete er Wassily Kandinsky und arbeitete später in Murnau gemeinsam mit Kandinsky und Gabriele Münter. In diesem Umfeld entstanden die Ideen für die Neue Künstlervereinigung München sowie zur expressionistischen Bewegung Der Blaue Reiter. Später gründete Jawlensky gemeinsam mit Kandinsky, Klee und Feininger die Gruppe Die Blauen Vier.

Jawlenskys frühe Münchner Werke zeichnen sich durch leuchtende Farben, expressive Formgebung und den Einfluss avantgardistischer Strömungen aus. Der Austausch mit Künstlern wie Emil Nolde und Henri Matisse prägte seine Entwicklung nachhaltig. Seit 1914 verfolgte Jawlensky konsequent den Weg zur Abstraktion. Schrittweise reduzierte er die Formen seiner Motive auf ein elementares Grundschema, das er variierend und seriell weiterentwickelte. Besonders deutlich wird dies in seinen Darstellungen des menschlichen Antlitzes.

Ab 1918 entstanden die Zyklen der «abstrakten» beziehungsweise «konstruktiven Köpfe», gefolgt von den Serien der «mystischen Köpfe» (1917–1919) und der «Gesichter des Erlösers» (1918–1920). Inspiriert von der Tradition russisch-orthodoxer Ikonen verdichtete Jawlensky das Gesicht zu einer nahezu zeitlosen Chiffre. Augen, Brauen, Nase und Mund strukturieren die Bildfläche in klare geometrische Bereiche. Die Nase erscheint als reduzierte L-Form, während ein kreuzartiges Liniengefüge das Antlitz durchzieht. Der frontal dargestellte Kopf füllt den gesamten Bildraum und wird zum Träger spiritueller und seelischer Ausdruckskraft. Eine geschlechtsneutrale Physiognomie, reduzierte Formen und gedämpfte Farbtöne verleihen diesen Werken eine meditative und mystische Dimension.

Jawlenskys Spätwerk zeugt von seiner Suche nach einem universellen Urbild des menschlichen Gesichts. Trotz zunehmender Arthritis, die sein Schaffen ab 1929 stark einschränkte und ihn 1937 nahezu zur Aufgabe der Malerei zwang, blieb seine Kunst von dem Streben nach geistiger Konzentration und innerer Transzendenz sowie von einer tiefgläubigen Haltung geprägt.

Das vorliegende Werk zeichnet sich durch eine bemerkenswert ausgewogene Komposition und eine harmonisch abgestimmte Farbgebung aus.



107 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864–1941 Wiesbaden

Grosses Stilleben: Rosen mit gelber Vase

Dezember 1935. Öl auf Leinwandpapier, auf Karton aufgezogen, auf Hartfaserplatte montiert. 25,5 × 18,5 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert «A.J.», rechts datiert «35». Rückseitig von Lisa Kümmel bezeichnet «A. Jawlensky XII 1935 N. 1», darunter bezeichnet «Rosen mit gelber Vase». Die Schichten sind verklebt. Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Band 3, 1934–1937, München 1993, Nr. 1774

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 759

Ausstellung

München 1956, Galerie Otto Stangl, Alexej von Jawlensky, Ausstellung zum 100. Geburtstag

Das vorliegende Werk zeigt Rosen in einer gelben Vase vor dunkelbraunem Grund. Jawlensky hat die Blüten in intensivem Rot mit kräftigen Pinselstrichen herausgearbeitet. Die grünen Stiele strukturieren die Komposition vertikal, während links eine weisse Figur und rechts eine blaue Karaffe das Stilleben komplettieren. Die Ölmalerei auf Leinwandpapier ist energisch aufgetragen, die einzelnen Farbschichten sind deutlich sichtbar. Die dunkle Grundierung lässt die leuchtenden Farben der Blüten intensiv wirken. Jawlensky arbeitet mit breiten, expressiven Strichen, wobei die Formensprache vereinfacht ist und die Farbe dominiert.

Diese Arbeit entstand 1935, in einer Phase, in der sich Jawlensky intensiv dem Stilleben und den Meditationsbildern widmete. Der Künstler, der sich seit den 1910er-Jahren dem Expressionismus verpflichtet hatte, entwickelte in seinen späteren Stilleben eine eigenständige Bildsprache. Stilistisch verbindet Jawlensky expressionistische Farben mit einer kontemplativen Haltung gegenüber dem einfachen Motiv.



108 Alfred Jensen

Guatemala-Stadt 1903–1981 Livingston

An Influence of the Earth's Motion on Optical Phenomena

1961. Öl und Gips auf Leinwand. 161,5 × 121,5 cm. Rückseitig auf der Leinwand vom Künstler betitelt, mit Angabe der Masse, signiert und datiert «Title: «An Influence of the earth's motion on optical phenomena» / Size 64»x48» / Painted by Alfred Jensen / 1961». Auf dem originalen Chassis, in der originalen Nage- lung, stellenweise leichte Krakelüren und minime Farbausbrüche. Im Original- rahmen. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Provenienz

Annely Juda Fine Art, London, dort 1997 erworben von
Galerie Renée Ziegler/Galerie Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Basel 1964, Kunsthalle, Alfred Jensen, Kat. Nr. 38
Zürich 1966, Galerie Renée Ziegler, Alfred Jensen, Kat. Nr. 9
Zürich, 1998, Galerie Renée Ziegler, Neue Ankäufe 97/98
Mouans-Sartou 2007, Espace de l'Art Concret, Gottfried Honegger, Des ren-
contres qui m'ont marqué
Winterthur 2015, Kunstmuseum, Alfred Jensen, Werke aus Schweizer Samm-
lungen im Kunstmuseum Winterthur, Kat. Nr. 31

Das vorliegende Gemälde verdeutlicht, dass sich Alfred Jensen fokussiert mit naturwissenschaftlichen Fragestellungen auseinandersetzte. Diese themati- sche Ausrichtung steht exemplarisch für sein gesamtes Werk, das von einer theoretischen Tiefe geprägt ist. Seine intensive Beschäftigung mit wissen- schaftlichen, mathematischen, philosophischen und kulturgeschichtlichen Ordnungssystemen prägte sein künstlerisches Schaffen nachhaltig und findet in seinen Gemälden einen unmittelbaren Ausdruck. Seine Werke sind somit nicht nur malerische Kompositionen, sondern zugleich visuelle Manifestationen eines komplexen intellektuellen Denkens. Der Kunsthistoriker Wieland Schmied beschreibt diese aussergewöhnliche geistige Bandbreite im Ausstellungska- talog der Kunsthalle Bern von 1973 treffend: «Die Zahl der Ordnungssysteme, in die sich Alfred Jensen versenkt hat, ist scheinbar unbegrenzt: die Kalender der Maya und der Inka und die Baupläne der mexikanischen und ägyptischen Pyramiden, indianische und chinesische Zahlensysteme, Schriften, Symbole und Hieroglyphen, die Regel des Goldenen Schnitts und der Satz des Pytha- goras, die Lehren der Pythagoräer und der Orphiker, die Zeichen und Häuser des Tierkreises, das delphische Orakel und die Weissagungen des I Ging, Leonardo da Vincis Schriften und Goethes Farbenlehre.».

Alfred Jensen war ein Denker von besonderer intellektueller Neugier und zugleich ein Künstler von grosser gestalterischer Begabung. Wie kaum ein anderer verstand er es, komplexe theoretische Konzepte in eigenständige visuelle Bildwelten von beeindruckender Ausdruckskraft zu übersetzen.



109 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

Paar im Atelier

1908. Pastell auf Velin. 90 × 69,2 cm. Rückseitig unten links mit dem Basler Nachlassstempel und der Bezeichnung «FS DRE/BG 586». Am Blattrand mit mehreren, alt hinterlegten Einrissen und kleinen Löchern. An mehreren Stellen mit Flecken, Knittern und einem Wasserfleck in der linken unteren Ecke. In guter Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 375 000*

Provenienz

Gallery Felix Landau, Los Angeles, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 13. Juni 1974, Los 435, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Graubünden Exclusiv, Magazin, Ausgabe Nr. 6, Winter 1992/1993, Abb. S. 54
Heide Skowranek/Karin Schick, Text zu «Strassenbahn (in Dresden)», 1909, in:
Ausstellungskatalog, Keiner hat diese Farben wie ich, Kirchner malt, Davos,
Kirchner Museum, 2011, S. 111

Ausstellungen

Basel 1979/1980, Kunstmuseum, Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens, Kat. Nr. 16
Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 156
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung E.W. Kornfeld, Kat. Nr. 55
Dresden 2001/2002, Galerie Neue Meister, Die Brücke in Dresden 1905–1911, Kat. Nr. 183
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad, de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 59
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 94
Salzburg 2009/2010, Museum der Moderne, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 47
Hamburg 2010/2011, Kunsthalle, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 128
Bern 2013, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Nr. 10 (ohne Kat.)
Bern 2013/2014, Zentrum Paul Klee, Zwischen Brücke und Blauer Reiter, Hanna Bekker vom Rath als Wegbereiterin der Moderne (ausser Kat.)
München 2014, Pinakothek der Moderne, Farbenmensch Kirchner, Kat. Nr. 31
Lausanne 2018, Fondation de l'Hermitage, Pastels du 16e au 21e siècle, Kat. Nr. 117

Die äusserst grosse und farbenreiche Zeichnung zeigt ein nacktes Paar in Kirchners Atelier an der Berlinerstrasse 80 in Dresden. Links im Raum ist ein Ofen zu erkennen. Die mit wenigen Strichen farbenfroh ausgeführte Arbeit ist typisch für Kirchners Zeichenstil ab 1908. Der Künstler liess sich von Gemälden und Zeichnungen der Fauves inspirieren, die er in der Ausstellung im Dresdner Kunstsalon Emil Richter im September 1908 gesehen hatte. Das vorliegende Werk steht in einer Reihe sehr ähnlicher Blätter, die sich alle mit dem Thema des Aktes auseinandersetzen.



110 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

Windmühle (Die Windmühle bei Moritzburg)

1910. Öl auf Leinwand. 81×70,5 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «E L Kirchner». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Am Bildrand durch den Rahmen berieben. Mit feinen, retuschierten Krakelüren sowie mit stellenweise weiteren Retuschen. In guter und farbfrischer Erhaltung. In einem vom Künstler goldfarben gefassten Originalrahmen.

Schätzung CHF 1500000*

Werkverzeichnis

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, Nr. 131

Provenienz

Direkt vom Künstler um 1918 an

Slg. Dr. Ludwig Binswanger (1881–1966), Kreuzlingen, dort erworben von

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

Literatur

Anton Henze, Ernst Ludwig Kirchner, Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1980, S. 23 f.

Bernd Hünlich, Dresdener Motive in Werken der Künstlergemeinschaft Brücke, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 13, Beiträge, Berichte, 1981, S. 69, S. 93

Bernd Hünlich, Moritzburger Ortsmotive der Künstlergruppe Brücke, in: Dresdener Kunstblätter Heft 6, 1990, S. 177, Abb. auf Umschlag

Ausstellungen

Düsseldorf 1960, Kunstverein für Rheinlande und Westfalen, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 11

Paris 1966, Musée National d'art moderne, Le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand, Kat. Nr. 208

München 1966, Haus der Kunst, Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus, Kat. Nr. 208

Basel 1967, Kunsthalle, Ernst Ludwig Kirchner und Rot-Blau, Kat. Nr. 21

Seattle/Pasadena/Boston 1968/1969, Art Museum/Art Museum/Museum of Fine Arts, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 22

Schaffhausen 1972, Museum zu Allerheiligen, Die Künstler der «Brücke», Kat. Nr. 79

Berlin 1973, Brücke-Museum, Künstler der Brücke, Gemälde der Dresdner Jahre 1905–1910, Kat. Nr. 48

Basel 1979/1980, Kunstmuseum, Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens, Kat. Nr. 1

Bonn 1985/1988, Villa Hammerschmidt, Residenz des Bundespräsidenten

Moritzburg 1995, Schloss Moritzburg, Künstler der Brücke in Moritzburg, Kat. Nr. 13

Köln 1996, Museum Ludwig, Die Expressionisten, Kat. Nr. 127

Ingelheim 1998, Internationale Tage, Altes Rathaus, Fauvismus und Expressionismus 1905–1911, Abb. S. 63 und S. 153



Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 58

Bern 2001, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Ölbilder, Aquarelle, Graphik, Zeichnungen, Wirkereien, Kat. Nr. 9

Dresden 2001/2002, Galerie Neue Meister, Die Brücke in Dresden 1905–1911, Kat. Nr. 324

Rom 2002, Complesso del Vittoriano, Gli Espressionisti 1905–1920, Abb. S. 65

Davos 2005, Kirchner Museum, Ernst Ludwig Kirchner und die «Brücke», Die Jahresmappen der Brücke 1906–1912 und die Chronik der Brücke KG 1913, aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern-Davos, Abb. S. 72

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 94

Bern, Kunstmuseum, Leihgabe bis 2024

Das Gemälde ist im Werkkatalog mit «Windmühle» bezeichnet und entstand 1910 (Gordon 131). Es muss im Sommer gemalt worden sein, worauf die Heuschöber im Vordergrund des Bildes hindeuten. Erst 1990 konnte Bernd Hünlich die Mühle durch den Fund einer Postkarte aus der Zeit um 1912 nach Moritzburg zuordnen (Hünlich 1990, S. 177). Das Werk gelangte im Frühjahr 1918 in den Besitz von Dr. Ludwig Binswanger. Er war Kirchners Arzt, als sich dieser vom Herbst 1917 bis zum Sommer 1918 im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen aufhielt.



111 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

(EWK) Villa im Park (Villa bei der Waldschlösschenbrauerei in Dresden) (recto) – Lehmgrube bei Dresden (verso)

1911. Öl auf Leinwand. 65 × 92 cm (recto) – 63,5 × 90,5 cm (verso), je Lichtmass. Unten rechts vom Künstler signiert «E. L. Kirchner» (recto). Leinwand in einem, in der Art von Kirchner, neuzeitlichen Rahmen festmontiert, damit das Gemälde beidseitig präsentiert werden kann. In der Bildmitte mit nadelkopfgrossen Farbverlusten, ebenso am rechten Rand und im unteren Bildrand. Mit Haarkrakeluren über die gesamte Malschichtoberfläche. Vorder- sowie Rückseite des Werkes in guter und sehr farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 1250 000*

Werkverzeichnis

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, Nr. 208/208v

Provenienz

Direkt vom Künstler an

Slg. Helene und Lucius Spengler-Holsboer, Davos, 1943 durch Erbschaft an

Slg. Leny (Helene) Miller-Spengler, Feldbrunnen (1969)

Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Literatur

Bernd Hünlich, Dresdener Motive in Werken der Künstlergemeinschaft «Brücke», in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 13, Beiträge, Berichte, 1981, S. 89 und S. 93

Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner, Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bern 2013, Bd. II, Nr. 525

Ausstellungen

Düsseldorf 1960, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 24

Basel 1967, Kunsthalle, Ernst Ludwig Kirchner und Rot-Blau, Kat. Nr. 25

Basel 1979/1980, Kunstmuseum, Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens, Kat. Nr. 4

Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 61

Treviso 1999/2000, Casa di Carraresi, Da Cézanne a Mondrian, Abb. S. 181

Bern 2001, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Ölbilder, Aquarelle, Graphik, Zeichnungen, Wirkereien, Kat. Nr. 13

Rom 2002, Complesso del Vittoriano, Gli espressionisti 1905–1920, Abb. S. 66

Davos 2005, Kirchner Museum, Ernst Ludwig Kirchner und die «Brücke», Abb. S. 76

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 102

Davos 2011/2012, Kirchner Museum, Keiner hat diese Farben wie ich, Kirchner malt, Abb. S. 99

Bern 2013, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Nr. 95, ohne Kat.

Bern 2013/2014, Zentrum Paul Klee, Zwischen Brücke und Blauer Reiter, Hanna Bekker vom Rath als Wegbereiterin der Moderne, ausser Kat.

Das Gemälde «Villa bei der Waldschlösschenbrauerei in Dresden» (Gordon 208) ist vermutlich im Sommer 1911 dort entstanden. Die in einem Park oberhalb der Elbe gelegene Villa präsentiert sich noch heute in nahezu identischer Form. Auf der Rückseite befindet sich das undatierte Gemälde «Lehmgrube bei Dresden» (Gordon 208v), das im Zusammenhang mit einer Farblithografie und einer Federzeichnung etwas früher entstanden sein muss. Die früheste Datierung aus dieser Gruppe findet sich auf der Federzeichnung «Lehmgrube (Häuser in Dresden)» aus dem Jahre 1906, ehemals Sammlung Dr. Frédéric Bauer (1883–1957), Davos, heute im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Die verschiedenen Exemplare der Farblithografie «Lehmgrube bei Dresden» (Gercken 525) tragen die Jahreszahlen 1908 sowie 1910.



Recto



Verso



112 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

Potsdamer Platz

1913. Rohrfeder in schwarzer Tusche auf Velin, mit Pinsel in dunkelbrauner Tusche überarbeitet und mit Rohrfeder in schwarzer Tusche nochmals überzeichnet. 53 x 39 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert und datiert «E L Kirchner 13», rückseitig von Christian A. Laely mit der Phantom-Slg.-Nr. «KZ 207» bezeichnet. Mit einzelnen Knittern, mit minimalem Einriss links und unten am Blattrand. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000*

Provenienz

Nachlass des Künstlers, Davos

Phantom-Slg. Gervais, Zürich/Lyon (1946), 1948 verkauft durch die Kunsthalle Bern an

Privatsammlung Schweiz, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2011, Los 85, dort erworben von

Slg. Nelson Blitz, New York, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 14. Juni 2013, Los 55, dort erworben von

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

Literatur

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968

Eberhard W. Kornfeld, Die Sammlung von hochwertigen Papierarbeiten von Ernst Ludwig Kirchner des Industriellen-Ehepaars Gervais, Zürich-Lyon, Ein Phantom, Bern 2017

Ausstellung

Zürich 2017, Kunsthhaus, Ernst Ludwig Kirchner, Grossstadtrausch, Naturidyll, Die Berliner Jahre, Kat. Nr. 80

Wohl die bedeutendste Vorarbeit zu dem heute in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Ölbild «Potsdamer Platz» von 1914 (Gordon 370), die die endgültige Komposition des Gemäldes schon sehr nahe kommt. Im Bild wurde lediglich auf das in der Zeichnung festgehaltene Auto rechts verzichtet, während die beiden zentralen Frauenfiguren in der Bildmitte sowie die Architektur des Hintergrundes – das «Haus Vaterland» und die hohen Eingangsbögen des Bahnhofs Potsdamer Platz – nahezu unverändert in die Komposition übernommen wurden. Diese für das Hauptbild aus dem malerischen Œuvre des Künstlers wichtigste Vorzeichnung wurde lange in der Literatur nicht erfasst, da Kirchner sie weder verkaufte noch publizierte, sodass sie in den Bestand seines Nachlasses überging. Mit der Ordnung und Inventarisierung des Nachlasses wurde 1946 der Künstler Christian A. Laely (1913–1992) beauftragt, der mit Kirchner und seiner Lebensgefährtin in engem Kontakt stand. Laelys Aufenthalt im Wildbodenhaus in den Tagen vom 15. bis 27. April 1946 stellt zweifellos den Anfang der «Sammlung Gervais» dar. Die Motive für die Zusammenstellung dieses umfangreichen und qualitätsvollen Bestandes an Arbeiten auf Papier, die später aus dem Nachlass abgezweigt wurden, können nicht mehr ermittelt werden. Die von Laely ausgesonderten Arbeiten wurden erfasst und wohl von ihm rückseitig handschriftlich mit einer Nummerierung versehen, wie sie auch auf der Rückseite der vorliegenden Arbeit zu finden ist («KZ 207»). Von da an vertrat Laely diese «Sammlung Gervais», für die er eine höchst phantasievolle «Vita» erfand. 1948 tätigte Laely über die Kunsthalle Bern erste Verkäufe. Dabei wurde die Zeichnung «Potsdamer Platz» verkauft (aus: Kornfeld, 2017, S. 3 Abb. von rückseitiger Bezeichnung).



22th. volume 13

113 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

Frauen am Potsdamer Platz, Berlin

1914. Holzschnitt auf dünnem Velin auf Unterlagekarton montiert. 51/52 × 37,5 cm, Druckstock; 56 × 40,5 cm, Blattgrösse; 57,8 × 43,2 cm, Unterlagekarton. Rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel und der Bezeichnung «H 221 I». Verso mit typografischem «Inhaltsverzeichnis» der Brücke-Chronik von 1913. Stockfleckig und mit ausgebügeltem durchgehenden Knick sowie weiteren Griffknicken. An den oberen und unteren Rändern leicht gewellt. Wohl vom Künstler selbst auf einen Unterlagekarton montiert. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000*

Werkverzeichnis

Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner, Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bern 2015, Bd. III, 646/I (v. III/2), dort erwähntes Exemplar

Provenienz

Gallery Frumkin, Chicago, dort 1961 erworben von
Klipstein & Kornfeld, Bern, dort 1963 erworben von
Sig. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968
Janina Dahlmans, Modelle, Kokotten, Prostituierte, in: Magdalena M. Möller (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner in Berlin, Katalog Brücke Museum 2008

Ausstellungen

Basel 1979/1980, Kunstmuseum, Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens, Kat. Nr. 115
Ingelheim 1989, Internationale Tage, Kunstforum Altes Rathaus, Der Traum von einer neuen Welt, Berlin 1910–1933, Kat. Nr. 13
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 66
Lugano 2000, Museo d'Arte Moderna, Ernst Ludwig Kirchner, Abb. S. 221
Riehen 2003, Fondation Beyeler, Expressiv!, S. 191
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 108
Bern 2009/2010, Zentrum Paul Klee, Paul Klees Grafik, Die Passion des Eberhard W. Kornfeld (ohne Kat.)
Spiez 2016, Schloss Spiez, Ernst Ludwig Kirchner, Dresden-Berlin-Davos

Der Holzschnitt gehört thematisch zu dem Ölgemälde «Potsdamer Platz, Berlin» von 1914 (Gordon 370), heute in der Nationalgalerie Berlin. Das Werk ist mit 200×100 cm das grösste und wohl eines der bedeutendsten Berliner Strassenbilder Kirchners. Das Gemälde sowie der Holzschnitt zeigen zwei Kokotten auf einer Verkehrsinsel am Potsdamer Platz. Im Hintergrund ist der Potsdamer Bahnhof mit seiner charakteristischen Fassade zu erkennen. Die Haltung der beiden Hauptfiguren auf dem Holzschnitt ist gegenüber dem Gemälde verändert. Beide wenden sich nach links, vermutlich weil das Sujet durch die Technik des Holzschnitts spiegelverkehrt wiedergegeben wird. Kirchners Beobachtungen des grossstädtischen Nachtlebens entsprangen einerseits seiner Faszination für die Grossstadt, andererseits seiner Abscheu vor den Auswüchsen der modernen Metropole. Nicht zufällig wählte er als Ort des Geschehens den Potsdamer Platz, der damals einer der meistfrequentierten und verkehrsreichsten Plätze Europas war. Kirchner empfand stets eine Wahlverwandtschaft mit den am Rande der Gesellschaft lebenden Menschen, wie den hier dargestellten Kokotten. In den Figuren dieser «Schönen der Nacht» verarbeitete Kirchner bildnerisch seine persönliche innere Zerrissenheit und seine Ängste. Auf dem Höhepunkt seiner Nervenkrise schrieb er in einem Brief an Gustav Schiefler: «Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg.» (Aus: Dahlmans, S. 245).



114 Ernst Ludwig Kirchner

Aschaffenburg 1880–1938 Davos

Russisches Tänzerpaar

1909. Farblithografie, gedruckt vom selben Stein in vier Arbeitsgängen in Schwarz (Zeichnung), Rosa, Gelb und Blau auf Velin. 32,5 × 38,2 cm, Darstellung; 43,5 × 53 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E L Kirchner», links bezeichnet «Handdruck». Mit leichtem Lichtrand, mit Atelierspuren und kleinen Flecken links. Ausserhalb der Darstellung mit vier Reissnagellöchern und mit Papierverletzungen. Papierrand leicht gewellt. In sehr guter und farbtintensiver Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis

Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner, Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bern 2013, Bd. II, Nr. 378, dort erwähntes Exemplar

Provenienz

Galerie Peter Deitsch, New York, dort 1961 erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968
Bernd Hünlich, Ernst Ludwig Kirchner, Russisches Tänzerpaar und seine Entstehung, in: Dresdner Kunstblätter, 27. Jg., 1983, Heft 1
Annemarie Dube-Heynig, Ernst Ludwig Kirchner, Postkarten und Briefe an Erich Heckel, Köln 1984
Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner, Köln 1995, Abb. S. 33

Ausstellungen

Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik, Kat. Nr. 161
Basel 1979/1980, Kunstmuseum, Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens, Kat. Nr. 188
Salzburg/Winterthur 1984/1985, Rupertinum/Kunstmuseum, Von Goya bis Warhol, Meisterwerke der Graphik des 19. und 20. Jahrhundert aus einer Schweizer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 136
Davos 1998, Kirchner Museum, Ernst Ludwig Kirchner, Von der Schimmeldressur zum Ballspiel, Abb. S. 24
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 57
Bern 2007, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Lithographien, Kat. Nr. 7
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 97
Salzburg 2009/2010, Museum der Moderne, Ernst Ludwig Kirchner, Kat. Nr. 80
Bern 2013, Galerie Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Nr. 14 (ohne Kat.)
Jena 2017, Kunstsammlung Jena, Kirchner, Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff, Amiet und Hodler, Zum 100. Todestag von Botho Graef, Kat. Nr. 45

Das Werk gehört zur Gruppe der Farblithografien, die im Jahre 1909 nach Sujets aus dem Zirkus und Variété entstanden und von denen nur wenige Handdrucke bekannt sind. Dargestellt sind die Primaballerina Olga Preobrajenskaja (1871–1962) und der Ballettmeister Georges Kiatschk des St. Petersburger Hoftheaters, die im September 1909 in Dresden im Central-Theater an der Waisenhausstrasse, südlich des Altmarktes gelegen, auftraten (vgl. Hünlich, S. 21 ff.). Aus Kirchners Bezeichnung «Russische Tänzerin» und «hinter den Kulissen» auf anderen Exemplaren lässt sich auf eine Übungssituation der Primaballerina mit ihrem Ballettmeister schliessen. Zum gleichen Thema entstanden das Ölgemälde «Russisches Tänzerpaar», 1909/1926 (Gordon 75), und eine Skizze auf einer Postkarte an Erich Heckel vom 10. September 1909 mit dem Text «Russische Tänzerin im Central ganz nett. Besten Gruss Dein Ernst» (Dube-Heynig, Postkarte Nr. 6).



115 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Jungfrau im Baum – Invention 3 Jungfrau (träumend)

Juli 1903. Radierung auf festem Kupferdruckpapier. 23,3 × 29,7 cm, Plattenkante; 28,8 × 36,3 cm, Bogengrösse. Unten rechts unterhalb der Plattenkante vom Künstler in Bleistift signiert «Paul Klee», darunter mit dem Datum «Juli 03» und mit der eigenhändigen Bezeichnung in Klammern «unpassendes Geschenk». Links eigenhändig mit dem Titel und der Werknummer «Jungfrau (träumend)/ Bern Juli 03 / P K». Sehr schöner Druck. Links unten in der Verlängerung der stark zeichnenden Plattenkante eine Falte im Papierrand, im unteren Papierrand an einer Stelle eine Verfärbung im Papier. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000*

Werkverzeichnisse

Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 2005, Nr. 4/b (v. c), eines der aufgeführten Exemplare
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 1, Werke 1883-1912, Bern 1998, Nr. 162

Provenienz

Nachlass des Künstlers
Lily Klee, Bern (bis 1946), dort erworben von
Klee-Gesellschaft, Bern, von dort an
Privatsammlung Bern (ehemalige Sammlung Bürgi), durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 16. Juni 2006, Los 88, dort erworben von
Privatsammlung Norddeutschland, seither in Familienbesitz

Die erste bedeutende grafische Arbeit von Klee entstand im Juli 1903 in Bern. Diese wurde erstmals im Mai 1904 in einer Auflage von 30 nummerierten Exemplaren gedruckt. Die Radierungen «im strengen Stil», mit denen Klee in seiner Zeit vollkommen neue Wege einschlug und dem grafischen Schaffen nach 1900 international wichtige Impulse verlieh, wurden von ihm «Inventionen» genannt und entstanden von Juli 1903 bis März 1905. Sie wurden alle in Bern geschaffen und bei Max Girardet, der im Mattenhof an der Belpstrasse 41 ein Druckatelier betrieb, gedruckt. Als Titel erwog Klee verschiedene Fassungen. Neben den beiden oben genannten Titeln finden sich auch «Träumende Jungfrau» und «Jungfrau in schlechter Gesellschaft».



Jungfrau im Baum. (B. J. J. J.)

M. M. M. M.
Juli 1881
Gegenwärtiges Bildchen

116 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Landschaft aus der Umgebung v. Fryburg

1915 – Werknummer 1915.247. Aquarell auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, auf Karton. 10,5 × 26,2 cm, Darstellung inklusive Randstreifen; 23,9 × 31,9 cm, Unterlage. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unten links mit der Werknummer «1915.247». Der Karton leicht gebräunt und mit Fleckchen, rückseitig mit Spuren alter Montierungen. Farbfrisch und in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 2, Werke 1913–1918, Bern 2000, Nr. 1582

Provenienz

Geschenk des Künstlers an

Slg. Mathilde Klee (1876–1953), Schwester des Künstlers, Bern, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz

Privatsammlung Deutschland, durch Erbschaft an

Privatsammlung Schweiz

Literatur

Osamu Okuda, Erinnerungsblick und Revision, Über den Werkprozess Paul Klees in den Jahren 1919–1923, in: Paul Klee, Kunst und Karriere, Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, hrsg. von Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein unter Mithilfe von Isabella Jungo und Christian Rümelin, Schriften und Forschungen zu Paul Klee, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 1: Paul Klee, Kunst und Karriere, Bern 2000, S. 160

Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre, in: Paul Klee, Jahre der Meisterschaft 1917–1933, hrsg. von Roland Doschka, München/London/New York 2001, S. 221

Ausstellungen

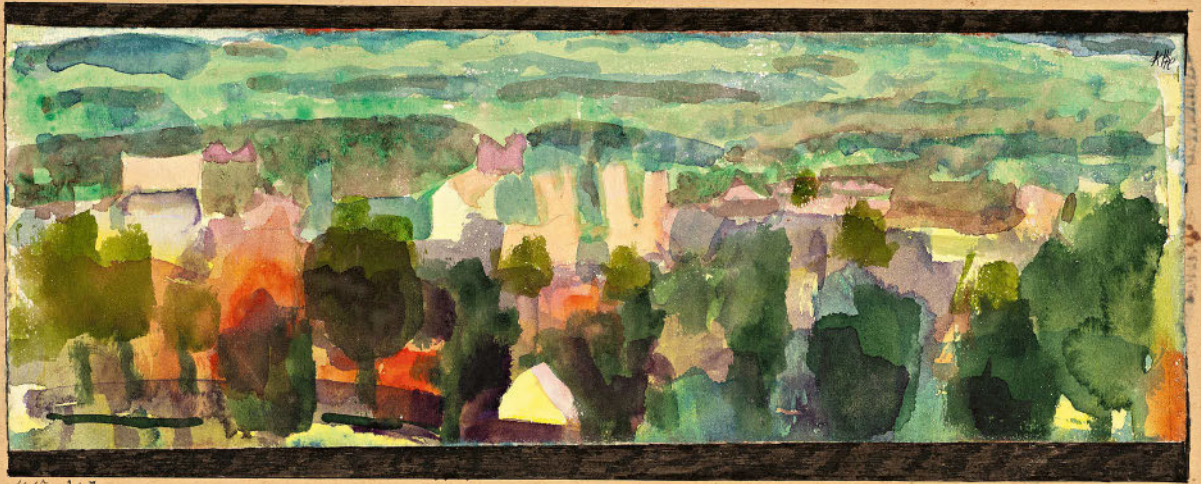
Bern 1921, Kunsthalle, Ausstellung der Gesellschaft Schweizer Maler Bildhauer u. Architekten, Kat. Nr. 241

München 1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Paul Klee, Das Frühwerk 1883–1922, Kat. Nr. 301

«Landschaft aus der Umgebung v. Fryburg» gehört zu jener Werkgruppe, in der Paul Klee die künstlerischen Konsequenzen seiner Tunisreise von 1914 erstmals mit voller Sicherheit umsetzte. Die intensive Auseinandersetzung mit den Farbtheorien Robert Delaunays sowie die Erfahrung des nordafrikanischen Lichts führten zu einer grundlegenden Erneuerung seiner Bildsprache. Natur wird nun nicht mehr durch zeichnerische Beschreibung erfasst, sondern durch das Zusammenwirken von Farbe, Fläche und Rhythmus gestaltet. Die Arbeiten des Jahres 1915 markieren damit einen entscheidenden Wendepunkt innerhalb seines frühen Œuvres.

Obwohl der Titel auf die Umgebung von Freiburg verweist, geht es Klee nicht um eine topografisch genaue Wiedergabe der Landschaft. Vielmehr dient das landschaftliche Motiv als Ausgangspunkt für eine zunehmend autonome Bildorganisation. Architektur, Geländeformen und Vegetation werden auf elementare Farbflächen und lineare Strukturen reduziert, deren gegenseitige Beziehungen den eigentlichen Bildinhalt bestimmen. Die sichtbare Natur bleibt zwar erkennbar, wird jedoch in eine rhythmisch gegliederte Ordnung überführt, welche die Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bewusst offenhält.

Transparente Aquarellschichten überlagern sich zu einem fein abgestimmten Gefüge, in dem jede Farbfläche zugleich konstruktive und atmosphärische Funktionen übernimmt. Klee entwickelt daraus eine Bildarchitektur von aussergewöhnlicher Geschlossenheit, deren Wirkung weniger auf perspektivischer Raumdarstellung als auf dem harmonischen Gleichgewicht der Farbwerte beruht.



1915. 247

117 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Tessiner Erinnerung (mit dem Kreuz)

1920 – Werknummer 1920.151. Aquarell über Federzeichnung in Tusche auf Papier auf Karton. 25 × 12,9 cm, inkl. Abschlussstrich; 32,1 × 20,8 cm, Unterlage. Rechts im Rand in Feder in Tinte signiert «Klee». Auf dem Unterlagekarton oberhalb des Abschlussstriches links mit der Werknummer und dem Titel «1920 151 Tessiner Erinnerung (mit dem Kreuz)». Rückseitig Spuren alter Montierungen. Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Nr. 2496

Provenienz

Galka [Emmy Esther] Scheyer, San Francisco/Carmel/Los Angeles, in Kommission von Paul Klee, Dessau, dort 1932 erworben von Putzel Gallery, Hollywood
Privatsammlung USA
Auktion Sotheby Parke Bernet, Los Angeles, 6. November 1978, Los 226, dort wohl erworben von Berggruen & Cie, Paris, versteigert bei Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 19. Juni 1980, Los 681, dort erworben von
Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, dort erworben von Privatsammlung Deutschland, durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Bern 1921, Kunsthalle, Ausstellung der Gesellschaft Schweizer Maler Bildhauer u. Architekten, Kat. Nr. 241
Hollywood 1930, Braxton Gallery, The Blue Four, Paul Klee, Kat. Nr. 9
San Francisco 1931, California Palace of the Legion of Honor, The Blue Four, Jawlensky, Paul Klee, Kat. Nr. 5
Oakland 1931, The Oakland Art Gallery, The Blue Four, Kat. Nr. 11
Osaka 1979, Gallery Kasahara, Paul Klee, Kat. Nr. 2
Hamburg 1979, Galerie Levy, Deutsche Kunst 1900–1930, Kat. Nr. 152
Düsseldorf 1981, Galerie Wilhelm Grosshennig, Ausstellungs- und Angebotskatalog deutscher und französischer Meisterwerke, Abb. auf Umschlag

Gegen Ende des Ersten Weltkriegs erreicht Paul Klee seinen künstlerischen und kommerziellen Durchbruch, vor allem gefördert durch Herwarth Walden und dessen Galerie Der Sturm. Mit seiner Ehefrau Lily und dem 1907 geborenen Sohn Felix lebt und arbeitet er in München. Im Mai 1920 findet in der Galerie Goltz die erste retrospektive Einzelausstellung mit 371 Werken statt. Ende 1920 erreicht Klee, bei einem Besuch in Ascona bei Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, auch das Berufungstelegramm als Meister an das Bauhaus in Weimar.

Mit «Tessiner Erinnerung (mit dem Kreuz)» verarbeitet Paul Klee Eindrücke einer Landschaft, die ihn über Jahre hinweg bis zu seinem Tod beschäftigte. Der Titel verweist jedoch nicht auf die unmittelbare Anschauung eines bestimmten Ortes, sondern auf einen erinnernden Bildprozess. Wie häufig bei Klee wird die Landschaft zum inneren Erfahrungsraum, in dem Naturbeobachtung und bildnerische Erfindung untrennbar miteinander verschmelzen.

Die typische Pflasterung mit Flusskieseln, die verschlungenen Treppen und die Architektur werden zu einer archetypischen Vorstellung eines Tessiner Städtchens. Im Hintergrund erheben sich die Berge, dominant steht das Kreuz, das an so vielen Kreuzwegstationen oder Kirchen zu sehen ist. Das vorliegende Werk entstand jedoch nicht unmittelbar vor der Natur, sondern aus der Distanz der Erinnerung. Wie der Titel erkennen lässt, geht es Klee weniger um die Wiedergabe eines bestimmten Ortes als um die poetische Verdichtung einer inneren Landschaft.

Das Bild fällt in eine Phase aussergewöhnlicher schöpferischer Intensität. Nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs entwickelte Klee eine neue Bildsprache, in der sich Naturbeobachtung und Abstraktion zu einer engen Einheit verbinden. Die Landschaft löst sich zunehmend von ihrer topografischen Bindung und wird zum Träger rhythmischer und farblicher Ordnungen. Die südliche Landschaft erscheint nicht als Naturstudie, sondern als geistiger Erfahrungsraum, in dem Farbe, Rhythmus und Zeichen zu einer neuen Wirklichkeit verschmelzen. Gerade diese Verbindung von persönlicher Erinnerung und allgemeingültiger Bildordnung macht den besonderen Reiz des Werkes aus. Eine spannende, fast surreale Bildanlage.



1920/151 Tassina Erinnerung (mit dem Kreuz)

118 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Raum der Häuser

1921 – Werknummer 1921.13. Ölpause und Aquarell auf dünnem Ingres auf Unterlagekarton aufgelegt. 23,8 × 35,2 cm, Darstellung mit Schrift; 29,3 × 45,8 cm, Unterlage. Oben links vom Künstler in Tusche signiert «Klee». Auf der Unterlage unten links mittig des Abschlusstrichs mit der Werknummer und betitelt «1921/13 Raum der Häuser». Blatt mit durchschimmernden Leimtupfern und -spuren. Unterlage etwas gebräunt, rückseitig mit Montierungsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Nr. 2604

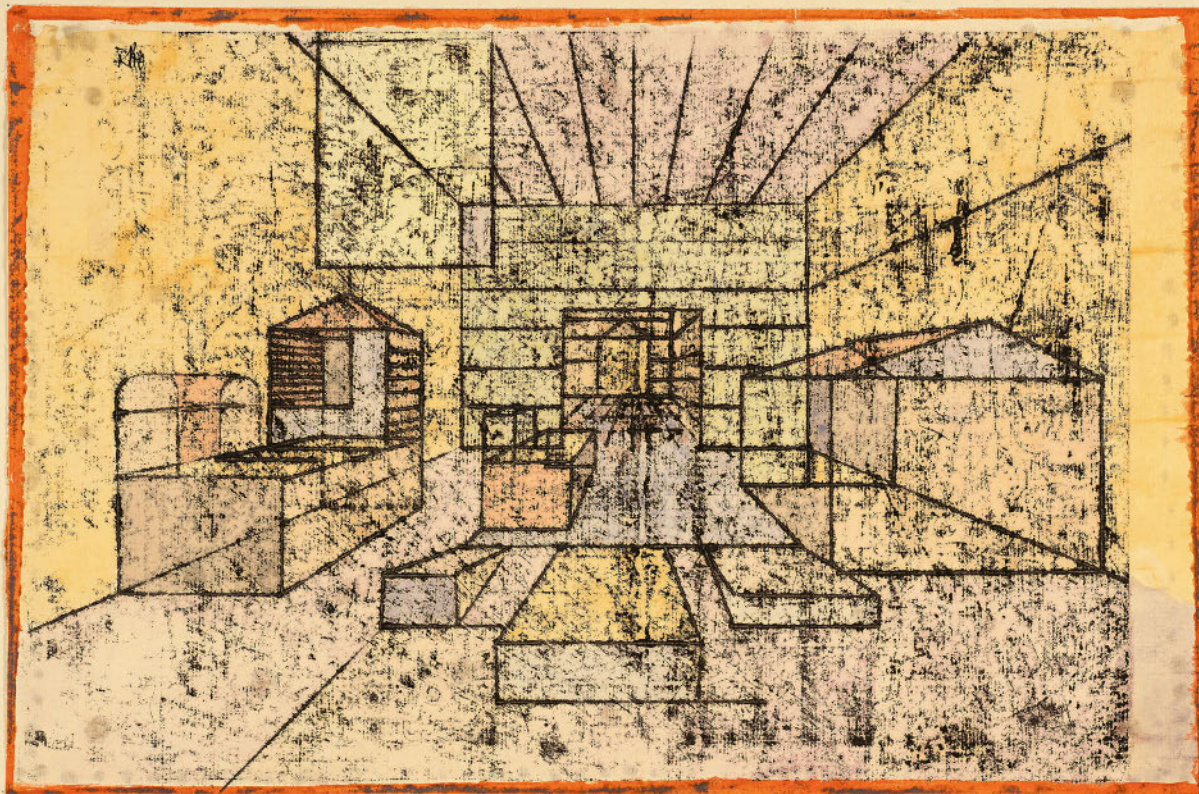
Provenienz

Galerie Neue Kunst Hans Goltz, München
Slg. Rudolf Ibach, Barmen (bis 1940)
Slg. Lilli Ibach, Barmen/Essen (ab 1940)
Slg. Otto und Etta Stangl, München (bis 1990)
Privatsammlung Deutschland
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 16. Juni 2017, Los 93, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen

Berlin 1921, Galerie Der Sturm, 99. Ausstellung, Paul Klee, Hans Mattis-Teutsch, Gesamtschau, Kat. Nr. 39
Berlin 1929, Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Kat. Nr. 56
Saarbrücken 1930, Staatliches Museum, Paul Klee, Aquarelle aus 25 Jahren, Kat. Nr. 22
Düsseldorf 1931, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Paul Klee, Kat. Nr. 137
Krefeld 1946/1947, Kaiser-Wilhelm-Museum, Expressionismus in Malerei und Plastik, Kat. Nr. 68
Köln 1947, Kölner Kunstverein, Von Nolde bis Klee, Kat. Nr. 42
Braunschweig 1947, Galerie Otto Ralfs, Paul Klee, 40 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter aus einer Privatsammlung, Kat. Nr. 10
München 1948, Galerie Otto Stangl, Paul Klee, Kat. Nr. 22
Wuppertal 1956, Kunst- und Museumsverein, Paul Klee, Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kat. Nr. 22
München 1993/1994, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, Sammlung Etta und Otto Stangl, Von Klee bis Poliakov, Kat. Nr. 21
München 2018, Pinakothek der Moderne, Paul Klee, Kat. Nr. 44

Im Oktober 1920 wird Paul Klee von Walter Gropius (1883–1969) an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen. «Raum der Häuser» zeigt einen bühnenartigen Kastenraum, in dem eine Gruppe von Häusern und abstrakten Kuben zentralperspektivisch angeordnet ist. Die einzelnen Elemente wirken schwebend und sind in starker Verkürzung auf ein zentrales Tor ausgerichtet. Die Perspektive führt Klee hierbei über die Grenze der Lesbarkeit hinaus. Die fleckigen Abdrücke des schwarzen Pauspapiers erzeugen einen Unschärfefeekt. Die erste und daher sehr bedeutende Arbeit aus einer Reihe von Zimmerperspektiven (vgl. WVZ 2614, 2615 oder 2637) ist dem Geist des Bauhauses gewidmet und ist ein Zeugnis von Klees Auseinandersetzung mit dessen Idealen.



1923/24 Raum der Häuser

119 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Sumpf im Gebirge

1924 – Werknummer 1924.199. Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Papier auf Karton, Randstreifen in Tusche und Gouache. 20,2 × 35,2 cm, Darstellung; 24,7 × 39,7 cm, Unterlage. Unten links vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unterhalb der Darstellung mit der Werknummer und dem Titel «1924 199 Sumpf im Gebirge». Der Karton minim gebräunt, vereinzelte Fleckchen. Linke obere Kartonecke leicht verfärbt. Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 130 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 4, Werke 1923–1926, Bern 2000, Nr. 3571

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946), dort erworben von

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952)

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990), durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur

Teiichi Hijikata, Paul Klee, Nagoya 1970, Nr. 69

Ausstellungen

Basel 1955, Galerie d'art moderne, Marie-Suzanne Feigel, Paul Klee, Werke aus dem Nachlass, Kat. Nr. 16

Montreux 1957, Galerie de l'ancien Montreux, Exposition Paul Klee, Kat. Nr. 14

Malmö/Göteborg/Stockholm 1965, Malmö Museum/Konstmuseum/Konstsalongen Samlaren, Paul Klee, Målningar, teckningar, Kat. Nr. 6

Kamakura/Nagoya/Kurume/Osaka/Takamatsu/Nagasaki 1969, The Museum of Modern Art/Aichi Prefectural Art Gallery/Ishibashi Museum of Art/Municipal Museum of Art/Kagawa Cultural Center/Prefectural Museum of Art, Paul Klee (1879–1940), Kat. Nr. 21
Buenos Aires/Montevideo 1970, Museo Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Artes Plásticas, Paul Klee, Kat. Nr. 4

Lugano 1972, Museo civico di belle arti, Villa Ciani, Paul Klee, Collezione di Felix Paul Klee, Berna, Kat. Nr. 15

Martigny 1985, Fondation Pierre Gianadda, Klee, Kat. Nr. 164

Tokyo/Osaka/Shimonoseki/Okayama/Hakone 1989/1990, Isetan Museum of Art/Navio Museum/City Art Museum/Takashimaya/The Hakone Open-Air Museum, Paul Klee, Das Frühwerk, Kat. Nr. 130
Kamakura/Morioka/Tsu/Matsumoto 2002, The Museum of Modern Art/Iwate Museum of Art/Mie Prefectural Art Museum/City Museum of Art, Paul Klee and His Travels, Kat. Nr. 129

Kochel 2018, Franz Marc Museum, Paul Klee, Landschaften, Eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis, S. 80

Mailand 2018, Mudec, Paul Klee, Alle origini dell'arte, Kat. Nr. 81

Mit «Sumpf im Gebirge» schuf Paul Klee ein Werk auf dem Höhepunkt seiner Weimarer Bauhauszeit. Als Meister am Bauhaus verband Klee seine intensive Lehrtätigkeit mit einer unvermindert produktiven Arbeit im Atelier. Seine theoretischen Überlegungen zur Entstehung der Form, zum Verhältnis von Natur und Konstruktion sowie zu den Gesetzmässigkeiten des Bildaufbaus fanden in den Werken dieser Jahre ihren unmittelbaren künstlerischen Ausdruck. Der Titel verweist auf zwei gegensätzliche Naturbereiche. Während das Gebirge für Festigkeit, Ordnung und Dauer steht, verkörpert der Sumpf das Veränderliche, Organische und Unbeständige. Solche Polaritäten gehören zu den Grundthemen von Klees Denken. Seine Landschaften sind niemals topografische Wiedergaben eines bestimmten Ortes, sondern poetische Bildräume, in denen Naturbeobachtung und innere Vorstellungskraft miteinander verschmelzen.

Die Komposition lebt von einem fein austarierten Wechselspiel zwischen konstruktiver Gliederung und organischem Wachstum. Rhythmisch geführte Linien, differenziert abgestufte Farbflächen und eine subtile räumliche Staffelung verleihen dem Blatt eine schwebende Balance, eingefasst von einem oberen und unteren Randstreifen.

Das vorliegende Blatt vereint analytische Klarheit und imaginative Freiheit auf beispielhafte Weise und zählt als Ölgemälde auf Papier zu den charakteristischen Schöpfungen aus der wichtigen Werkphase des Künstlers.



1924-1925 *Sketch in Salsago*

120 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Andere Tempel am Wasser

1927 – Werknummer 1927.49 (N 9). Tusche auf deutschem Ingres, auf dünnem Unterlagekarton aufgelegt. 26,6 × 30,3 cm, Blattgrösse; 50,2 × 64,9 cm, Unterlage. Oben links in der Darstellung vom Künstler in Tusche signiert «Klee», oben rechts in Bleistift bezeichnet «Türme am Wasser». Auf der Unterlage mittig mit Abschlussstrich, darüber mit Werknummer und betitelt «1927 N. 9. andere Tempel am Wasser». Das Blatt minim stockfleckig. Unten links eine kreisförmige Fläche, deren Rand partiell gewellt ist, wohl durch das Leimen des Blatts auf den Unterlagekarton. Die Unterlage mit geringfügigen Griffspuren. Rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000*

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 5, Werke 1927–1930, Bern 2001, Nr. 4262

Provenienz

Slg. Lily Klee, Bern (ab 1940)

Privatsammlung Schweiz

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

Literatur

Will Grohmann, Paul Klee, Handzeichnungen 1921–1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 14

Rudolf Bernoulli, Mein Weg zu Klee, Bern 1940, mit Abb.

James Thrall Soby, The Prints of Paul Klee, New York 1945, mit Abb.

Bruno Alfieri, Paul Klee, Venedig 1948, S. 14

Ausstellungen

Zürich 1940, Graphische Sammlung ETH, Gedächtnisausstellung Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 87

Darmstadt 1967, Mathildenhöhe, II. Internationale der Zeichnung, Sonderausstellung Paul Klee, Kat. Nr. 62

Høvikodden/Paris 1985/1986, Henie Onstad Kunstsenter/Centre Georges Pompidou, Klee og Musikken, Kat. Nr. 73/67

Frankfurt am Main 1986, Schirn Kunsthalle, Paul Klee und die Musik, Kat. Nr. 58
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 86

Turin 2000/2001, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Paul Klee
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad, de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 29

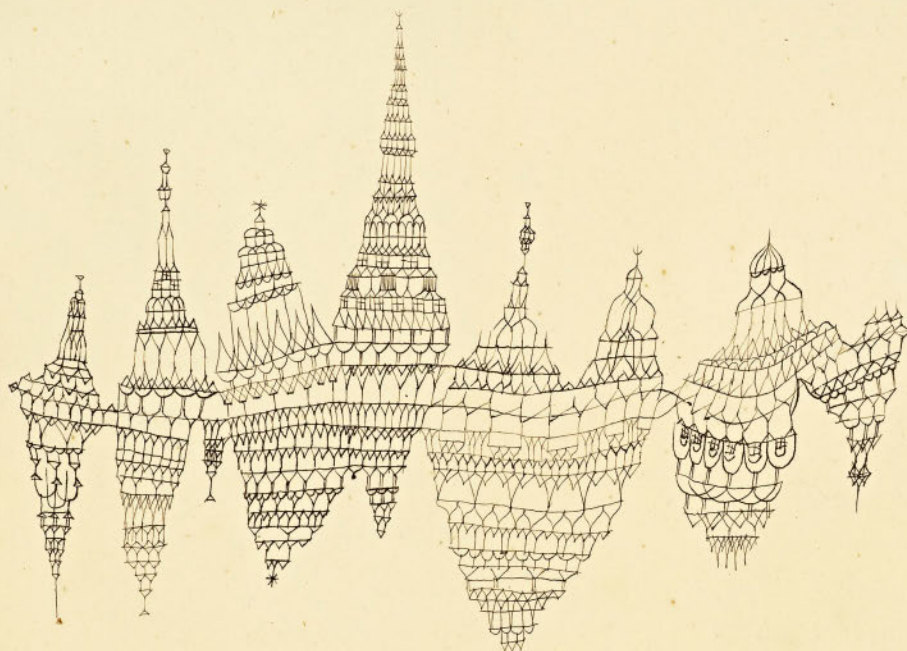
Rom 2004, Complesso del Vittoriano, Paul Klee, Kat. Nr. 97

Bern 2006/2007, Zentrum Paul Klee, Melodie und Rhythmus, Abb. S. 95

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 138

1927 war Paul Klee als Meister am Bauhaus in Dessau tätig, wo er eng mit Wassily Kandinsky zusammenarbeitete. Die Gestaltung von Architekturen wie Städten, Tempeln und laternenartigen Formen (Hängeleuchtern) resultierte aus seiner intensiven Auseinandersetzung mit konstruktiven Elementen und der strukturellen Formenlehre am Bauhaus. Mit seiner Bildmagie und seinen Traumwelten zählt Klee zu den bedeutendsten internationalen Künstlern des 20. Jahrhunderts.

26



1927 N. 9. Sankarajogel an. K. Sankar

121 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Gebirgsbewegung (3= und 4=takt)

1928 – Werknummer 1928.188 (J 8). Aquarell auf Ingres auf Karton. 35,5 × 47,5 cm, inkl. Abschlussstrich; 41 × 54,1 cm, Unterlage. Oben links vom Künstler in Feder in Tusche signiert «Klee», unter dem Abschlussstrich mit der Werknummer und dem Titel «1928 J.8. Gebirgsbewegung (3= und 4=takt)». Das Papier minim gebräunt, mit leichtem Lichtrand. Rückseitig verschiedene Etiketten und Spuren alter Montierungen. In sehr schöner Farbigkeit und Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 5, Werke 1927–1930, Bern 2001, Nr. 4730

Provenienz

Ab 1929 in Kommission bei Alfred Flechtheim, Berlin, Alex Vömel, Düsseldorf, The Mayor Gallery, London, Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris, Nierendorf Gallery, New York, Galka Scheyer, Hollywood

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946)

Nierendorf Gallery, New York, dort vermutlich 1944 erworben von Privatsammlung USA (bis 1977)

James Goodman Gallery, New York, dort 1977 erworben von

Paul Kantor Gallery, Beverly Hills

Privatsammlung Los Angeles

Auktion Sotheby's, London, 7. Dezember 1977, Los 123, dort erworben von

Herbert Palmer Gallery, Los Angeles, dort vermutlich erworben von Slg. J. Bruce Jacobs, Santa Monica

Acquavella Galleries, New York, dort 1988 erworben von

Michael & Judy Steinhardt, New York, versteigert bei

Auktion Christie's, New York, 9. November 2000, Los 430, dort erworben von

Internationaler Privatsammlung

Auktion Sotheby's, London, 13.–19. April 2023, Los 26, dort erworben von

Privatsammlung USA

Ausstellungen

Berlin 1929, Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Kat. Nr. 109

Düsseldorf 1930, Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee. Aquarelle, Zeichnungen u. Graphik aus 25 Jahren, Kat. Nr. 125

Saarbrücken 1930, Staatliches Museum, Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Kat. Nr. 60

Düsseldorf 1931, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Kat. Nr. 195
Colorado Springs 1938, Colorado Springs Fine Arts Center at Colorado College, Abstractions by Paul Klee, ohne Katalog

San Francisco 1939, San Francisco Museum of Art, Paul Klee, ohne Katalog

New York 1942, Nierendorf Gallery, Fifth Selection of Works by Paul Klee, Kat. Nr. 8

Mit «Gebirgsbewegung (3= und 4=takt)» verbindet Paul Klee zwei Themenkreise, die sein Schaffen sein Leben lang prägten: die Landschaft als Ausdruck innerer Wachstumsprozesse und die Musik als Ordnungsprinzip des Bildes. Entstanden auf dem Höhepunkt seiner Bauhauszeit in Dessau, gehört das Werk in jene Phase, in der Klee seine theoretischen Überlegungen zu Rhythmus, Bewegung und bildnerischer Konstruktion in einer Vielzahl von Gemälden und Aquarellen erprobte. Landschaft wird dabei nicht als statische Naturscheinung verstanden, sondern als ein von Kräften und Spannungen bestimmter Organismus.

Bereits der ungewöhnliche Titel verweist auf die enge Verbindung von Sehen und Hören. Die Angabe «3= und 4=takt» entstammt der musikalischen Terminologie und bezeichnet unterschiedliche Taktarten, deren rhythmische Ordnung Klee auf das Bild überträgt. Als ausgebildeter Geiger und leidenschaftlicher Musikkennner verstand er musikalische Strukturen nicht als blosses Vorbild, sondern als grundlegendes Modell bildnerischer Gestaltung. Wie Stimmen in einer Komposition stehen Linien, Farbflächen und Zeichen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander und entfalten ihren Sinn erst im Zusammenklang des Ganzen.

Das Gebirge erscheint entsprechend nicht als topografisch fassbare Landschaft, sondern als rhythmisch gegliedertes Gefüge. Die Berge scheinen sich gleichsam im Takt zu heben und zu senken; geologische Struktur und musikalischer Rhythmus verschmelzen zu einer bildnerischen Einheit. Die für Klee charakteristische Verbindung von konstruktiver Ordnung und poetischer Imagination erreicht hier eine besondere Prägnanz.



h. m.

1928. 7. 1

Geometrische Komposition (Klein)

122 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Bergweg

1930 – Werknummer 1930.46 (N 6). Kleisterfarben und Aquarell, im Werkverzeichnis von Klee aufgeführt «Aquarell m. pastosen Farben». 35,8 × 24 cm, inkl. Abschlussstriche und Schrift; 58 × 47 cm, Blattgrösse. Auf dem Unterlagekarton vom Künstler in Tusche bezeichnet mit der Werknummer «1930. N 6» und dem Titel «Bergweg». Rechts unten auf der Unterlage von Heinrich Stinnes in Bleistift beschriftet «Paul Klee 1930 / Bergweg / Aquarell». Sauber und farbfrisch in der Erhaltung, in der Originalmontierung des Künstlers. Minimaler Lichtrand im alten Passepartoutausschnitt, Unterlagekarton leicht stockfleckig.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 5, Werke 1927–1930, Bern 2000, Nr. 5162

Provenienz

Slg. Heinrich Stinnes, Köln, Lugt 1376d

Galerie Valentien, Stuttgart

Slg. Robert H. und Ruth S. Weir, Charlotte (bis 2001)

Privatsammlung New York, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 18. Juni 2010, Los 69, dort erworben von

Internationale Privatsammlung

Ausstellungen

Zürich 2007, Galerie Orlando, Der Sturm. Deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische Avantgarde, S. 57

Zürich 2007/2008, Galerie Orlando, Pioniere der deutschen und russischen Avantgarde, S. 63

Im Frühjahr 1928 trat Walter Gropius als Direktor des Bauhauses wegen Konflikten mit den städtischen Behörden zurück. Der Schweizer Architekt Hannes Meyer wurde als neuer Direktor berufen. Er legte den Schwerpunkt mehr auf die angewandten Künste, was zu Konflikten mit den freien Kunstklassen führte. Erschöpft und frustriert von den Querelen am Bauhaus kam Klee schliesslich dem 1930 erfolgten Ruf an die Kunstakademie Düsseldorf nach und begann seine Unterrichtstätigkeit im Wintersemester 1931 mit einem Kurs über Maltechnik.

Die Werke aus dem Jahr 1930 wirken allgemein malerischer und freier, so auch das in Kleisterfarbe und Aquarell geschaffene Blatt «Bergweg». Aus dem in Rosa gehaltenen Felsboden wachsen Tannen und Pflanzen mit knorrigen Stämmen in den dunklen Himmel. Klee experimentierte hier deutlich mit der Auflösung der Formen und Gegenstände, vielleicht auch als Folge der Unsicherheiten an seiner ehemaligen Lehranstalt in Dessau.

Laut Akten im Zentrum Paul Klee in Bern sandte Paul Klee im Oktober 1930 eine Auswahl von 54 Arbeiten (mehrfarbige Blätter) an Otto Ralfs in Braunschweig, der diese Arbeiten an die 10 Mitglieder der Klee-Gesellschaft weiterleitete. Die Mitglieder der Klee-Gesellschaft unterstützten den Künstler mit einem monatlichen Beitrag von mindestens 50 Reichsmark. Für den angesparten Betrag konnten sie aus der Auswahlsendung Arbeiten zu Sonderkonditionen beziehen. Heinrich Stinnes wählte «Bergweg» aus.

Wir danken Stefan Frey für diesen Hinweis zum Werk.



123 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Vor dem Auftritt

1932 – Werknummer 1932.259 (W 19). Pastell und Aquarell auf graue Grundierung auf Papier auf Karton. 33,8 × 48,1 cm, inkl. doppelte Abschlussstriche; 49 × 64,8 cm, Unterlage. Unten links und rechts vom Künstler in Feder in Tusche signiert «Klee», unter dem doppelten Abschlussstrich in brauner Tinte mit der Werknummer und dem Titel «1932 W 19 vor dem Auftritt». Äusserst farbfrisch, in hervorragender Erhaltung. Mit dabei ist auch der originale, von Klee jeweils bei Pastellen auf die Darstellung gelegte Karton im selben Format wie der Unterlagekarton, auf dem sich ein leichter Abklatsch des Motivs befindet.

Schätzung CHF 350 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 6, Werke 1931–1933, Bern 2002, Nr. 5955

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee (1940–1946), Bern, dort erworben von

Klee-Gesellschaft (1946–1952), Bern

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990), durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

St. Gallen 1955, Kunstverein im Kunstmuseum, Klee, Werke aus dem Familienbesitz, Kat. Nr. 278

Amsterdam 1963, Stedelijk Museum, Paul Klee, Tentoonstelling aquarellen, Kat. Nr. 54

München 1970, Haus der Kunst, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 144

Winterthur 1971, Kunstmuseum, Paul Klee und seine Malerfreunde, Die Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 127

London 1971, Roland, Browse & Delbanco, Paul Klee, 60 Watercolours from the Collection of Felix Klee (on loan), Kat. Nr. 36

Ravensburg 1972, Kreissparkasse, Paul Klee, Kat. Nr. 40

Säckingen 1974, Kunstverein Hochrhein e.V., Paul Klee 1879–1940, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 85

Mailand/Bologna 1982, Galleria del Milione/Galleria Marescalchi, Paul Klee, L'annunciazione del segno, Disegni e acquarelli, S. 85

Paris 1985, Galerie Karl Flinker, Paul Klee, Les dix dernières années, Kat. Nr. 11

Malmö 1991, Konsthall, Paul Klee, S. 230

Andros 1993, Museum of Modern Art, Basil & Elise Goulandris Foundation, Paul Klee, ... A Synthesis of Outward Sight and Inward Vision, Kat. Nr. 74

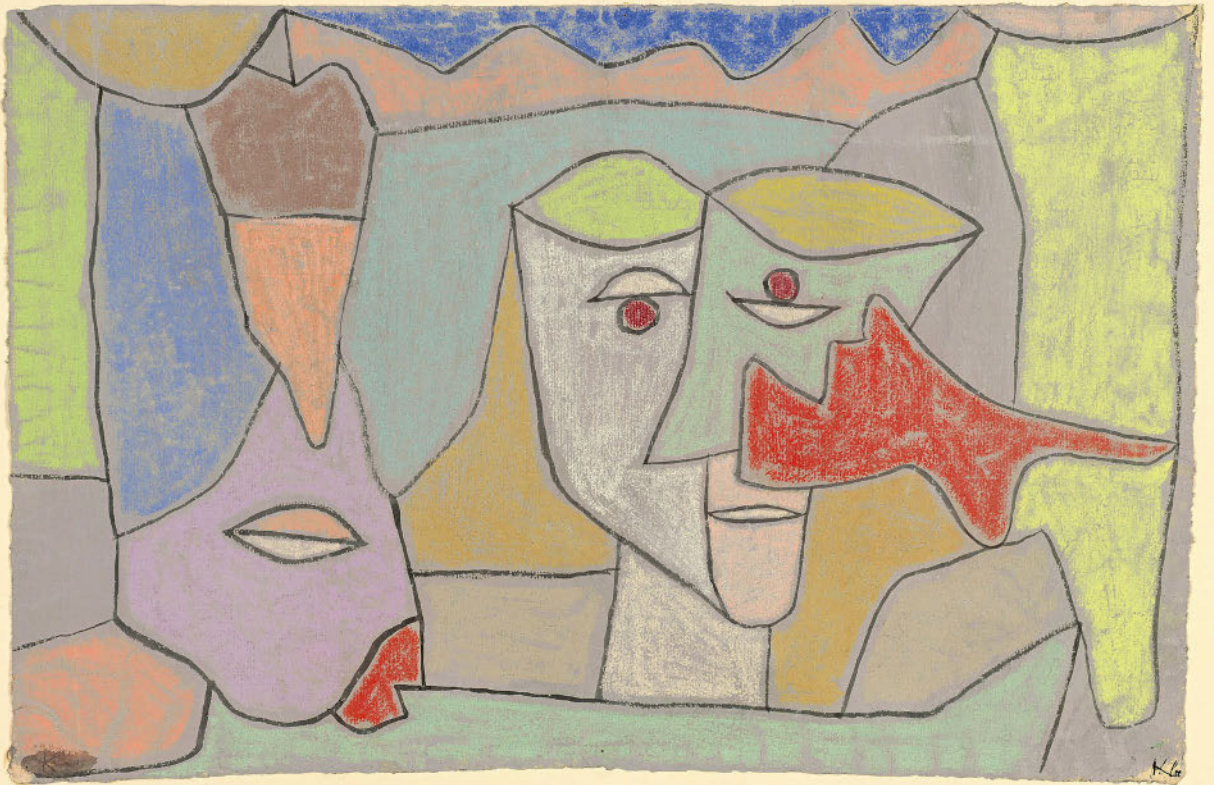
Bern 2007, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Überall Theater, S. 58

Bern 2013, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Leben und Werk, ohne Katalog

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. Mit «Vor dem Auftritt» aus dem Jahr 1932 greift Paul Klee ein Motiv auf, das sein Schaffen seit den frühen Jahren begleitet hatte: das Theater als Sinnbild menschlicher Existenz. Bühne, Maske und Rollenspiel erscheinen bei ihm nicht als Darstellung eines konkreten Geschehens, sondern als Metaphern für die Spannung zwischen innerem Erleben und äusserer Erscheinung. Klee besuchte in Düsseldorf oft Theater- und Opernaufführungen, wie er immer wieder in Briefen an seine Frau Lily bemerkte, etwa im Brief vom 17. April 1932.

Der Titel bezeichnet einen Augenblick des Innehaltens. Nicht der eigentliche Auftritt steht im Mittelpunkt, sondern der Moment unmittelbar davor – jener flüchtige Übergang zwischen Erwartung und Handlung. Das Bild wird damit zu einer Reflexion über Konzentration, Verwandlung und das Verhältnis zwischen Individuum und Rolle. Wie so häufig in seinem Werk eröffnet der Titel einen poetischen Deutungsraum, ohne dessen Bedeutung festzulegen.

Die Komposition lebt von einem fein austarierten Gleichgewicht zwischen Ordnung und Bewegung. Pastellfarbene Felder, lineare Elemente und zeichenhafte Formen verdichten sich zu einem Bildgefüge, dessen Rhythmus an musikalische Strukturen erinnert. Zwei Masken stehen wie Kulissen in einem Theaterraum. Klee verstand Farbe als ein eigenständiges konstruktives Mittel und sprach in diesem Zusammenhang im oben aufgeführten Brief an Lily von «Polyphonie», einem Zusammenklang mehrerer gleichwertiger Bildebenen. Dadurch entsteht eine Atmosphäre stiller Spannung, die den eigentlichen Gegenstand des Werkes bildet: das Unsichtbare vor dem Sichtbaren, die innere Sammlung vor dem öffentlichen Erscheinen.



1932 8/9

von dem Aufsteite

124 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Mit dem Rad

1934 – Werknummer 1934 L 5. Kohle und Pastell auf Damast und Baumwolle, auf leichtem Karton. 11,5 × 47,2 cm, Darstellung; 46,3 × 67,5 cm, Unterlage. In der Mitte links vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unterhalb der Darstellung in Feder links mit der Werknummer «1934 L 5» und rechts betitelt «mit dem Rad». Das Papier minim gebräunt, mit leichtem Lichtrand. Rückseitig mit Spuren alter Montierungen. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 7, Werke 1934–1938, Bern 2003, Nr. 6583

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946), dort erworben von

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952), dort erworben von

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990)

Nachlass Felix Klee (1990–1992), von dort an

Privatsammlung Schweiz

Literatur

Jürg Spiller, Paul Klee, Das bildnerische Denken, Form- und Gestaltungslehre, Band 1, Basel/Stuttgart 1971, S. 248

Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Stuttgart 1995, S. 215

Ausstellungen

Basel 1935, Kunsthalle, Paul Klee, Kat. Nr. 166

Berlin 1960, Akademie der Künste, Paul Klee, Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 118

Wiesbaden/Baden-Baden 1962, Städtisches Museum/Staatliche

Kunsthalle, Klee, Farbige Blätter aus dem Spätwerk, Kat. Nr. 4

Schweinfurt 1965, Volkshochschule der Stadt Schweinfurt in der Halle des Rathauses, Paul Klee, Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 32

Bern 1966, Galerie d'art Münster, Klee, Huiles, Aquarelles, Dessins, Kat. Nr. 19

Strassburg 1972, L'ancienne douane, Occident, Orient, L'art moderne et l'art islamique, Kat. Nr. 55

Singen 1974, Kunsthäusle am Rathaus, Paul Klee, Aquarelle, Zeichnungen, ohne Kat

Nîmes 1984, Musée des Beaux-Arts, Paul Klee, Œuvres de 1933 à 1940, Kat. Nr. 38

Mendrisio 1990, Museo d'arte, Paul Klee, Ultimo decennio, Letztes Jahrzehnt 1930–1940, ohne Kat

Mannheim 1990, Städtische Kunsthalle, Paul Klee, Konstruktion, Intuition, S. 103

Saarbrücken 2006, Saarlandmuseum, Paul Klee, Tempel, Städte, Paläste, Kat. Nr. 117

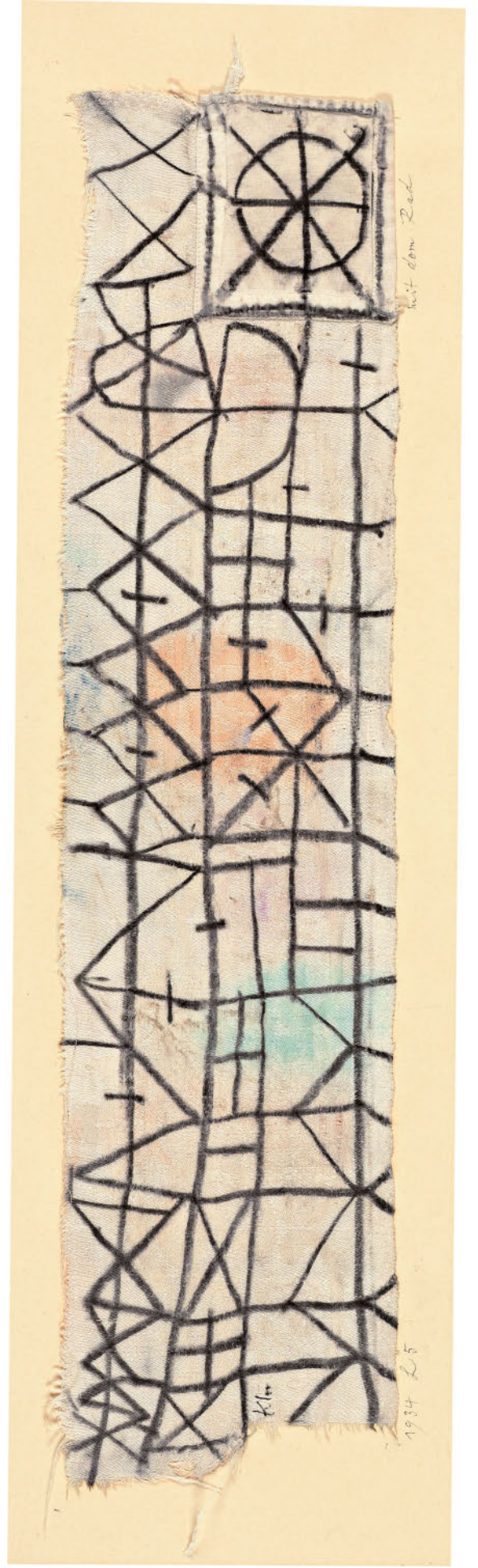
Bern 2016, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Bewegte Bilder [Teil 2], ohne Kat

New York 2025, David Zwirner Gallery, Affinities, Anni Albers, Josef Albers, Paul Klee, ohne Kat

Nach seiner Bauhauszeit übernahm Paul Klee eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 änderten sich die kulturpolitischen Verhältnisse jedoch grundlegend. Die moderne Kunst geriet zunehmend unter ideologischen Druck, und Klee wurde als «politisch unzuverlässig» eingestuft. Am 21. April verlor er deshalb seine Professur durch fristlose Entlassung.

Für den Künstler begann damit eine Phase grosser Unsicherheit, die sich unmittelbar in seinem Schaffen widerspiegelte. Mit eindringlichen Werken reagierte er auf die veränderten Lebensumstände und verlieh seiner inneren Erschütterung bildhaften Ausdruck. Nachdem jede berufliche Perspektive in Deutschland verloren war, wurde die Düsseldorfer Wohnung am 23. Dezember 1933 aufgegeben; noch am selben Tag übersiedelten Paul und Lily Klee nach Bern. Im folgenden Jahr bezogen sie ihre Atelierwohnung am Kistlerweg im Elfenauquartier.

Die Erfahrungen von Emigration und politischer Bedrohung prägten Klees Werk nachhaltig. Stilistisch gehört das vorliegende Blatt zu einer Gruppe von Werken des Jahres 1934, in denen Klee mit grosszügigen schwarzen Linien, reduzierten Formen und einer zunehmenden Monumentalisierung arbeitete. Diese Entwicklung markiert den Übergang von den fein differenzierten Bauhaus-Arbeiten zu den kraftvollen Spätwerken der Jahre zwischen 1937 und 1940. Das Rad am rechten Bildrand bildet den Endpunkt der horizontal angelegten Komposition. Diese erscheint als Geflecht feinliniger, beinahe kalligrafisch anmutender Strukturen, akzentuiert mit fein aufgetragener Farbe. Charakteristisch für Klees Bildsprache verschmelzen dabei figürliche und zeichenhafte Elemente zu einer vieldeutigen Einheit, sodass sich die Grenze zwischen Figur und Symbol bewusst auflöst.



mit dem Rad

Kl.

1934 L. 5

125 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Landschaft am Anfang

1935 – Werknummer 1935.82 (N2). Mischtechnik auf Gipsgrundierung, gewachst auf Gaze auf Karton. 33,5 × 58,5 cm. Links in der Mitte vom Künstler in Grün signiert und mit Werknummer «Klee/1935/N 2», rückseitig auf der Holzleiste «1935 N 2 Landschaft am Anfang Klee». In sehr schöner Farbigkeit, der Karton auf den alten Holzleisten montiert. Minimale Abreibungen, in hervorragender Erhaltung.

Schätzung CHF 750 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 7, Werke 1934–1938, Bern 2003, Nr. 6844

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946), dort erworben von Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952)

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990), durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur

Felix Klee, Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960, S. 185

Teiichi Hijikata, Paul Klee, Nagoya 1970, Kat. Nr. 131

Meinrad Maria Grewenig, Landschaft am Anfang, in: Paul Klee, Wachstum regt sich, Klees Zwiesprache mit der Natur, München 1990, S. 206

Ulrich Bischoff, Paul Klee, München 1992, S. 97/98

Wolfgang Kersten/Osamu Okuda, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Mit vollständiger Dokumentation, Stuttgart 1995, S. 207

Anita Eckstaedt, Paul Klees gemaltes Selbst. Ohne Titel, 1889, später von Felix Klee betitelt als Blume mit vier Blättern, in: Psyche, Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendung, Stuttgart 2004, S. 1150, Abb. 9

Michael Baumgartner, Paul Klee, acht Werkphasen, 1925–1931 am Bauhaus in Dessau, in: Zentrum Paul Klee, Bern, Zürich 2006, S. 76/93

Bernhard Marx, Balancieren im Zwischen, Zwischenreiche bei Paul Klee, Würzburg 2007, S. 125

Anita Eckstaedt, Paul Klee und Bruno Goller, Psychoanalytische Werkbetrachtungen, Würzburg 2008, S. 69

Pierre de Bonneville, Vous ne connaissez pas Paul Klee, Paris 2014, S. 46/52

Pietro Bellasi, Paul Klee, un mondo intermedio, Paul Klee, un monde intermédiaire, in: Eiapoieia, L'infanzia nell'opera di Paul Klee, Mailand 2011, S. 45

John Sallis, Senses of Landscape, Evanston 2015, S. 110/112

Pietro Bellasi, Villeggiature in mondi intermedi, Animismo del segno e genesi dell'opera in Paul Klee, in: Paul Klee, Mondi animati, Nuoro 2015, S. 13

Anita Eckstaedt, Der Ursprung des Schöpferischen bei Paul Klee, Mimi, eine unendliche Analyse, Giessen 2015, S. 82

Marcella Lista, Points gris, Paul Klee dans les introspections de la philosophie, in: Paul Klee, L'ironie à l'œuvre, Paris 2016, S. 276

Hajo Düchting, Paul Klee, Köln/Paris 2016, S. 239

Ausstellungen

Bern 1940, Kunsthalle, Gedächtnisausstellung Paul Klee, Kat. Nr. 45
Schaffhausen 1943, Museum Allerheiligen, Abstrakte und surrealistische Kunst in der Schweiz, Klee, Wiemken, Bill, Bodmer, Brignoni, Erni, Fischli, Kat. Nr. 14

Bern 1956, Berner Kunstmuseum, Paul Klee, Kat. Nr. 664, rückseitig mit Etikett

Hamburg 1956, Kunstverein/Kunsthalle, Paul Klee, Kat. Nr. 322

Montreux 1957, Galerie de l'ancien Montreux, Exposition Paul Klee, Kat. Nr. 31

Marseille 1967, Musée Cantini, Paul Klee, Kat. Nr. 70

Genf 1968, Galerie Motte, Paul Klee, Huiles, aquarelles, dessins, Kat. Nr. 28

Heidelberg 1969, Kunstverein, Paul Klee, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Handpuppen aus der Sammlung Felix Klee in Bern, Kat. Nr. 18

Kamakura/Nagoya/Kurume/Osaka/Takamatsu/Nagasaki 1969, The Museum of Modern Art/Aichi Prefectural Art Gallery/Ishibashi Museum of Art/Municipal Museum of Art/Kagawa Cultural Center/Prefectural Museum of Art, Paul Klee (1879–1940), Kat. Nr. 31

Rom 1970, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Paul Klee (1879–1940), Kat. Nr. 144

Buenos Aires/Montevideo 1970, Museo Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Artes Plásticas, Paul Klee, Kat. Nr. 7

Edinburgh/Bristol/London 1974, 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. 17

Stuttgart 1975, Württembergischer Kunstverein, Paul Klee, Die Ordnung der Dinge, Kat. Nr. 43

Braunschweig/Goslar 1975/1976, Kunstverein/Junior Galerie, Paul Klee, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 14

Saint-Paul-de-Vence 1977, Fondation Maeght, Paul Klee, Kat. Nr. 127

Rom 1979, Casino dell'Aurora, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Paul Klee, Oli (1924–1940), acquarelli (1910–1940), disegni (1927–1940), Kat. Nr. 64

Hannover 1980, Kestner-Gesellschaft, Paul Klee, Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 22

Ludwigshafen am Rhein 1981, Wilhelm-Hack-Museum, Paul Klee (1879–1940), Innere Wege, Kat. Nr. 35

Frankfurt-Hoechst/München 1983, Jahrhunderthalle/Museum Villa Stuck, Paul Klee, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 19

Nîmes 1984, Musée des Beaux-Arts, Paul Klee, Œuvres de 1933 à 1940, Kat. Nr. 5

Dresden 1984, Staatliche Kunstsammlungen/Kupferstich-Kabinett, Albertinum, Paul Klee, Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, Graphik aus dem Kunstmuseum Bern, Paul Klee-Stiftung und Berner Privatbesitz, Kat. Nr. 232

Kyoto 1986, The Kahitsukan, Kyoto Museum of Contemporary Art, Paul Klee, Kat. Nr. 17

Kiel 1987, Kunsthalle, Im Gleichgewicht, Paul Klee und die Moderne, Nestler, Ruthenbeck, Visch, Kat. Nr. 4

Saint-Etienne 1988, Musée d'Art Moderne, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 108

Saarbrücken/Karlsruhe 1990, Saarland Museum/Prinz-Max-Palais, Paul Klee, Wachstum regt sich, Klees Zwiesprache mit der Natur, Kat. Nr. 151

Malmö 1991, Konsthall, Paul Klee, S. 188

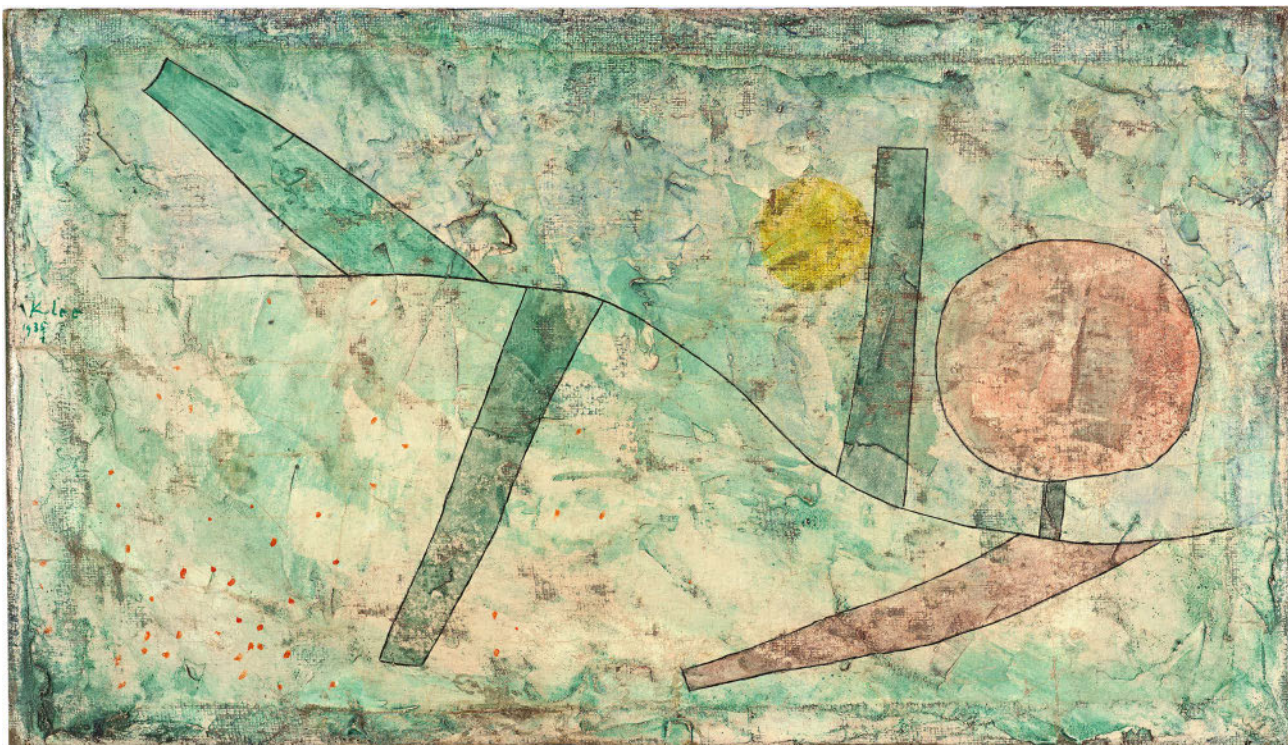
Kanazawa/Tokyo/Kochi/Kyoto/Kasama/Hamamatsu/Osaka

1995/1996, Ishikawa Prefectural Museum of Art/Daimaru Museum/The Museum of Art/Daimaru Museum/Nichido Museum of Art/Municipal Museum of Art/Daimaru Museum, Klee aus der Sammlung der Familie, Die Zeit der Reife, Kat. Nr. 59

Mannheim 1996, Städtische Kunsthalle, Paul Klee, Die Zeit der Reife, Werke aus der Sammlung der Familie Klee, S. 89

Lugano 1997, Museo Cantonale d'Arte, Tra luce impressionista e materia informale, da Pissarro a Dubuffet, ohne Kat

Bedburg-Hau/Heidelberg 2000/2002, Museum Schloss Moyland/Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Paul Klee trifft Joseph Beuys, Ein Fetzen Gemeinschaft, Kat. Nr. 121



Balingen 2001, Stadthalle, Paul Klee, Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Kat. Nr. 76

Bern 2006, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Melodie und Rhythmus, S. 14

Bern 2014, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Raum Natur Architektur, ohne Kat

Bern 2016, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Bewegte Bilder [Teil 2], ohne Kat

Bern 2017, Zentrum Paul Klee, Sollte alles denn gewusst sein? Paul Klee, Dichter und Denker, Teil 2, ohne Kat

Bern 2018, Zentrum Paul Klee, Kosmos Klee, ohne Kat

Mit «Landschaft am Anfang» schuf Paul Klee eines seiner charakteristischen Werke der frühen Berner Zeit. Nach der erzwungenen Emigration aus Deutschland Ende 1933 und den Monaten des persönlichen und beruflichen Umbruchs begann sich sein Schaffen allmählich zu erneuern. Zwar blieb die Erfahrung von Ausgrenzung und Exil bestimmend, doch öffnete sich seine Bildwelt wieder einer grösseren formalen Freiheit und einer zunehmend differenzierten Farbigkeit. Das Jahr 1935 markiert dabei einen entscheidenden Wendepunkt innerhalb des Spätwerks.

Der Titel verweist auf einen Zustand des Werdens. Klee interessiert nicht die Darstellung einer konkreten Landschaft, sondern ihr Entstehen. Wie häufig in seinem Werk beschreibt der Titel keinen Ort,

sondern einen Prozess. Landschaft erscheint als etwas, das sich erst formiert und aus elementaren bildnerischen Kräften entwickelt. Linien, Farbflächen und Zeichen treten in ein lebendiges Verhältnis zueinander und lassen den Eindruck eines organischen Wachstums entstehen. Damit knüpft Klee an jene Vorstellung an, die sein gesamtes künstlerisches Denken prägte: Kunst bildet die Natur nicht nach, sondern macht ihre schöpferischen Gesetzmässigkeiten sichtbar. Im vorliegenden Gemälde ist ein Baum neben einer Sonne zu erkennen, Schattenwürfe auf eine Blumenwiese strukturieren die Komposition. Aus wenigen, präzise gesetzten Formen entfaltet sich ein vielschichtiger Bildraum, dessen räumliche und landschaftliche Anmutung erst im Auge der Betrachtenden Gestalt annimmt. Gegenständliche Anspielungen bleiben bewusst vage und gehen fließend in ein System aus Zeichen und Farbklang über. Gerade diese Balance zwischen Abstraktion und Naturerinnerung gehört zu den besonderen Qualitäten der Berner Werke. 1935 war zugleich ein Jahr neuer Anerkennung. Die Retrospektive in der Kunsthalle Bern und ihre anschliessende Station in Basel bestätigten Klees Rang innerhalb der europäischen Moderne, während seine künstlerische Entwicklung bereits eine neue Richtung einschlug. «Landschaft am Anfang» steht exemplarisch für diesen Aufbruch. Das Gemälde verbindet die formale Disziplin der Bauhausjahre mit jener poetischen und existenziellen Verdichtung, die das späte Werk Paul Klees auszeichnen wird.

126 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Ein Träumender sieht zurück

1939 – Werknummer 1939.457 (D17). Tintenstift und Aquarell auf Papier auf dünnem Karton, Abschlussstriche in Tusche. 23,9 × 29,7 cm, inkl. Abschlussstriche; 35 × 47,2 cm, Unterlage. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», unter dem Abschlussstrich mit der Werknummer und dem Titel «1939 D17 ein Träumender sieht zurück». Unten links in Bleistift mit einem weiteren Titelvorschlag «liegen geblieben». Der Kartonrand unregelmässig, im unteren Kartonrand eine hinterlegte Stelle. Vereinzelte Falten im äussersten Rand, rückseitig mit Spuren alter Montierungen. Farbfrisch und in hervorragender Erhaltung.

Schätzung CHF 175 000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 8, Werke 1939, Bern 2004, Kat. Nr. 8162

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946), dort erworben von Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952)

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990), durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur

Giorgio Cortenova, *L'arte della genesi*, in: Paul Klee, Verona 1992, S. 37

Bernhard Marx, *Balancieren im Zwischen, Zwischenreiche bei Paul Klee*, Würzburg 2007, S. 144

Christine Hopfengart, *Der Maler von heute, Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso*, in: Klee trifft Picasso, Ostfildern-Ruit 2010, S. 58

Ingrid Riedel, *ein Träumender sieht zurück, 1939, 457 (D17)*, in: Paul Klee, *Zwischen Himmel und Erde, Bilderwelten von Paul Klee*, Lindau 2017, S. 128/129

Barbara Smitmans-Vajda, *Die Zeit, Aktuelle Gedichte zu Bildern aus Paul Klees Spätwerk (1933–1940)*, Würzburg 2019, S. 82

Ausstellungen

Bern 1940, Kunsthalle, Gedächtnisausstellung Paul Klee, Kat. Nr. 157
Edinburgh/Bristol/London 1974, 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. 78
Stuttgart 1975, Württembergischer Kunstverein, Paul Klee, *Die Ordnung der Dinge*, Kat. Nr. 145

Neuenburg 1978, Musée d'Art et d'Histoire, Paul Klee, Kat. Nr. 75
Ottawa/Toronto 1979, The National Gallery of Canada/Art Gallery of Ontario, *A Tribute to, Hommage à Paul Klee 1879–1940*, Kat. Nr. 66
Nîmes 1984, Musée des Beaux-Arts, Paul Klee, *Œuvres de 1933 à 1940*, Kat. Nr. 68

Himeji/Sendai/Kamakura/Shiga/Niigata 1985/1986, City Museum of Art/Miyagi Museum of Art/The Museum of Modern Art/The Museum of Modern Art/City Art Museum, Paul Klee in Exile 1933–1940, Kat. Nr. 23

Stuttgart/Emden 1990/1991, Württembergischer Kunstverein/Kunsthalle, Paul Klee, *Spätwerk. Arbeiten auf Papier 1937–1939*, Kat. Nr. 206

Malmö 1991, Konsthall, Paul Klee, S. 69

Verona 1992, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Paul Klee, Kat. Nr. 267

Ravensburg 1995, Städtische Galerie Altes Theater, Paul Klee, *Aquarelle aus der Berner Zeit 1933–1940*, S. 61

Bern/Köln 2005/2006, Zentrum Paul Klee/Museum Ludwig, Paul Klee, *Kein Tag ohne Linie*, S. 136

Lindau 2017, Stadtmuseum, Paul Klee, *Zwischen Himmel und Erde, Bilderwelten von Paul Klee*, S. 129

Als Paul Klee 1939 «Ein Träumender sieht zurück» schuf, befand er sich im letzten und zugleich ausserordentlich produktiven Abschnitt seines Schaffens. Trotz der fortschreitenden Sklerodermie entstand in diesen Jahren ein Werk von beeindruckender Dichte und geistiger Konzentration. Allein 1939 verzeichnet das Œuvre 1253 Arbeiten, ein eindruckliches Zeugnis von Klees ungebrochener schöpferischer Energie angesichts zunehmender körperlicher Einschränkungen.

Das vorliegende Blatt gehört zu jener Gruppe von Werken, in denen sich Klee mit den grossen Themen Erinnerung, Zeit und Vergänglichkeit auseinandersetzt. Bereits der Titel eröffnet einen vielschichtigen Deutungsraum. Traum und Erinnerung verschränken sich zu einem inneren Bild, das weniger eine konkrete Szene beschreibt als einen Zustand des Bewusstseins. Wie so häufig bei Klee fungiert der Titel nicht als Erklärung, sondern als poetischer Schlüssel, der den Betrachter zur eigenen Assoziation einlädt.

Die formale Reduktion ist charakteristisch für das Spätwerk. Mit wenigen, sicher geführten Linien und einer sorgfältig ausbalancierten Farbigkeit entwickelt Klee eine aussergewöhnliche Ausdruckskraft. Die Komposition verzichtet auf jede erzählerische Ausschmückung und konzentriert sich ganz auf das Wechselspiel zwischen Figur, Fläche und Rhythmus.



1939 247 ein träumerischer Nicht-garten

127 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

Finstere Bootsfahrt

1940 – Werknummer 1940.345 (F 5). Kleisterfarbe auf Papier auf Karton. 29,4 × 41,5 cm, Darstellung; 34,9 × 49,9 cm, Unterlage. Oben links vom Künstler in Kleisterfarbe signiert «Klee», unter der Darstellung mit brauner Tinte die Werknummer und der Titel «1940 F5 finstere Bootsfahrt». Das Papier minim gebräunt und mit kaum sichtbarem Lichtrand, rückseitig Spuren alter Montierungen. Farbfrisch und in hervorragender Erhaltung.

Schätzung CHF 400000

Werkverzeichnis

Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Band 9, Werke 1940, Bern 2004, Nr. 9364

Provenienz

Nachlass des Künstlers

Slg. Lily Klee, Bern (1940–1946), dort erworben von

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952)

Slg. Felix Klee, Bern (1953–1990), durch Erbschaft an Privatsammlung Schweiz

Literatur

Werner Haftmann, Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens, München 1950, S. 173

Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 357

Nello Ponente, Klee, Biographisch-kritische Studie, aus dem Italienischen von Karl Georg Hemmerich, Genf 1960, S. 105/117

Walter Ueberwasser, Paul Klees grosses Spätwerk, in: Das Werk, Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe, Winterthur 1965, S. 459/466

Walter Ueberwasser, 35 Finstere Bootsfahrt, 1940, in: Klee. Spätwerke, Basel 1965, Abb.

Will Grohmann, Der Maler Paul Klee, Köln 1966, S. 42

Christina Kröll, Die Bildtitel Paul Klees, Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Dissertation, Bonn 1968, S. 175

Alfred Eggenspieler, Kunst?! Dekadenz oder Offenbarung, Ettal 1969, S. 152

Max Huggler, Paul Klee, Die Malerei als Blick in den Kosmos, Frauenfeld/Stuttgart 1969, S. 224

Denys Chevalier, Klee, München 1979, S. 89

Sadao Wada, Paul Klee and his Travels, Tokyo 1979, Nr. 490

Lothar Lang, Hrsg., Paul Klee, Die Zwischermaschine und andere Grotesken, Berlin 1981, S. 206

Delphine Renard, Actualité des dernières œuvres de Paul Klee, in: Ausstellungskatalog Paul Klee. Œuvres de 1933 à 1940, Nîmes 1984, S. 84

Otto Karl Werckmeister, Paul Klee in Exile, in: Ausstellungskatalog Paul Klee in Exile 1933–1940, Himeji 1985, S. 61

Michèle Vishny, Paul Klee's Self-Images, in: PPA Psychoanalytic Perspectives on Art, hrsg. von Mary Mathews Gedo, Hillsdale/London 1985, S. 161

Werner Haftmann, Verfemte Kunst, Bildende Künstler der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln 1986, S. 124/125

Constance Naubert-Riser, Klee, mit einer Einführung von Gualtieri di San Lazzaro, Zug 1990, S. 124

Paul Klee, Verzeichnis der Werke des Jahres 1940, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Stefan Frey und Josef Helfenstein unter Mithilfe von Irene Rehmann, Stuttgart 1991, S. 206

Ulrich Bischoff, Paul Klee, München 1992, S. 135

Kathryn Elaine Kramer, Mythopoeitic Politics and the Transformation of the Classical Underworld Myth in the Late Work of Paul Klee, Dissertation, New York 1993, S. 79/101

Kathryn E. Kramer, Paul Klees ägyptische Idyllen, in: Paul Klee, Reisen in den Süden. Reisefieber praecisiert, Ostfildern-Ruit 1997, S. 106

Marco Voza, Klee e le forme del visibile, in: Paul Klee, Figure e metamorfosi, Bologna 2000, S. 60

Matthias Bärmann, als ob es mich selber angehe, Emigration, Krankheit und Schaffensprozess im letzten Lebensabschnitt von Paul Klee/As if it concerned myself, Emigration, Illness and the Creative Process in Paul Klee's Last Years, in: Paul Klee, Die Erfüllung im Spätwerk, Fulfillment in the Late Work, Wabern/Bern 2003, S. 16/160

Tilman Osterwold, Zeichnung nach Innen, in: Paul Klee, Kein Tag ohne Linie, hrsg. vom Zentrum Paul Klee, Ostfildern-Ruit 2005, S. 28/169

Makoto Miyashita, Paul Klee, Der überschreitende Engel, Tokyo 2009, S. 240

Makoto Shindo, Paul Klee, Chichukai no tabi [Paul Klees Reisen durch das Mittelmeergebiet], Tokyo 2014, S. 110

Hajo Düchting, Paul Klee, Köln/Paris 2016, S. 279

Ingrid Riedel, finstere Bootsfahrt, 1940, 345 (F5), in: Paul Klee, Zwischen Himmel und Erde, Bilderwelten von Paul Klee, Lindau 2017, S. 138/139

Brigitte Uhde-Stahl, Paul Klees geheime Symbolik, Berlin 2018, S. 235

Barbara Smitmans-Vajda, Die Zeit, Aktuelle Gedichte zu Bildern aus Paul Klees Spätwerk (1933–1940), Würzburg 2019, S. 52/53

Fabienne Eggelhöfer, Auf den Spuren der Zeitlosigkeit, Eine Illusion der Moderne, in: Kunst der Vorzeit, Felsbilder der Frobenius-Expeditionen, hrsg. von Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba und Hélène Ivanoff, München 2021, S. 243

Ausstellungen

Düsseldorf/Mannheim/Freiburg i.Br. 1948/1949, Hetjens-Museum/Kunsthalle/Kunstverein, Späte Werke von Paul Klee (1879–1940), Leihgaben der Paul-Klee-Gesellschaft Bern, Kat. Nr. 30

München 1954, Haus der Kunst, Paul Klee, Kat. Nr. 214

St. Gallen 1955, Kunstverein im Kunstmuseum, Klee, Werke aus dem Familienbesitz, Kat. Nr. 396

Recklinghausen 1956, Kunsthalle, 10. Ruhr-Festspiele, Beginn und Reife, Kat. Nr. 139

Grenoble 1960, Musée de Peinture et de Sculpture, Exposition Paul Klee, 1879–1940, Kat. Nr. 64

Berlin 1960, Akademie der Künste, Paul Klee, Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 186

Stockholm 1961, Moderna Museet, Paul Klee, Kat. Nr. 164

Helsinki-Helsingfors 1961, Ateneumin Taidemuseo, Paul Klee, Maa-lauksia, piirustuksia ja grafiikkaa, Målningar, teckningar och grafiska blad, Kat. Nr. 164

Wiesbaden/Baden-Baden 1962, Städtisches Museum/Staatliche Kunsthalle, Klee, Farbige Blätter aus dem Spätwerk, Kat. Nr. 53

Ulm 1962/1963, Museum Ulm, Paul Klee, Kat. Nr. 88

Basel 1965, Galerie Beyeler, Klee, Spätwerke, Kat. Nr. 35

Bern 1966, Kunstmuseum, Aus der Sammlung Felix Klee, Paul Klee, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Feininger u.a., Kat. Nr. 149

London 1966, Marlborough Fine Art Ltd., Kandinsky and his Friends, Centenary Exhibition, Kat. Nr. 78

Bremen 1967, Kunsthalle, Paul Klee, Aquarelle, Handzeichnungen, Kat. Nr. 209

Essen 1969, Museum Folkwang, Paul Klee, Aquarelle und Zeichnungen, Kat. Nr. 161

Paris 1969/1970, Musée national d'Art Moderne, Paul Klee, Kat. Nr. 141

München 1970, Haus der Kunst, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 295
London 1971, Roland, Browse & Delbanco, Paul Klee, 60 Watercolours From the Collection of Felix Klee (on loan), Kat. Nr. 60



1940 F 5

finstere Bootsfahrt

Braunschweig/Goslar 1975/1976, Kunstverein/Junior Galerie, Paul Klee, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 79

Tokyo/Takasaki/Nagoya/Kobe/Kamakura 1976, Odakyu Kaufhaus/Gumma Museum/Kaufhaus Matsuzakaya/Kaufhaus Sogo/The Museum of Modern Art, Paul Klee und seine Malerfreunde, Kat. Nr. 111

Delmenhorst 1977, Städtische Galerie, Haus Coburg, Paul Klee, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen aus der Sammlung Felix Klee, Bern, Kat. Nr. 42

Ottawa/Toronto 1979, The National Gallery of Canada/Art Gallery of Ontario, A Tribute to, Hommage à Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 76

Rom 1979, Casino dell'Aurora, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Paul Klee- Oli (1924–1940), acquarelli (1910–1940), disegni (1927–1940), Kat. Nr. 102

Hannover 1980, Kestner-Gesellschaft, Paul Klee- Sammlung Felix Klee, Kat. Nr. 116

Tokyo 1980, The Seibu Museum of Art, Paul Klee, Kat. Nr. 234

Madrid/Barcelona 1981, Fundación Juan March/Fundació Juan Miró, Klee- Oleos, acuarelas, dibujos y grabados, Klee, Olis, aquarelles, dibuixos i gravats, Kat. Nr. 93

Ludwigshafen am Rhein 1981/1982, Wilhelm-Hack-Museum, Paul Klee (1879–1940), Innere Wege, Kat. Nr. 196

Frankfurt-Hoechst/München 1983, Jahrhunderthalle/Museum Villa Stuck, Paul Klee, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Kat. Nr. 73

Nîmes 1984, Musée des Beaux-Arts, Paul Klee, Œuvres de 1933 à 1940, Kat. Nr. 85

Dresden 1984, Staatliche Kunstsammlungen/Kupferstich-Kabinett, Albertinum, Paul Klee, Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, Graphik aus dem Kunstmuseum Bern, Paul Klee-Stiftung und Berner Privatbesitz, Kat. Nr. 315

Paris 1985, Galerie Karl Flinker, Paul Klee, Les dix dernières années, Kat. Nr. 46

Himeji/Sendai/Kamakura/Shiga/Niigata 1985/1986, City Museum of Art/Miyagi Museum of Art/The Museum of Modern Art/The Museum of Modern Art/City Art Museum, Paul Klee in Exile 1933–1940, Kat. Nr. 39

Kopenhagen 1986, Gallerihuset, Paul Klee (1879–1940), S. 89

Kiel 1987, Kunsthalle, Im Gleichgewicht, Paul Klee und die Moderne, Nestler, Ruthenbeck, Visch, Kat. Nr. 39

Visp 1989, Schützenlaube/Dreikönigskirche/Burgenerhaus, Paul Klee, Kat. Nr. 72

Mendrisio 1990, Museo d'arte, Paul Klee, Ultimo decennio/Letztes Jahrzehnt 1930–1940, ohne Kat

Bern 1990, Kunstmuseum, Paul Klee, Das Schaffen im Todesjahr, Kat. Nr. 314

Kanazawa/Tokyo/Kochi/Kyoto/Kasama/Hamamatsu/Osaka 1995/1996, Ishikawa Prefectural Museum of Art/Daimaru Museum/The Museum of Art/Daimaru Museum/Nichido Museum of Art/Municipal Museum of Art/Daimaru Museum, Klee aus der Sammlung der Familie, Die Zeit der Reife, Kat. Nr. 111

Mannheim 1996, Städtische Kunsthalle, Paul Klee, Die Zeit der Reife, Werke aus der Sammlung der Familie Klee, S. 149

Hamm/Leipzig 1997, Gustav-Lübcke Museum/Museum der bildenden Künste, Paul Klee, Reisen in den Süden, Reiseieber praecisiert, Kat. Nr. 97

Kamakura/Morioka/Tsu/Matsumoto 2002, The Museum of Modern Art/Iwate Museum of Art/Mie Prefectural Art Museum/City Museum of Art, Paul Klee and His Travels, Kat. Nr. 240

Riehen/Hannover 2003/2004, Fondation Beyeler/Sprengel Museum, Paul Klee, Tod und Feuer, Die Erfüllung im Spätwerk, Kat. Nr. 118

Bern/Köln 2005/2006, Zentrum Paul Klee/Museum Ludwig, Paul Klee, Kein Tag ohne Linie, S. 169

Bern 2012, Zentrum Paul Klee, Unheimlich, Hexen, Geister und Dämonen bei Paul Klee, ohne Katalog

Lugano 2013, Museo d'Arte, Klee, Melotti, Kat. Nr. 140

Bern 2015, Zentrum Paul Klee, Klee in Bern [2. Teil], ohne Katalog

Lindau 2017, Stadtmuseum, Paul Klee, Zwischen Himmel und Erde, Bilderwelten von Paul Klee, S. 139

Bern 2019, Zentrum Paul Klee, Kandinsky, Arp, Picasso... Klee & Friends, ohne Kat

Zürich 2021, Museum Rietberg, Kunst der Vorzeit, Felsbilder der Frobenius-Expeditionen

Bern 2021, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Ich will nichts wissen, ohne Kat

Villeneuve d'Ascq 2021/2022, LaM, Paul Klee, Entre mondes, ohne Kat

«Finstere Bootsfahrt» entstand 1940, in den letzten Lebensmonaten Paul Klees, und gehört zu den sehr typischen Schöpfungen seines Spätwerks. Trotz der fortschreitenden Sklerodermie erreichte seine künstlerische Produktivität in den Jahren 1939 und 1940 einen letzten Höhepunkt. 1939 entstanden 1253 registrierte Werke, 1940 noch 398. Abgesehen von den etwa 30 letzten unbetitelt gebliebenen Arbeiten im Œuvre, tragen die Werke bis zuletzt die für Klee typischen, stets wohlüberlegten Titel. Die Werke dieser Zeit zeichnen sich durch eine aussergewöhnliche Verdichtung der Bildsprache aus: Grosszügige schwarze Linien, vereinfachte Zeichenformen und eine auf wenige Töne reduzierte Farbigkeit verleihen ihnen eine eindringliche, beinahe archaische Wirkung. Ausgeprägt sind die grossen Gesten und die zeichenhafte Formensprache, beides auch bedingt durch den fortschreitenden Krankheitsverlauf.

Die schemenhaft angedeuteten Figuren erscheinen nicht als individuelle Personen, sondern als Sinnbilder einer existenziellen Reise. Mit denkbar einfachen bildnerischen Mitteln erzeugt Klee eine Atmosphäre von Unsicherheit und Schwebezustand, ohne die Szene narrativ festzulegen. Gerade diese Offenheit gehört zu den grossen Qualitäten seines Spätwerks.

Seit der Antike gilt das Boot als Sinnbild des Übergangs zwischen den Welten. Vor dem Hintergrund Klees schwerer Krankheit und seines Bewusstseins der eigenen Endlichkeit liegt eine Verbindung zur Überfahrt ins Jenseits nahe. Wie in vielen seiner späten Werke verwandelt er persönliche Erlebnisse und historische Erfahrungen in eine zeitlose Bildsprache, deren poetische Kraft gerade aus ihrer Vieldeutigkeit erwächst.



COS 3

1960. Schwarze und blaue Pigmente auf Papier auf Leinwand. 49 x 64 cm. Unten rechts vom Künstler datiert und signiert «23–3–60 Yves K[...]». Mit Atelierspuren der Herstellung, minim gebräunt, in ausgezeichnete Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 600 000*

Werkverzeichnisse

Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, Abb. S. 119

Das Werk ist im Yves Klein Estate unter der Nummer «COS 3» registriert

Provenienz

Nachlass des Künstlers, von dort an

Galerie Gmurzynska, Zürich, rückseitig mit Etikett, von dort an Bedeutende Internationale Privatsammlung

Literatur

Pierre Restany, Yves Klein, Paris 1982, S. 131–137

Catherine Millet, Yves Klein, Paris 1983, S. 47

Anette Kuhn, Zero, Eine Avantgarde der sechziger Jahre, Frankfurt am Main 1991, Kat. Nr. 62

Nicolas Charlet, Yves Klein, Paris 2000, S. 184–185

Ausstellungen

Paris 1969, Union Centrale des Arts Décoratifs, Yves Klein 1928–1962 Cagnes-sur-Mer 1972, Château-Musée, Marie Raymond, Yves Klein, Kat. Nr. 22

Köln/Düsseldorf/London/Madrid 1994/1995, Museum Ludwig/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, mit Etikett/Hayward Gallery, mit Etikett/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Yves Klein, Der Sprung ins Leere, Leap into the Void, Salto en el Vacío, Kat. Nr. 134

Oslo/Tampere/Sydney 1997/1998, The National Museum of Contemporary Art/Sara Hildén Art Museum/Museum of Contemporary Art, Yves Klein, Kat. Nr. 54

Nizza/Prato 2000, Musée d'art moderne et d'art contemporain/Museo Pecci, Yves Klein, La vie, la vie elle-même qui est l'art absolu, S. 245

Köln 2002, Galerie Gmurzynska, Naturometries, S. 42–43, 89

Koblenz 2006, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Yves Klein & Marie Raymond, ohne Kat

Nizza 2018, MAMAC Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Cosmogonies, au gré des éléments, S. 62, 172

Mit den «Cosmogonies» erreichte Yves Klein 1960 einen entscheidenden Wendepunkt seines Schaffens. Nachdem er den monochromen Bildraum als Träger schöpferischer Energie eingesetzt hatte, übertrug er den Entstehungsprozess nun auf die Natur selbst. Wind, Regen, Sonnenlicht und Pflanzen wurden zu eigentlichen

Mitautoren des Werkes. Die Natur erscheint nicht länger als Motiv der Darstellung, sondern als unmittelbar wirkende schöpferische Kraft. In seiner programmatischen Schrift «Yves le monochrome 1960, le vrai devient réalité» schrieb der Künstler 1960: «Je bondis dehors et me voilà au bord de la rivière, dans les joncs et dans les roseaux. Je pulvérise de la couleur sur tout cela et le vent qui fait plier les fines tiges vient les appliquer avec précision et délicatesse sur ma toile que je présente ainsi à la nature frémissante: j'obtiens une marque végétale. Puis il se met à pleuvoir une pluie fine de printemps; j'expose ma toile à la pluie et le tour est joué. J'ai la marque de la pluie! une marque d'événement atmosphérique.» (Ich springe hinaus und stehe am Ufer des Flusses, zwischen Binsen und Schilf. Ich versprühe Farbe über all dies, und der Wind, der die feinen Halme biegt, legt sie mit Präzision und Zartheit auf meine Leinwand, die ich so der bebenden Natur darbiete: Ich erhalte eine pflanzliche Spur. Dann beginnt ein feiner Frühlingsregen zu fallen; ich setze meine Leinwand dem Regen aus – und das Werk ist vollbracht. Ich habe die Spur des Regens! Eine Spur eines atmosphärischen Ereignisses). Klein bezeichnete diese neue Werkgruppe als «Cosmogonies» – Bilder, in denen sich die elementaren Kräfte des Kosmos unmittelbar auf der Bildfläche einschreiben.

«COS 3» gehört zu den frühesten Arbeiten dieser Serie und entstand 1960 in einer Phase intensiver künstlerischer Experimentierfreude. Man erkennt im vorliegenden Fall Kleeblätter und Schilfhalme, die den Bildraum rhythmisch befüllen. An die Stelle der traditionellen künstlerischen Handschrift tritt das unmittelbare Wirken von Wind und pflanzlichen Strukturen. Der Zufall ist dabei keineswegs Ausdruck eines Verzichts auf Gestaltung, sondern Teil eines bewusst gelenkten Prozesses. Klein verstand sich als Initiator eines Geschehens, in dem die Natur selbst zum eigentlichen Akteur wird. Laut Archiv steht auf der Rückseite des Blattes «Embouchure du Loup Cagnes s/Mer (23.3.60)/ Feuilles, roseaux, feuilles de roseaux, plaquage à la surface de l'eau sur des roseaux flottants et peints en bleu au préalable» (Mündung des Loup, Cagnes-sur-Mer (23.3.60)/ Blätter, Schilf, Schilfblätter, auf der Wasseroberfläche auf schwimmendem, zuvor blau bemaltem Schilf). Klein löst mit den «Cosmogonies» die traditionelle Trennung zwischen Künstler, Werk und Natur auf und entwickelt eine Bildauffassung, die den schöpferischen Prozess selbst zum eigentlichen Gegenstand erhebt. Innerhalb des schmalen Œuvres Yves Kleins nehmen die «Cosmogonies» eine Schlüsselstellung ein. Sie verbinden die radikale Reduktion der monochromen Werke mit dem performativen Charakter der «Anthropométries», bei denen schliesslich Menschen zu den Malmitteln wurden.

Das Werk ist weniger als Bild im traditionellen Sinn zu verstehen denn als Spur eines einmaligen Ereignisses – als materieller Niederschlag eines Augenblicks, in dem sich Natur, Zeit und künstlerische Idee zu einer untrennbaren Einheit verbinden. Klein behielt das vorliegende Werk bis zu seinem Tod in seinem Besitz.



129 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

Liegender Halbakt nach rechts mit aufgestelltem rechten Bein

1904. Bleistift und weisse Kreide auf Simili-Japan. 37,2 × 56,5 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Blatt etwas gewellt und mit minimalen Griffknicken, untere rechte Ecke mit leichter Knickfalte, am unteren Rand in der Mitte geringfügig berieben, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Band II, Salzburg 1982, Nr. 1409

Provenienz

Nachlass Gustav Klimt

Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Literatur

Reinhard Steiner, Egon Schiele, Die Mitternachtsseele des Künstlers, Köln 1993, Abb. S. 21

Rainer Metzger, Gustav Klimt, Das graphische Werk, Wien 2005, Abb. S. 76

Ausstellungen

Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 117

Zürich 1992, Kunsthaus, Gustav Klimt, Kat. Nr. Z 89

Zürich 1996/1997, Kunsthaus, Wunderkammer Österreich

Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad, de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 44

Paris 2005, Musée Maillol, Gustav Klimt, Papiers érotiques, Abb. S. 57

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 63

Bern 2010/2011, Zentrum Paul Klee, Lust und Laster, Abb. S. 317

Wien 2015/2016, Belvedere, Klimt/Schiele/Kokoschka und die Frauen, Kat. Nr. 2

Die vorliegende Aktzeichnung einer jungen Frau mit angewinkeltem rechtem Bein aus dem Jahr 1904 ist ein wunderbares Beispiel für Gustav Klimts meisterhafte Linienführung und für seine sensiblen Darstellungen weiblicher Sexualität. Mit feinem Stift skizziert der Künstler präzise, schwungvoll und rhythmisch die Darstellung eines weiblichen Körpers voller selbstbewusster Sinnlichkeit, aber auch Verletzlichkeit. Mit geschlossenen Augen und entspanntem Gesichtsausdruck scheint die Frau in einem leeren Raum zu schweben. Sie beschäftigt sich in halb entblösster Pose in intimster Weise mit ihrem Körper. Klimts Aktzeichnungen wurden zu seiner Zeit oftmals als provokant empfunden. Heute gelten seine Aktbilder in der Kunstgeschichte als wegweisend für die moderne Darstellung von Körper und Sexualität. Unser Blatt versinnbildlicht exemplarisch die Fähigkeit des Künstlers, das Erotische mit dem Ästhetischen zu verbinden – subtil, mit Poesie und gleichzeitig grosser Ausdruckskraft. Das Werk ist Teil von Klimts umfangreichem zeichnerischem Œuvre, in dem der Künstler zahlreiche Variationen weiblicher Akte festhielt. Wie für Klimt üblich, bilden vorbereitende Studien den Ausgangspunkt für die Komposition von Gemälden – darunter auch das hier angebotene Blatt. Es ist eine Studie zum Gemälde «Wasserschlangen II».

Das Blatt ist ein Paradebeispiel für Klimts sensible und erotisch aufgeladene Zeichenkunst und stellt gleichzeitig eine herausragende Arbeit aus der zeichnerischen Blütezeit des Wiener Jugendstils dar.



GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

130 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien



Mit gegrätschten Beinen sitzender Frauenakt

Um 1907. Blauer und roter Farbstift auf Simili-Japan. 56 x 37 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Blatt etwas gewellt mit leichten Griffspuren, obere linke Ecke und unterer rechter Rand mit leichten Knickfalten, rückseitig mit Montierungsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000*

Werkverzeichnis

Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Band II, Salzburg 1982, Nr. 1622

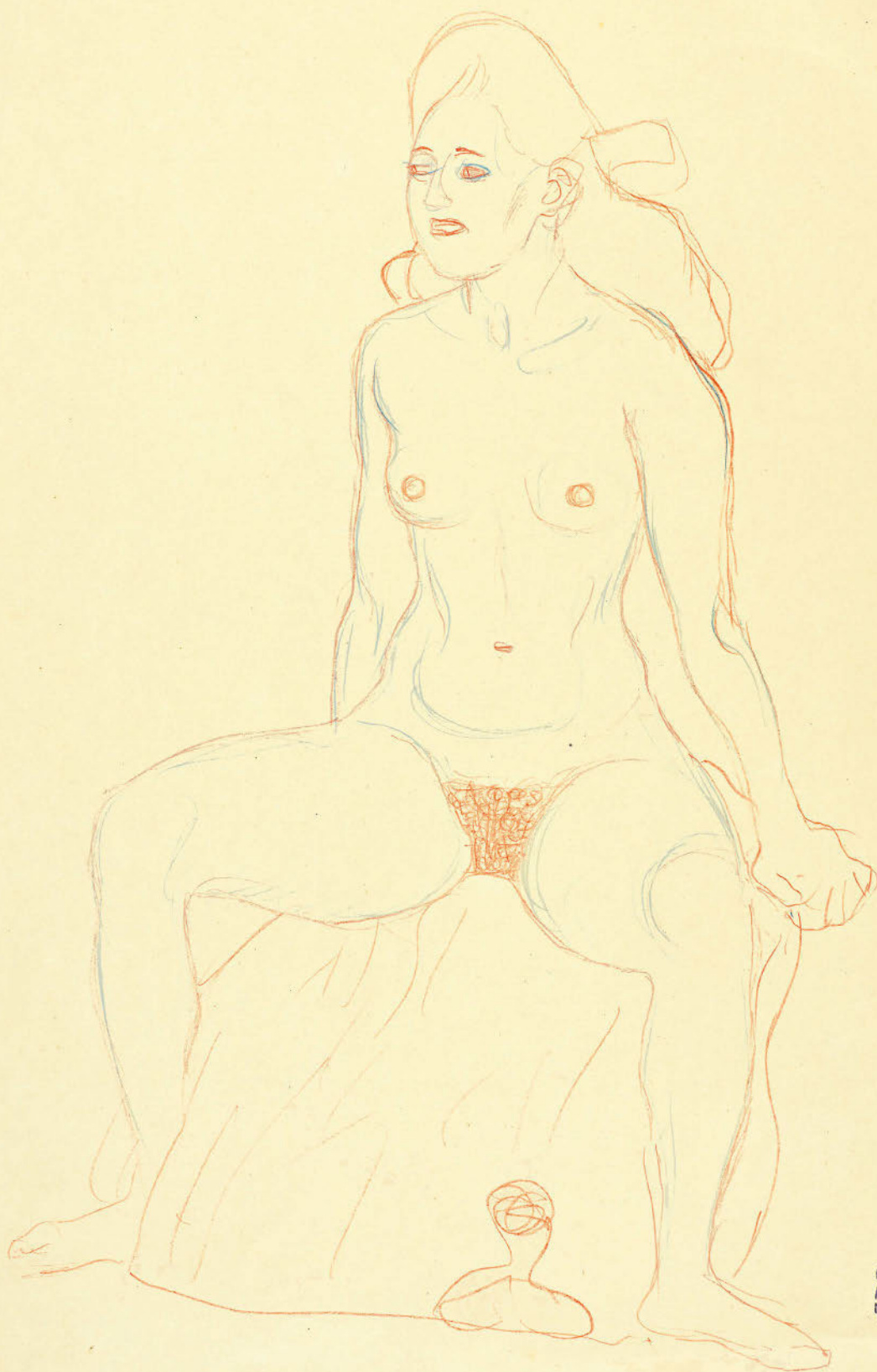
Provenienz

Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellungen

Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 122
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 67

Die vorliegende, um 1907 entstandene Aktzeichnung einer jungen, selbstbewusst dasitzenden Frau mit vollem, langem Haar, das zu einem Rossschwanz zusammengebunden zu sein scheint, ist ein eindrucksvolles Beispiel für Gustav Klimts intime und sinnliche Sichtweise auf den weiblichen Körper. Mit rotem und blauem Farbstift skizziert der Künstler das Gesicht, das Haar und den Frauenkörper in zurückhaltender Farbgebung mit feiner Linienführung. Klimts Aktzeichnungen wurden zu seiner Zeit oft als provokant empfunden. Heute gelten seine Aktbilder in der Kunstgeschichte als wegweisend für die moderne Darstellung von Körper und Sexualität. Unser Blatt versinnbildlicht die Begabung des Künstlers, das Erotische mit dem Ästhetischen zu verbinden – subtil, mit Poesie und gleichzeitig grosser Ausdruckskraft. Die Zeichnung ist Teil von Klimts umfangreichem zeichnerischem Œuvre, in dem der Künstler weibliche Akte und Halbakte in verschiedenen Stellungen festhielt. Sie zeugt von seinem grossen Interesse an der Individualität seiner Modelle und ist ein ausserordentliches Beispiel für seine sensible und erotisch aufgeladene Zeichenkunst. Gleichzeitig handelt es sich um eine bedeutende Arbeit aus der zeichnerischen Blütezeit des Wiener Jugendstils.



GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

131 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

Stehendes Liebespaar in Seitenansicht

1907/1908. Zeichnung in roter Kreide auf Simili-Japan. 56 x 37,1 cm. Rückseitig mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Auf der Rückseite kaum sichtbare Reste einer alten Montierung. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis

Das vorliegende Werk ist im Online-Werkverzeichnis der Zeichnungen von Gustav Klimt unter der Nummer «GKZ4221» registriert

Provenienz

Nachlass Gustav Klimt

Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von Privatsammlung Schweiz

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 25. Juni 1999, Los 88, dort erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ähnliche Bildkompositionen finden sich in Studien von Liebespaaren für «Die Erfüllung» im Stoclet-Fries. Das Palais Stoclet in Brüssel wurde ab 1904 vom Wiener Architekten Josef Hoffmann für den belgischen Industriellen Adolphe Stoclet geplant und ausgeführt. Mit der künstlerischen Gestaltung wurde die Wiener Werkstätte betraut, die das Gebäude im Sinne der Wiener Secession zu einem Gesamtkunstwerk gestalten sollte. Die Aufgabe, den Fries im Speisesaal des Palais zu konzipieren, fiel Hoffmanns gutem Freund Gustav Klimt zu. Klimts Entwürfe wurden schliesslich ab 1909 von Spezialisten für Mosaik, Keramik und Email sowie von Goldschmieden ausgeführt. Der Fries gilt als künstlerisches Herzstück des Palais Stoclet, dessen zahlreiche Entwürfe sich heute im Wiener Museum für angewandte Kunst befinden.



132 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

Liebespaar nach rechts

1914. Bleistift auf Simili-Japan. 37,3 × 55,9 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «GUSTAV / KLIMT». Blatt minim gewellt und gebräunt, Ränder und Ecken teilweise etwas knittrig, unten rechts leichte Knickfalte, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 70 000*

Werkverzeichnis

Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1912–1918, Band III, Nr. 2457

Provenienz

Nachlass Gustav Klimt

Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von

Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellungen

Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 127

Zürich 1996/1997, Kunsthaus, Wunderkammer Österreich

Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad, de Goya a Giamcometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 47

Paris 2005, Musée Maillol, Gustav Klimt, Papiers érotiques, S. 141

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 70

Bern 2010/2011, Zentrum Paul Klee, Lust und Laster, Abb. S. 317

Bei der Darstellung von Liebespaaren wird bei klassischen Werken das Zeigen des unmittelbaren Liebesakts vermieden. Stattdessen wird als andeutende Romantik vielfach die Symbolik des Kusses eingesetzt. Bei Klimts monumentalem und bedeutendem Gemälde «Der Kuss» (um 1908) handelt es sich um eines der bekanntesten Beispiele zu dieser Thematik sowie um ein Hauptwerk des Wiener Jugendstils. Der Titel «Liebespaar» war ursprünglich auch für das Gemälde «Der Kuss» vorgesehen. In der vorliegenden Zeichnung, die rund sieben Jahre nach dem grossformatigen Bild «Der Kuss» entstanden ist, zeigt Klimt einen Mann und eine Frau in inniger Zweisamkeit. Die Inszenierung ist erotisch aufgeladen und fokussiert auf die sexuelle Vereinigung des Paares. Wie für den Künstler üblich, schuf er jeweils zahlreiche Studien zu den einzelnen Motiven. Seine Zeichnungen zeigen Paare in unterschiedlichen Körperhaltungen sowie aus verschiedenen Perspektiven. Die Linienführung bei unserem Blatt ist für Klimt typisch minimalistisch, aber ausdrucksstark mit dem kompositionellen Schwerpunkt auf die Vertrautheit des Paares sowie auf dessen Körpersprache. Die Zeichnung mag einen intimen Blick des Künstlers auf sich selbst offenbaren – als Mensch, als Liebender und als Teil eines innigen Moments. Aus früheren Bildern ist bekannt, dass sich Klimt mit seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge (1874–1952) gelegentlich dargestellt hat, was seinen Arbeiten eine zusätzliche persönliche Dimension verleiht.



133 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg



Gedenkblatt für Karl Liebknecht

Verworfen erste Fassung

Vor Oktober 1919. Strichätzung, Aquatinta, Schmirgel, Reservage und Vernis mou, überarbeitet mit Kohle, Tusche, Deckweiss und etwas gelber Druckfarbe auf Kupferdruckpapier. 33,5 × 53,5 cm, Plattenkante; 37,8 × 57 cm, Blattgrösse. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert «Käthe Kollwitz», links bezeichnet «2. Zust. / Gedenkblatt für Karl Liebknecht». Blatt mit leichten Griff- und Atelierspuren sowie Reissnagellöchern, linke Ecke etwas gestaucht, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Knesebeck 145/II (v. VII)

Provenienz

Slg. Erich Cohn, New York

Auktion Kornfeld und Klipstein, Bern, 14. Juni 1967, Los 811, dort erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Vom 5. bis 12. Januar 1919 ereignete sich in Berlin im Zusammenhang mit der Novemberrevolution der sogenannte Januaraufstand. Dabei wurde der damalige KPD-Führer Karl Liebknecht getötet und am 25. Januar 1919 mit 31 weiteren Opfern des Aufstandes bestattet. Sophie Liebknecht-Borissowna Ryss (1884–1964), die Witwe Liebknechts, bat Käthe Kollwitz, ihren Mann im Berliner Leichenschauhaus zu zeichnen.

Die Gestaltung des Blattes entnahm Kollwitz der christlichen Ikonografie und orientierte sich dabei kompositorisch am Bildtypus der «Beweinung Christi». Die Künstlerin gestaltete ihr Werk als Totenklage für den ermordeten Politiker sowie als ehrwürdiges Gedenkblatt. Sie erreicht damit eine Stimmung würdevoller, stiller Trauer.



2. Jost
Gedenkskizze für Karl Liebknecht

Karl Liebknecht

134 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

«Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden»

1941. Kreidelithografie (Umdruck) auf glattem Kupferdruckpapier. 37 × 39,5 cm, Darstellung; 50,4 × 62,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert «Käthe Kollwitz». Blatt minim berieben, in der oberen rechten Ecke leicht knittrig, in den Rändern links und oben je ein sauber hinterlegter Einriss. Rückseitig Montierungsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Knesebeck 274

Provenienz

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

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 192

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. 174

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 86

«Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen! Ich [Käthe Kollwitz] berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Grösseren, welcher sagte: «Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden». Diese Zeilen schrieb Käthe Kollwitz als Schlusssatz in ihrem offenen Brief in der sozialistischen Zeitschrift «Vorwärts» vom 28. Oktober 1918. Der Brief war eine Reaktion auf das Kriegsaufgebot von Freiwilligen, das der Dichter Richard Dehmel forderte. Mit dem Grösseren, auf den sich Kollwitz beruft, ist der Dichter, Politiker und Naturforscher Johann Wolfgang von Goethe gemeint, und das Zitat ist wohl als Forderung «Nie wieder Krieg» zu verstehen.

Zum Bildmotiv äusserte sich Käthe Kollwitz in ihrem Tagebuch im Dezember 1941: «[...] ich beschliesse noch einmal – zum 3. Mal – dasselbe Thema aufzunehmen und sagte zu Hans vor ein paar Tagen: das ist nun einmal mein Testament. «Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden.» [...] Ich zeichnete also noch einmal das selbe. Jungen, richtige Berliner Jungen, die wie junge Pferde gierig nach draussen wittern, werden von einer Frau zurückgehalten. Die Frau (eine alte Frau) hat die Jungen unter sich und ihren Mantel gebracht. Gewaltsam und beherrschend spreitet sie ihre Arme und Hände über die Jungen. «Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden.» – diese Forderung ist wie «Nie wieder Krieg» kein sehnsüchtiger Wunsch, sondern ein Gebot. Forderung.»



Kami Kellums

135 Nicholas Krushenick

1929 New York 1999

Untitled

1962. Acryl auf Leinwand. 172 x 132 cm. Rückseitig auf der Leinwand vom Künstler in Öl signiert und datiert «Nicholas Krushenick / Feb-1962». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. In tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000*

Provenienz

Galerie Sonnabend, Paris, dort 1968 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich (1968)
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Paris 1967, Galerie Sonnabend, Nicholas Krushenick
Kassel 1968, Fridericianum, documenta 4, Kat. Nr. 37
Zürich 1968, Galerie Renée Ziegler, Nicholas Krushenick
Riehen 1971, Galerie Beyeler, Nicholas Krushenick
Hannover 1972, Kestner-Gesellschaft, Nicholas Krushenick, Kat. Nr. 13
Zürich 1989, Galerie Renée Ziegler, Jubiläumsausstellung I, Kat. Nr. 19, dort betitelt «Yellow-Black»
Zürich 2008, Galerie Renée Ziegler, Nicholas Krushenick
Basel/Zürich 2018, Galerie Mueller/Galerie Ziegler, Three Americans, Al Held, Nicholas Krushenick, Kimber Smith, Kat. Nr. 16

Nicholas Krushenick wurde 1929 in der Bronx, New York, geboren. Er studierte Malerei an der New Yorker Art Students League sowie an der Hans Hofmann School of Fine Arts. Seine charakteristischen Gemälde mit ihren freien geometrischen und netzartigen Formen erinnern an die Bildsprache von Comics und Superhelden wie Superman. Krushenicks unverwechselbarer Einsatz intensiver Farben, seine formale Präzision und die grafische Klarheit seiner Kompositionen heben sein Werk deutlich von dem seiner Zeitgenossen ab. Gerade diese eigenständige Bildsprache verleiht seinen Arbeiten bis heute eine bemerkenswerte Frische und Aktualität. In den 1960er- und 1970er-Jahren war Krushenick mit Einzelausstellungen in zahlreichen renommierten Galerien vertreten.

Darüber hinaus wurden seine Werke in bedeutenden Museumsausstellungen präsentiert, zum Beispiel in einer wegweisenden Ausstellung zur abstrakten Kunst der Nachkriegszeit im Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Seine erste europäische Retrospektive wurde 1972 von der Kestner-Gesellschaft in Hannover ausgerichtet. Krushenicks Werke erfreuen sich bis heute einer ungebrochen hohen Nachfrage.



136 Henri Laurens

1885 Paris 1954

Femme au bras relevé

1930. Terrakotta. 37 × 26 × 21 cm. Unten auf der Plinthe mit dem geritzten Monogramm «HL». Plinthe mit alt restauriertem Riss. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000*

Provenienz

Galerie Louise Leiris, Paris, Inv.-Nr. 11397 2, Foto-Nr. 7584, mit Etikett
Slg. Ida Chagall, Paris, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Baden-Baden 2012, Museum Frieder Burda, Tête-à-tête, Léger, Laurens,
Kat. Nr. 55

Die Terrakotta gehört zu den charakteristischen weiblichen Figuren von Henri Laurens, in denen der Künstler die kubistische Formensprache der 1920er- und frühen 1930er-Jahre zu einer ausgewogenen Synthese aus Monumentalität und organischer Geschlossenheit führte. Der kompakte, sitzende Frauenakt ist aus grosszügig gerundeten Volumen aufgebaut, deren ruhige Flächen und sanft geschwungene Konturen eine eindrucksvolle plastische Einheit bilden. Der erhobene rechte Arm sowie der weit ausschwingende linke Arm rahmen den Körper ein und verleihen der Komposition einen geschlossenen, beinahe architektonischen Rhythmus.

Die Anatomie ist bewusst vereinfacht und auf elementare Formen reduziert. Kopf, Rumpf und Gliedmassen verschmelzen zu einer harmonischen Gesamtfigur, während die sparsame Ausarbeitung der Gesichtszüge die zeitlose, archetypische Wirkung der Darstellung verstärkt. Trotz der starken Abstraktion bleibt die weibliche Körperlichkeit mit ihren weich modellierten Brüsten und den ausgewogenen Proportionen stets präsent. Die warme, matte Oberfläche der Terrakotta unterstreicht die sinnliche Qualität des Materials und vermittelt die unmittelbare Handschrift des Bildhauers.



137 Henri Laurens

1885 Paris 1954

Petite femme assise

1932. Terrakotta. 32,5 × 25 × 16,5 cm. Seitlich am Rücken mit geritztem Monogramm «HL». Fusszehen teilweise etwas beschädigt. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 45 000*

Provenienz

Slg. Ida Chagall, Paris, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Baden-Baden 2012, Museum Frieder Burda, Tête-à-tête, Léger, Laurens,
Kat. Nr. 60

Mit der «Petite femme assise» schuf Henri Laurens eine eindrucksvolle Variation seines zentralen Themas des weiblichen Aktes, der in den frühen 1930er-Jahren zu den bedeutendsten Werkgruppen seines plastischen Schaffens zählt. Die sitzende Figur ist aus grosszügig gerundeten, ineinandergreifenden Volumen aufgebaut, die den Körper auf seine elementaren Formen reduzieren und ihm zugleich eine aussergewöhnliche Monumentalität verleihen.

Kennzeichnend für Laurens ist die harmonische Verbindung kubistischer Formauffassung mit einer ausgeprägten Sinnlichkeit. Trotz der weitgehenden Reduktion anatomischer Einzelheiten bleiben die weiblichen Formen – insbesondere die sanft modellierte Brust, die schmale Taille und die kraftvoll gebildeten Gliedmassen – klar erfahrbar. Der nahezu gesichtslose Kopf verzichtet auf individuelle Charakterisierung und verleiht der Figur eine zeitlose, universelle Präsenz. Die fein strukturierte Oberfläche der Terrakotta bewahrt die unmittelbare Modellierung des Künstlers und verstärkt den lebendigen Eindruck des Materials.



138 Le Corbusier

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

Mains croisées sur la tête

1939. Gouache auf Velin. 73 x 67,5 cm. Oben rechts vom Künstler signiert und datiert «Le Corbusier / 28–39». Unregelmässige Ränder. Randseitig mit leichten Verfärbungen und Flecken. Linker Rand mit restaurierten Einrissen. Rückseitig mit Montierungsresten. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 110 000

Werkverzeichnis

Echtheitszertifikat von Heidi Weber, Zürich, datiert vom 29. April 2008, liegt in Kopie vor

Echtheitsbestätigung von Naïma Jornod, datiert vom 22. Juni 2026, liegt vor. Das Werk wird in den sich in Vorbereitung befindenden Katalog der Arbeiten auf Papier aufgenommen

Provenienz

Privatsammlung Genf (Strawinsky), dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Le Corbusier stellt in dieser Gouache ein Porträt dar, das sich aus zwei gegensätzlichen Perspektiven zusammensetzt: einer Profilansicht in Grau und Braun und einer Frontalansicht mit weiss hervorgehobenen Konturen. Die beiden Gesichtshälften überlagern sich teilweise und werden von verschränkten Händen überragt, welche die vertikale Komposition dominieren. Das Werk zeichnet sich durch eine intensive Farbigkeit aus, bei der leuchtende Flächenfarben in Grün, Rosa, Orange und Rot die geometrisch streng durchlinierten Gesichtszüge hinterfangen. Die weisse Konturierung der Gesichtsform schafft eine klare Abgrenzung zum farbigen Untergrund.

Das Interesse an dieser bildnerischen Dualität gehört zu Le Corbusiers künstlerischen Recherchen der späten 1930er-Jahre. Die vorliegende Gouache fungiert als Vorarbeit zu zwei verwandten Ölgemälden des Themas «Mains croisées sur la tête» (1939–1940) und «Tête et mains croisées» (1939). Stilistisch dokumentiert das Blatt Le Corbusiers Auseinandersetzung mit dem Porträt als Ausdruck psychischer Zustände und innerer Widersprüche.



139 Le Corbusier

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

Modulor

1962. Gouache auf Japan. 42,5 × 34,5 cm. Unten links vom Künstler monogrammiert und datiert «L-C 62». Leicht gebräunt. Oben links mit Knick in der Ecke. Rückseitig mit Montierungsresten.

Schätzung CHF 45 000

Werkverzeichnisse

Echtheitszertifikat von Heidi Weber, Zürich, datiert vom 8. Januar 2011, liegt in Kopie vor

Echtheitsbestätigung von Naïma Jornod, datiert vom 22. Juni 2026, liegt vor. Das Werk wird in den sich in Vorbereitung befindenden Katalog der Arbeiten auf Papier aufgenommen

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Das vorliegende Werk illustriert den Modulor, das von Le Corbusier zwischen 1943 und 1950 entwickelte Proportionssystem, das auf den Massen eines aufrecht stehenden Menschen mit erhobener Hand basiert. Die Komposition zeigt links zwei Darstellungen des menschlichen Modulors in Silhouettenform und rechts ein schematisches Gitternetz, das die mathematischen Proportionen nach der Fibonacci-Folge veranschaulicht. Eine grüne, harmonische Spirale durchzieht die Figuration auf der linken Seite. Die Gouache arbeitet mit klaren Farbflächen: Das beige Papier bildet den Untergrund, während die schwarzen und grünen Silhouetten sowie die roten Linien des metrischen Systems eine prägnante Klarheit schaffen. Die Überlagerung der rechten Figurationen mit dem schematischen Rahmen intensiviert die räumliche Wirkung. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Modulor gehört zu Le Corbusiers fundamentalen Recherchen seit den 1940er-Jahren und durchzieht sein gesamtes Œuvre. In dieser Phase erforschte der Künstler die Möglichkeit, menschliche Proportionen zum Massstab aller Dinge zu machen und damit Architektur, Design und bildende Kunst in ein einheitliches, harmonisches System zu überführen. Das Werk dokumentiert die künstlerische Vermittlung eines rein technischen Konzepts, wobei die wiederholte Figuration des Modulors dessen universale Anwendbarkeit unterstreicht.



140 Fernand Léger

Argentan 1881–1955 Gif-sur-Yvette

Création du monde (Étude pour le rideau)

1922/1923. Gouache auf festem Velin. 23,8 x 29,5 cm. Rückseitig vom Künstler in Tinte signiert «F Léger» und darüber eigenhändig betitelt «Création du Monde». Mit leichten Altersspuren in den Rändern. Rückseitig mit Montierungsspuren und Atelierspuren. Farbfrisch und in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000*

Werkverzeichnis

Vorgesehen für das «Répertoire des œuvres sur papier de Fernand Léger», in Vorbereitung durch Irlus Hansma. Bestätigung auf Foto, Nr. 680022020, datiert vom 7. Februar 2020, liegt in Kopie bei

Provenienz

Slg. Emile Othon Friesz, Paris
Privatsammlung Frankreich
Privatsammlung Schweiz, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 18. September 2020, Los 109, dort erworben von
Privatsammlung USA

Diese aussergewöhnliche Gouache entstand als Entwurfsstudie für den Bühnenvorhang des Balletts «La Création du monde», eines Schlüsselwerks der Pariser Avantgarde der frühen 1920er-Jahre. Das von den «Ballets suédois» in Auftrag gegebene Werk vereinte ein Libretto von Blaise Cendrars, die Musik von Darius Milhaud sowie die Bühnenausstattung und die Kostüme von Fernand Léger. Die Uraufführung fand am 25. Oktober 1923 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris statt und zählt zu den bedeutendsten Synthesen von Malerei, Musik und Tanz der Moderne.

Die Komposition vereint zwei monumentalisierte Figuren, die sich aus stark vereinfachten geometrischen Formen zusammensetzen. Kreise, Rechtecke und geschwungene Konturen greifen wie mechanische Bausteine ineinander und verleihen den Figuren eine zugleich archaische und moderne Erscheinung. Die klar gegliederten schwarzen Konturen fassen leuchtende Flächen in Gelb, Rot, Blau, Weiss und Grau zusammen und erzeugen einen kraftvollen Rhythmus, der die Dynamik des Bühnenbildes bereits im kleinen Format vorwegnimmt. Rechts belebt ein ornamentales Rautenmuster den Bildraum und verweist auf die von Léger bewusst aufgegriffenen Motive afrikanischer Kunst, die im Kontext des sogenannten Ballet nègre eine zentrale gestalterische Rolle spielten. Die vorliegende Arbeit dokumentiert exemplarisch Légers Hinwendung zu einer monumentalen, klar strukturierten Bildsprache, in der sich kubistische Formprinzipien mit der Ästhetik des Maschinenzeitalters verbinden. Gleichzeitig verdeutlicht sie sein Bestreben, die Grenzen zwischen freier Kunst und angewandter Bühnenkunst aufzuheben.



141 Richard Paul Lohse

1902 Zürich 1988

Horizontal-Vertikal gerichtete gleiche Farbgruppen

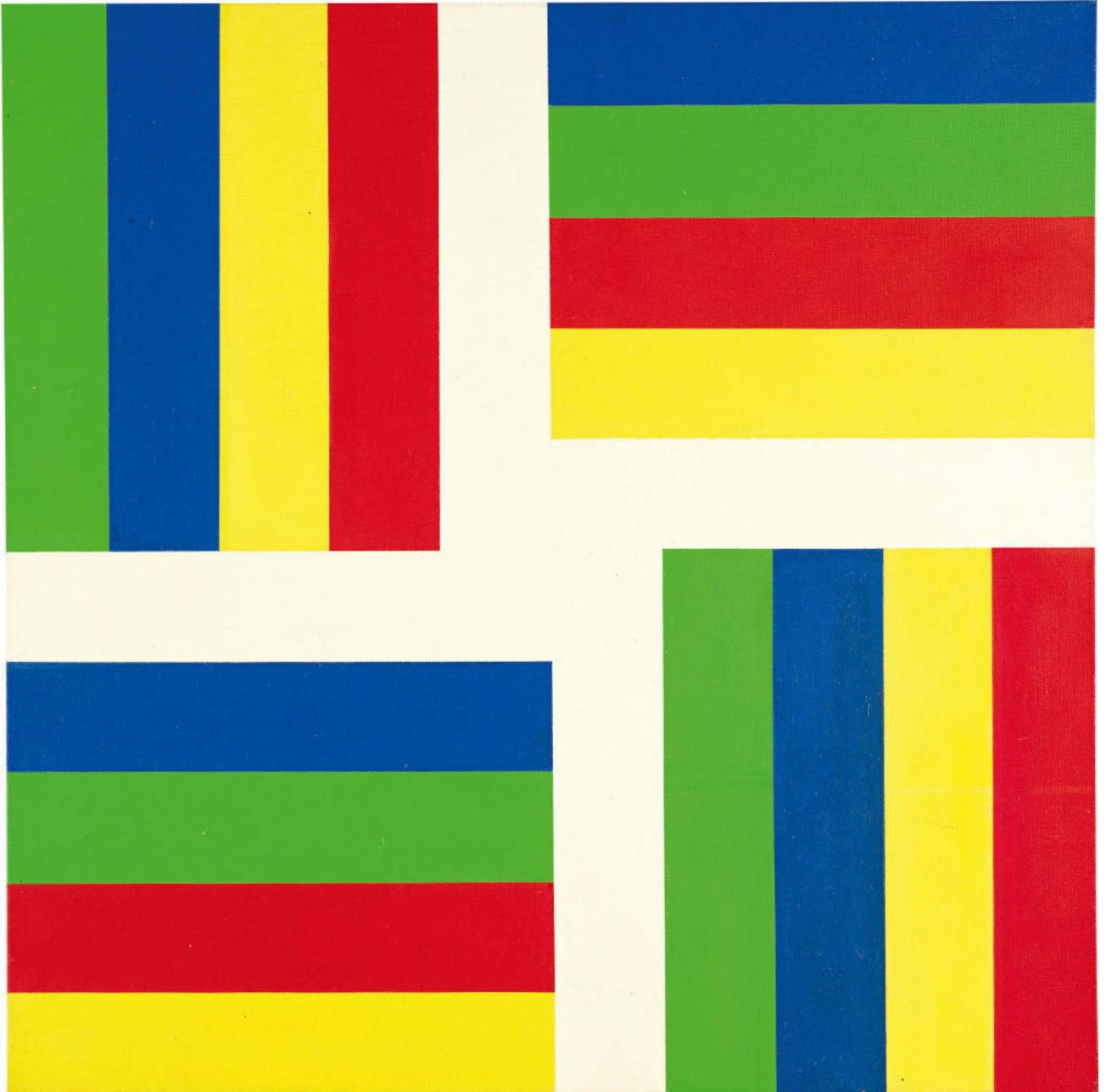
1958–1969. Öl auf Leinwand. 60 × 60 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert, bezeichnet, betitelt und datiert «Richard Paul Lohse Zürich / Horizontal-Vertikal gerichtete gleiche Farbgruppen / 1958/69». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung, Oberfläche minim verschmutzt. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000*

Provenienz

Atelier des Künstlers, dort 1982 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Der Aufbau des vorliegenden Gemäldes von Richard Paul Lohse wirkt harmonisch und erscheint auf den ersten Blick einfach. Tatsächlich liegt der Komposition jedoch ein präzise durchdachtes Ordnungssystem zugrunde. Das Bild basiert auf einem Grundraster aus hundert Quadraten mit einer Seitenlänge von jeweils zehn Quadraten. Die beiden vertikalen Farbrechtecke folgen der Farbfolge Rot, Gelb, Blau und Grün, während die beiden horizontalen Farbrechtecke in der Reihenfolge Gelb, Rot, Grün und Blau angeordnet sind. Die weissen Bildfelder bilden ein leicht aus der Mitte verschobenes Kreuz, wodurch das Zentrum der Komposition aus einem Kern von vier weissen Quadraten entsteht. Ein zentrales Anliegen Lohses war, dass jede Farbe innerhalb eines Bildes gleich häufig vertreten und gleichwertig behandelt wird. Damit hob er die traditionelle Hierarchie zwischen Form und Farbe auf und entwickelte ein konsequent hierarchiefreies Gestaltungsprinzip. Die gleichberechtigte Anordnung der Farben verstand er zugleich als Ausdruck seiner gesellschaftlichen Vision von Gleichheit und Demokratie. Unser Gemälde veranschaulicht die Gestaltungsprinzipien von Lohse beispielhaft und zeigt eindrücklich, wie der Künstler mit einem systematischen Aufbau eine ausgewogene und zugleich kraftvolle und lebendige Bildwirkung erzielt.



142 Heinz Mack

Lollar 1931 – lebt und arbeitet in Mönchengladbach
und auf Ibiza

Lichtfilter

1972. Aluminium, Holz, Acrylglas und Chromstahl. 117 × 139 cm (unregelmäßig); 121,5 × 141,5 × 6,7 cm, Plexiglas-Box. Rückseitig auf der Trägerplatte vom Künstler in Bleistift signiert «mack». In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000

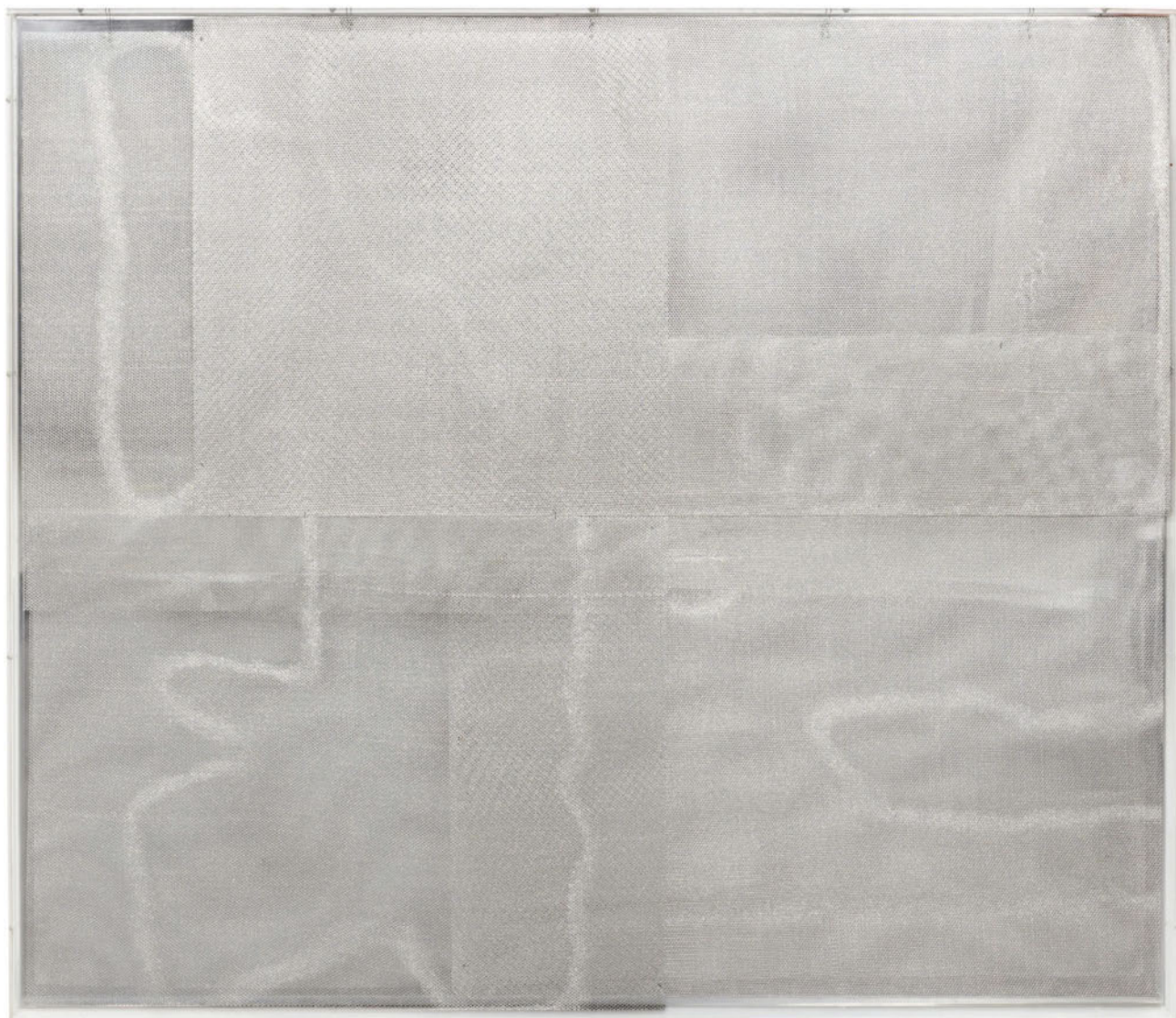
Werkverzeichnis

Dieter Honisch, Mack, Skulpturen 1953–1986, Düsseldorf/Wien 1986, Nr. H 1145

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Bei Heinz Mack steht der Begriff «Lichtfilter» stellvertretend für seine wegweisende Erforschung von Lichtbrechungen und spektralen Farbeffekten, die er in den 1970er-Jahren unter anderem in seinen Lichtreliefs verwirklichte. Die ersten Arbeiten auf Aluminiumfolie entstanden jedoch bereits 1958. Zur Werkgruppe der Lichtreliefs zählen auch die sogenannten Lichtflügel und Lichtfächer. Für diese verwendete Mack Aluminiumgitter, wie sie in der Flugzeug- und Raketenindustrie zum Einsatz kamen. Über viele Jahre hinweg gehörte die von Hand verformte Aluminiumfolie zu seinen wichtigsten Werkstoffen. Dabei schätzte Mack nicht nur deren leichte Bearbeitbarkeit, sondern ebenso den präzisen technischen Charakter des Materials sowie seine Fähigkeit, Umgebungsfarben eindrucksvoll zu reflektieren. Die auch als Lichtstrukturen bezeichneten Reliefs sind exemplarische Werke virtueller Bewegung: Ihre Dynamik entsteht erst im Auge der Betrachtenden durch das Zusammenspiel von Licht, Oberfläche und Perspektive. Wieland Schmied schrieb im Katalog zur Ausstellung Objekte, Aktionen, Projekte der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (1972): «Mack träumt nicht von der heilen Welt, er träumt von einer helleren Welt. Es geht ihm nicht um eine Welt der schönen Lügen, sondern es geht ihm um eine Welt des Lichts und damit der Klarheit und Wahrheit.» Auch unser Werk mit seiner zellgewebeartig strukturierten, glänzenden Oberfläche entfaltet diese Wirkung in besonderer Weise. Es reflektiert das einfallende Licht auf faszinierende Weise, vervielfacht dessen Effekte und macht Macks konsequente Auseinandersetzung mit Material, Licht und optischer Wahrnehmung eindrucksvoll erfahrbar.



143 Heinz Mack

Lollar 1931 – lebt und arbeitet in Mönchengladbach und auf Ibiza

Licht-Schild

1986/87. Bronze, patiniert und poliert. 83,1×27×4,2 cm, Bronze mit Plinthe; 138,6 cm, hoch, mit rot-schwarzem Granitsockel. Auf der Plinthe mit geritzter Signatur «mack». Oberfläche altersentsprechend mit leichten Verschmutzungen und natürlicher Patina, stellenweise mit wenigen Bereibungen und Bestossungen, insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Von dieser Skulptur existieren mehrere autorisierte Güsse. Der Künstler hat die Edition auf maximal sechs Güsse begrenzt. Jeder Guss gilt als eigenständiges Unikat.

Heinz Mack verfolgt in seinem künstlerischen Schaffen konsequent das Zusammenspiel von Form und Licht. Ab 1984 entwickelte er eine Formensprache, die der traditionsreichen Bronze ihre materielle Schwere visuell entzieht. Hochglanzpolierte ebenso wie fein patinierte Oberflächen fangen das Licht ein, reflektieren es und verwandeln die Bronze in ein dynamisches Medium, das sich je nach Blickwinkel und Lichteinfall ständig verändert. Mit seinen Bronzearbeiten knüpfte Mack zugleich an die Tradition dieses Materials in der Kunstgeschichte an. Ein zentrales Motiv seines plastischen Werks ist die Stele. Ursprünglich bezeichnete der Begriff (altgriechisch stélē) einen aufrecht stehenden Stein, der seit der Antike als Grab- oder Gedenkmal diente. Im Verlauf der Moderne wurde die Stele zu einer autonomen, abstrakten Form der Raumskulptur weiterentwickelt. Mack greift diesen traditionsreichen Typus auf und überführt ihn in eine zeitgenössische Bildsprache. Neben seinen Bronzestelen schuf er auch Stelen aus anderen Materialien wie Granit, die die archaische Präsenz des Materials mit der für sein Œuvre charakteristischen Klarheit der Form verbinden. Mack arbeitet eng mit renommierten Bronze gießereien zusammen, darunter der Berliner Kunstgießerei Hermann Noack. In den folgenden Jahrzehnten entstand ein umfangreiches skulpturales Werk von mehr als dreissig Bronzeskulpturen. Das Spektrum reicht von kleinformatigen Arbeiten mit einer Höhe von unter einem Meter bis zu monumentalen, zehn oder sogar achtzehn Meter hohen Stelen, die eigens für den öffentlichen Raum konzipiert wurden. Zu den bedeutendsten Beispielen zählt der monumentale Obelisk am Henriettenplatz in Berlin-Halensee, dessen aufragende Form die architektonische Umgebung durch das Spiel von Licht und Reflexion eindrucksvoll aktiviert.



144 Henri Matisse

Cateau 1869–1954 Nizza

Jeune femme couchée

1921. Tusche auf beigem Velin MBM mit Wasserzeichen. 28,2 x 38,6 cm. Unten links vom Künstler in Tusche signiert «Henri – Matisse». Oben in den Ecken mit Reissnagellöchern. Auf der linken Blattkante mit zwei minimalen Rissen. Auf der Rückseite mit Spuren einer alten Montierung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis

Die vorliegende Zeichnung ist den Archiven Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux, bekannt. Der Käufer kann auf Anfrage eine Bestätigung beantragen

Provenienz

Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an
Pierre Matisse, New York, rückseitig mit Stempel, dort 1971 erworben von
Frumkin Gallery, Chicago, dort am 15. Dezember 1972 erworben von
Kornfeld & Cie., Bern, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Waldemar George, Henri Matisse, Dessins, Paris 1926, Abb. Tf. 37
Alexander Romm, Matisse, A Social Critique, New York 1947, S. 69

Ausstellungen

Baltimore/San Francisco/Chicago 1971, Baltimore Museum of Art/Palace of the
Legion of Honor/Art Institute of Chicago, Matisse as a Draughtsman, Kat. Nr. 39,
dort betitelt «Reclining Model»
Zürich/Bremen/Bielefeld 1982/1983, Kunsthaus/Kunsthalle/Kunsthalle, Nabis
und Fauves, Kat. Nr. 75
Stockholm/Humlebaek 1984/1985, Moderna Museet/Louisiana, Henri Matisse,
Kat. Nr. 100
Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeich-
nungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 179
Linz 1995/1996, Neue Galerie der Stadt Linz, Henri Matisse, Kat. Nr. 27
Rom 2006/2007, Complesso del Vittoriano, Bonnard, Matisse, Kat. Nr. 156
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard
W. Kornfeld, Kat. Nr. 22

Henri Matisse hielt sich ab 1916 auf ärztliches Anraten hin in Menton an der Côte d'Azur auf, später in Nizza, das zu seinem festen Domizil werden sollte. Nachdem er zuerst in Hotels gewohnt hatte, zog er Anfang der 1920er-Jahre in eine Wohnung am Place Charles-Félix.

Im Jahr 1920 wurde Igor Stravinskys «Le Chant du Rossignol» in einer Ballettproduktion von Léonide Massine am Théâtre National de l'Opéra in Paris uraufgeführt. Matisse entwarf die Kostüme und das Bühnenbild. Wohl angeregt durch den Tanz widmete er sich erneut der Arbeit an Skulpturen, die er in den vorhergehenden Jahren vernachlässigt hatte, und entwickelte seine Malerei und Zeichnung weiter. Als Glücksfall kann die Zusammenarbeit mit Henriette Darricarrère bezeichnet werden. Von 1920 bis 1927 war sie sein wichtigstes Modell und mit ihr entstand auch die als «Odaliques» in die Kunstgeschichte eingegangene Werkgruppe. Wichtig wurden Muster und Ornamente; die Werke entstanden oft in der Wohnung in Nizza. Ab 1923 beschäftigte sich Matisse dann auch wieder mit der Lithografie. Gerade die damals entstandenen Odaliken gehören zu den Höhepunkten seiner grafischen Kunst. Das hier angebotene Blatt ist eine sehr frühe, fein und detailreich ausgearbeitete Zeichnung aus der Gruppe, die man getrost als Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem Thema verstehen kann. Matisse arbeitete jeweils vor dem Modell. Es wurde berichtet, dass Henriette bis zu zehn Stunden in der gleichen Pose ausharren musste. «Jeune femme couchée» gilt als besonders schönes Beispiel von Matisses Zeichenkunst.



145 Henri Matisse

Cateau 1869–1954 Nizza

Étude d'une femme endormie «La Dormeuse»

Nizza, Dezember 1941. Kohle auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,5 × 40,6 cm. Unten links vom Künstler in Bleistift signiert «Henri Matisse». Ganz wenige Atelierspuren. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 900 000

Werkverzeichnis

Echtheitszertifikat (I 93–9211) von Georges Matisse, Archive Matisse, Issy-les-Moulineaux, datiert vom 5. August 2022, liegt vor. Die Zeichnung ist unter der Nummer G220 in den Archiven aufgenommen

Provenienz

Ateliers Boesiger & Indermaur, Hans Ulrich Gasser, Zürich, dort am 16. März 1943 erworben von
Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Montreux 1946, Casino, Peintures françaises au Casino de Montreux, dort betitelt «Nu»
Genf 1954, Musée Rath, Trésors des collections romandes (Écoles étrangères), Kat. Nr. 242, dort betitelt «Dormeuse»

Henri Matisse entwickelte seine Zeichnungsweise im Laufe seines Lebens kontinuierlich weiter. In den frühen Jahren war sie akademisch geprägt, ab den 1920er-Jahren intensivierte sich seine Beschäftigung mit der Aktzeichnung als Studium des menschlichen Körpers. Die Nizza-Phase ab 1917 brachte die reifen, grossen Aktzeichnungen hervor, in denen Matisse Linie und Ton verband. In der späten Phase, besonders ab den 1940er-Jahren, dominierten Kohle und Bleistift. Gleichzeitig konzentrierte er sich auf die Essenz statt auf Details.

Die Umstände der 1940er-Jahre verstärkten diese Entwicklung. Matisse war durch Operationen körperlich eingeschränkt und zog sich vermehrt auf das Zeichnen zurück. Seine Arbeiten wurden intimer, konzentrierter. Die Modelle aus seinem unmittelbaren Umfeld dienten nicht als dekorative Motive, sondern als direkte Zugänge zu Form und räumlicher Präsenz. Die Lichtmodellation durch aufgebauten Ton – nicht nur durch Kontur – wurde entscheidend.

Seine Zeichnungen sind nicht illustrativ, sondern künstlerische Forschungen. Oft entstanden sie seriell: dasselbe Modell, verschiedene zeichnerische Zugänge, jede Zeichnung eine eigenständige Lösung.

Diese Arbeit entstand während Matisses später Schaffensphase, als die Aktzeichnung eine zunehmend meditative Qualität annahm. In Nizza entwickelte der Künstler eine Bildsprache, die klassische Formenstrenge mit moderner Reduktion verband. In dieser Zeit arbeitete er intensiv mit schlafenden oder ruhenden Modellen. Das Motiv der Schlafenden interessierte ihn wegen der Entspannung und Schutzlosigkeit, aber auch, weil er das Licht studieren konnte, das auf ruhende Körper fiel.

Das vorliegende Werk zeigt eine sitzende, schlafende Frau mit leicht zur Seite geneigtem Kopf. Matisse verbindet hier präzise Kohlelinien mit grosszügig gewischter und aufgebauter Kohle zu einer plastischen Modellierung des Körpers. Starke schwarze Akzente definieren die Augen und strukturelle Linien des Torsos, während die gewischten Partien an Beinen, Armen und Oberkörper Volumen durch Ton- und Lichtwerte schaffen. Die Zeichnung auf festem Arches-Velin nutzt den weissen Grund aktiv: Licht modelliert die Form, Dunkel schafft räumliche Tiefe. Dieses Spiel zwischen linearer Präzision und tonalem Aufbau ist charakteristisch für Matisses späte Kohlezeichnungen.

Die «Dormeuse» dokumentiert seine unvergleichliche Beherrschung der Linie, die zwischen Abstraktion und sinnlicher Präsenz oszilliert. Die Zeichnung ist Teil einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper, die Matisse vom Fauvismus bis ins hohe Alter beschäftigte.



146 Henri Matisse

Cateau 1869–1954 Nizza

Jazz

Paris, Tériade Éditeur, 1947

1947. Album mit 20 farbigen Pochoirs auf Velin Arches mit Wasserzeichen, Impressum und Abbildungsverzeichnis in losen Bogen, in kartoniertem Originalumschlag mit 2 Etiketten. 67 × 33 cm, Umschlag. Im Impressum vom Künstler in Bleistift signiert «H. Matisse» und mit der Nummer «87» als eines von 100 Exemplaren ausgewiesen. Die Mappe leicht gebräunt, mit minimalen Wasserflecken. Die Pochoirs teilweise leicht gebräunt und stockfleckig. Die weisse Blatthälfte bei 4 einseitigen Pochoirs abgeschnitten. Insgesamt in guter Erhaltung.

Schätzung CHF 400 000*

Werkverzeichnis

Claude Duthuit/Françoise Garnaud, Henri Matisse, Catalogue raisonné des ouvrages illustrés, Paris 1988, Nr. 22 bis

Provenienz

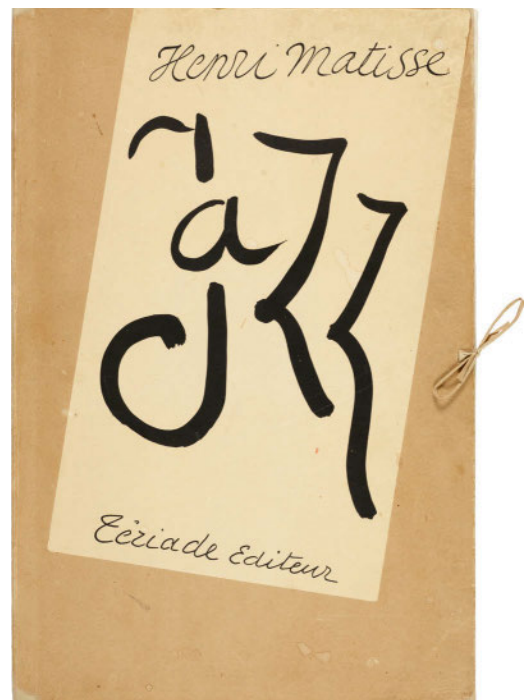
Privatsammlung Schweden seit 1947, durch Erbschaft an Internationale Privatsammlung

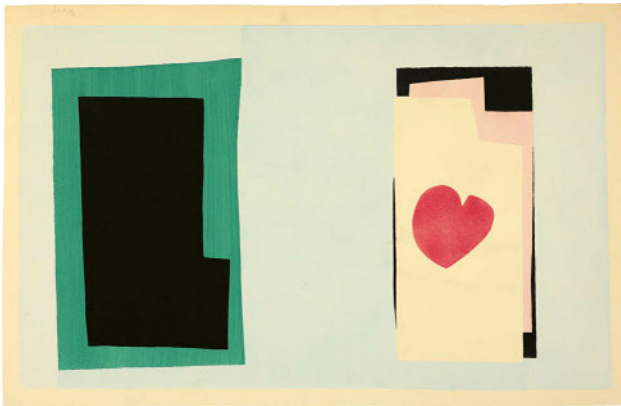
Henri Matisse gestaltete das Jazz-Album während des Krieges – es war seine erste Arbeit in der Technik der bemalten «Papiers découpés». Das Album vereint exklusiv die 20 Pochoirs aus «Jazz» und erschien als eigenständige Auflage neben der Buchfassung. Der Verleger Tériade, eigentlich Stratis Eleftheriadis (1897–1983), hatte Matisse bereits ab 1940 für ein Buch über die Farbe gewinnen wollen. 1943 begann Matisse tatsächlich mit den ersten Tafeln, den beiden Werken «Le Clown» und «Le Toboggan», die ursprünglich als Studien für Léonide Massines Ballett «L'Étrange Farandole» gedacht waren. Zwischen 1943 und 1944 arbeitete er an den zwanzig Tafeln, die durch das Ausschneiden von Formen aus mit Gouache bemaltem Papier entstanden. Die Motive beschwören die Welt der Kindheit, den Zirkus und Volksmärchen herauf, verbunden mit Erinnerungen an Lagunen in Ozeanien. Die gedruckte Suite wurde am 30. September 1947 vollendet.

Der Titel «Jazz» verweist nicht nur auf den Rhythmus der Komposition, sondern auch auf die mitunter schrillen Akkorde reiner Farbe sowie auf das Gefühl der Improvisation, das das gesamte Werk durchzieht. Diese musikalische Analogie war für Matisse zentral. Die Bildtafeln funktionieren wie visuelle Improvisationen, vergleichbar mit den rhythmischen Verschiebungen im Jazz.

Matisse verbrachte viele Monate damit, die beste Reproduktionstechnik für seine Papierschnitte zu finden. Schliesslich entschied er sich für das Pochoir-Verfahren, das mit denselben Linel-Gouachen ausgeführt wurde, die er auch für die Originale verwendet hatte. Ein Mitarbeiter bei Tériade, der Kolorist Edmond Vairel (1903–1973), führte die Drucke aus. Die Gegenüberstellung der Maquette mit dem gedruckten Buch macht deutlich, wie anspruchsvoll dieser Übertragungsprozess war. Matisse selbst war der Meinung, dass in manchen Fällen die gedruckten Buchtafeln seinen originalen Papierschnitten überlegen waren, in anderen Fällen war es umgekehrt. Diese Einschätzung zeigt, dass er das Pochoir-Verfahren nicht als blosser Reproduktionstechnik verstand, sondern als eigenständigen künstlerischen Übersetzungsprozess, der dem Original in Qualität ebenbürtig oder sogar überlegen sein konnte.

«Jazz» markiert einen zentralen Moment in Matisse's Spätwerk, in dem die Technik des Papierschnitts zur eigenständigen künstlerischen Sprache wurde. Das Werk gilt als Höhepunkt der Künstlerbuchtradition des 20. Jahrhunderts und dokumentiert Matisse's innovative Verbindung von Farbe, Form und Buchgestaltung.





147 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Landschaft bei Åsgårdstrand.

Sternennacht

Landscape from Åsgårdstrand.

Starry Night

1890–1892. Tusche mit minimalen Weisshöhungen auf festem, beigem Velin. 23,5 × 30,2 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «E Munch». Blatt mit minimalen Wasserflecken. Am oberen Bildrand und rückseitig Spuren alter Montierungen. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000*

Werkverzeichnis

Im Online Catalogue Raisonné des Munch Museums, Oslo, unter der Inventar-nummer PE.T.–139 registriert

Provenienz

Privatsammlung Norwegen

Literatur

Hans-Martin Flaaten, Skrik som ikon og dikt, in: Edvard Munchs Livsfrise, en rekonstruksjon av utstillingen hos Blomqvist 1918, Ausstellungskatalog Munch-Museet, Oslo 2002, S. 74

Åsgårdstrand nimmt innerhalb von Edvard Munchs Werk eine herausragende Stellung ein. Seit seinem ersten Aufenthalt im Sommer 1885 entwickelte sich der kleine Küstenort am Oslofjord zu einem der wichtigsten Orte seiner künstlerischen Inspiration. Im Jahr 1898 erwarb Munch dort ein eigenes Haus, das ihm über viele Jahre hinweg während der Sommermonate als Wohn- und Arbeitsort diente und bis heute als Munchs Haus erhalten geblieben ist. Die besondere Atmosphäre des Ortes prägte sein Schaffen nachhaltig und machte Åsgårdstrand zu einer der bedeutendsten Landschaften seines gesamten Œuvres.

Die charakteristische Küstenlandschaft mit ihren sanft geschwungenen Uferlinien, den alten Gärten, den hellen nordischen Sommernächten und dem ruhigen Wasser kehrt in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen und druckgrafischen Arbeiten immer wieder. Viele der bekanntesten Kompositionen des Lebensfrieses haben hier ihren landschaftlichen Ursprung oder wurden von den Eindrücken des Ortes wesentlich beeinflusst. Åsgårdstrand wurde für Munch weit mehr als ein realer Schauplatz: Der Küstenort entwickelte sich zu einem symbolischen Erinnerungsraum, in dem persönliche Erlebnisse, Naturbeobachtung und existenzielle Fragestellungen zu einer unverwechselbaren Bildsprache verschmelzen.

Wiederkehrende Elemente wie der geschwungene Küstenverlauf, die spiegelnde Wasserfläche, die Baumgruppen oder das diffuse Licht der nordischen Sommernächte erscheinen in immer neuen Zusammenhängen und verleihen seinen Werken eine zeitlose, symbolische Dimension. Gerade diese Verbindung von konkreter Landschaft und emotionaler Verdichtung macht Åsgårdstrand zu einem der prägenden Schauplätze von Munchs künstlerischer Auseinandersetzung mit Liebe, Sehnsucht, Einsamkeit, Vergänglichkeit und Tod.

Das vorliegende, frühe Blatt zeigt in der Technik eines Schwarzaquarells rechts ein Haus mit beleuchtetem Fenster. Vor den Betrachtenden öffnet sich der Bildraum in die Leere und auf das Wasser. Meisterhaft setzte Munch mit sehr verdünnter weisser Farbe Akzente wie Sterne oder seine typische Reflexion des Mondlichts auf dem Wasser. Eine wunderbare Arbeit vom Beginn der 1890er-Jahre.



148 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Zwei Menschen. Die Einsamen – Two Human Beings. The Lonely Ones

1894. Kaltnadel und Vernis mou auf festem Kupferdruckpapier. 16,7 × 22,7 cm, Plattenkante; 34,4 × 47,6 cm, Blattgrösse. Unterhalb der Darstellung rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Edv Munch», am Bildrand von fremder Hand in Bleistift bezeichnet «Les Solitaires». Das Papier minim gebräunt, mit Verfärbungen. Vereinzelt Fleckchen, rückseitig Spuren alter Montierungen. Die linke untere Ecke mit Knick. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Woll 13/b/VI

Provenienz

Privatsammlung Berlin, versteigert bei
Auktion Villa Grisebach, Berlin, 3. Dezember 2021, Los 322, dort erworben von
Kunsthändler USA, dort erworben von
Privatsammlung USA

Das Thema «Die Einsamen» (ein Paar am Strand in Rückenansicht) beschäftigte Munch erstmals 1891. Das damals entstandene Ölgemälde ist heute verschollen, jedoch durch Fotografien der Jahre 1892 und 1893 belegt. 1894 entstand das vorliegende Blatt, gegenüber dem Gemälde seitenverkehrt, und 1899 erfolgte schliesslich die Umsetzung in Holzschnitt. Die Grafik wurde als drittes Blatt in der Mappe «Edvard Munch. Acht Radierungen» von Meier-Graefe 1895 in den Auflagen 10 auf Japan und 55 auf festem Velin publiziert. Das vorliegende Blatt weist gegenüber der Auflage im unteren Rand leichte Abweichungen auf. Es handelt sich wohl um einen Probedruck von Angerer im Hinblick auf die Auflage.



Ed. Munch

149 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Selbstporträt – Self-Portrait

1895. Lithografie mit Lithotusche, Lithografiekreide und Schabeisen auf dünnem China. 46,2 × 32,4 cm, Darstellung; 53,3 × 37,7 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Edvard Munch». Minime Fehlstellen an den Blatträndern. Prachtvoller, tiefschwarzer Druck. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Woll 37/a/II (v. IV)

Provenienz

Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henri Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 144

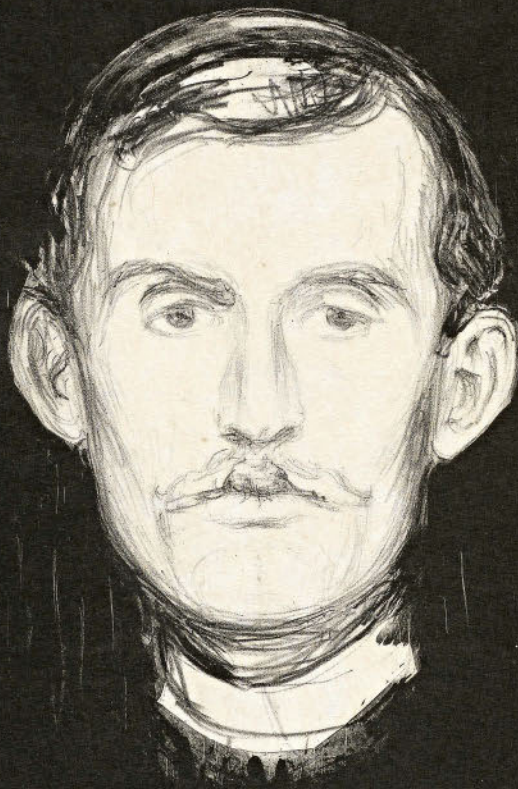
Salzburg/Winterthur 1984/1985, Rupertinum/Kunstmuseum, Von Goya bis Warhol, Meisterwerke der Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Schweizer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 123

Die eindrückliche Lithografie zeigt den 32-jährigen Edvard Munch in frontaler Ansicht, das hagere Gesicht vor einem tiefschwarzen Bildgrund. Munch kombiniert lithografische Tusche für die flächigen, dunklen Partien mit dem Lithografiekreidestift für die feinste Modellierung des Kopfes und setzt das Schabeisen dort ein, wo die Kontraste gemildert werden müssen. Am unteren Bildrand ist ein Skelettarm sichtbar.

Der hier angebotene zweite Zustand mit vollständig schwarzem, nur vereinzelt aufgelichtetem Bildgrund, der oberen Inschrift und dem Knochenarm am unteren Rand ist der frühe und begehrteste der insgesamt vier bekannten Fassungen. Die ersten beiden Zustände entstanden 1895 in Berlin und wurden dort in kleiner Auflage bei Lassally gedruckt. Vom ersten Zustand ist nur das Unikat in Oslo bekannt. Im dritten und vierten Zustand wurde der Stein auf einen anderen Stein übertragen, die Schriftzeile oben und der Knochenarm unten zugedeckt und wiederum in kleiner Auflage gedruckt, nun von Nielsen in Oslo. Das Selbstbildnis mit Skelettarm ist Munchs erstes druckgrafisches Selbstbildnis und wurde noch im Entstehungsjahr in seiner ersten grossen Einzelausstellung in der Galerie Blomqvist in Kristiania (heute Oslo) gezeigt. Gemeinsam mit «Das Geschrei» und «Madonna» aus demselben Jahr dokumentiert es Munchs unvergleichliche Beherrschung der Lithografie in ihrer ganzen Bandbreite.

EDVARE MUNDICH

1895



Edward Mundy

150 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Madonna – Liebendes Weib – Woman Making Love

1895–1902. Farblithografie in Schwarz, Rostrot, Blau und Olivgrün auf hauchdünnem Japan. 60,5 × 44,7 cm, Darstellung; 61,7 × 45 cm, Blattgrösse. Unten links Reste des oberen Teils einer Signatur in Bleistift erkennbar. Am oberen Rand mit vereinzelt Durchschlägen im dünnen Papier, rückseitig mit Spuren alter Montierungen. Oben eine Stelle mit roter Farbe ergänzt, allenfalls sogar vom Künstler selbst. In sehr frischer Farbigkeit und Erhaltung.

Schätzung CHF 700 000*

Werkverzeichnis

Woll 39/A/IV (v. D/VII)

Provenienz

Hauswedell & Nolte, Hamburg, dort im Privatverkauf am 17. November 1989 erworben von

Kunsthandel USA, dort erworben von

Privatsammlung USA

Die Werkgruppe «Madonna», auch unter dem Titel «Liebendes Weib» bekannt, entstand zwischen 1894 und 1897 und zählt zu den bedeutendsten Bildschöpfungen Edvard Munchs. Der Künstler widmete sich dem Motiv in fünf Gemälden sowie drei druckgrafischen Fassungen und entwickelte daraus eine seiner eindringlichsten bildnerischen Auseinandersetzungen mit den existenziellen Themen Liebe, Sexualität und Vergänglichkeit. Als Modell gilt die norwegische Schriftstellerin Dagny Juel (1867–1901), eine prägende Persönlichkeit der Berliner Bohème und enge Vertraute Munchs. Titel und Komposition nehmen Bezug auf die christliche Ikonografie der Verkündigung Mariens, deren traditionelle Bildform Munch jedoch in eine moderne, symbolistische Allegorie transformiert. Innerhalb des Lebensfrieses, jenem Werkzyklus, in dem der Künstler die Grundthemen menschlicher Existenz – Liebe, Leben und Tod – verdichtete, nimmt «Madonna» eine Schlüsselstellung ein.

Die weibliche Figur beherrscht die Komposition mit eindringlicher Präsenz. Mit geschlossenen Augen und leicht zurückgeneigtem Kopf erscheint sie in einem Zustand zwischen sinnlicher Ekstase und innerer Versenkung. Die rahmende Bordüre aus spermienartigen Formen sowie der Embryo im linken unteren Bildfeld verweisen unmissverständlich auf die Themen Zeugung und Entstehung neuen Lebens und erweitern die Darstellung um eine symbolische Dimension. Gustav Schiefler charakterisierte das Motiv mit den Worten: «Symbolische Darstellung der Idee, dass der Moment der Empfängnis in seiner Mischung von Lust und Leid im Grossen die Summe des aus Lust und Leid zusammengesetzten Menschenschicksals in sich schliesst.» (Gustav Schiefler, Verzeichnis des graphischen Werkes Edvard Munchs, Berlin 1907).

Dem Motiv kam auch innerhalb von Munchs druckgrafischem Schaffen besondere Bedeutung zu. Neben einer Radierung entstanden zwei Lithografien, wobei die hier vorliegende Fassung als die bedeutendste und zugleich wirkungsvollste Ausführung der Werkgruppe gilt. Den Lithografiestein entwarf Munch 1895 während seines Berliner Aufenthalts; 1902 überarbeitete er die Komposition durch die Hinzufügung von drei Farbsteinen, wodurch die Bildwirkung wesentlich gesteigert wurde. Der Druck erfolgte in der renommierten Berliner Graphischen Kunst-Anstalt M. W. Lassally, deren technische Qualität massgeblich zur brillanten Umsetzung der anspruchsvollen Farbkomposition beitrug.

«Madonna» zählt zu den ikonischen Hauptwerken von Munchs Druckgrafik und gilt als einer der künstlerischen Höhepunkte des europäischen Symbolismus um 1900. Die Verbindung von innovativer Ikonografie, psychologischer Ausdruckskraft und aussergewöhnlicher drucktechnischer Qualität macht das Blatt zu einem Meilenstein der modernen Grafik. Das vorliegende Exemplar besticht insbesondere durch seine aussergewöhnlich frische Farbigkeit und die harmonisch abgestimmte Mehrfarbenfassung, welche die sinnliche und zugleich geheimnisvolle Atmosphäre der Komposition in besonderer Weise zur Geltung bringt.



151 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Madonna – Liebendes Weib – Woman Making Love

1895–1902. Farblithografie auf sehr dünnem Japanpapier. 55,6 × 34,7 cm, Darstellung; 67,5 × 50,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E Munch». Wunderbarer Druck, mit breitem Papierrand. Mit leichtem Lichtrand. Die Papierränder unregelmässig geschnitten. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 600 000*

Werkverzeichnis

Woll 39/C/VII

Provenienz

Privatsammlung Norwegen

Mit der Werkgruppe «Madonna», auch «Liebendes Weib» genannt, schuf Edvard Munch zwischen 1894 und 1897 eines der zentralen Motive seines Œuvres. Das Thema beschäftigte den Künstler über mehrere Jahre und fand seinen Ausdruck in fünf Gemälden sowie drei druckgrafischen Fassungen. Als Modell gilt die norwegische Schriftstellerin Dagny Juel (1867–1901), eine bedeutende Persönlichkeit der Berliner Bohème und enge Vertraute Munchs. Der Titel verweist auf die christliche Ikonografie, insbesondere auf Darstellungen der Verkündigung Mariens. Munch löst das Motiv jedoch aus seinem religiösen Zusammenhang und überführt es in eine symbolistische Bildsprache von universeller Gültigkeit. Die weibliche Figur verkörpert Sinnlichkeit, Fruchtbarkeit und Schöpfungskraft ebenso wie die untrennbare Verbindung von Liebe, Leben und Vergänglichkeit. Als eines der Schlüsselwerke des «Lebensfrieses» verdichtet «Madonna» Munchs zentrale Auseinandersetzung mit den existenziellen Themen des menschlichen Daseins.

Die Komposition wird von der monumental wirkenden Frauenfigur beherrscht. Mit geschlossenen Augen und leicht zurückgeneigtem Kopf erscheint sie zugleich entrückt und sinnlich. Gustav Schiefler interpretierte das Motiv als Sinnbild jenes Augenblicks, in dem sich Lust und Leid vereinen und damit die Ambivalenz des menschlichen Lebens ihren Anfang nimmt.

Neben einer Radierung schuf Munch zwei lithografische Fassungen dieses Motivs. Der Lithografiestein entstand 1895 in Berlin und wurde 1902 durch drei Farbsteine erweitert, wodurch die malerische Wirkung des Blattes wesentlich gesteigert wurde. Gedruckt wurde die Lithografie in der renommierten Berliner Graphischen Kunst-Anstalt M. W. Lassally, die zu den führenden Druckwerkstätten ihrer Zeit zählte.

Das vorliegende Blatt zeichnet sich durch eine aussergewöhnlich differenzierte Vierfarbendruckfassung von besonderer Leuchtkraft aus. Es handelt sich um einen Abzug ohne den ornamentalen Rahmen und den Embryo und nach der Überarbeitung der Haarpartie im Unterleibsbereich.

«Madonna» gehört zu den Hauptwerken von Munchs grafischem Schaffen und gilt als Meilenstein der europäischen Druckgrafik um 1900.



E. Munnich

152 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Vampir II

1895–1902. Lithografie auf dünnem Velin. 38,8 × 55,3 cm, Darstellung; 47,5 × 64 cm, Blattgrösse. Auf Japan aufgezogen. Lichtrand und einige Fleckchen. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 55000

Werkverzeichnis

Woll 41/I (v. X)

Provenienz

Privatsammlung Norwegen

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22. Juni 1983, Los 583, dort erworben von Privatbesitz Schweiz

«Vampir» (norwegisch «Vampyr») ist eines der zentralen Themen aus dem Lebensfries Edvard Munchs, das er zwischen 1893 und 1895 in sechs und in einer zweiten Phase zwischen 1916 und 1925 in zwölf Gemälden umsetzte. Im Jahr 1895 entstanden zwei Grafiken: eine reine Lithografie («Vampir I», Woll 40) sowie eine Lithografie, die später zum Teil noch mit einem Holzschnitt kombiniert wurde. Munchs ursprünglicher Titel für die Werkgruppe lautete «Liebe und Schmerz». Der Künstler hat die Liebe in vielen Schattierungen kennengelernt; sie umfasst sowohl positive Aspekte wie Zuneigung, Anziehung und Erotik als auch negative Seiten wie Eifersucht oder Verzweiflung. Die Liebe war für ihn die Verbindung des Lebens mit dem Tod, aber auch der Ewigkeit. Insofern nimmt der «Vampir» eine wichtige Scharnierfunktion im Kosmos Munch ein.

Die hier angebotene zweite grafische Fassung ist ein ausgezeichneter, tief-schwarzer Frühdruck des Zeichnungssteines in Schwarz, 1895 bei M.W. Lassally, Graphische Kunst-Anstalt, in Berlin gedruckt. Erst ab 1902 schuf Munch farbige Varianten des Motivs mit der Lithografie und dem Holzschnitt.



153 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Tingeltangel – Tingleangle

1895. Kreidelithografie auf festem, gräulichem Velin. 44 × 62,6 cm, Darstellung; 56,5 × 71,6 cm, Blattgrösse. Untere linke Ecke ergänzt. An den Blatträndern mehrere hinterlegte Einrisse. Im Papier leichte Verfärbungen, vor allem an den Blatträndern. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 120 000*

Werkverzeichnis

Woll 44

Provenienz

Slg. William Cohn (1880–1961), Berlin, dort 1936 erworben von
Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335,
durch Erbschaft an
Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Frankfurt am Main 1952, Städtisches Kunstinstitut, Edvard Munch, Graphik,
Kat. Nr. 21
Florenz 1964, Palazzo Strozzi, L'Espressionismo, pittura, scultura, architettura,
Kat. Nr. 20
Bremen 1970, Kunsthalle, Edvard Munch, Druckgraphik, Auswahl aus einer
bremischen Privatsammlung, Kat. Nr. 27

Die Lithografie «Tingeltangel» entstand 1895 in Berlin, während Edvard Munchs prägender Jahre in der deutschen Hauptstadt, die für seine Entwicklung als Druckgrafiker von zentraler Bedeutung waren. In dieser Zeit war Munch tief in die avantgardistische Kunst- und Theaterszene Berlins eingebunden, insbesondere über Kontakte zur Freien Bühne, zu Symbolisten, Literaten und Bohe-
miens. Der Titel «Tingeltangel», ein umgangssprachlicher Ausdruck für ein einfaches, oft als anrühlich empfundenes Unterhaltungs- oder Varietétheater, verweist dabei nicht nur auf den Ort der Szene, sondern auch auf ihre soziale und psychologische Konnotation.

Im Zentrum ist eine Frau mit erhobenem Bein zu sehen, die einen Cancan tanzt. Im Hintergrund sitzen andere Tänzerinnen und schauen verschmitzt in den Raum. Die Bewegung der tanzenden Dame wird durch sich nach oben entwickelnde Konturen des rechten Beins angedeutet. Die Männer in den vorderen Reihen, die von hinten oder im Profil gezeigt werden, wirken distanziert und verfolgen gleichzeitig aufmerksam das Treiben auf der Bühne. Munch nutzt hier die formalen Möglichkeiten der Lithografie ganz gezielt. Die weiche Kreidetechnik erlaubt ihm, zwischen linearen Konturen und flächigen Hell-Dunkel-Verläufen zu changieren. Die Szene wirkt wie eine lebendige Momentaufnahme oder eine Karikatur.

«Tingeltangel» kann als Kommentar zu Munchs wiederkehrendem Thema der Frau als Bühne männlicher Begehren, Ängste und Machtprojektionen gelesen werden. Der Theaterraum wird dabei zum symbolischen Raum innerer Spannungen. Wohl 1896 bei Lassally in Berlin gedruckt.



154 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Stehender weiblicher Akt – Standing Nude

1896. Mezzotinto und Kaltnadel auf Arches-Bütten. 14,8 × 12,9 cm, Plattenkante; 31 × 22,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert und datiert «E Munch 1896». Die Blattränder und die Rückseite leicht im Papier gebräunt. Die Darstellung in sehr schöner, farbbintensiver Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Woll 46/b (v. c)

Provenienz

Slg. Prof. Dr. Curt Glaser (1879–1943), Berlin, versteigert bei Auktion Max Perl, Berlin, 19. Mai 1933, Los 1102, dort erworben von Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335, durch Erbschaft an Privatsammlung Deutschland

Edvard Munchs Aufenthalt in Paris im Jahr 1896 fiel in eine Phase intensiver druckgrafischer Experimente. In der französischen Hauptstadt begegnete Munch einer avantgardistischen Kunstszene, die seine Bildsprache nachhaltig beeinflusste. Gleichzeitig hatte er dort Zugang zu modernsten Druckwerkstätten. Drucker wie Auguste Clot oder Alfred Porcaboëuf vermittelten ihm neue druckgrafische Möglichkeiten.

So entstanden etwa im Atelier Alfred Salmon, das damals von Alfred Porcaboëuf geleitet wurde, acht Schabkunstblätter (Mezzotinten). Dieses Druckverfahren gilt als eines der aufwendigsten überhaupt: Zunächst werden die Zinkplatten mit Aquatinta vorbereitet und anschliessend mit dem Wiegemesser so lange bearbeitet, bis sich ein dichtes, gleichmässiges Raster bildet. Dieses erzeugt im Druck eine flächig-samtene Struktur mit weichen Übergängen. Die Schabkunst wurde bereits im 17. Jahrhundert entwickelt, vor allem zur Wiedergabe einer malerischen Wirkung.

Genau dieser malerische Aspekt der Druckgrafik wird Munch fasziniert haben. Er nutzte die Qualitäten des Druckverfahrens gezielt, um Atmosphäre und emotionale Dichte zu erzeugen. Dabei schuf er jeweils nur wenige Exemplare mit von Druck zu Druck abweichender Farbgebung. Die Abzüge waren aller Wahrscheinlichkeit nach Eigendrucke bzw. von ihm selbst eingefärbte Platten. Blätter in Mezzotinto gehören zu Munchs seltensten und begehrtesten Grafiken überhaupt. Das Mezzotinto-Blatt «Stehender weiblicher Akt» zeigt eine nackte Frau in Rückenansicht, die vor einem dunklen Hintergrund steht. Es zeugt von Munchs intensiver Auseinandersetzung mit den Themen Erotik, Einsamkeit und innerer Spannung. Die Figur scheint aus dem Dunkel hervorzutreten und gleichzeitig von ihm verschlungen zu werden. Es sind zehn Drucke bekannt geworden. Mindestens fünf davon befinden sich in öffentlichen Sammlungen.

Es wurde eine gütliche Einigung mit den Erben nach Curt Glaser, vertreten durch die Berliner Kanzlei S+N Rechtsanwälte, getroffen. Der aktuelle Verkauf erfolgt mit dem Einverständnis der Erben nach Curt Glaser und ist daher frei von jeglichen Ansprüchen. Die gütliche Einigung wurde in der Lost Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste vermerkt.



E. Munch 1896

155 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Stehender Akt im Innenraum – Nude Standing in an Interior

1896. Mezzotinto und Kaltnadel auf Arches-Bütten mit Wasserzeichen. 14,9 × 13 cm, Plattenkante; 44,4 × 30,9 cm, Blattgrösse. Unter der Plattenkante rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E Munch». Das Papier mit minimalen Alterungs- und Gebrauchsspuren. Rückseitig leicht im Papier gebräunt. Der Druck in tadelloser Qualität und Farbigkeit, in sehr schöner Gesamterhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis

Woll 47/b (v. c)

Provenienz

Slg. Prof. Dr. Curt Glaser (1879–1943), Berlin, versteigert bei Auktion Max Perl, Berlin, 19. Mai 1933, Los 1103, dort erworben von Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335, durch Erbschaft an Privatsammlung Deutschland

Ausstellung

Frankfurt am Main 1952, Städtisches Kunstinstitut, Edvard Munch, Graphik, Kat. Nr. 23

Edvard Munchs Aufenthalt in Paris im Jahr 1896 fiel in eine Phase intensiver druckgrafischer Experimente. In der französischen Hauptstadt begegnete Munch einer avantgardistischen Kunstszene, die seine Bildsprache nachhaltig beeinflusste. Gleichzeitig hatte er dort Zugang zu modernsten Druckwerkstätten. Drucker wie Auguste Clot oder Alfred Porcabœuf vermittelten ihm neue druckgrafische Möglichkeiten.

So entstanden etwa im Atelier Alfred Salmon, das damals von Alfred Porcabœuf geleitet wurde, acht Schabkunstblätter (Mezzotinten). Dieses Druckverfahren gilt als eines der aufwendigsten überhaupt: Zunächst werden die Zinkplatten mit Aquatinta vorbereitet und anschliessend mit dem Wiegemesser so lange bearbeitet, bis

sich ein dichtes, gleichmässiges Raster bildet. Dieses erzeugt im Druck eine flächig-samtene Struktur mit weichen Übergängen. Die Schabkunst wurde bereits im 17. Jahrhundert entwickelt, vor allem zur Wiedergabe einer malerischen Wirkung.

Genau dieser malerische Aspekt der Druckgrafik wird Munch fasziniert haben. Er nutzte die Qualitäten des Druckverfahrens gezielt, um Atmosphäre und emotionale Dichte zu erzeugen. Dabei schuf er jeweils nur wenige Exemplare mit von Druck zu Druck abweichender Farbgebung. Die Abzüge waren aller Wahrscheinlichkeit nach Eigendrucke bzw. von ihm selbst eingefärbte Platten. Blätter in Mezzotinto gehören zu Munchs seltensten und begehrtesten Grafiken überhaupt.

Das Mezzotintoblatt «Stehender Akt im Innenraum» zeigt eine stehende weibliche Figur in einem spärlich ausgestatteten Innenraum. Der Raum ist kaum definiert, seine Architektur bleibt angedeutet und wirkt beinahe aufgelöst. Der Körper hingegen tritt als Zentrum des Bildes hervor: hell modelliert, weich konturiert und von einem samtigen Dunkel umgeben. Diese Komposition erzeugt eine spannungsgeladene Intimität. Die fließenden Übergänge zwischen Licht und Schatten, das fast stoffliche Schwarz und die schemenhafte Raumtiefe lassen den Körper wie aus der Dunkelheit hervortreten – als Vision, nicht als Körperstudie. Anders als in seinen expressiven Holzschnitten oder linearen Radierungen verlässt sich Munch hier auf die Stimmung der Fläche und die Poesie des Lichts. 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 von Wilhelm Felsing in Berlin gedruckt. Das hier angebotene Blatt ist eine grosse Seltenheit in Munchs grafischem Œuvre.

Es wurde eine gütliche Einigung mit den Erben nach Curt Glaser, vertreten durch die Berliner Kanzlei S+N Rechtsanwälte, getroffen. Der aktuelle Verkauf erfolgt mit dem Einverständnis der Erben nach Curt Glaser und ist daher frei von jeglichen Ansprüchen. Die gütliche Einigung wurde in der Lost Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste vermerkt.



E. Munch

156 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Mondschein I – Moonlight I

1896. Farbholzschnitt auf Japanbütten. 40,2 × 47,4 cm, Druckstock; 47,6 × 57,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «E. Munch», zuvor anscheinend «Edv. Munch». Leicht stockfleckig und durch den Farbauftrag gewellt. Besonders ausdrucksstarker Druck. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis

Woll 90/b/IV

Provenienz

Slg. William Cohn (1880–1961), Berlin, dort 1933 erworben von
Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335,
durch Erbschaft an
Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Frankfurt am Main 1952, Städtisches Kunstinstitut, Edvard Munch, Graphik,
Kat. Nr. 43
Bremen 1970, Kunsthalle, Edvard Munch, Druckgraphik, Auswahl aus einer
bremischen Privatsammlung, Kat. Nr. 47
Ingelheim 2022, Internationale Tage, Edvard Munch, Meisterblätter, S. 87

Edvard Munchs Holzschnitte «Mondschein I» und «Mondschein II» gehören zu seinen eindringlichsten Darstellungen weiblicher Einsamkeit und innerer Spannung. Beide Blätter zeigen eine Frau, die nachts im Garten vor einem Haus unter einem Baum steht, das Mondlicht bescheint ihr Gesicht.

«Mondschein I» entstand während Munchs Pariser Jahren und gehört zu seinen frühen Holzschnitten. Die Frau steht im Vordergrund, das Haus hinter ihr liegt wie eine rätselhafte, verschlossene Welt im Dunkeln. Der Kontrast zwischen Licht und Schatten ist stilisiert, die Landschaft rhythmisch vereinfacht. Die Frau scheint zwischen dem Wunsch nach Nähe und einer unüberwindbaren Distanz zu schwanken.

In beiden Darstellungen steht sie isoliert, fast verloren in der Nacht. Munch verbindet den Holzschnitt in beiden Fassungen mit einer symbolistischen Bildsprache. Die Technik, das Arbeiten mit mehreren Platten und das bewusste Nutzen der Holzmaserung verstärken die emotionale Tiefe. «Mondschein I» und «Mondschein II» sind keine blossen Landschaften, sondern Seelenbilder. Der nächtliche Garten wird zur Bühne innerer Konflikte, zu einer Metapher für Nähe und Abwesenheit, Licht und Dunkel, Erinnerung und Verlorenheit.

Ein wunderbares, bei Lassally in Berlin gedrucktes Exemplar auf Japan; die Druckstöcke passgenau gedruckt, wohl in fünf Farben.



157 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Frauen am Meeresufer – Two Women on the Shore

1898. Farbholzschnitt mit Handkolorierung in Farbstift auf dünnem cremefarbenem Japanbütten. 45,5 × 51,2 cm, Druckstock; 61,4 × 79,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts mit Anmerkungen des Künstlers «Probedruck Mond weklassen/Mond und Spiegelung weknehmen/Mond weklassen auch Spiegelung weklassen». Blatt mit leichten Atelier- und Griffspuren, ausserhalb der Darstellung im oberen und rechten Rand etwas fleckig, im linken Rand minimaler Papierverlust. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis

Woll 133/b/II/2 (v. c/IV/2), eines der dort erwähnten Exemplare

Provenienz

Slg. William Cohn (1880–1961), Berlin, dort 1933 erworben von
Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335,
durch Erbschaft an
Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Frankfurt am Main 1952, Städtisches Kunstinstitut, Edvard Munch, Graphik,
Kat. Nr. 55
Florenz 1964, Palazzo Strozzi, L'Espressionismo, pittura, scultura, architettura,
Kat. Nr. 55
Bremen 1970, Kunsthalle, Edvard Munch, Druckgraphik, Auswahl aus einer
bremischen Privatsammlung, Kat. Nr. 62
Hamburg 2006, Kunsthalle, Edvard Munch, «... aus dem modernen Seelenleben»,
Kat. Nr. 230
Riehen 2007, Fondation Beyeler, Edvard Munch, Zeichen der Moderne,
Kat. Nr. 175
Ingelheim 2022, Internationale Tage, Edvard Munch, Meisterblätter, S. 102

Der Holzschnitt «Frauen am Meeresufer» entstand 1898 in Kristiania (heute Oslo). In seinem norwegischen Atelier experimentierte Munch mit gesägten Druckplatten, Maserungsnutzung und eigenhändiger Kolorierung – Methoden, die sich auch in diesem Werk eindrücklich wiederfinden. Besonders bemerkenswert ist, dass Munch diesen Druck nachträglich von Hand mit Farbstift ergänzte. Dadurch erhielt das Blatt eine malerische Note und zusätzliche emotionale Dichte.

Das Motiv zeigt zwei weibliche Figuren am Rand des Meeres. Eine junge Frau in Weiss mit blonden Haaren und eine sitzende Frau in Schwarz. Sie repräsentieren nicht nur zwei Frauen, sondern symbolisieren in ihrer Haltung, Kleidung und räumlichen Anordnung auch den Übergang von der Jugend zum Alter. Es ist ein Motiv, das Munch mehrfach variierte, unter anderem in Gemälden oder Lithografien. Das Meer im Hintergrund ist ein immer wiederkehrendes Symbol in seinem Werk und steht hier für Zeit, Übergang und die unergründliche Tiefe des Lebens.

Formal ist das Werk ein typisches Beispiel für Munchs Holzschnitttechnik um 1898. Der Druckstock wurde in mehrere Teile gesägt, die separat monotypieartig eingefärbt und anschliessend wieder wie ein Puzzle zusammengesetzt und gedruckt wurden. Die Struktur des Holzes bleibt im Druck bewusst sichtbar und verleiht der Komposition eine fast haptische Qualität. Da ihm ein Teil der einen Druckplatte abgebrochen war (die Landzunge neben dem Kopf der jungen Frau), kolorierte er diese Partie nachträglich von Hand mit Farbstift. Die unterschiedliche Einfärbung der Platten und der individuelle Eingriff mit Farbstift machen jedes Exemplar leicht anders und betonen die Nähe zur Malerei. Das angebotene Blatt ist ein seltener Probedruck, gedruckt bei Lassally in Berlin. Munch merkte im Unterrand rechts an, dass er «Mond und Spiegelung weknehmen» möchte. Ein wichtiges Dokument, das den Arbeitsprozess des Künstlers eindrücklich aufzeigt.



158 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

EWK Weib mit rotem Haar und grünen Augen. Die Sünde – Woman with Red Hair and Green Eyes. The Sin

1902. Farblithografie von 3 Steinen, auf dünnem Japanbütten. 69,5 × 40,2 cm, Darstellung; 80,9 × 53 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Edv Munch». Unten links mit der Marke «L». Mit Fehlstellen an den Blatträndern und leicht stockfleckig. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis

Woll 198/II (v. V)

Provenienz

Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 153

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. 131

Mit der Lithografie «Weib mit rotem Haar und grünen Augen. Die Sünde» greift Edvard Munch eines seiner markantesten Motive auf: die Frau als Verführerin, als Sinnbild für Begierde und Sünde. Bereits in der gleichnamigen Ölversion von 1894/95 hatte Munch eine lasziv aufgerichtete Frau mit langen, offenen Haaren und entrücktem Blick dargestellt. In der Lithografie von 1902 transformierte er das Motiv in ein noch reduzierteres, grafisch konzentriertes Bild voller symbolischer Spannung.

Im Zentrum steht die unbekleidete Frau mit leuchtend grünen Augen und offenem rotem Haar, das sich wie ein feuriger Schleier um ihr Gesicht und ihre Schultern legt. Der Blick ist anziehend, aber zugleich ausdruckslos und unnahbar. Der Hintergrund ist leer, wodurch das Gesicht umso stärker zwischen den Haaren leuchtet. Munch nutzt hier bewusst die Wirkung der Komplementärfarben Rot und Grün, um eine visuelle Spannung aufzubauen, die sich mit der psychologisch aufgeladenen Szene verbindet.

Das Modell dürfte wohl Tulla Larsen sein, Munchs Freundin bis 1902. Nach alter Überlieferung versuchte sie, ihn nach der Auflösung ihrer Freundschaft nochmals zu sehen, und schoss ihm bei diesem Treffen wahrscheinlich aus Aufregung und Versehen in die Hand.

Der Titel «Die Sünde» ist eindeutig moralisch konnotiert, doch Munchs Lithografie verweigert eine einfache Deutung. Die Frau erscheint nicht als sündhafte Täterin, sondern als Projektionsfläche für männliche Fantasien, Ängste und Schuldgefühle. Die Ambivalenz zwischen Anziehung und Gefahr, zwischen Schönheit und Bedrohung, prägt viele seiner Darstellungen weiblicher Figuren. Munch selbst sprach in Briefen von der Frau als «Engel und Vampir», von einer doppeldeutigen Figur, was auch in dieser Lithografie aufscheint.

Technisch zeigt das Blatt Munchs souveränen Umgang mit der Lithografie: Die Reduktion auf wenige, aber prägnante Tonwerte und die gezielte Farbigkeit lassen die Darstellung nahezu ikonisch wirken. Die Frau ist keine individuelle Porträtfigur, sondern eine archetypische Erscheinung, die zu einem Symbol weiblicher Macht und männlicher Ohnmacht verdichtet ist. Die Sünde ist somit kein moralisches Urteil, sondern Ausdruck einer zutiefst modernen Seelenlage. Es geht um Begehren und Schuld zwischen Körper und Geist. Das Bild wirkt verstörend und schön zugleich; ein Inbild der existenziellen Ambivalenz, wie sie Munch in vielen seiner Werke thematisierte.

Gedruckt in drei Farben, wohl bei M.W. Lassally, Berlin.



Edvard Munch

159 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Melancholie III – Melancholy III

1902. Farbholzschnitt auf festem, bräunlichem Velin. 28,7 × 48,5 cm, Druckstock; 65,9 × 61 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Edv Munch». In den Rändern minim fleckig und teilweise leicht knittrig. Der untere Rand ist horizontal umgeschlagen (die sichtbare Blattgrösse ist 58,7 × 61 cm). Rückseitig mit Montierungsresten. In sehr gutem Zustand.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis

Woll 203/III/1 (v. 7)

Provenienz

Slg. William Cohn (1880–1961), Berlin, dort 1936 erworben von
Slg. Arnold Budczies, Berlin, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 6335,
durch Erbschaft an
Privatsammlung Deutschland

Ausstellungen

Frankfurt am Main 1952, Städtisches Kunstinstitut, Edvard Munch, Graphik,
Kat. Nr. 67
Bremen 1970, Kunsthalle, Edvard Munch, Druckgraphik, Auswahl aus einer
bremischen Privatsammlung, Kat. Nr. 76
Hamburg 2006, Kunsthalle, Edvard Munch, «... aus dem modernen Seelen-
leben», Kat. Nr. 242
Bremen 2011, Kunsthalle, Edvard Munch, Rätsel hinter der Leinwand, Kat. Nr. 3
Stavanger 2012, Art Museum, Edvard Munch, Gåten bak lerretet, Mystery
Behind the Canvas

Mit «Melancholie III» schuf Edvard Munch im Jahr 1902 eine technisch und motivisch weiterentwickelte späte Variante seines bekannten Melancholie-Motivs. Der Holzschnitt entstand in Munchs norwegischem Atelier in Kristiania (heute Oslo), wo er um die Jahrhundertwende zunehmend mit Farbe, Maserung und Segmentierung innerhalb der Holzschnitttechnik experimentierte. «Melancholie III» markiert den Höhepunkt dieser technischen Auseinandersetzung und ist zugleich eine Verdichtung seiner psychologischen Bildsprache.

Das zentrale Motiv bleibt unverändert: Eine Figur – hier ein junger Mann – sitzt vornübergebeugt am Ufer, den Blick gesenkt, vom Rest der Welt emotional abgeschirmt. Die trennenden Linien zwischen Strand, Wasser und Horizont wirken gegenüber früheren Versionen geometrischer, ja beinahe symbolisch. Im Hintergrund sind ein Haus sowie ein Steg mit einem Boot zu sehen.

Typisch für diese Schaffensphase ist Munchs radikale Weiterentwicklung der Drucktechnik. Die Maserung des Holzes wird bewusst sichtbar gelassen, was in visueller Hinsicht die emotionale Vibration des Bildes verstärkt. Die meist in gedecktem Blau, Grau und Ocker gehaltene Farbpalette erzeugt eine dichte, introvertierte Stimmung.

«Melancholie III» gehört zu Munchs spätem Werkkomplex «Lebensfries», mit dem er existenzielle Erfahrungen wie Liebe, Trennung, Angst und Tod darstellte. Doch während viele andere Werke des Frieses durch expressive Figuren oder dramatische Kompositionen auffallen, strahlt «Melancholie III» eine Stille aus, die nach innen führt. Der Mann am Ufer ist ein Sinnbild der Isolation: Er ist zwar von der Welt umgeben, aber von ihr doch getrennt.

Der vorliegende Holzschnitt wurde vom Berliner Drucker Lassally in den fünf Farben Schwarz, Braun, Orangebraun, Grün und Grüngrau gedruckt; eine sehr dichte, atmosphärische Umsetzung.



Ed. Munch

160 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Melancholie III – Melancholy III

1902. Farbholzschnitt in Schwarz, Orangebraun, Blau und Grau auf dünnem Japan. 28,7 × 48,5 cm, Druckstock; 45 × 54,4 cm, Blattgrösse. Die linke untere Ecke alt restauriert. In schöner Farbigkeit und Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis

Woll 203/III/2 (v. 7)

Provenienz

Auktion Christie's, London, 28. Juni 1996, Los 589, dort erworben von

Kunsthandel USA, dort erworben von

Privatsammlung USA

Mit «Melancholie III» schuf Edvard Munch im Jahr 1902 eine technisch und motivisch weiterentwickelte späte Variante seines bekannten Melancholie-Motivs. Der Holzschnitt entstand in Munchs norwegischem Atelier in Kristiania (heute Oslo), wo er um die Jahrhundertwende zunehmend mit Farbe, Maserung und Segmentierung innerhalb der Holzschnitttechnik experimentierte. «Melancholie III» markiert den Höhepunkt dieser technischen Auseinandersetzung und ist zugleich eine Verdichtung seiner psychologischen Bildsprache.

Das zentrale Motiv bleibt unverändert: Eine Figur – hier ein junger Mann – sitzt vornübergebeugt am Ufer, den Blick gesenkt, vom Rest der Welt emotional abgeschirmt. Die trennenden Linien zwischen Strand, Wasser und Horizont wirken gegenüber früheren Versionen geometrischer, ja beinahe symbolisch. Im Hintergrund sind ein Haus sowie ein Steg mit einem Boot zu sehen.

Typisch für diese Schaffensphase ist Munchs radikale Weiterentwicklung der Drucktechnik. Die Maserung des Holzes wird bewusst sichtbar gelassen, was in visueller Hinsicht die emotionale Vibration des Bildes verstärkt. Die meist in gedecktem Blau, Grau und Ocker gehaltene Farbpalette erzeugt eine dichte, introvertierte Stimmung.

«Melancholie III» gehört zu Munchs spätem Werkkomplex «Lebensfries», mit dem er existenzielle Erfahrungen wie Liebe, Trennung, Angst und Tod darstellte. Doch während viele andere Werke des Frieses durch expressive Figuren oder dramatische Kompositionen auffallen, strahlt «Melancholie III» eine Stille aus, die nach innen führt. Der Mann am Ufer ist ein Sinnbild der Isolation: Er ist zwar von der Welt umgeben, aber von ihr doch getrennt.

Der vorliegende Holzschnitt wurde vom Drucker Lassally in den vier Farben Schwarz, Orangebraun, Blau und Grüngrau gedruckt. Eine sehr dunkle und damit komplett auf das Motiv des Mannes fokussierte Darstellung, das Meer links hebt sich nur leicht durch das unterdruckte Blau ab.



161 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

Mädchen auf der Brücke – The Girls on the Bridge

1918. Holzschnitt und Farblithografie auf cremefarbenem Velin. 49,8 × 42,9 cm, Darstellung; 69,5 × 58,7 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift im Rahmen einer Dedikation signiert und datiert «To Richard L. Reiss / from / Edv. Munch 1919». Das Papier leicht gebräunt, mit Flecken im äusseren Papierrand rechts. Im oberen Papierrand mit einem alt hinterlegten Riss. Rückseitig Spuren alter Montierungen. Die Farben frisch, das Blatt in schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis

Woll 628/II (v. III)

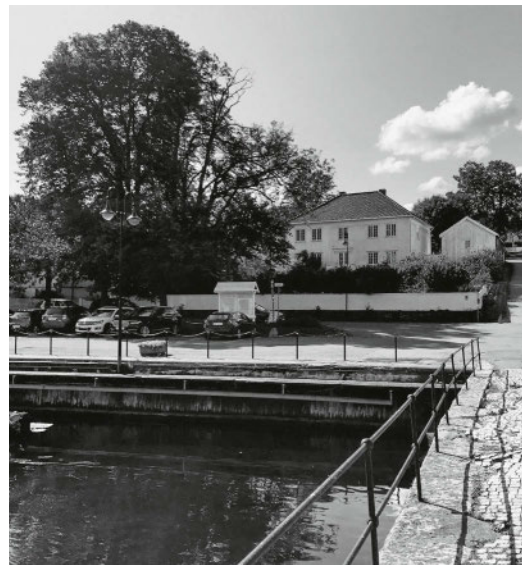
Provenienz

Slg. Richard L. Reiss (1883–1959), London
Auktion Sotheby's, London, 30. Juni 1999, Los 287, dort erworben von William Weston Gallery, London, dort erworben von Kunsthandel USA, dort erworben von Privatsammlung USA

Ab 1901 befasst sich Edvard Munch mit dem Thema «Mädchen auf der Brücke». Bis 1940 entstehen zwölf Gemälde und fünf Grafiken. Darauf sind drei Mädchen oder Frauen zu sehen, die am Geländer des Piers in Åsgårdstrand am Ende des Oslofjordes stehen. Das noch heute existierende Anwesen Kjøsterudgården mit den grossen Linden kommt auch in anderen Werken Munchs vor.

Die Brücke bzw. der Pier fungiert als symbolischer Raum des Übergangs und der Zwiespältigkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, Innen- und Aussenwelt sowie Bewusstsein und Unbewusstem. Anders als bei den Gemälden ist die Ansicht auf der vorliegenden Darstellung seitenverkehrt wiedergegeben. Das 1918 entstandene Blatt zeichnet sich technisch durch eine sorgfältige Schichtung der Farbflächen aus, die in mehreren Druckdurchgängen auf das Papier gebracht wurden. Dabei hat Munch die Textur des Holzes und den Druckprozess bewusst in seine Bildgestaltung integriert, was der Oberfläche eine lebendige Struktur und Authentizität verleiht. Es ist eine Arbeit, die sowohl die traditionelle Bildsprache als auch die innovative Nutzung der Drucktechnik vereint und so einen wichtigen Platz im Œuvre Edvard Munchs einnimmt. Ein sehr schönes Blatt mit Holzschnitt in sehr kräftigem Blau und vor der Überarbeitung der mittleren Frauenfigur, kombiniert mit drei nur sehr fein gedruckten lithografischen Zinkplatten in Grün, Rot und Blau.

Captain Richard L. Reiss war Vorsitzender der «Garden Cities and Town Planning Association of Great Britain» sowie Mitbegründer der Gartenstadt Welwyn Garden City. Der norwegische Schriftsteller Christian Gierløff lud Richard Reiss ein, 1919 zum nationalen Städteplanerkongress nach Norwegen zu reisen und dort insgesamt zwanzig Vorträge über seine Vorstellungen einer neuen Stadt- und Wohnungspolitik zu halten. Christian Gierløff war es wohl auch, der Munch mit Reiss bekannt machte. Im Rahmen eines Treffens dedizierte der Künstler das vorliegende Blatt an den britischen Politiker und Stadtplaner.



Das Anwesen Kjøsterudgården am Pier in Åsgårdstrand, Fotografie 2018



To Richard L. Bliss
from
Edna McClure 1919

162 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

Zwei chinesische Dschunken

1913. Aquarell auf sehr dünnem Chinapapier. 24 x 33 cm. Unten links vom Künstler in Bleistift signiert «Nolde». Leicht knittig, insgesamt farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Werkverzeichnis

Echtheitszertifikat von Prof. Dr. Martin Urban, Nolde Stiftung Seebüll, datiert vom 21. März 1991, liegt vor

Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde unter der Nummer Fr. A. 1139 registriert und wird in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 22. Januar 2026, liegt vor

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 25. Juni 1999, Los 112, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Im Sommer 1913 reisten Emil Nolde und seine Frau Ada im Rahmen einer Forschungsreise der Deutschen Kolonialverwaltung nach Neuguinea. Die Expedition dauerte ein Jahr und führte durch Sibirien, Japan und China. Auf der Reise entstanden zahlreiche Aquarelle, in denen Nolde seine Eindrücke und Beobachtungen festhielt. Das vorliegende Aquarell schuf Nolde während des Aufenthalts der Expedition in China.



163 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

Porträt eines Südseeinsulaners en face

1914. Aquarell und Deckweiss auf dünnem Reispapier. 49 × 38,6 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Nolde». In Museumsmontierung den Rändern entlang auf Karton aufgezogen und auf dem Karton mit der Inventar-nummer «1916.185» sowie dem gedruckten Namen «EMIL NOLDE». Den Rändern entlang leicht gebräunt und mit zwei weissen Flecken im Papier. Oben links teilweise von der Unterlage gelöst. Insgesamt in farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Prof. Dr. Manfred Reuther, ehem. Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, datiert vom 9. März 2012, liegt vor

Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde unter der Nummer Fr. A. 3212 registriert und wird in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 26. Mai 2026, liegt vor

Provenienz

Vermutlich 1937 im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» beschlagnahmt
Slg. Professor Hans Fehr, Muri bei Bern

Privatbesitz Schweiz

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2012, Los 111, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Im Auftrag der deutschen Regierung begleitete Emil Nolde 1914 eine Expedition in die deutschen Kolonialgebiete in der Südsee, vor allem nach Palau. Die dabei entstandenen Aquarelle wurden 1916 zum Teil vom Reichskolonialamt angekauft und gingen 1919 in den Besitz der Berliner Nationalgalerie über. 1937 wurden sie als «Entartete Kunst» beschlagnahmt und teilweise verkauft.



Nolde

164 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

 **Der Krieger**

Um 1920. Aquarell auf dünnem Japan. 47,2 × 34,5 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «Nolde». Mit minimalen Kratzern, rückseitig Montierungsreste. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis

Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde unter der Nummer Fr. 3970 registriert und wird in das künftige Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 23. März 2026, liegt vor

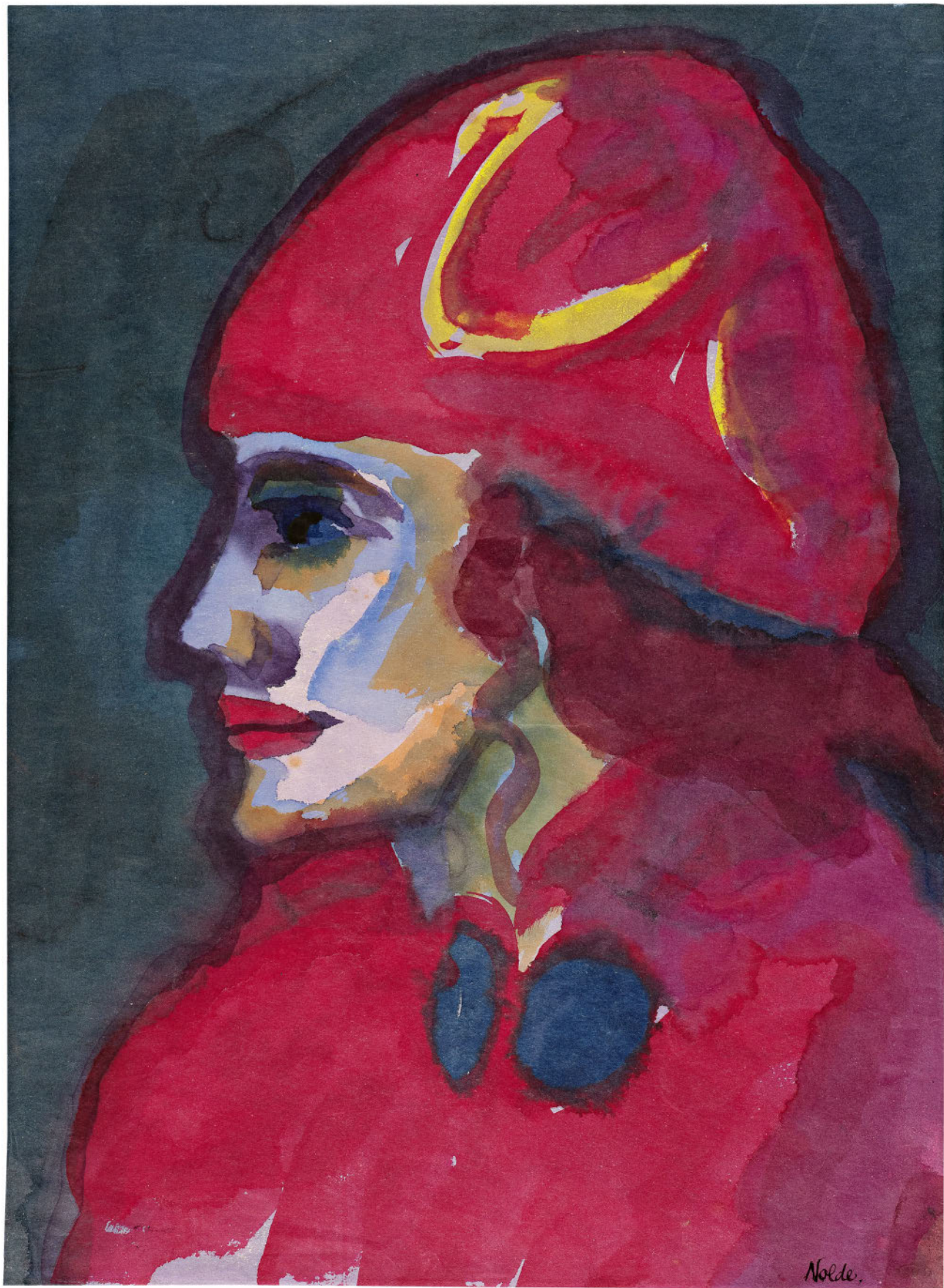
Provenienz

Slg. Hans Fehr, Muri
Slg. Kohlschütter, am 9. Oktober 1964, dort erworben von
Klipstein & Kornfeld, Bern, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellung

Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 174

Der Erste Weltkrieg war 1918 nach vier langen und erschütternden Jahren vorbei. Das gesellschaftliche Trauma und die Erinnerungen an die schrecklichen Geschehnisse sollten allerdings noch lange nachwirken. Emil Nolde hatte den Krieg grösstenteils in seiner schleswig-holsteinischen Heimat erlebt. «Es ist ganz eigentümlich und nicht immer schön, in einem Grenzland geboren zu sein. Das Für und das Wider, hierhin und dorthin, ist schärfer geprägt als anderswo.» Nolde spielt auf die Grenzkonflikte und auf die Territorialverschiebungen zwischen Deutschland und Dänemark während des Kriegs an. Noldes Bildnis eines Kriegers scheint, abgesehen vom Bildtitel, nicht viel Militärisches aufzuweisen. Das Thema ist vielmehr die Umsetzung eines Porträts mittels einer ausdrucksvollen, expressiven Farbgebung. Mit Werken wie dem vorliegenden erweist sich Emil Nolde als einer der grossen Aquarellisten in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts.



165 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

Porträt von Max Sauerlandt

Um 1920. Aquarell und Tusche auf dünnem Japanpapier. 44,5 × 33,7 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «Nolde». Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Expertise von Prof. Manfred Reuther, datiert vom 10. Februar 2015, liegt vor. Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert und wird in das künftige Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen

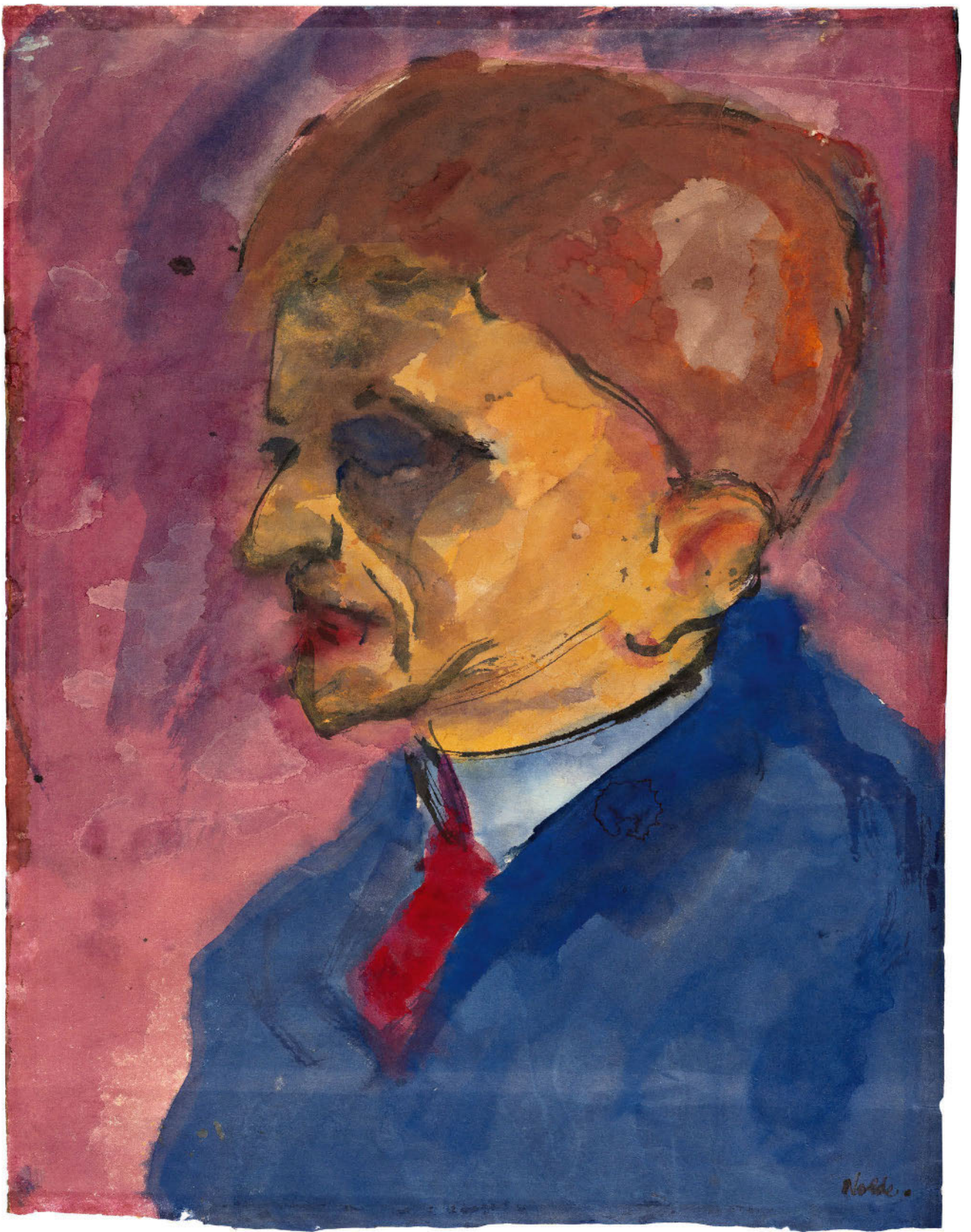
Provenienz

Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Beckker vom Rath bis 1972, dort erworben von Privatsammlung Deutschland

Literatur

Vgl. Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban, Das graphische Werk von Emil Nolde, Köln 1996, Bd. 2, Holzschnitte, H122, Bildnis von Dr. S. (Sauerlandt), 1913

Emil Nolde war mit dem Kunsthistoriker Max Sauerlandt (1880–1934) über Jahrzehnte eng verbunden. Als Direktor des Kunstmuseums Halle erwarb Max Sauerlandt 1913 Noldes religiöses Werk «Abendmahl». Dies war einer der ersten bedeutenden Ankäufe von Noldes Werken durch ein deutsches Museum. 1921 publizierte Sauerlandt die erste umfassende Monografie über Nolde. Schliesslich hielt der Kunsthistoriker 1933, kurz vor seinem Tod, eine Vorlesung zur modernen Kunst, in der er Nolde grosse Beachtung und somit eine Schlüsselposition zuschrieb.



166 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

Marschlandschaft mit weidenden Kühen

Um 1920. Aquarell und Tusche auf dünnem Japanpapier. 33,4 × 45,7 cm. Unten rechts vom Künstler in Feder in Tusche signiert «Nolde.». Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung, in den Farben stark durchgeschlagen. In farbfrischer und sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000

Werkverzeichnis

Kopie der Echtheitsbestätigung von Prof. Dr. Martin Urban, ehem. Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, datiert vom 10. April 1986, liegt vor
Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde unter der Nummer Fr. A. 30 registriert und wird in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 7. Juli 2026, liegt vor

Provenienz

Galerie Valentien, Stuttgart
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 26. Juni 1992, Los 91, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Berlin 1977, Galerie Nierendorf, Nolde und Rohlf, Kat. Nr. 18

Grosszügig komponiertes Aquarell, entstanden in der Umgebung des Utenwarf, einem historischen Marschbauernhaus und dem ehemaligen Wohn- und Schaffensort des Künstlers und seiner Frau Ada. Das Haus liegt malerisch an der Wiedau in der dänischen Gemeinde Mögeltondern, wo der Künstler bis zu seinem Umzug nach Seebüll im Jahr 1927 wohnte.



167 Emil Nolde

Nolde 1867–1956 Seebüll

Tropenvögel

1923/1924. Aquarell und Bleistift auf Japanpapier. 47,5 × 35,1 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «Nolde». Vollkommen farbfrisch, rückseitig in den Farben stark durchgeschlagen und mit Spuren einer alten Montierung. In ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000

Werkverzeichnis

Das Werk ist in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde unter der Nummer Fr. 2110 registriert und wird in das künftige Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 23. März 2026, liegt vor

Provenienz

Slg. Dr. Hermann Bode (1882–1973), Steinhude
Auktion Villa Grisebach, Berlin, 27. November 1998, Los 24, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Anfang der 20-er Jahre widmete sich Nolde im Berliner Zoo und im Aquarium intensiv Naturstudien. Anstelle detailgetreuer Abbildungen fing er das Wesen der Tiere mit seiner bahnbrechenden Nass-in-Nass-Technik auf saugfähigem Japanpapier ein. Noldes Darstellungen fremdländischer Vögel faszinieren durch leuchtende, ineinanderfliessende Wasserfarben.



168 Hermann Max Pechstein

Zwickau 1881–1955 Berlin

Kurenkähne in der Bucht

1911. Aquarell über Bleistiftzeichnung auf festem Büttenkarton. 37,5 × 50,4 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Pechstein/1911». Am oberen Rand mit kleinem hinterlegten Einriss, die beiden unteren Ecken leicht bestossen. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In farbfrischer und ausgezeichneter Erhaltung.

Schätzung CHF 40 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Julia Pechstein, der Enkelin des Künstlers, datiert vom 31. Januar 2025, liegt vor

Provenienz

Galleria Castelnovo, Ascona, dort am 28. Juni 1963 erworben von
Privatsammlung Schweiz, 2011 durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Ascona 1961, Galleria Castelnovo, Kleine Meisterwerke grosser Künstler,
Kat. Nr. 36

Das Aquarell zeigt die Bucht vor Nidden (dem heutigen Nida in Litauen) an der Kurischen Nehrung an der Ostsee, wo die Kurenkähne der Fischer liegen. Im Hintergrund sind einige der für die Region typischen farbigen Holzhäuser zu erkennen. Das Werk steht in Zusammenhang mit einer Reihe von Aquarellen, die Pechstein während seines Sommeraufenthalts 1911 in Nidden geschaffen hat. In seinen Erinnerungen schrieb der Künstler dazu: «Dieser Sommer 1911 berauschte mich von Anfang bis Ende. Ich hatte viele beglückende Stunden der Arbeit, die mir einen Schauer über den Rücken herabrieseln liessen [...]»



169 Hermann Max Pechstein

Zwickau 1881–1955 Berlin

Sonnenaufgang

1928. Öl auf Leinwand. 80 × 100,5 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «HMPechstein 1928», rückseitig auf Leinwand bezeichnet und signiert «Sonnenaufgang/HMPechstein/Berlin W. 62/Kurfürstenstr. 126». Auf dem originalen Chassis, in der alten Nagelung. Am unteren Bildrand mit wenigen retuschierten Stellen. In sehr guter und farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 200 000

Werkverzeichnis

Aya Soika, Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, 1919–1954, Bd. II, München 2011, Nr. 1928/6

Provenienz

Auktion Buch- und Kunstantiquariat Helmut Tenner, Heidelberg, 9. Dezember 1961, Los 804

Galerie Wolfgang Ketterer, Stuttgart, Lagerkatalog 22, 1961–1962, Nr. 808, Privatsammlung Kassel

Galerie Friedrich Kaltreuther, Mannheim, dort am 22. November 1962 dort erworben von

Privatsammlung Schweiz, durch Erbschaft 2011 an

Privatsammlung Schweiz

Das vorliegende Werk zeigt einen strahlenden Sonnenaufgang über einer Flussmündung, deren Wasserflächen die Landschaft spiegeln. Pechstein komponiert die Sonne als zentrales, expressiv leuchtendes Element, umgeben von kräftigen Strahlen in Gelb- und Orangetönen. Der Himmel changiert von tiefem Blau zu warmen Gelbtönen um die Lichtquelle. Im Vordergrund gliedert eine dunkle Landzunge mit Bäumen und Häusern die Komposition, während links und rechts kleine Boote auf dem Wasser zu erkennen sind. Die Malweise ist kraftvoll und unmittelbar, mit klaren Farbflächen, die typisch für Pechsteins expressionistische Landschaftsauffassung sind.

Diese Arbeit entstand 1928 in Rowe an der pommerschen Küste, wo Pechstein zwischen 1927 und 1933 gerne seine Sommermonate verbrachte. Das Fischerdorf Rowe an der Mündung des Flusses Lupow, auf der schmalen Landzunge zwischen dem Garder See und der Ostsee gelegen, entwickelte sich in dieser Zeit zu einer lebendigen kleinen Malerkolonie. Pechstein fand hier eine neue Quelle künstlerischer Inspiration in der rauen Natur, den Fischerbooten und dem besonderen Licht dieser Landschaft. Stilistisch gehört das Gemälde zu seiner reifen expressionistischen Periode, in der er die Motive der norddeutschen Küstenlandschaft mit intensiver Farbigkeit und kompositorischer Klarheit verband.



170 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Danseuse au repos

1924. Feder in Tusche auf festem Velin. 29,7 × 25,2 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert «Picasso». Das Papier leicht gebräunt, unten rechts mit einem Fleck. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von den Enkeln des Künstlers, P. Ruiz-Picasso und Maya Widmaier-Picasso, sowie zweier weiterer Personen, datiert vom 25. März 1985, liegt vor

Provenienz

Auktion Sotheby's, New York, 23. Februar 1984, Los 39/A, dort erworben von Slg. Heinz Berggruen, von dort an Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen

Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 105
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 49

Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 86
Frankfurt am Main 2006/2007, Schirn Kunsthalle, Picasso und das Theater, S. 271

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 38

Pablo Picassos künstlerische Tätigkeit war zwischen 1916 und 1924 von einem stilistischen Nebeneinander geprägt. Noch experimentierte er mit dem Kubismus, befasste sich aber auch zunehmend mit gegenständlichen Themen oder erprobte sich in einer surrealistischen Bildsprache. Das Tanztheater beschäftigte ihn schon länger, erwähnt sei seine Zusammenarbeit mit Serge Diaghilevs Ballets Russes, etwa 1917 für das Ballett «Parade» nach einem Thema von Jean Cocteau mit Musik von Erik Satie. Bei den Ballets Russes lernte er auch die Tänzerin Olga Chochlowa kennen, die später seine Frau wurde. Sie und der gemeinsame Sohn Paulo stehen als Modelle idealtypisch für Picassos neue, körperbetonte Formensprache zu Beginn der 1920er-Jahre.

1924 wurde er angefragt, das Bühnenbild und die Kostüme für Saties Ballett «Les Aventures de Mercure» zu schaffen. Die Uraufführung in der Choreografie von Léonide Massine am 15. Juni 1924 im Théâtre de la Cigale in Paris führte zu einem Protest mehrerer Surrealisten, verbunden mit dem Vorwurf, Picasso wirke bei einer «Wohltätigkeitsveranstaltung für die internationale Aristokratie» mit. Nachdem sie die Aufführung aber gesehen hatten und von Picassos Arbeit beeindruckt waren, veröffentlichten André Breton, Louis Aragon und andere Surrealisten eine als Hommage an Picasso deklarierte Entschuldigung. Picasso hatte sich für die Bühne und die Kostüme an geschwungene antike Vasenbilder angelehnt. Es war die letzte grosse Mitwirkung in einer Theaterproduktion des Künstlers.

Die hier angebotene Zeichnung könnte die Tänzerin Vera Petrova darstellen, trug sie doch in der Produktion häufig auffällig geflochtenes Haar. Andererseits erinnert die Umsetzung auch an Darstellungen seiner Ehefrau Olga aus derselben Zeit, die er auch immer wieder als Tänzerin darstellte. Die Zeichnung lebt vom freien Duktus der Linien; es scheint, als ob Picasso die Figur aus einem Liniengewirr herausarbeitete und wachsen liess.



Piero

171 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Baigneuse à la cabine

20. Mai 1936. Federzeichnung in schwarzer Tusche, gemischt mit Druckerschwärze, mit dem Pinsel überarbeitet, auf Kodatrace-Folie. 37,7 × 30 cm, Darstellung und Foliengrösse. Unten links vom Künstler datiert «20 mai XXXVI», die beiden Gedichte in der Handschrift des Künstlers, das eine datiert «16 mai XXXVI Paris», das andere «18 mai XXXVI». Minime Gebrauchsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Maya Widmaier Picasso, Paris, der Tochter des Künstlers, datiert vom 2. August 1993, liegt vor

Provenienz

Slg. Roger Lacourière, Paris
Privatsammlung Frankreich
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Vgl. Paul Éluard, À Pablo Picasso, Genf 1944, S. 58
Vgl. Picasso Écrits, hrsg. von Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989, S. 135/136
Diana Widmaier Picasso, Picasso, L'Art ne peut être qu'érotique, Paris 2005, S. 57

Ausstellungen

Bern 2001, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 117, rückseitig mit Etikett
Münster 2004, Graphikmuseum Pablo Picasso, Pablo Picasso, Marie-Thérèse Walter, Zwischen Klassizismus und Surrealismus, S. 175
Stuttgart 2005, Staatsgalerie, Picasso Badende, Kat. Nr. 91

Besonders zwischen 1935 und 1937 schrieb Picasso Hunderte von Gedichten, häufig nachts, spontan und ohne die Absicht einer Veröffentlichung. Diese Texte sind ebenso experimentell wie seine bildnerischen Werke und stehen dem Surrealismus nahe, ohne sich ihm vollständig zuzuordnen. Wohl im Atelier des Druckers Roger Lacourière entdeckte er Folien, mit denen später Druckgrafiken hergestellt werden konnten. So schrieb er am 16. und 18. Mai zwei Texte, um sie am 20. Mai umrandend zu illustrieren.

Die verwendete Kodatrace-Folie ist eine transparente oder, wie hier, mattierte Acetatfolie, die von Kodak als hochwertiger Zeichenträger konzipiert wurde. Aufgrund ihrer Formstabilität und Transparenz fand sie insbesondere in der Druckgrafik, im Siebdruck

sowie in der Reproduktionstechnik Verwendung, wo sie als Vorlage für fotografische Belichtungs- und Übertragungsverfahren eingesetzt wurde.

Die Folie mit den Gedichten und der Zeichnung ging darauf an den Drucker Roger Lacourière in Paris, der nach dieser Vorlage eine Heliogravüre auf Kupfer schuf. Da Picasso nicht noch direkt auf der Kupferplatte arbeitete, hat Brigitte Baer die Heliogravüre nicht ins Werkverzeichnis aufgenommen (vgl. Brigitte Baer, Picasso, Peintre-Graveur, Band III, S. 92). Die Heliogravüre war für Paul Éluards Buch «Les yeux fertiles» vorgesehen, wurde aber schliesslich nicht verwendet.

Die Illustration zeigt das Motiv der «Baigneuse à la cabine», das Picasso auch in weiteren Zeichnungen bearbeitete. Im Jahr 1936 war Pablo Picasso mit Dora Maar liiert. Die beiden lernten sich Anfang 1936 im Café Les Deux Magots in Paris kennen. Sie wurde rasch zu seiner Lebensgefährtin und Muse. Gleichzeitig bestand die Beziehung zu Marie-Thérèse Walter, der Mutter seiner Tochter Maya, zunächst noch fort. Diese persönliche Konstellation prägte viele Werke Picassos aus den Jahren 1936 und 1937 und führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Themen wie Identität und emotionaler Spannung. Die Werke von 1936 spiegeln häufig diese persönliche Umbruchsituation wider: Während manche Darstellungen der Badenden noch an Marie-Thérèse erinnern, kündigen andere bereits den formalen und emotionalen Wandel an, der mit Dora Maar verbunden ist.

Pablo Picasso

16 mai XXXVI. Paris.

*non plus frappe l'arôme de la saveur du jaune sur le
son du vert charme soupirant au toucher du rose
aux éclats de rire le regard du parfum évanouit
du bleu du vide modèle la colombe liquide du chant
éaporé de la lumière aveuglée par le cri de
la chaleur mirant son corps dans l'air
frais sonne le tocsin si doux de l'absence
des heures arrachées du silence*

18 mai XXXVI.

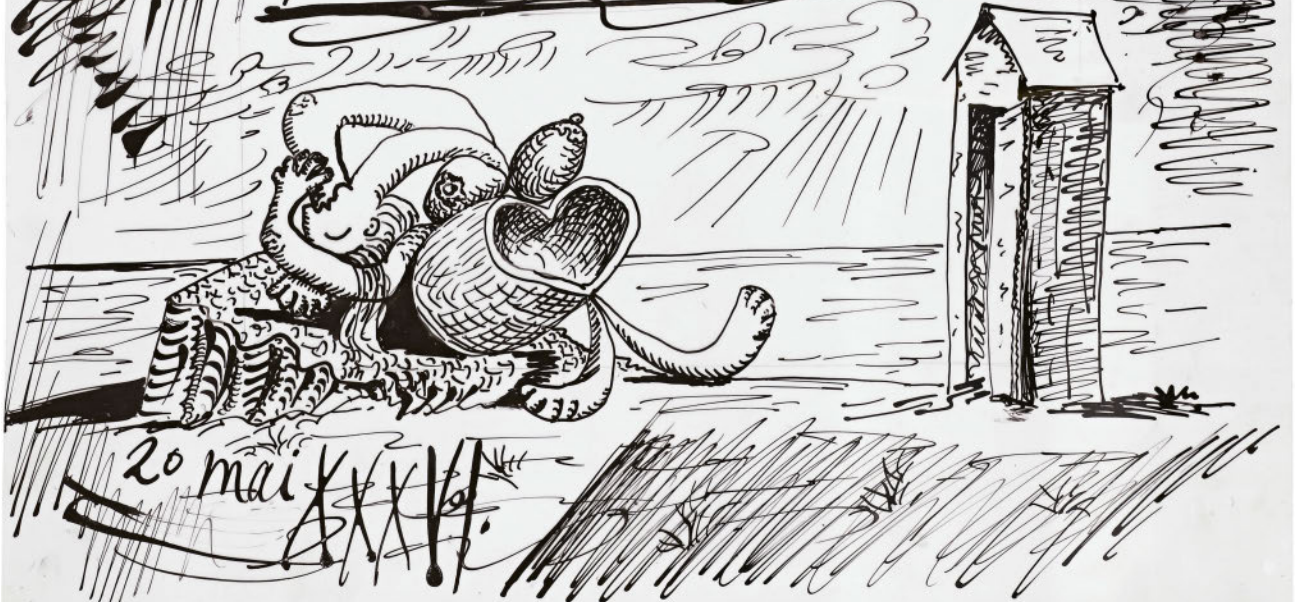
*l'arôme des fleurs de la branche.
arrachée au citronnier pétrifiée sa
forme dans le creux de la main appuyée
à la tempe à la chaleur du mauve
caché dans la joue et pointe son dard
dans la narine gauche de la jeune
fille au loin sur son rêve*

~~16~~ 16 mai 1941. Paris

non plus frappe l'arome de la saveur du jaune sur le
son du vert charme soupissant au toucher du rose
aux éclats de rire le regard du ^{perfum} ~~parfum~~ s'évanouit
du bleu du vide qu'odèle la colombe ^{l'oiseau} ~~l'oiseau~~ du chant
évaporé de la lumière aveuglée par ~~le~~ ^{le} cri de
la chaleur ~~mirant~~ ^{mirant} son corps dans l'air
frais comme le tocsin si doux de l'absence
les heures atrochées du silence

18 mai x x x ✓✓.

Paroma les fleurs la bouche
arrêché au citronnier ^{potage} sa
forme dans le creux de la main appuyée (dard)
à la tempe à la chaleur du ^{du} ~~mauve~~
caché dans la joue et pointée sous
dans la narine gauche de la jeune
fille au loin sur son rêve



172 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Grand air

4. Juni 1936. Federzeichnung in schwarzer Tusche, gemischt mit Druckerschwärze, mit dem Pinsel überarbeitet, auf Kodatrace-Folie. 36,8 × 31,4 cm. Unten links vom Künstler in Feder signiert «Picasso», darunter datiert «4 juin/XXXVI»

Das Gedicht in der Handschrift von Paul Éluard unten rechts von Éluard signiert «Paul Éluard/3.6.36/3 heures – 3 heures 15». Minimale Gebrauchsspuren. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 90 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Maya Widmaier Picasso, Paris, der Tochter des Künstlers, datiert vom 2. August 1993, liegt vor

Provenienz

Slg. Roger Lacourière, Paris
Privatsammlung Frankreich
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Vgl. Paul Éluard, *Les yeux fertiles*, Paris 1936, S. 71
Vgl. Paul Éluard, *À Pablo Picasso*, Genf 1944, S. 59

Ausstellung

Bern 2001, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 116, rückseitig mit Etikett

Paul Éluard zählt zu den prägenden französischen Dichtern des 20. Jahrhunderts und gehört zu den wichtigsten Vertretern des Surrealismus. Sein lyrisches Werk zeichnet sich durch eine eindringliche Bildsprache aus, in der Motive wie Liebe, Freiheit, Traum und Menschlichkeit auf poetische Weise miteinander verwoben werden. Am 3. Juni 1936 schrieb er sein Gedicht «Grand air» zwischen 3 Uhr und 3 Uhr 15 mittels einer schwarzen Farbmasse (eine Mischung aus Tusche und Druckerschwärze) auf eine weisse Folie. Am folgenden Tag illustrierte Pablo Picasso das Gedicht mit einer detailliert ausgearbeiteten Zeichnung mit Feder und Pinsel in derselben Farbmasse.

Die verwendete Kodatrace-Folie ist eine transparente oder, wie hier, mattierte Acetatfolie, die von Kodak als hochwertiger Zeichenträger konzipiert wurde. Aufgrund ihrer Formstabilität und Transparenz fand sie insbesondere im Siebdruck sowie in der Reproduktionstechnik Verwendung, wo sie als Vorlage für fotografische Belichtungs- und Übertragungsverfahren eingesetzt wurde.

Die Folie mit dem Gedicht und der Zeichnung ging darauf an den Drucker Roger Lacourière in Paris, der nach dieser Vorlage eine Heliogravüre auf Kupfer schuf, die von Picasso an einzelnen Stellen mit dem Schabeisen noch zusätzlich überarbeitet wurde. Durch diese Überarbeitung der Kupferplatte wurden die davon abgezogenen Drucke auch als Originalgrafiken ins Werkverzeichnis aufgenommen (vgl. Brigitte Baer, Picasso, *Peintre-Graveur*, Tome III, Nr. 608, dort mit ausführlicher Beschreibung der Überarbeitung dieser Zeichnung auf eine Kupferplatte). Die von Picasso überarbeitete Heliogravüre ist sehr selten und wurde den zehn Vorzugsausgaben von Paul Éluard «*Les yeux fertiles*», Paris, GLM – Guy Lévis Mano, 1936, beigegeben.

Éluard und Picasso verband eine langjährige Freundschaft, die auf gemeinsamen künstlerischen und politischen Überzeugungen beruhte. Seit den frühen 1930er-Jahren arbeiteten sie eng zusammen und schufen zahlreiche bibliophile Publikationen. Picasso illustrierte Éluards Gedichte mit Originalgrafiken, während Éluard Picassos Werk in literarischen Texten würdigte. Ihre Zusammenarbeit gilt als eines der bedeutendsten Beispiele für das Zusammenwirken von Dichtung und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Die vorliegende Arbeit ist in ihrer Unmittelbarkeit eine absolute Seltenheit und zeigt die Zusammenarbeit der beiden Künstler eindrucksvoll auf.

Paul Éluard

Grand air

La rive les mains tremblantes

Descendait sous la pluie

Un escalier de brumes

Tu sortais toute nue

Faux marbre palpitant

Teint de bon matin

Trésor gardé par des bêtes immenses

Qui gardaient elles du soleil sous leurs ailes,

pour toi

Des bêtes que nous connaissions sans les voir

Par-delà les murs de nos nuits

Par-delà l'horizon de nos baisers

Le rire contagieux des hyènes

Pouvait bien ronger les vieux os

Des êtres qui vivent un par un

Nous jouions au soleil à la pluie à la mer

A n'avoir qu'un regard qu'un ciel et qu'une mer

Les nôtres.



grand air.

La rive les mains tremblantes,
Descendait sous la pluie
Un escalier de brumes
Tu sortais toute nue
Pauvre marbre palpitant
Teint de boy matin
Trésor gardé par des bêtes immenses
Qui gardaient elles du soleil sous leurs ailes,
Pour toi
Des bêtes que nous connaissions sans le voir

Par delà les murs de nos nuits
Par delà l'horizon de nos baisers
Le rire contagieux des hyènes
Pourrait bien ronger les vieux os
Des êtres qui vivent un par un

Nous jouions au soleil à la pluie à la mer, mer
A n'avoir qu'un regard qu'un ciel et qu'une belle
Les nôtres.

Paul Eluard

3.6.36
3 heures - 3 heures 15

Picasso
4 juin

173 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Le vieux modèle

10. Januar 1954. Tuschfeder auf Velin. 23,8 × 31,5 cm. Oben rechts vom Künstler (später) in Tusche signiert «Picasso», darüber datiert und bezeichnet «10.1.54. XI». Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Sauber und farbfrisch in der Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis

Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1953 à 1955, Paris 1965, Bd. 16, Nr. 172

Provenienz

Galerie Louise Leiris (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris, Inv.-Nr. 06226, Foto-Nr. 52685

Galerie Paul Vallotton, Lausanne, von dort an

Privatsammlung Schweiz, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22. Juni 2001, Los 125, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz, von dort an

Bedeutende, internationale Privatsammlung

Literatur

Suite de 180 Dessins de Picasso, [dessinés entre le] 28 novembre 1953 au 3 février 1954, in: Verve, Revue Artistique et Littéraire, Paris 1954, Bd. VIII, Nr. 29 & 30

Michel Leiris, Picasso and the Human Comedy, A Suite of 180 Drawings by Picasso, New York 1954

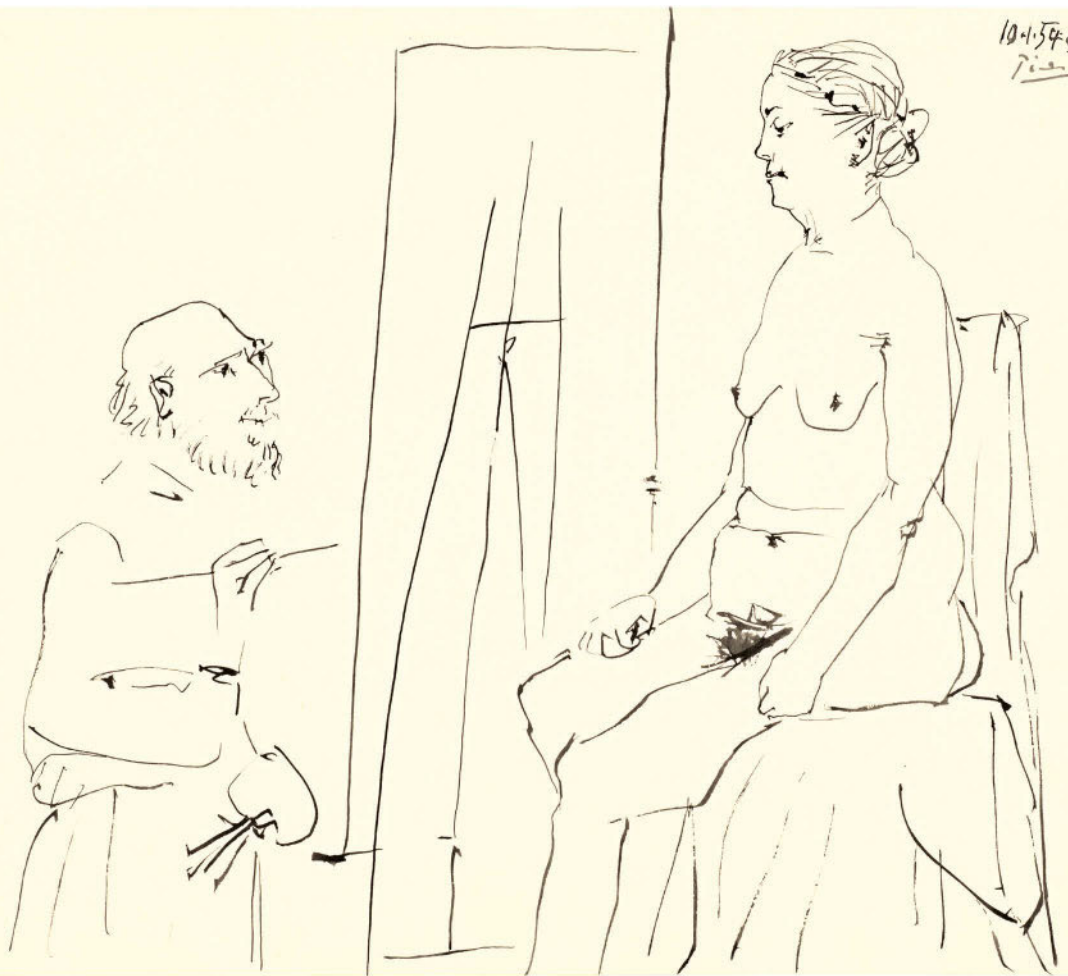
Pablo Picasso, The Artist and His Model, 180 Drawings, New York 1993, Abb. S. 109

Johannes Fox, Picassos Welt, Ein Lexikon, Halle 2008, Bd. 2, S. 1214

Das vorliegende Werk zeigt einen älteren bärtigen Mann mit Pinsel vor einer Leinwand, der ein sitzendes weibliches Modell zeichnet. Die Komposition erfasst die klassische Ateliersituation: der Künstler links mit konzentriertem Blick auf das Modell, die Frau rechts in Profilansicht auf einem Stuhl sitzend. Picasso arbeitet die Szene mit Tuschfeder in schnellen, präzisen Linien auf Velin. Die Zeichnung ist sparsam, jeder Strich sitzt, ohne dass Modellierung oder Schraffur nötig wären. Die Köpfe sind charakteristisch erfasst, die Körperhaltungen vermitteln die gegenseitige Aufmerksamkeit zwischen Maler und Modell.

Dieses Blatt entstand am 10. Januar 1954 und ist das elfte an diesem Tag gezeichnete Werk. Es gehört zu einer Serie von 180 Zeichnungen, die Picasso zwischen dem 28. November 1953 und dem 3. Februar 1954 schuf. Alle Blätter haben dasselbe Papierformat, die meisten sind in Feder und Tusche ausgeführt. Die Serie wurde 1954 in der Zeitschrift Verve, Hefte 29/30, ganzseitig publiziert. Viele Blätter behandeln das Thema «Maler und Modell». Ursprünglich unsigniert, signierte Picasso die Blätter später für den Verkauf durch die Galerie Louise Leiris nach 1955. Die Serie dokumentiert eine intensive tägliche Auseinandersetzung mit einem klassischen Ateliermotiv.

10.1.54. XI
7.6.54



174 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Les saltimbanques

Folge von 15 Blatt

1904/1905, als Auflage publiziert 1913. Radierungen und Kaltnadelarbeiten auf gelblichem Velin Van Gelder Zonen mit Wasserzeichen. 2 verschiedene Papierformate: 65,8 × 50,5 cm und 50,5 × 33 cm.

Die Folge enthält:

1. Le repas frugal. Radierung und Schabeisen. Geiser/Baer 2/II/b/2 (v. c)
2. Tête de femme: Madeleine. Radierung. Geiser/Baer 3/b/2 (v. c)
3. Les pauvres. Radierung. Geiser/Baer 4/II/b/2 (v. c)
4. Buste d'homme. Kaltnadel. Geiser/Baer 5/b/2 (v. c)
5. Les deux saltimbanques. Kaltnadel. Geiser/Baer 6/III/b/2 (v. c)
6. Tête de femme de profil. Kaltnadel. Geiser/Baer 7/II/b/2 (v. c)
7. Les saltimbanques. Kaltnadel. Geiser/Baer 9/II/b/2 (v. c)
8. L'abreuvoir – Chevaux au bain. Kaltnadel. Geiser/Baer 10/b/2 (v. c)
9. Au cirque. Kaltnadel. Geiser/Baer 11/b/2 (v. c)
10. Le saltimbanque au repos. Kaltnadel. Geiser/Baer 12/b/2 (v. c)
11. La famille de saltimbanques au macaque. Kaltnadel. Geiser/Baer 13/b (v. c)
12. Le bain. Kaltnadel. Geiser/Baer 14/b/2 (v. c)
13. La toilette de la mère. Radierung und Schabeisen. Geiser/Baer 15/b/2 (v. c)
14. Salomé. Kaltnadel. Geiser/Baer 17/III/b/2 (v. c)
15. La danse barbare (devant Salomé et Hérode). Kaltnadel. Geiser/Baer 18/b/2 (v. c)

Alle Blätter in ausgezeichneter Erhaltung und sehr schöner Druckqualität.

Schätzung CHF 350 000

Werkverzeichnisse

Geiser/Baer 2–7, 9–15, 17 und 18

Bloch 1–15

Una E. Johnson, Ambroise Vollard Éditeur, New York 1977, Nr. 85

Provenienz

Ambroise Vollard, in den 1930er-Jahren erworben von Privatsammlung Europa, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 1998, Los 103, dort erworben von Privatsammlung Schweiz

Die als «La suite des saltimbanques» bekannten Radierungen und Kaltnadelarbeiten entstanden in den Jahren 1904/05 unmittelbar nach dem Umzug des 22-jährigen Künstlers von Spanien nach Frankreich. Die Blätter entstanden an der Schwelle zwischen Picassos blauer (1901–04) und rosa (1904–06) Periode und sind untrennbar mit Gemälden und Zeichnungen aus derselben Zeit verbunden. Sie markieren eine wichtige Phase des persönlichen und künstlerischen Wandels in Picassos Leben und bieten einen aussergewöhnlichen Einblick in die kreativen Gedanken des jungen Künstlers sowie in das soziale Milieu, in dem er sich nach seiner Niederlassung in einem Atelier im Pariser Viertel Montmartre bewegte.

Da die Drucke bei ihrer Entstehung im Jahr 1904 nie als offiziell herausgegebene Serie gedacht waren, fertigten Picasso und der Drucker Eugène Delâtre nur wenige, meist von Picasso signierte Abzüge an. Im September 1911 kaufte der einflussreiche Kunsthändler Ambroise Vollard 15 Platten von Picasso (Geiser/Baer 8 und 16 befinden sich auf den Rückseiten der Platten von Geiser/Baer 7 und 15), liess sie verstählen und druckte 27 oder 29 Exemplare auf Japanpapier sowie 250 Exemplare auf gelblichem Velin Van Gelder Zonen mit Wasserzeichen. Zu dieser Zeit fasste Vollard die 15 unbenannten Drucke gemeinsam unter dem Titel «La suite des saltimbanques» zusammen.

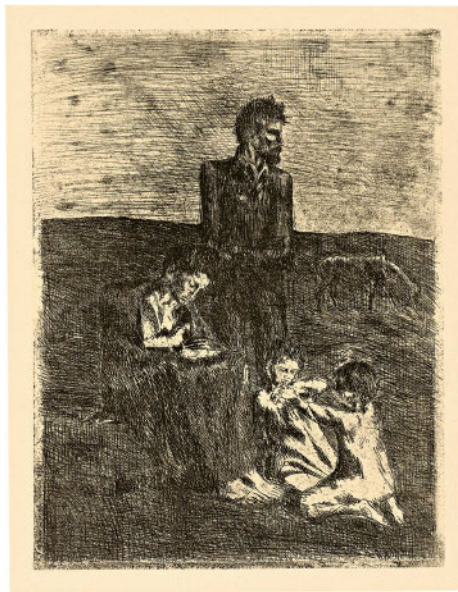
Nach dem Ausdruck der Auflage im Jahr 1913 wurden alle Platten Ende Oktober/Anfang November gestrichen und meist auch mit dem Vermerk auf der Platte «biffé le ... (genaues Datum)» versehen. Von allen gestrichenen Platten existieren zudem auch Belegdrucke. Die vorliegende Suite ist eine höchst seltene, vollständige Folge, die auch das in den meisten Folgen fehlende Blatt «La famille de saltimbanques au macaque» enthält. Bei der Verstählung der Platten 1913 durch Ambroise Vollard wurde diese Platte verätzt, von Vollard aus der Folge ausgeschieden und das Gros der Auflage zerstört. Es haben sich nur wenige Exemplare erhalten.



1



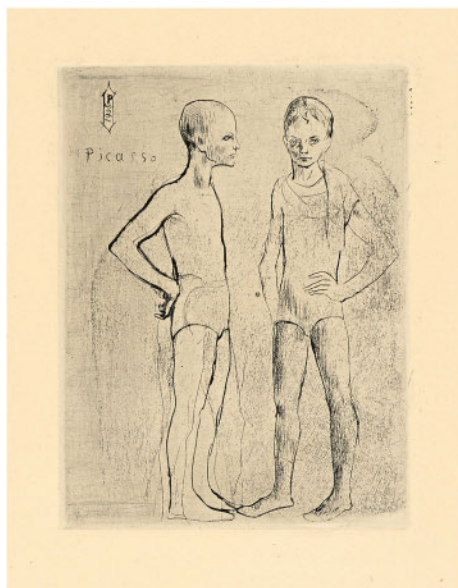
2



3



4



5



9

175 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Minotaure aveugle guidé par Marie-Thérèse au pigeon dans une nuit étoilée

Blatt 97 der «Suite Vollard»

Paris, 3.–7. November und 31. Dezember 1934. Aquatinta, mit Schaber behandelt, Kaltnadel und Stichel auf Büttchen mit Wasserzeichen «Vollard». 24,6 × 34,8 cm, Plattenkante; 34,2 × 44,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso». In sehr schöner Druckqualität und Erhaltung.

Schätzung CHF 80 000

Werkverzeichnisse

Geiser/Baer 437/IV/B/d

Bloch 225

Provenienz

Privatsammlung Schweiz

Eine der wichtigsten Grafiken aus der «Suite Vollard» und das Hauptblatt der vier Blatt umfassenden Folge «Minotaure aveugle guidé par Marie-Thérèse». Es besticht durch seine technische Reife, die der Darstellung eine ausgesprochen malerische Wirkung verleiht. Die Technik der Schabkunst, die nur selten zur Anwendung kommt, liegt hier nahezu in Vollendung vor. Kompositionell ist das Blatt eine wichtige Vorstufe für die in den Monaten März bis April 1935 entstandene «Minotauremachie». Der blinde Minotaurus wird von Marie-Thérèse Walter geführt, der Lebensgefährtin Picassos ab 1927, die im September 1935 die gemeinsame Tochter Maya zur Welt brachte.



176 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Faune dévoilant une dormeuse (Jupiter et Antiope, d'après Rembrandt)

Blatt 27 der «Suite Vollard»

Paris, 12. Juni 1936. Aquatinta, Schabeisen und Stichel auf Montval-Bütten mit Wasserzeichen «Vollard». 31,5 × 41,7 cm, Plattenkante; 34,2 × 45 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso». Unterer Rand unregelmässig. Besonders schöner, kontrastreicher Druck in tadelloser Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnisse

Baer 609/VI/B/d

Bloch 230

Provenienz

Privatsammlung Genf, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2011, Los, 141, dort erworben von Internationale Privatsammlung

«Faune dévoilant une dormeuse» gilt als Hauptblatt der bekannten «Suite Vollard» und entstand am 12. Juni 1936 in Paris. Es ist das letzte Blatt des Themenkreises «Minotaure». Die «Suite Vollard» war ursprünglich von Picasso und Vollard für 3 Drucke auf Pergament, 15 Drucke auf Bütten mit breitem Papierrand und 50 Drucke mit schmalem Papierrand vorgesehen, alle vom Künstler signiert. Vollard nutzte den Frühsommer 1939, um die Auflage mit breitem Rand auf 50 und die Auflage mit schmalem Rand auf 250 zu erhöhen. Vollards Tod 1939 verhinderte die Auslieferung. Erst nach 1945 übernahm der Kunsthändler Henri Marie Petiet den Restbestand der «Suite Vollard» und unterbreitete die Blätter blockweise Picasso zur Signatur, gegen entsprechendes Entgelt. Ein grosser Teil der neuen Auflagen von 50 bzw. 250 Blatt blieb unsigniert.



piuzzo

177 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Les trois Grâces couronnées de fleurs

4 Zustandsdrucke

Paris, 18. Januar 1938. 4 Radierungen, jeweils auf Bütten, teilweise mit Wasserzeichen. Je 30,7 × 20,8 cm, Plattenkante; diverse Blattgrößen: 50,5 × 39 cm, 47,4 × 35,6 cm, 44,6 × 33,5 cm und 50,5 × 39 cm.

1. Unten rechts bezeichnet als «1er état»
2. Unten rechts bezeichnet als «2e état»
3. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso» und darüber bezeichnet mit «Bon à tirer»
4. Unten rechts vom Künstler signiert «Picasso», links nummeriert «1/50».

Jeweils rückseitig Spuren einer alten Montierung, Blatt 1 mit minimalen Griffspuren. Die 4 Blätter insgesamt in sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnisse

Baer 631/I (v. III/D), dort erwähntes Exemplar, 631/II (v. III/D), dort erwähntes Exemplar, 631/III/A/b (v. D) und 631/III/C/b/1 (v. D)
Bloch 303

Provenienz

Slg. Georges Bloch (1901–1984), mit Sammlerstempel (noch nicht bei Lugt) auf der Rückseite
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen

Basel/Høvikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Eine Schweizer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 218/a-d
Bern 1982, Galerie Kornfeld, Pablo Picasso, Graphische Werke 1904–1972, Kat. Nr. 208/1–4
Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies 1904–1972, Kat. Nr. 163/1–4

Das vorliegende Konvolut zeigt vier aufeinanderfolgende Zustandsdrucke einer Radierung, die die drei Grazien mit Blumenkränzen darstellen. Picasso erfasst die drei weiblichen Figuren in engem körperlichem Kontakt, ihre Arme berühren sich, ihre Blicke sind aufeinander gerichtet. Die Linienführung ist dicht und energisch, die Gesichter tragen jene charakteristischen Verzerrungen, die für Picassos Umgang mit dem Frauenkörper typisch sind. Der dunkle Hintergrund kontrastiert mit den hellen Körpern, wobei kräftige Schraffuren die Tiefe des Bildraums erzeugen. Die vier Zustände dokumentieren die fortschreitende Bearbeitung der Kupferplatte, vom ersten Zustand bis zum «Bon à tirer» und dem endgültigen nummerierten Druck.

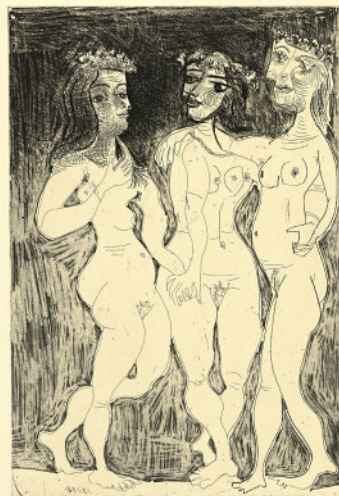
Das Sujet der drei Grazien entstammt der griechischen Mythologie und gehört zu den kanonischen Motiven der europäischen Kunstgeschichte. Picasso greift dieses klassische Thema auf und übersetzt es in eine klassizistische, weniger kubistische Formensprache. Diese Rückbesinnung auf die Antike reflektiert seine Auseinandersetzung mit der Tradition der figürlichen Darstellung, die er zugleich radikal verzerrt und neu interpretiert. Die Arbeit entstand 1938 in Paris und dokumentiert die Vielfalt seiner druckgrafischen Verfahren dieser Zeit.

Die seltene Gruppe von vier Zustandsdrucken, darunter ein Exemplar aus der Auflage der Galerie Louise Leiris, bietet einen genauen Einblick in den schrittweisen Entstehungsprozess dieses Blattes.

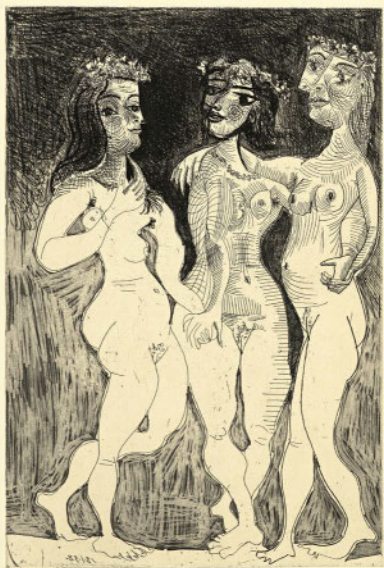
Zus. 4 Blatt



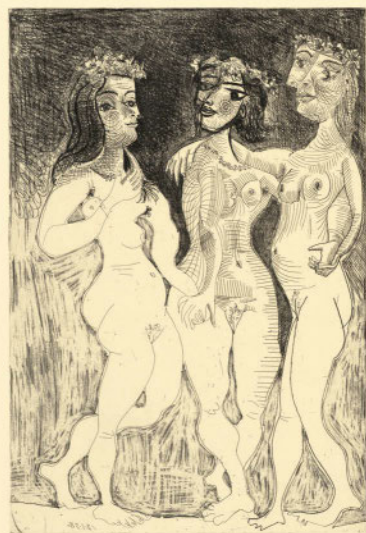
1^{re} état



2^e état



pour le tableau
p. 200



p. 200

178 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Tête de femme n°1. Portrait de Dora Maar

Paris, Januar bis Juni 1939. Farbaquatinta, Schabeisen und Kaltnadel auf Bütten mit Wasserzeichen «Picasso». 29,8 x 23,7 cm, Plattenkante; 44,4 x 34 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift bezeichnet und signiert «Bon à tirer / Picasso». Blatt leicht gebräunt, minim stockfleckig mit leichten Griffspuren, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnisse

Baer 648/C/e (blau) (v. E)

Bloch 1335

Provenienz

Slg. Lacourière, Paris

Internationale Sammlung

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 21. Juni 1984, Los 804, dort erworben von

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

Ausstellungen

Köln 1988, Museum Ludwig, Picasso im Zweiten Weltkrieg

Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies, 1904–1972, Kat. Nr. 169

Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 130c

Hamburg 2002/2003, Bucerius Kunst Forum, Picasso und die Mythen, Kat. Nr. 96

Davos 2026, Kirchner Museum, Kirchner, Picasso

Im Jahr 1939 schuf Pablo Picasso eine Serie von sechs Farbradierungen, die überwiegend in der aufwendigen Aquatinta-Technik ausgeführt wurden und seine Lebensgefährtin Dora Maar (1907–1997) porträtieren. Innerhalb seines grafischen Œuvres nimmt diese Werkgruppe eine besondere Stellung ein, da Picasso nur wenige Druckgrafiken in dieser anspruchsvollen Technik realisierte. Das vorliegende Blatt gilt als eines der schönsten und zugleich reifsten Porträts Dora Maars aus dieser Serie. Die sogenannten «Bon à tirer»-Exemplare – als Druckvorlagen freigegebene Musterabzüge – überliess Picasso seinem Pariser Drucker Roger Lacourière (1892–1966). Die eigentliche Auflage blieb zu Lebzeiten des Künstlers unveröffentlicht und wurde erst nach seinem Tod im Nachlass entdeckt. Bis dahin waren lediglich wenige Probedrucke auf dem Kunstmarkt bekannt. Der Druck entstand mithilfe mehrerer Kupferplatten in den Farben Rot, Ockergelb, Dunkelblau und Hellblau. Gedruckt wurde auf demselben Papier, das Picasso bereits für seine berühmte «Suite Vollard» verwendet hatte. Die Auflage ist grundsätzlich nicht signiert. Signaturen finden sich lediglich auf wenigen Probedrucken sowie auf den «Bon à tirer»-Exemplaren – wie auch auf dem vorliegenden Blatt.



Bon à voir
P. 10
50

179 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Tête de femme n°2. Portrait de Dora Maar

Paris, April–März 1939. Farbaquatinta, Schaber und Kaltnadel auf festem Bütten Montval mit Wasserzeichen. 29,9 × 23,9 cm, Plattenkante; 45 × 34 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler signiert «Picasso» und darüber bezeichnet «Bon à tirer». Rückseitig nochmals in Grüntift signiert und bezeichnet «tête de femme IV» und «Lacourière 4». Leichte Flecken ausserhalb der Darstellung. Rückseitig mit Resten einer alten, umlaufenden Museumsmontierung. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnisse

Baer 650/C/f (v. E), dort erwähntes Exemplar

Bloch 1340, mit Nachtrag in Bd. IV, Nr. 1340

Provenienz

Atelier Picasso

Slg. Göran Bergengren (1921–1972), Lugano, versteigert bei

Auktion Kornfeld und Klipstein, Bern, 13. Juni 1969, Los 81, dort erworben von

Slg. Ted Lapidus, Frankreich, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22. Juni 1990, Los 113

Gallery Takamiya, Kawanishi

Privatsammlung USA, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 18. Juni 2004, Los 126, dort erworben von

Internationale Privatsammlung

Ausstellung

Davos 2026, Kirchner Museum, Kirchner, Picasso

Die vier Farbplatten dieses Porträts von Dora Maar, Picassos Lebensgefährtin, entstanden in den Monaten März und April 1939. Die Rotplatte trägt in Kaltnadel das Datum «20.4.39».

Picasso schuf zwischen Januar und Juni 1939 gesamthaft sieben Porträts nach seiner Freundin Dora Maar. Sie sind alle in ähnlichem Format gehalten, in farbiger Aquatinta ausgeführt und durch Arbeiten in Kupferstich, mit der kalten Nadel und dem Schaber ergänzt (vgl. die genauen Angaben bei Baer, Band III, Nrn. 648, 650 bis 655). Picasso plante 1939 für jedes Blatt eine Auflage und übergab die «Bon à tirer»-Exemplare seinem Drucker Lacourière in Paris. Wohl wegen des Kriegsausbruchs Anfang September 1939 wurden die Auflagen nicht sofort, sondern vermutlich erst 1942 gedruckt. Der deutschen Besatzung wegen behielt Picasso die Auflagen bei sich, ohne sie zu signieren oder zu nummerieren. Die Auflagen wurden erst nach Picassos Tod in einem seiner Ateliers aufgefunden. Die «Bon à tirer»-Exemplare gingen um 1955 an eine Ausstellung nach Cannes und wurden dort, gegen den Willen des Druckers und Besitzers, an den schwedischen Sammler Göran Bergengren verkauft.

Brigitte Baer weist darauf hin, dass das vorliegende Blatt sicherlich nur von vier Platten gedruckt wurde, dass aber zwei dieser Platten «à la poupée» durch zusätzliche Farben ergänzt wurden.

Im Rahmen des grafischen Werkes von Picasso eine Seltenheit ersten Ranges und in dieser Form ein Unikat.



Ben & four
Dicks 10

180 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Nu debout. I

Paris, 25. April 1939. Aquatinta, Stichel, Kaltnadel und Kohlepulver auf Montval Bütten. 29,5 × 9,6 cm, Plattenkante; 38,7 × 28,2 cm, Blattgrösse. In ausgezeichneter Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000

Werkverzeichnis

Baer 656/IV/a (v. b), dort erwähntes Exemplar

Provenienz

Slg. Marina Picasso, Genf/New York/Cannes, Lugt 3698

Galerie Jan Krugier, Genf, Inv. Nr. 22648

Privatsammlung Deutschland, versteigert bei

Auktion Galerie Kornfeld, 17. Juni 2011, Los 142, dort erworben von

Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Dallas/Brooklyn/Detroit/Denver 1983–1984, Museum of Art/Brooklyn Museum/Institute of Arts/Art Museum, Picasso the Printmaker, Graphics from the Marina Picasso Collection, Kat. Nr. 74/c

Köln 1988, Museum Ludwig, Picasso im Zweiten Weltkrieg 1939–1945, Kat. Nr. 65

New York 1994–1995, The Museum of Modern Art, A Century of Artists Books, Kat. Nr. 93

Das vorliegende Blatt zeigt eine stehende weibliche Aktfigur in ausgesprochen schmalem, hochrechteckigem Format. Der Körper ist in facettenartige Flächen zerlegt, die durch dichte, in unterschiedliche Richtungen gesetzte Schraffuren modelliert werden. Kopf und Gesicht sind kubistisch aufgefächert, mit einem im Profil angelegten Auge und stilisierten Gesichtszügen, während der Torso durch scharf konturierte Binnenlinien in Volumen gegliedert wird. Die Kombination aus Aquatinta, Stichel, Kaltnadel und Kohlepulver erzeugt ein reiches Spektrum an Grauwerten, von tiefem Schwarz im unteren Bildrand bis zu feinen, licht gehaltenen Partien im Kopf und in den Schultern.

Das Blatt entstand 1939 in Paris, einer Phase, in der sich Picasso in seiner Druckgraphik verstärkt mit der Verbindung von zeichnerischer Linie und plastischem Volumen auseinandersetzte, was sich in der säulenhaft aufragenden, an Skulptur gemahnenden Figur äussert. Stilistisch schliesst die Aktfigur an die kubistisch geprägte Formensprache seines Spätwerks der 1930er Jahre an. Als einzig bekanntes Exemplar dieses bei Baer verzeichneten Zustands nimmt das Blatt eine Sonderstellung ein, während ein weiterer, davon verschiedener Abzug zusammen mit einem anderen Sujet (Baer 657b) auf einem Bogen gedruckt und im Musée Picasso in Paris aufbewahrt wird.



181 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

Vénus et l'Amour, d'après Cranach

Paris, 30. Mai 1949. Aquatinta, Stichel und Kaltnadel auf festem Velin Rives. 79,6 × 43 cm, Plattenkante; 99,5 × 59,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts mit Signaturstempel «Picasso», links nummeriert «13/50». Tadellos in Druckqualität und Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnisse

Baer 876/VI/B/a (v. C)
Bloch 1835

Provenienz

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

Ausstellungen

Bern 1982, Galerie Kornfeld, Pablo Picasso, Graphische Werke 1904–1972, Kat. Nr. 248
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. 204
Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies 1904–1972, Kat. Nr. 186
Düsseldorf 2017, Museum Kunstpalast, Lucas Cranach der Ältere, Kat. Nr. 209

Inspiziert wurde Picasso durch eine Postkarte, die ihm der Galerist Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979) schickte. Die Karte zeigte das Gemälde «Venus und Amor», das sich heute in der Gemäldegalerie in Berlin befindet. Picasso schätzte Lucas Cranach den Älteren (1472–1553) sehr und zog diesen den italienischen Renaissancemalern entschieden vor.

Zwischen 1975 und 1977 liess die Galerie Louise Leiris im Atelier Crommelynck eine Auflage von 50 Exemplaren drucken, die 1979 publiziert wurde.



ガムロ

182 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

103 Linolschnitte der Édition Louise Leiris, Paris

Schätzung CHF 5000 000*

Provenienz

Galerie Louise Leiris, Paris, dort erworben von
Privatsammlung Frankreich

In seinem äusserst umfangreichen grafischen Œuvre nehmen die hauptsächlich zwischen 1958 und 1965 in zwei Phasen entstandenen «Linos» eigentlich einen kleinen, aber ungemein bedeutenden Teil ein. Von den Linolschnitten, die Picasso schuf, wurden einige nur als einzelne Probedrucke hergestellt, viele jedoch schliesslich in einer Auflage von 50 Exemplaren von der Galerie Louise Leiris in Paris herausgegeben. In kaum einem anderen Medium verband Picasso technische Innovation, malerisches Denken und gestalterische Freiheit auf vergleichbare Weise. Was als Experiment mit einem bis dahin eher unscheinbaren Druckverfahren begann, entwickelte sich zu einem der originellsten Beiträge zur Druckgrafik des 20. Jahrhunderts. Seit 1948 hielt sich Picasso regelmässig in Vallauris auf, wo er zunächst vor allem mit der Keramik arbeitete. Dort lernte er den Drucker Hidalgo Arnéra kennen, dessen Atelier die Plakate für die Keramikausstellungen in Vallauris druckte. Wahrscheinlich waren es gerade diese Arbeiten, die Picassos Aufmerksamkeit auf das Linoleum als Drucktechnik lenkten. Das preiswerte, leicht zu bearbeitende Material war in der Plakatgestaltung seit Langem verbreitet, galt innerhalb der freien Kunst jedoch kaum als anspruchsvolles grafisches Medium. Picasso erkannte rasch dessen künstlerische Möglichkeiten. Das weiche, homogene Linoleum erlaubte ein unmittelbares Arbeiten und bot im Gegensatz zum Holzschnitt keinerlei Einschränkung durch eine natürliche Maserung. Linien konnten mit grosser Freiheit geführt, zugleich aber auch feinste Details präzise herausgearbeitet werden. Hidalgo Arnéra erinnerte sich später, Picasso habe das Material behandelt, «als hätte er sein Leben lang nichts anderes gemacht». Die ersten Linolschnitte entstanden noch nach dem traditionellen Verfahren, bei dem für jede Farbe eine eigene Druckplatte benötigt wurde. Diese Methode war technisch aufwendig und schränkte die spontane Arbeitsweise des Künstlers erheblich ein. Den entscheidenden Anstoss zu einer neuen Lösung gab Hidalgo Arnéra. Er schlug Picasso vor, sämtliche Farben nacheinander von einer Linoleumplatte zu drucken. Picasso erkannte sofort das schöpferische Potenzial dieses sogenannten Eliminations- oder Reduktionsverfahrens und entwickelte es innerhalb kürzester Zeit zu einer bis dahin ungekannten Vollendung. Ausgangspunkt ist eine einzelne Platte, die zunächst in der hellsten Farbe gedruckt wird. Anschliessend schneidet der Künstler jene Partien heraus, welche diesen Farbton behalten sollen, bevor die nächste – meist dunklere – Farbe darüber gedruckt wird. Dieser Vorgang wiederholt sich bis zum letzten Druckgang, der häufig in Schwarz erfolgt. Mit jedem Schnitt verändert sich die Platte unwiderruflich; ein früherer Zustand lässt sich nicht mehr herstellen. Gerade diese Endgültigkeit verlangte ein aussergewöhnliches Vorstellungsvermögen. Als Beispiel sei hier «Femme assise au chignon» (Baer 1298; Bloch 1071) genannt: Zuerst druckt Picasso die ganze Platte in einem Hellbraun, dann schneidet er den eigentlichen Kopf aus der Platte und druckt ihn in einem dunkleren Hellbraun über die «Tonplatte» (1er état), dann schneidet er weitere Teile aus der Platte und druckt in Braun über die beiden Schichten (Ile état), schneidet noch einmal Teile weg und druckt schliesslich in Schwarz über die vorhergehenden Zustände (IIle état). Viermal druckt Arnéra die Platte, bevor der Künstler schliesslich sein Einverständnis zur Herstellung

der Auflage gibt. Einige Platten hat er in bis zu drei unterschiedlichen Zuständen zu Auflagedrucken verarbeitet (etwa Baer 1297, 1304 oder 1338), was beim Druck deutlich mehr Abzüge pro Zustand erforderte. Bei einigen verwendete er als Ergänzung zur Platte einen in Linolschnitt gedruckten, gleichen Rahmen, den er bei mehreren Auflagedrucken einsetzte (etwa Baer 1320, 1323 oder 1337).

Picasso musste die endgültige Komposition also bereits zu Beginn vollständig vor Augen gehabt haben und entwickelte das Bild gleichsam rückwärts. Brigitte Baer hat diesen Entstehungsprozess in ihrem siebenbändigen Werkverzeichnis «Picasso. Peintre-Graveur» (1986–1996, Galerie Kornfeld Verlag, Bern) minutiös dokumentiert. Die einzelnen Zustände zeigen eindrucksvoll, wie Picasso das Bild Schicht für Schicht entwickelte und Farbe zu einem konstruktiven Element der Komposition machte.

Von entscheidender Bedeutung war dabei die Zusammenarbeit mit Hidalgo Arnéra. Jeder Druckgang verlangte höchste Präzision, da bereits geringste Verschiebungen die Passgenauigkeit der Farben beeinträchtigt hätten. Während Picasso die Platte nach jedem Druck weiterbearbeitete, musste Arnéra sämtliche Abzüge eines Zustandes fertigstellen. Für eine Auflage von fünfzig Exemplaren waren deshalb zahlreiche zusätzliche Drucke erforderlich – Probedrucke, Farbvarianten und Zustandsdrucke eingeschlossen. Erst wenn Künstler und Drucker mit dem Ergebnis zufrieden waren, begann der eigentliche Auflagedruck. Gerade in dieser Verbindung von präziser Planung und schöpferischer Freiheit liegt die besondere Bedeutung von Picassos Linolschnitten. Hinter ihrer scheinbaren Leichtigkeit verbirgt sich ein ausserordentlich komplexer Arbeitsprozess. Aus einem Material, das lange Zeit vor allem mit Plakat- und Gebrauchsgrafik verbunden war, schuf Picasso Werke von aussergewöhnlicher malerischer Kraft und technischer Raffinesse und erhob den Linolschnitt endgültig in den Rang eines autonomen künstlerischen Mediums.

Von den insgesamt gut 170 Linolschnitten wurden 25 als Plakate konzipiert. Von ca. 35 Linolschnitten entstanden nur Probedrucke oder vereinzelte Abzüge. Gut 110 der Blätter wurden aber als Auflagen mit unterschiedlicher Anzahl von Exemplaren herausgegeben, mehrere Male bei der Édition Galerie Madoura, Cannes, einmal bei Berggruen, Paris, oder anderen. Die wichtigsten 104 Linolschnitte wurden von der Hauptgalerie des Künstlers, der Galerie Louise Leiris in Paris, in der üblichen Picasso-Auflage von 50 Exemplaren herausgegeben. Ein französischer Privatsammler konnte aus den Beständen der Galerie Leiris 103 Blätter mit der einheitlichen Nummerierung «45/50» erwerben. Bis zum Blatt «Visage» (Baer 1339) entsprechen die Blätter der normalen Edition. Die beiden letzten vorhandenen Blätter, «Étreinte I und II», weisen zwar die Nummerierung «45/50» auf, sind aber keine reinen Linolschnitte, sondern wurden von Picasso zusätzlich in seiner eigens entwickelten Spültechnik (Rinçage) mit Tusche überarbeitet. Das letzte Blatt in Linolschnitt, das 1965 von Leiris herausgegeben wurde, «Peintre et modèle au fauteuil à bascule» (Baer 1359), fehlt in der Sammlung. Es ist möglich, dass wegen der angewendeten Reduktionstechnik nicht genügend Blätter für die Auflagennummer zur Verfügung standen. Wir konnten dies leider nicht in Erfahrung bringen. In der vorliegenden Form mit 103 der total 104 einheitlich nummerierten Blätter gibt es die Serie unseres Wissens nur in der hier angebotenen Gruppe. Alle Hauptblätter sind enthalten, nur der letzte Linolschnitt fehlt. Die praktisch komplette Serie der Auflagedrucke der Galerie Louise Leiris, Paris, ist ein eindruckliches Zeugnis der grossartigen Bildgestaltungen Picassos und der Druckgrafik überhaupt.



Portrait de jeune fille, d'après Cranach le jeune II. Cannes, 4. Juli 1958. Baer 1053/C/a (v. b). Bloch 859. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 53,4 cm, Druckstock; 76,8 x 57,1 cm,

Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Blaustift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Mit leichtem Lichtrand oben und unten. Farbfrisch und insgesamt in sehr schöner Erhaltung



Buste de femme: Jacqueline. Cannes, 24. Juni 1959 und 9. April 1960. Baer 1213/II/B/a (v. b). Bloch 947. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 65,6×53,8 cm, Druckstock; 75,5×62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Plante aux toritos. Cannes, 25. Juni 1959 und 9. April 1960. Baer 1214/II/B/a (v. C). Bloch 948. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 65,9×53,8 cm, Druckstock; 75,4×62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



L'aubade, avec femme dans un fauteuil. Cannes, 9. September 1959. Baer 1232/II/B/a (v. b). Bloch 917. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2×64,2 cm, Druckstock; 62×75,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



L'aubade, avec femme endormie. Cannes, 21. September 1959. Baer 1234/II/B/a (v. b). Bloch 916. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8×63,8 cm, Druckstock; 62×75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



L'aubade, avec guitariste. Cannes, 21. September 1959. Baer 1235/III/B/a (v. b). Bloch 918. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53×64 cm, Druckstock; 62×75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minimaler Lichtrand oben links. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



L'aubade, avec joueur d'harmonica. Cannes, 21. September 1959. Baer 1236/III/B/a (v. b). Bloch 919. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53×64 cm, Druckstock; 62,1×75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minimaler Lichtrand oben links. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Pique I. Cannes und/oder Vauvenargues, 23. August 1959. Baer 1219/II/B/a (v. b). Bloch 944. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 16,6 × 22,5 cm, Druckstock; 37,6 × 48 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Mit leichtem Lichtrand oben und unten. Insgesamt in sehr schöner Erhaltung



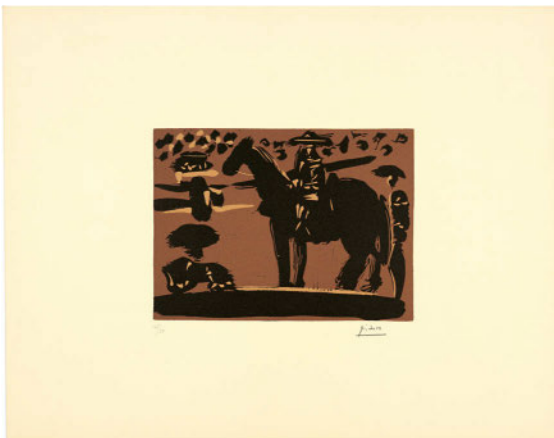
Pique II. Cannes, 31. August und 31. Oktober 1959. Baer 1228/B/b/2/a (v. β). Bloch 911. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64 cm, Druckstock; 62,3 × 75,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Avant la pique I. Cannes und/oder Vauvenargues, 23. August 1959. Baer 1220/II/B/a (v. b). Bloch 946. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 16,5 × 22,5 cm, Druckstock; 37,7 × 48 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minimaler Lichtrand am unteren Rand. Farbfrisch und in sehr schöner Erhaltung



Avant la pique II. Cannes und/oder Vauvenargues, 24. August 1959. Baer 1224/II/B/a (v. b). Bloch 941. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 54,5 × 67,5 cm, Druckstock; 62 × 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador entrant dans l'arène. Cannes und/oder Vauvenargues, 23. August 1959. Baer 1221/II/B/a (v. b). Bloch 942. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 16,5 × 22,4 cm, Druckstock; 37,7 × 48 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Farol. Cannes und/oder Vauvenargues, 24. August 1959. Baer 1223/II/B/a (v. b). Bloch 945. Farblinolschnitt auf Velin Arches. 16,5 × 22,6 cm, Druckstock; 37,5 × 48 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



45/50

Picasso

La pique. Cannes, 30. August 1959. Baer 1227/B/a (v. b). Bloch 908. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 63,7 cm, Druckstock; 62,1 × 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Banderilles. Cannes und/oder Vauvenargues, 24. August 1959. Baer 1222/II/B/a (v. b). Bloch 943. Farblinolschnitt auf Velin. 16,4 × 22,3 cm, Druckstock; 37,6 × 48 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Blatt leicht gebräunt und mit Lichtrand. In guter Erhaltung



Le bandillero. Vauvenargues und/oder Cannes, 26. August 1959. Baer 1225/IV/B/a (v. b). Bloch 940. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,5 × 63,8 cm, Druckstock; 62,3 × 75 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador. Cannes, 30. August 1959. Baer 1226/II/B/a (v. b). Bloch 909. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64 cm, Druckstock; 62 × 75,2 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador et taureau. Cannes, 5. und 6. September 1959. Baer 1229/IV/B/a (v. C). Bloch 907. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 63,8 cm, Druckstock; 62,2 × 75,3 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Taureau et picador. Cannes, 5. und 6. September 1959. Baer 1230/II/B/a (v. C). Bloch 910. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 × 64 cm, Druckstock; 62,4 × 75,2 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador et torero attendant le paseo de cuadrillas. Cannes, 8. September 1959. Baer 1231/II/B/a (v. C). Bloch 906. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 × 64 cm, Druckstock; 62,2 × 75,1 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador debout avec son cheval. Cannes, 23. September 1959. Baer 1237/B/a (v. b). Bloch 912. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,3 × 53,3 cm, Druckstock; 75,1 × 62 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Picador debout avec son cheval et une femme. Cannes, 25. September 1959. Baer 1238/B/a (v. C). Bloch 913. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 × 53 cm, Druckstock; 75,4 × 62,1 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



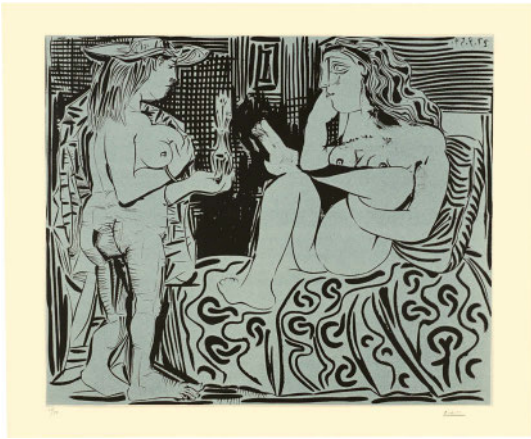
Pique III. Cannes, 13. Oktober 1959. Baer 1243/III/B/a (v. C). Bloch 920. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 × 64 cm, Druckstock; 62,1 × 75,4 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



La pique cassée. Cannes, 13. Oktober 1959. Baer 1244/B/a (v. C). Bloch 921. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,4 × 64 cm, Druckstock; 62,3 × 75,4 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



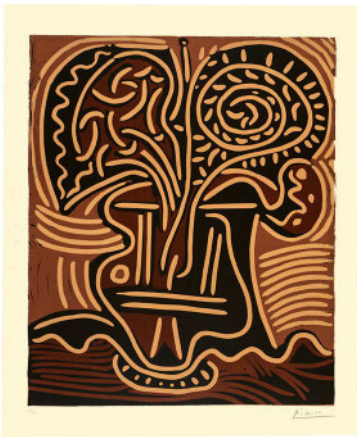
Portrait de Jacqueline accoudée. Cannes, 2. Oktober 1959. Baer 1240/B/a (v. C). Bloch 922. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,2 × 53,2 cm, Druckstock; 75,4 × 62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



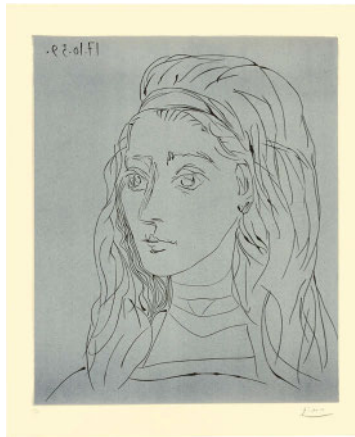
Deux femmes avec un vase à fleurs. Cannes, 27. September 1959. Baer 1239/IV/B/a (v. C). Bloch 915. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,4×64,5 cm, Druckstock; 62,1×75,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Les vendageurs. Cannes, 3. Oktober 1959. Baer 1241/V/B/a (v. b). Bloch 937. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,5×64,5 cm, Druckstock; 62,2×75,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



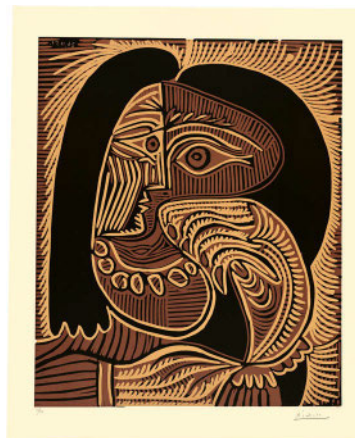
Bouquet dans un vase. Cannes, 5. Oktober 1959. Baer 1242/III/B/a (v. C). Bloch 914. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,3×53,1 cm, Druckstock; 75,1×62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Druckspuren am linken Rand. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Portrait de Jacqueline. Cannes, 17. Oktober 1959. Baer 1245/B/a (v. C). Bloch 923. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64×53 cm, Druckstock; 75,2×62,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Tête de femme de profil. Cannes, 20. Oktober 1959. Baer 1246/IV/B/a (v. V). Bloch 905. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,3×53,3 cm, Druckstock; 75,1×62,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



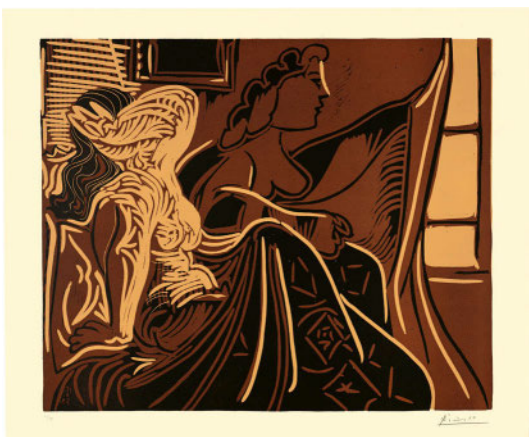
Portrait de Jacqueline accoudée, au collier. Cannes, 24. November 1959. Baer 1258/II/B/a (v. C). Bloch 928. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,5×52,8 cm, Druckstock; 75,1×60,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



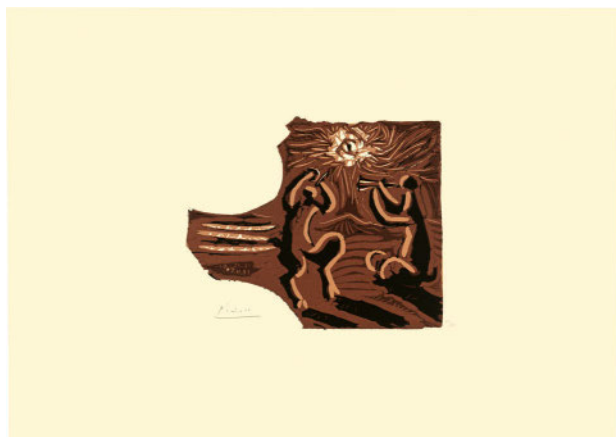
Trois femmes au réveil. Cannes, 8. November 1959. Baer 1248/III/B/a (v. b). Bloch 926. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2 × 64,2 cm, Druckstock; 62 × 75,5 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Deux femmes au réveil. Cannes, 8. November 1959. Baer 1249/II/B/a (v. C). Bloch 925. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64 cm, Druckstock; 62,1 × 75,4 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



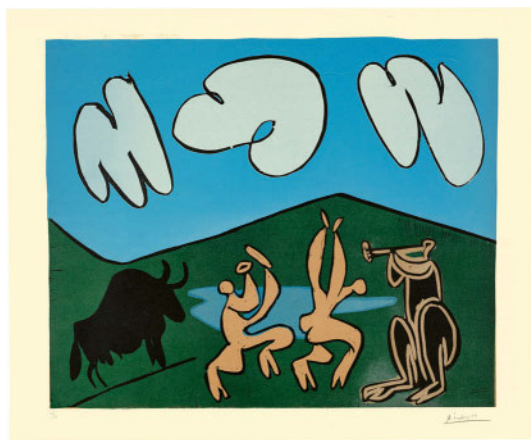
Le matin, deux femmes au réveil. Cannes, 15. November 1959. Baer 1252/II/B/a (v. b). Bloch 924. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64,3 cm, Druckstock; 62 × 75,3 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Petite bacchanale. Vallauris, 13. November 1959. Baer 1250/B/d/2/a (v. β). Bloch 1020. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 21,8 × 26,2 cm, Druckstock; 45 × 62,8 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minimale randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



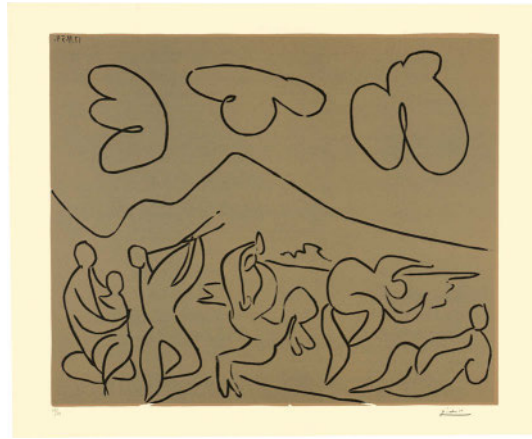
Bacchanale: Flûtiste et danseurs aux cymbales. Cannes, 15. November 1959. Baer 1251/II/B/a (v. C) Bloch 939. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2 × 64,3 cm, Druckstock; 62,1 × 75,4 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minimale randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale au taureau noir. Cannes, 16. November 1959. Baer 1253/B/g/2/a (v. β). Bloch 935. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,7 × 63,8 cm, Druckstock; 61,8 × 75 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Randseitige minimale Druckspuren. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale avec une femme assise tenant un bébé. Cannes, 17. November 1959 und 5. Februar 1960.. Baer 1254/III/B/a (v. b). Bloch 929. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 × 53 cm, Druckstock; 75,1 × 62,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale. Cannes, 17. November 1959. Baer 1255/B/a (v. C). Bloch 927. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2 × 64,1 cm, Druckstock; 62,4 × 75,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Danse nocturne avec un hibou. Cannes, 18. November 1959. Baer 1256/II/B/a (v. C). Bloch 936. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2 × 64,3 cm, Druckstock; 62,1 × 75,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale au taureau. Cannes, 30. November 1959. Baer 1262/B/b/2/a (v. β). Bloch 932. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,7 × 64,3 cm, Druckstock; 62,2 × 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Faunes et chèvre. Cannes, November 1959. Baer 1263/B/h/2/α (v. β). Bloch 934. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 × 63,8 cm, Druckstock; 62,1 × 75,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale au hibou. Cannes, 2. Dezember 1959. Baer 1265/B/a (v. C). Bloch 938. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,2 × 64,2 cm, Druckstock; 62,1 × 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime randseitige Verfärbungen. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung

Couple et flûtistes au bord d'un lac. Cannes, 25. November 1959. Baer 1259/B/j/2/α (v. β). Bloch 930. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64 cm, Druckstock; 62,1 × 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale avec chevreau et spectateur. Cannes, 27. November 1959. Baer 1260/B/i/2/α (v. β). Bloch 931. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,7 × 63 cm, Druckstock; 62 × 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Bacchanale à l'acrobate. Cannes, November 1959. Baer 1264/B/e/2/α (v. β). Bloch 933. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,5 × 63,9 cm, Druckstock; 62 × 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung





Danaé. Mougins, 22. Januar und 25. Februar 1962. Baer 1286/IV/B/a (v. b). Bloch 1084. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 26,9 × 34,8 cm, Druckstock; 44,8 × 62,7 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Variation sur «le déjeuner sur l'herbe de Manet». Mougins, 4. Juli, 23. und 24. November 1961. Baer 1277/I/B/a (v. B). Bloch 1023. Linolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 64 cm, Druckstock; 62 × 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait de Jacqueline de face I. Mougins, 21. Dezember 1961. Baer 1278/III/B/a (v. b). Bloch 1064. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 52,6 cm, Druckstock; 75,3 x 62,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Portrait de Jacqueline au chapeau de paille. Mougins, 14. Januar 1962. Baer 1279/IV/B/a (v. b). Bloch 1067. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 x 53 cm, Druckstock; 75,1 x 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Linker Rand mit Druckspuren. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Portrait de Jacqueline de face II. Mougins, 15. Januar 1962. Baer 1280/IV/B/a (v. b). Bloch 1063. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 53 cm, Druckstock; 75,1 x 61,6 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



Jacqueline au chapeau de paille. Mougins, 16. Januar 1962. Baer 1281/V/B/a (v. b). Bloch 1073. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9 × 27 cm, Druckstock; 62,8 × 44,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung



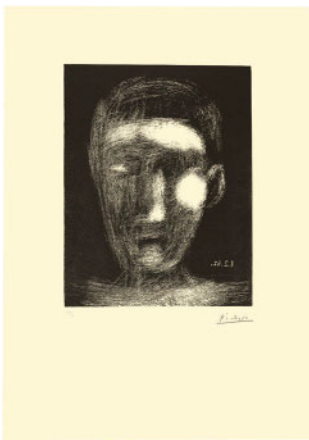
Portrait de Jacqueline au chapeau de paille multicolore. Mougins, 17. Januar 1962. Baer 1283/B/d/2/α (v. β). Bloch 1074. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,5 × 26,8 cm, Druckstock; 63 × 44,6 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



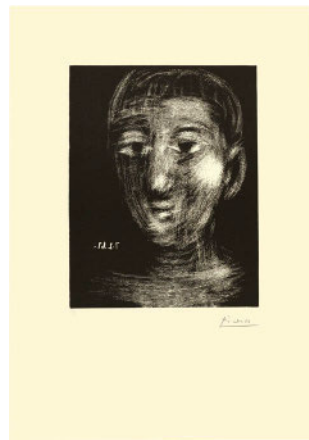
Portrait stylisé de Jacqueline. Mougins, 21. Januar 1962. Baer 1285/IV/B/a (v. b). Bloch 1065. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 x 52,8 cm, Druckstock; 75,3 x 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Le déjeuner sur l'herbe, d'après Manet I. Mougins, 26. Januar und 13. März 1962. Baer 1287/V/B/a (v. b). Bloch 1027. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53,4 × 64,3 cm, Druckstock; 62 × 75,4 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



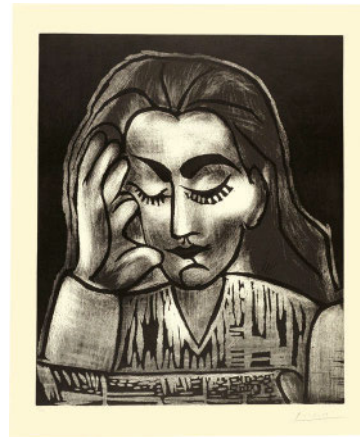
Tête de garçon II. Mougins, 6. Februar 1962. Baer 1289/II/B/a (v. b). Bloch 1025. Linolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 × 27,2 cm, Druckstock; 62,9 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Tête de garçon III. Mougins, 7. Februar 1962. Baer 1290/II/B/a (v. b). Bloch 1026. Linolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35 × 27 cm, Druckstock; 63 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



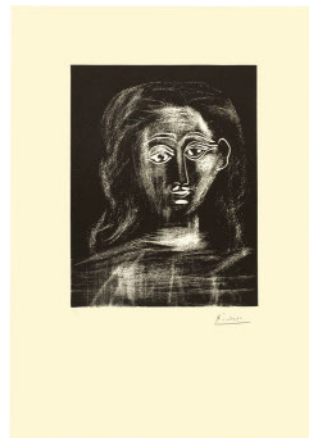
Tête de faune. Mougins, 7. Februar 1962. Baer 1291/B/b/2/α (v. β). Bloch 1094. Farblinolschnitt auf Velin mit Wasserzeichen. 64 × 52,8 cm, Druckstock; 75,3 × 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



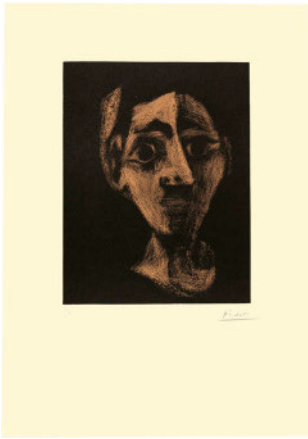
Jacqueline lisant. Mougins, 8. Februar 1962 und wohl Anfang Juli 1964. Baer 1292/B/b/1 (v. 2). Bloch 1181. Linolschnitt auf Velin Arches Rives mit Wasserzeichen. 64 × 52,8 cm, Druckstock; 75,1 × 62,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Minime Verfärbungen im äusseren Papierrand. In ausgezeichneter Erhaltung



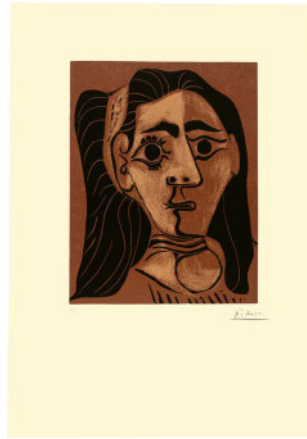
Grande tête de femme au chapeau. Mougins, 9. Februar 1962. Baer 1293/IV/B/a (v. b). Bloch 1078. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 × 53,1 cm, Druckstock; 75,3 × 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



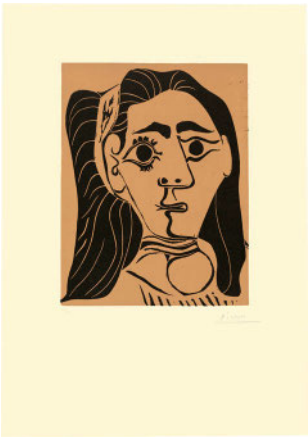
Jacqueline aux cheveux flous, en buste. Mougins, 12. Februar 1962. Baer 1295/B/a (v. b). Bloch 1091. Linolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 × 26,9 cm, Druckstock; 62,8 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



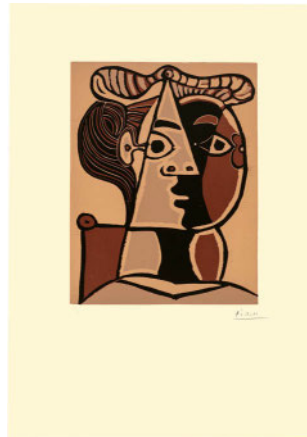
Jacqueline au bandeau I. Mougins, 13. Februar 1962. Baer 1297/II/A/b/1 (v. II). Bloch 1090. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35,1×27,1 cm, Druckstock; 62,9×44,6 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Jacqueline au bandeau II. Mougins, 13. Februar 1962. Baer 1297/III/A/b/1 (v. 2). Bloch 1080. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35,1×27,1 cm, Druckstock; 63×44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



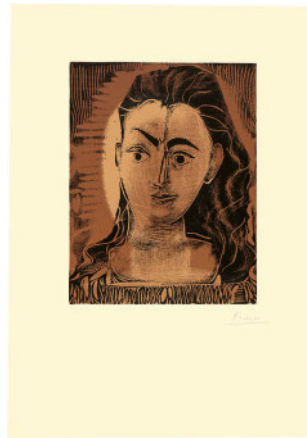
Jacqueline au bandeau III. Mougins, 13. Februar 1962. Baer 1297/III/B/b/1 (v. 2). Bloch 1079. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35,1×27,1 cm, Druckstock; 62,5×44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Femme assise au chignon. Mougins, 15. Februar 1962. Baer 1298/III/B/a (v. b). Bloch 1071. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9×27 cm, Druckstock; 63×44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Tête de femme au chapeau. Mougins, 15. Februar und 1. März 1962. Baer 1299/III/B/a (v. b). Bloch 1070. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9×27 cm, Druckstock; 63×44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



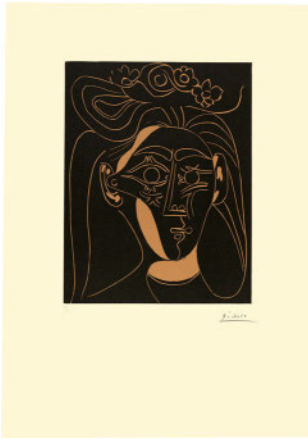
Portrait de Jacqueline en robe imprimée. Mougins, 15. Februar und 7. März 1962. Baer 1300/B/b/1 (v. 2). Bloch 1082. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35×26,9 cm, Druckstock; 63,2×44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Jacqueline au bandeau de face. Mougins, 17. Februar 1962. Baer 1303/III/B/a (v. b). Bloch 1069. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 x 52,8 cm, Druckstock; 75,3 x 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



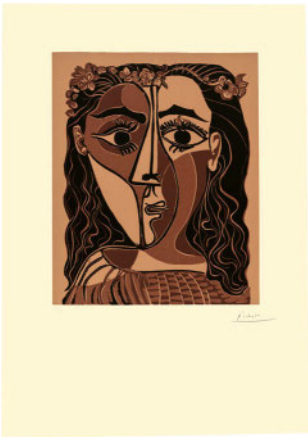
Portrait de Jacqueline aux cheveux lisses. Mougins, 16. Februar 1962. Baer 1302/IV/B/a (v. b). Bloch 1066. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,4 x 52,7 cm, Druckstock; 75,2 x 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



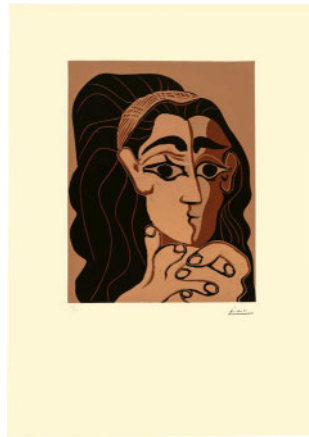
Jacqueline au chapeau à fleurs I. Mougins, 19. Februar 1962. Baer 1304/A/I/A/b/1 (v. B). Bloch 1076. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9 × 27 cm, Druckstock; 62,8 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Jacqueline au chapeau à fleurs II. Mougins, 19. Februar und 30. März 1962. Baer 1304/B/b/1 (v. 2). Bloch 1149. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 × 40 cm, Druckstock; 62,8 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



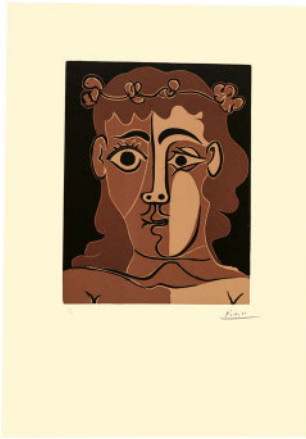
Petite tête de femme couronnée de fleurs. Mougins, 20. Februar 1962. Baer 1305/III/B/a (v. b). Bloch 1068. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 36,6 × 29,9 cm, Druckstock; 63 × 44,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



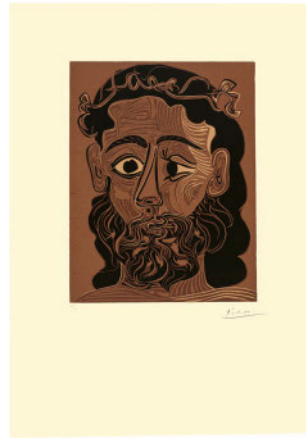
Portrait de Jacqueline au bandeau, accoudée. Mougins, 21. Februar 1962. Baer 1306/III/B/a (v. b). Bloch 1081. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9 × 27 cm, Druckstock ; 63 × 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



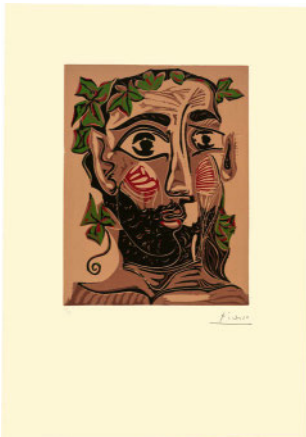
Grand nu dansant. Mougins, 4. März 1962. Baer 1309/VI/B/a (v. b). Bloch 1085. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 × 52,9 cm, Druckstock; 75,3 × 62 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



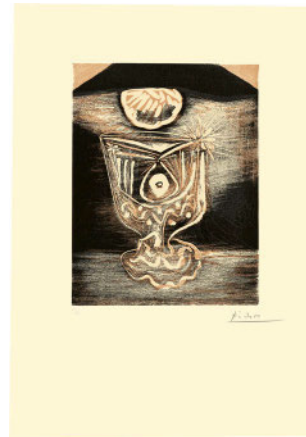
Jeune homme couronné de feuillage. Mougins, 1. März 1962. Baer 1307/III/B/a (v. b). Bloch 1087. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9 x 26,9 cm, Druckstock; 63 x 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Homme barbu couronné de feuilles de vigne. Mougins, 2. März 1962. Baer 1308/V/B/a (v. b). Bloch 1088. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,9 x 26,9 cm, Druckstock; 63,1 x 44,4 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Homme barbu couronné de vigne. Mougins 6. März 1962. Baer 1310/VI/B/a (v. b). Bloch 1089. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 x 26,7 cm, Druckstock; 63 x 44,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Le verre sous la lampe. Mougins, wohl Ende März 1962. Baer 1314/B/b/2/a (v. b). Bloch 1103. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35,2 x 27 cm, Druckstock; 63 x 44,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



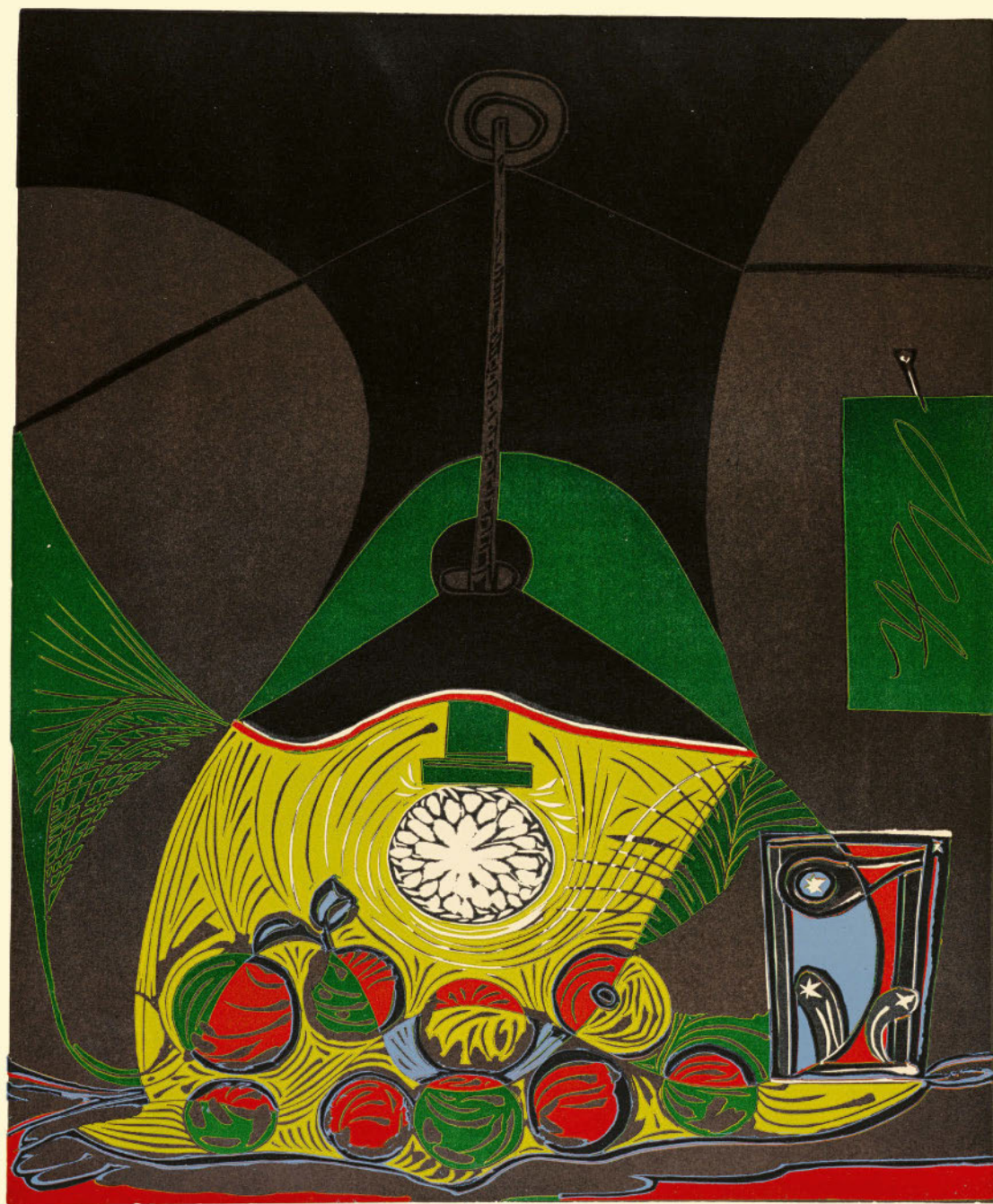
Nature morte au casse-croûte I. Mougins, 23. März und 18. April 1962. Baer 1315/IV/A/b/1 (v. 2). Bloch 1100. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,3 x 53 cm, Druckstock; 75,2 x 62,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Nature morte au casse-croûte II. Mougins, 23. März und 18. April 1962. Baer 1315/IV/B/b/1 (v. C). Bloch 1099. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64,3 x 53 cm, Druckstock; 75,2 x 62,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Nature morte au verre sous la lampe. Mougins 19. März 1962. Baer 1312/V/B/a (v. C). Bloch 1101). Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 x 63,9 cm, Druckstock; 62,3 x 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Nature morte à la suspension. Mougins, 22. März 1962. Baer 1313/B/g/2/alpha (α v. β). Bloch 1102. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 × 53 cm, Druckstock; 75,3 × 62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Jacqueline au chapeau noir. Mougins, 16. März 1962. Baer 1311/III/B/a (v. b). Bloch 1028. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,7 × 52,7 cm, Druckstock; 75,3 × 62,1 cm, Blattgröße. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



45/50

Picasso

Grande tête de Jacqueline au chapeau. Mougins, 27. März 1962.
Baer 1317/B/b/1 (v. 2). Bloch 1077. Farblinolschnitt auf Velin Arches
mit Wasserzeichen. 63,9 × 53 cm, Druckstock; 75,3 × 62,3 cm, Blatt-
grösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso»,
links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait de femme au chapeau à pompons et au corsage imprimé.
Mougins, wohl zwischen Januar und März 1962. Baer 1318/V/B/a
(v. b). Bloch 1072. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzei-
chen. 63 x 53 cm, Druckstock; 75,4 x 62 cm, Blattgrösse. Unten
rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert
«45/50». In tadelloser Erhaltung



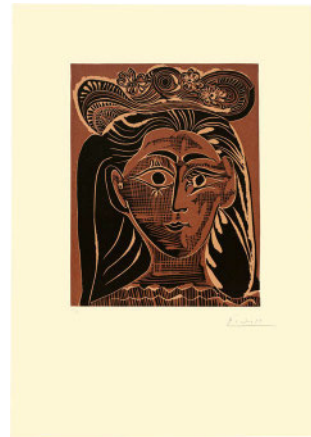
Dormeuse. Mougins, 5. April 1962. Baer 1319/IV/B/a (v. b). Bloch 1083. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 27 x 35 cm, Druckstock; 44,2 x 62,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait d'homme à la fraise. Mougins, 9. April 1962. Baer 1320/B/b/1 (v. 2). Bloch 1148. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 x 39,2 cm, Druckstock; 62,2 x 44,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



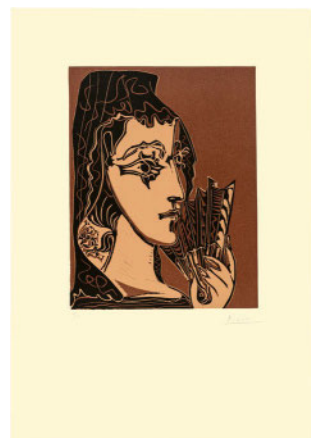
Portrait de Jacqueline à la fraise. Mougins, 10. April 1962. Baer 1321/B/b/1 (v. 2). Bloch 1147. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53, x 39,2 cm, Druckstock; 62,5 x 44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait de Jacqueline au chapeau de paille fleuri. Mougins, 10. April 1962. Baer 1322/II/B/a (v. b). Bloch 1075. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 x 26,8 cm, Druckstock; 62,5 x 44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait de femme à la fraise et au chapeau. Mougins 13. April und 12. Juli 1962. Baer 1323/B/b/1 (v. 2). Bloch 1145. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53, x 39,2 cm, Druckstock; 62,5 x 44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Leichte Verfärbungen im rechten Papierrand, farbfrisch und in ausgezeichneter Erhaltung



Portrait de Jacqueline en Carmen. Mougins, 15. April 1962. Baer 1324/IV/B/a (v. b). Bloch 1095. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 35 x 27 cm, Druckstock; 62,6 x 44,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Femme nue cueillant des fleurs. Mougins, 20. April 1962. Baer 1325/III/B/a (v. b). Bloch 1092. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 x 27,1 cm, Druckstock; 62,6 x 44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Femme à la source. Mougins, 20. April 1962. Baer 1326/III/B/a (v. b). Bloch 1093. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 x 64 cm, Druckstock; 62,2 x 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Petit déjeuner sur l'herbe, d'après Manet. Mougins, 22. April 1962. Baer 1328/III/B/a (v. b). Bloch 1096. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 x 26,9 cm, Druckstock; 62,6 x 44,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Le déjeuner sur l'herbe, d'après Manet II. Mougins, 23. April 1962. Baer 1329/IV/B/a (v. b). Bloch 1097. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 52,8 x 63,7 cm, Druckstock; 62,2 x 75,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Nu assis. Mougins, 23. April 1962. Baer 1330/II/B/a (v. b). Bloch 1086. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 34,8 x 26,9 cm, Druckstock; 62,4 x 44,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Portrait de famille ingresque IV. Mougins, 2. Oktober 1962. Baer 1337/B/a (v. b). Bloch 1146. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 39,2 x 53 cm, Druckstock; 50,4 x 65,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Im Papier minim gebräunt, in ausgezeichnete Erhaltung



Faune et vieux roi (Le vieux bouffon, deuxième plateau, II. Zustand). Mougins, 15. und 17. Januar 1963. Baer 1338/II/B/a (v. III). Bloch 1104. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 53 cm, Druckstock; 75,3 x 62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Homme au bâton (Le vieux bouffon, troisième plateau, II. Zustand). Mougins, 15. und 18. Januar 1963. Baer 1338/II/B/a (v. III). Bloch 1106. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 53 cm, Druckstock; 75,3 x 62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



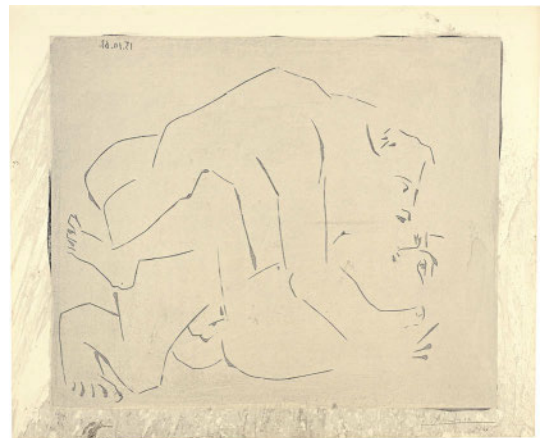
Baigneuse debout avec une cape (Le vieux bouffon, quatrième plateau, II. Zustand). Mougins, 15. und 18. Januar 1963. Baer 1338/II/B/a (v. IV). Bloch 1107. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 64 x 53 cm, Druckstock; 75,3 x 62,3 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Visage. Mougins, 17. Januar 1963. Baer 1339/B/a (v. b). Bloch 1105. Farblinolschnitt auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 63,8 x 52,8 cm, Druckstock; 75,2 x 62,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». Im äusseren Papierrand minim gebräunt, in sehr schöner Erhaltung



Etreinte I. Mougins, 15. Oktober 1963. Baer 1343/B/a (v. b). Bloch 1151. Farblinolschnitt von Picasso mit Tusche «geduscht», Brigitte Baer spricht von «rincée», auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 x 63,8 cm, Druckstock; 62 x 75 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung



Etreinte II. Mougins, 15. Oktober 1963. Baer 1344/B/a (v. b). Bloch 1150. Farblinolschnitt von Picasso mit Tusche «geduscht», Brigitte Baer spricht von «rincée», auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 53 x 63,8 cm, Druckstock; 62,1 x 75,1 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso», links nummeriert «45/50». In tadelloser Erhaltung

183 Serge Poliakoff

Moskau 1906–1969 Paris

Composition à la forme violette

1952. Öl auf grober Leinwand. 46 × 65 cm. Unten rechts vom Künstler signiert und datiert «Serge Poliakoff / 52». Teilweise pastos aufgetragene Farbschichten, an manchen Stellen mit Krakelüren. Die Pigmente sind mit Sand gemischt, insbesondere auf der Rückseite sind noch Spuren von Sandkörnern sichtbar. Farbfrisch und insgesamt in sehr gutem Erhaltungszustand.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Alexis Poliakoff, Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Vol. I, 1922–1954, Paris 2004, Nr. 52–69

Provenienz

Slg. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Bern 1960, Kunsthalle, Serge Poliakoff, Werke von 1937–1960, Kat. Nr. 47

Serge Poliakoff zählt zu den wichtigsten Vertretern der École de Paris und entwickelte eine sehr eigenständige Form abstrakter Malerei. Das vorliegende Ölgemälde «Composition à la forme violette» fällt in die erste bedeutende Schaffensphase des Künstlers, in der er sich der nicht gegenständlichen Kunst zuwandte: Keine geometrisch exakten Formen, sondern organisch wirkende, unregelmässige Polygone werden auf einer Ebene angeordnet, zueinander in Spannung gesetzt und durch Farben kontrastiert. Tiefe, erdige Töne wie das Schwarz und die dunklen Rottöne stehen den hellen Primärfarben Gelb und einem gedeckten Grün gegenüber. Einen besonderen Farbakzent, der auch titelgebend ist, bildet die violette Form in der oberen linken Hälfte. Die einzelnen Farbfelder sind durch Linien in Ziegelrot voneinander abgegrenzt, was die optische Wirkung einer Aufteilung in eine horizontale und vertikale Achse verstärkt. Poliakoff mischte seine Farben meistens selbst aus Pigmenten zusammen, teilweise wie im vorliegenden Werk auch mit Sand, was der Oberfläche eine samtige Tiefe verleiht. Obwohl die Formen asymmetrisch und kantig sind, strahlt das Werk eine grosse Ausgewogenheit und Ruhe aus.



184 Serge Poliakoff

Moskau 1906–1969 Paris

Ocre et orange

Um 1953. Öl auf Leinwand. 116,5 × 89 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «Serge Poliakoff». In mehreren Schichten aufgetragene Farbe, teilweise in pastosem Duktus mittels Spachtel ausgeführt. Oben links mit minimalem Farbverlust. Die Ölfarbe drückt auf der Rückseite durch, die Leinwand ist vermutlich ungroundiert geblieben. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 250 000

Werkverzeichnis

Alexis Poliakoff, Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Vol. I, 1922–1954, Paris 2004, Kat. Nr. 53–95

Provenienz

Slg. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur

Françoise Brütsch, Serge Poliakoff 1900–1969, Neuenburg 1993, Abb. S. 76

Ausstellung

Hamburg 1958, Kunstverein, Serge Poliakoff, Kat. Nr. 34, dort datiert «1954», mit Etikett

Die frühen 1950er-Jahre markieren eine entscheidende Phase im Schaffen des russisch-französischen Künstlers Serge Poliakoff: Nach seinen frühen Experimenten mit dem Kubismus und einer kurzen monochromen Phase (ca. 1947–1950) fand er zu seinem unverwechselbaren Stil, für den er bis heute als einer der bedeutendsten Vertreter der europäischen Abstraktion gefeiert wird.

Serge Poliakoff führte bereits in jungen Jahren ein bewegtes Leben. Er wurde im Jahr 1900 in Moskau als dreizehntes von vierzehn Kindern geboren, sein Vater war ein kirgischer Pferdezüchter für die russische Armee. Infolge der Russischen Revolution ging Poliakoff 1918 ins Exil und reiste mit seiner Tante und seinem Onkel quer durch Europa nach Konstantinopel, Sofia, Belgrad, Wien und Berlin. 1923 kam er schliesslich in Paris an. Während er seinen Lebensunterhalt hauptsächlich durch Konzert- und Kabarettauftritte als Gitarrist verdiente, nahm er seine künstlerische Ausbildung an den Pariser Akademien, wie der Académie de la Grande Chaumière, in Angriff. Von 1935 bis 1937 vertiefte er seine Studien in London an der Slade School of Art und liess sich ab 1937 definitiv in der französischen Hauptstadt nieder. Zunächst malte er figurative Akte und Landschaften, fand jedoch schon bald seinen Weg zur Abstraktion. Entscheidende Impulse dazu erhielt er 1937 durch die Bekanntschaft und den intellektuellen Austausch mit Wassily Kandinsky sowie Sonia und Robert Delaunay. 1945 bestritt er seine erste Einzelausstellung in der Galerie L'Esquisse in Paris. In der Folge häuften sich zu Beginn der 1950er-Jahre Ausstellungen in Galerien im In- und Ausland, aber auch in namhaften europäischen Museen.

Das vorliegende Werk fällt somit in die Glanzzeit seines Schaffens, mit einer Formensprache, die charakteristisch für sein Können ist: Das Bild zeigt asymmetrische, flächige Formen in Rot, Grün, Schwarz und Gelb sowie in Ocker, die wie Puzzleteile ineinandergreifen, ohne durch harte Linien getrennt zu sein. Trotz der Unregelmässigkeit der Formen strahlt das Bild eine innere Ruhe und architektonische Stabilität aus. Poliakoff kontrastiert hier erdige Töne und Primärfarben, die in Schichten aufgetragen sind und unter Malschichten durch die Oberfläche hindurchscheinen. Das verleiht dem Werk eine tiefe Leuchtkraft, so dass es eine fast eine meditative Aura ausstrahlt. Eine bedeutende grossformatige Arbeit aus den frühen 1950er-Jahren.



SEIER PLIAKOFF

185 Serge Poliakoff

Moskau 1906–1969 Paris

Composition abstraite

Um 1957. Öl auf Sperrholz. 81 × 65 cm. Unten links vom Künstler signiert «Serge Poliakoff». An den Rändern entlang mit kleinen Nägeln in originalem Holzchassis montiert, diese teilweise mit Farbe bemalt. Insgesamt in sehr gutem Erhaltungszustand.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Alexis Poliakoff, Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Vol. II, 1955–1958, München 2010, Kat. Nr. 57–122

Provenienz

Slg. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Ausstellung

Hamburg 1958, Kunstverein, Serge Poliakoff, Kat. Nr. 76, dort datiert «1957», mit Etikett

Serge Poliakoff gilt als einer der wichtigsten Vertreter der abstrakten europäischen Malerei der Nachkriegszeit. Sein umfangreiches Œuvre besteht aus über 3500 Gemälden und Gouachen, die bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren in bedeutenden Galerien und Museen weltweit gezeigt wurden. Das vorliegende Werk fällt somit in die künstlerische Hochphase seines Schaffens und ist ein Paradebeispiel für die sogenannte «Lyrische Abstraktion», auch «Abstraction lyrique» genannt. Deutlich wird, dass Poliakoff die Formen nicht zufällig wählt. Wie Puzzleteile greifen sie ineinander – er nannte dies die «Architektur des Bildes». Die Farbe ist zudem nicht als dekoratives Element zu verstehen, sondern als Baustoff seiner Komposition. Im Gegensatz zur wilden, gestischen Abstraktion, die die zeitgleiche Stilrichtung des Informel prägt, fokussiert sich der Künstler auf eine geometrisch-organische Abstraktion mit stabilen Formen. Typisch für diese Schaffensphase sind die Abkehr von harten Linien zugunsten von weichen Kanten sowie das Übereinanderlegen mehrerer Farbschichten, die sowohl mit Pinsel als auch mit Spachtel aufgetragen werden. Faszinierendes Gemälde in erdigen Tönen in Öl auf Holz, das von der Spannung der einzelnen Farbfelder zueinander lebt.



186 Serge Poliakoff

Moskau 1906–1969 Paris

Composition en bleu

1958. Öl auf Leinwand. 92 x 73 cm. Unten rechts vom Künstler signiert «Serge Poliakoff». Pastos, teilweise mit Spachtel aufgetragene Farbschichten. Rückseitig drückt die Ölfarbe durch die Leinwand. Farbfrisch und in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Alexis Poliakoff, Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Vol. II, 1955–1958, München 2010, Nr. 58–180

Provenienz

Slg. Franz Meyer sen., Zürich, durch Erbschaft an

Slg. Marguerite Meyer-Mahler, Zürich, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Literatur

ADAM No. 250, La revue de l'homme, Paris 1958/1959, mit Atelierfoto

Ausstellungen

Bern 1960, Kunsthalle, Serge Poliakoff, Werke von 1937–1960, Kat. Nr. 92

Hannover 1963, Kestner-Gesellschaft, Serge Poliakoff, Kat. Nr. 39, dort betitelt
«Deux bleus», mit Etikett

Serge Poliakoff zählt zu den wichtigsten Vertretern der Nouvelle École de Paris. Er lebte seit 1923 in Paris, wo er bis 1951 seinen Lebensunterhalt als Musiker verdiente und zahlreiche Konzert- und Kabarettauftritte als Gitarrist gab. Nach ersten autodidaktischen Versuchen als Maler nahm er Unterricht an der Académie Frochot und der Académie de la Grande Chaumière. Er setzte diese Studien 1935 in London fort, entschloss sich jedoch nach dem Abschluss 1936, nach Paris zurückzukehren. In den 1930er-Jahren fand er in der Malerei zunehmend zur Abstraktion, bestärkt durch seine Künstlerkollegen Wassily Kandinsky, Sonia und Robert Delaunay sowie Otto Freundlich. Poliakoff entwickelte eine sehr individuelle Form abstrakter Malerei, bei der er bunte Farbflächen nebeneinanderstellte. Typisch für die späten 1950er-Jahre ist, dass er die Farbpalette reduzierte, wie in der vorliegenden Arbeit, die nur unterschiedliche Blautöne aufweist. Die in mehreren Schichten und Richtungen mit Pinsel und Spachtel aufgetragene Farbe, die aus der Tiefe durchscheint, verleiht dem Gemälde einen äusserst lebendigen Charakter. Es ist bekannt, dass Poliakoff seine Farben selbst mischte und die Pigmente zum Teil mit feinen Sandkörnern versah. Dies ist auch in diesem Werk auf der Leinwandstruktur erkennbar. Poliakoff sah sich selbst als «Konstrukteur». Das Bild strahlt ein inneres Gleichgewicht aus, sowohl was die Farbgebung als auch die Komposition betrifft.



187 Hans Purrmann
Speyer 1880–1966 Basel

Segelboot im Hafen

1958. Öl auf Leinwand. 72 x 59 cm. Unten links vom Künstler signiert «H. Purrmann». Tadellos in der Erhaltung. Auf dem alten Chassis in der originalen Nagelung.

Schätzung CHF 80 000*

Werkverzeichnis

Christian Lenz/Felix Billeter, Hans Purrmann, Die Gemälde, Bd. II, 1935–1966, München 2004, Kat. Nr. 1958/05
Hans Purrmann-Archiv Nr. 521

Provenienz

Privatsammlung Deutschland

Diese Arbeit entstand während Purrmanns Aufenthalt auf Ischia. Der Künstler, der nach dem Krieg in Montagnola oberhalb von Lugano lebte, kehrte in den 1950er-Jahren regelmässig zu dieser Insel im Golf von Neapel zurück. Purrmann hatte Ischia bereits 1924 kennengelernt und fand dort ein Sujet, das sein Interesse an Farbe und mediterranem Licht traf. Stilistisch gehört das Werk zu Purrmanns Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und der Farbmalerei. Die Ansichten von Ischia bilden einen bedeutenden Werkkreis in Purrmanns Spätphase. Noch heute sieht der Hafen von Porto d'Ischia so pittoresk wie auf Purrmanns Gemälden aus und hat nichts von seiner Schönheit verloren.



188 Markus Raetz

1941 Bern 2020

Blasen

1967. Tusche und Farbstift auf Papier auf Holzfaserplatte, in Kunstharzfarbe bemalt, Acrylglas, Schrauben, Unterlegscheiben, PVC-Schlauch, Ballonstoff, mit Silberspray besprüht. 104,5 × 80 × 4 cm. Rückseitig vom Künstler signiert und datiert «RAETZ '67». Das Papier an manchen Stellen minim fleckig, rund um den Schlaucheingang unten Spuren von Klebstoff, an der äussersten Kante rechts eine kleine Farbabsplitterung, der Ballonstoff vereinzelt mit minimalen Kratzern, insgesamt in sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Franz Müller, Markus Raetz, Das plastische Werk, Catalogue raisonné, Teilband 1, Zürich 2023, Nr. 146

Provenienz

Galerie Toni Gerber, Bern
Privatsammlung Schweiz, dort 1998 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Die vorliegende Arbeit ist durch den Einsatz verschiedener Materialien vielschichtig: Ein gezeichneter Schlauch nimmt seinen Anfang am westlichsten Punkt der ausgeschnittenen «leeren» Form. Er führt schleifenartig über eine Ebene, überquert gerastertes Terrain und setzt seinen Weg als reales Objekt in einem Bogen nach unten fort. Dort mündet er in eine aus Ballonstoff geformte, reliefartige Form, die, wenn sie mit Luft gefüllt ist, wie eine Blase aussieht. Markus Raetz lotet in diesem Werk die Grenzen zwischen den Polaritäten flächig/illusionär und räumlich/real in einer für ihn typischen Weise aus. Die Arbeiten dieser frühen Periode sind häufig aus Holz und werden mit unterschiedlichen, einfachen Materialien bearbeitet und ergänzt, die formal keine eindeutige Zuordnung zulassen.

Theo Kneubühler schreibt in der Publikation «Kunst. 28 Schweizer», die 1972 in der Edition Raeber erschien: «Der Gegensatz räumlich/flächig wird bei verschiedenen Werkreihen dieser Periode in unterschiedlichen Modi zum tragenden Prinzip.» Zu erwähnen ist eine Zeichnung von 1966, die in der genannten Publikation abgebildet ist und mit unserem Objekt thematisch vergleichbar ist. Raetz' Schaffen ist zudem nie losgelöst vom Zeitgeist und aktuellen Kunstströmungen: Das in Tusche ausgeführte Raster kommt auch in einer Folge von Siebdrucken aus demselben Jahr vor (vgl. Mason S. 50, 52, 53 und 54) und erinnert an Op-Art, die Farbigkeit des Reliefs an Pop-Art. Bedeutendes Relief aus der frühen Schaffenszeit.



**EWK Frontansicht eines sitzenden
Mädchens mit Hut**

1914. Zimmermannsbleistift auf gelblichem Velin. 48,2 × 31,5 cm. Unten rechts vom Künstler in Zimmermannsbleistift in Rechteck signiert und datiert «EGON / SCHIELE / 1914», rückseitig Augenstudie. Das Blatt leicht und unregelmässig gebräunt, die kleinen, regelmässig verteilten Flecken stammen vom Herstellungsprozess des Papiers. Links eine vertikale Falte über den gesamten Blattrand. Leichte Griffknicke und unten links eine leicht restaurierte Stelle. Auf der Rückseite mit dem Ansatz einer Gesichtsskizze und Spuren einer alten Montierung.

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis

Jane Kallir, Egon Schiele, The Complete Works, New York 1990, Nr. 1576

Provenienz

Atelier des Künstlers

Privatsammlung Genf, dort am 3. Dezember 1956 erworben von

Gutekunst & Klipstein, Bern, dort erworben von

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

Ausstellungen

Luzern 1974, Kunstmuseum, Kunst in Österreich 1900–1930, Kat. Nr. 245, reproduziert auf dem Plakat dieser Ausstellung

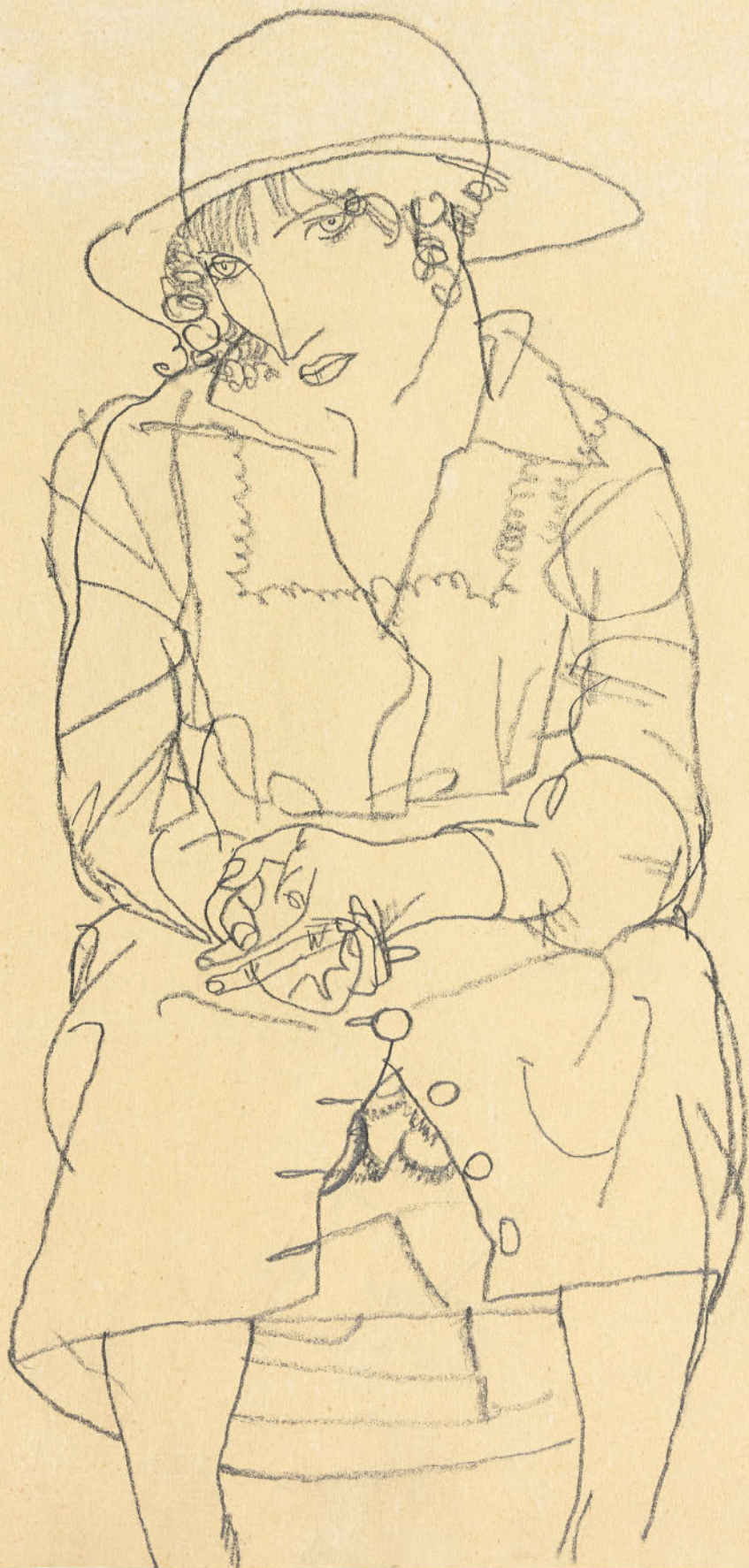
Bern 1989, Kunstmuseum Bern, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 134

Zürich 1994, Sammlung Hauser & Wirth, Egon Schiele, Arbeiten auf Papier, Abb. S. 83

Wien 2005/2006, Albertina, Egon Schiele, Kat. Nr. 164

Wally, eigentlich Walburga Neuzil, war Egon Schieles Muse und Gefährtin. Im Jahr 1911 zog er mit ihr zuerst nach Krumau, später nach Au am Anzbach. Die wilde Ehe der beiden sorgte in der ländlichen Umgebung für gehörigen Wirbel und führte dazu, dass Schiele wegen «Verbreitung unsittlicher Zeichnungen» verurteilt wurde und sogar vierundzwanzig Tage im Gefängnis verbringen musste. Ab 1912 kehrten die beiden nach Wien zurück, wo sie schliesslich eine Atelierwohnung an der Hietzinger Hauptstrasse 101 bezogen. Dort entstand 1915 mit «Tod und Mädchen» eines seiner Hauptwerke, das den Künstler und Wally in einer eigenartigen Umarmung zeigt. Das Gemälde wird oft als sein Trennungsbild gesehen, hat Schiele doch seine Muse kurz darauf verlassen, um Edith Harms zu heiraten.

Das hier angebotene Blatt, im Jahr 1914 entstanden, steht im Zentrum einer zehnteiligen Serie von Bleistiftzeichnungen. Keine davon ist koloriert. Wie bereits in anderen Reihen thematisierte der Künstler den Prozess des Entkleidens und zeigte sein Modell in verschiedenen Positionen. Die Zeichnung des sitzenden, mit einem Mantel und Hut gekleideten Mädchens, bildet den Anfangspunkt. Ihr Blick wirkt nachdenklich in sich gekehrt, nahezu schüchtern, ebenso die verschränkte Haltung der Hände. Eine wunderbare Arbeit, eindrücklich mit sicherem Strich aufs Papier gebracht.



190 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884–1976 Berlin

Stadtansicht mit Kirchturm

1925. Aquarell und Tuschpinsel auf Karton. 63,5 × 49 cm. Unten links vom Künstler signiert «S. Rottluff». Die obere linke Ecke mit einem leichten Knickfalt, zwei kleine hinterlegte Einrisse im rechten und einer im linken Rand, rückseitig mit Resten alter Montierung. In sehr guter, farbfrischer Erhaltung.

Schätzung CHF 50 000*

Werkverzeichnis

Das Aquarell ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung dokumentiert. Wir danken Frau Christiane Remm für die freundlichen Auskunft

Provenienz

Prof. Gustav Stein, Köln
Kunsthandel Ewald Rathke, Frankfurt am Main
Galerie Utermann, Dortmund (in Kommission)
Privatsammlung Deutschland

In den 1920er-Jahren beginnt für Schmidt-Rottluff eine Phase des Reisens. 1923 brach er zum ersten Mal in Richtung Südeuropa auf, um Italien zu erkunden. Es folgten Reisen nach Paris (1924), Dalmatien (1925) und ins Tessin (1927–1929). Die Anregungen, die der Künstler dabei erhielt, schlugen sich in der vermehrten Produktion von Landschaftsbildern nieder.

Im vorliegenden Aquarell, kündigt sich auch ein Stilwandel an: Die Stadtszene mit dem Kirchturm – wohl einem dalmatinischen Campanile – löst Schmidt-Rottluff in reduzierte Formen und kontrastreiche, mal kräftig und mal zart lavierte Farbfelder auf. Die Farbe verliert an Leuchtkraft und wird nuancierter eingesetzt.



191 Emil Schumacher

Hagen 1912–1999 San José

Mecum

1981. Öl auf Holz. 124,5 × 170 cm. Unten rechts vom Künstler geritzt signiert und datiert «Schumacher 81». Einzelne Krakelüren im Impasto als Teil der Arbeitsmethode des Künstler. Insgesamt in ausgezeichnete Erhaltung.

Schätzung CHF 125 000

Werkverzeichnis

Die vorliegende Arbeit ist im Emil-Schumacher-Archiv Hagen, unter der Nummer 0/432 registriert. Wir danken Herrn Rouven Lotz für die freundliche Auskunft

Provenienz

Galerie Strelow, Düsseldorf
Privatsammlung Hessen, versteigert bei
Auktion Villa Grisebach, Berlin, 30. Mai 1995, Los 74
Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt am Main, dort 2002 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Berlin/Düsseldorf 1988/1989, Nationalgalerie/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Emil Schumacher, Späte Bilder, Kat. Nr. 54
Budapest 1989, Kunsthalle, Emil Schumacher
Berlin 1992, Neumann/Pels-Leusden/Thomas/Utermann, Emil Schumacher, Werke aus den Jahren 1955–1990

Emil Schumacher ist einer der wichtigsten Vertreter des deutschen Informel. Beeinflusst vom französischen Tachismus und dem amerikanischen Action Painting, entwickelt er in den 1950er-Jahren eine eigenständige, allein auf die Farbmaterie konzentrierte abstrakte Malweise. Dabei legt er den Fokus auf die Spannung zwischen malerischer Textur und grafischer Formgeste. In den 1960er- und 1970er-Jahren setzt er zudem die Zerstörung des Bildträgers mittels Einritzungen oder Hammerschlägen als Kompositionsmittel ein.

Die vorliegende Arbeit Schumachers zeichnet sich durch den charakteristischen gestischen Stil und die ungegenständliche, materiebetonte Bildsprache aus. Der schwarz gespachtelte Hintergrund wird von erdigen Tönen und schwarzem Impasto dominiert, wobei punktuell weisse und blaue Akzente gesetzt werden. Die plastische, reliefartige Struktur der dick aufgetragenen Farbschichten und die sichtbaren Spuren der Werkzeuge des Künstlers verleihen dem Bild eine materielle Präsenz. Das Werk zeigt eindrucksvoll Schumachers Fähigkeit, Farbe und Form auf eine Weise einzusetzen, die Emotionen wachruft, ohne auf narrative oder figurative Elemente zurückzugreifen.



192 Kurt Schwitters

Hannover 1887–1948 Ambleside

Oorlog – Krieg/War

Merzzeichnung

1930. Collage, auf Unterlage aufgezogen, auf Karton montiert. 30,6 × 23,6 cm, Collage; 34,6 × 25,1 cm, Unterlage; 36,6 × 26,8 cm, Karton. Unten links auf der Unterlage vom Künstler in Bleistift signiert und datiert «Kurt Schwitters. 1930», rechts betitelt «Oorlog». Die Collage mit typischen Spuren des Herstellungsprozesses, die Unterlage mit leichtem Lichtrand und einem kleinen Fleck in der rechten unteren Ecke. In sehr schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis

Karin Orchard/Isabel Schulz, Kurt Schwitters, Catalogue raisonné, Bd. 2, 1923–1936, Hannover 2003, Nr. 1720

Provenienz

Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an Ernst Schwitters, Lysaker, dort 1956 erworben von Galerie Hans Brockstedt, Hannover, dort 1956 erworben von Sidney Janis Gallery, New York, dort 1969 erworben von Galerie Brusberg, Hannover, dort 1980/1981 an Ernst Schwitters, Lysaker, in Kommission an Galerie Gmurzynska, Köln, dort 1984 erworben von Slg. Donald B. Marron, New York, dort 2020 erworben von Privatsammlung USA

Literatur

Andrea El-Danasouri, Kunststoff und Müll, Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters (Beiträge zur Kunstwissenschaft), München 1992, S. 189–194

Ausstellungen

New York 1956, Sidney Janis Gallery, Kurt Schwitters, 57 Collages, Kat. Nr. 36
Washington 1957, Phillips Gallery, Collages by Kurt Schwitters, Kat. Nr. 14
New York 1959, Sidney Janis Gallery, 75 Collages by Schwitters, Kat. Nr. 40
New York 1962, Sidney Janis Gallery, 50 Collages by Schwitters, Kat. Nr. 24

San Antonio/Pasadena/Manchester/Washington, D.C./Minneapolis/Louisville 1962, Marion Koogler McNay Art Museum/Art Museum/The Currier Gallery of Art/The Phillips Collection/University of Minnesota/J.B. Speed Art Museum, Kurt Schwitters, Kat. Nr. 47

New York 1964, Sidney Janis Gallery, A Selection of 20th Century Art of 3 Generations, Nr. 18

New York 1967, Sidney Janis Gallery, Picasso to Pollock, Selected Works from 2 Generations of European and American Artists, Nr. 24
New York 1969, Sidney Janis Gallery, Selected Works by XXth Century European Artists, Kat. Nr. 40

Hannover 1969, Galerie Brusberg, Kunst in Hannover, die 20er und die 60er Jahre

Düsseldorf/Berlin/Stuttgart/Basel/Hamburg 1971, Städtische Kunsthalle/Akademie der Künste/Staatsgalerie/Kunsthalle/Kunstverein, Kurt Schwitters, Kat. Nr. 186

Hannover 1979, Galerie Brusberg, Jenseits der Malerei, Das Prinzip Collage, Teil: Dada, Surrealismus und die Folgen, Hommage à Kurt Schwitters und Max Ernst

Bonn 1979, Galerie Brusberg und Parlamentarische Gesellschaft, 8 Maler aus Hannover

Köln 1981, Galerie Gmurzynska, Klassische Moderne, The Classical Moderns, Kat. Nr. 161

Karuizawa/Tokio/Otsu 1983/1984, Museum of Modern Art/The Seibu Museum of Art/Store, Kurt Schwitters, Kat. Nr. 88

New York/London/Hannover 1985/1986, The Museum of Modern Art/Tate Gallery/Sprengel Museum, Kurt Schwitters, Kat. Nr. 22

In seiner Collage «Oorlog» (das niederländische Wort für «Krieg») setzt Kurt Schwitters das Thema Krieg nicht illustrativ, sondern materiell und sprachlich um. Entstanden 1930, in einer Zeit wachsender politischer Spannungen, verarbeitet er darin Fundstücke aus dem Alltag wie Zeitungsausschnitte, Typofragmente oder Papierfetzen. Typisch für Schwitters' Merzprinzip wird das Fragment zur zentralen Ausdrucksform. Sprache wird zum Bild und Schrift zur kompositorischen Struktur. «Oorlog» steht exemplarisch für Schwitters' Collagekunst. Er sammelte Reste des Alltags und setzte sie zu einem poetischen und zugleich kraftvollen Bild zusammen. Eine sehr schön strukturierte und grossformatige Merz-Collage.



Kunst Schnitzers: 1930

Oorlog

193 Georges Seurat

1859 Paris 1891

 **Le fiacre**

Um 1885. Crayon conté auf Bütten, aufgezogen auf Velin. 24 x 30,9 cm. Mit Lichtrand und im Papier etwas gebräunt. Unten rechts mit restauriertem kleinen Einriss. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 1000000*

Werkverzeichnisse

César Mange de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Paris 1961, Nr. 647
Erich Franz/Bernd Growe, *Georges Seurat, Dessins*, Paris 1984, Nr. 73

Provenienz

Slg. de Frenne, Paris
Slg. van Deventer, Arnheim
Slg. Sydney J. Lamon, New York
Gallery M. Knoedler & Co., New York, Inv.-Nr. WCA-1942, Foto-Nr. 6058
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur

Umbro Apollonio, *Disegni di Seurat*, Venezia 1945, Abb. Tafel XIX
Robert L. Herbert, *Seurat's Drawings*, New York 1962, S. 129, Nr. 111
John Russell, *Seurat*, London 1965, S. 94, Nr. 88
Richard Thomson, *Seurat*, Oxford 1985, S. 134, Nr. 137
Herbert Wotte, *Georges Seurat*, Dresden 1988, Abb. Tafel 80

Ausstellungen

Rotterdam 1934/1935, Musée Boymans, *Soixante-deux tableaux et dessins anciens et modernes des collections néerlandaises*, Kat. Nr. 54
Amsterdam 1936, Galerie Huinck et Scherjon, *L'art français du XIXe siècle*
Rotterdam 1936/1937, Musée Boymans, *Les divisionnistes de Seurat à Jan Toorop*, Kat. Nr. 47
Chicago 1958, The Art Institute, *Seurat, Paintings and Drawings*, Kat. Nr. 109
Bielefeld/Baden-Baden 1983/1984, Kunsthalle/Staatliche Kunsthalle, *Georges Seurat, Zeichnungen*, Kat. Nr. 73
Bern 1989, Kunstmuseum Bern, *Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung* [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 24

Bern/Hamburg 1996, Kunstmuseum/Kunsthalle, *Zeichnen ist Sehen, Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der bildenden Künste Budapest und aus Schweizer Sammlungen*, Kat. Nr. 100

Davos 1998/1999, Kirchner Museum, *Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld*, Kat. Nr. 13

Madrid 2003, Fundación Juan March, *Espíritu de modernidad, de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld*, Kat. Nr. 10

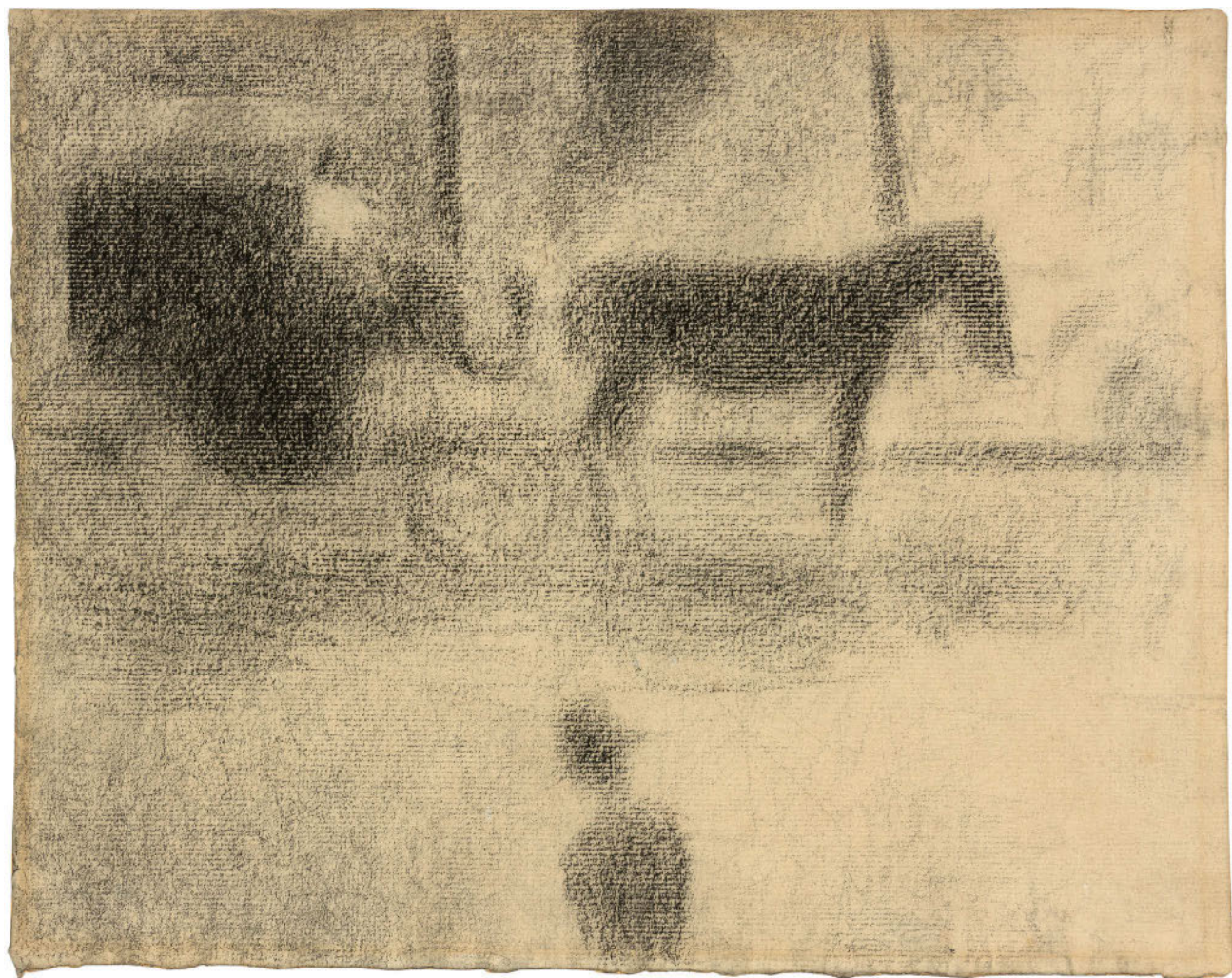
Wien 2008/2009, Albertina, *Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld*, Kat. Nr. 16

Zürich/Frankfurt am Main 2009/2010, Kunsthaus/Schirn Kunsthalle, *Georges Seurat*, Kat. Nr. 71

Durch die Anwendung seiner einzigartigen Zeichentechnik erreichte Georges Seurat hervorragende Hell-Dunkel-Kontraste, was die zeitgenössischen Kritiker dazu veranlasste, ihn als würdigen Nachfolger von Rembrandt, dem «clair-obscuriste par excellence», zu bezeichnen.

Je weiter sich die Betrachtenden vom Werk entfernen, desto klarer wird das Bild, sodass zuvor nicht erkennbare Details (wie im vorliegenden Fall etwa die Kutsche) unvermittelt zum Vorschein treten. Dieses Phänomen erinnert an die optischen Prinzipien von Michel-Eugène Chevreul und Ogden Rood, die die Grundlage des Neoimpressionismus bildeten. Seurat versuchte, diese Ideen nicht nur in seine Gemälde, sondern auch in seine Zeichnungen zu integrieren. Die Farben ersetzte er durch eine unendliche Vielfalt und Nuancierung in der Tonalität des Kontrastes von Schwarz und Weiss.

In der Zeit, als das vorliegende Blatt entstand, arbeitete Seurat an seinem grossen Meisterwerk «Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte», das sich heute im Art Institute of Chicago befindet. Die «Fiacres» waren die Taxis der Zeit, und so wird auch Seurat die Dienste der Kutschenfahrer in Anspruch genommen haben, um an die Seine zu fahren und dort die Pariser Bevölkerung beim Sonntagsvergnügen zu beobachten. Schemenhaft stehen Pferd und Kutsche an einer baumgesäumten Strasse und warten auf Kunden; vielleicht ist es der galante Herr am unteren Bildrand. Die Szene spielt wohl gegen Abend, die Laterne der Kutsche erscheint als auffälliger weisser Fleck. Meisterhaft akzentuiert Seurat damit die Komposition, die in der Anlage eher hell erscheint. Er entreisst die Darstellung damit der Zeitachse und hebt sie fast in eine metaphysische Dimension.



194 Louis Soutter

Morges 1871–1942 Lausanne

Orient

Um 1930. Tusche und Gouache auf Papier. Rückseitig mit Komposition in Tuschpinsel. 34,8 × 25,7 cm. Oben rechts vom Künstler bezeichnet «Orient». Am oberen Rand mit kleinsten Einrissen, rechte obere Ecke mit Restaurierung. Leichter Lichtrand. Das Werk wurde gerahmt beschrieben. Farbfrisch und in sehr schönem Zustand.

Schätzung CHF 70 000

Werkverzeichnis

Michel Thévoz, Louis Soutter, Catalogue de l'œuvre, Lausanne/Zürich 1976, Nr. 2328

Provenienz

Slg. Dr. B. Champod, Bercher
Privatsammlung Lausanne, seit 1961
Privatsammlung Schweiz

Das vorliegende Werk zeigt ein weibliches Gesicht, das von dichtem ornamentalem Dekor umrahmt wird. Soutter erfasst die Züge mit feinen schwarzen Linienzeichnungen, während er das Antlitz gleichzeitig in ein differenziertes Muster geometrischer und floraler Elemente einbindet. Mit Tusche und Gouache entwickelt er ein komplexes Gefüge, in dem intensive Blau- und Orangetöne sowie rote Akzente das Blatt durchziehen. Das Gesicht bleibt trotz dieser ornamentalen Umhüllung präsent, die linearen Strukturen und dekorativen Muster verleihen der Darstellung eine orientalisierende Ästhetik.

Die Arbeit entstand während einer Phase, in der Soutter verstärkt figurative Motive mit abstrakter Formensprache verband. Um 1930 gehört das Werk zu jenen Blättern, die seine unvergleichliche Fähigkeit zur Verschränkung von Gegenständlichkeit und ornamentaler Dichte dokumentieren.



Verso



195 Jean Tinguely
Freiburg 1925–1991 Bern

Deng Xiaoping I

1989. Eisen, Tierschädel, Draht, Keilriemen, Elektromotor 220V. 90 × 160 × 70 cm.
Mit den üblichen Gebrauchsspuren, funktionsfähig. In guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Werkverzeichnis

Christina Bischoffberger, Jean Tinguely, Werkkatalog, Band 3, Skulpturen und Reliefs 1969–1985, Meilen/Zürich 2005, Nr. 861

Provenienz

Atelier des Künstlers, dort 1989 erworben von
Galerie Renée Ziegler, Zürich
Privatsammlung Schweiz

Ausstellungen

Lausanne 1989, Musée cantonal des Beaux-Arts, Dimension, Petit, l'art suisse entre petite sculpture et objet
Wolfsburg 2000, Kunstmuseum, L'Esprit de Tinguely
Bruton 2025–2026, Hauser & Wirth, Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely, Myths & Machines

Der Titel des Werks verweist auf den chinesischen Politiker Deng Xiaoping (1904–1997), der von den späten 1970er- bis in die 1990er-Jahre als «überragender Führer» die Geschicke Chinas prägte. Obwohl er weder das Amt des Staatspräsidenten noch das des Parteivorsitzenden innehatte, gilt er als der «Architekt von Reform und Öffnung». Mit seinen tiefgreifenden Reformen leitete er den Wandel Chinas von einer kommunistischen Planwirtschaft zu einer marktwirtschaftlich orientierten Wirtschaftsmacht ein. Zugleich rehabilitierte er zahlreiche Opfer der Kulturrevolution (1966–1976) und trieb die umfassende Modernisierung des Landes voran, mit dem Ziel, den Lebensstandard der Bevölkerung zu verbessern. Damit schuf er wesentliche Voraussetzungen für Chinas heutigen Aufstieg zur globalen Grossmacht. Der wirtschaftlichen Öffnung stand jedoch keine politische Liberalisierung gegenüber. Deng Xiaoping hielt konsequent am uneingeschränkten Machtanspruch der Kommunistischen Partei fest und war politisch verantwortlich für die gewaltsame Niederschlagung der Demokratiebewegung auf dem Platz des Himmlischen Friedens im Jahr 1989. Vor dem Hintergrund dieses Spannungsfelds aus wirtschaftlicher Modernisierung, politischer Repression und tiefgreifendem gesellschaftlichem Wandel entstand die vorliegende kinetische Skulptur. Das von Tinguely geschaffene «Mischwesen» entfaltet dabei eine vielschichtige Symbolik. Der Titel «Deng Xiaoping» verweist auf die grundlegenden politischen und wirtschaftlichen Umbrüche jener Zeit und deren Auswirkungen auf die weltpolitische Ordnung. Das Kopfskelett kann als Anspielung auf die Konsumgesellschaft und ihre zerstörerischen Folgen gelesen werden. Die Maschine selbst steht sinnbildlich für technologische Überproduktion, rastlosen Fortschritt und eine letztlich zweckfreie Bewegung. In ihrem unablässigen Kreisen erinnert sie an das endlose, bisweilen absurde «Hamsterrad» der modernen Welt und verweist zugleich auf die Vergänglichkeit allen menschlichen Handelns. In diesem Werk verbindet Jean Tinguely seinen charakteristischen, subtilen Humor mit einer scharfsinnigen Parodie auf die Widersprüche und Absurditäten der Moderne. Die Skulptur ist damit ein typisches Beispiel seines Œuvres. Spielerisch im Ausdruck, zugleich aber tiefgründig und nicht ohne ein feines Augenzwinkern.



196 Bernar Venet

Château-Arnoux 1941 – lebt in New York

Indeterminate Line

1995. Gerollter Stahl (Acier roulé). 212 × 220 × 265 cm; Querschnitt des Stahlbandes ca. 9 cm. Gartenskulptur. In schöner Erhaltung.

Schätzung CHF 300 000

Werkverzeichnis

Echtheitsbestätigung von Bernar Venet, New York, datiert 1995, liegt vor

Provenienz

Direkt vom Künstler 1996 erworben von
Privatsammlung Schweiz, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2018, Los 180, dort erworben von
Privatsammlung Schweiz

Während einer rund fünfjährigen schöpferischen Pause Mitte der 1970er-Jahre wandte sich Bernar Venet intensiv naturwissenschaftlichen Fragestellungen zu. Sein Interesse galt insbesondere der Physik und Mathematik, deren Gesetzmässigkeiten und abstrakte Ordnungssysteme sein künstlerisches Denken nachhaltig prägten. In dieser Phase entwickelte er die Linie als zentrales bildnerisches Prinzip, nicht als zeichnerisches Element, sondern als räumlich erfahrbare Form, die physikalische Kräfte, Bewegung und Energie sichtbar werden lässt. Aus dieser konzeptuellen Neuausrichtung entstanden die charakteristischen, häufig spiral- oder bogenförmig gerollten Stahlskulpturen, die heute zu den ikonischsten Werkgruppen seines Œuvres zählen.

Die aus massivem geschmiedetem Stahl gefertigten «Indeterminate Lines» (unbestimmte Linien) veranschaulichen die Spannung zwischen kalkulierbarer Materialität und scheinbarer Unvorhersehbarkeit der Form. Obwohl ihre Gestalt den Eindruck spontaner Bewegung vermittelt, beruhen sie auf präzisen physikalischen Prozessen und der kontrollierten Verformung des Materials. Die in den aufgerollten Stahlbändern gespeicherte Energie bleibt als latentes Moment präsent und verleiht den Werken eine aussergewöhnliche Dynamik. Im Wechselspiel von Stabilität und Instabilität, Schwere und Leichtigkeit sowie Gleichgewicht und Fragilität definieren sie den umgebenden Raum neu und machen fundamentale Phänomene wie Zeit, Bewegung und Gravitation sinnlich erfahrbare. Venet verbindet damit konzeptuelle Strenge mit skulpturaler Präsenz und erweitert die Tradition der abstrakten Plastik um eine physikalisch gedachte Dimension. Die vorliegende, grossformatige Skulptur, aus einem einzigen gerollten Stahlband gefertigt, gehört zu den eindrucksvollsten Ausprägungen dieser Werkgruppe und verdeutlicht exemplarisch die formale und konzeptuelle Radikalität seines Schaffens.





197 Jef Verheyen
Itegem 1932–1984 Apt

Laser

Um 1972. Öl auf Leinwand, im Künstlerrahmen. 160 x 160 cm. Rückseitig mit der Signatur und dem Entstehungsort «Jef Verheyen/Les Talons», links daneben betitelt, datiert und gewidmet «Laser 1972–83 le projet a été fait pour Dr. Milan Jelinek et je lui en fait cadeaux septembre 1983». Auf dem originalen Chassis. Ausgezeichnet in der Erhaltung.

Schätzung CHF 75 000

Werkverzeichnis

Das Werk ist in dem Jef Verheyen Archiv bekannt und wird in das künftige Werkverzeichnis aufgenommen. Die Bestätigung, datiert vom 28. Juli 2026, liegt vor

Provenienz

Geschenk des Künstlers an
Slg. Milan Jelinek, Zug, durch Erbschaft an
Privatsammlung Schweiz

Der belgische Maler Jef Verheyen trägt die Farbe in transparenten Schichten, sogenannten Lasuren, auf. Mit einem breiten Borstenpinsel oder einem feinen Nylontuch macht er die Pinselstriche unsichtbar und erzeugt so eine optische Gleichmässigkeit auf dem Malgrund. Vor diesem gleichmässigen Hintergrund hebt sich die strahlende dreifarbige Diagonale im vorliegenden Werk umso intensiver ab. In ihrer Geradlinigkeit erinnert sie an Laserstrahlen und stellt so einen direkten Bezug zum Titel des Werks her. Unten links sind die Strahlen breiter und intensiver, zur oberen rechten Ecke hin verjüngen sie sich und verblassen zunehmend.

Der Künstler stand der ZERO-Gruppe nahe, die eine Stunde Null für die Kunst der Nachkriegszeit forderte, blieb jedoch, im Gegensatz zu einem Grossteil der Gruppierung, dem klassischen Medium der Malerei zeitlebens treu.

Das Werk entstand in Les Talons, dem Familienanwesen der Verheyens in Saint-Saturnin-lès-Apt. «Laser» war ein Geschenk an Dr. Milan Jelinek.

Wir danken dem Jef-Verheyen-Archiv, Heffen, für die freundliche Auskunft.



1917. Farbstift- und Bleistiftzeichnung auf Velin. 51,5×71,2 cm. Auf der Vorderseite vom Künstler in Bleistift datiert und betitelt «1,917 / Santta Maria von Fuentterterre». Im Rahmen des rückseitigen Textes signiert «Getz. Skt. Adolf II. Besitzer des Obengenanten». Blatt minim knittig und leicht berieben, untere rechte Ecke mit kleinem Papierverlust, rückseitig mit Montierungsresten. In sehr guter Erhaltung.

Schätzung CHF 60 000*

Provenienz

Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern

Ausstellung

Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 190

Adolf Wölfli's Kindheit war geprägt von schweren Belastungen. Seine Jugend verbrachte er als Verdingkind bei verschiedenen Bauernfamilien unter lieblosen und schwierigen Bedingungen. Im Jahr 1895 wurde er in die psychiatrische Heilanstalt Waldau bei Bern eingewiesen, nachdem er versucht hatte, sich an minderjährigen Mädchen zu vergreifen.

Bei seiner Einlieferung in die Waldau wurde die medizinische Diagnose «Dementia paranoides» (Schizophrenie) gestellt. Kurz nach seinem Eintritt in die Nervenheilstätte verfasste Wölfli auf Anraten der Ärzte seine erste Lebensgeschichte und begann 1899, im Alter von 35 Jahren, zu zeichnen. Während seines langen Aufenthalts in der Waldau verstand er 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 25'000 Seiten. Unsere mit Musiknoten gestaltete Zeichnung besitzt zwei rechteckige, im Uhrzeigersinn verlaufende Textbänder, auf denen fantasievolle und nicht einfach verständliche Inhalte geschrieben stehen, was für Wölfli typisch ist. Auf dem äusseren Textband ist auf gelbem Grund zu lesen: «Marsch!! Anfang. Aussen, Soll=Schlüssel: In=nen, Gee=Schlüssel. Getz.

Die Riesen=Stadt, Fuentterterre, im Mutter=Wald=Be=zirk, Südmeridian. 1,917.» Auf dem inneren Textband steht geschrieben: «Die heilige Santta=Maria von Fuentterterre aund, D'Krohn=Prinzessin, Mariili.» Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein ausführlicher Text, der in der Transkription wie folgt lautet: «Erklärung. Mein Bruder, der heilige Skt. Gottlieb: Grossgross=Keiser und Gross=Gott: Und,/meine Wenigkeit, Skt. Adolf der II., Grossgross=Keiser und Grossgross=Gott, wiegen/Die heilige Santta Maria von Fuentterterre, auf unser'm Schööss. Letztere ist meine/liebe Gemahlinn: Ditto, Grossgross=Keierinn und, Grossgross=Göttin. Walzerlied./Chrütz=Biiiga, i ma nit, wiiga Dah: Schnütz D'Ziiga, i bi de, z'Sit=ta! G'rütz=/Wiiga, i bi de, z'bit=ta! Chrütz=Biiga, i bi de, z'Wit=ta!! Chehr! Liga da,/nit i na as, Wiigali! Rittra=Gritt, i triiga, D's Annali nitt!! Chehr: u.s.w./1. Rerr = Reehre X resol X soll X fahmi Reh X utt Uuht ut X ut mi soll X utt soll Reerr /reehre X re fa soll X resssoll X !! Chehr! Lasol fa X mire utt X Soohlsollsoll Reffafa/= Fa !! X soll mihre X uhtutuziss utt. 24. Chehr: 1. X u.s.w. Das heisst, gesungen./Der frontseitige Kupfer=Stich, ist die geographische Karten=Ansicht des mehrfachen, Gross=/Gross=Keiser=Reichs, Fuentterterre, im Mutter=Wald=Bezirk, auf dem Kontinentt,/Südmeridian. Das Zentrum, die Riesen=Stadt, Fuentterterr, ist umgrenzt, von dem,/von Nord nach Süd, 550, Milliarden Stund langen, 165 Milliarden Stundt breiten und,/275,000,000,000 Stund, Ausrechnungs=Ansatz haltenden, gleichnamigen, Skt. Adolf, =Rie=sen=Esskurial. Ringsum den Letztern, getz., als Gee=Gschlüssel, zih't sich der gewallti=/ge Skt. Adolf=Ring, Riesen=Stadt, getz. als Soll=Schlüssel. Das gantze Bild ist umgrenzt,/von dem riesenhaften, Ditto,Skt.Adolf=Hoof:Hejah!D'Jäger=Vögelund d'Gold=Vögel./Meine Wenigkeit, jedoch, ist seit dem Jahr, 1,865, rechtmässiger Herr und Besitzer, des gantzen,/156 Quadraht=Stund Flächen=Inhalt haltenden, Waldau, =Skt. Adolf=Hoofes, wie auch,/Der sämtlichen, obigen, Anmerkungen, etzettera etzettera: Sonst, wenn Sie Diess nicht /glauben wollen, so sehen Sie jefelligst nach, in Ihrem Haus=Buch. Die Sonne bringt/es, an den Tag: Und dah, bin ich jetzt, hinter'm Haag. Uuh: Phuuh: Wä. I giba Da Vögali Chli meh Fuett'r, als mi Brued'r Gottlieb: Guetes: Erbsen mit Spek:/Jah jah, ab'r de fliiga Sie halt D'rmit: Frrrrt. Getz., Skt. Adolf II. Besitzer des, Obgenannten.»

199 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 45 000*

Provenienz

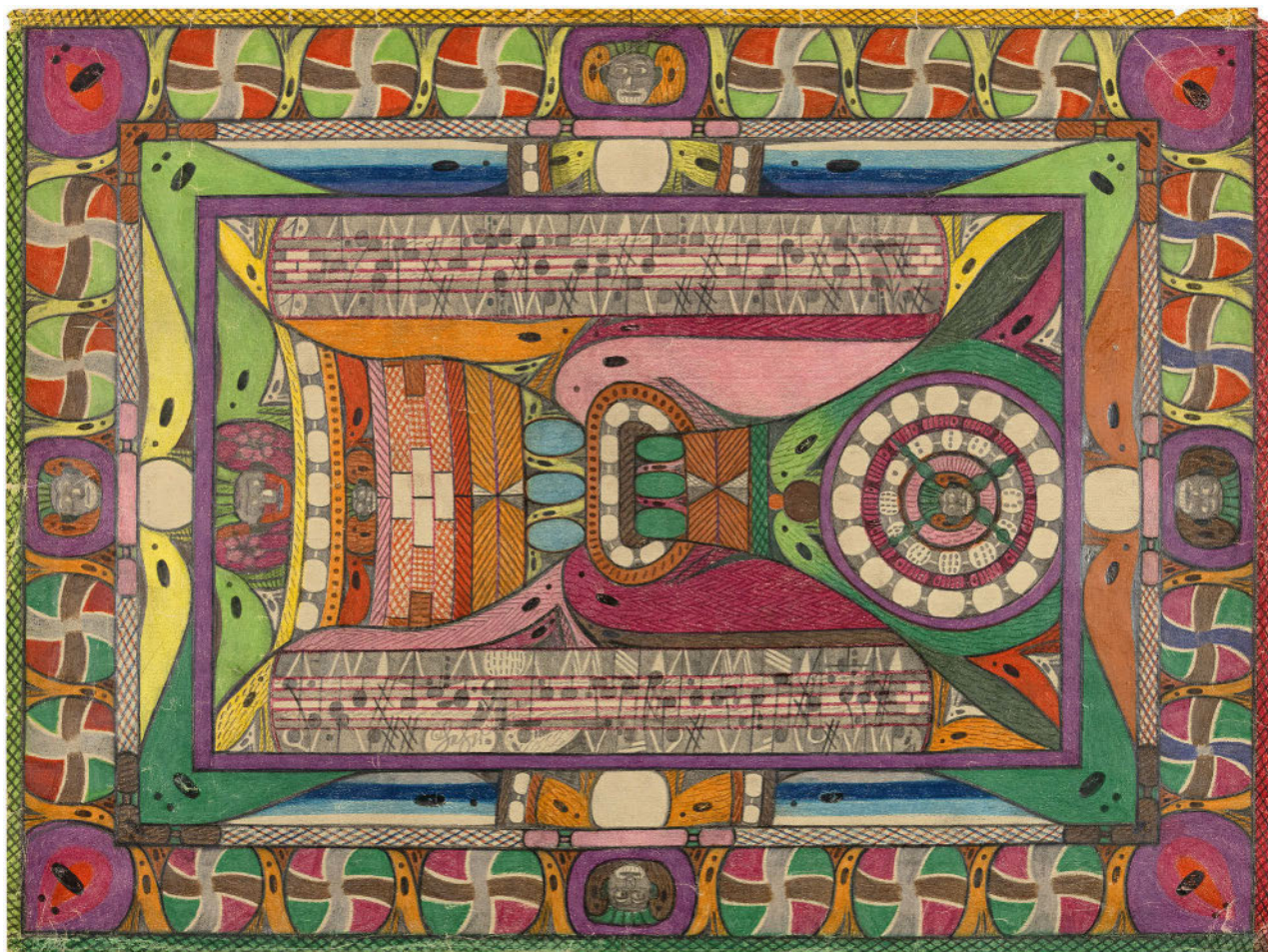
Privatsammlung Tessin

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 15. Juni 2007, Los 148, dort erworben

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 an erste Sammler verschenkt oder verkauft. Zwischen 1924 und 1928 arbeitet er an den «Albumm-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 zugrunde. 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 ausrufen, Belgien ist doch schön.» Mit erfundenen Reiseerzählungen stellt Wölfli sein schwieriges Leben in ein glorreiches Licht. Immer wieder finden sich dabei Bezüge zu Geografie und Geschichte, die er mit seiner eigenen, fiktiven Biografie vermischt.



1. **Einleitung.** Die erste Seite, die ich vor mir sehe, ist eine ganz
 leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält. Die
 zweite Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die dritte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die vierte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die fünfte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die sechste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die siebte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die achte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die neunte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die zehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die elfte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die zwölfte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die dreizehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die vierzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die fünfzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die sechzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die siebenzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die achtzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die neunzehnte Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die zwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die einundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die zweiundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die dreiundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die vierundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die fünfundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die sechsundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die siebenundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die achtundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die neunundzwanzigste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.
 Die hundertste Seite ist eine ganz leere Seite, die nur das Wort "Einleitung" enthält.

200 Francisco Zúñiga Chavarría

Guadalupe bei San José 1912–1998 Tlalpan

Desnudo sentado – Seated Nude

1966. Heller Onyx. 35 x 33 x 27 cm. Tadellos in der Erhaltung.

Schätzung CHF 150 000

Werkverzeichnis

Francisco Zúñiga Online Catalogue Raisonné 521

Provenienz

Brewster Gallery, New York, dort am 30. November 1988 erworben von
Privatsammlung Schweiz

Francisco Zúñiga Chavarría war ein costa-ricanisch-mexikanischer Bildhauer, Maler und Zeichner und zählt zu den bedeutendsten Vertretern der modernen lateinamerikanischen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts. Als Sohn des Bildhauers und Malers Manuel Zúñiga Rodríguez kam er früh mit der Kunst in Berührung. Nach einer kurzen Ausbildung an der Kunstschule von San José arbeitete er zunächst in der Werkstatt seines Vaters, bevor er 1936 nach Mexiko auswanderte. Dort studierte er Gestaltung bei Manuel Rodríguez Lozano und Bildhauerei bei Oliverio Martínez und wurde anschliessend Professor an der Kunstakademie La Esmeralda in Mexiko-Stadt.

Zúñiga entwickelte einen unverwechselbaren Stil, der von monumentalen Darstellungen des menschlichen Körpers geprägt ist. Besonders bekannt sind seine Skulpturen indigener und bäuerlicher Frauen, in denen er Einflüsse präkolumbischer Kunst mit moderner Formensprache verband. 1943 gehörte er zu den Gründern des «Taller Libre de Escultura» und arbeitete ab 1946 als freischaffender Künstler. Neben Skulpturen schuf er ein umfangreiches zeichnerisches und grafisches Werk. Sein Œuvre gilt bis heute als prägend für die Entwicklung der modernen mexikanischen Bildhauerei.

Die hier angebotene Skulptur zeigt eine sitzende weibliche Figur in streng geometrisierter Form. Zúñiga modelliert den menschlichen Körper aus voluminösen, organisch anmutenden Blöcken, welche sich zu einer kompakten, in sich geschlossenen Plastik verdichten. Das Material des Onyx mit seiner natürlichen Färbung und der charakteristischen Bänderung unterstreicht unmittelbar die Materialität des Werkes. Durch die sorgfältige Politur entstehen subtile Übergänge zwischen den einzelnen Körperzonen und atmosphärische Lichteffekte. Diese Bearbeitung dokumentiert Zúñigas intensive Auseinandersetzung mit der Abstraktion der menschlichen Figur in wertvollen Steinen.

Diese Arbeit entstand in einer Schaffensphase, in der Zúñigas künstlerische Formensprache die figürliche Gestalt zunehmend geometrisierte. Der sitzende weibliche Akt zählt zu den zentralen Leitmotiven seines plastischen Schaffens und wurde in verschiedenen Steinsorten realisiert. Besonders hervorzuheben ist die seltene Verwendung von Onyx, denn Zúñiga arbeitete nur vereinzelt mit diesem wertvollen Stein.





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 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.



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 2500 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 2500 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 2500 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 vorbehaltlich 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, Registrierungs-gesuche 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 ZuschlagsBezüglich 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 Zuschlagspreises 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 ersteigten Objekts schriftlich oder per E-Mail entgegennehmen. Der Versand erfolgt im Auftrag, auf Kosten und Gefahr des Käufers. Die Einholung sämtlicher erforderlicher Ausfuhr-, Einfuhr- und sonstiger behördlicher Bewilligungen sowie die Abgabe von Erklärungen an Behörden oder das Erbringen von Nachweisen im Zusammenhang mit dem Erwerb und der grenzüberschreitenden Verbringung eines ersteigten Objekts obliegt ausschliesslich dem Käufer oder den von ihm damit beauftragten Personen. 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 betriebsrechtlichen 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 bloss Meinungsäusserungen wieder, für die jede Haftung wegbedungen ist. Die angegebenen Preise sind unverbindliche Schätzungen.
15. Der Bieter bestätigt, von der Galerie Kornfeld hiermit über bestehende Ein- und Ausfuhrregelungen von Vertragsstaaten unterrichtet worden zu sein, die auf der Webseite www.unesco.org, unter «Database of National Cultural Heritage Laws» zu finden sind.
16. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen und der Bieter erklärt sich damit einverstanden, dass die Auktion zum Zweck der Qualitätssicherung- und zu Beweis Zwecken 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.
17. 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.
18. 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)

19. 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.
20. Auf dem Aufgeld (Käufer-Provision) wird die MWST (zurzeit 8,1%) erhoben.
21. 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.
22. 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. 21 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'identification 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. L'obtention de toutes les autorisations d'exportation, d'importation et autres autorisations officielles nécessaires ainsi que la remise de déclarations aux autorités ou la fourniture de justificatifs en rapport avec l'acquisition et le transfert transfrontalier d'un objet acheté aux enchères incombent exclusivement à l'acheteur ou aux personnes qu'il a mandatées à cet effet. 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 confirme avoir été informé par la Galerie Kornfeld des réglementations en vigueur en matière d'importation et d'exportation des États parties, disponibles sur le site www.unesco.org, dans la rubrique «Database of National Cultural Heritage Laws».
16. 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.
17. 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.
18. 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)

19. 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.
20. La TVA (actuellement 8,1%) est prélevée sur la prime (commission d'achat).
21. 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.
22. 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 21 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. In 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 CHF 1,000,000
 - 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 priceRegarding 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 Seller 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. Obtaining all necessary export, import and other official authorisations as well as submitting declarations to authorities or providing evidence in connection with the acquisition and cross-border transfer of an auctioned object is the sole responsibility of the buyer or the persons commissioned by him to do so. 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. The Buyer hereby confirms having been informed by Galerie Kornfeld of the applicable import and export regulations of the Contracting States, which are available on the website www.UNESCO.org, under «Database of National Cultural Heritage Laws».
16. 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.
17. 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.
18. 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)

19. 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.
20. VAT (currently 8.1%) is charged on the Buyer's premium.
21. 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.
22. 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 21 of these «Terms and Conditions for Buyers»**

Kunstschaffende

150 Ausgewählte Kunstwerke

Albers, Josef	51	Jawlensky, Alexej von	106, 107
Amiet, Cuno	52–56	Jensen, Alfred	108
Anker, Albert	57, 58	Kirchner, Ernst Ludwig	109–114
Appel, Karel	59	Klee, Paul	115–127
Arp, Hans	60, 61	Klein, Yves	128
Baechler, Donald	62	Klimt, Gustav	129–132
Barceló, Miquel	63	Kollwitz, Käthe	133, 134
Beckmann, Max	64–66	Krushenick, Nicholas	135
Bucher, Heidi	67	Laurens, Henri	136, 137
Bury, Pol	68, 69	Le Corbusier	138, 139
Bærtling, Olle	70	Léger, Fernand	140
Calder, Alexander	71	Lohse, Richard Paul	141
Chagall, Marc	72–75	Mack, Heinz	142, 143
Chillida, Eduardo	76	Matisse, Henri	144–146
Christo		Munch, Edvard	147–161
(Christo Vladimirov Javacheff)	77	Nolde, Emil	162–167
Corinth, Lovis	78	Pechstein, Hermann Max	168, 169
Daumier, Honoré	79	Picasso, Pablo	170–182
Degas, Edgar	80–82	Poliakoff, Serge	183–186
Delaunay, Robert	83–85	Purrmann, Hans	187
Dietrich, Adolf	86, 87	Raetz, Markus	188
Duchamp, Marcel	88, 89	Schiele, Egon	189
Feininger, Lyonel	90, 91	Schmidt-Rottluff, Karl	190
Gauguin, Paul	92–94	Schumacher, Emil	191
Giacometti, Alberto	95	Schwitters, Kurt	192
Giacometti, Augusto	96, 97	Seurat, Georges	193
Giacometti, Diego	98	Soutter, Louis	194
Giacometti, Giovanni	99, 100	Tinguely, Jean	195
Gogh, Vincent van	101	Venet, Bernar	196
Goya, Francisco de	102, 103	Verheyen, Jef	197
Hains, Raymond	104	Wölfli, Adolf	198, 199
Held, Al	105	Zúñiga Chavarría, Francisco	200

**Konzeption und Design,
Bildbearbeitung, Satz,
Druck und Einband:
Stämpfli Kommunikation**

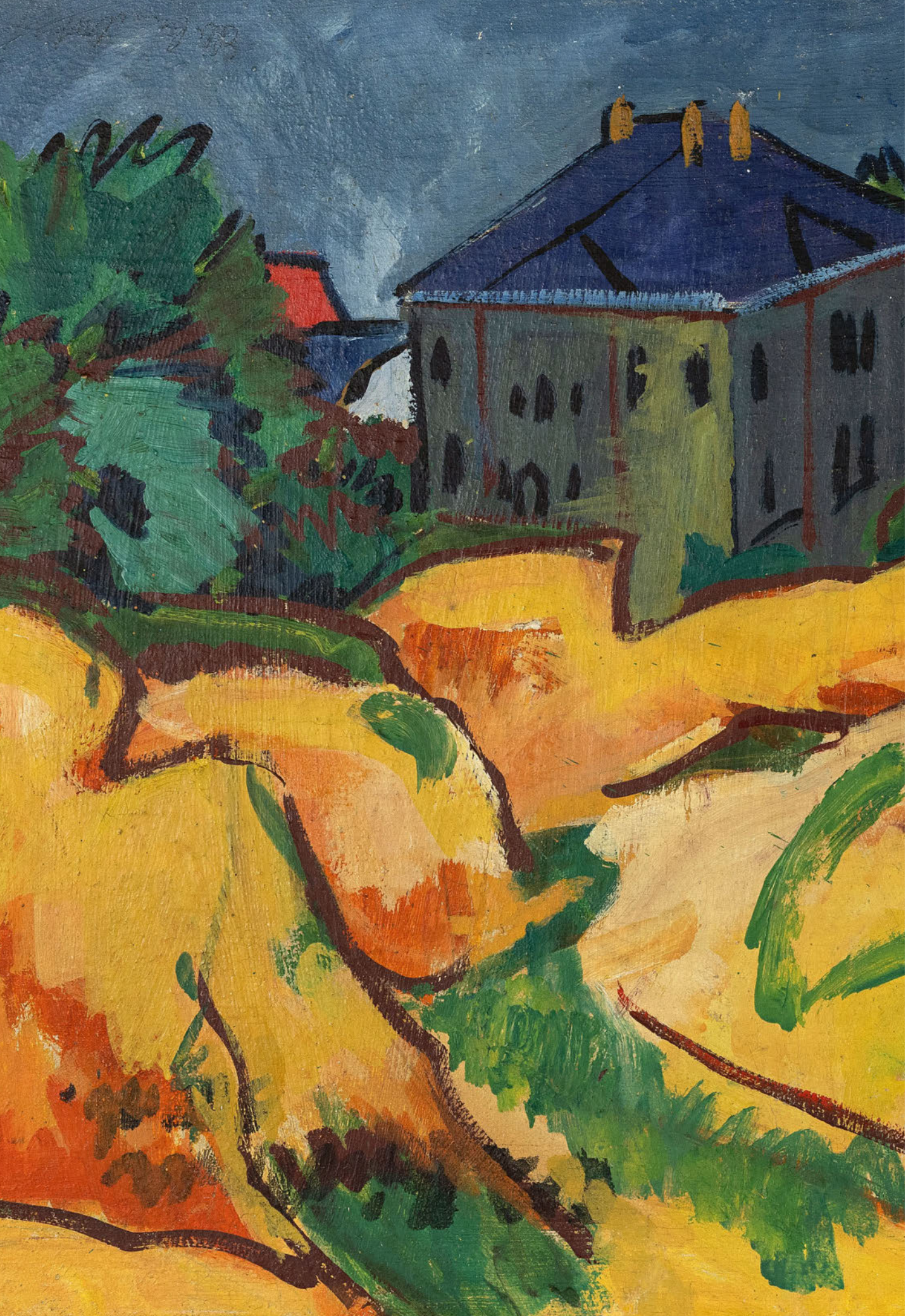
**Fotografie:
Galerie Kornfeld Auktionen**

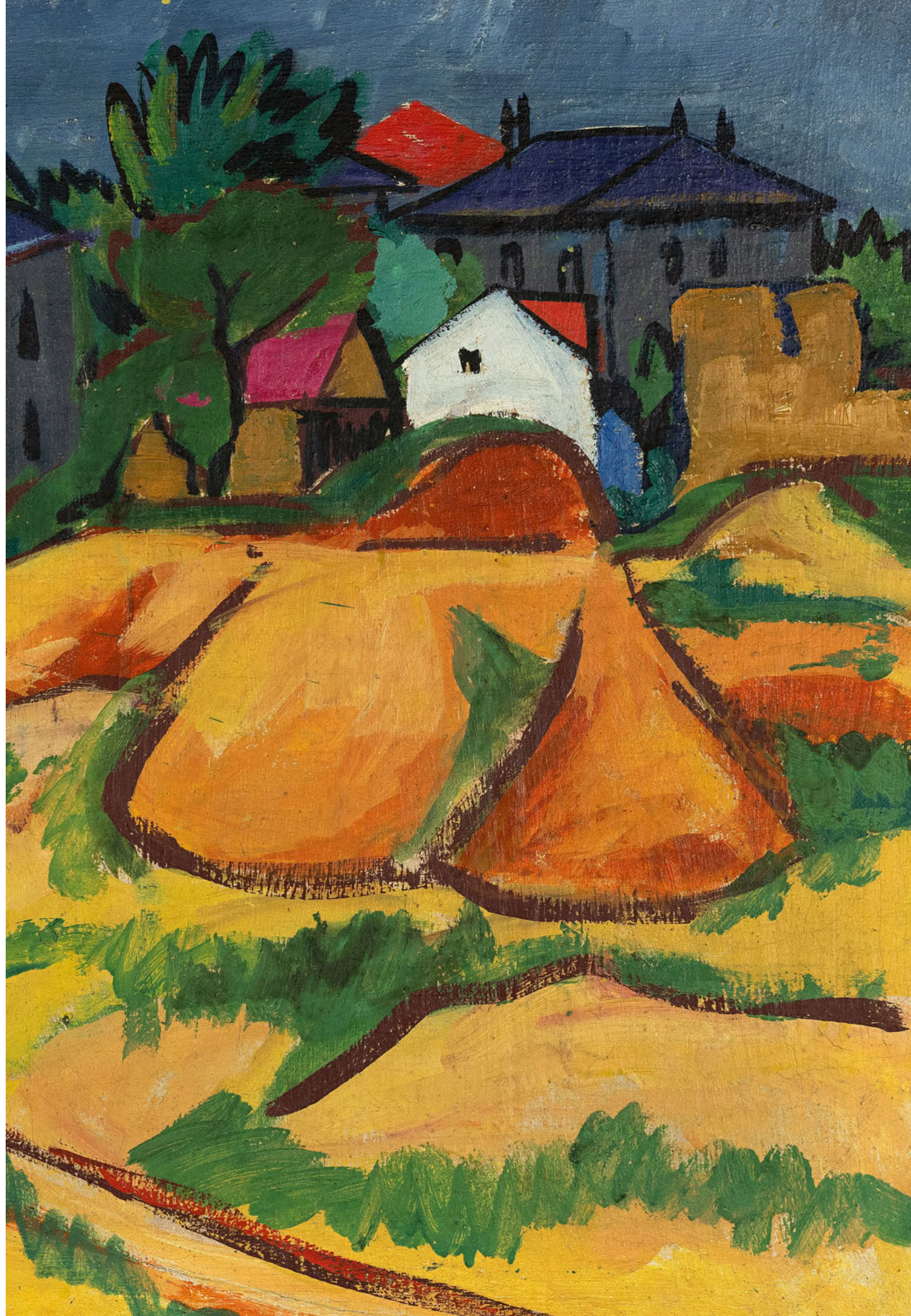
Printed in Switzerland













Kornfeld.ch