KORNFELD

Ausgewählte Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

12.9.2025

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
Finanzen
christoph.kunz@kornfeld.ch

Wissenschaftliches Team

Sonja Djenadija
sonja.djenadija@kornfeld.ch

Laura Sophie Fellner
Auktionatorin
laura.fellner@kornfeld.ch

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

Urs Lanter
urs.lanter@kornfeld.ch

Lea Raffl
lea.raffl@kornfeld.ch

Jan O.T. Scharf
Erweiterte Geschäftsleitung
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

Galerie Kornfeld Auktionen AG

Laupenstrasse 41
Postfach
3001 Bern, Schweiz

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

Auftrag / Bid Form / Ordre d'achat

Auktionen 11.–12.9.2025

Titel / Title / Titre | Name / Name / Nom | Vorname / First name / Prénom

Firma / Company / Société | MWST-Nr. / VAT No. / N° TVA

Strasse / Street / Rue | Geburtsdatum / Date of birth / Date de naissance | Nationalität / Nationality / Nationalité

PLZ / ZIP / NPA | Ort / City / Ville | Land / Country / Pays

Tel. / Phone / Tél. | Mobil / Cell phone / Portable | E-Mail / E-mail / E-mail

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

Tel. / Phone / Tél.

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

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

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

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

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

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

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

Datum und Ort / Date and city / Date et lieu

Unterschrift / Signature / Signature

Degas

Passion for Paper
Ausgewählte Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Auktion 285
12. September 2025
14 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern

Ausstellung Bern

4.–9. September 2025
10–18 Uhr

10. September 2025
10–17 Uhr

Kornfeld
Laupenstrasse 41
3008 Bern
Alle Kunstwerke

Ausstellung Zürich

26. August 2025
16–20 Uhr

27.–28. August 2025
12–19 Uhr

Haus zum Garten
Rämistrasse 18
8001 Zürich
Auswahl aus den Katalogen

Alle Kataloge online unter kornfeld.ch

Chagall

Auktionen September 2025

Donnerstag, 11. September 2025

Kunst des 19.–21. Jahrhunderts

Auktion Katalog 287, 9.30/13.30 Uhr

Edvard Munch Meister der Druckgraphik

Auktion Katalog 288, 18.30 Uhr

Online Only

Graphik Alter Meister
Auktion 29. August 2025, 12 Uhr, bis 9. September 2025, 14 Uhr
Katalog 289

Kunst des 19.–21. Jahrhunderts
Auktion 29. August 2025, 12 Uhr, bis 9. September 2025, 15 Uhr
Katalog 287

Freitag, 12. September 2025

Graphik Alter Meister

Auktion Katalog 289, 10 Uhr

Alberto und Diego Giacometti aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Auktion Katalog 284, 13.30 Uhr

Passion for Paper Ausgewählte Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Auktion Katalog 285, 14 Uhr

100 Ausgewählte Kunstwerke

Auktion Katalog 286, 15.15 Uhr

Passion for Paper
Ausgewählte Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld

Die Sammlung Eberhard W. Kornfeld war eine der bedeutendsten europäischen Privatsammlungen moderner und klassischer Kunst mit einem einzigartigen Fokus auf Werke auf Papier. Einige Highlights dieser Sammlung werden im vorliegenden Sonderkatalog «Passion for Paper» zum Verkauf angeboten. Die Arbeiten auf Papier spiegeln nicht nur einen Sammlungsschwerpunkt wider, sondern auch die lebenslange Hingabe Kornfelds an die Feinheiten, Möglichkeiten und Ausdrucksformen von Werken auf Papier als künstlerisches Medium. Im Zentrum seiner Leidenschaft stand stets die Überzeugung, dass Zeichnung, Aquarell, Gouache und Druckgraphik nicht bloss vorbereitende Studien oder Nebenformen der Malerei sind, sondern eigenständige, intime und oft sogar experimentelle Ausdrucksformen, die tiefere Einblicke in den kreativen Prozess ermöglichen. Kornfeld war eben nicht nur Händler, er war vor allem auch Sammler – und zwar ein enzyklopädischer. Besonders bestechend war die Vielzahl von Zeichnungen, die nicht nur technische Virtuosität zeigen, sondern auch als Zeugnisse künstlerischer Intuition gelten.

Kornfeld trat im Januar 1945 als Volontär in die Firma von Dr. August Klipstein in Bern ein. Die Legende besagt, dass er mit dem Fahrrad aus Basel nach Bern gefahren sei. Schwankend zwischen einem Engagement im Bereich der Numismatik oder der Kunst wurde damit Kornfelds Weg in Richtung Kunsthandel vorgezeichnet. Die 1864 in Stuttgart gegründete Firma begann als Handlung von Graphiken und Handzeichnungen alter Meister, nahm dann auch die neuere Kunst bis hin zum «zeitgenössischen» Expressionismus in die Kataloge auf. Klipstein war ein grosser Förderer etwa von Ernst Ludwig Kirchner oder Käthe Kollwitz. Kornfeld sog die neue Welt förmlich auf. Die grosse Expertise für Arbeiten auf Papier in der Firma war weitherum bekannt. Und Kornfeld war ein äusserst gelehriger Mitarbeiter und Schüler, sodass ihm Klipstein immer mehr Projekte übertrug und ihn im Frühjahr 1948 schliesslich fest anstellte. In den Sommermonaten besuchte Kornfeld jeweils Kupferstichkabinette, etwa in Basel, Paris, London oder Amsterdam und bildete sich dabei autodidaktisch weiter. Im Juni 1949 fand die Auktion alter Handzeichnungen, primär holländische und flämische, des 1938 verstorbenen Sammlers Maurice Delacre statt. Das Manuskript des Katalogs stammte von Kornfeld; es war faktisch sein erstes «Gesellenstück», für das er allein verantwortlich zeichnete. Holländische Handzeichnungen waren denn auch die erste Passion des jungen Sammlers. Einige Arbeiten aus der Auktion Delacre fanden damals Eingang in Kornfelds Sammlung. Ein grosser Teil dieser Handzeichnungen wurde 2024 in der Auktion «Graphik und Handzeichnungen Alter Meister» in unserem Haus verkauft. Nach dem überraschenden Tod ihres Mentors und Chefs Dr. August Klipstein im April 1951 übernahmen Frieda Schuh und Eberhard Kornfeld zusammen mit der Familie Klipstein das Geschäft. Nach einigen Jahren wurde Kornfeld alleiniger Geschäftsführer, erwarb in der Folge sukzessive die Mehrheit und führte die Firma schliesslich ab 1972 als Kommanditgesellschaft unter seinem eigenen Namen.

Über viele Jahrzehnte hinweg war es ausschliesslich Kornfeld, der hunderte von Auktionskatalogen im Alleingang verfasste. So gingen in all den Jahrzehnten praktisch alle Kunstwerke im Haus durch seine Hände. Da er über ein einzigartiges Bild- und Materialgedächtnis verfügte, wurden alle Nuancen und Abweichungen sofort memorisiert. Es gab wohl nur wenige Kunsthändler, die annähernd so viele Werke in den Händen hielten, wie Kornfeld in seinem langen Händler- und Sammlerleben. Rechnet man seine publizierten Auktions-, Lager- und Ausstellungskataloge sowie alle nicht in die Auktion aufgenommen Werke zusammen, so waren es mehrere 100 000 Stück, die er aus nächster Nähe auf ihre «Importanz» hin begutachtete. Sein eindrückliches und fundiertes Wissen machte ihn schnell zu einem weit herum respektierten «Scholar-Dealer», einem Händler also, der als wandelndes Kunstlexikon und mit einem immensen Wissens- und Erfahrungsschatz seinem Metier mit höchster Kennerschaft nachging. Kornfelds Sammlung umfasste ein breites Spektrum: Von Graphiken und Handzeichnungen alter Meister wie Rembrandt und Goya über die französischen Impressionisten und Postimpressionisten bis hin zur klassischen Moderne und Nachkriegskunst war alles vertreten. Kunstwerke von Künstlern wie Chagall, Degas, Giacometti, Kirchner, Klee oder Picasso führen einen facettenreichen Dialog über Jahrhunderte der Kunstgeschichte hinweg.

Kornfeld wollte sein enzyklopädisches Wissen auch mit anderen teilen. So ver-

Eberhard Kornfeld beim Graphikstudium, Anfang der 1990er Jahre

Eberhard W. Kornfeld (1923–2023)

legte und verfasste er epochale Werkverzeichnisse der Druckgraphik und setzte damit neue Standards. Alles begann mit Paul Klee, es folgten Marc Chagall, Paul Gauguin und Alberto Giacometti. Im hauseigenen Verlag erschienen ebenfalls die Standardwerke zur Graphik von Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner und Käthe Kollwitz. Das Publizieren der Werkverzeichnisse führte dazu, dass Kornfeld noch mehr sammelte: Er kaufte Raritäten, sammelte auf Vollständigkeit und erwarb Folgen oder Druckzustände.

Er war aber nicht nur Auktionator und Publizist, sondern pflegte als Galerist und Händler auch enge, freundschaftliche und wirtschaftliche Kontakte zu Kunstschaffenden seiner Zeit: Marc Chagall, Sam Francis, Alberto Giacometti, Joan Mitchell, Pablo Picasso, Niki de Saint-Phalle oder Jean Tinguely seien stellvertretend für viele andere genannt. Und auch diese Freundschaften hinterliessen ihre Spuren in seiner Sammlung. Er entwickelte über Jahrzehnte ein weitreichendes Netzwerk zu Kunstschaffenden, Sammelnden und Museen weltweit. Der Schwerpunkt lag dabei immer auf Arbeiten auf Papier, die unmittelbarer, roher und oft unverfälschter waren als Gemälde. Die Auswahl dieser Werke war Ausdruck seines persönlichen, untrüglichen Blicks für Qualität. Kornfeld war nicht bloss Sammler, sondern vielmehr ein Vertrauter der Kunst. Diese Nähe zeigt sich eben gerade besonders bei Arbeiten auf Papier. Sie sind häufig kleinformatiger, intimer, oft datiert, signiert oder sogar mit persönlichen Widmungen versehen. Die Betrachtenden treten hier in einen unmittelbaren Dialog mit dem Künstler.

Diesen eindrücklichen Dialog macht der vorliegende Katalog «Passion for Paper» faktisch sichtbar und die besondere Beziehung zwischen Medium, Künstler und Sammler direkt erfahrbar. Wenige ausgewählte museale Stücke verschenkte er an Museen, die anderen sollten nicht in einem Museumsdepot verschwinden. Es war sein Wunsch, dass seine in über 70 Jahren zusammengetragene Kollektion eklektischer Kunstwerke nach seinem Tod in neue Sammlungen aufgeht. Er wünschte sich die Werke bei Menschen, die die Kunst ebenso sehr lieben und schätzen, wie er es in seinem langen, reichen Leben selber getan hatte. Wir danken der Familie Kornfeld für das grosse Vertrauen in unser Haus, das wir im Sinne «Ebis» in die Zukunft führen werden.

English version

51 Honoré Daumier

Marseille 1808–1879 Valmondois

(EWK) Un wagon de troisième classe

Um 1855–1860. Feder in Tinte über Kohlezeichnung, teilweise aquarelliert und gelblich laviert. 23,5 × 33 cm. Rückseitig aquarelliert und mit Montierungsresten. Tadellos in der Erhaltung

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis
Karl-Eric Maison, Honoré Daumier, Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings, London 1968, Nr. 302

Provenienz
Slg. George Mathias, Paris
Auktion Hôtel Drouot, Paris, 24. April 1903, Vente M. Mathias, Los 32, dort erworben von
Slg. M. Strauss
Slg. Sidney Posen, Frankfurt am Main
Slg. Dr. Lothar Mohrenwitz, Frankfurt am Main/Zürich, sein Nachlass versteigert bei
Auktion Fischer, Luzern, 24.–25. November 1960, Los 480, dort erworben von
Slg. Max Wydler, Zürich
Paul Kantor Gallery, Beverly Hills
Slg. Norton Winfred Simon, Fullerton
Robert M. Light, Santa Barbara
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Erich Klossowski, Honoré Daumier, München 1908 (1923), Nr. 256
Karl-Eric Maison, Daumier Drawings, London/New York 1960, Abb. 49
Roger Passeron, Honoré Daumier und seine Zeit, Freiburg 1979, S. 206, Abb. 130

Ausstellungen
Paris 1900, Exposition Internationale Universelle, Kat. Nr. 852
Paris 1901, Palais de l'École des Beaux-Arts, Daumier, Kat. Nr. 227
London 1961, The Tate Gallery, Daumier, Kat. Nr. 191
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 3
Frankfurt am Main/New York 1992/1993, Städelsches Kunstinstitut/The Metropolitan Museum of Art, Honoré Daumier, Zeichnungen/Drawings, Kat. Nr. 51
Bern/Hamburg 1996, Kunstmuseum/Kunsthalle, Zeichnen ist Sehen, Meisterwerke von Ingres bis Cézanne, Kat. Nr. 51
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 1
Paris 1999–2000, Grand Palais, Honoré Daumier, Kat. Nr. 273
Zürich 2007/2008, Kunsthaus, Daumier, Zeichnungen, S. 92
Münster 2009, Graphikmuseum Picasso, Honoré Daumier, S. 249
Lausanne 2022, Photo Elysée, Train Zug Treno Tren, Kat. Nr. 55

Mitte des 19. Jahrhunderts waren moderne Verkehrsmittel wie Eisenbahn und Omnibus für die Menschen noch keine Selbstverständlichkeit. Die heute alltäglichen Abläufe wie Ankunft am Bahnhof, Kauf der Fahrkarte, Warten auf den Zug, Suche des richtigen Bahnsteiges und schliesslich das Nebeneinandersitzen mit fremden Menschen im selben Abteil während der Reise mussten erst erlebt und erlernt werden und stellten ein grosses Abenteuer dar. Zahlreiche Künstler haben versucht, die damit einhergehende Modernität in Gemälden und Zeichnungen darzustellen. Auch Honoré Daumier war von den neuen Fortbewegungsmitteln fasziniert. Dabei fokussierte er sich nicht auf die Fahrzeuge an sich, sondern auf die Reisenden und die damit verbundenen neu auftretenden sozialen Klassenunterschiede. So schuf er eine Reihe von Werken, die Zugabteile mit Reisenden aus den drei verschiedenen Klassen zeigen. Die vorliegende Arbeit dürfte eine Studie für ein Aquarell (Maison Nr. 303) sein, das sich in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur befindet. Im Vergleich zum Aquarell lassen sich hier die verschiedenen Arbeitsschritte des Künstlers nachweisen: Zunächst zeichnete Daumier die Bildstruktur mit Kohle oder Kreide, dann verstärkte er die Schatten mit Tusche und schliesslich vollendete er die Details wie Mimik und Bekleidung mit Bleistift und Tinte.

52 Edgar Degas

1834 Paris 1917

(EWK) La chanteuse de café-concert – Thérésa

1883–1884. Zeichnung in schwarzer Kohle, weiss gehöht, auf graugrünem Papier. 47,9 × 32 cm. Unten links mit dem roten Signaturstempel «Degas», Lugt 658. Rückseitig mit Stempel der Vente Degas «ATELIER ED. DEGAS», Lugt 657 und der Inv. Nr. 1452. Das Papier leicht gewellt, mit einer minimen Knickfalte links, ein kleiner hinterlegter Einriss am unteren Rand. Nur ganz vereinzelt Papierverluste an der äussersten Kante, das Papier am Rand leicht verfärbt. Rückseitig ringsum mit einer Papierverstärkung. Insgesamt in sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Paul-André Lemoisne, Degas et son œuvre, Paris 1954, Abb. nach S. 120, dort betitelt «Étude pour la danseuse verte»

Provenienz
Auktion Galerie Georges Petit, Petit, Paris, 7.–9. April 1919, Atelier Edgard Degas, 3me vente, Tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier, Los 393
Slg. Roland Nepveu de Gas, Paris
Slg. Otto und Anne Wertheimer, Paris/Basel, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld Bern, 22. Juni 1979, Los 274, mit Abb. auf dem Umschlag, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Austellungskatalog der Galeries nationales du Grand Palais/Musées des beaux-arts du Canada/The Metropolitan Museum of Art, Degas, Paris/Ottawa/New York 1988–1989, Abb. S. 435

Ausstellungen
Paris 1937, Orangerie des Tuileries, Degas, Kat. Nr. 117
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 16, Abb. auf dem Umschlag
Martigny 1993, Fondation Pierre Gianadda, Degas, Kat. Nr. 124
Zürich/Tübingen 1994/1995, Kunsthaus/Kunsthalle, Degas, Die Porträts, Kat. Nr. 167
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 4
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 6
Rom 2005/2006, Chiostro del Bramante, Federico Zandomeneghi, Un veneziano tra gli impressionisti, Kat. Nr. 128
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 9
Köln 2010/2011, Käthe Kollwitz Museum, «Paris bezauberte mich…», Käthe Kollwitz und die französische Moderne, Kat. Nr. 16
Tübingen 2011/2012, Kunsthalle, Cézanne, Renoir, Picasso & Co., 40 Jahre Kunsthalle Tübingen und Götz Adriani, Abb. S. 92
Wien 2012, Albertina, Impressionismus, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 39

Bei dieser Kohlezeichnung handelt es sich um eine Studie zum Pastell «La chanteuse verte – Chanteuse de café-concert» von 1884, das sich durch die Schenkung von Stephen C. Clark seit 1960 im Metropolitan Museum of Art in New York befindet. Auf beiden Arbeiten nimmt die Figur eine nahezu identische Haltung ein: Sie ist in Dreiviertelansicht leicht nach rechts gedreht, die linke Hand ist an der Schulter platziert und der Blick richtet sich leicht erhöht nach vorne. Bereits im Ausstellungskatalog in der Orangerie des Tuileries von 1937, in dem unsere Arbeit figuriert, wird auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Paul-André Lemoisne bestätigt im Werkverzeichnis der Gemälde und Pastelle für «La chanteuse verte» (Nr. 772) den naheliegenden Vergleich mit unserer Zeichnung.
Dargestellt ist die Sängerin «Thérésa», mit bürgerlichem Namen Emma Valadon (1837–1913). Sie gelangte durch ihre Auftritte in den Café-Concerts in Paris zu grosser Berühmtheit und trug zum einschneidenden Erfolg dieser für die damalige Zeit neuen Art der Unterhaltung bei. In ganz Paris entstanden Café-Concerts im Freien sowie Säle wie das Eldorado, L'Alcazar oder das Bataclan, wo die Sängerin auftrat. In einem Brief an seinen Freund Henri Lerolle vom 4. Dezember 1883 schreibt Degas: «[…] vite entendre Thérésa à l'Alcazar, rue du Faubourg-Passionière […] Elle ouvre sa grande bouche et il en sort la voix la plus grossièrement, la plus délicatement, la plus spirituellement tendre qu'il soit». Degas, der regelmässiger Gast in den Café-Concerts war, schuf Ende der 1870er Jahre einige Monotypien, Graphiken und Zeichnungen zu diesem Thema, in denen es dem Künstler um den Typus der Sängerinnen ging. Lediglich zwei der porträtierten Künstlerinnen in seinen Arbeiten sind mit Namen bekannt: Émilie Bécat, dargestellt in der Lithographie «Mlle Bécat au Café des Ambassadeurs», siehe Reed/Shapiro 31, und unsere Porträtierte, Emma Valadon, die auch in dem bekannten Pastell über Monotypie «La chanson du chien», Lemoisne 380, identifiziert werden konnte.

Degas

53 Edgar Degas

1834 Paris 1917

(EWK) Mary Cassatt au Louvre: Musée des Antiques

Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery

1879–1880. Vernis mou, Kaltnadel, Strichätzung und Aquatinta auf Japan. 26,7 × 23,5 cm, Plattenkante; 35,4 × 26,8 cm, Blattgrösse. In sehr schöner Druckqualität und Erhaltung

Schätzung CHF 125 000*

Werkverzeichnis
Sue Welsh Reed/Barbara Stern Shapiro, Edgar Degas: The Painter as Printmaker, Boston 1984, Nr. 51/IX

Provenienz
Auktion Galerie Manzi-Joyant, Paris, 22.–23. November 1918, Estampes par Edgar Degas, aus Los 50
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Loÿs Delteil, Edgar Degas, Le Peintre-Graveur illustré, Band IX, Paris 1919, Nr. 30
Jean Adhémar/Françoise Cachin, Edgar Degas, Gravures et monotypes, Paris 1973, Nr. 53

Edgar Degas hat zwei Radierungen von Mary Cassatt geschaffen: die vorliegende sowie «Mary Cassatt at the Louvre: The Paintings Gallery», beide aus den Jahren 1879/1880. Es sind die letzten Porträtradierungen des Künstlers, die er in mehreren Überarbeitungszuständen und unter Einbezug von zahlreichen Vorarbeiten realisierte. Obwohl die stehende Figur mit Schirm in der Hand nur in Rückenansicht zu sehen ist, war schon zu Lebzeiten bekannt, dass es sich um seine Künstlerfreundin handelte. Bei ihrer Begleitung, der sitzenden Figur, im «profil perdu», vermutet man die Schwester von Mary Cassatt, Lydia. Die Amerikanerin Mary Cassatt (1844–1926) lebte seit 1874 in Paris und war mit Degas im Kreis der Impressionisten bzw. der «Artistes independants» aktiv.
Das Blatt hat eine besondere Entstehungsgeschichte: Nach dem Erfolg der vierten Impressionisten-Ausstellung, die vom 10. April bis zum 11. Mai 1879 stattfand, plante Degas die Herausgabe einer Zeitschrift mit graphischen Blättern unter dem Titel «Le jour et la nuit». In das Projekt einbezogen wurden u. a. Camille Pissarro, Mary Cassatt, Félix Bracquemond, Jean-François Raffaëlli und Marcellin Desboutin. Die Idee war, eigene Zeichnungen in druckgraphische Techniken umzusetzen. Degas investierte viel Zeit in dieses Projekt und schuf dafür das vorliegende Sujet von Mary Cassatt. Als Vorlage wählte er ein Pastell mit dem gleichen Titel (seitenverkehrt in der Darstellung), überarbeitete die Graphik in neun Zuständen und betraute für den letzten Zustand, der wohl für die Auflage bestimmt war, den professionellen Drucker Salmon. Die Künstlerkollegen schufen ebenfalls Radierungen in ähnlicher Grösse nach eigenen Vorarbeiten. «Le jour et la nuit» sollte in einer Auflage von 50 Exemplaren ohne Text erscheinen.
Obwohl das Buchprojekt nie zustande kam, gehen Reed/Shapiro davon aus, dass einige Arbeiten, darunter auch dieses Motiv, in der fünften Impressionisten-Ausstellung im April 1880 gezeigt wurden. In der Vente Degas von 1918 wurden 59 Abzüge des definitiven Zustands unter dem Los 50 angeboten und getrennt verkauft. Von den 59 Blättern waren 44 auf Japan. Die Forschung geht davon aus, dass das Konvolut auf Japan für das Buchprojekt vorgesehen war.

54 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Hoa (Marquesas)

(EWK) Le pêcheur buvant auprès de sa pirogue

A Fisherman Drinking Beside His Canoe

Pont-Aven/Paris 1894. Holzschnitt auf dünnem Japan, auf Büttenpapier aufgezogen. 20,6 × 14,1 cm, Holzschnitt; 22,4 × 17,6 cm, Büttenpapier. Das Büttenpapier leicht stockfleckig, nur ganz wenige Flecken im Japan, die linke obere und untere Ecke abgekantet. Satter Druck in sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis
Elizabeth Mongan/Eberhard W. Kornfeld/Harold Joachim, Paul Gauguin, Catalogue Raisonné of his Prints, Bern 1988, Nr. 33/II, eines der dort erwähnten Exemplare

Provenienz
Slg. Charles Morice (1860–1919), Paris
Slg. Alidor Delzant (1848–1905), Paris
Galerie Paul Prouté, Paris, dort 1976 erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Elizabeth Prelinger, Trinkender Fischer bei seiner Piroge (Le Pêcheur buvant auprès de sa pirogue), in: Paul Gauguin, Das druckgraphische Werk, München/London/New York 2012, S. 91–93

Der Holzschnitt entstand nach Gauguins erster Tahiti-Reise, die er zwischen Juni 1891 und August 1893 unternahm und von der er mit 66 Gemälden und vielen Eindrücken nach Paris zurückkehrte. Mit Hilfe von Charles Morice verfasste er erste Texte zu «Noa Noa», einem Buch, das seine Erlebnisse in Tahiti wiedergeben sollte und für das er auch Holzschnitte plante. Diese berühmte Graphikreihe wie auch das vorliegende Blatt schuf er 1894 aus dem Gedächtnis. Der Entstehungsort dieses Holzschnitts ist nicht eindeutig bekannt. Zu Beginn des Jahres bezog der Künstler zusammen mit seiner javanischen Freundin Annah Martin und ihrem Affen Taoa ein Atelier in Paris. Beide reisten Ende April in die Bretagne. Nach einem Zwischenfall mit Beinbruch kehrte Gauguin im November wieder nach Paris zurück; inzwischen hatte ihn seine Partnerin verlassen. Es muss daher offen bleiben, ob das Blatt in Pont-Aven oder Paris entstanden ist. Fest steht, dass der Holzschnitt «Le pêcheur buvant auprès de sa pirogue» äusserst selten ist. Den Autoren des Werkverzeichnisses waren bis zur Publikation 1988 insgesamt lediglich neun Abzüge bekannt, ein zehnter wurde 2012 in der Ausstellung «Paul Gauguin, Das druckgrafische Werk» im Kunsthaus Zürich gezeigt. Es stellt einen Fischer dar, der sein Boot an den Strand gezogen hat, neben seinem Fang kniet und aus einer Schale trinkt. Das Motiv ist in eine Landschaft der Südsee eingebettet. Wie Elizabeth Prelinger in ihrem Aufsatz im Ausstellungskatalog von 2012 ausführt, hat Gauguin dieses Motiv später wiederverwendet. Es kommt in zwei Ölgemälden von 1896 vor, und zwar in «Te Vaá», Wildenstein 544, und «Pauvre pêcheur», Wildenstein 545. Ersteres, das sich seit 1948 in der Eremitage in St. Petersburg befindet, ist im Querformat ausgeführt und rechts um eine Frau und ein Kind ergänzt. «Pauvre pêcheur» ist ein Hochformat und befindet sich seit 1954 im Museu de Arte de São Paulo. Bei beiden Ölgemälden verzichtet der Künstler auf die im vorliegenden Holzschnitt abgebildete erhobene rechte Hand des Fischers. Die Druckplatte ist aus Buchsbaum geschnitten, was deutlich an der feinen Holzmaserung zu erkennen ist. Es handelt sich um einen kontrastreichen, von Gauguin selbst in Schwarz abgezogenen Druck.

55 Paul Gauguin

Paris 1848–1903 Hiva-Hoa (Marquesas)

(EWK) Idole tahitienne

Tahitian Idol

The Goddess Hina

Pont-Aven/Paris 1894–1895. Farbholzschnitt auf dünnem Japan, auf Büttenpapier aufgezogen. 15,1 × 12 cm, Holzschnitt; 22,4 × 17,2 cm, Büttenpapier. Das Büttenpapier leicht fleckig, der Druck in sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnis
Elizabeth Mongan/Eberhard W. Kornfeld/Harold Joachim, Paul Gauguin, Catalogue Raisonné of his Prints, Bern 1988, Nr. 32, eines der dort erwähnten Exemplare

Provenienz
Slg. Charles Morice (1860–1919), Paris
Slg. Alidor Delzant (1848–1905), Paris
Galerie Paul Prouté, Paris, dort 1976 erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Francisco Durrio, Sobre las huellas de Gauguin, Bilboko Arte Ederren Museoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013

Ausstellungen
Ingelheim 1997, Altes Rathaus, Ursprung und Vision, Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee, Kat. Nr. 20
Essen/Berlin 1998/1999, Museum Folkwang/Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Paul Gauguin, Das verlorene Paradies, Graphiken, Kat. Nr. IV, S. 216ff.
Köln 1999/2000, Museum Ludwig, Kunstwelten im Dialog, Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Kat. Nr. 145
Paris/Boston 2003/2004, Galeries nationales du Grand Palais/Museum of Fine Arts, Gauguin, Tahiti, L'atelier des tropiques, Kat. Nr. 133
New York 2014, The Museum of Modern Art, Gauguin, Metamorphoses, Kat. Nr. 97

Der Farbholzschnitt «Idole tahitienne», geschaffen in Pont-Aven oder Paris 1894/1895, ist ein von Gauguin selbst abgezogener Druck, von dem bisher einschliesslich der vorliegenden Arbeit lediglich neun Exemplare bekannt geworden sind. Die Graphik entstand nach Gauguins erster Tahiti-Reise, die er zwischen Juni 1891 und August 1893 unternahm. In der Folge verarbeitete er die zahlreichen Eindrücke künstlerisch in diversen Medien. Neben Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen und Keramiken, nahm der Holzschnitt eine bedeutende Stellung in seinem Œuvre ein. So schuf er z. B. die bekannte Holzschnittfolge zu seinem Erinnerungstext «Noa Noa», den er in Zusammenarbeit mit Charles Morice verfasste.
Gauguin war es ein Anliegen, sich mit den Göttern und Legenden der Vergangenheit Tahitis auseinanderzusetzen. Angeregt und beeinflusst durch die Lektüre von «Voyages aux îles du Grand Océan» (1837) des belgisch-französischen Ethnographen Jacques-Antoine Moerenhout, einer Studie über die Geschichte, Kultur und Mythen Ozeaniens, entstanden zwischen 1892 und 1895 eine Reihe von Werken zu dieser Thematik, die die Faszination und das Interesse des Künstlers auf eindrückliche Weise dokumentieren.
Im vorliegenden Holzschnitt ist in der Mitte rechts eine stehende, weibliche Figur mit markanten Gesichtszügen und üppigem Ohrschmuck dargestellt. In der linken Bildhälfte sind verschiedene Ornamentfiguren zu erkennen. Über Gauguins Monogramm und einer Lotosblüte erscheinen Elemente, die an traditionelle marquesanische Schnitzereien erinnern. In der oberen linken Ecke ist zudem ein maskenartiges Profilgesicht zu sehen. Bei der Hauptfigur in der Mitte rechts handelt es sich um Hina, eine polynesische Mondgöttin, die in verschiedenen Techniken mehrfach im Œuvre des Künstlers vorkommt. Als Referenzwerke gelten die Holzskulpturen mit der Figur der Hina, die Gauguin noch während seines ersten Aufenthalts in Tahiti schuf, siehe dazu die folgenden Nummern aus dem Werkverzeichnis der Skulpturen und Keramiken von Christopher Gray Nrn. 95, 96, 97 und 105 oder die Terracotta Nr. 115, die Gauguin zwischen 1893 und 1895 in Frankreich brennen liess. Gray führt aus, dass Hina, die bedeutendste Gottheit des tahitianischen Pantheons, den grössten Eindruck auf Gauguin machte. Betrachtet man die Skulptur aus Tamanu-Holz von 1892 mit dem Titel «Cylinder Decorated with the Figure of Hina», die in der neueren Literatur auch unter «Hina with Two Attendants» zu finden ist, wird die Ähnlichkeit zu unserem Blatt deutlich. Die vielleicht früheste Version der Darstellung von Hina ist eine Bleistiftzeichnung, die sich in der ehemaligen Sammlung von Francisco Durrio befand, siehe Ausstellungskatalog 2013, Kat. Nr. 40. Man vermutet, dass Gauguin die Figur der Hina an Darstellungen von weiblichen Göttinnen in der indonesischen Kunst angelehnt hat, jedoch mit einer gewissen Modifikation der Pose, um die statischere Frontalität zu erreichen, die einem Idol angemessen ist.

56 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Liegender Halbakt nach rechts

1905–1906. Blauer und roter Farbstift auf Simili-Japan. 37,1 × 56 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Leichte Wellen und Griffknicke im Papier, die untere rechte Ecke mit einem kleinen Knick sowie rückseitige Montierungsreste. In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung

Schätzung CHF 175 000*

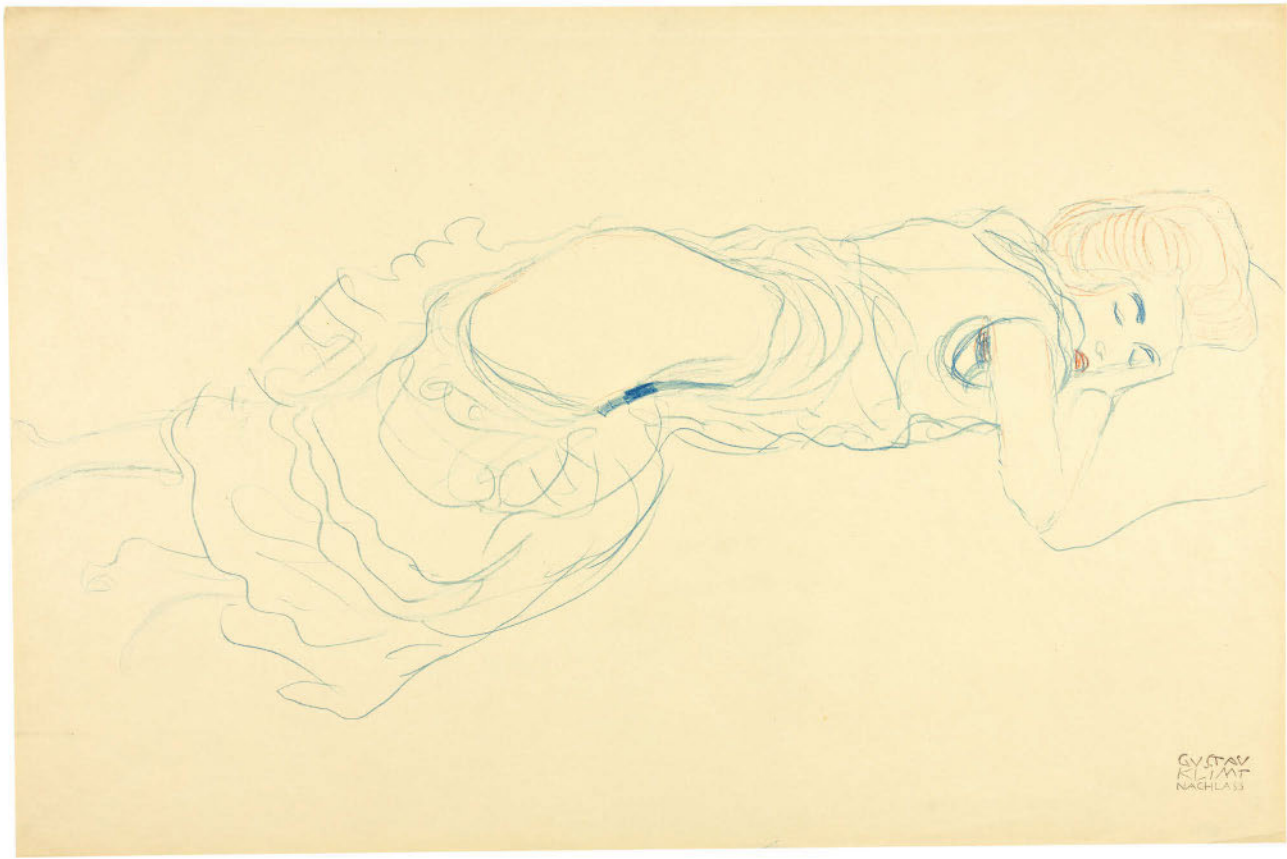
Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Bd. II, Salzburg 1982, Nr. 1465

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Tobias G. Natter (Hrsg.), Gustav Klimt, Sämtliche Gemälde, Köln 2012, Abb. S. 408 (Teilabb.) und S. 413

Ausstellungen
Luzern 1974, Kunstmuseum, Kunst in Österreich 1900–1930, Kat. Nr. 85
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 119
Zürich 1992, Kunsthaus, Gustav Klimt, Kat. Nr. Z 90
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 45
Salzburg 2005, Museum der Moderne, Die sinnliche Linie, Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt, S. 154
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 64
Bern 2009/2010, Zentrum Paul Klee, Paul Klees Grafik, Die Passion des Eberhard W. Kornfeld (ohne Kat.)
Budapest 2010/2011, Museum of Fine Arts, Nuda Veritas, Gustav Klimt and the Origins of the Vienna Secession 1895–1905, Kat. Nr. 58
Wien 2012, Albertina, Gustav Klimt, Die Zeichnungen, Kat. Nr. 97

Gustav Klimts Ölgemälde «Wasserschlangen II» (Natter Nr. 164), entstanden zwischen 1904 und 1907, gehört zu seinen provokantesten und zugleich poetischsten Werken. Das Gemälde thematisiert die gleichgeschlechtliche Liebe zwischen Frauen auf eine für die damalige Zeit bemerkenswert offene und sinnliche Weise. Es zeigt zwei ineinander verschlungene Frauenkörper, die in eine ornamentale, traumartig fliessende Unterwasserwelt eingebettet sind. Wie für Klimt üblich, bilden mehrere vorbereitende Studien den Ausgangspunkt für die Komposition des Gemäldes – darunter auch das hier vorliegende Blatt.
Der liegende Halbakt ist ein herausragendes Beispiel für Klimts sensible und erotisch aufgeladene Zeichenkunst. Die weibliche Figur ist in einer zärtlichen, beinahe entrückten Haltung dargestellt. Mit geschlossenen Augen und entspanntem Gesichtsausdruck scheint sie in einen stillen Moment des Rückzugs oder der Hingabe versunken zu sein. Der weiche, skizzenhafte Faltenwurf ihres Gewands sowie die intime Körperhaltung verweisen auf eine erotische, aber zugleich zärtliche Atmosphäre.
Die Linienführung ist locker und rhythmisch, ausgeführt in zartem Blau mit Akzenten in Rot. Klimt verzichtet auf dramatische Effekte und setzt stattdessen auf eine poetische, fast schwebende Körperlichkeit. Durch die zurückhaltende Farbigkeit und das Fehlen eines fest umrissenen Hintergrunds scheint die Figur in einem traumgleichen Raum zu schweben – ein Motiv, das auch in «Wasserschlangen II» zentral ist. Eine sensible, intime Darstellung weiblicher Sexualität.


GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

57 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Liegender Halbakt nach rechts, den Ellbogen aufgestützt

1905–1906. Blauer und roter Farbstift auf Simili-Japan. 37 × 56,2 cm. Unten links mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Wenige minime Griffknicke sowie rückseitige Spuren einer alten Montierung. Sehr schöne, farbfrische Erhaltung

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Bd. II, Salzburg 1982, Nr. 1466

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Alice Strobl, Gustav Klimt, 25 Zeichnungen, Veröffentlichung der Albertina I, Graz/Wien 1964, S. 6
Alfred Werner, Gustav Klimt, One Hundred Drawings, New York, Dover, 1972, Nr. 52
Tobias G. Natter (Hrsg.), Gustav Klimt, Sämtliche Gemälde, Köln 2012

Ausstellungen
Wien 1962, Albertina, Gustav Klimt, Kat. Nr. 131
Darmstadt 1970, Mathildenhöhe, Internationale der Zeichnung, Sonderausstellungen Gustav Klimt und Henri Matisse, Kat. Nr. 116
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 120
Salzburg 2005, Museum der Moderne, Die sinnliche Linie, Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt, S. 154
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 65

Der vorliegende Halbakt steht in direktem Zusammenhang mit Klimts Gemälde «Wasserschlangen II» (Natter Nr. 164). Der Künstler fertigte oft zahlreiche vorbereitende Studienblätter an, um Haltung und Ausdruck seiner dargestellten Figuren zu erkunden. Das Blatt gehört zu einer Reihe erotisch aufgeladener Darstellungen weiblicher Akte, die ein zentrales Thema in Klimts Œuvre bilden. Mit zarten Farbstiftlinien zeigt es eine liegende, teilweise bekleidete, weibliche Figur, mit deutlich betonter Hüftlinie. Der geschwungene Verlauf des Körpers fällt dabei besonders ins Auge. Die Konturen sind fliessend, die Positionierung der Figur vermittelt Ruhe und Intimität, während die zur Schau gestellte Nacktheit eine erotische Spannung erzeugt.
Die Zeichnung ist ein schönes Beispiel für Gustav Klimts zeichnerisches Talent und seine Fähigkeit, Erotik, Formgefühl und psychologische Tiefe in einer einzigen Figur zu vereinen.

GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

58 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Halbakt nach rechts, Pentiment des Kopfes

1905–1906. Bleistift, blauer und roter Farbstift auf Simili-Japan. 56,1 × 37,2 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Minime Griffknicke. Unten eine kaum sichtbare Falte im Papier. Rückseitige alte Montierungsspuren, an den oberen Ecken auch von der Vorderseite aus sichtbar. Sehr schöne Gesamterhaltung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Bd. II, Salzburg 1982, Nr. 1589

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Otto Breicha, Gustav Klimt, Die goldene Pforte, Werk, Wesen, Wirkung, Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1978, Abb. 79

Ausstellungen
Bern 1957/1958, Kornfeld und Klipstein, Gustav Klimt, 50 Zeichnungen, Kat. Nr. 39
Wien 1962, Albertina, Gustav Klimt, Kat. Nr. 165
Darmstadt 1970, Mathildenhöhe, Internationale der Zeichnung, Sonderausstellungen Gustav Klimt und Henri Matisse, Kat. Nr. 110
Luzern 1974, Kunstmuseum, Kunst in Österreich 1900–1930, Kat. Nr. 81
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 121
Zürich 1992, Kunsthaus, Gustav Klimt, Kat. Nr. Z 97
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 46
Salzburg 2005, Museum der Moderne, Die sinnliche Linie, Klimt – Schmalix – Araki – Takano und der japanische Holzschnitt, S. 154
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 62

Anders als bei vielen Zeichnungen Klimts befindet sich die Figur hier nicht in ruhendem Zustand, sondern scheinbar mitten im Bewegungsablauf. Mit federnder Bewegung schreitet die Frau nach rechts. Das Gesicht und die Haare sind betont und farbig hervorgehoben, das linke Bein vorangestellt – ein choreographisches Spiel aus Dynamik und Anmut. Das Pentiment – also die Überarbeitung – des Kopfes verstärkt diesen Effekt zusätzlich. Die Schreitende symbolisiert Fortschritt, Bewegung und Wandel, ein zentrales Thema der frühen Moderne. Die Studie könnte zu den vorbereitenden Zeichnungen der schreitenden Figur im Stoclet-Fries gehören. Dieser mehrteilige Wandfries, den der Künstler im Palais Stoclet in Brüssel realisierte, gilt als ein Meisterwerk der Wiener Moderne. Die Raffung des Kleides lässt darauf schliessen, dass sich das Modell im liegenden Zustand befand. Die für die Wiener Werkstätte typische Ornamentik der Bekleidung ist mit Bleistift leicht angedeutet.
Dynamische Komposition in sehr schöner, gezielter Farbgebung.

GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

59 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Liebespaar

Selbstbildnis mit junger Frau – Studie zu «Der Kuss»

1907–1908. Bleistiftzeichnung auf Simili-Japan. 57 × 37,4 cm. Unten rechts mit dem Nachlassstempel «GUSTAV / KLIMT / NACHLASS». Leichte Atelierspuren in gelber Farbe und minime Griffknicke. In besonders schöner Gesamterhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Bd. II, Salzburg 1982, Nr. 1806

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Johannes Dobai, Gustav Klimt, Salzburg 1967, Nr. 220, S. 127 (dort betitelt «Adam und Eva»)
Fritz Novotny/Johannes Dobai, Gustav Klimt, Salzburg 1967, S. 373 (dort betitelt «Studie für Adam und Eva»)
Tobias G. Natter (Hrsg.), Gustav Klimt, Sämtliche Gemälde, Köln 2012

Ausstellungen
Bern 1957/1958, Kornfeld und Klipstein, Gustav Klimt, 50 Zeichnungen, Kat. Nr. 14, dort betitelt «Adam und Eva»
Wien 1962, Albertina, Gustav Klimt, Kat. Nr. 237

Das monumentale Gemälde «Der Kuss» (Natter Nr. 179) ist eines der bekanntesten Werke Gustav Klimts und ein Hauptwerk des Wiener Jugendstils. Es zeigt ein Liebespaar in inniger Umarmung, eingehüllt in ein goldenes Ornamentgewand. Auf einer mit Blumen übersäten Wiese verschmelzen Körper und Muster zu einer Einheit aus Leidenschaft und Ruhe. Das Gemälde entstand auf dem Höhepunkt von Klimts «Goldener Periode» und gilt bis heute als Symbol universeller Liebe, Sinnlichkeit und zeitloser Schönheit.
Wie für Klimt üblich, studierte er in Vorzeichnungen die Körperhaltung, die Nähe der Figuren und das Spannungsverhältnis zwischen Ruhe und Intensität. Anders als im vollendeten Gemälde, das durch seine flächige Ornamentik und die opulente Goldgestaltung dominiert wird, liegt bei der vorliegenden Zeichnung der Fokus ganz auf der Linie und der Körpersprache der Personen. Sie zeigt eine innige, fast schwebende Umarmung zweier Figuren – ein Mann mit markantem Profil und Bart, sowie eine Frau, deren Kopf sanft auf seiner Brust ruht. «Liebespaar» war auch der ursprünglich für den «Kuss» vorgesehene Titel. Die Linienführung ist für Klimt typisch minimalistisch, aber ausdrucksstark, mit einem Sinn für Intimität und psychologischer Tiefe.
Dass Klimt möglicherweise sich selbst mit seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge dargestellt hat, verleiht dem Blatt eine zusätzliche persönliche Dimension. Die Zeichnung offenbart damit nicht nur die Anfänge eines der berühmtesten Werke der Kunstgeschichte, sondern auch einen intimen Blick des Künstlers auf sich selbst – als Liebender, als Mensch, als Teil eines innigen Moments.

GUSTAV
KLIMT
NACHLASS

60 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Auf dem Bauch liegender Akt nach rechts

1910. Bleistift, blauer und roter Farbstift, weiss gehöht, auf Simili-Japan. 37,1 × 56,2 cm. Unten rechts vom Künstler im Oval signiert «GUSTAV / KLIMT». Leichte Griffknicke im Papier. Auf der Rückseite Spuren einer alten Montierung. Besonders schön in Farbigkeit und Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1904–1912, Bd. II, Salzburg 1982, Nr. 1968

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Hans Hellmut Hofstätter, Gustav Klimt, Erotische Zeichnungen, Köln 1979, Kat. Nr. 6
Jean Leymarie/Geneviève Monnier/Bernice Rose, Drawing, History of an Art, Genf 1979, S. 75

Ausstellungen
Essen 1976, Museum Folkwang, Gustav Klimt, Kat. Nr. 73
Brüssel 1981, Palais des Beaux-Arts, Klimt – Schiele – Kokoschka, Werke auf Papier, Kat. Nr. 28
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 66
Riehen 2010, Fondation Beyeler, Wien 1900, Klimt, Schiele und ihre Zeit, S. 264
Wien 2012, Albertina, Gustav Klimt, Die Zeichnungen, Kat. Nr. 125

Die vorliegende Aktzeichnung von Gustav Klimt aus dem Jahr 1910 ist ein eindrucksvolles Beispiel für seine meisterhafte Linienführung und seine intime, oft sinnliche Darstellung des weiblichen Körpers. Das Werk zeigt eine liegende Frau in halb entblösster Pose, den Blick zum Betrachter gewandt. Ihr Körper ist nur leicht mit einem locker fallenden Stoff bedeckt, dessen schwungvolle Linien mit rotem und blauem Stift skizziert sind und sich weich über die Form legen. Klimt gelingt es, mit wenigen, aber präzisen Strichen, sowohl die Körperlichkeit als auch die seelische Präsenz des Modells einzufangen. Die Zeichnung wirkt spontan, beinahe flüchtig, und strahlt dennoch eine starke Intimität aus. Besonders auffällig ist der Kontrast zwischen dem ausdrucksstark und intensiv gezeichneten Gesicht der Frau und dem locker ausgeführten Gewand. Die leicht verdrehte Pose mit dem zur Seite geneigten Kopf verleiht der Figur eine Mischung aus Verletzlichkeit und selbstbewusster Sinnlichkeit.
Diese Arbeit ist Teil von Klimts umfangreichem zeichnerischen Œuvre, in dem er unzählige Variationen weiblicher Akte festhielt – oft als Studien für grössere Gemälde, aber auch als eigenständige Werke. In dieser Zeichnung zeigt sich Klimts Interesse an psychologischer Tiefe, Erotik und der Individualität seiner Modelle – ein Thema, das sich durch sein gesamtes Schaffen zieht.
Klimts Aktzeichnungen wurden zu seiner Zeit oft als provokant empfunden, gelten heute jedoch als wegweisend für die moderne Darstellung von Körper und Sexualität in der Kunst. Das Blatt verkörpert exemplarisch seine Fähigkeit, das Erotische mit dem Ästhetischen zu verbinden – subtil, aber mit grosser Ausdruckskraft. Ein herausragend schönes Beispiel aus der zeichnerischen Blütezeit des Wiener Künstlers.

61 Gustav Klimt

Baumgarten bei Wien 1862–1918 Wien

(EWK) Bildnis Ria Munk

Halbbild nach links

1917–1918. Bleistift, roter Farbstift, weiss gehöht, auf Simili-Japan. 56,5 × 37,3 cm. Unten links vom Künstler in Bleistift signiert «GUSTAV / KLIMT». Unten rechts zwei leichte Längsfalten. Unten rechts der Mitte mit leichten Flecken und einer minim beriebenen Stelle. Sehr schöne Gesamterhaltung

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1912–1918, Bd. III, Salzburg 1984, Nr. 2629

Provenienz
Nachlass Gustav Klimt
Klipstein & Kornfeld, Bern, im Juli 1957 angekauft, später erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Otto Breicha, Gustav Klimt, Die goldene Pforte, Werk, Wesen, Wirkung, Bilder und Schriften zu Werk, 1978, Abb. 177
Tobias G. Natter (Hrsg.), Gustav Klimt, Sämtliche Gemälde, Köln 2012, Abb. S. 442

Ausstellungen
Wien 1962, Albertina, Gustav Klimt, Kat. Nr. 204
Darmstadt 1970, Mathildenhöhe, Internationale der Zeichnung, Sonderausstellungen Gustav Klimt und Henri Matisse, Kat. Nr. 156
Luzern 1974, Kunstmuseum, Kunst in Österreich 1900–1930, Kat. Nr. 96
Brüssel 1981, Palais des Beaux-Arts, Klimt – Schiele – Kokoschka, Werke auf Papier, Kat. Nr. 38
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 128
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 48
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 71
Krems 2009, Kunsthalle, Das Porträt im Wandel der Zeit, S. 121

Aufgrund einer geplatzten Verlobung nahm sich die 24 Jahre alte Ria Munk 1911 das Leben. Sie war die Tochter von Aranka Munk, einer geborenen Pulitzer und Schwester von Serena Lederer, die zu dieser Zeit eine der wichtigsten Unterstützerinnen Gustav Klimts war. Die trauernden Eltern beauftragten den Maler mit einem Porträt ihrer verstorbenen Tochter. 1912 schuf Klimt das «Bildnis Maria (Ria) Munk auf dem Totenbett» (Natter Nr. 195). Angeblich stellt Klimt die Verstorbene in einem weiteren Bild «Die Tänzerin» (Natter Nr. 226) dar. Es ist nicht bekannt, ob die Munks Gustav Klimt erneut mit einem Porträt ihrer Tochter beauftragt hatten.
1917 beginnt der Künstler mit den Arbeiten an einem weiteren Gemälde. Er fertigte Studien mit verschiedenen Positionen und Gesichtsausdrücken an, auch in ganzer Figur. Von Postkarten an Emilie Flöge wissen wir, dass Klimt Schwierigkeiten hatte, die für ihn «richtige» Bildkomposition zu finden.
Die vorliegende Zeichnung diente Klimt als weitere Studie für das vermutlich dritte Porträt von Ria Munk. Die junge Frau wird in einer halbseitigen Drehung gezeigt – ihr Blick geht über die Schulter direkt zum Betrachter, begleitet von einem sanften, aber dennoch koketten Lächeln. Ihre Augen sind lebendig und fein akzentuiert, was ihr Gesicht zum Mittelpunkt der Komposition macht. Trotz der reduzierten Linie gelingt es Klimt, ihr Wesen mit grosser Eindringlichkeit zu erfassen. Mit einer Leichtigkeit und Verspieltheit in der Linienführung zeichnet Klimt das bewegte Haar. Die Kleidung ist mit wirbelnden Linien nur angedeutet, die eher den Eindruck von Textur und Bewegung als konkrete Form vermitteln. Den seitlichen Blick über die Schulter, die ausdrucksstarken Augen, die zart rötliche Färbung der Wangen und das sanfte Lächeln setzte der Künstler im «Bildnis Ria Munk III (Natter Nr. 236) um. Das finale Ergebnis sollte der Nachwelt jedoch verwehrt bleiben, denn Gustav Klimt konnte das Gemälde aufgrund seines eigenen Todes nicht mehr vollenden.
Diese besondere und ausdrucksstarke Zeichnung ist ein schönes Beispiel für Klimts Raffinesse und meisterhafte Fähigkeit, Emotion und Persönlichkeit mit minimalem Strich einzufangen. Das Schicksal der Dargestellten und Klimts jahrelange Beschäftigung mit dem Motiv verstärken die emotionale Wirkung des Porträts.

GUSTAV
KLIMT

62 Egon Schiele

Tulln 1890–1918 Wien

(EWK) Bildnis Tänzerin Moa

1911. Bleistiftzeichnung auf gelblichem Simili-Japan. 48,2 × 32 cm. Rechts in der Mitte im Rechteck vom Künstler signiert und datiert «Egon / Schiele / 1911.». An den Blatträndern leichte Knicke. Das Blatt weist eine regelmässige Maserung auf, die mit der Papierqualität und dessen Alterung zusammenhängt. Kleine Reissnagellöchlein in den oberen Ecken, sowie rückseitige Reste alter Montierungen. Sehr schöne Erhaltung

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Jane Kallir, Egon Schiele, The Complete Works, New York 1990, Nr. 901

Provenienz
Slg. Arthur Roessler, Wien
Slg. Erich Lederer, Genf, dort nach 1956 erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 131
Genf 1999–2000, Musée d'art et d'histoire, Steinlen et l'Epoque 1900, S. 183
Barcelona 2000, Museu Picasso, Steinlen y l'época de 1900, S. 214

Über die Tänzerin Moa Mandu ist heute nur wenig bekannt. Tatsache ist aber, dass Egon Schiele sie wiederholt porträtierte. Die beiden lernten sich angeblich über Schieles Künstlerfreund Erwin Osen kennen. Mit ihrem extravaganten Ausdruck war Moa auch bei anderen Künstlern ein beliebtes Modell. Das vorliegende Blatt zeigt, dass sich Egon Schiele bereits 1911 den Fragen der körperlichen Darstellung widmete und sich nach und nach von seinem Vorbild Gustav Klimt löste.
Wie so oft bilden die Hände ein zentrales Motiv in der Bildkomposition. Für den Künstler sind sie neben der Mimik das wichtigste Ausdrucksmittel, das auch bei seinen Selbstporträts häufig zu sehen ist.

63 Egon Schiele

Tulln 1890–1918 Wien

(EWK) Liegender Mädchenakt nach rechts, Kniestück

1918. Schwarze Kohle auf Simili-Japan. 29,5 × 46 cm. Unten links vom Künstler signiert und datiert «Egon / Schiele / 1918». Mit Griffknicken. Oben in der Mitte ein sauber hinterlegter Einriss. Schöne Erhaltung

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnis
Jane Kallir, Egon Schiele, The Complete Works, New York 1998, Nr. 2320

Provenienz
Nachlass Egon Schiele
Slg. Heinrich Rieger, Wien (mit Stempel)
Helmut Wallach, New York
Auktion Kornfeld und Klipstein, Bern, 9.–11. Juni 1966, Los 981, dort erworben von
Privatsammlung Deutschland
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2016, Los 144, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Nach Gustav Klimts Tod im Februar 1918 wurde Egon Schiele zunehmend Teil der angesehenen Künstlerschaft Wiens. Im März stand die 49. Ausstellung der Wiener Secession ganz im Zeichen des jungen Künstlers. Zu dieser Zeit arbeitete er vermehrt an Aktzeichnungen. Im Herbst desselben Jahres kam es zu einem jähen Ende seines vielversprechenden künstlerischen Aufstiegs. Ende Oktober 1918 wurde die damals grassierende Spanische Grippe dem Künstler zum Verhängnis; er starb nur drei Tage nach seiner schwangeren Frau Edith.
Sehr schönes Blatt aus seinem letzten Lebensjahr.
Ansprüche der Erben von Dr. H. Rieger wurden abgegolten und die gütliche Einigung in der Datenbank des Deutschen Zentrums für Kulturgutverluste eingetragen. Es bestehen keine Ansprüche mehr am Blatt.

64 Edvard Munch

Løten 1863–1944 Oslo

(EWK) Mädchen auf der Brücke – The Girls on the Bridge

1918. Holzschnitt und Farblithographie auf Velin. 49,8 × 42,9 cm, Darstellung; 63,1 × 52,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Edv. Munch». Mit jeweils einem Reissnagelloch in der Mitte des oberen und unteren Randes der Darstellung, womöglich im Druckprozess entstanden. Weitere Reissnagellöcher in allen vier Ecken des Blattes. Im oberen und unteren rechten Rand minimale Papierverdünnung von einer alten Montierung. Rückseitig mit Atelierspuren und Resten alter Montierungen. Prachtvoller Druck, farbfrisch und in sehr guter Erhaltung

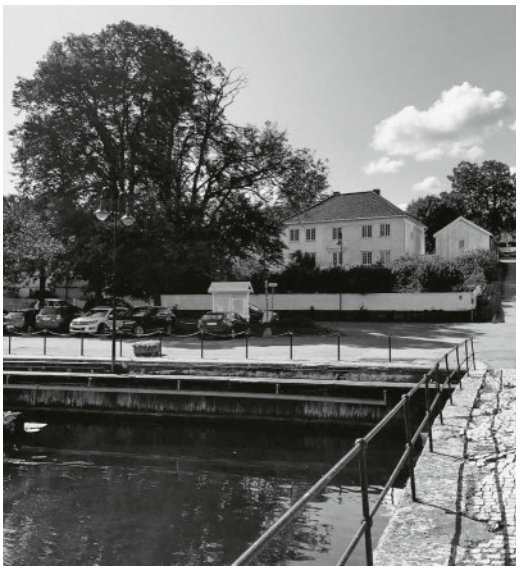
Schätzung CHF 300 000*

Werkverzeichnis
Gerd Woll, Edvard Munch, The Complete Graphic Works, Oslo 2012, Nr. 628/III

Provenienz
Slg. N. Freuchen, Oslo, versteigert bei
Auktion Kornfeld und Klipstein, Bern, 14. Juni 1974, Los 778, dort erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad-Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 154
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. 132
Basel 1985, Kunstmuseum, Edvard Munch – Sein Werk in Schweizer Sammlungen, Kat. Nr. 142
Riehen 2003, Fondation Beyeler, Expressiv!, S. 193
Ingelheim 2022, Kunstforum, Edvard Munch, Meisterblätter, S. 81

Ab 1901 befasst sich Edvard Munch mit dem Thema «Mädchen auf der Brücke». Bis 1940 entstehen zwölf Gemälde und fünf Graphiken. 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. Im nordischen Sommer ist es am Abend noch hell, der Mond ist eben aufgegangen.
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. Die Mädchen scheinen in einem Moment der Reflexion zu verharren, was die Stimmung der Isolation und des inneren Nachdenkens verstärkt. Anders als bei den Gemälden ist die Ansicht auf dem Holzschnitt seitenverkehrt dargestellt.
Auch das vorliegende 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. Das Werk verbindet technische Meisterschaft mit einer tiefen emotionalen Resonanz. «Mädchen auf der Brücke» ist ein beeindruckendes Beispiel für Munchs Fähigkeit, durch die Kombination von Farbe, Linie und Symbolik existenzielle Stimmungen einzufangen und zeitlos zu vermitteln. 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 seltenes Blatt mit Holzschnitt in Blau und vier lithographischen Zinkplatten in Grün, Gelb, Rot und Dunkelblau.



Das Anwesen Kjøsterudgården am Pier in Åsgårdstrand, Fotografie 2018

65 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

(EWK) Frau mit Sense

1905. Kohlezeichnung, leicht weiss gehöht, auf festem, grauem Papier. 49,2 × 32,4 cm. Unten rechts in der Darstellung von der Künstlerin in Bleistift signiert und datiert «Kollwitz / 05». Rückseitig mit einer durchgestrichenen Kohlestudie des Frauenkopfes mit der Sense. Mit Reissnagellöchern in der Mitte des oberen Randes sowie in allen vier leicht geknickten Ecken. Auf der Rückseite mit Spuren einer alten Montierung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Werner Timm/Otto Nagel (Hrsg.), Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 391

Provenienz
Slg. Erich Cohn, New York
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Herbert Bittner, Kaethe Kollwitz, Drawings, New York/London 1959, Abb. 24

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 95
Hannover/Regensburg 1990/1991, Wilhelm-Busch-Museum/Ostdeutsche Galerie, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 133
Tokyo/Kamakura/Hyogo/Miyagi 1992, Parthenon Tama Museum/Museum der modernen Kunst/Städtisches Kunstmuseum/Miyagi Kunstmuseum, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 34
Gingins/Vevey 1994, Fondation Neumann/Musée Jenisch, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 46
Berlin 1995, Käthe-Kollwitz-Museum, Käthe Kollwitz, Schmerz und Schuld, Kat. Nr. 9
Genf 1997/1998, Musée du Petit Palais, L' Expressionnisme allemand, Abb. S. 45
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 78, S. 290

Nachdem Käthe Kollwitz mit «Ein Weberaufstand» schon einmal ein historisches Ereignis in ihrer Kunst aufgegriffen hatte, arbeitete sie in den Jahren 1901 bis 1908 an ihrem zweiten Druckzyklus, dem siebenteiligen «Bauernkrieg». Die Künstlerin behandelte darin den gewaltsamen Aufstand der Bauern gegen die Unterdrückung und Gesetzlosigkeit in den Jahren 1524/1525. Für das liberal-sozialistische Umfeld von Kollwitz bedeutete die vom Historiker und Theologen Wilhelm Zimmermann verfasste Geschichte des «Grossen Deutschen Bauernkrieges» keine ferne Vergangenheit, sondern hatte vielmehr aktuelle Relevanz; es ging darum, auf die Probleme des Proletariats aufmerksam zu machen.
Wie immer entstanden im Vorfeld der Auflagendrucke viele Zwischenzustände: Sogar andere Themen wurden umgesetzt, die dann nicht in die Folge aufgenommen wurden. Beim vorliegenden, 1905 entstandenen Blatt, handelt es sich um eine verworfene Bildidee zum dritten Bauernkriegsblatt (Knesebeck 87), das schliesslich als «Beim Dengeln» (Knesebeck 88) Eingang in die Serie fand. Anders als beim Auflagedruck der Folge, ist die Figur in der Zeichnung ganz dargestellt: Die Frau lehnt sich konspiratorisch über die Sense. Ein eindrücklich düsteres, fast malerisch umgesetztes Blatt, das Kollwitz' politische Überzeugung klar vor Augen führt.

66 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

(EWK) Kauernde Frau mit Kind im Schoss

1916. Kohlezeichnung auf Ingres Japan-Bütten mit Wasserzeichen. 42,8 × 53,2 cm. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert und datiert «Kollwitz 1916». Im rechten Rand mit Skizze der gleichen Komposition. Das Papier etwas gebräunt und mit Lichtrand. Leichte Knitterfalte im rechten Rand ausserhalb der Darstellung. In sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Werner Timm/Otto Nagel (Hrsg.), Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 735

Provenienz
Auktion Galerie Commeter, Hamburg, 12./14. Mai 1930, Los 656
Slg. Erich Cohn, New York
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Käthe Kollwitz, 24 Handzeichnungen in originalgetreuen Wiedergaben, Dresden, Emil Richter, 1920 (Richter Mappe), Tafel 15
Ludwig Kaemmerer, Käthe Kollwitz, Griffelkunst und Weltanschauung, Dresden 1923, Abb. 51
Arthur Bonus, Das Käthe-Kollwitz-Werk, neue veränderte und erweiterte Ausgabe, Dresden 1927, Tafel 110, mit dem faksimilierten eigenhändigen Titel «Frau mit Kind im Schoss»
Carl Zigrosser, Kaethe Kollwitz, New York 1946 (1961), Abb. 23
Fritz Schmalenbach, Käthe Kollwitz, Dreiundachtzig Wiedergaben, Bern 1948, Tafel 70
Adolf Heilborn, Kaethe Kollwitz, Die Zeichner des Volks I, Berlin 1949, Abb. S. 40
Herbert Bittner, Kaethe Kollwitz, Drawings, New York/London 1959, Tafel 66
Fritz Schmalenbach, Käthe Kollwitz, Königstein im Taunus 1965, Abb. S. 66
Christoph Meckel/Ulrich Weisner/Hans Kollwitz, Käthe Kollwitz, Inter Nationes, Bad Godesberg 1967, Abb. 26

Ausstellungen
Berlin 1917, Paul Cassirer, Käthe Kollwitz, Sonder-Ausstellung zu ihrem 50. Geburtstag, Kat. Nr. 98
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 96
Tokyo/Kamakura/Hyogo/Miyagi 1992, Parthenon Tama Museum/Museum der modernen Kunst/Städtisches Kunstmuseum/Miyagi Kunstmuseum, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 51
Gingins/Vevey 1994, Fondation Neumann/Musée Jenisch, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 80
Köln 1995, Käthe Kollwitz Museum, Käthe Kollwitz, Meisterwerke der Zeichnung, Abb. 74
Genf 1997/1998, Musée du Petit Palais, L'Expressionnisme allemand, Abb. 45
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 79
Köln 2016, Käthe Kollwitz Museum, Gussgeschichte(n) – Das plastische Werk von Käthe Kollwitz, im WVZ der Skulpturen Abb. S. 138, Abb. 08.1

Das Thema der kauernden Frau mit Kind findet sich immer wieder im Werk von Kollwitz. Erwähnt seien die Arbeiten zur «Pietà» oder die Bronze «Frau mit Kind im Schoss» (Seeler 08). Das hier angebotene Blatt ist eine besonders ausdrucksstarke und wichtige Arbeit, was auch die Reproduktion in der von Emil Richter publizierten Mappe «24 Handzeichnungen in originalgetreuen Wiedergaben» belegt. Der Topos «Mutter und Kind» ist hier jedoch nicht symbolisch überhöht, sondern zeigt auf ergreifende Weise eine liebende und in ihre Gedanken vertiefte Arbeiterfrau mit ihrem Kind. Eine wunderbar ausgearbeitete Kohlezeichnung.

Kollwitz 1916

67 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

(EWK) Mütter

Verworfene erste Fassung des sechsten Blattes der Folge «Krieg»

1918. Strichätzung, Schmirgel, Vernis mou mit Durchdruck von Bütten und Nadelbüschel, mit Deckweiss, schwarzer Tusche sowie schwarzer und etwas brauner Kreide überarbeitet, der Kopf der Mutter mit den beiden Kindern im Arm ausgeschnitten und als Pentiment neu eingesetzt, auf Kupferdruckpapier. 24,4 × 31,8 cm, Plattenkante; 32 × 41 cm, Blattgrösse. Unten rechts in der Darstellung von der Künstlerin in Bleistift signiert «Käthe Kollwitz», unten links im Blattrand bezeichnet «2 Zustand». Mit einer kleinen Skizze in Tusche und Deckweiss in der oberen rechten Ecke. Die obere linke Ecke mit einer leichten Knickfalte und kleinem Einriss. Die Ränder mit Reissnagellöchern und Atelierspuren. Rückseitig mit Spuren von einer alten Montierung. In sehr schönem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz, Werkverzeichnis der Graphik, Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955, Bern 2002, Bd. 2, Nr. 137/II (v. III), das dort erwähnte Exemplar

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

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad Kunstsender, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 185
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. 169

Mit ihrer Kunst verarbeitete Käthe Kollwitz das Trauma des Ersten Weltkriegs und seiner Folgen, was in der siebenteiligen Holzschnittfolge «Krieg» seinen eindrücklichen Höhepunkt erreichte. Die Folge erschien 1923 als Mappe im Verlag Emil Richter in Dresden in verschiedenen Auflagen. Wie immer standen vor der definitiven Umsetzung Vorarbeiten in unterschiedlichen Techniken an. Kollwitz entwickelte die Motive zuerst auch im Tiefdruck und in der Lithographie, wählte dann aber den Holzschnitt für die Folge aus. Das hier angebotene Blatt ist eine Umsetzung in Tiefdruck von 1918. Es ist eines der beiden bei Knesebeck aufgeführten, überarbeiteten Exemplare des II. Zustandes, mit Elementen im Hinblick auf den III. Zustand. Von allen drei Zuständen sind Knesebeck gesamthaft lediglich sieben Exemplare bekannt geworden. So stark überarbeitete Graphiken, hier sogar mit einem collagierten Element, kommen sehr selten vor. Obgleich Käthe Kollwitz zahlreiche Vorzeichnungen zum Sujet «Mütter» anfertigte, fand sie die endgültige Lösung für ihr Werk im Holzschnitt. In einem Brief an Romain Rolland vom 23. Oktober 1922 schrieb sie: «... Ich habe immer wieder versucht, den Krieg zu gestalten. Ich konnte es nie fassen. Jetzt endlich habe ich eine Folge von Holzschnitten fertig gebracht, die einigermassen das sagen, was ich sagen wollte. [...] Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen zusammenfassend sagen: so war es – das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre.»
Eine der grossen Seltenheiten im graphischen Werk der Künstlerin.

68 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

(EWK) Die junge Witwe – Schwangere

1921–1922. Pinsel in Tusche, mit Deckweiss gehöht und korrigiert, auf Kupferdruckpapier. 52,6 × 34,3 cm. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert und bezeichnet «Käthe Kollwitz / Zeichnung zu Wittwe / Folge Krieg». Aus drei zusammengesetzten Papieren, mit Reissnagellöchern in den Ecken und teilweise in den Rändern. Das Papier etwas gewellt und minim gebräunt mit Lichtrand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Werner Timm/Otto Nagel (Hrsg.), Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 856

Provenienz
Slg. Erich Cohn, New York
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Herbert Bittner, Kaethe Kollwitz, Drawings, New York/London 1959, Abb. 90

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 99
Gingins/Vevey 1994, Fondation Neumann/Musée Jenisch, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 117
Berlin 1995, Käthe-Kollwitz-Museum, Käthe Kollwitz, Schmerz und Schuld, Kat. Nr. 97
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 22
Köln 2001, Käthe Kollwitz Museum, «Seitdem ich in Holz schneide lockt da vieles», Der Holzschnitt bei Käthe Kollwitz
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 83
Zürich 2023, Kunsthaus Zürich, Stellung beziehen, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 104

«Ich habe immer versucht, den Krieg zu gestalten. Ich konnte es nie fassen. Jetzt endlich habe ich eine Folge von Holzschnitten fertiggemacht, die einigermassen das sagen, was ich sagen wollte. [...]. Diese Blätter sollen in alle Welt wandern und sollen allen Menschen sagen: so war es – das haben wir alle getragen durch diese unaussprechlich schweren Jahre.» Das schrieb Käthe Kollwitz im Oktober 1922 in einem Brief an Romain Rolland. Nachdem ihr jüngerer Sohn Peter als Freiwilliger am 22. Oktober 1914 gefallen war, setzte sich Käthe Kollwitz sehr intensiv mit dem Ersten Weltkrieg und seinen Folgen auseinander. Ihre Trauer und diese schmerzhafte Erfahrung führten zu einer eindrücklichen Aufarbeitung des Kriegstraumas, die in der siebenteiligen Holzschnittfolge «Krieg» kulminierte. Die Folge erschien schliesslich 1923 als Mappe im Verlag Emil Richter in Dresden in verschiedenen Auflagen. Wie immer standen vor der graphischen Umsetzung Vorarbeiten in verschiedenen Techniken an. Kollwitz entwickelte die Motive zuerst auch im Tiefdruck und in der Lithographie, wählte dann aber den Holzschnitt für die Folge aus.
Von «Die Witwe I» (Knesebeck 175), dem vierten Blatt der Reihe, sind vier Vorarbeiten bekannt, darunter die hier angebotene. Sie stellt die am besten ausgearbeitete Variante dar und ist dem Holzschnitt der Auflage am ähnlichsten. Die Künstlerin erprobt die Hell-Dunkel-Wirkung mittels Tusche und Weisshöhungen. Eindrücklich tastet sie sich an das optimale Verhältnis der hellen und dunklen Flächen heran, die danach in die Holzplatte geschnitten werden. «Ich bin mit der Holzschnittfolge zum Krieg fast fertig. [...] Kein Mensch wird mutmassen, dass diese 7 Holzstöcke mittlerer Grösse eine langjährige Arbeit in sich schliessen und doch ist es so. Es steckt darin die Auseinandersetzung mit dem Stück Leben, das die Jahre 1914–1918 umfassen, und diese vier Jahre waren schwer zu fassen.», Zitat aus «Briefe der Freundschaft». Man spürt im Blatt die bedrückende Ohnmacht einer Schwangeren, die ihren Partner und den Vater ihres ungeborenen Kindes im Krieg für immer verloren hat.

Käthe Kollwitz

Zeichnung zu Weltkrieg
Folge Krieg

69 Käthe Kollwitz

Königsberg 1867–1945 Moritzburg

(EWK) Mutter, von zwei Kindern umringt – Brot!

1924. Schwarze Kohle auf transparentem Papier. 45,7 × 36,9 cm. Unten rechts von der Künstlerin in Bleistift signiert, datiert und mit dem Titel «Käthe Kollwitz 24 / Brot!». Rückseitig mit Skizze einer Handstudie. Das Papier etwas gebräunt und mit Lichtrand. Leicht gewellt und mit Knitterfalten, insbesondere im oberen Rand. In den Ecken mit Reissnagellöchern. Rückseitig mit Spuren alter Montierungen

Schätzung CHF 125 000*

Werkverzeichnis
Werner Timm/Otto Nagel (Hrsg.), Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Œuvre-Katalog, Stuttgart 1980, Nr. 1031

Provenienz
Wohl Slg. Kurt Kaufmann, Kassel
Auktion Paul Graupe, Berlin, 21./22. Oktober 1929, Los 314, dort erworben von Galerie Gutekunst und Klipstein, Bern
Gutekunst und Klipstein, Bern, Lagerkatalog XXX, 1930, Nr. 1050
Auktion Gutekunst und Klipstein, Bern, 14. Juni 1934, Los 394
Auktion Gutekunst und Klipstein, Bern, 5. Juni 1943, Los 414, dort erworben von
Galerie Schloss/Ernst Beyeler, Basel
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Fritz Schmalenbach, Käthe Kollwitz, Bern 1948, Tafel 57

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 100
Gingins/Vevey 1994, Fondation Neumann/Musée Jenisch, Käthe Kollwitz, Kat. Nr. 130
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 84
Bern 2009/2010, Zentrum Paul Klee – Paul Klees Grafik, Die Passion des Eberhard W. Kornfeld (ohne Kat.)

Die Lithographie «Brot!» (Knesebeck 208) gehört zu den ikonischen Arbeiten von Käthe Kollwitz aus den 1920er Jahren. Sie wurde 1924 aus Anlass des 10. Jahrestags des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges publiziert und erschien in der von der «Internationalen Arbeiterhilfe» (IAH) herausgegebenen Mappe «Hunger» mit sieben Originallithographien von Künstlern wie Otto Dix, George Grosz und Heinrich Zille in einer Auflage von 100 unsignierten Exemplaren. Der Erlös der Mappe war für die Künstlerhilfe und die Kinderheime der IAH bestimmt. Wie immer entstanden mehrere Vorarbeiten in Form von Zeichnungen und in anderen Drucktechniken. Angeregt durch Ernst Barlach begann sich Kollwitz Anfang der 1920er Jahre intensiv mit dem Holzschnitt auseinanderzusetzen. Auch das Blatt «Brot!» führte sie zunächst in dieser Technik aus (Knesebeck 207). Für die Auflage entschied sie sich dann aber für die Lithographie.
Die angebotene Zeichnung ist eine von drei Vorarbeiten für die Graphik, eine eindrückliche Komposition, die eine Mutter zeigt, die versucht, ihre hungernden Kinder zu beschwichtigen. Rückseitig zwei Händestudien in Kohle.

Käthe Kollwitz 24.
Brüssel

70 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich – Inv. 6

1903. Werknummer 1903.5 (September 1903). Radierung auf Zink auf festem Velin, Ätzangaben oben rechts nicht eingeschwärzt. 11,7 × 22,6 cm, facettierte Platte; 11,1 × 19,2 cm, Einfassungslinie; 31,7 × 39,9 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Paul Klee». Im linken Rand mittig mit hinterlegtem kleinen Einriss. Die obere und untere Ecke mit leichten Knickfalten. Kleiner Stockfleck in der rechten Plattenkante unten. Ein schöner Druck in sehr gutem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 2005, Nr. 7/II/a (v. b)

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

Ausstellungen
Duisburg 1974/1975, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Paul Klee, Das graphische und plastische Werk, Kat. Nr. 8
Martigny 1985, Fondation Pierre Gianadda, Klee, Kat. Nr. 141
Jena 1999, Stadtmuseum Göhre, Paul Klee in Jena, Abb. S. 97
Rom 2004, Complesso del Vittoriano, Paul Klee, Kat. Nr. 2
Mailand 2007, Fondazione Mazzotta, Paul Klee, Il teatro magico, Kat. Nr. 1
Bern 2009/2010, Zentrum Paul Klee, Paul Klee, Leben und Nachleben
Bayreuth 2012, Kunstmuseum, Caspar Walter Rauh im Blick auf Paul Klee und James Ensor, Abb. S. 103
Paris 2016, Centre Georges Pompidou, Paul Klee, L'ironie à l'œuvre, S. 300, Abb. S. 45

Ab 1903 entstanden Klees zehn bis 1905 geschaffene Radierungen der «Inventionen». Die Darstellung zeigt zwei stilisierte männliche Figuren, die sich frontal gegenüberstehen – steif, förmlich und mit übertriebener Haltung. Ihre Körper sind leicht verzerrt, ihre Gesten wirken einstudiert. Es sind nicht einfach zwei Männer, sondern zwei Rollen, die sich begegnen – beide davon überzeugt, es mit einem gesellschaftlich Übergeordneten zu tun zu haben. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelt es sich links um Kaiser Wilhelm II. von Deutschland und rechts um Kaiser Franz Joseph von Österreich; die Barttracht der beiden ist unverwechselbar. Beide sind nackt und somit frei jeglicher standes-bestimmender Insignien.
Die Komposition ist fast karikaturhaft, die Figuren haben etwas Marionettenhaftes. Der Hintergrund bleibt leer, wodurch der Fokus ganz auf dem stummen Dialog zwischen den Figuren liegt. Es ist eine Szene der sozialen Unsicherheit, voller feiner Komik und zugleich stiller Kritik an menschlichem Geltungsbedürfnis.
Das frühe Blatt ist ein eindrückliches Beispiel für Klees souveränen Umgang mit der Radiertechnik. Die Linien sind fein, aber bestimmt. Die Figuren wirken skizzenhaft und doch präzise beobachtet. Die ironische Distanz der Protagonisten sowie die subtile Sozialkritik deuten bereits auf seine weitere Entwicklung zum Künstler hin, der das Naive mit dem Intellektuellen, das Spielerische mit dem Tiefgründigen stets mühelos zu verbinden wusste.
In dieser kurzen Begegnung zweier Männer offenbart sich das ganze Panorama menschlicher Eitelkeit: Mit einem aufgesetzten Lächeln, das ebenso spöttisch wie verständnisvoll ist, begegnen sich beide in derselben unsicheren Lage. Das hier angebotene Blatt stammt aus der geplanten ersten Auflage von 30 unnummerierten Exemplaren mit der facettierten Platte. Vermutlich wurden aufgrund der Seltenheit wohl nicht alle Exemplare gedruckt.

P.K.
6. Blatt 6

71 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Komiker – Inv. 4

I. Fassung «B»

1904. Werknummer 1904.10 (Januar 1904). Radierung auf Kupfer auf festem Velin. 14,6 × 15,8 cm, facettierte Platte; 16,1 × 21 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert und mit der Werknummer «Paul Klee 1904.10», unten links bezeichnet «Komiker I Kupfer. nur 2 Abzüge / Platte zerstört». Mit ganz leicht gebräuntem unteren Rand. Ein sehr schöner Druck in gutem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 2005, Nr. 9

Provenienz
Slg. Heinrich Stinnes 1867–1932, Lugt 4436
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Lugano 2013, Museo d'Arte, Paul Klee, Fausto Melotti, Kat. Nr. 1
Bern 2015/2016, Zentrum Paul Klee, Klee in Bern 3, ohne Kat.

Paul Klees frühe Radierung «Der Komiker» gehört zu den graphischen Arbeiten, in denen sich seine lebenslange Auseinandersetzung mit Identität, Maskierung und gesellschaftlicher Rolle erstmals deutlich zeigt. Das hier angebotene Blatt entstand 1904, als Klee noch am Beginn seines künstlerischen Weges stand, aber bereits seine charakteristische Handschrift entwickelt hatte: ein feines Gespür für Ironie, Introspektion und formale Reduktion. Sicherlich inspirierten ihn dabei Besuche im Münchner Kupferstichkabinett, wo er etwa Werke von William Blake oder Francisco de Goya studierte.
In der Darstellung begegnet uns eine clowneske Figur mit übertriebener Mimik. Die Figur trägt eine Maske, die förmlich mit dem Kopf verbunden scheint. Mit Maske wirkt der Komiker lustig, ohne Maske jedoch verloren, vielleicht sogar traurig. Dieses Spannungsverhältnis spiegelt Klees Interesse an der menschlichen Psyche und der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft wider. Klee selbst sah in der Komik nicht nur Unterhaltung, sondern auch eine Möglichkeit, Wahrheit zu offenbaren – über sich selbst und die Welt.
«Der Komiker» darf somit als früher Hinweis auf Klees späteres Verständnis der Kunst gelesen werden: als ein ständiges Spiel mit Erscheinung und Bedeutung sowie als Ausdruck des Äusseren und des Inneren. Hinter der vermeintlichen Leichtigkeit der Darstellung verbirgt sich eine leise Melancholie. Das Thema des Komikers schien ihn länger zu faszinieren. 1903 schuf er eine erste Version (I. Fassung «A»), 1904 folgte die hier angebotene I. Fassung «B». Von letzterer Fassung sind bloss drei Abzüge bekannt (auch, wenn Klee mit Bleistift schrieb «nur 2 Abzüge / Platte zerstört»). Zwei Drucke befinden sich in Museen, das hier vorliegende Blatt ist das einzige, das noch in Privatbesitz ist. Das Blatt gilt als eine der grössten Seltenheiten im graphischen Œuvre des Künstlers. Noch im selben Jahr schuf er schliesslich «Der Komiker» in der II. Fassung, die in einer Gesamtauflage von 100 Abzügen gedruckt wurde.

Komiker I Kupfer. nur 2 Abzüge Platte zerstört Klee 1904. 10.

72 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Mit den braunen Spitzen

1914. Werknummer 1914.102. Aquarell über Bleistift auf französischem Ingres-Papier, auf Karton aufgezogen. 14,4 × 23,6 cm, Darstellung inkl. Schrift; 17,7 × 26,9 cm, Unterlagekarton. Links in der Mitte der Darstellung vom Künstler in Tusche signiert «Klee». Auf der Unterlage unten links in Tusche mit der Werknummer «1914 102». Frisch in den Farben, mit kleiner Fehlstelle oben links im Rosa. Einzelne kleine Stockflecken unten links im Blau und Grau. Die Unterlage gebräunt und mit Lichtrand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In schöner Gesamterhaltung

Schätzung CHF 275 000*

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Bd. 2, Werke 1913–1918, Bern 2000, Nr. 1202

Provenienz
Slg. Werner Vowinckel, Köln/München (bis 1943)
Slg. Edith Vowinckel-Diel, Köln/München (1943–1956)
Klipstein & Co., Bern (ab 1956). James Wise, Genf/New York/Nizza
Berggruen & Cie., Paris (1973–1980)
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 19. Juni 1980, Los 679, dort erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Brigitte Uhde-Stahl, 1914/1915: Die Tunisreise und ihre Folgen, unveröffentlichtes Manuskript, Tübingen 1995/1996, S. 41
Regula Suter-Raeber, Paul Klee, Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild, in: Ausstellungskatalog München 1979/1980, S. 156
Otto Karl Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt am Main 1981, S. 35
Otto Karl Werckmeister, The Making of Paul Klee's Career 1914–1920, Chicago/London 1989, S. 72
Jenny Anger, Modernism and the Gendering of Paul Klee, Dissertation, Brown University, Providence 1997, S. 117
Andreas Vowinckel, Paul Klee, Rheinische Sammlungen, Sammlung Vowinckel, in: Paul Klee im Rheinland, Bonn/Köln 2003, S. 39
Jenny Anger, Paul Klee and the Decorative in Modern Art, Cambridge 2004, S. 113
Christoph Wagner, Kosmos Farbe, Johannes Itten und Paul Klee, Etappen einer künstlerischen Recherche, in: Itten – Klee, Kosmos Farbe, Bern/Berlin 2013, S. 13
Stefan Frey, Paul Klee in grossen Privatsammlungen Deutschlands 1915–2015, Ein Überblick, in: Phantasiewelten Paul Klee, Murnau 2015, S. 79
Osamu Okuda, Le cubisme et l'acte créateur du découpage chez Paul Klee, in: Paul Klee, L'ironie à l'œuvre, Paris 2016, S. 63
Hajo Düchting, Paul Klee, Köln 2016, S. 31

Ausstellungen
Berlin 1916, Galerie Der Sturm, Neununddreissigste Ausstellung, Kat. Nr. 20
Basel 1917, Galerie Corray, Sturm-Ausstellung, Kat. Nr. 47
Zürich 1917, Galerie Dada, Sturm-Ausstellung I und/oder Sturm-Ausstellung II, ohne Kat.
Dresden 1919, Galerie Ernst Arnold, II. Expressionistische Ausstellung, Der Sturm, Kat. Nr. 152
Berlin 1920, Galerie Der Sturm, Neunundachtzigste Ausstellung, Kat. Nr. 71
Düsseldorf 1931, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Ausstellung veranstaltet in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Kat. Nr. 96
Bern 1956, Klipstein & Co., Künstlergruppe Brücke, Der Blaue Reiter, Bauhaus, Kat. Nr. 83
Tokyo/Osaka 1978/1979, Fuji Television Gallery/Gallery Kasahara, Paul Klee, Kat. Nr. 1
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. E.W.K.], Kat. Nr. 75
Andros 1993, Museum of Modern Art, Basil & Elise Goulandris Foundation, Paul Klee, Kat. Nr. 25
Düsseldorf/Stuttgart 1995, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Staatsgalerie, Paul Klee, Im Zeichen der Teilung, Kat. Nr. 53
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 35
Bremen 2000, Kunsthalle, Der Blaue Reiter, Kat. Nr. 102
Turin 2000/2001, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Paul Klee, S. 165
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 25
Ludwigshafen 2003/2004, Wilhelm-Hack-Museum, Der Blaue Reiter, Die Befreiung der Farbe, Kat. Nr. 196
Rom 2004, Complesso del Vittoriano, Paul Klee, Uomo, pittore, disegnatore, Kat. Nr. 36
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 131
Kochel/Halle/Bern 2010/2011, Franz Marc Museum/Stiftung Moritzburg/ Zentrum Paul Klee, Franz Marc, Paul Klee, Dialog in Bildern, S. 231
Bern 2012/2013, Kunstmuseum, Itten, Klee, Kosmos Farbe, Kat. Nr. 18
Bern 2015/2016, Zentrum Paul Klee, Klee in Bern 3, ohne Kat.
Paris 2016, Centre Georges Pompidou, Paul Klee, L'ironie à l'œuvre, S. 301
Bern 2017, Zentrum Paul Klee, Sollte alles denn gewusst sein? Paul Klee, Dichter und Denker 2, ohne Kat.
Riehen 2017/2018, Fondation Beyeler, Paul Klee, Die abstrakte Dimension, S. 216

Das Jahr 1914 zählt zu den fruchtbarsten in Klees Schaffen. Höhepunkt war sicherlich die Reise nach Nordafrika mit den Künstlerfreunden August Macke und Louis Moilliet, die als «Tunisreise» in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Moilliet kannte Tunesien bereits von zwei früheren Reisen und lebte in Gunten am Thunersee. Mit Klee war er seit Gymnasialzeiten befreundet. Macke lebte mit seiner Familie ab Herbst 1913 in Hilterfingen, nicht weit von Gunten entfernt. Klee war oft bei seiner Familie in Bern zu Gast, und so kamen die drei Künstlerfreunde regelmässig im Raum Bern zusammen. Im Januar 1914 trafen sie sich bei Macke und Klee schlug vor, eine gemeinsame Reise nach Tunesien zu unternehmen. Nach einigen organisatorischen Ungereimtheiten sollte das Unterfangen im Frühjahr umgesetzt werden. Klee führte auf der Reise minutiös Tagebuch, sodass alle Stationen bekannt sind. Nur wenige Arbeiten entstanden direkt auf der Reise. Die Eindrücke wirkten jedoch in der Folge – bei Klee sicher bis 1923 – entscheidend nach.
«Mit den braunen Spitzen» gehört zu diesen atmosphärisch dichten Werken aus dieser Zeit. Es steht für den damals einsetzenden gestalterischen Wandel vom Linearen hin zum Malerischen, von der Beobachtung zur inneren Bildwelt. Das Aquarell zeigt eine abstrahierte Landschaft mit klar gegliederten Flächen in leuchtenden, transparenten Farben, die von spitzenförmigen Gebilden in Dunkelbraun überragt werden. Diese «braunen Spitzen» können als stilisierte Baumkronen, architektonische Formen oder Bergsilhouetten gelesen werden. Farblich dominiert eine warme, mediterrane Palette mit den Farben Ocker, Siena, Orange und zartem Grün, die mit kühlen Akzenten in Blau und Grau kombiniert werden. Diese Farbenwelt zeugt klar vom tiefen Eindruck, den die Reise nach Nordafrika hinterlassen hat: Das Licht, die Klarheit und die Reduktion der Formen sind spürbar. Klee schrieb dazu 1914 in sein Tagebuch: «Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.»

1914 102

73 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Städtebild

1920. Werknummer 1920.223. Nadelzeichnung in dunkelblau aquarelliertem Grund, auf Whatman-Papier, auf Karton aufgezogen. 13,2 × 26,5 cm, Darstellung inkl. Schrift; 18,4 × 32,5 cm, Unterlagekarton. Oben links in der Ecke (schwer lesbar) vom Künstler in Tusche signiert «Klee». Auf der Unterlage, mit einer Tuschfläche eingefasst, unten in der Mitte in Tusche mit der Werknummer «1920/223». Aufgezogen auf Unterlagekarton. Das Papier in der Mitte mit einer Knickfalte. Im linken Rand mit einer kleinen Fläche in anderem Blauton. Die Unterlage mit Atelierspuren und etwas berieben im linken Rand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 275 000*

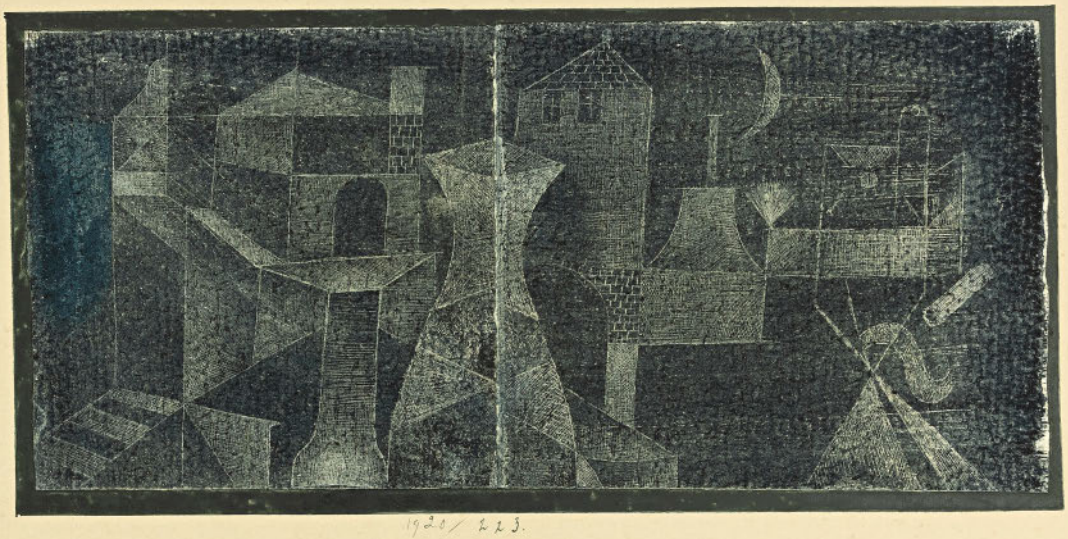
Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Bd. 3, Werke 1919–1922, Bern 1999, Nr. 2570

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

Literatur
Maria-Christina Metzler, Paul Klee, Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto-Locarno, in: Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Wien 2008/2009, S. 200

Ausstellungen
München 1979/1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Paul Klee, Das Frühwerk 1883–1922, Kat. Nr. 438
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 80
Andros 1993, Museum of Modern Art, Basil & Elise Goulandris Foundation, Paul Klee, Kat. Nr. 37
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 36
Bedburg-Hau 2000, Museum Schloss Moyland, Paul Klee trifft Joseph Beuys, Kat. Nr. 62
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 26
Brühl 2006/2007, Max Ernst Museum, In Augenhöhe, Paul Klee, Kat. Nr. 86
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 130

Im Sommer 1905 begann Klee, geschwärzte Glasplatten als Bildträger zu verwenden und diese mit einer Nadel zu bearbeiten. So fand er eine neue Möglichkeit des bildnerischen Ausdrucks: die «Ritzzeichnung». In seinem Tagebuch beschrieb er das neue Verfahren wie folgt: «Das Mittel ist also nicht mehr der schwarze Strich, sondern der weisse. Die helle Energie auf nächtlichem Grund entspricht sehr schön dem Wort «es werde Licht». So gleite ich sachte hinüber in die neue Welt der Tonalitäten.» Fortan finden sich immer wieder Ritzzeichnungen in seinem Œuvre. Er färbte eine Fläche monochrom ein und ritzte mit einer Nadel eine Zeichnung in die Farbe.
Die Komposition von «Städtebild» aus dem Jahr 1920 ist rasterartig aufgebaut. Durch die Reisen nach Nordafrika (1914) und immer wieder nach Italien entwickelte Klee einen besonderen, archaischen Städtetypus in seinem Schaffen. Dabei ging es ihm nie darum, die Wirklichkeit zu illustrieren. Er verstand die Stadt vielmehr als vielfältige Metapher, etwa um die Darstellung des Unbewussten umzusetzen. Häuser, Dächer, Strassen und Plätze sind auch hier als geometrische Felder angeordnet, die sich zu einem Mosaik verdichten.
Das Jahr 1920 war für Klee ein Jahr der Konsolidierung, nachdem er als Meister an das Bauhaus in Weimar berufen worden war. «Städtebild» spiegelt diesen Übergang wider. Es zeigt die zunehmende Integration von Ordnung und Emotion, Konstruktion und Poesie. Die Stadt wird hier nicht nur «gebaut», sie wird förmlich «empfunden».



1920 / 223.

74 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Kind im Asterngarten

1925. Werknummer 1925.81 (R 1). Schwarzes Aquarell in verschiedenen Tönungen, mit der Feder in Tusche überzeichnet, auf Briefpapier, auf Karton aufgelegt. 28,2 × 22,4 cm, Briefpapier; 48,4 × 32,2 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Klee», auf dem Unterlagekarton oben und unten mit einem Abschlussstrich in Tusche, unter dem unteren Abschlussstrich in der Mitte in Tusche mit der Werknummer und dem Titel «1925. R 1. Kind im Asterngarten», unten links in Bleistift nummeriert «I». Auf Unterlagekarton aufgezogen. Der Karton leicht gebräunt, mit einem Einriss oben in der Mitte und einer Knickfalte in der unteren linken Ecke. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné, Bd. 4, Werke 1923–1926, Bern 2000, Nr. 3762

Provenienz
Slg. Hans und Erika Meyer-Benteli, Bern
Slg. Ted und Meret Schaap-Meyer, Vallamand-Dessous (bis 1990)
Auktion Christie's, London, 4. Dezember 1990, Los 165
Auktion Villa Grisebach, Berlin, 26. Mai 1995, Los 57
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2005, Los 93, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Will Grohmann, Paul Klee, Handzeichnungen 1921–1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 32
Will Grohmann, Paul Klee, The Drawings of Paul Klee, New York 1944, Nr. 23
Will Grohmann, Paul Klee, Genf/Stuttgart 1954, S. 276
Dover Publications (Hg.), Klee Drawings, 60 Works by Paul Klee, New York 1982, S. 27
Maria-Christina Metzler, Paul Klee, Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto-Locarno, in: Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Wien 2009, S. 200

Ausstellungen
München 1954, Haus der Kunst, Paul Klee, Kat. Nr. 42
Baden-Baden 1964, Staatliche Kunsthalle, Der frühe Klee, Kat. Nr. 125
Bern 2008, Zentrum Paul Klee, In Paul Klees Zaubergarten, S. 109
Oslo/Bergen 2008/2009, Henie Onstad Art Centre/Art Museum, Enchanted Garden, S. 109
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 134
Bern 2015/2016, Zentrum Paul Klee, Klee in Bern 3, ohne Kat.
Berlin 2018, Liebermann-Villa am Wannsee, Max Liebermann und Paul Klee – Bilder von Gärten, Kat. Nr. 26
Jena 2019, Kunstsammlung Jena, «Das stärkste, was Morgen heute bietet.», Der Sturm in Jena, Kat. Nr. 85

Im Oktober 1920 wurde Paul Klee von Walter Gropius als Meister an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen. Im Januar 1921 nahm er seine Lehrtätigkeit auf. Es waren sehr intensive und fruchtbare Schaffensjahre für den Künstler. Aufgrund politischen Drucks musste die wichtige Lehrinstitution 1925 Weimar verlassen und in Dessau einen Neuanfang machen, was auch eine Zäsur in Klees Schaffen bewirkte.
Mit dem Schwarzaquarell «Kind im Asterngarten» schuf Klee in dieser unsicheren Zeit ein poetisch-traumartiges Bild, das Kindheit, Natur und Phantasie in eine feinsinnige Bildsprache übersetzt. In seinem Werk finden sich immer wieder Bezüge und Elemente der kindlichen Märchen- und Traumwelt. Zwar hat Paul Klee keine direkten Illustrationen zu Lewis Carrolls Buch «Alice im Wunderland» geschaffen, es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass er von der Phantasie und dem Absurden der Geschichte inspiriert war. Inhaltlich lässt sich das hier angebotene Blatt sicherlich als Hommage an die kindliche Wahrnehmung lesen, an eine Welt, in der die Natur beseelt ist, Proportionen keine feste Regel kennen und Raum und Zeit fliessend erscheinen. Klee verstand das Kindliche nicht als Unreife, sondern als Ursprung kreativer Freiheit. «Kind im Asterngarten» wird so zur Metapher für das schöpferische Bewusstsein – unverdorben, offen und staunend.
Das Bild ist auch eine Reminiszenz daran, dass Kunst ein Spiel mit dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren ist. Klee notierte einst: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.» Im hier angebotenen Schwarzaquarell wird genau das spürbar. Es ist eine stille Einladung, die Welt mit den Augen der Phantasie neu zu sehen.

1925 · R 1. Kind im Ostergarten.

75 Paul Klee

Münchenbuchsee bei Bern 1879–1940 Muralto

(EWK) Landschaft mit Agaven

1927. Werknummer 1927.236 (X 6). Aquarell auf Kreidegrundierung auf Velin, auf einen Büttenbogen aufgezogen, auf Karton montiert. 26,3 × 32,9 cm, Darstellung; 41,6 × 56,5 cm, Unterlagekarton. Oben rechts vom Künstler in Tinte signiert «Klee», unten links auf dem Unterlagekarton in Tusche bezeichnet mit der Werknummer «1927 X.6», unten rechts betitelt «Landschaft mit Agaven», unten links auf dem Unterlagekarton in Bleistift nummeriert «V». Im oberen Rand mittig ausserhalb der Darstellung mit Leimresten. Bütten und Unterlage gebräunt, mit Lichtrand und Atelierspuren. Der Unterlagekarton rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Frisch in den Farben und in sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 275 000*

Werkverzeichnis
Stiftung Paul Klee, Catalogue raisonné, Bd. 5, Werke 1927–1930, Bern 2001, Nr. 4450

Provenienz
Slg. Rudolf Ibach, Barmen (bis 1940)
Slg. Lilli Ibach-Wolters, Barmen/Essen (ab 1940)
Slg. Otto und Etta Stangl-Ibach, München (ab 1971/1972)
Dauerleihgabe Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1992–2010)
Dauerleihgabe Franz Marc Museum, Kochel am See (2010–2013)
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 20. Juni 2014, Los 79, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
John Anthony Thwaites, The Bauhaus Painters and the New Style-Epoch, in: The Art Quarterly, 14. Jg., Heft 1, Detroit 1951, S. 20
Katharina Bütikofer, Stefan Frey, Katharina Nyffenegger, Zum Beispiel: Paul Klee, Wir entdecken Kunst, Solothurn 1992, S. 105
Antje Birthälmer, Paul Klee, Ausstellung im Rudolf Ibach-Raum, in: Von der Heydt-Museum, Kunst und Museumsverein Wuppertal 91/92, Wuppertal 1994, Abb. S. 19
Kunst- und Museumsverein Wuppertal (Hrsg.), 31 x Klee, 31 Bilder von Paul Klee, Wuppertal 1994, S. 71
Werner J. Schweiger, Rudolf Ibach, Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne, 1837–1940, Wien/Wuppertal 1994, Abb. S. 85
Margot Scharpenberg, Paul Klee: Landschaft mit Agaven, in: 31 Bilder von Paul Klee, Wuppertal 1994, Abb. S. 71
Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hrsg.), Franz Marc Museum, Werke, Köln 2008, Abb. S. 235

Ausstellungen
Düsseldorf 1930, Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Kat. Nr. 116
Saarbrücken 1930, Staatliches Museum, Paul Klee, Kat. Nr. 78
Düsseldorf 1931, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Paul Klee, Kat. Nr. 183
Krefeld 1946–1947, Kaiser Wilhelm Museum, Expressionismus, Kat. Nr. 84
Köln 1947, Kölnischer Kunstverein, Von Nolde bis Klee, Kat. Nr. 58
Braunschweig 1947, Galerie Otto Ralfs, Paul Klee, Kat. Nr. 27
München 1948, Galerie Otto Stangl, Paul Klee, Kat. Nr. 40
München/Düsseldorf 1950, Haus der Kunst/Kunstmuseum, Die Maler am Bauhaus, Kat. Nr. 172
Wuppertal 1956, Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Paul Klee 1879–1940, Kat. Nr. 43
Wuppertal 2008, Von der Heydt-Museum, Der expressionistische Impuls, Meisterwerke aus Wuppertals grossen Privatsammlungen, S. 319
Kochel am See 2008/2009, Franz Marc Museum, Eröffnungsausstellung des Franz Marc Museums, Abb. S. 235
Kochel am See 2011, Franz Marc Museum, Die Konstruktion des Geheimnisses, ohne Kat.

«Landschaft mit Agaven» ist ein charakteristisches Werk von Paul Klee aus seiner späten Bauhaus-Zeit. In diesem Bild verbindet er Naturbeobachtung, formale Abstraktion und farbliche Sensibilität auf besondere Weise miteinander. In den Sommermonaten 1927 reiste Klee auf die Insel Porquerolles im Süden Frankreichs und nach Korsika. Er zeichnete nur wenig und genoss vor allem das warme Klima und das gute Essen. Zurück im Atelier machte er die südländischen Erlebnisse aber sofort zum Thema. Das hier angebotene Blatt zeigt eine stilisierte Landschaft – es könnte sich um Porquerolles oder Korsika handeln, in der Agaven in einem subtilen Blauton gemalt wie Ankerpunkte fungieren. Sie gliedern die sonst in Gelb- und Rottönen gehaltene Komposition treppenartig in ein rhythmisches Gefüge aus Linie, Farbe und Fläche.
Die Landschaft ist nicht naturalistisch, sondern geometrisch stilisiert dargestellt. Es ist ein imaginärer Ort, geprägt von mediterranen Farben und einer sanften Lichtstimmung. Die Farbauswahl ist typisch für Klees mittlere Werkphase und erzeugt eine subtile Spannung zwischen Wärme und Distanz sowie zwischen sinnlicher Erfahrung und intellektueller Konstruktion. Die Komposition weist eine klare Gliederung auf, hat aber faktisch keine zentrale Perspektive und wirkt eher wie eine textile Fläche, gerade so als hätte Klee die Landschaft gewebt. Dieses Prinzip des «picturalen Teppichs» war für ihn ein wichtiges Mittel, um Malerei mit Struktur und Ordnung zu durchdringen. «Landschaft mit Agaven» lädt dazu ein, die Natur nicht nur zu sehen, sondern aktiv als rhythmisches Gefüge zu «lesen». Es zeigt Klee als Dichter der Linie und Architekt der Farbe sowie als Künstler, der die Natur nicht imitiert, sondern stets neu erfindet.

76 Amedeo Modigliani

Livorno 1884–1920 Paris

(EWK) Tête de Face

Étude pour une sculpture

1910–1911. Schwarze Kreide über leichter Vorzeichnung in Bleistift, auf dünnem bräunlichen Velin. 42,5 × 26,3 cm. Der linke Rand perforiert. Ein Fleck rechts des Gesichts und zwei weitere am unteren Rand. In sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 225 000*

Werkverzeichnisse
Christian Parisot, Modigliani, Catalogue raisonné, Livorno 1990, Nr. 24/10
Joseph Lanthemann, Modigliani, Catalogue raisonné, Barcelona 1970, Nr. 485
Echtheitsbestätigung von Dr. Paul Alexandre, datiert vom 15. Dezember 1961, liegt vor

Provenienz
Amedeo Modigliani, Paris, dort erworben von
Slg. Dr. Paul Alexandre, Paris, unten rechts mit dem (verblassten) Stempel in Rot und der Inventarnummer «80», Lugt 4950
Galerie Berggruen et Cie, Paris
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, ab 1981

Literatur
Ambrogio Ceroni, Amedeo Modigliani, Dessins et Sculptures, Mailand 1965, Nr. 56
Franco Russoli, Amedeo Modigliani, Zeichnungen und Aquarelle, Stuttgart 1969, Nr. 9

Ausstellungen
Paris 1981, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Amedeo Modigliani, Kat. Nr. 110 (dort betitelt «Tête de femme aux boucles d'oreilles»)
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 43
Martigny 1990, Fondation Pierre Gianadda, Modigliani, Kat. Nr. 13 (dort betitelt «Tête de femme aux boucles d'oreilles»)
Saint-Paul-de-Vence 1997, Fondation Maeght, La sculpture des peintres, Kat. Nr. 38 (dort betitelt «Tête de femme aux boucles d'oreilles»)
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 14
Rom 2006, Complesso del Vittoriano, Amedeo Modigliani, Kat. Nr. 6
Madrid 2008, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Modigliani and his Times, Kat. Nr. 23
Bonn 2009, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Amedeo Modigliani, Ein Mythos der Moderne, Kat. Nr. 16
Wien 2016/2017, Leopold Museum, Fremde Götter – Stammeskunst und die Europäische Moderne, Kat. S. 251

Die vorliegende Zeichnung Amedeo Modiglianis lässt sich der Werkgruppe der sogenannten «Karyatiden» zuordnen – einer Serie von Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen, die zwischen 1910 und 1914 entstanden ist. Diese Arbeiten zeigen totemartige, meist frontal dargestellte weibliche Figuren, die entweder stehen oder knien. In dieser Schaffensphase liess sich Modigliani stark von aussereuropäischen Kunstformen inspirieren, insbesondere von afrikanischen Skulpturen und Artefakten aus Übersee.
Bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich vermutlich um eine Studie zu einer Skulptur. Dargestellt ist der Kopf einer Frau in Frontalansicht. Eine bekannte Darstellung desselben Motivs im Profil (Parisot 25/10) weist deutliche Übereinstimmungen auf, etwa in Bezug auf die Frisur, den Ohrschmuck und die markanten Gesichtszüge. Es ist denkbar, dass diese Zeichnung als vorbereitende Studie für einen Steinkopf diente, der sich heute in der Sammlung des Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou befindet (Inv. Nr. AM 876 S).

77 Constantin Brancusi

Hobita bei Pestisani 1876–1957 Paris

(EWK) Brancusi à l'enclume

Selbstbildnis, Eisen schmiedend am Amboss

1915. Aquarell und Deckfarben über Bleistiftzeichnung auf Velin, auf Karton aufgezogen. 27 × 22 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «C. Brancusi», links daneben bezeichnet «Paris 1915», in der linken Ecke in Bleistift mit der genauen Bezeichnung «Dans / le petit jardin – rue / Montparnasse». Zwei kleine Stellen am Stamm auf der rechten Seite retuschiert. Farbfrisch und tadellos in der Erhaltung

Schätzung CHF 175 000*

Provenienz
Geschenk des Künstlers 1925 an
Slg. Katherine Dudley, Paris, deren Sammlung versteigert bei
Auktion Klipstein und Kornfeld, Bern, 9. Mai 1963, Los 72, dort erworben von
Galerie Klipstein und Kornfeld, Bern, dort erworben von
Privatbesitz Schweiz, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 1988, Los 30, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Pontus Hultén/Natalia Dumitresco/Alexandre Istrati, Brancusi, Paris 1986, S. 86, Abb. S. 87

Ausstellungen
Bern 1964, Kornfeld und Klipstein, Ausstellung 1864–1964, Zeichnungen, Aquarelle, Kat. Nr. 49
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 45
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 16
Riehen 2011, Fondation Beyeler, Constantin Brancusi/Richard Serra

Der rumänische Bildhauer Constantin Brancusi kam im Jahr 1904 nach Paris. Zunächst lebte er in einer ärmlichen Mansarde an der Place de la Bourse 10, später auf einem Dachboden an der Place Dauphine 16. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich anfangs als Tellerwäscher in der Brasserie Chartier, während er gleichzeitig an der Kunsthochschule studierte.
Nach Abschluss seines Studiums im Jahr 1907, arbeitete Brancusi für kurze Zeit im Atelier von Auguste Rodin. Schon bald jedoch bezog er ein eigenes Atelier mit Glasdach an der Rue du Montparnasse 54, das er wenig später durch einen angrenzenden Raum in der Rue d'Odessa 23 erweiterte. In diesen Räumlichkeiten entstanden seine ersten bedeutenden Werke, darunter «La Prière». Hier empfing er auch die Baronin Frachon, die ihm für ein Porträt Modell sass.
Im Jahr 1912 vergrösserte Brancusi sein Atelier nochmals durch die Anmietung weiterer Räume auf der gegenüberliegenden Strassenseite, im Haus Nummer 47 der Rue du Montparnasse sowie in der Avenue de Châtillon 36. Der Innenhof des Hauses Nummer 47 bot ausreichend Platz, um im Schatten eines grossen Baumes einen Amboss aufzustellen. Dort schuf Brancusi mit Unterstützung eines Gehilfen grössere Plastiken.
Ein im Nachlass erhaltenes Foto (Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Inv. Nr. PH 814 A) zeigt eine Szene, die Brancusi offenbar karikaturhaft in der hier vorliegenden Zeichnung festhält: Der bärtige Künstler mit Hut und Schürze steht mit erhobenem Arm neben dem Amboss, bereit, mit einem Hammer auf ein glühendes Stück Eisen zu schlagen, das von einem Gehilfen gehalten wird.
Schon kurz vor dem Ersten Weltkrieg konnte Brancusi erste Erfolge als Bildhauer verbuchen. Weniger bekannt – und umso seltener – sind hingegen seine Zeichnungen und malerischen Arbeiten. Selbstbildnisse zählen dabei zu den grössten Raritäten seines Schaffens.

Paris 1915
(Brancusi

78 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

(EWK) Vierge à l'enfant ou Madone à l'enfant

1911. Gouache auf Bütten. 24,5 × 14,7 cm, Blattgrösse; 31,4 × 21,5 cm, Unterlagekarton. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert und datiert «Chagall / 1911». Signatur und Datum wurden jedoch nachträglich angebracht, sicherlich vor der Auktion 1959. Auf Unterlagekarton aufgezogen. Im rechten Rand oben mit alter Verfärbung. Die Unterlage gebräunt, mit Lichtrand und stockfleckig, insbesondere im oberen Rand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Farbfrisch und in sehr schönem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2025097) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 3. Juli 2025, liegt vor

Provenienz
Auktion Galerie Charpentier, Paris, 10. Dezember 1959, Los 6, betitelt «Vierge à l'enfant», dort erworben von
Klipstein und Kornfeld, Bern
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Franz Meyer, Marc Chagall, Leben und Werk, Köln 1961, Nr. 129, dort betitelt «Madonna mit Kind»
Jean Cassou, Chagall, New York/Washington 1965, Nr. 17, Abb. S. 33

Ausstellungen
Bern 1960, Klipstein und Kornfeld, Marc Chagall, Kat. Nr. 3, dort betitelt «Die Madonna mit dem Kinde»
Kopenhagen 1960, Kunsthal Charlottenborg, Marc Chagall/Oskar Kokoschka, Kat. Nr. 2
Genf 1962, Musée Rath, Marc Chagall et la Bible, Kat. Nr. 4, dort betitelt «Madone et enfant»
Tokyo/Kyoto 1963, National Museum of Western Art/Municipal Museum, Marc Chagall, Kat. Nr. 121
New York 1975, The Solomon R. Guggenheim Museum, Marc Chagall, Works on Paper, Kat. Nr. 7
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 109, dort betitelt «Madone à l'enfant»
Mexico City 1991/1992, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Chagall en nuestro siglo, Kat. Nr. 78
Paris 1995, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Marc Chagall, Les années russes, 1907–1922, Kat. Nr. 60
Bern 1995/1996, Kunstmuseum, Chagall 1907–1917, Kat. Nr. 151
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 40
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 45
Basel 2017/2018, Kunstmuseum, Chagall, Die Jahre des Durchbruchs 1911–1919, Kat. Nr. 61

Marc Chagalls Gouache «Vierge à l'enfant ou Madone à l'enfant» von 1911 ist eine eindrucksvolle, vielschichtige Darstellung, die christliche, russisch orthodoxe Ikonografie mit Empfindung aus jüdischer Kultur und moderner Bildsprache verbindet. Das Bild zeigt eine Mutterfigur als «Jungfrau Maria» mit einem Kind auf dem Arm in einer scheinbar ruhigen, fast schwebenden Haltung vor einer stark auf geometrische Formen reduzierten Landschaft. Im Hintergrund geht der Vollmond auf; rechts im Tal Formen in kontrastreichem Rot, denen die Madonna mit Kind möglicherweise entkommen ist. Obwohl das Motiv der Madonna mit dem Kind traditionell ist, bricht Chagall bewusst mit realistischen und dogmatischen Darstellungsweisen. Er erschafft eine persönliche und äusserst prägnante formelle Vision von Mutterschaft in einer beinahe abstrakten metaphorischen Landschaft.
Farblich dominieren Pastelltöne, die die Szene in eine entrückte Atmosphäre tauchen. Die Figuren sind vereinfacht, aber kraftvoll. Diese Ambivalenz zwischen zärtlicher Fürsorge und spiritueller Grösse ist typisch für Chagalls Arbeiten dieser Jahre. Obwohl das Werk auf christlicher Ikonografie basiert, ist es keine religiöse Darstellung im klassischen Sinne. Chagall, der aus einer jüdischen Familie stammte, benutzt die Madonna-Figur als universales Symbol der Mutterschaft und des Schutzes, nicht als Akt des Glaubens. In diesem Sinn verbindet er jüdische und christliche Bildtraditionen, überschreitet kulturelle Grenzen und formuliert ein zutiefst humanistisches, persönliches Bild des Geborgenseins.
Das Werk entstand kurz nach Chagalls Ankunft in Paris, in einer Zeit des Umbruchs und der künstlerischen Entfaltung. «Vierge à l'enfant ou Madone à l'enfant» zeigt eindrucksvoll, wie der Künstler westliche Kunstformen, spirituelle Themen und seine osteuropäischen Wurzeln zu einer neuen, symbolisch aufgeladenen und einzigartigen Bildsprache verband.

CHAGALL 1911

79 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

(EWK) Femme jaune ou Nu debout

1913. Gouache und Tusche auf Papier, von Chagall und Nell Walden 1914 im Hinblick auf die Berliner Ausstellung auf zwei farbige Papiere aufgelegt. 34,5 × 23,9 cm, Blattgrösse; braunes Papier 42,2 × 26,2 cm; schwarzes Papier 45,7 × 29,3 cm. Unten rechts vom Künstler in Tinte signiert und datiert «Chagall / [1]913». Die Farbschicht mit einzelnen kleinen retouchierten Farbausbrüchen, insbesondere im unteren Rand sowie dem unteren Teil des weissen Farbfeldes. Alle vier Ecken mit Reissnagellöchern. Die Ränder des braunen Hintergrundpapiers mit Fehlstellen und kleinen Rissen, insbesondere in den unteren Ecken. Das schwarze Hintergrundpapier mit einem Riss im rechten Rand oben. In gutem Erhaltungszustand und originaler Präsentation

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2025095) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 3. Juli 2025, liegt vor

Provenienz
Herwarth Walden, Berlin, 1914
Slg. Nell Walden, Schinznach/Bern
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Pierre Schneider, Chagall à travers le siècle, Suivi d'une biographie de l'artiste par Meret Meyer, Paris 1995, Abb. S. 35
Jacob Baal-Teshuva, Marc Chagall, Köln 1998, Abb. S. 67
Karoline Hille, Marc Chagall und das deutsche Publikum, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 52f

Ausstellungen
Berlin 1914, Galerie Der Sturm, Herwarth Walden, Marc Chagall, mit der handschriftlichen Ausstellungsnummer «50» auf der schwarzen Unterlage
Berlin 1917, Galerie Der Sturm, Herwarth Walden, Marc Chagall, Kat. Nr. 57, verso mit Ausstellungsetikett
Zürich 1970–1971, Galerie Kornfeld, Eröffnungsausstellung, Kat. Nr. III, dort betitelt «Baigneuse jaune debout – Gelbe Frau»
Marcq-en-Barœul 1975, Hommage à Marc Chagall, Kat. Nr. 19, dort betitelt «Baigneuse jaune», mit falscher Abbildung
Paris 1984, Centre Georges Pompidou, Marc Chagall, Œuvres sur papier, Kat. Nr. 22
Rom 1984/1985, Musei Capitolini, Marc Chagall, Kat. Nr. 22
Hannover/Zürich 1985, Kestner-Gesellschaft/Kunsthaus, Marc Chagall, Arbeiten auf Papier, Kat. Nr. 22
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 112
Mexico City 1991/1992, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Chagall en nuestro siglo, Kat. Nr. 103
Mailand 1994, Fondazione Mazzotta, Il disegno del nostro secolo, Kat. Nr. 32
Paris 1995, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Marc Chagall, Les années russes, 1907–1922, Kat. Nr. 90
Bern 1995/1996, Kunstmuseum, Chagall 1907–1917, Kat. Nr. 163
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 43
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 42
Madrid 2006, Fundación Coleccion Thyssen-Bornemisza, Vanguardias Rusas, Kat. Nr. 37
Rom 2007, Complesso del Vittoriano, Chagall delle meraviglie, S. 314
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 50
Zürich/Liverpool 2013, Kunsthaus/Tate, Chagall, Meister der Moderne, Kat. Nr. 29 (nur in Zürich ausgestellt)
Basel 2017/2018, Kunstmuseum, Chagall, Die Jahre des Durchbruchs 1911–1919, Kat. Nr. 48

Im Jahr 1914 zeigte Marc Chagall in der renommierten, von Herwarth Walden geleiteten Berliner Galerie Der Sturm seine erste Einzelausstellung in Deutschland. Diese Ausstellung war ein Meilenstein in Chagalls früher Karriere und zugleich ein bedeutendes Ereignis in der europäischen Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg. Rund 200 Werke wurden ausgestellt, darunter Gemälde, Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen. Sie zeigten Motive aus Chagalls Kindheit und Jugend in Witebsk. Szenen des Alltagslebens, religiöse Rituale, Hochzeiten, Tiere, Häuser und fliegende Figuren verbanden sich darin mit traumartigen Elementen zu einer eigenen, poetischen Bildsprache. In seiner Malweise vereinte Chagall Elemente des Fauvismus und Kubismus mit einem tief verwurzelten Symbolismus, wobei die starke Farbigkeit und formale Verfremdung seine expressive Ausdruckskraft unterstrichen.
Die Galerie Der Sturm war zu dieser Zeit ein bedeutender Ort für die Avantgarde. Künstler wie Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee oder Oskar Kokoschka hatten hier bereits ausgestellt. Herwarth Walden erkannte früh das Talent Chagalls und förderte ihn gezielt. Die Ausstellung wurde von der Berliner Kunstkritik zwar teils mit Skepsis aufgenommen, rief aber auch Bewunderung für Chagalls originellen Stil hervor. Seine Bilder galten als tief emotional, fremd und gleichzeitig faszinierend.
In Marc Chagalls Ausstellung bei der Galerie Der Sturm im Jahr 1914 kam ein ungewöhnliches Präsentationsmittel zum Einsatz: Viele der auf Papier ausgeführten Arbeiten wurden durch Nell Walden, Herwarth Waldens Ehefrau, auf ein oder zwei verschiedenfarbige Unterlagen montiert. Diese Hintergründe dienten nicht nur der ästhetischen Rahmung, sondern betonten gezielt die Leuchtkraft und Expressivität der Werke. Die oft kräftigen Farben wirkten komplementär oder kontrastierend zu Chagalls eigener Farbwahl und hoben zentrale Motive hervor.
Zugleich spiegelte diese Präsentationsweise die avantgardistische Haltung der Galerie wider: Herwarth Walden suchte nach neuen Wegen der Kunstvermittlung, um die Eigenständigkeit moderner Kunst zu betonen. Die farbige Rahmung verlieh den oft kleinformatigen Arbeiten eine zusätzliche Präsenz im Ausstellungsraum und unterstützte Chagalls Anliegen, seine Bildwelt mit einer Raumerweiterung als zugleich Modernes erfahrbar zu machen.
Chagalls Figuren sind oft nicht porträthaft dargestellt, sondern sie werden zu Trägern von expressiven Gefühlen, Erinnerungen und Sehnsüchten. Die «gelbe Frau» könnte eine Braut, Geliebte oder Muse sein. Das Tuch, das sie in Händen hält, kann als stilisierte Chuppa gesehen werden, was eine Interpretation der Frau als zukünftige Ehefrau erlaubt. Werke aus der Sturm-Ausstellung kommen nur noch sehr selten auf den Markt und gelten als wichtig für Chagalls künstlerische Entwicklung. Die Figur steht in einem fragmentierten Farbraum; sei es im Leben oder auf der Bühne, von der Abstraktion mitgestaltet.

80 Marc Chagall

Witebsk 1887–1985 Saint-Paul-de-Vence

(EWK) L'Odalisque ou Nu couché en rose

1913–1914. Gouache, Tusche und Graphit auf Papier, von Chagall und Nell Walden 1914 im Hinblick auf die Berliner Ausstellung auf zwei farbige Papiere aufgelegt. 20,2 × 28,8 cm, Blattgrösse; 22,1 × 32,7 cm, Unterlage in Dunkelrosa; 28 × 36,7 cm, Unterlage in Hellrosa; 31 × 40,5 cm, Unterlage in Violett (ab 1954). Unten rechts vom Künstler in Weiss signiert «Chagall». Das Papier leicht gewellt, mit einer Knitterfalte sowie einem kleinen unauffälligen Riss im linken Rand. Beide rosa Unterlagen mit Leimresten, Knitterfalten und kleinen Rissen in den Rändern. Die violette Unterlage mit zwei Papierausbrüchen im oberen Rand. In sehr gutem Erhaltungszustand und originaler Präsentation

Schätzung CHF 275 000*

Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung (Nr. 2025096) des Comité Marc Chagall, Paris, datiert vom 3. Juli 2025, liegt vor

Provenienz
Herwarth Walden, Berlin, 1914
Slg. Nell Walden, Schinznach, versteigert bei
Auktion Stuttgart, Stuttgarter Kunstkabinett, Sammlung Nell Walden (Der Sturm), 25. November 1954, Los 934, unter dem Titel «Liegender weiblicher Akt mit Blume» und der Datierung «1912», dort erworben von
Domgalerie, Köln, dort 1973 erworben von
Kornfeld und Klipstein, Bern, dort 1986 erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf der Unterlage mit dem Sammlerstempel Lugt 913b

Literatur
François Le Targat, Marc Chagall, Barcelona/Paris 1985, Kat. Nr. 23
Alexandre Kamenski, Chagall, Période russe et soviétique 1907–1922, Paris 1988, S. 112
Jacob Baal-Teshuva, Marc Chagall, Köln 1998, Abb. S. 44
Karoline Hille, Marc Chagall und das deutsche Publikum, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 52f., Abb. S. 68

Ausstellungen
Berlin 1914, Galerie Der Sturm, Herwarth Walden, Marc Chagall, mit der handschriftlichen Ausstellungsnummer «47» auf der Unterlage in Altrosa
Bern 1944/1945, Kunstmuseum, Gemälde und Zeichnungen alter Meister, Kunsthandwerk aus Privatbesitz/Der Sturm, Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920, Kat. Nr. 261, dort betitelt «Liegender Akt in Rosa»
Zürich 1945, Kunsthaus, Expressionisten, Kubisten, Futuristen, Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber, Kat. Nr. 31, dort betitelt «Liegender Akt in Rosa»
Basel 1946, Kunsthalle, Francis Picabia / Sammlung Nell Walden, Kat. Nr. 181, dort betitelt «Liegender Akt»
Bern 1977, Kornfeld und Klipstein, 112.5 Kunstwerke von 1440 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 74, dort betitelt «Jeune Fille nue au Divan, avec un Chat» und datiert «1910–1912»
Paris 1984, Centre Georges Pompidou, Marc Chagall, Œuvres sur papier, Kat. Nr. 24, dort betitelt «L'Odalisque» und datiert «1913–1914»
Rom 1984/1985, Musei Capitolini, Marc Chagall, Disegni, gouaches, dipinti 1907–1983, Kat. Nr. 24, dort betitelt «L'odalisca» und datiert «1913–1914»
Hannover/Zürich 1985, Kestner-Gesellschaft/Kunsthaus, Marc Chagall, Arbeiten auf Papier, Kat. Nr. 24, dort betitelt «L'Odalisque/Die Odaliske» und datiert «1913–14»), Abb. auf dem Umschlag des Kataloges der Kestner-Gesellschaft
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 113
Paris 1995, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Marc Chagall, Les années russes, Kat. Nr. 92, dort betitelt «Odalisque» und datiert «1913–1914»
Bern 1995/1996, Kunstmuseum, Marc Chagall 1907–1917, Kat. Nr. 68, dort betitelt «Odaliske» und datiert «1913–1914»
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 44
Frankfurt am Main/Berlin 2004, Jüdisches Museum/Max Liebermann Haus der Stiftung Brandenburger Tor, Verehrt und Verfemt, Chagall und Deutschland, Kat. Nr. 15
Rom 2007, Complesso del Vittoriano, Chagall delle meraviglie, dort betitelt «Odalisca» und datiert «1913–1914», S. 314
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 48
Zürich/Liverpool 2013, Kunsthaus/Tate, Chagall, Meister der Moderne, Kat. Nr. 18 (nur in Zürich ausgestellt)

Im Jahr 1914 zeigte Marc Chagall in der renommierten, von Herwarth Walden geleiteten Berliner Galerie Der Sturm seine erste Einzelausstellung in Deutschland. Diese Ausstellung war ein Meilenstein in Chagalls früher Karriere und zugleich ein bedeutendes Ereignis in der europäischen Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg, vgl. Text bei Los 79.
In Marc Chagalls Ausstellung bei der Galerie Der Sturm im Jahr 1914 kam ein ungewöhnliches Präsentationsmittel zum Einsatz: Viele der auf Papier ausgeführten Arbeiten wurden durch Nell Walden, Herwarth Waldens Ehefrau, auf ein oder zwei verschiedenfarbige Unterlagen montiert. Diese Hintergründe dienten nicht nur der ästhetischen Rahmung, sondern betonten gezielt die Leuchtkraft und Expressivität der Werke. Die oft kräftigen Farben wirkten komplementär oder kontrastierend zu Chagalls eigener Farbwahl und hoben zentrale Motive hervor.
Zugleich spiegelte diese Präsentationsweise die avantgardistische Haltung der Galerie wider: Herwarth Walden suchte nach neuen Wegen der Kunstvermittlung, um die Eigenständigkeit moderner Kunst zu betonen. Die farbige Rahmung verlieh den oft kleinformatigen Arbeiten eine zusätzliche Präsenz im Ausstellungsraum und unterstützte Chagalls Anliegen, seine Bildwelt mit einer Raumerweiterung als zugleich Modernes erfahrbar zu machen.
Die Odaliske ist ein kunsthistorischer Typus, der vor allem in der europäischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts verbreitet war. Es handelt sich um eine Darstellung einer meist liegenden oder ruhenden Frau, häufig nackt oder halb bekleidet, die als Haremsdame eines osmanischen Herrschers inszeniert ist. Der Begriff «Odaliske» leitet sich vom türkischen «odalık» ab, was «Frau des Harems» bedeutet.
In der Kunst symbolisierte die Odaliske nicht nur Sinnlichkeit, sondern auch die westliche Projektion eines exotischen, geheimnisvollen und fremdartigen Orients. Chagall zeigt seine grosse «Odalisque» in der freien Natur; hinter der Frau ist ein Tierwesen zu sehen. Könnte es eine frühe Anlehnung an das in seiner Ikonographie als «mystisches Tier» bezeichnete Wesen sein, das für den Einfluss der Kreativität steht? Eine spannende Komposition eines skulpturalen Akts in leuchtenden Farben.

chagall

81 George Grosz

1893 Berlin 1959

(EWK) Deutsches Lied und deutscher Wein

1919. Aquarell über Federzeichnung in Tusche, auf festem Velin. 43,7 × 30,4 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert und datiert «Grosz 19», rückseitig in Bleistift eigenhändig bezeichnet «Aquarell / Deutsches Lied und deutscher Wein / Grosz». Blatt leicht stockfleckig und mit leichtem Lichtrand. Rückseitig mit Resten einer alten Museumsmontierung

Schätzung CHF 150 000*

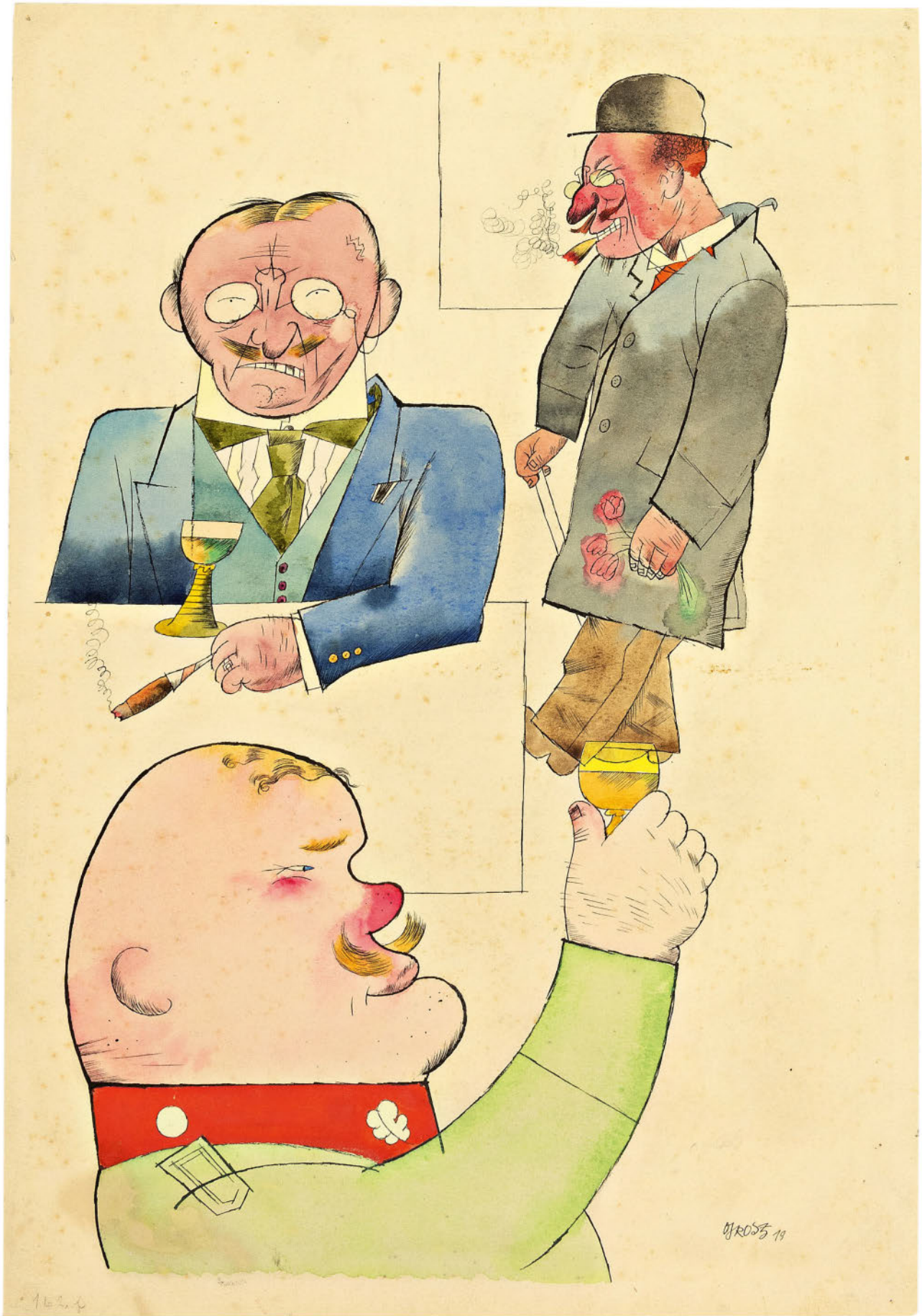
Werkverzeichnis
Echtheitsbestätigung von Ralph Jentsch, datiert vom 15. Mai 2025, liegt vor. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen

Provenienz
Künstleratelier, Berlin, 1919
Internationaler Privatbesitz
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Sabine Rewald, George Grosz in Berlin, The Relentless Eye, New York 2022, Kat. Nr. 29

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 151
London 1997, Royal Academy of Arts, The Berlin of George Grosz, Kat. Nr. 76
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 56
Madrid 2005/2006, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Mimesis, Modern Realism, Kat. Nr. 65
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 87
Stuttgart 2022, Staatsgalerie, Glitzer und Gift der Zwanzigerjahre, George Grosz in Berlin

Wie der rückseitige Text des Künstlers bereits erahnen lässt, bezieht sich der Titel auf das «Deutschlandlied», das auch als «Lied der Deutschen» bekannt ist. August Heinrich Hoffmann von Fallersleben komponierte es bereits 1841 auf der damaligen britischen Kronkolonie Helgoland. Basierend auf Joseph Haydns Melodie der Kaiserhymne «Gott erhalte Franz, den Kaiser» war das Lied lange Zeit nur eines von zahlreichen Liedern der Nationalbewegung. Erst in der Weimarer Republik wurde es zur offiziellen Nationalhymne Deutschlands ernannt, doch bereits im Ersten Weltkrieg hatte es grössere Bedeutung erlangt. So wurde eine Gefechtsmeldung vom November 1914, laut der Soldaten das Lied bei einem Stellungsscharmützel spontan angestimmt hätten, von der Obersten Heeresleitung in der Presse propagandistisch ausgeschlachtet. Die zweite Strophe beginnt mit den Worten «Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang». George Grosz nimmt dieses Thema zum Anlass karikaturhaft eine Kneipenszene mit drei Gestalten zu zeichnen: Im Vordergrund sieht man einen uniformierten Glatzkopf, der zwei Männern in Zivil im Hintergrund zuzuprosten scheint. Bekanntlich hasste Grosz alles Deutsche. Prostet der Offizier auf den vermeintlich sicher geglaubten Sieg? Oder auf die Niederlage? Sabine Rewald vermutet, dass Grosz mit dem Titel «einen starken Kontrast zwischen patriotischen Gefühlen und den drei (...) dargestellten abstossenden Figuren» schaffen wollte.


GROSZ 19

82 George Grosz

1893 Berlin 1959

(EWK) Der weisse General

Die letzte Weisheit

1922/1923. Rohrfeder und Federzeichnung in Tusche, auf festem Velin. 56,5 × 52,6 cm. Unten links unterhalb der Einfassungslinie vom Künstler in Tusche signiert «Grosz». Rückseitig bezeichnet «Der weisse General» und «die letzte Weisheit» sowie «No. 9 Piscator». Reissnagellöcher in den Ecken. In sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 125 000*

Provenienz
Künstleratelier, Berlin, 1922/1923
Slg. Erich Cohn, New York
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Die Pleite, Heft 8, November 1923
Platz dem Arbeiter, Erstes Jahrbuch, Berlin 1924, S. 169
Oskar Kanehl, Strasse frei, Neue Gedichte, Berlin 1928, (als Illustration zum Gedicht «Es ist soweit»)
George Grosz, Die Gezeichneten, 60 Blätter aus 15 Jahren, Berlin 1930, S. 101
George Grosz, 30 Drawings & Watercolors, New York 1944, Tafel 10
Herbert Bittner (Hrsg.), George Grosz, New York 1960, Abb. 25 (irrtümlich 1919 datiert)
Hans Hess, George Grosz, London 1974, Abb. 110
Uwe M. Schneede, George Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975, Abb. 38
Alexander Dückers, George Grosz, Das druckgraphische Werk, Beitext zur Lithographie mit dem gleichen Titel, Berlin 1979, E 91, Abb. S. 42
Hans Hess, George Grosz, Dresden 1982, Abb. 109
Sabine Rewald, George Grosz in Berlin, The Relentless Eye, New York 2022, Kat. Nr. 52

Ausstellungen
New York/Kansas City/Pasadena/San Francisco 1954, Whitney Museum of American Art/William Rockholl Nelson Galerie of Art/Art Institute/Museum of Art, George Grosz, Kat. Nr. 93, irrtümlich datiert 1919
Berlin/Dortmund/York/London/Bristol 1962/1963, Akademie der Künste/Museum am Ostwall/City Art Gallery/Arts Council/City Art Gallery, George Grosz, Kat. Nr. 232
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 155
Berlin/Düsseldorf/Stuttgart 1994/1995, Neue Nationalgalerie/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatsgalerie, George Grosz, Berlin, New York, Kat. Nr. X.96
London 1997, Royal Academy of Arts, The Berlin of George Grosz, Kat. Nr. 109
Berlin 2001, Neue Nationalgalerie, Der Potsdamer Platz, Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preussens, S. 301 (ohne Abbildung)
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 58
Madrid 2005/2006, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Mimesis, Modern Realism, Kat. Nr. 66
Rom 2007, Complesso del Vittoriano, Chagall delle meraviglie, S. 316, Abb. S. 174
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 93
Stuttgart 2022, Staatsgalerie, Glitzer und Gift der Zwanziger Jahre, George Grosz in Berlin

Die vorliegende Zeichnung, die in den 1920-Jahren mehrfach abgebildet wurde, wurde früher im Zusammenhang mit Generalleutnant Peter von Wrangel oder Generaloberst Hans von Seeckt gesehen. Dargestellt ist ein Offizier mit Monokel in preussischer Uniform und mit Hakenkreuz auf dem Helm, der mit gezücktem Säbel vor mehreren am Boden liegenden Toten steht. Alexander Dückers vermutet in der Darstellung des Generals «eine Symbolfigur des prophetisch erahnten nationalsozialistischen Terrors nach innen und aussen». Neuerdings vermutet Sabine Rewald aufgrund des Hakenkreuzes einen Zusammenhang mit den Freikorps, die das Symbol bereits seit März 1919 benutzten. So waren «paramilitärisch agierende Wehrverbände wie die Freikorps, der Stahlhelm, der Wehrwolf und das Reichsbanner (...) als «die Weissen» massgeblich an der Niederschlagung des sogenannten «Spartakusaufstandes» beteiligt». Laut Rewald findet die von Grosz – der sich 1918 den Kommunisten angeschlossen hatte – verurteilte gewaltsame Unterdrückung des Streiks, «ihr Sinnbild in der Figur des «Weissen Generals»» wieder.
Die Zeichnung wurde bereits kurz nach ihrem Entstehen druckgraphisch umgesetzt, doch haben sich nur ganz wenige Exemplare erhalten. Dückers war nur ein Exemplar im Nachlass des Künstlers bekannt. Ein weiteres tauchte vor zehn Jahren auf dem Markt auf.

83 Kurt Schwitters

Hannover 1887–1948 Ambleside

(EWK) Ohne Titel (Der Sturm) (recto) – Ohne Titel (Berlin-Friedenau) (verso)

1919. Papiercollage, Bleistift, Kreide und Stempelfarbe auf Karton (recto und verso). 23,5 × 19,2 cm. Unten links vom Künstler in Bleistift signiert «Kurt Schwitters». Der Karton leicht gebräunt und mit Lichtrand. Leichte Knitterlinien in der oberen rechten Ecke. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Schöne Collage in sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 100 000*

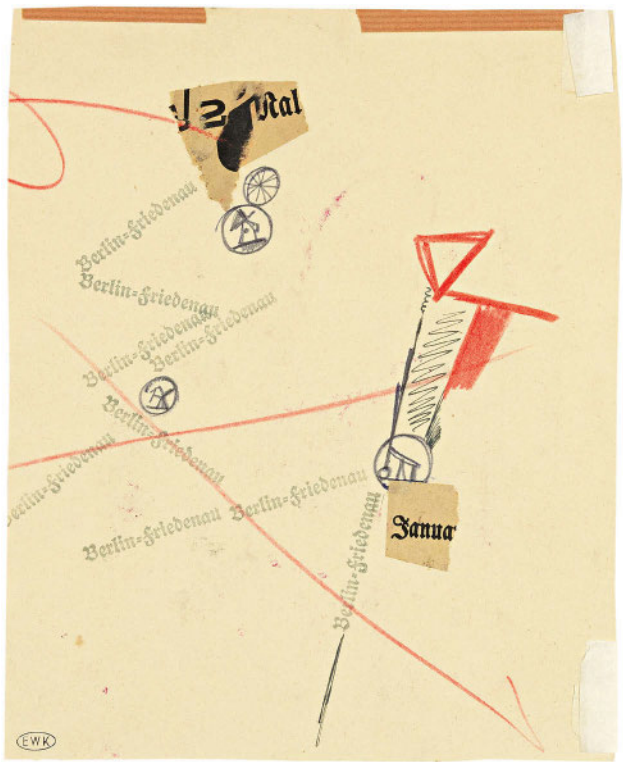
Werkverzeichnis
Karin Orchard/Isabel Schulz, Kurt Schwitters, Catalogue raisonné, Bd. 1, 1905–1922, Hannover 2000, Nr. 514.1 (recto) und 514.2 (verso)

Provenienz
Slg. Herwarth Walden, wohl ein Geschenk des Künstlers (1919–1941)
Nachlass Herwarth Walden/Slg. Nell Walden, Berlin und Schinznach (1941–1972)
Auktion Kornfeld & Cie., Bern, 17. Juni 1972, Los 1144, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Sturm-Bilderbuch IV, 1920, Kurt Schwitters, Abb. S. 17, die Reproduktion ist gegenüber dem Original links und unten beschnitten

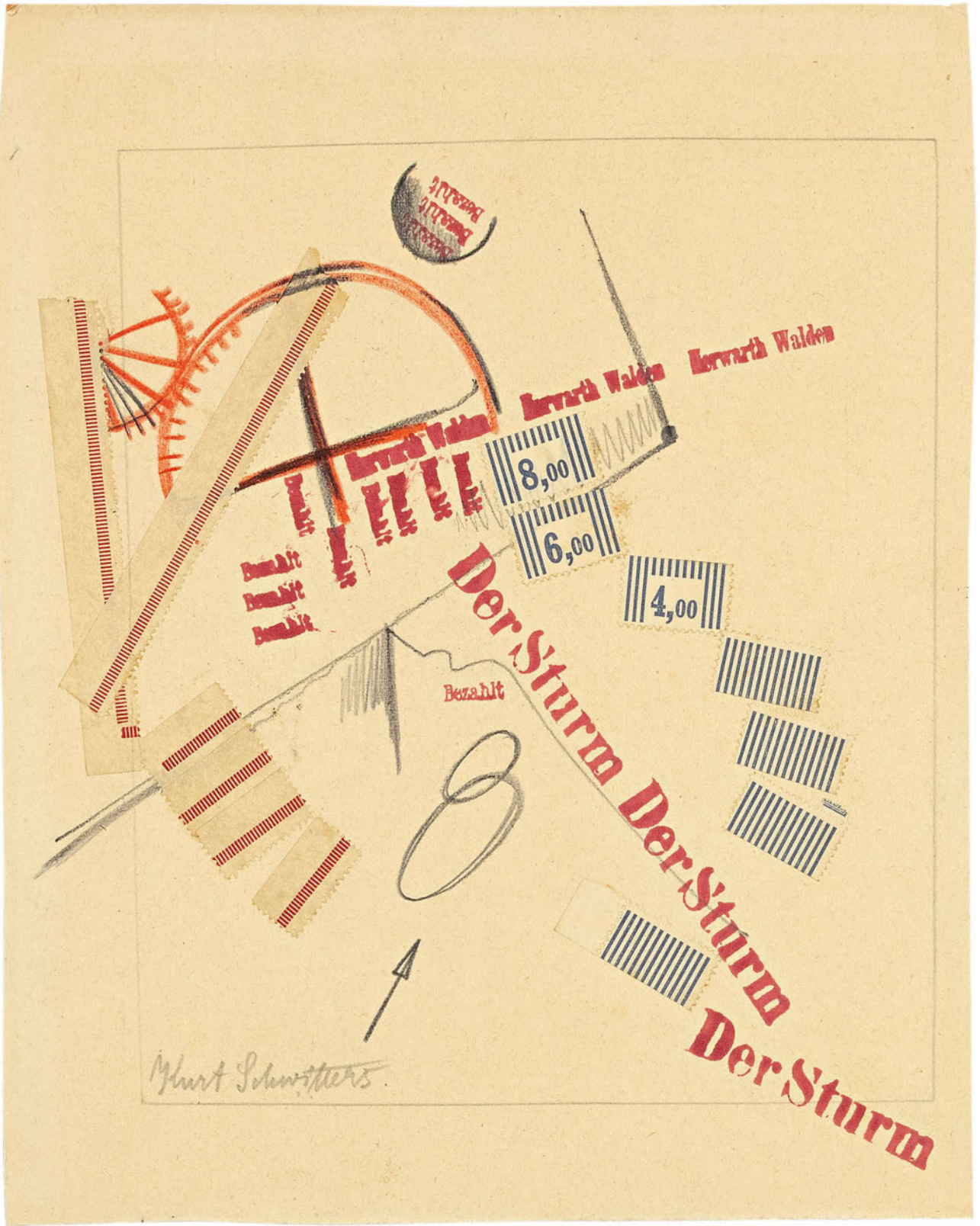
Ausstellungen
Venedig 1960, La Biennale di Venezia, XXX Biennale Internazionale d'Arte, Kat. Nr. 10
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 167
Basel 2004, Tinguely Museum, Kurt Schwitters, Merz – ein Gesamtweltbild, Kat. Nr. 10
Hannover/Rotterdam 2006/2007, Sprengel Museum/Museum Boijmans Van Beuningen, Merzgebiete, Kurt Schwitters und seine Freunde, Kat. Nr. 133
Hannover/Bern 2011/2012, Sprengel Museum/Kunstmuseum Bern, Anna Blume und ich – Zeichnungen von Kurt Schwitters, Kat. Nr. 104 (nur in Bern ausgestellt)

Im Juli 1919 stellte Kurt Schwitters in der 76. Ausstellung in Herwarth Waldens Galerie Der Sturm in Berlin aus. Es war ein entscheidender Moment in seiner künstlerischen Entwicklung. Obwohl Schwitters anfangs von den Berliner Dadaisten skeptisch betrachtet wurde, fand er in Walden einen wichtigen Förderer. Walden erkannte früh das innovative Potenzial von Schwitters' Collagen und seinem neu entwickelten Merz-Konzept. In der Doppelausstellung mit Magda Langenstrass-Uhlig zeigte Schwitters seine frühen Merzbilder, in denen er Alltagsfragmente wie Zeitungsausschnitte, Fahrpläne und Reklamestreifen mit malerischen Elementen kombinierte. Die Präsentation in der renommierten Galerie verhalf Schwitters zu einer klaren Positionierung innerhalb der internationalen Avantgarde. Gleichzeitig veröffentlichte Walden Schwitters' Texte und Werke in der Zeitschrift «Der Sturm», wodurch seine Ideen weiter Verbreitung fanden. Die Ausstellung markiert den Beginn einer produktiven, aber auch eigenständigen Beziehung Schwitters' zur Berliner Kunstszene.
Die vorliegende Collage aus dem Jahr 1919 ist ein bedeutendes Zeugnis der engen Verbindung zwischen dem Künstler und dem



verso

Berliner Galeristen und Verleger. Anlässlich der Ausstellung bediente er sich wohl im Büro der Stempel «Herwarth Walden», «Der Sturm» und «Bezahlt», zeichnete Konstruktionen und setzte collagierte Frankatur-Ränder auf das Blatt. Die Komposition wirkt zugleich rhythmisch und kontrolliert, mit bewusst gesetzten Kontrasten zwischen vertikalen und diagonalen Strukturen. Damit zeigt Schwitters seine Auseinandersetzung mit konstruktiven Bildordnungen, während das verwendete Material an den Dadaismus erinnert. Rückseitig finden sich weitere Zeichnungen, collagierte Zeitungsschnipsel sowie Stempelungen mit «Berlin-Friedenau».
Indem Schwitters typografisches Material, Werbezitate und abstrakte Formen kombinierte, hob er die Grenze zwischen Kunst und Alltag auf – ein zentraler Gedanke seiner Merz-Kunst, die er zeitgleich zu formulieren begann. Die Arbeit steht damit exemplarisch für die Transformation der Collage von einer rein illustrativen Technik zu einem autonomen künstlerischen Ausdrucksmittel der Moderne.
Die Arbeit lässt sich als Hommage an Walden und dessen avantgardistisches Netzwerk lesen, in dem Schwitters 1919 als junger Künstler erstmals prominent vertreten war. Unterhalb der Mitte sind zwei ineinander verschlungene Kreise zu sehen, auf die ein Pfeil von der Signatur weist. Dies soll wohl auf die innige Verbindung zwischen Schwitters und Walden hinweisen. Der Künstler hat das Blatt mit grosser Sicherheit anlässlich der Ausstellung dem Galeristen geschenkt. Es blieb bis 1972 bei Nell Walden, der Witwe des Galeristen, von welcher es Eberhard W. Kornfeld direkt erworben hat. Eine typische Arbeit, in der Stempeldrucke, Collage und Zeichnung eindrücklich kombiniert werden.


Herwarth Walden
8,00
6,00
4,00
Bezahlt
Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Der Sturm
Kurt Schwitters

recto

84 Kurt Schwitters

Hannover 1887–1948 Ambleside

(EWK) Merzzeichnung 331 – Goldkaro

1921. Papiercollage auf leichtem Karton bzw. Zeitungspapier. 17,9 × 14,4 cm, Originalpassepartout-Ausschnitt; 21 × 17 cm, Collage; 29,2 × 23 cm, Karton. Unten rechts auf dem Passepartout vom Künstler in Tinte signiert und datiert «Kurt Schwitters. 1921», unten links mit der Werknummer und dem Titel «Mz 331./Goldkaro.», rückseitig vom Künstler nochmals mit der Werknummer und einem weiteren Titel «Mz 331/Serie A». In Originalmontierung. Leichter Oberflächenschmutz. Gebräunt und mit Lichtrand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In sehr gutem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnis
Karin Orchard/Isabel Schulz, Kurt Schwitters, Catalogue raisonné, Bd. 1, 1905–1922, Hannover 2000, Nr. 890

Provenienz
Nachlass des Künstlers, durch Erbschaft an
Slg. Ernst Schwitters, Lysaker
Auktion Kornfeld & Cie., Bern, 9. Juni 1977, Los 859, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Hamburg 1922, Graphisches Kabinett Georg Maulhardt, ohne Kat.
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 168
Basel 2004, Tinguely Museum, Kurt Schwitters, Merz – ein Gesamtweltbild, Kat. Nr. 56

Die «Merzzeichnung 331 – Goldkaro» aus dem Jahr 1921 ist ein prägnantes Beispiel für Kurt Schwitters' konsequente Weiterentwicklung der Collagekunst zur autonomen Bildform. Die Komposition kombiniert verschiedenfarbige Papiere, Druckschnipsel und im Zentrum das namensgebende goldene «Karo» (Quadrat) zu einer ausgewogenen, spannungsvollen Bildarchitektur. Montiert sind die Papiere auf eine Zeitungsseite des Berliner Börsen-Couriers Nr. 564. Im Zentrum der Arbeit steht das Verhältnis von Struktur und Zufall. Das goldene Karo, vermutlich einem Luxuspapier oder Verpackungsmaterial entnommen, ist nicht bloss ein dekoratives Element, sondern fungiert als ästhetischer Anker, der die umgebenden Formen und Texturen rhythmisiert. Die gezielte Platzierung verweist auf Schwitters' intensives Interesse an bildnerischer Ordnung jenseits des blossen Zufallsprinzips der Dada-Collage. Seine Merzbilder sind durchkomponiert und zeugen von einem feinen Gespür für Farbe, Formbalance und Materialvielfalt.
«Goldkaro» ist zugleich Ausdruck seiner materialistischen Ästhetik, in der Alltagsobjekte, ob wertlos oder glänzend, in ein neues poetisches System überführt werden. In einer Zeit ökonomischer Not nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Sammeln und Kombinieren von Fundstücken damit nicht nur zur Notwendigkeit, sondern zur künstlerischen Strategie. Schwitters erhob das scheinbar Banale zur Kunst, ohne es zu verfremden, die Teile erhöhten die Komposition durch eine neue Kontextualisierung.
Formal lassen sich in «Goldkaro» konstruktivistische Einflüsse erkennen, etwa im geometrischen Aufbau oder in der klaren Flächenorganisation. Es ist eine visuelle Partitur, die zugleich spielerisch, empfindsam und präzise wirkt. Mit dieser Merzzeichnung positioniert sich Schwitters einmal mehr jenseits traditioneller Gattungen zwischen Collage, Malerei, Graphik und Objektkunst.

Mz 331.

Goldkarr.

Kurt Schwitters. 1921.

85 Henri Matisse

Cateau 1869–1954 Nizza

(EWK) Odalisque à la culotte bayadère

1925. Lithographie auf dünnem China. 54,2 × 44,2 cm, Darstellung; 71 × 56,5 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Henri Matisse», daneben nummeriert «43/50». Rückseitig mit Montierungsspuren. Tadellos in der Erhaltung

Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Marguerite Duthuit-Matisse/Claude Duthuit/Françoise Garnaud, Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé, Paris 1983, Bd. 2, Nr. 455

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

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad-Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 255
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. 218
Rom 2006/2007, Complesso del Vittoriano, Bonnard – Matisse, Kat. Nr. 58
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 23
Krems 2009, Kunsthalle, Das Porträt im Wandel der Zeit, Kat. S. 122

In der vorliegenden Arbeit hat Henri Matisse seine Muse Henriette Darricarrère (1901–1991) als Odaliske dargestellt. Als Odalisken bezeichnete man früher hellhäutige Konkubinen in einem Harem. In der Kunstgeschichte wurden diese meist leicht bekleidet dargestellt. Mehrere Aufenthalte des Künstlers in Nordafrika weckten wohl sein Interesse für dieses Thema, das ihn nachhaltig beeindruckte. Im Laufe der Jahre erforschte er das Motiv der Odalisken zunächst mit anderen Modellen, doch mit Henriette als Inspiration erreichte seine Phantasie ihren Höhepunkt. Die junge Frau diente ihm während des grössten Teils der 1920er-Jahre als Modell. Die Faszination, die von dieser Arbeit ausgeht, liegt nicht nur in der gekonnten Gegenüberstellung der gestreiften Hose des Modells und des Blumenmusters des Sessels, sondern auch in der hellen Haut der jungen Frau vor dem dunklen Hintergrund. Auch ihre eigenwillige Pose, bei der sie ein Bein angehoben und den Fuss unter das andere Bein geschoben hat, zeigt das kompositorische Genie des Künstlers. Die Pose findet sich in weiteren Werken wieder.

Henri Matisse 43/50

86 Henri Matisse

Cateau 1869–1954 Nizza

(EWK) Tête de femme

1946. Tuschpinselzeichnung auf Velin. 38,6 × 23,2 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift monogrammiert «H. M.». Rückseitig mit Montierungsresten. Tadellos in der Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Bestätigung per Email, datiert vom 30. Juni 2025, dass Georges Matisse die angebotene Zeichnung kennt und dass bereits eine zurzeit vermisste Echtheitsbestätigung ausgestellt worden sei. Der Käufer kann auf Anfrage eine Bestätigung bei den Archives Matisse beantragen

Provenienz
Nachlass des Künstlers
Privatbesitz
Frank Perls, New York (ab 1966)
Albert Loeb, New York (ab 1967)
Kornfeld und Klipstein, Bern (ab 1970)
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
New York 1967, Albert Loeb & Krugier Gallery, Matisse, Drawings, Kat. Nr. 35
Zürich/Bremen/Bielefeld 1982/1983, Kunsthaus/Kunsthalle/Kunsthalle, Nabis und Fauves, Kat. Nr. 84
Stockholm/Humlebaek 1984/1985, Moderna Museet/Louisiana, Henri Matisse, Kat. Nr. 146
Andros 1988, Museum of Contemporary Art, Basil et Elise Goulandris Foundation, Henri Matisse, Abb. S. 38
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 180
Linz 1995/1996, Neue Galerie der Stadt Linz, Henri Matisse, Kat. Nr. 99
Rom 2006/2007, Complesso del Vittoriano, Bonnard – Matisse, Kat. Nr. 166
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 26
Le Cateau-Cambrésis 2011/2012, Musée Matisse, Les dessins au pinceau de Matisse, S. 187, Abb. im Prospekt

Diese 1946 in Tusche entstandene Zeichnung von Henri Matisse ist ein exemplarisches Werk seiner späten Schaffensperiode. In dieser konzentrierte er sich zunehmend auf die Reduktion von Form und Linie. Er zeichnete mit seiner berühmten «ligne claire», also einer klaren, reduzierten Linie, die eine starke emotionale Wirkung entfaltet. So fängt er den Frauenkopf mit wenigen fliessenden Pinselstrichen ein und stellt ihn dennoch in ausdrucksstarker Form dar. Die Verwendung von Tusche erlaubt Matisse eine direkte, spontane Linie. Dies zeugt vom hohen Können des Künstlers, da Korrekturen nicht möglich sind. 1946 befand sich Matisse in seiner späten Schaffensphase. Körperlich durch seine Krankheit bereits eingeschränkt, zählt diese Periode dennoch zu einer der kreativsten seines Lebens.

87 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) Le repas frugal

Paris, September 1904. Radierung und Schabeisen auf Zink, auf Velin Van Gelder mit Wasserzeichen. Druck der verstählten Platte. 46,5 × 37,7 cm, Plattenkante; 65,6 × 51,3 cm, Blattgrösse. Das Papier leicht gebräunt und mit Lichtrand. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 150 000*

Werkverzeichnisse
Bernhard Geiser/Brigitte Baer, Picasso, peintre-graveur, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1899–1931, Bd. I, Bern 1990, Nr. 2/II/b/2 (v. c)
Georges Bloch, Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes 1904–1967, Bd. I, Bern 1971, Nr. 1

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

Ausstellungen
Basel/Hovikodden 1975/1977, Kunstmuseum/Henie-Onstad Kunstsenter, Meisterwerke der Graphik von 1800 bis zur Gegenwart, Kat. Nr. 206b
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. 181/b
Bern 1982, Galerie Kornfeld, Pablo Picasso, Graphische Werke 1904–1972, Kat. Nr. 2
Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Kat. Nr. 1
Krumau 1995, Egon Schiele Centrum, Pablo Picasso, ohne Kat.
Neuss/München 1996/1997, Clemens-Sels-Museum/Villa Stuck, Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit, Kat. Nr. 78
Genf 1999/2000, Musée Rath, Steinlen et l'époque 1900, S. 182
Riehen 2003, Fondation Beyeler, Expressiv!, S. 194
Bern 2010, Zentrum Paul Klee, Klee trifft Picasso, S. 70
Florenz 2011, Palazzo Strozzi, Picasso, Miró, Dalí, Kat. Nr. 4.13
Spiez 2015, Schloss, Pablo Picasso, Von Gauklern, Frauen und Stierkämpfen, ohne Kat.

«Le repas frugal» entstand 1904 in Paris, kurz nachdem Pablo Picasso endgültig von Barcelona in die französische Hauptstadt übersiedelt war. Es ist eines der ikonischen Werke seiner Blauen Periode, in der er sich intensiv mit Themen wie Armut, Einsamkeit, Krankheit und sozialer Ausgrenzung beschäftigte. Die Figuren in der Radierung sind keine Phantasiegestalten, sondern basieren auf realen Menschen, die Picasso kannte oder in Montmartre beobachtete. Die dargestellte Frau soll auf eine Prostituierte zurückgehen, die auch in anderen Werken der Blauen Periode erscheint. Der Mann – dünn, mit eingefallenen Wangen und leerem Blick – trägt Züge des archetypischen Saltimbanque (Gaukler), eine Figur, die Picasso fasziniert hat. Der Gaukler ist ein Sinnbild für den Künstler selbst. Zusammen sitzen die beiden bei einem kargen Mahl.
«Le repas frugal» wurde später Teil der berühmten «Suite des Saltimbanques», einer Serie von 15 Radierungen, die Picasso grösstenteils zwischen 1904 und 1905 anfertigte. Nach wenigen Drucken von der unverstählten Platte in den Jahren 1904 und 1905, die meist von Eugène Delâtre in Paris abgezogen wurden, erwarb der Pariser Verleger Ambroise Vollard sämtliche Platten der Folge, liess sie verstählen und publizierte die Folge 1913 in 27 oder 29 Drucken auf Japan sowie in ursprünglich 250 Exemplaren auf Velin. Von diesen sind jedoch sehr viele Exemplare verloren gegangen.
In «Le repas frugal» verschmelzen persönliche Erfahrung und soziale Empathie. Der junge Picasso, damals selber von Armut, Aussenseitertum und frühen Verlusten betroffen, fand in der Darstellung von Leidensfiguren eine universelle Bildsprache. Trotz der Verzweiflung erscheint das Paar nicht gänzlich verlassen: Eine kraftvolle Form der Verbundenheit bleibt spürbar. So wird die Radierung zu einem Sinnbild existenzieller Befindlichkeit jenseits von Zeit und Ort. Die Radierung kündet von der unvergleichlichen Kraft einer Kunst, die das Leid nicht bloss illustriert, sondern förmlich spürbar macht.

88 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) Buste de jeune femme, de trois-quarts à gauche

1906. Holzschnitt auf «papier bulle». 41,4 × 32 cm, Blattgrösse. Rückseitig unten links vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso». Das Papierformat etwas kleiner als der Druckstock. Mit leichten alten Knitterfalten und einzelnen unauffälligen Löchlein im Papier. Kleine Fehlstelle in der unteren linken Ecke. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. Ein sehr schöner früher Holzschnitt in sehr gutem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 100 000*

Werkverzeichnisse
Bernhard Geiser/Brigitte Baer, Picasso, peintre-graveur, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1899–1931, Bd. I, Bern 1990, 212/A (v. B/b), das dort abgebildete Exemplar
Georges Bloch, Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes 1904–1967, Bd. I, Bern 1971, Nr. 16

Provenienz
Slg. Justin K. Thannhauser
Auktion Sotheby's, New York, 1954
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1982, Galerie Kornfeld, Pablo Picasso, Graphische Werke 1904–1972, Kat. Nr. 22
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. 186
Barcelona/Bern, 1992, Museu Picasso/Kunstmuseum, Picasso 1905–1906, Kat. Nr. 203
Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies, Kat. Nr. 12
Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 29
Hamburg 2002/2003, Bucerius Kunst Forum, Picasso und die Mythen, Kat. Nr. 2
Tübingen 2005, Kunsthalle, Bordell und Boudoir, Schauplätze der Moderne, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kat. Nr. 123
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne. Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 3
Bern 2010, Zentrum Paul Klee, Klee trifft Picasso, Abb. S. 89

Im Frühjahr 1906 reiste Picasso gemeinsam mit seiner damaligen Partnerin Fernande Olivier nach Gósol, einem abgelegenen Bergdorf in den katalanischen Pyrenäen. Sie blieben dort etwa von Juni bis August. Der Aufenthalt wurde zu einem Wendepunkt in Picassos künstlerischer Entwicklung. Vor der Reise hatte er im Louvre und dem Musée du Trocadéro archaische Kunstwerke studiert. In der Abgeschiedenheit von Gósol begann er, sich von der dekorativen Linie der Rosa Periode zu lösen und vereinfachte und monumentalisierte stattdessen die Formen. Die Formen wurden kompakter, die Perspektive flacher, die Farbigkeit erdiger. Dies war der Übergang zur Afrikanischen Periode bzw. zur Phase des Proto-Kubismus, die 1907 in «Les Demoiselles d'Avignon» kulminieren sollte.
In Gósol entstand auch der Holzschnitt «Buste de jeune femme, de trois-quarts à gauche», ein sehr vereinfachtes Porträt von Fernande Olivier. Als einzig dokumentierter Holzschnitt dieser Phase zeigt er nicht nur Picassos Offenheit gegenüber unterschiedlichen druckgraphischen Verfahren, sondern auch seine intensive Suche nach einer neuen künstlerischen Sprache zwischen Klassizismus, Archaik und formaler Reduktion. Die Darstellung der jungen Frau im Dreiviertelprofil ist auf wesentliche Umrisslinien reduziert. Auf Farbe wird verzichtet, der Schwarz-Weiss-Kontrast allein erzeugt Volumen und Plastizität. Die Physiognomie der Dargestellten ist maskenhaft stilisiert. Technisch überrascht der Holzschnitt durch seine bewusst rohe Ausführung. Die Schnittkanten sind nicht weich oder ornamental, sondern wirken archaisch. Dieses «Unfertige» ist künstlerisches Programm: Picasso erkundet hier den Ausdruckswert der Linie und nicht ihr dekoratives Potenzial. In seiner formalen Reduktion und spirituellen Strenge wirkt das Blatt wie eine Vorahnung des Kubismus.
Der Druck dieses Holzschnitts ist nicht eindeutig dokumentiert, was ihn zu einer Rarität innerhalb von Picassos druckgraphischem Werk macht. Es handelt sich um den einzigen bekannten Holzschnitt Picassos aus dieser frühen Zeit. Er wurde vermutlich vom Künstler selbst in sehr kleiner Auflage und mit einfachsten Mitteln von Hand abgezogen, wahrscheinlich ohne professionelle Druckerpresse.

89 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) Jeune femme debout, de face, les bras levés

Étude pour «Les Demoiselles d'Avignon»

1907, vielleicht Ende 1906. Schwarze Kohle auf Velin. 32 × 24,7 cm. Oben rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso». Rückseitig nochmals signiert «Picasso». Das Papier minim gebräunt und mit Lichtrand. Mit kleinem Einriss im linken unteren Rand. In sehr schönem Erhaltungszustand

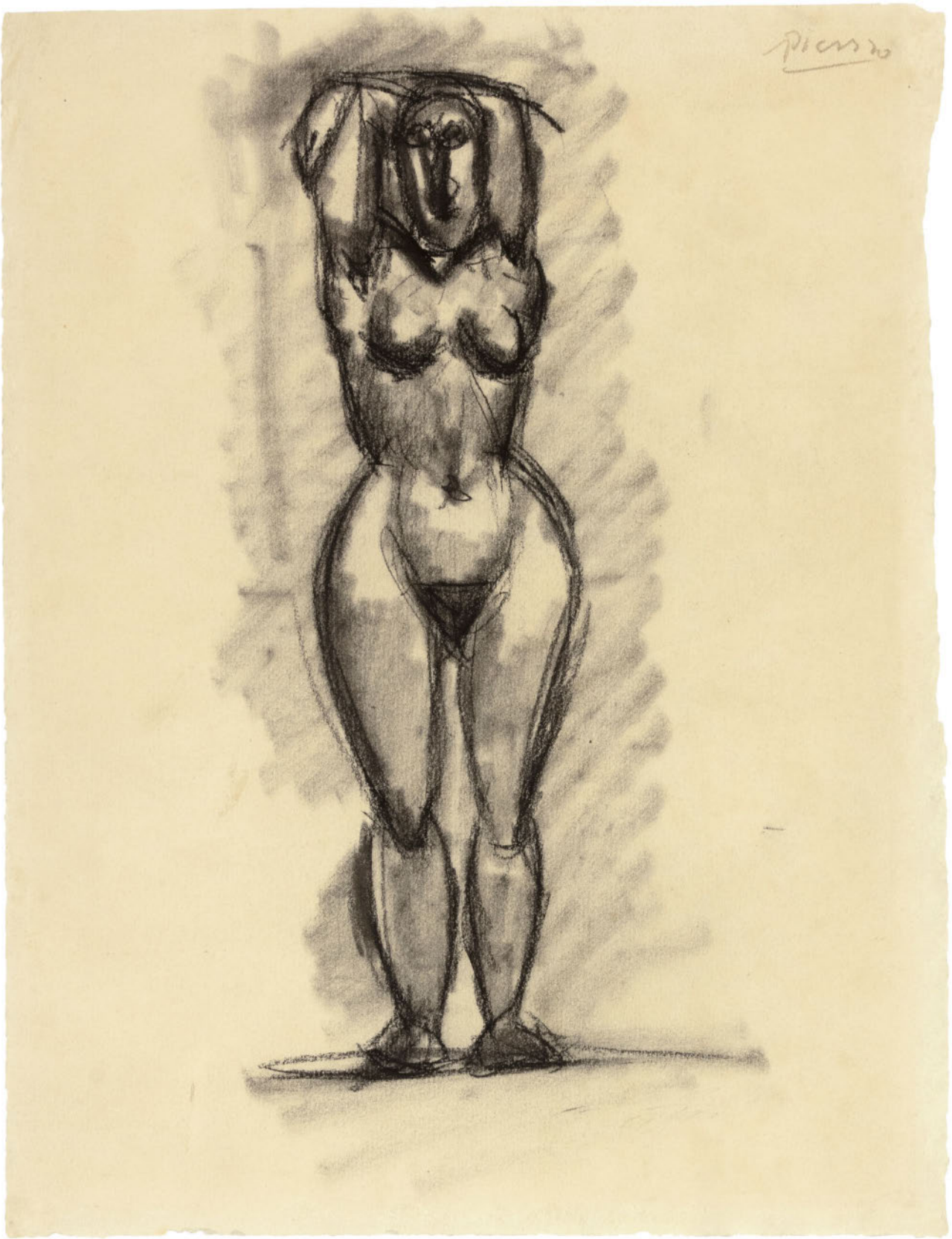
Schätzung CHF 275 000*

Werkverzeichnis
Nicht bei Zervos
Echtheitsbestätigung von Maya Widmaier Picasso, datiert vom 17. Januar 1995, liegt vor

Provenienz
Galerie Louise Leiris, Paris, Inv.-Nr. 17620, Photo-Nr. 64975
Galerie Rosengart, Luzern, Inv.-Nr. 3904
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 25. Juni 1999, Kat. Nr. 117, dort erworben von Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Karlsruhe 1996, Picasso, Zeichner des Menschen, Kat. Nr. 25
Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 32
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 33
Tübingen 2005, Bordell und Boudoir, Schauplätze der Moderne, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kat. Nr. 129
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 29

Die kraftvolle Kohlezeichnung aus dem Jahr 1906 zählt zu den wichtigen Vorstudien für Pablo Picassos epochales Gemälde «Les Demoiselles d'Avignon» von 1907 (Zervos Bd. 2, Nr. 18). Sie entstand entweder in der Zeit seines Aufenthalts in Gósol oder danach in Paris. Die Zeichnung zeigt einen stehenden weiblichen Akt frontal mit erhobenen Armen – eine Haltung, die später eine der fünf Figuren der «Demoiselles» prägt. Die Zeichnung ist ein spannendes Dokument der Suche nach einer neuen Bildsprache, die sich schliesslich in der Radikalität des Gemäldes manifestierte.
Die Körperhaltung der Frau ist frontal, ihre erhobenen Arme rahmen das Gesicht, das hier noch naturalistische Züge trägt. Der Körper wirkt massig und fast skulptural – ein deutliches Zeichen von Picassos Auseinandersetzung mit iberischer und afrikanischer Kunst, die ihn ab 1906 und seit seinem Aufenthalt in Gósol zunehmend prägte. Zugleich ist die Zeichnung durchzogen von Spuren des Überarbeitens, Korrigierens und Verdichtens. Der Strich changiert zwischen energisch und zögerlich, Linien überlagern sich.
In dieser Zeichnung zeigt sich Picassos Umdenken. Er wollte sich vom idealisierten weiblichen Akt der westlichen Tradition lösen und eine direkte, physische Präsenz des Körpers schaffen. Die Figur ist nicht erotisiert, sondern monumental dargestellt und richtet den Blick mit ungewohnter Direktheit an die Betrachtenden. Im Unterschied zu den sanften Modellen früherer Schaffensphasen wird die Frau hier zur Figur der Macht, zur Projektionsfläche kultureller und künstlerischer Umbrüche.
Die Kohlezeichnung markiert eine entscheidende Etappe in Picassos Arbeit am revolutionären Formenvokabular von «Les Demoiselles d'Avignon» und dokumentiert nicht nur eine ikonographische Entwicklung, sondern macht auch den geistigen Umschwung eindrücklich sichtbar.


Picasso

90 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) Femme assise

1925. Rohrfeder in Tusche, stellenweise mit der Pinselrückseite gekratzt, auf teilweise collagiertem, braunem Papier. 35 × 26 cm. Unten rechts vom Künstler in Tusche signiert und datiert «Picasso / Novembre 1925». Etwas gewellt und mit leichten Knittern im linken Rand. Zwei kleine Einrisse jeweils im oberen und rechten Rand. Leicht fleckig im oberen rechten Rand. Mit Reissnagellöchern in vier Ecken. Die Rückseite minim stockfleckig und mit Spuren einer alten Montierung. In sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 325 000*

Werkverzeichnis
Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1923 à 1925, Paris 1952, Bd. 5, Nr. 458

Provenienz
Galerie Rosengart, Luzern, Inv.-Nr. 2254
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 23. Juni 1995, Los 111, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Paul Ferdinand Schmidt, Geschichte der modernen Malerei, Frankfurt am Main 1956, Abb. S. 141
Jean Bouret, Picasso Dessins, Paris 1950, Abb. S. 55
Maurice Jardot, Pablo Picasso, Drawings, New York 1959, Abb. S. 72

Ausstellungen
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 50
Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 89
Madrid 2003, Fundación Juan March, Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti, Obra sobre papel de la colección Kornfeld, Kat. Nr. 36
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 37

Die Zeichnung «Femme assise» illustriert Pablo Picassos facettenreiche Auseinandersetzung mit der figürlichen Darstellung in den 1920er-Jahren, einer Zeit, in der er stilistisch zwischen Kubismus, Klassizismus und Surrealismus oszillierte. Die variierenden Strichstärken und Schraffuren erzeugen ein dynamisches Wechselspiel zwischen Kontur und Binnenzeichnung, wodurch dem Körpervolumen eine subtile Plastizität verliehen wird. Stellenweise wurde die Komposition mit der Pinselrückseite in Kratztechnik bearbeitet. Dadurch werden bestimmte Flächen modelliert und optisch herausgehoben. Diese Technik verstärkt die Tiefenwirkung und erzeugt einen faszinierenden Kontrast. Der Einsatz von Collage lässt das Bild- und Trägermaterial zu einer Einheit verschmelzen, was der Arbeit eine besondere haptische und visuelle Tiefe verleiht. Kunsthistorisch liegt das Werk im Spannungsfeld zwischen der Rückbesinnung auf die klassische figürliche Darstellung und der Sprache der Surrealisten. Die Mitte der 1920er-Jahre war eine Phase, in der Picasso nach Jahren der radikalen Formzerlegung die menschliche Figur wieder verstärkt zum Thema machte, jedoch nicht in naturalistischer Weise, sondern als Synthese aus Volumen, Fläche und Linie. Zugleich zeigen die klaren Konturen und die kompakte Sitzhaltung eine Nähe zum neoklassizistischen Stil, der ihn zeitweise beeinflusste.
Die Darstellung der Frau, ruhig und selbstbewusst, strahlt eine gewisse Zeitlosigkeit aus. Die Zeichnung vermittelt zugleich Intimität und Monumentalität, ein Merkmal vieler Werke Picassos dieser Jahre. Die Frau ist faktisch von zwei Seiten dargestellt: einmal frontal, einmal von der Seite. «Femme assise» dokumentiert die Vielschichtigkeit seines künstlerischen Schaffens und sein permanentes Ringen um eine moderne Formensprache, die gleichzeitig innovativ und tief in der Kunstgeschichte verwurzelt ist.
Es ist bekannt, dass sich der Künstler damals in einer persönlichen Krise befand. Seine Kunst dieser Zeit zeigt oft stark aufgeladene, quasi zerrissene weibliche Figuren, was manche auch als Reflexion seiner inneren Konflikte deuten. Die Ehe mit seiner ersten Ehefrau Olga Khokhlova stand auf keinem guten Fundament mehr. Als er 1927 Marie-Thérèse Walter kennenlernte, gab er seine erste Ehe sukzessive auf.
Vielleicht ist auf der Zeichnung sogar Olga dargestellt, einmal als sinnliche Muse, einmal als Schatten. Jedenfalls ist es eine wunderbar akzentuierte Zeichnung aus den 1920er-Jahren.

Picasso
Novembre 1925

91 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) La Minotauromachie

Paris, 25. März 1935. Strichätzung, Kupferstich, überarbeitet mit dem Schaber, auf Montval Bütten mit Wasserzeichen. 49,5 × 69,2 cm, Plattenkante; 56,4 × 77,2 cm, Blattgrösse. Unten rechts um 1947 signiert «Picasso». Mit Reissnagellöchern in den oberen Ecken. An den Rändern kaum sichtbare Spuren einer alten Montierung, ebenso auf der Rückseite, dort deutlicher erkennbar. Prachtvoller, tiefschwarzer Druck in sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 1 000 000*

Werkverzeichnisse

Brigitte Baer, Picasso, peintre-graveur, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1935–1945, Bd. III, Bern 1984, Nr. 573/VII/B/c/4 (v. C)

Brigitte Baer, Picasso, peintre-graveur, Addendum aux tomes I à VII, Bern 1996, Nr. 573, eines der dort erwähnten Exemplare

Georges Bloch, Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes 1904–1967, Bd. I, Bern 1971, Nr. 288

Provenienz

Galerie Heinz Berggruen, Paris

Privatsammlung Deutschland

Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 22. Juni 1990, Los 112

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

Ausstellungen

Paris 1964, Galerie Berggruen, Picasso, 60 ans de gravures, Kat. Nr. 111

Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies, Kat. Nr. 159

Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 51

Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 113 (mit Abb. eines anderen Exemplars)

Hamburg 2002/2003, Bucerius Kunst Forum, Picasso und die Mythen, Kat. Nr. 75 (mit Abb. eines anderen Exemplars)

Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 39

Bern 2010, Zentrum Paul Klee, Klee trifft Picasso, Abb. S. 223

Vevey 2018, Musée Jenisch, Picasso, Lever de rideau, l'arène, l'atelier, l'alcôve, Kat. Nr. 41

Am Samstag, 23. März 1935, sass Picasso im Atelier von Roger Lacourière in Paris und begann mit der Arbeit an einer grossen Kupferplatte. Das Bild, das er in den nächsten Wochen bis am 3. Mai in aufwändiger Detailarbeit schuf, wurde als «La Minotauromachie» bekannt und gilt als eines der wichtigsten graphischen Werke des 20. Jahrhunderts. In der komplexen Radierung verschmelzen mythologische Symbolik, autobiographische Elemente und politische Vorahnung zu einer tiefen Allegorie der menschlichen Existenz und inneren Zerrissenheit.

Im Zentrum der Komposition steht der Minotaurus - halb Mensch, halb Tier -, der mit erhobenem Arm eine auf einem Pferd liegende halbnackte Frau zu bedrohen scheint. Links steht ein kleines Mädchen mit brennender Kerze in der ausgestreckten linken Hand.

Die meisten Interpretationen von «La Minotauromachie» beginnen mit dem Verweis auf Ereignisse aus Picassos Leben zu dieser Zeit. Gegenüber Douglas Duncan bezeichnete Picasso die Zeit vom Winter 1934 bis zum Sommer 1935 als «die schlimmste Zeit meines Lebens». Im Juni 1935 verliess ihn seine Frau Olga endgültig, nachdem sie erfahren hatte, dass seine junge Geliebte Marie-Thérèse Walter schwanger war.

«La Minotauromachie» ist denn auch voller autobiographischer Verweise. Picasso begann in den frühen 1930er-Jahren, das Bild des Minotaurus als sein eigenes Alter Ego zu verwenden. Die nackte Frau auf dem Bild trägt klar die Züge von Marie-Thérèse Walter und scheint schwanger zu sein. Das Mädchen mit der Kerze wird als Symbol der Unschuld und Hoffnung gedeutet, während die übrigen Figuren menschliches Leiden, Ohnmacht und die Suche nach Sinn verkörpern.

Mit dieser eindrucksvollen Arbeit vereint Picasso Mythos und Moderne, persönliches Drama und kollektive Erfahrung in einem der vieldeutigsten und kraftvollsten Blätter seines graphischen Œuvres. Das Blatt war nicht frei erwerbbar und Picasso wählte sorgfältig aus, wer ein Blatt von «La Minotauromachie» und damit ein Stück seiner eigenen Mythologie besitzen durfte.

Die Auflage vom VII. und endgültigen Zustand wurde von Lacourière im Herbst 1935 ausgedruckt, die Rechnung lautete auf «55 épreuves» (s. Baer, Addendum, Bern 1996, S. 29). Vielleicht entstanden aber auch 65 Abzüge. Für die eigentliche Auflage sah Picasso 50 Exemplare vor, doch wurden nur ca. 20 Exemplare auf 50 nummeriert. Weitere Blätter wurden von Picasso entweder nur signiert, teilweise ohne weitere Bezeichnungen dediziert und einzelne mit der Bezeichnung «une des trente épreuves» versehen. 23 Exemplare blieben unsigniert im Nachlass.

Die grossformatige «La Minotauromachie» gilt als Hauptblatt aus dem graphischen Werk des Meisters.

92 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) La femme au tambourin

Paris, 1939. Aquatinta und Schabeisen auf Kupfer, auf Montval-Bütten mit Wasserzeichen. 66,3 × 51,3 cm, Plattenkante; 77 × 56,7 cm, Blattgrösse. Unten rechts vom Künstler in Bleistift bezeichnet «I» für den ersten Zustand. Mit einer leichten Knickfalte in der unteren rechten Ecke. Die Rückseite teilweise gebräunt und mit Spuren einer alter Montierung. In sehr gutem Erhaltungszustand

Schätzung CHF 450 000*

Werkverzeichnisse
Brigitte Baer, Picasso, peintre-graveur, catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes 1935–1945, Bd. III, Bern 1984, Nr. 646/I (v. V/C), eines der zwei dort erwähnten Exemplare
Georges Bloch, Pablo Picasso, Katalog des graphischen Werkes 1904–1967, Bd. I, Bern 1971, vgl. Nr. 310

Provenienz
Atelier Lacourière, Paris, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1982, Galerie Kornfeld, Pablo Picasso, Graphische Werke 1904–1972, Kat. Nr. 216
Köln 1988, Museum Ludwig, Picasso im Zweiten Weltkrieg 1939 bis 1945, Kat. Nr. 61
Freiburg 1994, Musée d'art et d'histoire, Pablo Picasso, Gravures et lithographies, Kat. Nr. 166
San Francisco/New York 1998/1999, California Palace of the Legion of Honor/Solomon R. Guggenheim Museum, Picasso and the War Years, 1937–1945, Kat. Nr. 25
Bern 2001/2002, Kunstmuseum, Picasso und die Schweiz, Kat. Nr. 129a

Die Beziehung zwischen Dora Maar und Pablo Picasso zählt zu den turbulentesten Liebesgeschichten in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Maar, die als surrealistische Fotografin arbeitete, lernte Picasso 1935/1936 in Paris kennen. Er war fasziniert von ihrem starkem Selbstbewusstsein und ihrer beeindruckenden Präsenz. Sie wurde seine ständige Begleiterin und dokumentierte unter anderem die Entstehung seines epochalen Gemäldes «Guernica» zum Spanischen Bürgerkrieg. Nach dem langen und blutigen Krieg suchte Picasso 1939 in seiner unmittelbaren Umgebung nach Inspiration. Es entstanden viele Stillleben, doch sein Hauptmotiv wurde seine neue Muse Dora Maar. Er porträtierte sie in den meisten künstlerischen Medien: Malerei, Zeichnung, Skulptur und Druckgraphik.
Die Partnerschaft dauerte fast ein Jahrzehnt und war geprägt von intellektuellem Austausch und intensiver Leidenschaft. Maars Einfluss auf Picasso in diesen Jahren führte zu einigen seiner ikonischsten und gewagtesten Porträts – darunter auch die Aquatinta «La femme au tambourin».
Das Blatt ist in einer ähnlichen Tonalität und Nuancierung wie «Guernica» ausgeführt. Die Arbeit in Schwarz-, Weiss- und Grautönen ermöglichte es Picasso, einen malerischen Aspekt in die Druckgraphik zu bringen. Meisterhaft gelingt es ihm, Licht und Ausdruck besonders hervorzuheben. Die Aquatinta gewährt einen Einblick in Picassos Privatleben, öffnet in der Art der Umsetzung aber auch ein Fenster auf das aktuelle Weltgeschehen. Vor der endgültigen Version, dem V. Zustand, entstanden bei Roger Lacourière in Paris vier Druckzustände, mit denen sich der Künstler an die finale Version herantastete. Das hier angebotene Blatt ist äusserst selten, denn es sind bloss zwei Exemplare bekannt. Von den vorbereitenden Druckzuständen I bis IV ist es das einzige, das sich noch in Privatbesitz befindet, alle anderen Zustandsdrucke befinden sich im Musée Picasso in Paris.

93 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) L'Amour masqué

1954. Feder und Pinsel in Tusche auf Velin. 32 × 23,9 cm. Unten rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Picasso». Etwas gewellt im linken Rand und mit einzelnen Fingerspuren am rechten Rand in der Mitte. In der oberen rechten Ecke ein kleiner Stockfleck. Rückseitig mit Spuren einer alten Montierung. In sehr schöner Erhaltung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1953 à 1955, Paris 1965, Bd. 16, Nr. 126

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

Literatur
Verve 29/30, Suite de 180 Dessins de Picasso, Paris 1954
Art et Style, Nos. 48/49, Paris 1958, Nr. 15

Ausstellungen
Hamburg 1959, Kunsthalle, Die französische Zeichnung des 20. Jahrhunderts, Kat. Nr. 259
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 106
Pully 1994, Musée d'art contemporain, Picasso contemporain, S. 127
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 40

Ab 1953 wurde Jacqueline Roque, die zuvor als Keramikverkäuferin bei Madoura gearbeitet hatte, Picassos neue Lebensgefährtin. Er schuf in der Folge zahlreiche Porträts seiner neuen Muse und späteren Ehefrau. Auch in der vorliegenden Zeichnung trägt die nackte Frau die Züge von Jacqueline. Der maskierte Amor kann als Selbstbildnis Picassos gelesen werden. Die Maske trägt groteske Züge. Wollte der Künstler damit die Amour fou der beiden Liebenden, die ein Altersunterschied von 46 Jahren trennte, zelebrieren? Die Maske ist ein klassisches Symbol für Verstellung und Geheimnis und verweist auf die Ambivalenzen der Liebe zwischen Offenbarung und Verbergen, Nähe und Distanz. Durch den Titel «L'Amour masqué» wird diese Bedeutungsebene explizit gemacht. Die Liebe ist ein Spiel mit Identitäten, ein verborgenes und zugleich verletzliches Phänomen.
Das in reduziertem Tuschestrich geschaffene Blatt ist ein eindrückliches Beispiel dafür, wie Picasso mit einfachen graphischen Mitteln eine kraftvolle Komposition zu schaffen vermag.

94 Pablo Picasso

Málaga 1881–1973 Mougins

(EWK) Le picador

14. Juli 1959. Pinsel in schwarzer Tusche auf Japan. 43,7 × 32,3 cm. Oben rechts vom Künstler in Tusche signiert «Picasso», darüber datiert «14.7.59» und bezeichnet «V» für die fünfte Zeichnung an diesem Tag (alle zum Thema «Picador»). Das Papier leicht gebräunt. Die Rückseite mit Spuren einer alten Montierung. Schöne Zeichnung in sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Christian Zervos, Pablo Picasso, Œuvres de 1959 à 1961, Paris 1968, Bd. 19, Nr. 5

Provenienz
Galerie Louise Leiris (D.-H. Kahnweiler), Paris, mit Etikett auf der Rückseite der Zeichnung, mit Inv.-Nr. 09235 und Photo-Nr. 60684
Editorial Gustavo Gili, Barcelona
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. Juni 2011, Los 151, dort erworben von
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Jaime Sabartés, A Los Toros avec Picasso, Monte Carlo 1961, Kat. Nr. 6

Die vorliegende Tuschzeichnung zeigt einen Picador (Stecher), einen Stierkämpfer zu Pferd, der den Stier in der Arena mit einer Lanze (Pique) angreift. Seine Aufgabe ist es, den Stier zu ermüden, bevor der Matador den Stierkampf schliesslich beendet. Der Stierkampf war für Picasso ein Symbol für Kampf, Leben und Tod und vermittelte eine Verbindung zwischen Tradition und modernen Kunstkonzepten. Picassos Interesse am Stierkampf und den damit zusammenhängenden Themen spiegelt seine eigene Auseinandersetzung mit seiner Nationalität und seiner Heimat Spanien wider. Die vorliegende Zeichnung entstand in einer Zeit, in der er geradezu besessen vom Stierkampf, auch Corrida genannt, war. So entstanden im Jahr 1959 etwa die Illustrationen für Pepe Illos Abhandlung über den Stierkampf «La Tauromaquia o arte de torear», oder jene für «Toros y toreros», den Text seines Freundes und berühmten Toreros Luis Miguel Dominguín.
Der Stierkampf repräsentierte Picassos neu erwachtes Interesse am Machismo – ein wichtiges Thema, das sein Spätwerk prägen sollte. Der Matador oder der Picador, wie er hier dargestellt ist, fungierten als Inbegriffe von Männlichkeit und Tapferkeit und waren so etwas wie das jugendliche Alter Ego des alternden Künstlers.

95 Joan Miró

Barcelona 1893–1983 Mallorca

(EWK) Untitled

1937. Tusche und Aquarell auf festem Velin. 65,6 × 97,6 cm. Oben rechts vom Künstler in Bleistift signiert «Miró». Rückseitig nochmals signiert. Das Blatt im oberen und linken Rand beschnitten. Teilweise etwas stockfleckig und leicht gebräunt, mit Griffspuren, unten rechts Reissnagelloch. Rückseitig Montierungsspuren. In sehr guter Erhaltung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Jacques Dupin/Ariane Lelong-Mainaud, Joan Miró, Catalogue Raisonné, Drawings, Bd. I: 1901–1937, Paris 2008, Nr. 788 (andere Masse)

Provenienz
Slg. Manuel Gasser, Brunegg/Zürich, versteigert bei
Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 19. Juni 1980, Los 928
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Literatur
Jacques Dupin, Miró, New York 1961, S. 276

Ausstellungen
Zürich 1971, Kunsthaus, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Kat. Nr. 52
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 184

Nach künstlerisch erfolgreichen Jahren emigrierte Joan Miró im Frühjahr 1937 mit seiner Familie von Barcelona nach Paris, um den politischen Entwicklungen in Spanien zu entkommen. In jener Zeit entstand auch die vorliegende Zeichnung. Kurz zuvor hatte Miró im Auftrag von Léonide Massine vom russischen Ballett in Monte Carlo für das Bühnenbild der Ballettaufführung «Kinderspiele» im Théâtre des Champs-Elysées Kostüme und Requisiten geschaffen. Dem Charakter der Verspieltheit sowie dem Zusammenspiel von spontanen Gesten und den bewusst ausgelösten Zufallsergebnissen seiner Schaffensprozesse kommt im Œuvre des Künstlers eine besondere Bedeutung zu.
Unsere ausgeführte Komposition ist eine reizvolle Kombination surrealistischer Formelemente mit der einzigartigen künstlerischen Ausdrucksweise des Malers, die gleichermassen von poetischem Zauber wie auch irritierender Kraft geprägt ist. Unsere Zeichnung inszeniert eine kosmische Vision, in der mystische Lebewesen in zart und elegant gezeichneten Linien ihre Rolle spielen. Zu dem stilistischen Repertoire des Künstlers gehören unter anderem geheimnisvolle tier- und menschenartige Gestalten, aber auch Sterne, Hieroglyphen und vieles mehr. Mirós lineare Figuren sind Spuren der Bewegung des Geistes, der nach den verborgenen Zusammenhängen und Verwandtschaftsverhältnissen zwischen weit Auseinanderliegendem und scheinbar Nichtzusammengehörendem in dieser Welt sucht. In den figurativen Darstellungen schwingen nicht selten auch Begrifflichkeiten wie Sexualität oder Todestrieb mit. Die Farben, Formen und Zeichen entstammen einer Traumwelt im Schwebezustand schöpferischer Energie.

Lui

96 René Magritte

Lessines 1898–1967 Schaerbeek

(EWK) Le printemps éternel – L'Océan

1940. Gouache auf Velin auf Büttenbogen aufgelegt. 11,1 × 14,1 cm, Gouache; 30,5 × 20,4 bzw. 40,3 cm, Unterlage. Oben rechts vom Künstler signiert «magritte». An den Ecken montiert. Der Büttenbogen ganz leicht verschmutzt und mit Montierungsresten. Farbfrisch und in tadelloser Erhaltung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
David Sylvester, René Magritte, Catalogue raisonné, IV: Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918–1967, Antwerpen 1994, Nr. 1160

Provenienz
Wohl Geschenk des Künstlers im Sommer 1940 an
Slg. Joë Bousquet, Carcassonne. Auf einen Büttenbogen aufgelegt und mit einem Gedicht an Jean Paulhan dediziert
Slg. Jean Paulhan
Galerie Kornfeld, Bern
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig auf Unterlage mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellung
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 185

Ganzer Büttenbogen

Auf einer roten Decke am Strand liegt ein nackter, muskulöser Mann mit Bart. Er wirkt wie eine gottähnliche Gestalt. Im Hintergrund trennt der Horizont den hellblauen Himmel vom leicht grünlich blauen Meer. An der Stelle, an der sein Glied sein sollte, hat der Künstler eine kleine Ballerinafigur platziert.
Thematisch greift die Zeichnung ein Thema auf, das Magritte bereits 1937 im Kopf hatte und in einer Gouache von 1937 oder 1938 (Sylvester 1133) festhielt. Aufgrund diverser kleinformatiger Studien, Unterlagen und Briefen weiss man, dass Magritte ein grösseres Gemälde mit diesem Sujet plante, das er wohl nie ausführte. Drei Jahre nach der vorliegenden Zeichnung griff er das leicht veränderte Thema in einem Ölgemälde von 1943 wieder auf (Sylvester 528) und nannte es nun «L'Océan». Darauf sind der Nackte als Flussgott und die kleine Frauenfigur als Venus dargestellt.
Magritte äusserte sich 1938 in «La Ligne de vie», einer in Antwerpen gehaltenen Rede, wie folgt zum Sujet: «Dans «Le printemps éternel», une danseuse remplace le sexe d'un Hercule couché au bord de la mer.»
Die Zeichnung ist auf der rechten Innenseite eines Büttenbogens fixiert. Auf der linken Seite steht das an Jean Paulhan dedizierte und mit «27 August 1947» datierte handgeschriebene Gedicht «Opème». Unten links in Rot monogrammiert liest man die Initialen «J.B.» Laut Sylvester stammt die Handschrift von Joë Bousquet. Auf der Vorderseite des Bogens befindet sich ein weiteres handgeschriebenes Gedicht, das vermutlich von Paul Éluard stammt. Sylvester vermutet, dass Magritte die Zeichnung Joë Bousquet schenkte, als er ihn in dessen Haus in Carcassonne besuchte. Es mag aufgrund der geringen Grösse eventuell als Illustration für eines von Bousquets Büchern gedacht gewesen sein.

97 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

(EWK) Green

1952. Aquarell und Gouache auf Arches Aquarellpapier mit Wasserzeichen. 56,5 × 75,5 cm, Blattgrösse. Rückseitig vom Künstler in Kugelschreiber signiert und datiert «Sam Francis / 1952». Leichte Atelierspuren und rückseitige Reste einer alten Montierung. Sehr schöne, farbfrische Erhaltung

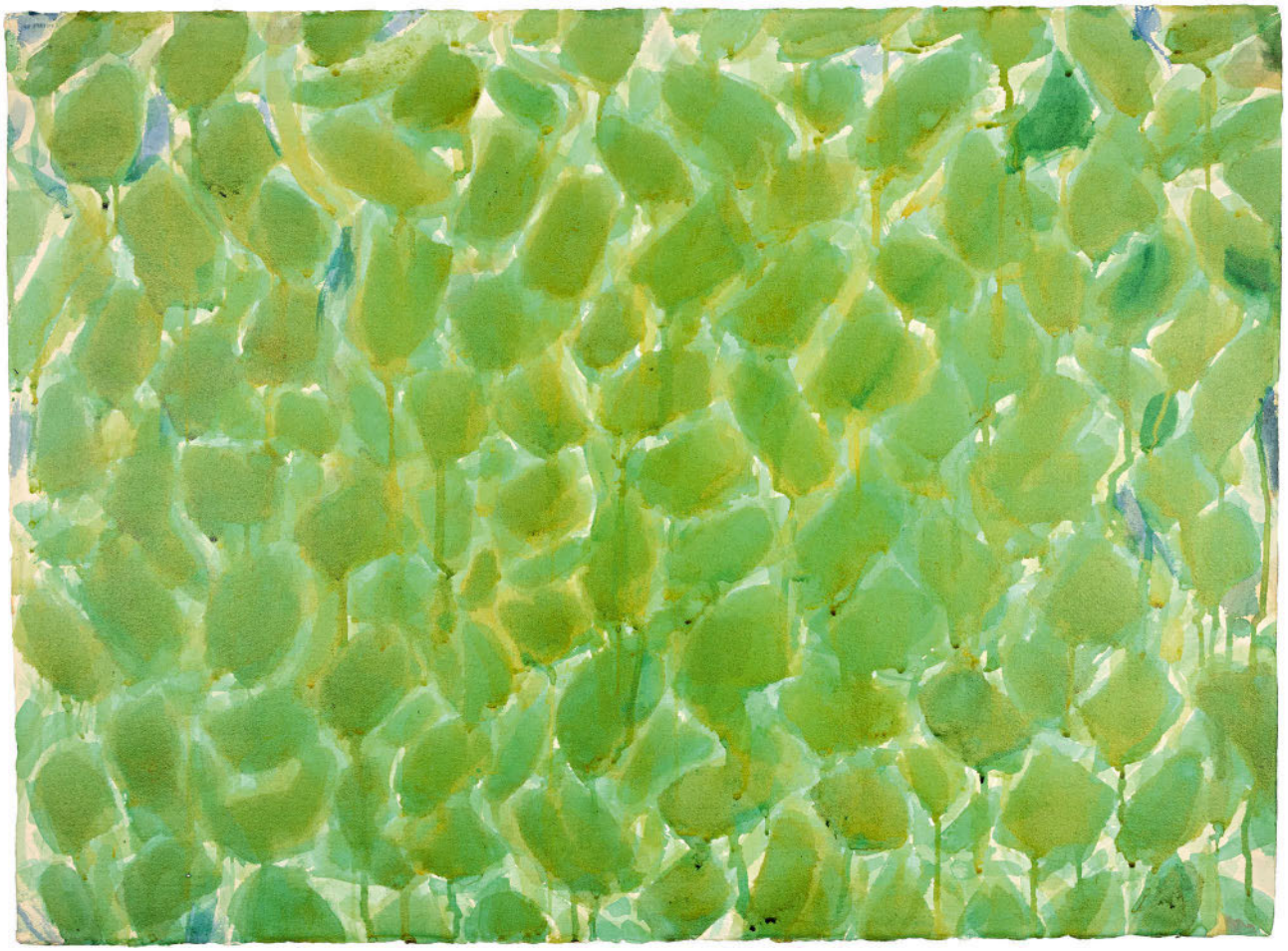
Schätzung CHF 175 000*

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SF53–003 registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier unter der Nummer SFF5.122 eingetragen

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1960, Kunsthalle, Sam Francis, Kat. Nr. 65
Stockholm 1960, Moderna Museet, Sam Francis, Kat. Nr. 54
Hannnover 1963, Kestner-Gesellschaft, Sam Francis, Kat. Nr. 25
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 240
Bern 1991, Galerie Kornfeld, Sam Francis, 40 Years of Friendship, Werke 1945–1990, Kat. Nr. 11
Mendrisio 1997, Museo d'arte, Sam Francis, S. 95, S. 67
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 150
Bern 2006, Kunstmuseum, Sam Francis und Bern, Kat. S. 67
Wien 2008/2009, Albertina, Wege der Moderne, Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 180

Sam Francis' künstlerische Laufbahn begann während eines langen Krankenhausaufenthaltes, den er aufgrund einer schweren Rückenverletzung, die er sich im Zweiten Weltkrieg zugezogen hatte, verbringen musste. Dort entdeckte er die Malerei als Ausdrucksmittel und studierte nach seiner Genesung Kunst an der University of California in Berkeley. 1950 zog er nach Paris und lernte den kanadischen Maler Jean-Paul Riopelle kennen, der bereits seit 1946 dort lebte. Nach und nach schloss er sich den ebenfalls nach Paris gekommenen amerikanischen Malerinnen und Malern Al Held, Shirley Jaffe, Kimber Smith, Norman Bluhm und Joan Mitchell an.
Beeinflusst vom Tachismus und dem Abstrakten Expressionismus seiner Künstlerkollegen entstanden erste monochrome Arbeiten. Von einer gedämpften Palette aus Grau- und Weisstönen kehrte Francis jedoch bald zu den Qualitäten von Licht und Farbe zurück. Die Werke aus dieser Zeit sind geprägt von dynamischen Farbflächen, offenen Kompositionen und einem tiefen Interesse am Raum und an der Wirkung von Farbe.
Das vorliegende Werk «Green» zeichnet sich durch die intensive Verwendung von Grün in verschiedenen Schattierungen aus. Obwohl es formal monochrom ist, wirkt es durch die lebendige Pinselführung, die transparenten Farbschichten und die subtile Lichtwirkung keineswegs eintönig. Das Grün scheint in Bewegung zu sein – ein Merkmal, das typisch für Francis' dynamischen Umgang mit Farbe ist. Das Werk zeigt eindrucksvoll, wie der Künstler selbst aus einer einzigen Farbe eine visuelle Tiefe und emotionale Kraft schaffen konnte.



98 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

(EWK) Blue and Yellow

1954. Aquarell und Gouache auf handgeschöpftem Aquarellpapier mit Wasserzeichen. 77 × 56,5 cm. Rückseitig vom Künstler signiert und datiert «Sam Francis / 1954». Durch den Farbauftrag ist das Papier leicht gewellt. Rückseitig Reste alter Montierungen. Besonders schöne, farbfrische Erhaltung

Schätzung CHF 200 000*

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SF54–002 registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier unter der Nummer SFF5.251 eingetragen

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Amsterdam 1968, Stedelijk Museum, Sam Francis, Kat. Nr. 62
Basel 1968, Kunsthalle, Sam Francis, Kat. Nr. 79
Paris 1969, Centre National d'art contemporain, Sam Francis, Kat. Nr. 22
Bern 1991, Galerie Kornfeld, Sam Francis, 40 Years of Friendship, Werke 1945–1990, Kat. Nr. 13
Mendrisio 1997, Museo d'arte, Sam Francis, S. 68, S. 95

Während seiner Zeit in Paris (1950–1958) wurde Sam Francis' künstlerische Entwicklung massgeblich von Begegnungen mit verschiedenen Künstlern und Strömungen geprägt. So knüpfte er Kontakte zu Künstlern wie Jean-Paul Riopelle und Joan Mitchell. Auch das genaue Studium der Seerosen von Claude Monet hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf sein Werk. Francis' Werke werden häufig dem Tachismus, einer Richtung des Informel, die sich durch eine spontane, gestische Malweise auszeichnet und eng mit dem Abstrakten Expressionismus verwandt ist, zugerechnet.
«Blue and Yellow» ist ein schönes Beispiel aus der Pariser Schaffenszeit, in der Francis sich intensiv mit Licht, Farbe und Raum auseinandersetzte. Die dominierenden Farben – ein tiefes Blau und ein leuchtendes Gelb – stehen in einem vibrierenden Spannungsverhältnis, das sowohl Harmonie als auch Kontrast erzeugt.
Francis trug die Farbe in dünnen Schichten auf, sodass sich das Licht durch die Lasurtechniken gleichsam im Bild zu brechen scheint. Die fliessenden, zum Teil wolkigen Farbformen erinnern an natürliche Phänomene wie Wasser, Himmel oder Lichtreflexe, ohne diese direkt abzubilden. Statt gegenständlich zu arbeiten, schuf Francis mit «Blue and Yellow» einen emotional aufgeladenen Farbraum – ein typisches Beispiel für seine Bemühung, Farbe als eigenständige Ausdrucksform zu begreifen. Das Werk zeigt eindrücklich, wie Francis von Einflüssen wie dem Tachismus und dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus ausging, dabei jedoch eine eigene Bildsprache fand.

99 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

(EWK) Blue Above Red

Um 1956. Aquarell und Gouache auf festem Velin. 100,5 × 68,8 cm. Auf der Rückseite vom Künstler signiert, datiert und bezeichnet «Sam Francis / 1957 New York». Papier durch den Farbauftrag leicht gewellt. Die Rückseite im Papier gebräunt, auf der Vorderseite stellenweise leichte Verfärbungen. Schöne, farbfrische Erhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Nummer SF56–162 registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier unter der Nummer SFF5.397 eingetragen

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellungen
Bern 1989, Kunstmuseum, Von Goya bis Tinguely, Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung [Slg. Eberhard W. Kornfeld], Kat. Nr. 242
Bern 1991, Galerie Kornfeld, Sam Francis, 40 Years of Friendship, Werke 1945–1990, Kat. Nr. 17
Bonn 1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Sam Francis, S. 262/263
Ingelheim 1994, Internationale Tage, Altes Rathaus, Paris, Die 50er Jahre, S. 156/157
Paris 1995/1996, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Sam Francis, Les Années Parisiennes, S. 106/107
Davos 1998/1999, Kirchner Museum, Werke aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Kat. Nr. 153
Bern 2006, Kunstmuseum, Sam Francis und Bern, S. 78

Mitte der 1950er Jahre durchlief Sam Francis eine bedeutende künstlerische Entwicklung, die seinen Stil nachhaltig prägte. Zunächst liess er sich vom amerikanischen Abstrakten Expressionismus und den Einflüssen seiner Pariser Künstlerkollegen inspirieren, begann dann aber seine eigene visuelle Sprache weiter zu entwickeln. Er wandte sich von den monochromen Bildern ab und mutigeren Farbkompositionen zu. In dieser Zeit experimentierte Francis intensiv mit Aquarellfarben, die ihm erlaubten, seine charakteristische Leichtigkeit, Transparenz und Bewegung direkt umzusetzen. Leuchtende Farbflecken platzierte er auf weissen Leinwänden oder Papier, wodurch ein Gefühl von Offenheit entstand.
Die vorliegende Komposition «Blue Above Red» lebt von der Spannung zwischen den Farben, ihrer Leuchtkraft und der Wirkung des leeren Raums dazwischen. Dichte, fast organische Cluster aus Schwarz, Rot, Blau und vereinzelte Grüntöne dominieren das linke Zentrum des Blattes. Diese dunkle, pulsierende Masse scheint sich auszubreiten und gleichzeitig in sich zusammenzufallen – ein visuelles Paradoxon, das typisch für Francis' Malweise ist. Die Farbflächen wirken, als wären sie intuitiv aufgetragen worden, während um sie herum feine Spritzer und fliessende Tropfen das Papier überziehen.
Besonders auffällig ist die Nutzung des Negativraumes. Der weisse Hintergrund ist nicht bloss Leere, sondern integraler Bestandteil der Komposition. Er bietet den Farben Raum zum Atmen und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bewegung und Gestik des Farbauftrags. Die scheinbar unbemalte Fläche wird von Farb-Drippings eingenommen. Die Aquarellfarbe fliesst, verläuft an den Rändern und wirkt dabei spontan und zugleich kontrolliert. Dies ist ein kraftvolles Beispiel für Francis' Fähigkeit Spontaneität mit kompositorischer Kontrolle zu vereinen – ein Balanceakt, den nur wenige Künstler seiner Generation so präzise beherrschten.

100 Sam Francis

San Mateo 1923–1994 Santa Monica

(EWK) Untitled

1958. Aquarell auf Velin Arches mit Wasserzeichen. 56,2 × 76,5 cm. Auf der Rückseite vom Künstler in Bleistift signiert und datiert «Sam Francis / 1958». Mit Atelierspuren und wenigen Griffknicken. Im Papier leicht gebräunt. Farbfrisch und in sehr schöner Gesamterhaltung

Schätzung CHF 250 000*

Werkverzeichnis
Das vorliegende Werk ist in der Sam Francis Foundation, Glendale, unter der Archivnummer SF58–028 registriert und im Online Catalogue Raisonné der Arbeiten auf Papier eingetragen

Provenienz
Direkt vom Künstler an
Slg. Eberhard W. Kornfeld, Bern, rückseitig mit dem Sammlerstempel, Lugt 913b

Ausstellung
Basel 1968, Kunsthalle, Sam Francis, Kat. Nr. 106

Ende der 1950er Jahre erlangte der US-amerikanische Maler Sam Francis internationale Anerkennung. In dieser Zeit entwickelte er seinen charakteristischen Stil mit leuchtenden Farben, dynamischen Kompositionen und offenen weissen Flächen. Inspiriert vom Abstrakten Expressionismus und seinen Pariser Künstlerkollegen, schuf er Werke, die Licht und Bewegung feiern. Seine Kunst wurde zunehmend in Europa und Japan ausgestellt, was seinen weltweiten Einfluss festigte.
In seiner freien, offenen Komposition erinnert das vorliegende Aquarell stark an das im gleichen Jahr entstandene Gemälde «Paris Summer» – nicht nur in der Farbwahl, sondern auch in der Art, wie Farbe und Raum miteinander in Beziehung treten.
Das Blatt ist von einem tänzerischen Rhythmus durchzogen: Die leuchtenden Primärfarben scheinen auf dem Weiss des Papiers zu schweben, sich zu begegnen und gleichzeitig voneinander zurückzuweichen. Wie bei «Paris Summer» sind die Farben nicht deckend, sondern lasierend aufgetragen, sodass das Licht durchdringen kann und Tiefe sowie eine fast flüchtige Bewegung erzeugt. Typisch für Francis' Aquarelle der späten 1950er-Jahre ist auch hier die Balance zwischen Kontrolle und Zufall. Die Farben fliessen stellenweise ineinander, ohne sich ganz zu vermischen, was dem Werk eine spontane und lebendige Qualität verleiht. Das Weiss des Papiers fungiert als aktiver Zwischenraum – es «atmet» zwischen den Farben, strukturiert die Fläche und verleiht dem Bild eine gewisse Leichtigkeit. Das Aquarell zeigt ein Echo von «Paris Summer» – weniger monumental, aber ebenso kraftvoll in seiner atmosphärischen Wirkung.

Picasso
November 1925

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.

THE ART LOSS ■ REGISTER™
www.artloss.com

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

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

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

Bedingungen für Käufer

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

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

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

   Bezüglich Mehrwertsteuer: siehe den nachstehenden Abschnitt «Schweizerische Mehrwertsteuer (MWST)».
9. Der Käufer nimmt zur Kenntnis, dass die Galerie Kornfeld auch vom Verkäufer eine Provision (Einlieferer-Provision) zu ihren Gunsten und auf ihre Rechnung erhalten kann. Die Galerie Kornfeld behält sich vor, aus ihren Vergütungen Provisionen an Dritte zu entrichten.
10. Die Zahlung des Käufers hat grundsätzlich mittels Banküberweisung in Schweizer Währung zu erfolgen. Die Galerie Kornfeld kann die Entgegennahme von Barzahlungen ohne Angabe von Gründen jederzeit ablehnen und stattdessen auf Zahlung mittels Banküberweisung bestehen. Das Eigentum an einem ersteigerten Objekt geht erst nach vollständigem Zahlungseingang des Zuschlagpreises und des Aufgelds (inkl. MWST) auf den Käufer über, Risiko und Gefahr dagegen bereits mit dem Zuschlag. Das ersteigerte Objekt wird dem Käufer erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgehändigt.
11. Ein ersteigertes Objekt muss vom Käufer innerhalb von 90 Tagen nach Abschluss der Auktion während den Öffnungszeiten auf seine Kosten abgeholt werden. Für die Dauer dieser Frist bleibt das Objekt zum Zuschlagspreis durch die Galerie Kornfeld versichert (mit den bei Kunstversicherungen üblichen Ausschlüssen). Die Galerie Kornfeld kann vom Käufer Aufträge zum Versand des ersteigerten Objekts schriftlich oder per E-Mail entgegennehmen. Der Versand erfolgt im Auftrag, auf Kosten und Gefahr des Käufers. 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 ersteigerten 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 betreibungsrechtlichen oder privaten Verwertung (inklusive Selbsteintritt) solcher Pfänder berechtigt. Die Einrede der vorgängigen Pfandverwertung nach Art. 41 des Schweizer Bundesgesetzes über Schuldbetreibung und Konkurs ist ausgeschlossen.
14. Die Objekte werden in dem Zustand erworben, in dem sie sich im Augenblick des Zuschlags befinden. Die Kaufinteressenten haben Gelegenheit, die Objekte vor der Auktion zu besichtigen und hinsichtlich der Beschreibung und des Zustands zu prüfen und Experten mitzubringen. Beanstandungen sind nach dem Zuschlag nicht mehr möglich. Die Beschreibungen im Auktionskatalog wurden nach bestem Wissen und Gewissen im Zeitpunkt der Erstellung des Auktionskatalogs abgefasst. Sie stellen jedoch keine Zusicherungen dar und für die Angaben wird nicht gehaftet. Dies gilt insbesondere für Herkunft, Echtheit, Zuschreibungen, Epochen, Kennzeichnungen, Signaturen, Daten, Zustand und Restaurierungen. Der Verkäufer und die Galerie Kornfeld schliessen jede Gewährleistung für Rechts- und Sachmängel sowie jede Haftung aus Auftragsrecht aus. Den Objekten beigelegte oder von der Galerie Kornfeld eingeholte Expertisen geben blosse Meinungsäusserungen wieder, für die jede Haftung wegbedungen ist. Die angegebenen Preise sind unverbindliche Schätzungen.
15. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen und der Bieter erklärt sich damit einverstanden, dass die Auktion zum Zweck der Qualitätssicherung- und zu Beweiszwecken mittels Film- und/oder Tonaufnahme und/oder Internetprotokoll aufgezeichnet werden kann. Ebenso wird ausdrücklich darauf hingewiesen und erklärt sich der Bieter einverstanden damit, dass Film- und/oder Tonaufnahmen der Auktion zum Zwecke der Durchführung derselben in Echtzeit im Internet übertragen oder zu Promotionszwecken nachträglich veröffentlicht werden können.
16. Bezüglich der Bearbeitung der personenbezogenen Daten des Bieters sind die in der Datenschutzerklärung der Galerie Kornfeld (www.kornfeld.ch) enthaltenen Hinweise zu beachten. Die Datenschutzerklärung ist integrierter und verbindlicher Bestandteil der vorliegenden Bedingungen.
17. Die Vertragsbeziehungen zwischen der Galerie Kornfeld und dem Käufer und zwischen dem Käufer und dem Verkäufer unterstehen schweizerischem Recht. Für diese Vertragsbeziehungen gilt als ausschliesslicher **Erfüllungsort** und ausschliesslicher **Gerichtsstand Bern.**

Schweizerische Mehrwertsteuer (MWST)

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

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

Conditions applicables aux acquéreurs

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

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

Taxe sur la valeur ajoutée suisse (TVA)

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

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

Terms and Conditions for Buyers

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

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

   Regarding value added tax: see the "Swiss Value Added Tax (VAT)" section below.
9. The Buyer acknowledges that Galerie Kornfeld may also receive a commission (consignor's commission) from the 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. It is explicitly noted, and the bidder accepts, that video and/or audio recordings and/or internet protocols of the auction may be made for quality assurance or evidentiary purposes. Furthermore, it is explicitly noted and the bidder accepts that video and/or audio recordings of the auction may be transmitted in real time on the Internet for the purpose of holding the same or may be subsequently published for promotional purposes.
16. Regarding the processing of the bidder's personal data, reference is made to Galerie Kornfeld's privacy statement (www.kornfeld.ch). The privacy statement is an integral and binding part of these terms and conditions.
17. The contractual relations between Galerie Kornfeld and the Buyer and between the Buyer and the Seller are governed by the laws of Switzerland. The exclusive **place of performance** and the exclusive place of jurisdiction for those contractual relations is **Bern**.

Swiss value added tax (VAT)

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

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

Kunstschaffende
Passion for Paper

Brancusi, Constantin	77
Chagall, Marc	78–80
Daumier, Honoré	51
Degas, Edgar	52, 53
Francis, Sam	97–100
Gauguin, Paul	54, 55
Grosz, George	81, 82
Klee, Paul	70–75
Klimt, Gustav	56–61
Kollwitz, Käthe	65–69
Magritte, René	96
Matisse, Henri	85, 86
Miró, Joan	95
Modigliani, Amedeo	76
Munch, Edvard	64
Picasso, Pablo	87–94
Schiele, Egon	62, 63
Schwitters, Kurt	83, 84

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

miró

Kornfeld.ch