Nach der Natur

LUDORFF

MASTERPIECE
2017 | LONDON

29. 6. — 5. 7. 2017

Wir freuen uns auf Ihren Besuch in der Galerie und auf der Messe in London.

We look forward to your visit in the gallery and at the art fair in London.

LUDORFF

Königsallee 22 | D-40212 Düsseldorf
www.ludorff.com | mail@ludorff.com
T. +49-211-326566 | F. +49-211-323589

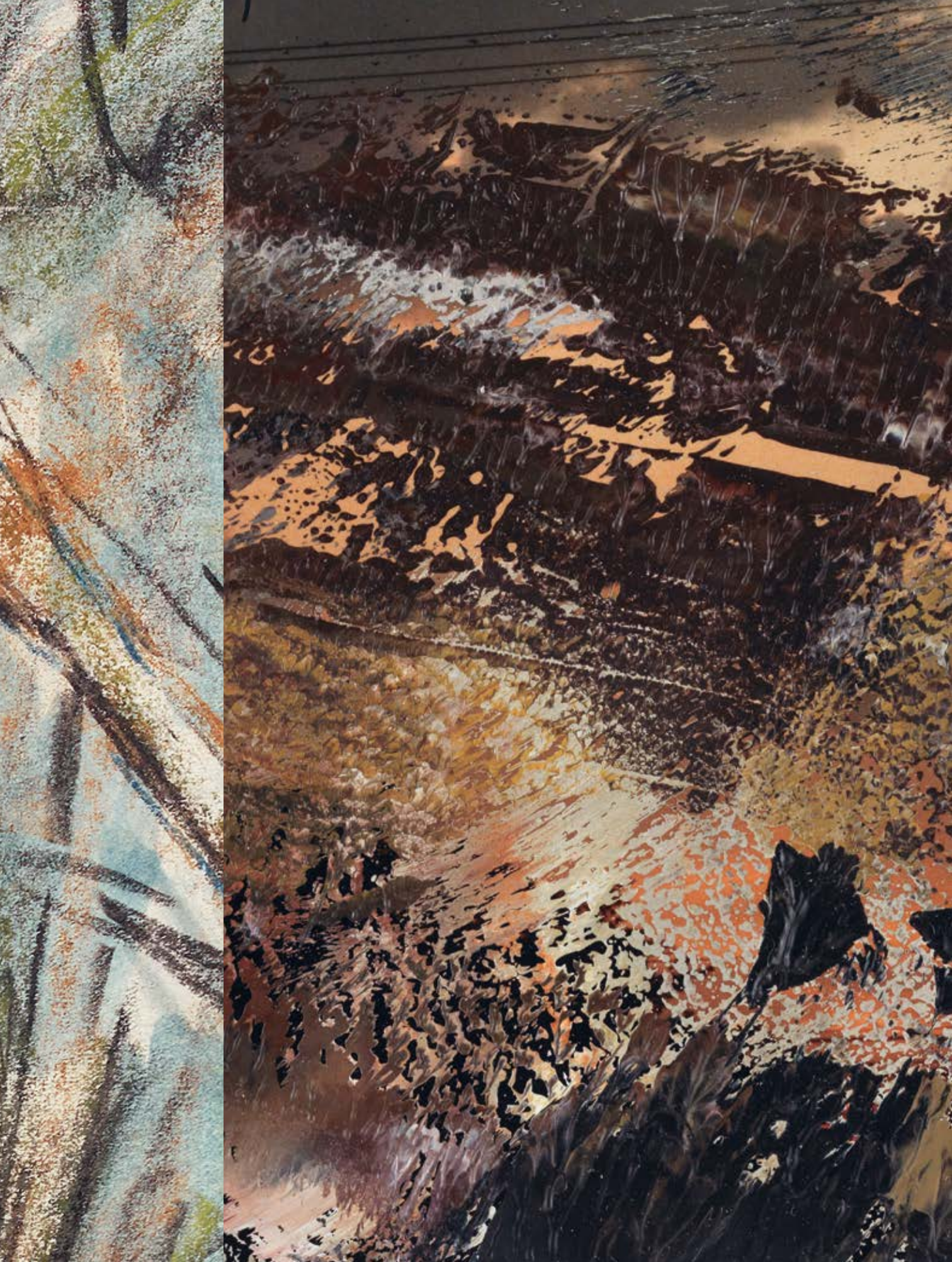
ÖFFNUNGSZEITEN

Dienstag — Freitag 10.00 — 18.00 Uhr
Samstag 11.00 — 14.00 Uhr

OPENING HOURS

Tuesday — Friday 10 am — 6 pm
Saturday 11 am — 2 pm

COVER: FRANZ GERTSCH
GRÄSER I (DETAIL 5), GRÜN
FARBHOLZSCHNITT AUF JAPAN, 2002 (DETAIL)
S./p. 27



Nach der Natur

LUDORFF 162

Nach der Natur

JONAS SCHENK

»Wo Natur war, soll Vernunft sein; wo Spontaneität war, soll Konstruktion sein; wo Es war, soll Ich sein; wo Objektivität war, soll Subjekt sein.«*

Ist vom *Natürlichen* die Rede, meint man zunächst etwas Ursprüngliches, das sich in und aus der Natur herausgebildet hat, sich ungekünstelt entwickelt. Das Natürliche, das sich von der Natur her ableitet, meint einen per Selbstdefinition attestierten Naturzustand. Die tautologische Schlussfolgerung, dass Natur ist, was natürlich ist, kommt jedoch schnell an ihre Grenzen. Denn welchen Maßstab oder Referenzpunkt verwendet man, und ist es überhaupt möglich einen Urzustand als Blaupause aller Erscheinung eines Danach zu verwenden? Kann Natur einen Punkt überschreiten, an dem sie sich selbst fremd wird?

Ganz ähnlich fragt die Redewendung der »Natur des Menschen« nach nichts anderem als dem Wesen des Menschen. Im 17. Jahrhundert diskutierten unter anderem Thomas Hobbes, John Locke oder Jean-Jacques Rousseau den »Naturzustand« des Menschen. Sie vertraten unterschiedliche Vorstellungen, wie das menschliche Zusammenleben und dessen soziale Beziehungen überhaupt möglich und durch was sie begründet seien. Einzelne Theorien besagen, dass die Gründung von Gruppen zwar der Natur des Menschen entspräche, er jedoch prinzipiell nicht dafür geeignet sei. Ausgangspunkt aller Überlegung war ein Mensch in unschuldiger und paradiesischer Einheit mit sich selbst. In diesem Zustand bewerteten und beschrieben sie den Menschen in seinem Sein. Wurde Ist und Soll hier gegenübergestellt, konnte jede Form der Sozialisierung nach dieser Idylle entweder als positive Entwicklung oder Verfall gedeutet werden.

So wie einerseits Welt vorgegeben erscheint, wird Natur und Welt andererseits fortlaufend von Menschen mit- und umgestaltet. Der Mensch verwandelt seine Umwelt, aber so verwandelt er auch sich im Laufe der Prozesse, und die Umwelt verwandelt ihn. Wie der Mensch in einer Kultur in Erscheinung tritt, ist stets eine Manifestation seiner menschlichen Natur, gleichzeitig jedoch immer auch eine Manifestation der gesellschaftlichen Gegebenheiten – seiner Kultur – unter denen er aufgewachsen ist. Letztlich bedeutet es, dass alles Natur ist, was uns umgibt. Natur macht und wird, ist Subjekt wie Material zugleich. Der Natur steht man nach, bildet sie gleichzeitig und verändert sie.

NATUR UND LANDSCHAFT

Der Titel »Nach der Natur« ist in dieser Hinsicht aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Zunächst und am offensichtlichsten meint er den Modus, der Natur entsprechen zu wollen, sie visuell nachzuformen und ein Abbild zu schaffen. *Nach* meint unter anderem die Mimesis, die Nachahmung von Natur und damit die verbundene Vorstellung ihrer neutralen Aufzeichnung, die durch das Arbeiten in und vor der Natur stattfindet. Natur wird als Quelle der Inspiration benutzt, um ihrem Schaffen künstlerisch nachzueifern und Momente von unendlicher Schönheit einzufangen, die nur die Natur im Stande zu kreieren ist.

So ist es vor allem die Landschaftsmalerei, welche die Wahrnehmung von Natur als Raumausschnitt prägt und versucht, das Erleben von Natur bildhaft zu bezeugen. Das Thema der Landschaft wird zum Anlass genommen, den Menschen für Naturästhetiken und -erfahrungen zu sensibilisieren. Doch geht dem Verlangen der Künstler weit mehr voraus, als ein reines ästhetisches Interesse für die Wunder der Natur und ihrer äußeren Erscheinungen. Keineswegs geht es den hier gezeigten Künstlern lediglich darum, ein Stück faktischer Natur zu reproduzieren. Natur wird als Anlass der künstlerischen Transformation genommen, wodurch sich die äußere Hülle zur Metapher wandelt. Landschaft stellt die Zweckmäßigkeit von Natur dar, beobachtet die Entfernung und Entfremdung von Natur im Zeitalter der Industrie. Landschaft thematisiert die Vergesellschaftung von Umwelt und die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur. Darstellungen von Natur können deshalb ebenso als historischer Sachverhalt dienlich gemacht werden, wie Artefakte oder Relikte vergangener Kulturen. Sie wird zur Chiffre des Sozialen, die präsentiert wie repräsentiert. Diesem Gedanken geht voraus, dass die Natur im zunehmenden Maße durch den Eingriff des Menschen verändert wird, wodurch die einleitende Frage erneut gestellt werden kann: Kann Natur durch ihre Über- und Umnutzung etwas von ihrer Natürlichkeit verlieren? Wie Michael van Ofens Bilder streng kontrollierter und geplanter Landstreifen oder Bernd und Hilla Bechers Fotografien zeichnen die Werke der Ausstellung unterschiedliche Grade der Transformation von Natur auf, erlauben den Zugriff auf eine Kulturgeschichte von Natur, und fragen danach, wo der Mensch in dieser Welt seinen Platz hat. Im Festhalten eines Status quo, der jedoch selbst ein Akt der künstlerischen Schöpfung ist, erweist sich die Darstellung von Landschaft nicht selten als eine Möglichkeit auf das zu verweisen, was einst war. Wo Natur abgebildet wird, da geht häufig die Idee der Idylle – des Blicks der romantisierenden Idealisierung – einher. So verorten sich Sugimotos Meereslandschaften jenseits der heutigen Zeit, scheinen dem Ursprung allen Lebens nahekommen zu wollen.

LANDSCHAFT ALS ZEICHEN

Impliziert das Nach nicht nur eine Zeitlichkeit und wie in diesem Falle die physische und topographische Verformung von Natur, so meint es gleichzeitig ein sich veränderndes Handeln und die geistige Auseinandersetzung mit sich und der Welt als dessen Gegenstand die Natur in der Landschaft hervortritt. Landschaft ist deshalb nicht bloße Bildgattung, sondern ein übergreifendes kulturelles Mittel der Verständigung. Max Liebermanns Gartenszenen oder Gabriele Münters menschenleere Bilder erzählen hie wie da von gesellschaftlichen Verflechtungen. Sie bringen sich selbst in ein Verhältnis zum Gegenüber, erzählen davon, wie Natur erlebt und gefühlt wird.

So erschöpft sich beispielsweise Liebermanns Szene eines Gartenlokals an der Havel nicht im dokumentarischen Festhalten einer kleinen Festivität, in dessen Mitte ein geselliges Beisammensein steht. Ähnlich der Bildgattung der *Fêtes galantes* eines Antoine Watteau, in denen sich das aristokratische Personal in einem Stück unberührter Landschaft vergnügt, wird die Natur zu einem Bestandteil der Lebenskultur des gehobenen Stils deklariert. Die offensichtliche Ausgelassenheit der Menschen dient dabei weniger der Darstellung eines tatsächlichen Ereignisses, als eher der gesellschaftlichen Distinktion. Die wilde, aber dennoch komponierte Natur wird zur Spiegelfläche des sorglosen höfischen Lebens. Sie erscheint hier im hohen Maße als konzeptueller Rahmen dieser sozialen Sphäre.

Und auch Max Liebermanns Straßen- und Parkszenerien sowie die Café- und Biergartenbilder liefern den Rahmen für die Darstellung des pulsierenden, modernen Großstadtlebens, die die Bühnen für die Vergnügungen des Bürgertums sind. Liebermann entstammt selbst dem gehobenen Bürgertum. Er gestaltet das Gartenlokal zwar als Beobachter, doch entwirft er zwangsläufig ein Porträt der eigenen gesellschaftlichen Zugehörigkeit. Mensch und Natur werden auch hier in idyllischer Einfalt gezeigt. Über allem schwebt der Geist der Unbekümmertheit. Landschaft tritt als Schauplatz der sozialen Interaktion in Erscheinung, wird sorgsam um die Menschen herum gestaltet. Und doch wählt Liebermann den Blickpunkt abseits des Geschehens. Er möchte keine Details, sondern die Atmosphäre als Ganzes zeigen. Die Unbeschwertheit seiner Malerei, die locker und rasch gesetzten Pinselstriche, finden sich im Bildgegenstand beantwortet.

Die typischen Nachtszenen Berlins von Lesser Ury zeigen ein ganz anderes Bild des Menschen und seiner großstädtischen Umwelt. Unser »Am Landwehrkanal im Herbst (Schöneberger Ufer)« sucht diese Dualität mit Hilfe seiner impressionistischen Freilichtmalerei auf ähnliche Weise zu interpretieren. Wie

in Liebermanns Gemälde scheint die flanierende Person mit der Natur symbiotisch zu verschmelzen und in ihr aufzugehen. Doch anstelle großer Gemeinschaften steht in Urys Werken immer wieder das einzelne Individuum im Vordergrund. Die Fokussierung auf die einzelne Person inmitten ihrer Umgebung, sei es der Großstadt oder einer Flaniermeile im Park, stellt den Prozess der Sozialisation in der Großstadt auf andere Weise dar.

Landschaft vermittelt aus dem ästhetischen Moment heraus einen sich im steten Wandel begriffenen Umgang mit Natur. War und ist für einige Maler des 20. und 21. Jahrhunderts das vorgefundene Lichtspiel der Auslöser zu arbeiten, bleibt es doch nie dabei, diesen Moment objektiv einfangen zu wollen.

INNERE UND ÄUSSERE NATUR

Teile der Kunstkritik des frühen 20. Jahrhundert hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Malerei des Impressionismus und des Expressionismus an einem Punkt zu unterscheiden. Wo der Expressionismus durch den Ausdruckswillen stimuliert werde, sei der Impressionismus beeinflusst vom naturwissenschaftlichen Geiste, die Erfahrung von Welt sachlich und beschreibend darstellen zu wollen. Die Maler des Expressionismus unterhielten eine abfällige Haltung gegenüber den impressionistischen Malern, verstanden sich als radikale Zensur des vorherrschenden Kunstgeschmacks, wie es seinerzeit die Impressionisten getan haben. Nicht länger sollte das künstlerische Arbeiten durch wissenschaftliche Theoreme bestimmt werden. Man wollte sich freimachen vom sklavischen Abpausen der äußeren Natur. Die Polemik der Expressionisten attestierte den Zeitgenossen eine seelenlose und technikgläubige Nacheiferei. So wurde die Wiedergabe der individuellen Stimmung dem vermeintlichen Akt der Dokumentation gegenübergestellt. Mit aller Deutlichkeit wollten die jungen Wilden von jeglicher Realitätsannahme Abstand nehmen, stand es für sie doch im Vordergrund einen erhöhten Zustand emotionaler Wahrnehmung darzustellen.

Diese vereinfachte Gegenüberstellung lässt sich jedoch rückblickend nicht halten. Denn genauso wie die Maler der Brücke oder des Blauen Reiters sich auf den Ausdruck und Gefühl beriefen, ging es auch Liebermann oder Ury um die Wiedergabe einer Stimmung, die Teil einer ganz individuellen Erfahrung war. Nicht Vermessung der Welt, sondern das Zusammenspiel innerer Vorstellung und äußerer Wahrnehmung bewegt und motiviert das Arbeiten aller Künstler. Auf beiden Seiten findet eine Verschmelzung der Sinne und Gefühle in der Natur statt. Poetisch hält Liebermann hierzu in einer Notation fest:

»In der Skizze feiert der Künstler die Brautnacht mit seinem Werke; mit der ersten Leidenschaft, mit der Konzentration all seiner Kräfte ergießt er in die Skizze, was ihm im Geiste vorgeschwebt hat, und er erzeugt im Rausche der Begeisterung, was keine Mühe und Arbeit ersetzen können. Im längeren Zusammenleben mit seinem Werke erkaltet die Liebe, und der Künstler sieht zu seinem Schrecken, dass das Bild nicht hält, was die Skizze versprochen hat.«**

LANDSCHAFT ALS STIMMUNG

Der neue Schlachtruf der Expressionisten nach Unmittelbarkeit und Unverfälschtheit, der sich häufig in einem skizzenhaften und flüchtigen Bildausdruck formuliert, findet sich somit ebenso in der impressionistischen Bildsprache wieder. Doch unverkennbar gehen die hier vertretenen Künstler wie Gabriele Münter, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel einen Schritt weiter. Noch heftiger sollte das Bild aus der Spontaneität heraus entstehen. Noch intensiver sollte Natur als Anlass genommen werden, den eigenen Empfindungen und Gefühlen zum Ausdruck zu verhelfen und etwas Ursprüngliches wieder aufleben zu lassen. Farbe wurde zum emotionalisierten Träger umgedeutet. Noch intimer verorten die Künstler sich in ihrer Umwelt. Das beliebte Genre des Aktes in der freien Natur wie bei Otto Mueller wird zum Zeichen eines neuen Lebensgefühls und einer Kultur, die sich abseits der Verstädterung ansiedelt. Transportiert wird ein gesteigertes Naturerlebnis als Quelle menschlichen Bedürfnisses.

So erscheinen Noldes gewaltige Marschlandschaften weniger als Auseinandersetzung mit der Welt als mit sich selbst. Fast übermächtig schwebt der Himmel über der Szenerie. Dünne Lichtstreifen durchziehen die schwer verhangene Wolkendecke, während in weiter Ferne eine miniaturhafte Mühle erscheint, die die Landschaft erst als solche definiert. Seine Landschaften stellen einen Nullpunkt der Zivilisation dar. Trotz seines Lebens in Berlin und des regen Austauschs mit zahlreichen Künstlern, sucht Nolde in der Malerei Isolation und Einsamkeit. Fernab des großstädtischen Lebens scheinen seine Bildwelten all das hinter sich lassen zu wollen. Die radikale Farbigkeit seiner Aquarelle meinen alles Materielle transzendieren zu wollen, um die körperlich-physische Ebene aufzugeben. Trotz seines Erfolges und der Anerkennung unter Sammlern und Kollegen, zeichnet er mittels der Natur ein Porträt des einfachen Menschen vom Lande.

Im Unterschied zur impressionistischen Malerei wird sich in der expressionistischen Bildsprache zusehends von der gegenständlichen Welt gelöst, um

eine Synthese von innerer und äußerer Welt anzustreben. Durch das Mittel der farblichen Überzeichnung und Verformung erscheint Natur nicht als etwas faktisch Gegebenes, sondern als Produkt geistiger Schöpfung. Mehr als zuvor wird die Umwelt des Künstlers zum Spiegel des persönlichen Seelenlebens. Sie wird zum Gleichnis eines Ichs. Das eingehende Zitat verdeutlicht diesen Prozess der Subjektivierung: »Wo Es war, soll Ich sein; wo Objektivität war, soll Subjekt sein.«

Nach meint deshalb auch Natur als Fußnote zu verwenden, die Dinge nicht abzuzeichnen, sondern ihr nachempfunden zu sein, wodurch sich die Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion öffnet. In der Loslösung vom Bildgegenstand, erreichen die Künstler zusehends einen Grad der vollständigen Abstrahierung dessen, was sie sehen. Beispielhaft stehen hierfür unter anderem Werke von Klaus Fußman, Georg Meistermann oder Alexej von Jawlenskys »Variationen«. In vielzähligen Abwandlungen malt Jawlensky einen Blick aus dem Fenster, doch erinnern die singulären Farbfelder nur noch vage an tatsächliche Vegetation. »Ich fing an, etwas zu malen, um mit Farben auszudrücken, was mir die Natur soufflierte. In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte. Jeden Tag malte ich diese farbigen Variationen immer inspiriert von der jeweiligen Naturstimmung zusammen mit meinem Geist«[***], formuliert Jawlensky seine Vorgehensweise. Ist in den ersten Variationen die optische Wirklichkeit noch deutlich wiedererkennbar, erweist sich diese schon bald nur noch als Ansatzpunkt einer verinnerlichten Reflexion. Natur erscheint in jenen Werken als Abbild des Befindens und präsentiert sich wie andere Bildgegenstände als Vorwand für subjektive Belange.

NATUR ALS IMITATION VON NATUR

Als autonomer Bildgegenstand hat sich Landschaft deshalb schon mit Beginn des 20. Jahrhunderts von dem Zwang der Echtheit gelöst. Doch bietet gerade Landschaft immer wieder Raum zur Reflektion von Kunst und Wirklichkeit, von Wahrnehmung und Wirklichkeit, bietet sich als Fundgrube für die Auseinandersetzung mit den ureigenen Problemen der Malerei an. Landschaft wird als Mittel der Bildkritik verwendet, über das Verhältnis von Bild und Abbild nachzudenken. Bei Max Ernst tritt die Landschaft unter Zuhilfenahme der Décalcomanie – dem Auftragen und Abziehen von Farbe, bei der sich zufällige Strukturen bilden – als Konstrukt künstlerischer Schöpfung seiner Traumwelten in Erscheinung. Die Idee des Zufalls trifft sich hier mit dem Ideal der natürlich gewachsenen

Natur, in der sich immer wieder phantastische Formen und Referenzen entdecken lassen. Landschaft ist vor allem Zweck des malerischen Experiments, aus dem Unterbewussten schöpfen zu können.

In den Werken von Karin Kneffel oder Franz Gertsch meint man das *Nach* der Natur zunächst wortwörtlich nehmen zu wollen. Natur wird hier als Illusion von Natur in Szene gesetzt, um den Modus einer gewohnten Bildbetrachtung zu stören. Nahezu fotorealistisch gemalt, verwirren die Werke Kneffels den Betrachter. Etwas scheint nicht zu stimmen, ohne es genau definieren zu können. In der subtilen Verfremdung ihrer fotografischen Vorlagen, entziehen sich die Werke letztlich jeglicher Wahrheitsvermutung. Obwohl bekannt und vertraut, scheinen ihre Darstellungen dennoch unnahbar.

Gerhard Richters übermalte Fotografien haben ebenfalls das Spannungsfeld der vermeintlichen Fiktion und Realität in den Medien der Malerei und Fotografie zur Grundlage. Die Arbeiten fragen danach, wie die Präsenz des malerischen Duktus auf die fingierte Realität der Fotografie einwirkt, und ob nicht schon die vermeintliche fotografische Realität selbst als Bild angezweifelt werden muss. Natur wird hier derart verhandelt, das Bild als Bedeutungsträger seiner dargestellten Wirklichkeit zu entrücken. Auch in seiner »Eis«-Serie sind Landschaftsdarstellung zwar direkter Bezugspunkt ohne diese letztlich abzubilden, um das Gegensatzdenken von konkreter Abbildung und Abstraktion auflösen zu wollen.

Genau diese Ambivalenz zwischen Gegenständlichkeit und dessen Abstraktion findet sich auch in den Drucken Franz Gertschs, die nicht nur durch die farbliche Verfremdung, sondern auch in der ausschnitthaften Vergrößerung einen Zustand des Irrealen erreichen. Gerade weil sie die Möglichkeit der Identifizierung und des Vergleichs nahelegen, entziehen sie sich dem Betrachter. Im Rückgriff auf das klassische Medium des Holzschnitts erscheint Landschaft wie ein melancholischer Blick in eine vergangene Zeit. In einem technisierten Zeitalter, in dem Mensch und Natur durch dessen künstlichen Eingriff untrennbar verschmolzen sind, wirken Gertschs Ausblicke in die Natur seltsam anachronistsich. In ihnen wirkt die Idee einer utopischen Rückeroberung einer vielleicht verloren gegangenen Einheit von Mensch und Natur nach.

Abschließend finden sich in der Überschau der Ausstellung die verschiedensten Bestrebungen Landschaft und Natur als Bildgegenstand der Kunst zu benutzen. Von Hans Purmann, über Matschinsky-Denninghoff bis hin zu Katharina Grosse erscheint Natur in wechselhafter Gestalt. Es entstehen beschreibende wie metaphorische Bildräume, in denen das Verhältnis vom Malenden zum Gemalten nachgespürt werden kann und sich Versatzstücke von Wirklich-

keit jenseits wie innerhalb des Bildes finden lassen. Nicht zuletzt wird im Nachspüren der vielleicht trivialsten Erscheinungen von Natur das künstlerische Unterfangen deutlich, nicht nur den vermeintlich idyllischen Charakter von Landschaft entlarven zu wollen, als auch Landschaft in Bezug auf ihre jeweilige Zeit zu setzen. Natur wird zum Medium der symbolischen Repräsentation, wird zur soziologischen Landschaft einer gesellschaftlichen Verfassung. Natur wird Außenwelt wie Innenwelt.

*Rolf Peter Sieferle, »Rückblick auf die Natur. Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt«; München 1997, S. 220.

**Max Liebermann, 1889, zitiert in: Angelika Wesenberg (Hg.):»Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende.«, Ausst.-Kat., Alte Nationalgalerie, Berlin 2015, S. 51.

***Alexej Jawlensky, »Lebenserinnerung« zitiert, in: Clemens Weiler, »Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichte, Meditationen«, Hanau 1970, S. 116.

From Nature

JONAS SCHENK

Where nature has been, reason should be; where spontaneity has been, construction should be; where id has been, ego should be; where objectivity has been, subjectivity should be.*

When we refer to something as natural, we usually mean it is pristine, that it developed non-artificially within and from nature. Because it derives from nature, what is natural is per se defined as a natural state. The tautological conclusion that nature is what is natural, however, quickly reaches its limit. For, what measure or point of reference are we applying? And is it even possible to use a pristine state as a blue print for everything that has come after? Can nature reach a point where it becomes estranged from itself?

In the same vein, »human nature« is a figure of speech that stands for the essence of humanity. In the seventeenth century, Thomas Hobbes, John Locke, and Jean-Jacques Rousseau discussed what they called the »natural condition of mankind.« They represented different ideas about how it is possible for humans to live together and form social relations, and what the basis for this could be. According to a few theories, while forming groups may be part of human nature, humans are not actually suited for this in principle. All of their reflections, however, were rather based on the idea that humans are innocently and blissfully in harmony with themselves, and it is in this state that they evaluate and describe humans in their existence. When compared to this idyll, all forms of actual socialization could be seen as a sign of progress or deterioration.

Although the world seems predetermined, nature and the world are constantly being changed by humans, either directly or indirectly. Not only do humans alter their environment; they themselves also change in the process, and their environment changes them. How humans present themselves in culture is not only always a manifestation of their human nature, but also a manifestation of the conditions of society, of the culture in which a person is raised. Ultimately, this means that everything around us is nature. Nature is doing and becoming; it is both agent and material. We may be subject to nature, but we also create it and change it at the same time.

NATURE AND LANDSCAPE

With this in mind, the title *From Nature* can be understood in many ways. First and foremost, it refers to the way in which we try to imitate nature; the way we visually copy it and create a likeness. The »from« in the title refers to the mimesis, or the imitation, of nature, as well as the related notions of rendering nature from a neutral point of view by working in and in front of nature. Nature inspires us to artistically emulate its creation and reproduce the moments of infinite beauty that only nature is able to create.

Landscape in particular not only influences how our perception of nature seems like a kind of field of view; it also attempts to find a pictorial expression for how we experience nature. As a theme, landscape serves as a way of sensitizing people to the aesthetics and experiences of nature. Yet there is much more to artists' endeavors than a mere aesthetic interest in the wonders of nature and their manifestations. The artists in this exhibition are clearly intent on achieving far more than reproducing a part of actual nature. Rather, they use nature as a springboard for an artistic transformation in which the outer shell becomes a metaphor. Landscape calls attention to how nature can be employed, while also observing how nature is receding into the distance and becoming more and more alienated from us in today's industrial age. It focuses on the socialization of the environment and the interaction between humans and nature. Representations of nature can therefore also serve as historical facts, like artifacts and relics of past cultures. Seen in this light, landscape becomes a social code that both presents and represents – an idea based on the fact that ever greater interventions are made in nature by humans, bringing us back to the initial question: Is nature capable of losing some of its naturalness through overuse and repurposing? As we can see in Michael van Ofen's paintings of strictly controlled and planned strips of land and Bernd and Hilla Becher's photographs, the works in this exhibition present different degrees of the transformation of nature. They also tap into the cultural history of nature and explore the place of humans in this world. By adhering to a status quo – in itself an act of artistic creation – the representation of landscape is, more often than not, a way of referring to something that once was. Behind these portrayals of nature, an idyllic idea can often be found, a gaze of romanticizing idealization. Sugimoto's seascapes, for example, are not of today's world, but seem rather to reach toward the root of all life.

LANDSCAPE AS A SYMBOL

The »From« in the title therefore not only implies a chronology – and hence the physical and topographical remodeling of nature – but also an ever changing interaction and mental engagement with the self and the world, which is represented by nature in landscape. Landscape is therefore not just a genre; it is also a comprehensive cultural means of communication. Max Liebermann's garden scenes and Gabriele Münter's uninhabited pictures both suggest social entanglements. They relate to the other and speak of how nature is experienced and felt.

Liebermann's scene of a garden restaurant on the River Havel is thus about more than merely documenting a small festive gathering. Like in Antoine Watteau's *fêtes galantes* pictures in which aristocrats can be seen enjoying themselves in pristine nature, here too, nature becomes an essential part of a high class lifestyle. The people's apparent exuberance is not meant to portray an actual event, as much as it is social distinction. Wild but composed nature is intended as a mirror of carefree life of the court, and it therefore primarily serves as a conceptual framework for this social sphere.

Max Liebermann's scenery of streets and parks, as well as his cafes and beer gardens, are also a way of portraying how the pulsing life of the modern metropolis functions as a stage for bourgeois pleasures. Liebermann, who himself was from the upper class, may have composed this picture as an outside observer, but he still could not help creating a portrait of his own class affiliation. Humans and nature are also shown here in idyllic simplicity, and a sense of being carefree lays over everything like a mist. The landscape becomes a scene of social interaction that has been carefully formed around the people, although Liebermann chooses a point of view detached from the scene. Instead of focusing on details, he strives to portray the overall atmosphere. The ease of his painting, the brushstrokes applied with a quick and relaxed hand, perfectly coincide with the subject matter of the picture.

Lesser Ury's night scenes in Berlin, on the other hand, show a completely different idea of people and their urban environment. In his »Am Landwehrkanal im Herbst (Schöneberger Ufer)« attempts to interpret this duality in a similar manner through his Impressionist method of plein air. As in Liebermann's painting, the person strolling seems to take on a symbiotic relationship with nature and become one with it, whereas, Ury's works always highlight single individuals instead of large groups. This focus on individuals in the midst of their surroundings – in the hustle and bustle of the big city or while promenading in the park – thus approaches the process of urban socialization from a different angle.

Landscape thus focuses on an aesthetic aspect as a way of conveying a constantly evolving engagement with nature. The play of light has played an important role in this respect, and several painters in the twentieth and twenty-first century have aspired to go beyond merely objectively capturing this aspect, as we shall we here.

INNER AND OUTER NATURE

In the early twentieth century, several art critics made it their mission to distinguish between Impressionism and Expressionism based on one criterion: Expressionism was motivated by the artists' desire to express themselves, while Impressionism was influenced by a scientific spirit that strove to represent how we experience the world in an objective and descriptive manner. Expressionist painters thus looked down on the Impressionists and regarded themselves as radical critics of the dominant taste in art, just as the Impressionists had once been. They believed that artistic works should no longer be dictated by scientific theorems and strove to liberate themselves from slavishly reproducing outer nature. Expressionists criticized their contemporaries for soullessly emulating nature and naively believing in technology, thereby juxtaposing the portrayal of a personal mood with the supposed act of documentation. Rejecting all assumptions of realism, these »wild« young artists were primarily interested in portraying a heightened state of emotional perception.

In retrospect, this simplified way of describing and distinguishing between these two art movements does not hold water, however. Just as the painters of the Brücke and Blaue Reiter movements maintained the importance of self-expression and emotions, Liebermann and Ury were also interested in portraying a mood that was part of a very personal experience. It can therefore be said that it is not the taking measure of the world, but rather the interaction between internal notions and external perception that drives and motivates the work of all artists. Thus, a synthesis of the senses and emotions within nature occurs on both sides. Liebermann poetically reflected on this in the following:

> In the sketch, the artist celebrates the wedding night with his work; with the first passion and the concentration of all his powers, he pours into the sketch what he has imagined in his mind, and in the intoxication of enthusiasm he creates what no effort and labor can replace. After living with the work for some time, love cools and the artist is shocked to discover that the picture does not keep what the sketch promised.**

LANDSCAPE AS MOOD

The new battle cry of the Expressionists for more directness and pristineness, which they often formulated in sketchy and cursory pictorial expressions, can also be found in the pictorial language of the Impressionists. The artists represented here – Gabriele Münter, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, and Erich Heckel, to name a few – clearly went a step further, however. They wanted their works to be driven even more clearly by spontaneity. They strove to use nature as a springboard for expressing their own sensations and emotions, and for bringing back a sense of something pristine. Color became a carrier of emotion, and artists became more intimate with their environment. The popular genre of the nude in nature, as exemplified by Otto Mueller's work, was soon a symbol of a new attitude toward life and of a culture beyond the urban sprawl. It conveyed a heightened experience of nature as a source of human needs.

Seen in this light, Nolde's expansive marsh landscapes seem less like studies of the world, and more like studies of himself. The sky hangs over the scenery and nearly overpowers it. Thin beams of light pierce the heavy blanket of clouds, and a miniature windmill – which defines the picture as a landscape painting in the first place – can be seen in the distance. Nolde's landscapes reveal a civilizational ground zero. Despite living in Berlin and enjoying lively discussions with countless artists, Nolde was searching for isolation and solitude in painting. In his pictorial worlds far from urban life, we can sense him wanting to leave all this behind. The radical color palette of his watercolors seem to aspire to transcend materiality and escape the physical world of the body. However, despite his success and acknowledgement from collectors and fellow artists, Nolde relied on nature to create a portrait of himself as a simple country lad.

The difference between Expressionist and Impressionist painting can also be observed in how the Expressionist pictorial language became less and less interested in the objective world and began to focus more on the synthesis of the outer and inner world. Through distortion and the exaggeration of color, nature is no longer always rendered as something that has always existed, but more like a product of intellectual creation. More than ever before, the artist's environment became a mirror of his or her personal, spiritual life. It became a parable of the ego. The quote in the beginning of this essay illustrates this processes of subjectivization: »Where id has been, ego should be; where objectivity has been, subjectivity should be.«

The »from« in the exhibition title therefore also means that nature should be used as a footnote – that things should not be copied from nature, but only based on it – thus blurring the boundary between figuration and abstrac-

tion. By detaching themselves from the picture's subject matter, these artists increasingly managed to render what they saw in a completely abstract manner. Prime examples of this are works by Klaus Fußman and Georg Meistermann, as well as Alexej von Jawlensky's »Variations.« The latter are versions that Jawlensky painted of the view from his window in which the singular color fields only remotely resemble actual vegetation. »I started to paint something to express in color what nature was prompting me to say. Through hard work and tremendous concentration, I gradually found the right colors and forms to express what my spiritual self demanded. Every day, I painted these colorful variations, always inspired by the atmosphere that was unfolding in nature and in my own mind,« Jawlensky remarked about this approach.*** While visual reality is much more recognizable in his first variations, this soon became a mere springboard for his inward reflections. In a similar vein, nature also acts an image of the artist's personal state of mind, where, like other motifs, it also presents itself as just another source for exploring subjective concerns.

NATURE IMITATING NATURE

Since the early twentieth century, landscape has become an autonomous subject that has liberated itself from the constraints of truthfulness. Yet landscape painting still provides room to reflect on art and reality, as well as perception and reality, and it remains a valuable tool for engaging in specific problems of painting. Landscape is used to analyze what a picture is and reflects on the relationship between picture and reproduction. Max Ernst, for example, uses decalcomania (the application and removal of paint to create random patterns) to make landscapes appear like artistically created constructs taken from his dream world. In these works, the idea of chance meets the ideal of a nature in which natural growth produces fantastical forms and references. More than anything, landscape is thus a painterly experiment in which artists are able to draw on their own subconscious.

In Karin Kneffel's and Franz Gertsch's works, »from« nature is seemingly meant literally. They present nature as an illusion of nature in order to interfere with the usual mode of perceiving pictures. Kneffel's photorealistic paintings are meant to confuse viewers, and although we sense that something is not right, we cannot put our finger on what it is that bothers us. Through the subtle manipulation of the photographic models, these works ultimately distance themselves from all claims to truth. Although familiar and trusted, they nevertheless seem unapproachable.

Gerhard Richter's painted-over photographs also draw on the tension between fiction and supposed reality in painting and photography. His works explore how painterly gestures affect the simulated reality of the photographs and whether this supposed photographic reality should not be questioned as a picture in the first place. Nature is used here as a way to distance the picture as a signifier from the reality it portrays. In his »Eis« series, he uses representations of landscape as a direct reference point without ultimately portraying them as such, thereby deconstructing the dichotomization of realistic representation and abstraction.

It is exactly this ambiguity between representation and the abstraction thereof that can also be found in Franz Gertsch's prints in which he manages to represent an unreal state by using colors in an unfamiliar way and focusing on an enlarged detail. His works elude the viewer precisely by holding up the possibility of identifying and comparing oneself with them. The classic medium of woodcut lets the landscape appear like a melancholic view of the past. Gertsch's scenes of nature seem strangely anachronistic in today's technological world in which humans and nature have become inseparable through human intervention. For this reason, they seem like echoes of an utopia in which the potentially lost unity between humans and nature is restored.

In conclusion, this exhibition shows many different approaches to portraying landscape and nature as subjects of art. From Hans Purmann, to Matschinsky-Denninghoff, to Katharina Grosse, nature constantly changes its shape. The artists presented here have created descriptive and figurative pictorial spaces in which the painter's relationship to what is being painted can be sensed, where elements of reality can be found beyond and within the picture. If nothing else, tracing the perhaps most trivial materializations of nature makes evident the artistic endeavor to not only reveal the allegedly idyllic character of landscape, but also to understand landscape in the context of its time. Seen in this light, nature becomes a medium of symbolic representation, a sociological landscape of the current state of society, and an inner and outer world.

*Rolf Peter Sieferle, *Rückblick auf die Natur. Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt* (Munich, 1997), p. 220. English translation in Rolf Peter Sieferle, »The Ends of Nature,« in Environment across Cultures, ed. Eckart Ehlers and Carl Friedrich Gethmann (Berlin 2003), p. 28.

**Max Liebermann, 1889, quoted in Angelika Wesenberg (ed.), *Impressionismus - Expressionismus. Kunstwende*, exhibition catalogue, Alte Nationalgalerie (Berlin, 2015), p. 51. English translation in Annegret Janda, »Max Liebermann's Art Collection: A Reconstruction from Letters and Documents,« in *Max Liebermann and International Modernism: An Artist's Career from Empire to Third Reich*, ed. Marion Deshmukh, Francoise Forster-Hahn, and Barbara Gaehtgens (New York, 2011), p. 101.

***Alexej Jawlensky, »Lebenserinnerung,« quoted in Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichte, Meditationen* (Hanau, 1970), p. 116.

& Hilla Becher
Max Ernst
onel Feininger
laus Fußmann
Franz Ge
tharina G
Erich He
ermann H
Carl H
von Jawle
dwig Kirc
Karin Kr
ner Lehmp
ax Liebern
August M
in und Br
Matschin
Demning
g Meistern
Otto Mu
abriele Mu
Emil N
Hans Purrm
erhard Ri

Christian Rohlfs
Hiroshi Sugimoto
Lesser Ury
Michael van Ofen

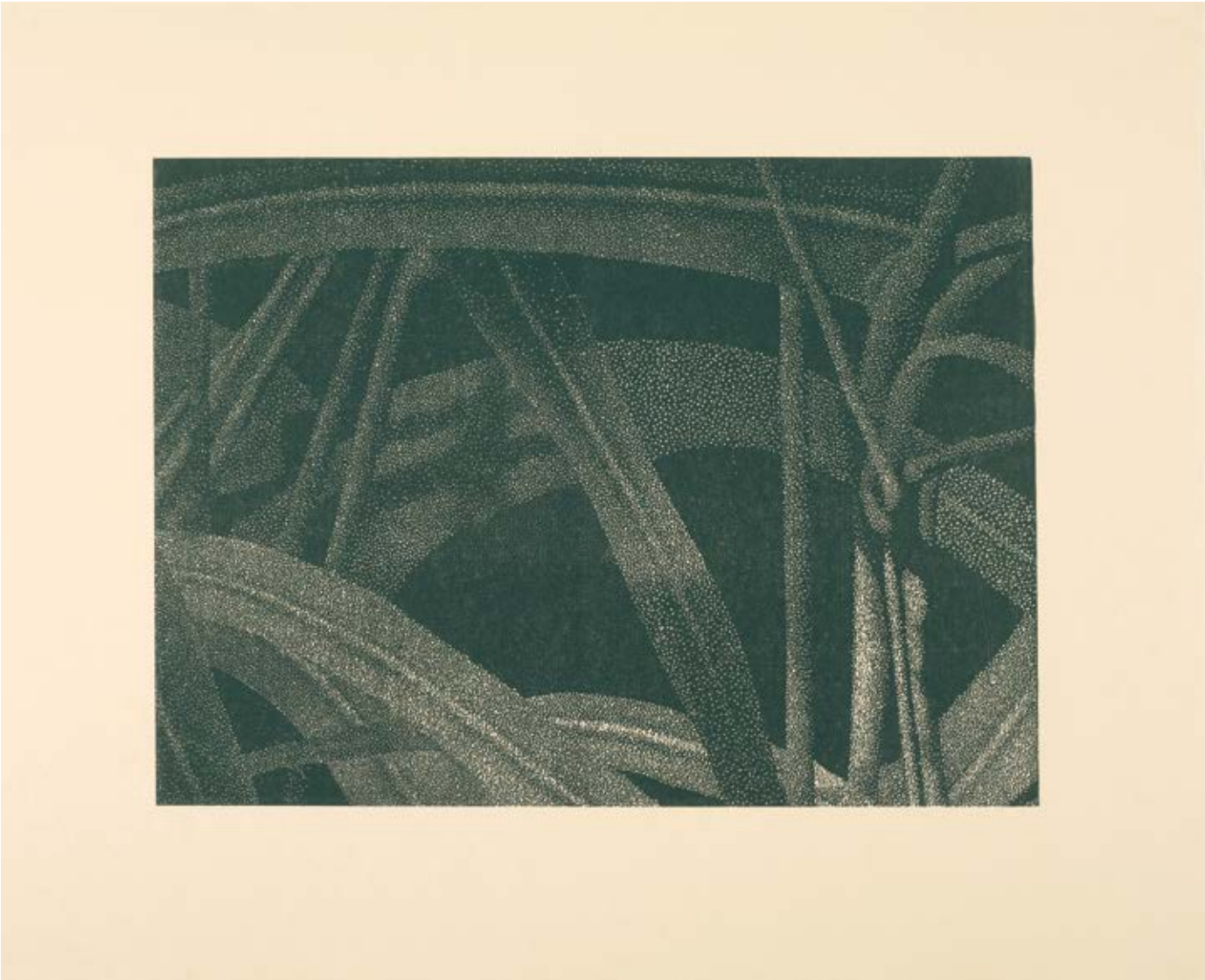
Nach der Natur

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 3), GRAU, 2002
FARBHOLZSCHNITT AUF KUMOHADAMASHI JAPAN VON HEIZABURO IWANO /
COLOUR WOODCUT ON KUMOHADAMASHI JAPAN PAPER BY HEIZABURO IWANO
DARSTELLUNG: 47 x 64 cm, BLATT: 72 x 89 cm / IMAGE: 18 1/2 x 25 1/4 in, SHEET: 28 1/3 x 35 in

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 2), BLAU, 2002
FARBHOLZSCHNITT AUF KUMOHADAMASHI JAPAN VON HEIZABURO IWANO /
COLOUR WOODCUT ON KUMOHADAMASHI JAPAN PAPER BY HEIZABURO IWANO
DARSTELLUNG: 47 x 64 cm, BLATT: 72 x 89 cm / IMAGE: 18 1/2 x 25 1/4 in, SHEET: 28 1/3 x 35 in



Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 5), GRÜN, 2002
FARBHOLZSCHNITT AUF KUMOHADAMASHI JAPAN VON HEIZABURO IWANO /
COLOUR WOODCUT ON KUMOHADAMASHI JAPAN PAPER BY HEIZABURO IWANO
DARSTELLUNG: 47 x 64 cm, BLATT: 72 x 89 cm / IMAGE: 18 1/2 x 25 1/4 in, SHEET: 28 1/3 x 35 in

GRÄSER I (DETAIL 1), ZINNOBERROT, 2002
FARBHOLZSCHNITT AUF KUMOHADAMASHI JAPAN VON HEIZABURO IWANO /
COLOUR WOODCUT ON KUMOHADAMASHI JAPAN PAPER BY HEIZABURO IWANO
DARSTELLUNG: 47 x 64 cm, BLATT: 72 x 89 cm / IMAGE: 18 1/2 x 25 1/4 in, SHEET: 28 1/3 x 35 in

Katharina Grosse

ROCK, 2005
ACRYL AUF CARRARA MARMOR / ACRYLIC ON CARRARA MARBLE
ca. 20 x 10 x 14 cm / 7 3/4 x 4 x 5 1/2 in

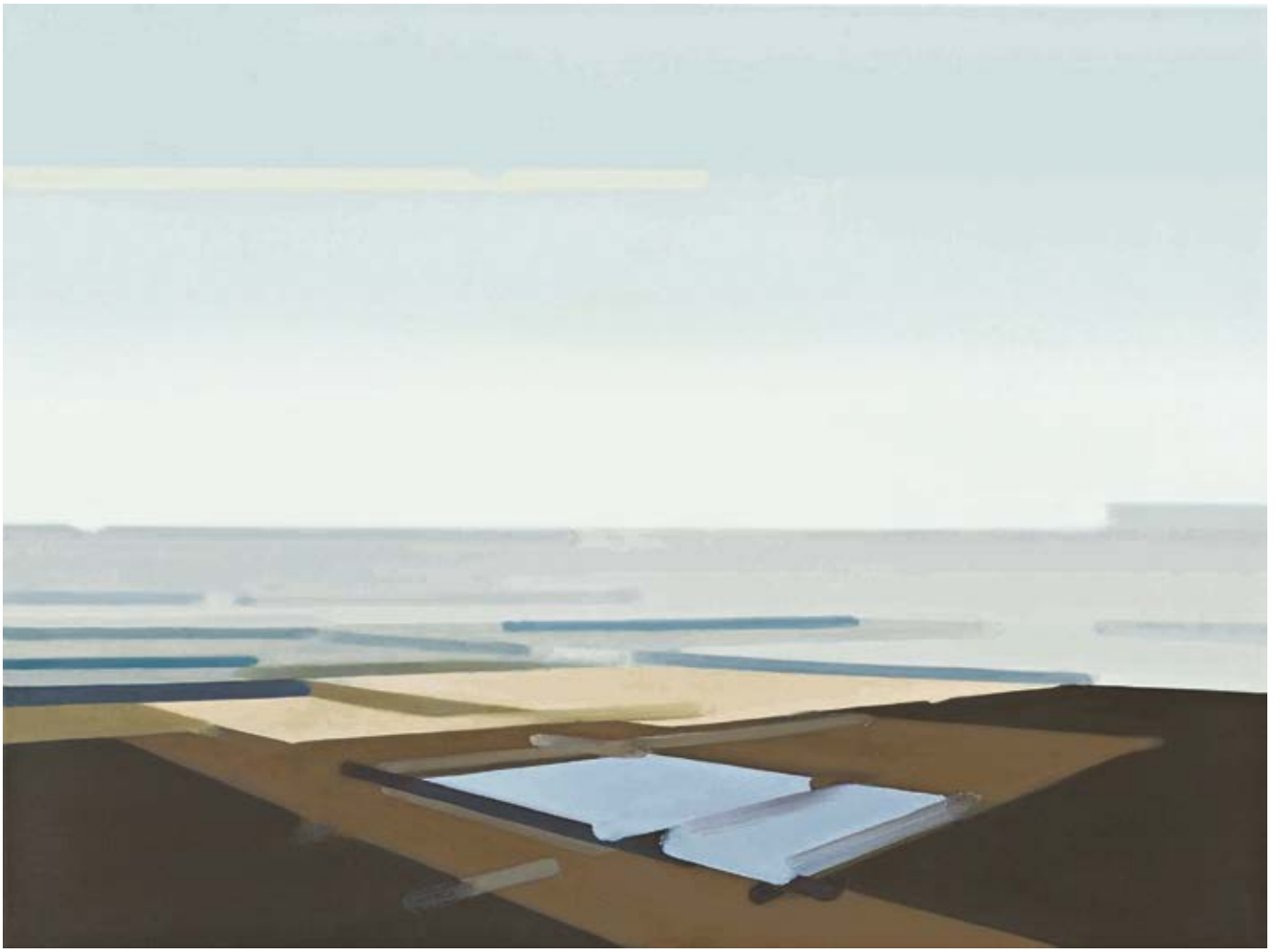
Karin Kneffel

OHNE TITEL (LANDSCHAFT), 1998
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
140 x 160 cm / 55 x 63 in

Emil Nolde

MEER MIT DAMPFER, CA. 1945/48
AQUARELL UND TUSCHE AUF JAPAN /
WATERCOLOUR AND INDIAN INK ON JAPAN PAPER
23,8 x 21,3 cm / 9 1/3 x 8 1/2 in

Nolde



Michael van Ofen

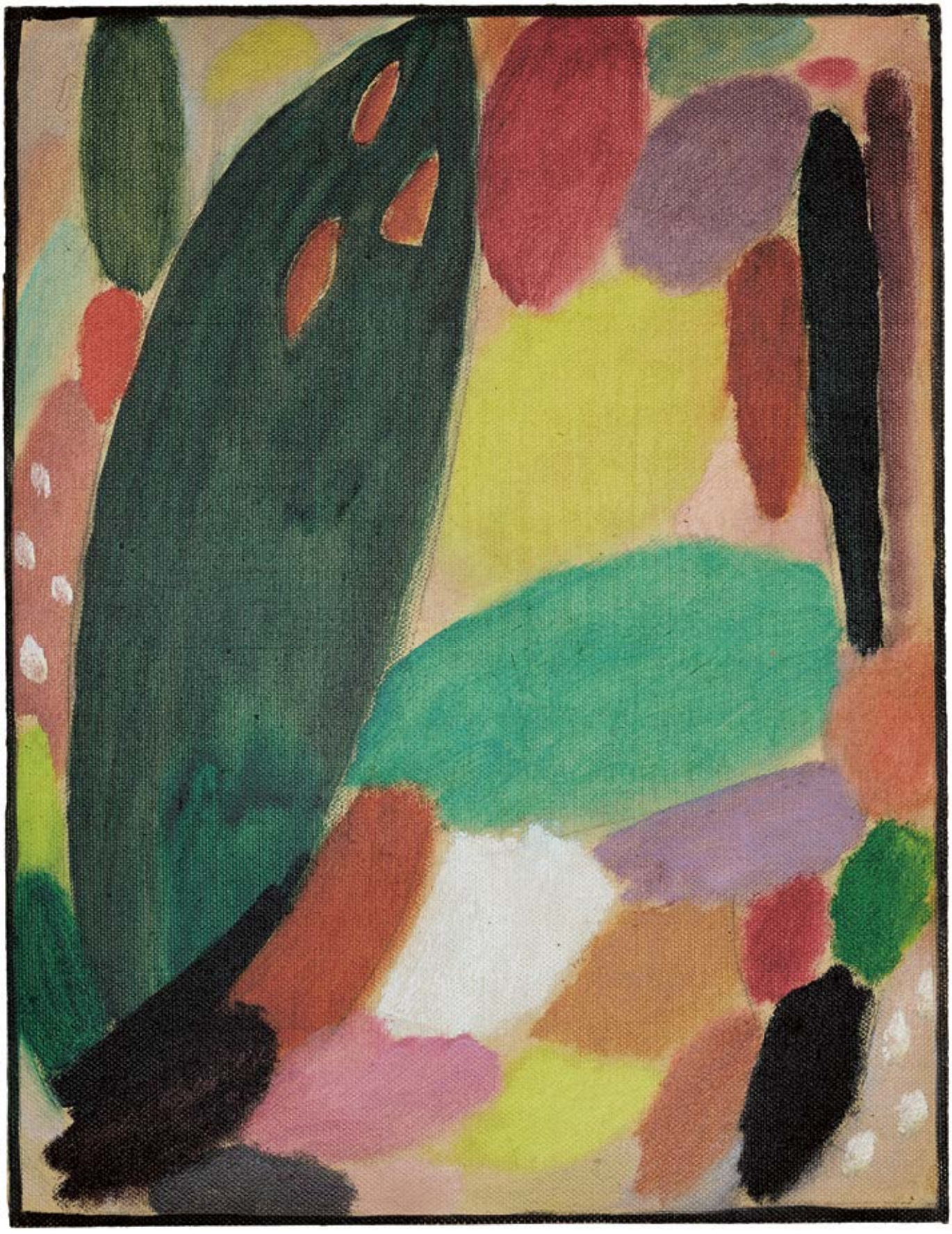
UNTITLED (LANDSCAPE), 2002
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
90 x 120 cm / 35 1/2 x 47 1/4 in

Emil Nolde

ABENDLICHE MARSCHLANDSCHAFT, CA. 1935/40
AQUARELL AUF JAPAN / WATERCOLOUR ON JAPAN PAPER
35,1 x 46,8 cm / 13 3/4 x 18 1/2 in

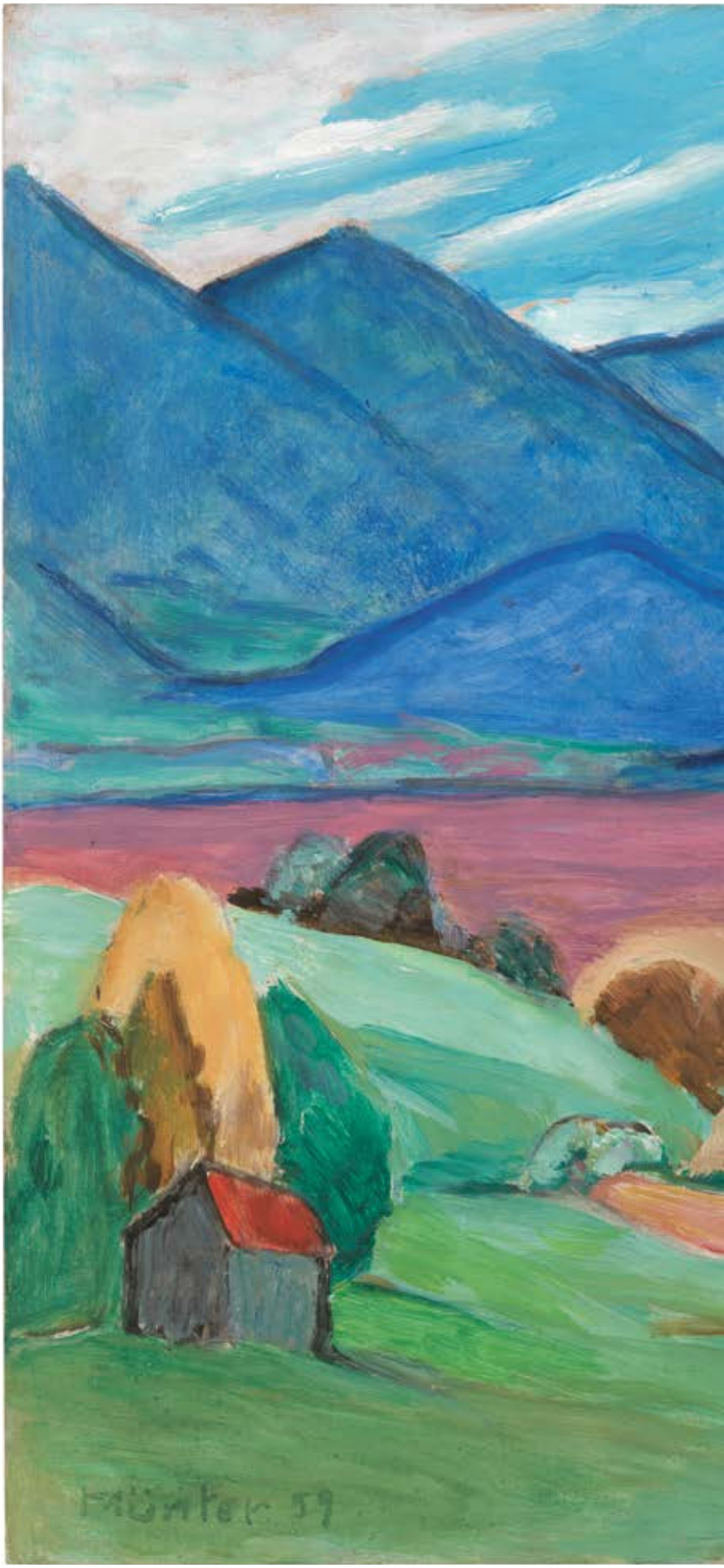
Alexej von Jawlensky

VARIATION – RÊVE D'OR, 1918
ÖL AUF LEINENSTRUKTURIERTEM MALPAPIER / OIL ON LINEN-STRUCTURED CARD
35,6 x 27,2 cm / 14 x 10 2/3 in



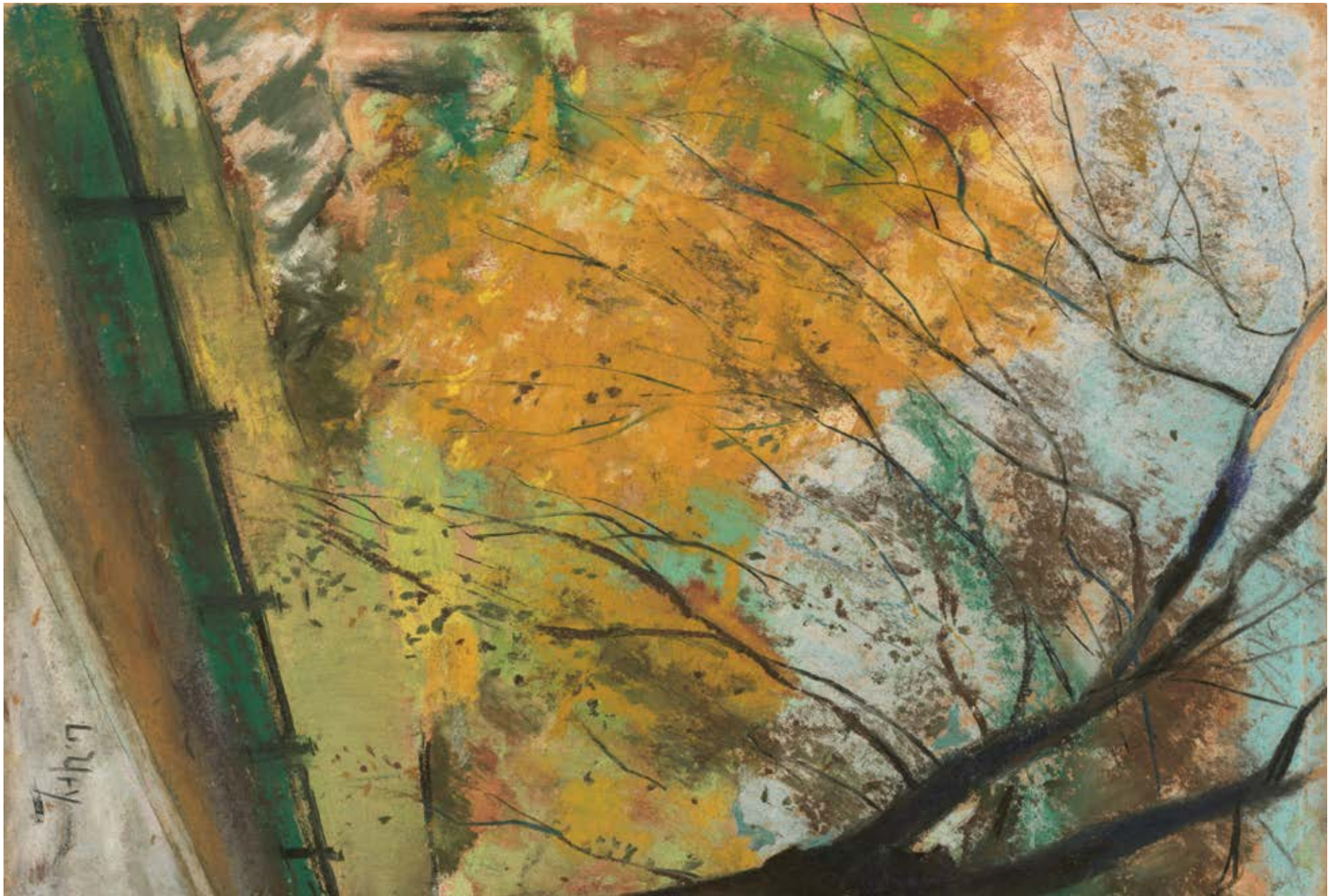
Gabriele Münter

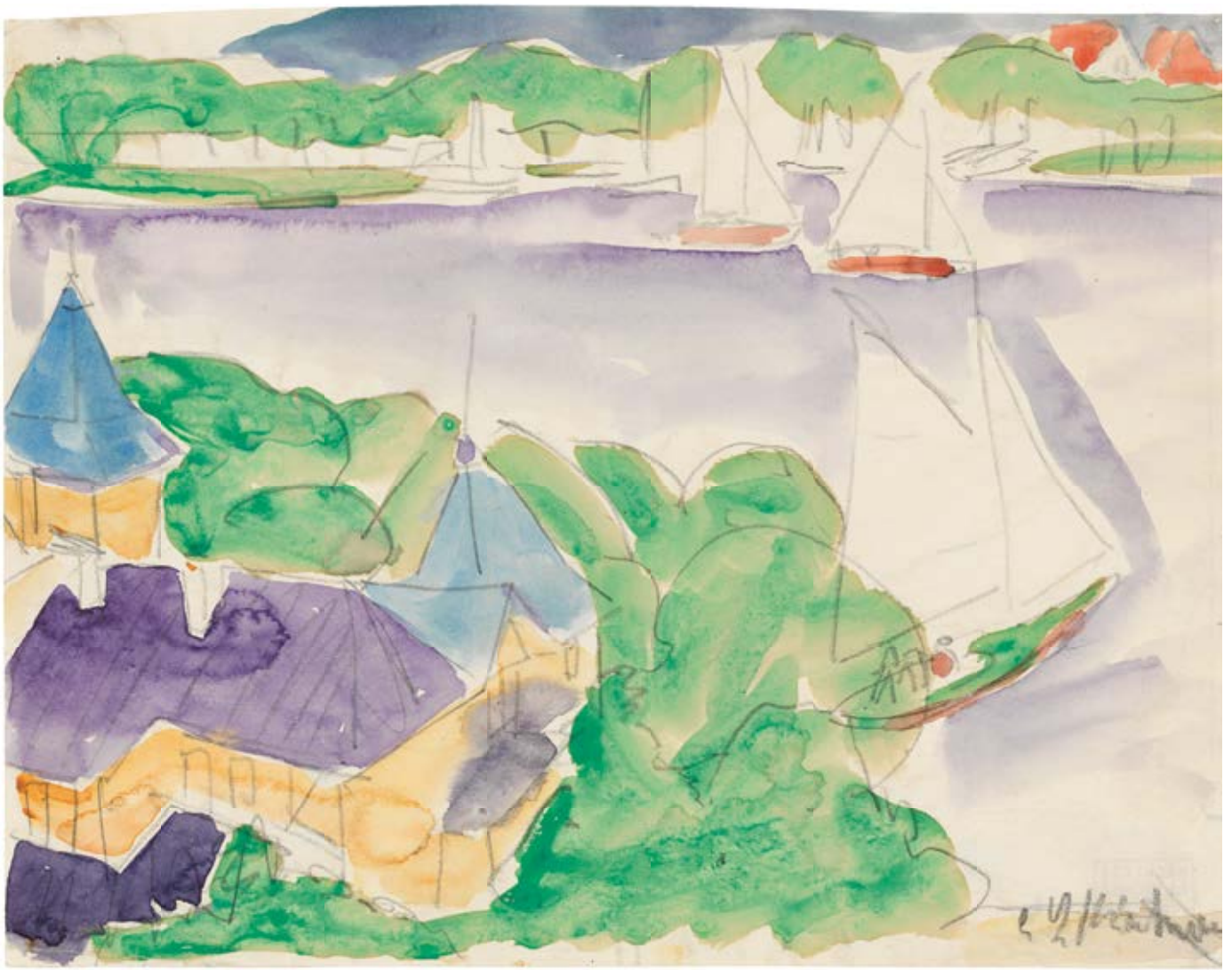
ROTES MOOS, 1959
ÖL AUF MALKARTON / OIL ON CARDBOARD
33,2 x 40,8 cm / 13 x 16 in



Lesser Ury

AM LANDWEHRKANAL IM HERBST (SCHÖNEBERGER UFER), 1920er / 1920s
PASTELL AUF MALKARTON / PASTEL ON CARD
35 x 49,7 cm / 13 3/4 x 19 1/2 in





Ernst Ludwig Kirchner

MÜGGELSEE (SEGELBOOTE), CA. 1910
BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER / PENCIL AND WATERCOLOUR ON PAPER
21,4 x 27,6 cm / 8 1/2 x 10 3/4 in

Hermann Hesse

DORFLANDSCHAFT, 1921
AQUARELL AUF PAPIER / WATERCOLOUR ON PAPER
24,7 x 18,7 cm / 9 3/4 x 7 1/3 in

Erich Heckel

DORFSTRASSE, 1907
WACHSKREIDE AUF PAPIER / WAX CRAYON ON PAPER
36,5 x 45,7 cm / 14 1/3 x 18 in

Otto Mueller

SITZENDES MÄDCHEN AM WASSER, CA. 1920
FARBKREIDE, ÖLKREIDE, KOHLE UND AQUARELL AUF PAPIER /
COLOURED CRAYON, OIL CRAYON, CHARCOAL AND WATERCOLOUR ON PAPER
50 x 34 cm / 19 2/3 x 13 1/2 in

Carl Hofer

MONTAGNOLA (TESSIN), CA. 1930
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
80 x 100 cm / 31 1/2 x 39 1/3 in

Georg Meistermann

BLÄTTER I, 1988
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
40 x 50 cm / 15 3/4 x 19 2/3 in

Lyonel Feininger

DANCING SKY, 1950
AQUARELL UND TUSCHE AUF PAPIER / WATERCOLOUR AND INDIAN INK ON PAPER
31,8 x 47,5 cm / 12 1/2 x 18 2/3 in

Martin & Brigitte Matschinsky-Denninghoff

REGENBAUM II, 1988
MESSING UND ZINN / BRASS AND TIN
H = 40 cm / H = 15 3/4 in

Christian Rohlfs

WEISSER NEBEL ÜBERM SEE, CA. 1933
WASSERTEMPERA AUF BÜTTEN / WATER TEMPERA ON HAND MADE PAPER
48 × 67 cm / 19 x 26 1/3 in

August Macke

AM THUNER SEE, PICKNICK NACH DEM SEGELN, 1913
AQUARELL AUF PAPIER / WATERCOLOUR ON PAPER
27 x 39,6 cm / 10 2/3 x 15 2/3 in

Max Liebermann

GARTENLOKAL AN DER HAVEL UNTER BÄUMEN, 1933
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
42,5 x 50,5 cm / 16 3/4 x 20 in

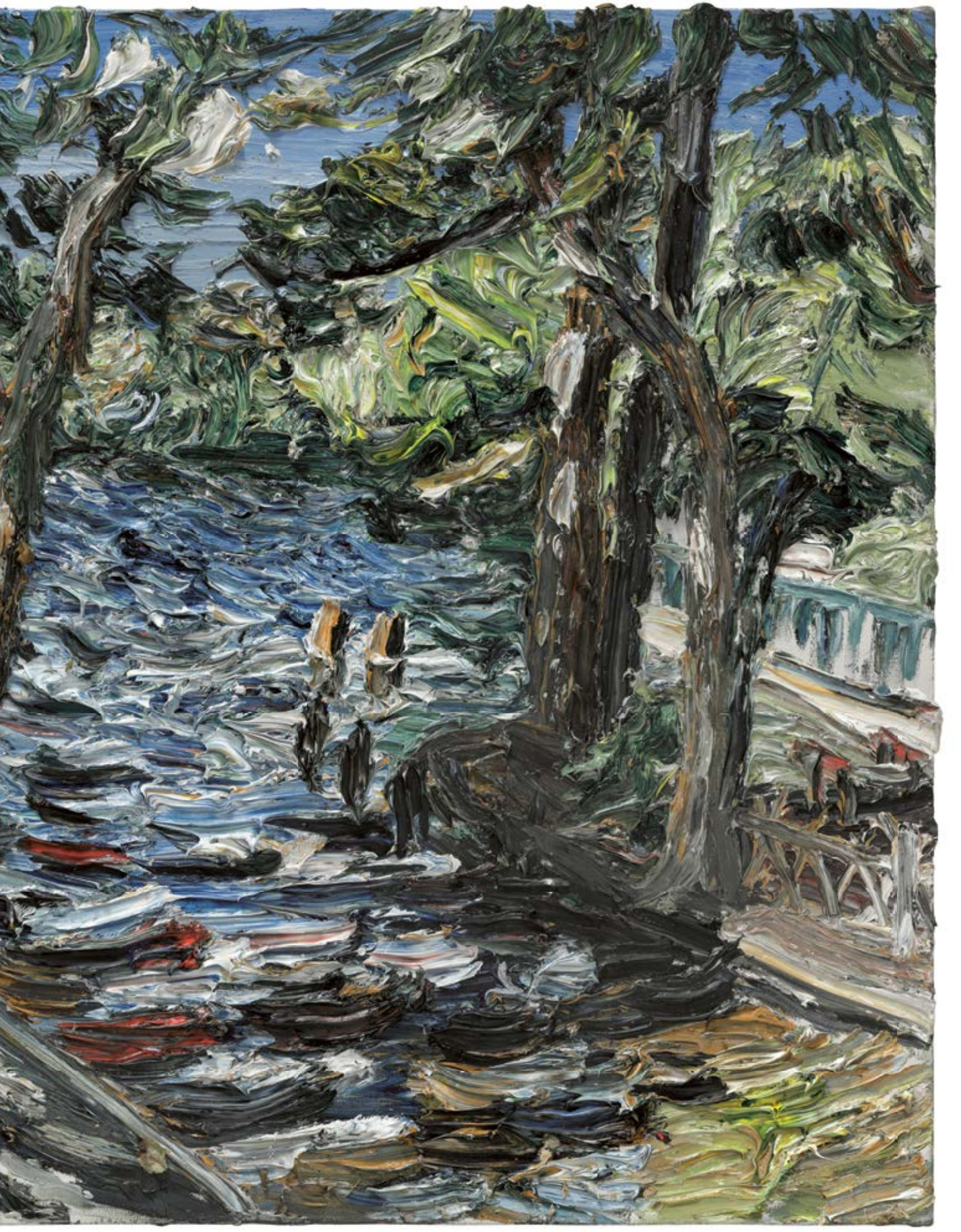
Hans Purrmann

GROSSER KASTANIENBAUM IN LANGENARGEN, CA. 1931
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
73 x 60 cm / 28 3/4 x 23 2/3 in

H. Foxmann

Christopher Lehmpfuhl

SOMMERTAG AM SCHLACHTENSEE, 2016
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
120 x 140 cm / 47 1/4 x 55 in



Klaus Fußmann

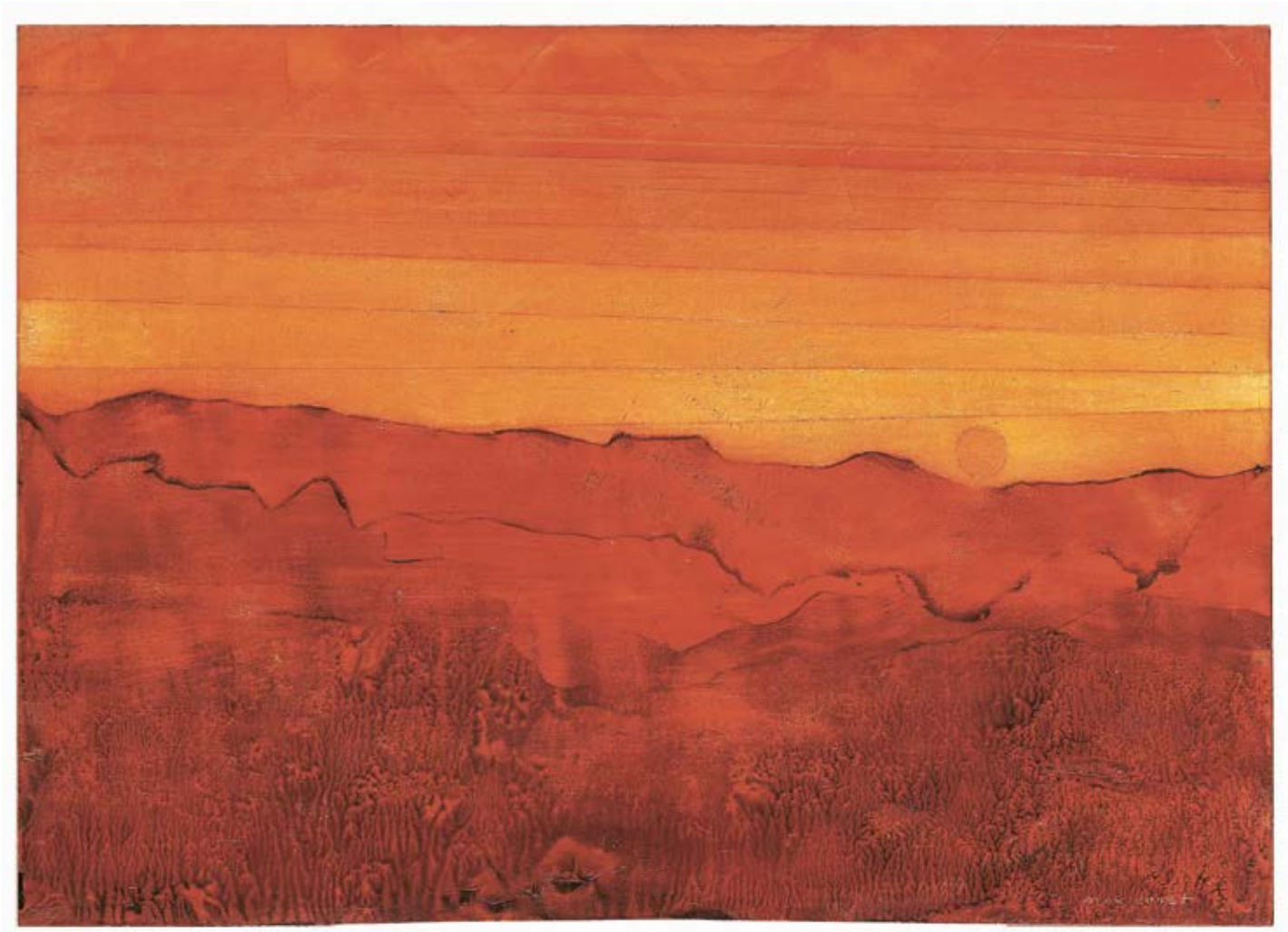
BIRKEN AN DER SEE, 2005
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
35,5 x 40 cm / 14 x 15 3/4 in

Klaus Fußmann

APFELBLÜTE, 2010
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
26,5 x 30,5 cm / 10 1/2 x 12 in

Klaus Fußmann

SONNENUNTERGANG, 2006
ÖL AUF LEINWAND / OIL ON CANVAS
18, 5 x 24,3 cm / 7 1/4 x 9 1/2 in



Max Ernst

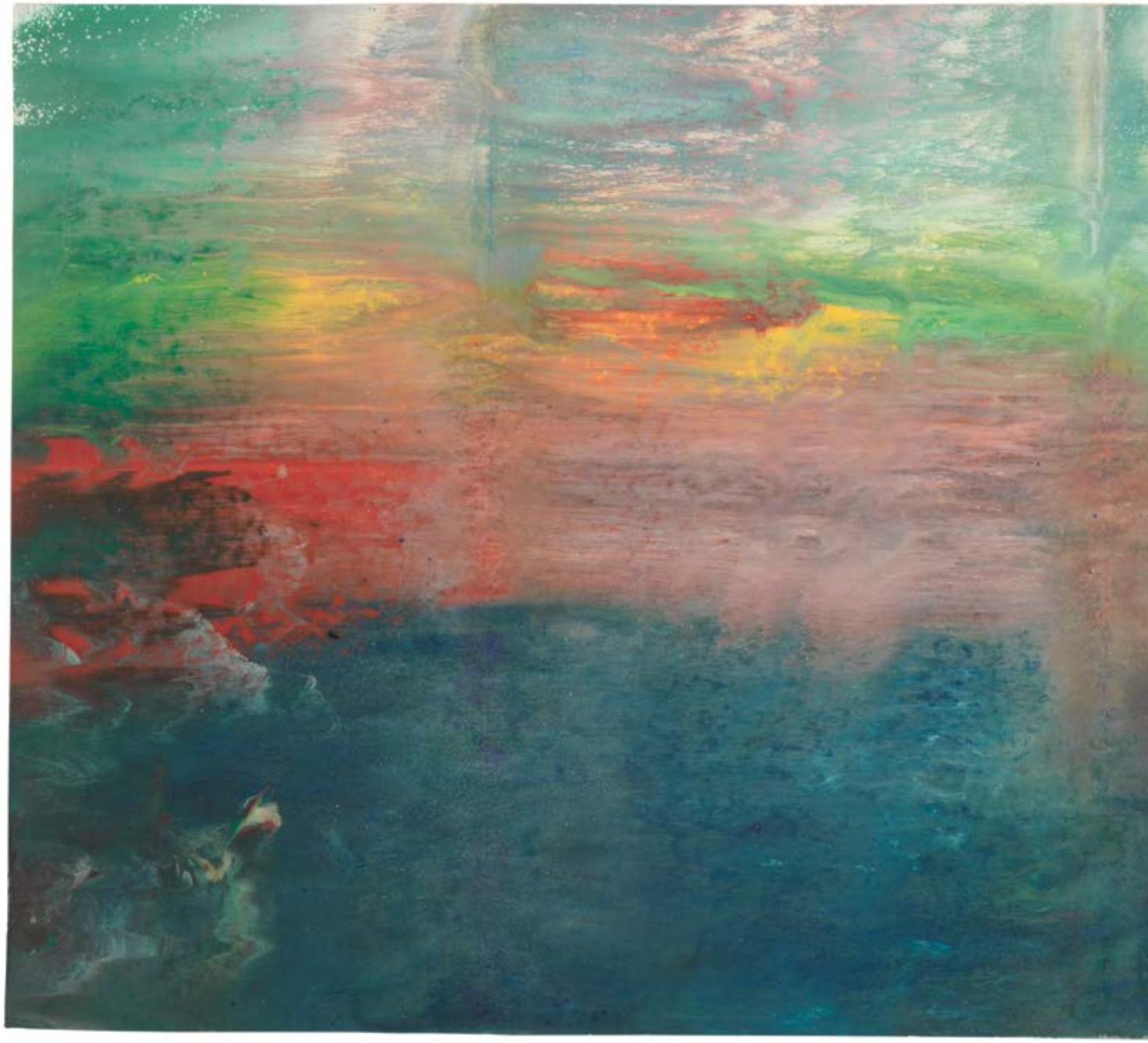
ARIZONA ROUGE, 1955
ÖL AUF HOLZ / OIL ON WOOD
24 x 33 cm / 9 1/2 x 13 in

Gerhard Richter

OHNE TITEL (23.1.89), 1989
ÖL AUF PHOTOGRAPHIE / OIL ON PHOTOGRAPH
10,5 x 15 cm / 4 1/4 x 6 in

Gerhard Richter

OHNE TITEL (6.4.91), 1991
ÖL AUF PHOTOGRAPHIE AUF KARTON / OIL ON PHOTOGRAPH ON CARDBOARD
21 x 29,1 cm / 8 1/4 x 11 1/2 in

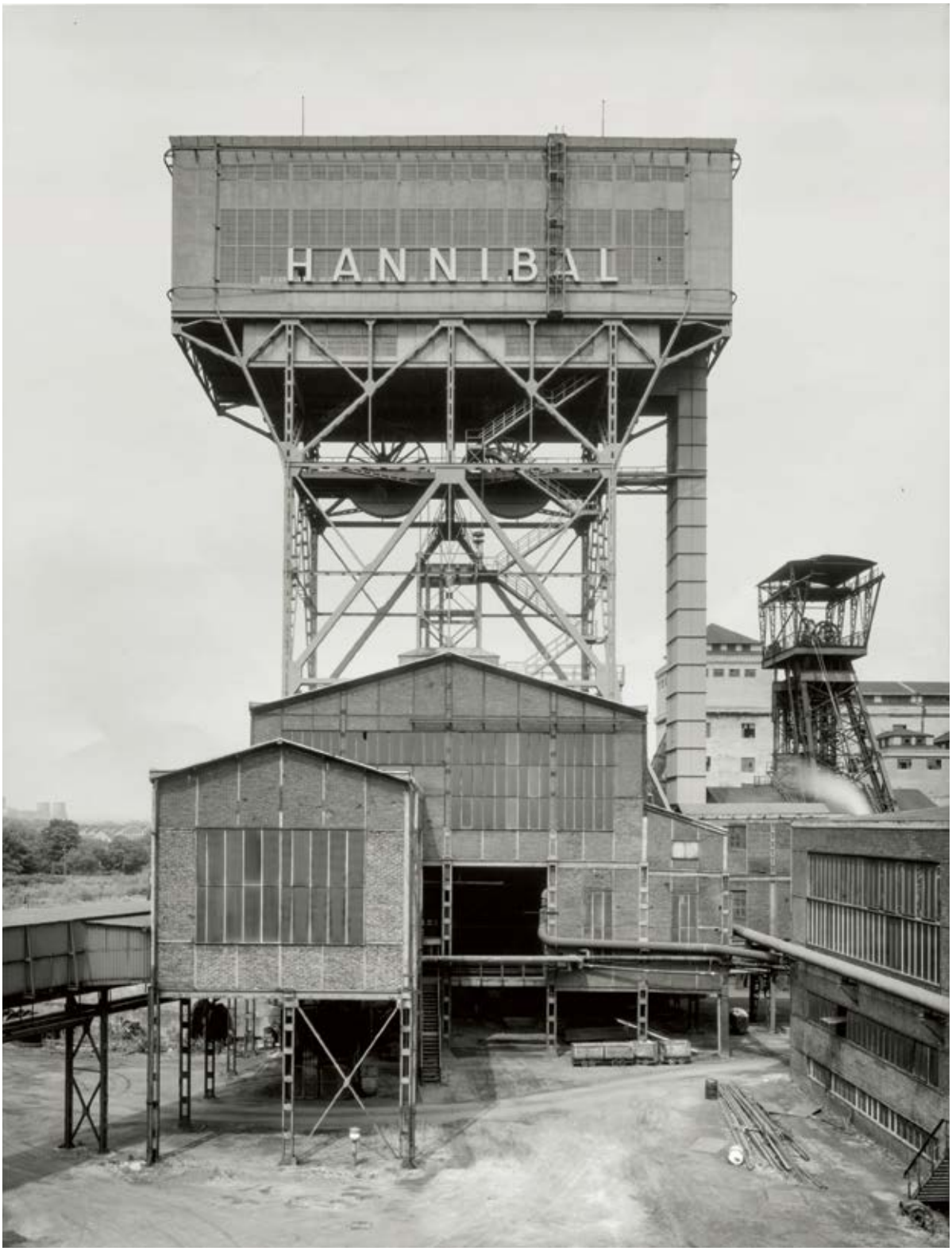


Gerhard Richter

EIS (1973/1981), 1981
LACK AUF KARTON, ALS UMSCHLAG FÜR RICHTERS KÜNSTLERBUCH »EIS« /
LACQUER ON CARD USED AS JACKET FOR RICHTER'S ARTISTS BOOK »EIS«
20 x 43,5 cm / 7 3/4 x 17 in

Hiroshi Sugimoto

SEA OF JAPAN, HOKKAIDO II, AUS DER SERIE »SEASCAPES«, 1986
SILBERGELATINEABZUG / GELATIN SILVER PRINT
50,5 x 60,5 cm / 20 x 23 3/4 in



Bernd & Hilla Becher

ZECHE HANNIBAL, BOCHUM, 1973
SILBERGELATINEABZUG, VINTAGEPRINT / GELATIN SILVER PRINT, VINTAGE PRINT
40,3 x 30,8 cm / 15 3/4 x 12 in

WERKLISTE
LIST OF WORKS

BERND BECHER
1931 SIEGEN — 2007 ROSTOCK
HILLA BECHER
1934 POTSDAM — 2015 DÜSSELDORF / DUSSELDORF

MAX ERNST
1891 BRÜHL — 1976 PARIS

LYONEL FEININGER
1871 NEW YORK — 1956 NEW YORK

KLAUS FUSSMANN
1938 VELBERT — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN BERLIN & GELTING

FRANZ GERTSCH
1930 MÖRIGEN, SCHWEIZ / SWITZERLAND — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN RÜSCHEGG, SCHWEIZ / SWITZERLAND

KATHARINA GROSSE
1961 FREIBURG — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN BERLIN

ERICH HECKEL
1883 DÖBELN — 1970 RADOLFZELL

HERMANN HESSE
1877 CALW — 1962 MONTAGNOLA

CARL HOFER
1878 KARLSRUHE — 1955 BERLIN

ALEXEJ VON JAWLENSKY
1865 TORSCHOK — 1941 WIESBADEN

ERNST LUDWIG KIRCHNER
1880 ASCHAFFENBURG — 1938 DAVOS

KARIN KNEFFEL
1957 MARL — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN DÜSSELDORF / DUSSELDORF

CHRISTOPHER LEHMPFUHL
1972 BERLIN — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN BERLIN

MAX LIEBERMANN
1847 BERLIN — 1935 BERLIN

AUGUST MACKE
1887 MESCHEDE — 1914 PERTHES-LES-HURLUS

MARTIN MATSCHINSKY
1921 BERLIN — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN BERLIN
BRIGITTE MATSCHINSKY-DENNINGHOFF
1923 GRÖTZINGEN — 2011 BERLIN

GEORG MEISTERMANN
1911 SOLINGEN — 1990 KÖLN / COLOGNE

OTTO MUELLER
1874 LIEBAU/RIESENGEBIRGE / GIANT MOUNTAINS — 1930 OBERNIGK/BRESLAU

GABRIELE MÜNTER
1877 BERLIN — 1962 MURNAU

EMIL NOLDE
1867 NOLDE — 1956 SEEBÜLL

HANS PURRMANN
1880 SPEYER — 1966 BASEL

GERHARD RICHTER
1932 DRESDEN — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN KÖLN / COLOGNE

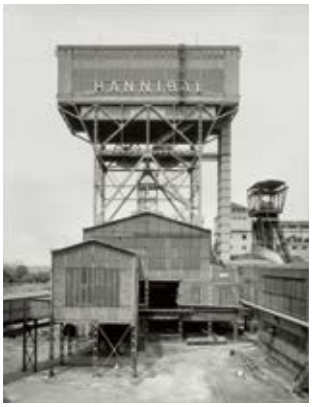
CHRISTIAN ROHLFS
1849 GROSS NIENDORF — 1938 HAGEN

HIROSHI SUGIMOTO
1948 TOKIO / TOKYO — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN NEW YORK & TOKIO / TOKYO

LESSER URY
1861 BIRNBAUM BEI / NEAR POSEN — 1931 BERLIN

MICHAEL VAN OFEN
1956 ESSEN — LEBT & ARBEITET / LIVES & WORKS IN DÜSSELDORF / DUSSELDORF

Bernd & Hilla Becher



ZECHE HANNIBAL, BOCHUM, 1973
S./p. 70

Silbergelatineabzug, Vintageprint
40,3 x 30,8 cm
Rückseitig signiert
PROVENIENZ: Atelier der Künstler; Sammlung Alfred Schmidt, Gelsenkirchen; Nachlass Alfred Schmidt, Gelsenkirchen
LITERATUR: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), »Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten«, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Museé national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, München 2003, Abb. 65; Bernd und Hilla Becher, »Zeche Hannibal«, Ausst.-Kat. Huis Marseille, Stiftung für Photographie, Amsterdam, München 2000, S. 18

Gelatin silver print, vintage print
15 3/4 x 12 in
Signed on the verso
PROVENANCE: The artists' studio; Collection Alfred Schmidt, Gelsenkirchen; Estate of Alfred Schmidt, Gelsenkirchen
LITERATURE: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (ed.), »Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten«, exh.cat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf/Haus der Kunst, Munich/Museé national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin, Munich 2003, no. 65; Bernd und Hilla Becher, »Zeche Hannibal«, exh.cat. Huis Marseille, Stiftung für Photographie, Amsterdam, Munich 2000, p. 18

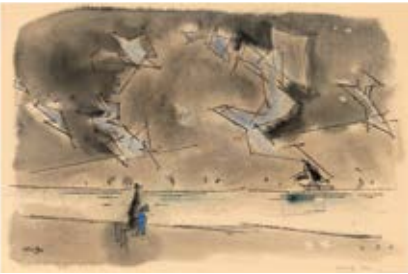
Max Ernst

ARIZONA ROUGE, 1955
S./p. 63

Öl auf Holz
24 x 33 cm
Signiert
Werkverzeichnis Spies/Metken 1998 Nr. 3161
PROVENIENZ: Sammlung Aram D. Mouradian, Paris; Sotheby's New York (1990); Privatsammlung New York
LITERATUR: Peter Blum Gallery, »Kindred Spirits. Native American Influences on 20th Century Art«, New York 2011, S. 149; Werner Spies/Sigrid Metken/Günter Metken, »Max Ernst Œuvre-Katalog Werke 1953-1964«, Bd. VI, Houston/Köln 1998, Nr. 3161; Edward Quinn, »Max Ernst«, Zurich/Freiburg i. Br. 1976, Nr. 353; Sarane Alexandrian, »Dictionnaire de la peinture surréaliste«, Paris 1973, S. 60; Jean Saucet (Hg.)/Sarane Alexandrian/Patrick Waldberg, »Max Ernst«, Berlin 1971, S. 60
AUSSTELLUNGEN: Peter Blum Gallery, »Kindred Spirits. Native American Influences on 20th Century Art«, New York 2011/12

Oil on wood
9 1/2 x 13 in
Signed
Catalogue Raisonné by Spies/Metken 1998 no. 3161
PROVENANCE: Collection Aram D. Mouradian, Paris; Sotheby's New York (1990); Private Collection New York
LITERATURE: Peter Blum Gallery, »Kindred Spirits. Native American Influences on 20th Century Art«, New York 2011, p. 149; Werner Spies/Sigrid Metken/Günter Metken, »Max Ernst Œuvre-Katalog Werke 1953–1964«, vol. VI, Houston/Cologne 1998, no. 3161; Edward Quinn, »Max Ernst«, Zurich/Freiburg i. Br. 1976, no. 353; Sarane Alexandrian, »Dictionnaire de la peinture surréaliste«, Paris 1973, p. 60; Jean Saucet (ed.)/Sarane Alexandrian/Patrick Waldberg, »Max Ernst«, Berlin 1971, p. 60
EXHIBITED: Peter Blum Gallery, »Kindred Spirits. Native American Influences on 20th Century Art«, New York 2011/12

Lyonel Feininger



DANCING SKY, 1950
S./pp. 14, 51

Aquarell und Tusche auf Papier
31,8 x 47,5 cm
Signiert, betitelt und »13.VII.50« datiert sowie auf der Rückseite »NY 13596« bezeichnet
Registriert im Archiv des Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin unter der Nummer 1278-07-31-14
Expertise: Achim Moeller, Geschäftsleiter des Lyonel Feininger Project LLC, New York
PROVENIENZ: Curt Valentin Gallery, New York; Privatsammlung Venedig; Sammlung Margaret & Robert Willson, Texas (seit 1988)
LITERATUR: Curt Valentin Gallery (Hg.), »Lyonel Feininger«, Ausst.-Kat., New York 1952, Nr. 34
AUSSTELLUNGEN: McNay Art Museum, »Close to Home: San Antonio Collects Works on Paper«, San Antonio 1996; San Antonio Museum Association, »Private Treasures«, San Antonio 1988; Curt Valentin Gallery, »Lyonel Feininger«, New York 1952

Watercolour and Indian ink on paper
12 1/2 x 18 2/3 in
Signed, titled and dated »13.VII.50«
On the verso marked »NY 13596«
Registered at the Lyonel Feininger Project LLC New York/Berlin as no. 1278-07-31-14
Certificate of Authenticity by Achim Moeller, director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York
PROVENANCE: Curt Valentin Gallery, New York; Private Collection Venice; Collection Margaret & Robert Willson, Texas (since 1988)
LITERATURE: Curt Valentin Gallery (ed.), »Lyonel Feininger«, exh.cat., New York 1952, no. 34
EXHIBITED: McNay Art Museum, »Close to Home: San Antonio Collects Works on Paper«, San Antonio 1996; San Antonio Museum Association, »Private Treasures«, San Antonio 1988; Curt Valentin Gallery, »Lyonel Feininger«, New York 1952

Klaus Fußmann

APFELBLÜTE, 2010
S./p. 61

Öl auf Leinwand
26,5 x 30,5 cm
Signiert mit dem Monogramm und »10« datiert sowie auf der Rückseite nochmals signiert und »10« datiert
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
10 1/2 x 12 in
Signed with the initials and dated »10«
On the verso signed and dated »10« again
PROVENANCE: The artist's studio

Klaus Fußmann

BIRKEN AN DER SEE, 2005
S./p. 60

Öl auf Leinwand
35,5 x 40 cm
Signiert und auf der Rückseite nochmals signiert und »05« datiert
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
14 x 15 3/4 in
Signed
On the verso signed and dated »05« again
PROVENANCE: The artist's studio

Klaus Fußmann

SONNENUNTERGANG, 2006
S./p. 62

Öl auf Leinwand
18,5 x 24,3 cm
Signiert und auf der Rückseite nochmals signiert mit dem Monogramm und »6« datiert sowie auf dem Keilrahmen signiert und datiert
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
7 1/4 x 9 1/2 in
Signed
On the verso signed with the initials and dated »6« also signed and dated on the stretcher
PROVENANCE: The artist's studio

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 1), ZINNOBERROT, 2002
S./pp. 15–24, 28-29

Farbholzschnitt auf Kumohadamashi Japan von Heizaburo Iwano
Darstellung: 47 x 64 cm, Blatt: 72 x 89 cm
Rückseitig signiert und »1/18« nummeriert
Auflage: Eines der wenigen in der ursprünglichen Auflage von 2002 gedruckten Exemplare
Herausgeber: Franz Gertsch
Vorläufiges Werkverzeichnis Mason 2013 Nr. 22. Detail 1
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Deutschland
LITERATUR: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (Hg.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Köln 2013, S. 123

Colour woodcut on Kumohadamashi Japan paper by Heizaburo Iwano
Image: 18 1/2 x 25 1/4 in, Sheet: 28 1/3 x 35 in
On the verso signed and »1/18« numbered
One of the rare prints of the genuine print run of 2002
Editor: Franz Gertsch
Interim Catalogue Raisonné by Mason 2013 no. 22. Detail 1
PROVENANCE: The artist's studio; Private Collection Germany
LITERATURE: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (ed.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, exh.cat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Cologne 2013, p. 123

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 2), BLAU, 2002
S./p. 26

Farbholzschnitt auf Kumohadamashi Japan von Heizaburo Iwano
Darstellung: 47 x 64 cm, Blatt: 72 x 89 cm
Rückseitig signiert und »3/18« nummeriert
Auflage: Eines der wenigen in der ursprünglichen Auflage von 2002 gedruckten Exemplare
Herausgeber: Franz Gertsch
Vorläufiges Werkverzeichnis Mason 2013 Nr. 22. Detail 2
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Deutschland
LITERATUR: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (Hg.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Köln 2013, S. 123

Colour woodcut on Kumohadamashi Japan paper by Heizaburo Iwano
Image: 18 1/2 x 25 1/4 in, Sheet: 28 1/3 x 35 in
On the verso signed and numbered »3/18«
One of the rare prints of the genuine print run of 2002
Editor: Franz Gertsch
Interim Catalogue Raisonné by Mason 2013 no. 22. Detail 2
PROVENANCE: The artist's studio; Private Collection Germany
LITERATURE: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (ed.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, exh.cat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Cologne 2013, p. 123

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 3), GRAU, 2002
S./p. 25

Farbholzschnitt auf Kumohadamashi Japan von Heizaburo Iwano
Darstellung: 47 x 64 cm, Blatt: 72 x 89 cm
Rückseitig signiert und »3/18« nummeriert
Auflage: Eines der wenigen in der ursprünglichen Auflage von 2002 gedruckten Exemplare
Herausgeber: Franz Gertsch
Vorläufiges Werkverzeichnis Mason 2013 Nr. 22. Detail 3
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Deutschland
LITERATUR: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (Hg.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Köln 2013, S. 123

Colour woodcut on Kumohadamashi Japan paper by Heizaburo Iwano
Image: 18 1/2 x 25 1/4 in, Sheet: 28 1/3 x 35 in
On the verso signed and numbered »3/18«
One of the rare prints of the genuine print run of 2002
Editor: Franz Gertsch
Interim Catalogue Raisonné by Mason 2013 no. 22. Detail 3
PROVENANCE: The artist's studio; Private Collection Germany
LITERATURE: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (ed.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, exh.cat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Cologne 2013, p. 123

Franz Gertsch

GRÄSER I (DETAIL 5), GRÜN, 2002
S./p. 27, COVER

Farbholzschnitt auf Kumohadamashi Japan von Heizaburo Iwano
Darstellung: 47 x 64 cm, Blatt: 72 x 89 cm
Rückseitig signiert und »2/18« nummeriert
Auflage: Eines der wenigen in der ursprünglichen Auflage von 2002 gedruckten Exemplare
Herausgeber: Franz Gertsch
Vorläufiges Werkverzeichnis Mason 2013 Nr. 22. Detail 5
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Deutschland
LITERATUR: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (Hg.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Köln 2013, S. 123

Colour woodcut on Kumohadamashi Japan paper by Heizaburo Iwano
Image: 18 1/2 x 25 1/4 in, Sheet: 28 1/3 x 35 in
On the verso signed and »2/18« numbered
One of the rare prints of the genuine print run of 2002
Editor: Franz Gertsch
Interim Catalogue Raisonné by Mason 2013 no. 22. Detail 5
PROVENANCE: The artist's studio; Private Collection Germany
LITERATURE: Andrea Firmenich/Johannes Janssen (ed.), »Franz Gertsch Holzschnitte. Aus der Natur gerissen«, exh.cat. Museum Sinclair-Haus/Altana Kulturstiftung, Cologne 2013, p. 123

Katharina Grosse

ROCK, 2005
S./pp. 30–31

Acryl auf Carrara Marmor
ca. 20 x 10 x 14 cm
Signiert und »XXII/XXV« nummeriert auf dem beiliegenden Zertifikat
Ein Exemplar der Edition befindet sich im Museum of Modern Art, New York
Auflage: 55 arabisch + XXV römisch nummerierte Exemplare mit Unikatcharakter; Edition für Parkett Nr. 74, Zürich
PROVENIENZ: Atelier der Künstlerin; Parkett Verlag Zürich; Privatsammlung Zürich
LITERATUR: »Parkett Nr. 74«, Zürich 2005, S. 149 + 210

Acrylic on Carrara marble
ca. 7 3/4 x 4 x 5 1/2 in
Signed and numbered »XXII/XXV« on the accompanying certificate
Another copy of this edition is part of the collection of the Museum of Modern Art, New York
Edition of 55 Arabic + XXV Roman numbered copies with unique character; Edition for Parkett no. 74, Zurich
PROVENANCE: The artist's studio; Parkett Verlag Zurich; Private Collection Zurich
LITERATURE: »Parkett no. 74«, Zurich 2005, p. 149 + 210

Erich Heckel

DORFSTRASSE, 1907
S./pp. 1, 46

Wachskreide auf Papier
36,5 x 45,7 cm
Signiert und »07« datiert sowie rückseitig »Dorfstrasse« von Siddi Heckel betitelt
Expertise: Renate Ebner, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
PROVENIENZ: Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1965); Privatsammlung Bremen; Privatsammlung London (seit den 1960er Jahren)
LITERATUR: Galerie Roman Norbert Ketterer/Galerie Wolfgang Ketterer/Kunstverein Hannover, »Erich Heckel. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen«, Ausst.-Kat., Campione d'Italia/München/Hannover 1966, Nr. 52, S. 60; Tate Gallery, »Painters of the Brücke«, Ausst.-Kat., London 1964, Nr. 21, S. 31; Folkwang Museum, »Brücke 1905-1913: eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus«, Ausst.-Kat., Essen 1958, Nr. 18, S. 40; Städtisches Kunstmuseum Duisburg, »Erich Heckel«, Ausst.-Kat., Duisburg 1957, Nr. 69; Gerhard Wietek/Oldenburger Kunstverein (Hg.), »Maler der »Brücke« in Dangast 1907 bis 1912: Karl Schmidt-Rottluf, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter«, Ausst.-Kat., Oldenburg 1957, Nr. 88, S. 91
AUSSTELLUNGEN: Galerie Roman Norbert Ketterer/Galerie Wolfgang Ketterer/Kunstverein Hannover, »Erich Heckel. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen«, Campione d'Italia/München/Hannover 1966; Tate Gallery, »Painters of the Brücke«, London 1964; Folkwang Museum, »Brücke 1905-1913: eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus«, Essen 1958; Oldenburger Kunstverein, »Maler der »Brücke« in Dangast 1907 bis 1912: Karl Schmidt-Rottluf, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter«, Oldenburg 1957; Städtisches Kunstmuseum, »Erich Heckel«, Duisburg 1957

Wax crayon on paper
14 1/3 x 18 in
Signed and dated »07«
On the verso titled »Dorfstrasse« by Siddi Heckel
Certificate of Authenticity by Renate Ebner, Estate of Erich Heckel, Hemmenhofen
PROVENANCE: Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1965); Private Collection Bremen; Private Collection London (since the 1960s)
LITERATURE: Galerie Roman Norbert Ketterer/Galerie Wolfgang Ketterer/Kunstverein Hannover, »Erich Heckel. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen«, exh.cat., Campione d'Italia/Munich/Hanover 1966, no. 52, p. 60; Tate Gallery, »Painters of the Brücke«, exh.cat., London 1964, no. 21, p. 31; Folkwang Museum, »Brücke 1905-1913: eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus«, exh.cat., Essen 1958, no. 18, p. 40; Städtisches Kunstmuseum Duisburg, »Erich Heckel«, exh.cat., Duisburg 1957, no. 69; Gerhard Wietek/Oldenburger Kunstverein (ed.), »Maler der »Brücke« in Dangast 1907 bis 1912: Karl Schmidt-Rottluf, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter«, exh.cat., Oldenburg 1957, no. 88, p. 91
EXHIBITED: Galerie Roman Norbert Ketterer/Galerie Wolfgang Ketterer/Kunstverein Hannover, »Erich Heckel. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen«, Campione d'Italia/Munich/Hanover 1966; Tate Gallery, »Painters of the Brücke«, London 1964; Folkwang Museum, »Brücke 1905-1913: eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus«, Essen 1958; Oldenburger Kunstverein, »Maler der »Brücke« in Dangast 1907 bis 1912: Karl Schmidt-Rottluf, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter«, Oldenburg 1957; Städtisches Kunstmuseum, »Erich Heckel«, Duisburg 1957

Hermann Hesse

DORFLANDSCHAFT, 1921
S./p. 45

Aquarell auf Papier
24,7 x 18,7 cm
»22.VII.21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Bruno Hesse; Sammlung Rosa Hesse; Nachlass Rosa Hesse

Watercolour on paper
9 3/4 x 7 1/3 in
Dated »22.VII.21«
Provenance: The artist's studio; Collection Bruno Hesse; Collection Rosa Hesse; Estate of Rosa Hesse

Carl Hofer

MONTAGNOLA (TESSIN), ca. 1930
S./pp. 48–49

Öl auf Leinwand
80 x 100 cm
Signiert mit dem Monogramm und rückseitig mit dem Etikett des »Riksförbundet för Bildande Konst« versehen
Werkverzeichnis Wohlert/Eisenbeis 2008 Nr. 929
Expertise: Karl Bernhard Wohlert, Dortmund
PROVENIENZ: Nachlass Carl Hofer (Nr. 284); Galerie Wirnitzer, Baden-Baden; Baukunst-Galerie, Köln; Privatsammlung Köln
LITERATUR: Karl Bernhard Wohlert/Markus Eisenbeis, »Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde«, Bd. I, Bonn 2008, Nr. 929; Karl Bernhard Wohlert/Markus Eisenbeis, »Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde«, Bd. II, Bonn 2008, Nr. 929; Baukunst-Galerie, »Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik«, Ausst.-Kat., Köln 1975, Nr. 28; E. Plunien, »Ein Klassizist endet im Pessimismus«, in: Die Welt, Nr. 291, 14.12.1972, Hamburg 1972, S. 20; Kunsthalle Wilhelmshaven (Hg.), »Karl Hofer. Retrospektiv-Ausstellung. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien«, Ausst.-Kat., Wilhelmshaven 1969, Nr. 10
AUSSTELLUNGEN: Galerie auf der Empore – Universität Konstanz, »Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen von Karl Hofer«, Konstanz

Oil on canvas
31 1/2 x 39 1/3 in
Signed with the initials
On the verso with a label of »Riksförbundet för Bildande Konst«
Catalogue Raisonné by Wohlert/Eisenbeis 2008 no. 929
Certificate of Authenticity by Karl Bernhard Wohlert, Dortmund
PROVENANCE: Estate of Carl Hofer (no. 284); Galerie Wirnitzer, Baden-Baden; Baukunst-Galerie, Cologne; Private Collection Cologne
LITERATURE: Karl Bernhard Wohlert/Markus Eisenbeis, »Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde«, vol. I, Bonn 2008, no. 929; Karl Bernhard Wohlert/Markus Eisenbeis, »Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde«, vol. II, Bonn 2008, no. 929; Baukunst-Galerie, »Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik«, exh.cat., Cologne 1975, no. 28; E. Plunien, »Ein Klassizist endet im Pessimismus«, in: Die Welt, no. 291, 14.12.1972, Hamburg 1972, p. 20; Kunsthalle Wilhelmshaven (ed.), »Karl Hofer. Retrospektiv-Ausstellung. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien«, exh.cat., Wilhelmshaven 1969, no. 10
EXHIBITED: Galerie auf der Empore – Universität Konstanz, »Ölbilder, Aquarelle,

1979; Baukunst Galerie, »Karl Hofer«, Köln 1978; Baukunst-Galerie, »Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik«, Köln 1975; Baukunst-Galerie, »Karl Hofer. Ölbilder, Zeichnungen, Druckgraphik der Jahre 1922 bis 1955«, Köln 1972/1973; Kunsthalle Wilhelmshaven, »Karl Hofer. Retrospektiv-Ausstellung. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien«, Wilhelmshaven 1969; Baukunst-Galerie, »Anlässlich der 90. Wiederkehr des Geburtstages von Karl Hofer«, Köln 1968; Riksförbundet for Bildande Konst, »Tysk nutidskonst/Deutsche Gegenwartskunst«, Wanderausstellung Nr. 164, Stockholm (u.a.) 1956/57

Zeichnungen von Karl Hofer«, Konstanz 1979; Baukunst Galerie, »Karl Hofer«, Cologne 1978; Baukunst-Galerie, »Retrospektiv-Ausstellung Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik«, Cologne 1975; Baukunst-Galerie, »Karl Hofer. Ölbilder, Zeichnungen, Druckgraphik der Jahre 1922 bis 1955«, Cologne 1972/1973; Kunsthalle Wilhelmshaven, »Karl Hofer. Retrospektiv-Ausstellung. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien«, Wilhelmshaven 1969; Baukunst-Galerie, »Anlässlich der 90. Wiederkehr des Geburtstages von Karl Hofer«, Cologne 1968; Riksförbundet for Bildande Konst, »Tysk nutidskonst/Deutsche Gegenwartskunst«, travelling exhibition no. 164, Stockholm (et al.) 1956/57

Alexej von Jawlensky

VARIATION – RÊVE D'OR, 1918
S./p. 39

Öl auf leinenstrukturiertem Malpapier
35,6 x 27,2 cm
Signiert mit dem Monogramm sowie rückseitig »5« nummeriert und »A/12« bezeichnet
Auf der Rückseite des Unterlagekartons nochmals signiert und datiert sowie eigenhändig vom Künstler »Variation sur un Thème »Rêve d'or««, »Russe« und »Ascona (Tessin)« bezeichnet
Fortschreibung des Werkverzeichnis Jawlensky Bianconi 2005 Nr. 2352
Expertise: Alexej von Jawlensky Archiv SA, Locarno
PROVENIENZ: Privatsammlung Deutschland (um 1960); Galerie Ludorff, Düsseldorf (2005); Privatsammlung Rheinland
LITERATUR: Alexej von Jawlensky-Archiv (Hg.), »Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenksy«, Band 2, Locarno/Zürich 2005, S. 19
AUSSTELLUNGEN: Palais Electoral, »Exposition Internationale d'Art Moderne«, Genf 1920/21

Oil on linen-structured card
14 x 10 2/3 in
Signed with the initials
On the verso numbered »5« and marked »A/12«
Signed again, dated and marked »Variation sur un Thème »Rêve d'or««, »Russe« and »Ascona (Tessin)« by the artist's hand on the underlying cardboard
Addendum of the Catalogue Raisonné by Jawlensky Bianconi 2005 no. 2352
Certificate of Authenticity by Alexej von Jawlensky Archiv SA, Locarno
PROVENANCE: Private Collection Germany (ca. 1960); Galerie Ludorff, Dusseldorf (2005); Private Collection Rhineland
LITERATURE: Alexej von Jawlensky-Archiv (ed.), »Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenksy«, vol. 2, Locarno/Zurich 2005, p. 19
EXHIBITED: Palais Electoral, »Exposition Internationale d'Art Moderne«, Geneva 1920/21

Ernst Ludwig Kirchner

MÜGGELSEE (SEGELBOOTE), ca. 1910
S./p. 44

Bleistift und Aquarell auf Papier
21,4 x 27,6 cm
Signiert und rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel versehen sowie »A Dre/Aa 11« und »K 1399« nummeriert sowie »DL503«, »0295«, »1005« nummeriert und »DOGANA IV - I +« gestempelt
Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert
PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers; Sammlung Serge Sabarsky, New York (8.10.1969); Parke-Bernet, New York (November 1970); Galerie Dr. Rainer Horstmann (um 1971); Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1974-1975); Sammlung Irmtraut Werner, Wien; Nachlass Irmtraut Werner, Wien; Privatsammlung Wien
LITERATUR: Albertina Museum, »Kirchner-Heckel-Nolde, Die Sammlung Werner«, Ausst.-Kat., Wien 2012, S. 74-75; Wilhelm Grosshennig, »Ausstellung Deutscher und Französischer Meisterwerke des 20. Jahrhunderts«, Düsseldorf 1974; Galerie Wilhelm Grosshennig, »Ausstellungs- und Angebotskatalog deutscher und französischer Kunstwerke des 20. Jahrhunderts«, Düsseldorf 1974
AUSSTELLUNGEN: Albertina Museum, »Kirchner Heckel Nolde, Die Sammlung Werner«, Wien 2012

Pencil and watercolour on paper
8 1/2 x 10 3/4 in
Signed
On the verso with the Basel estate stamp numbered »A Dre/Aa 11« and »K 1399« also numbered »DL503«, »0295«, »1005« and stamped »DOGANA IV - I +«
The work has been registered by the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern
PROVENANCE: Estate of the artist; Collection Serge Sabarsky, New York (8.10.1969); Parke-Bernet, New York (November 1970); Galerie Dr. Rainer Horstmann (ca. 1971); Wilhelm Grosshennig, Dusseldorf (1974-1975); Collection Irmtraut Werner, Vienna; Estate of Irmtraut Werner, Vienna; Private Collection Vienna
LITERATURE: Albertina Museum, »Kirchner-Heckel-Nolde, Die Sammlung Werner«, exh. cat., Vienna 2012, p. 74-75; Wilhelm Grosshennig, »Ausstellung Deutscher und Französischer Meisterwerke des 20. Jahrhunderts«, Dusseldorf 1974; Galerie Wilhelm Grosshennig, »Ausstellungs- und Angebotskatalog deutscher und französischer Kunstwerke des 20. Jahrhunderts«, Dusseldorf 1974
EXHIBITED: Albertina Museum, »Kirchner Heckel Nolde, Die Sammlung Werner«, Vienna 2012

Karin Kneffel

OHNE TITEL (LANDSCHAFT), 1998
S./pp. 32–33

Öl auf Leinwand
140 x 160 cm
Rückseitig signiert, datiert und »G VI« nummeriert
PROVENIENZ: Atelier der Künstlerin; Galerie Johnen und Schöttle, Köln; Privatsammlung Barcelona
LITERATUR: Susanne Knorr/Ulrike Pennewitz/Kai Uwe Schierz (Hg.), »Rom sehen und sterben… Perspektiven auf die Ewige Stadt. Um 1500-2011«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Erfurt, Bielefeld 2011, S. 324/325; Daniel J. Schreiber (Hg.), »Karin Kneffel 1990-2010«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, Nr. 54, S. 133; Achim Sommer (Hg.), »Karin Kneffel«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden, Ostfildern 2001, Nr. 15, S. 38
AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Erfurt, »Rom sehen und sterben… Perspektiven auf die Ewige Stadt um 1500-2011«, Erfurt 2011; Kunsthalle Emden, »Karin Kneffel«, Emden 2001

Oil on canvas
55 x 63 in
On the verso signed, dated and numbered »G VI«
PROVENANCE: The artist's studio; Galerie Johnen und Schöttle, Cologne; Private Collection Barcelona
LITERATURE: Susanne Knorr/Ulrike Pennewitz/Kai Uwe Schierz (ed.), »Rom sehen und sterben… Perspektiven auf die Ewige Stadt. Um 1500-2011«, exh.cat. Kunsthalle Erfurt, Bielefeld 2011, pp. 324/325; Daniel J. Schreiber (ed.), »Karin Kneffel 1990-2010«, exh.cat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, no. 54, p. 133; Achim Sommer (ed.), »Karin Kneffel«, exh. cat. Kunsthalle Emden, Ostfildern 2001, no. 15, p. 38
EXHIBITED: Kunsthalle Erfurt, »Rom sehen und sterben… Perspektiven auf die Ewige Stadt um 1500-2011«, Erfurt 2011; Kunsthalle Emden, »Karin Kneffel«, Emden 2001

Christopher Lehmpfuhl

SOMMERTAG AM SCHLACHTENSEE, 2016
S./pp. 58–59

Öl auf Leinwand
120 x 140 cm
Signiert und »16« datiert
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
47 1/4 x 55 in
Signed and dated »16«
PROVENANCE: The artist's studio

Max Liebermann

GARTENLOKAL AN DER HAVEL UNTER BÄUMEN, 1933
S./p. 56

Öl auf Leinwand
42,5 x 50,5 cm
Signiert
Aufgenommen in den in Vorbereitung befindlichen Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde von Prof. Dr. Matthias Eberle unter der Nummer »1933/9«
Expertise: Prof. Dr. Matthias Eberle, Berlin
PROVENIENZ: Privatsammlung Süddeutschland
LITERATUR: Martin Faass (Hg.), »Max Liebermann. Biergärten und Caféterrassen. Von ländlicher Wirtschaft zu bürgerlicher Sommerfrische«, Ausst.-Kat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2016, Nr. 33; Robert Fleck (Hg.), »Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne«, Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Hamburger Kunsthalle, Köln 2011, Nr. 144
AUSSTELLUNGEN: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Biergärten und Caféterrassen. Von ländlicher Wirtschaft zu bürgerlicher Sommerfrische«, Berlin 2016; Hamburger Kunsthalle, »Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne«, Hamburg 2011/2012

Oil on canvas
16 3/4 x 20 in
Signed
The work has been registered for the addendum of the catalogue raisonné of the paintings, currently being prepared by Prof. Dr. Matthias Eberle as number »1933/9«
Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Matthias Eberle, Berlin
PROVENANCE: Private Collection Southern Germany
LITERATURE: Martin Faass (ed.), »Max Liebermann. Biergärten und Caféterrassen. Von ländlicher Wirtschaft zu bürgerlicher Sommerfrische«, exh.cat. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2016, no. 33; Robert Fleck (ed.), »Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne«, exh.cat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Hamburger Kunsthalle, Cologne 2011, no. 144
EXHIBITED: Liebermann-Villa am Wannsee, »Max Liebermann. Biergärten und Caféterrassen. Von ländlicher Wirtschaft zu bürgerlicher Sommerfrische«, Berlin 2016; Hamburger Kunsthalle, »Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne«, Hamburg 2011/2012

August Macke

AM THUNER SEE, PICKNICK NACH DEM SEGELN, 1913
S./pp. 54–55

Aquarell auf Papier
27 x 39,6 cm
Rückseitig betitelt von Elisabeth Macke und »Gelb-Blau, Öl auf Papier, Nr. G. 31« bezeichnet
Werkverzeichnis Heiderich 1997 Nr. 380
PROVENIENZ: Elisabeth Macke; Privatsammlung; Karl und Faber, München (1990); Nierendorf, Berlin (1991); Privatsammlung Berlin
LITERATUR: Museum de Fundatie, »Wilden. Expressionisme van ›Brücke‹ en ›Der blaue Reiter‹«, Ausst.-Kat., Zwolle 2016, Abb. S. 144; Helen Hirsch/Klara Drenker-Nagels

Watercolour on paper
10 2/3 x 15 2/3 in
On the verso titled by Elisabeth Macke and marked »Gelb-Blau, Öl auf Papier, no. G. 31«
Catalogue Raisonné by Heiderich 1997 no. 380
PROVENANCE: Elisabeth Macke; Private Collection; Karl und Faber, Munich (1990); Nierendorf, Berlin (1991); Private Collection Berlin
LITERATURE: Museum de Fundatie, »Wilden. Expressionisme van ›Brücke‹ en ›Der blaue Reiter‹«, exh.cat., Zwolle 2016, ill. p. 144; Helen Hirsch/Klara Drenker-Nagels (ed.),

(Hg.), »August Macke und die Schweiz«, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun/Verein August-Macke-Haus e.V. Bonn, Ostfildern 2013, S. 52; Ursula Heiderich, »August Macke. Aquarelle. Werkverzeichnis«, Ostfildern 1997, Nr. 380; Andrea Firmenich/Ursula Heiderich (Hg.), »August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge – Aquarelle und Zeichnungen«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, Köln 1992, Nr. 180, S. 169; Internationaler Kunsthandel im Martin-Gropius-Bau, »Orangerie '91«, Ausst.-Kat., Berlin 1991, S. 289
AUSSTELLUNGEN: Museum de Fundatie, »Wilden. Expressionisme van ›Brücke‹ en ›Der blaue Reiter‹«, Zwolle 2016; Kunstmuseum Thun, »August Macke und die Schweiz«, Thun 2013; Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte/Museo Thyssen-Bornemisza, »August Macke. Aquarelle«, Münster/Madrid 1997/98; Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, »August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge«, Emden/Ulm/Bonn, 1992/93; Internationaler Kunsthandel im Martin-Gropius-Bau, »Orangerie '91«, Berlin 1991

»August Macke und die Schweiz«, exh.cat. Kunstmuseum Thun/August-Macke-Haus Bonn, Ostfildern 2013, p. 52; Ursula Heiderich, »August Macke. Aquarelle. Werkverzeichnis«, Ostfildern 1997, no. 380; Andrea Firmenich/Ursula Heiderich (ed.), »Gesang von der Schönheit der Dinge. Aquarelle und Zeichnungen«, exh.cat. Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, Cologne 1992, no. 108, p. 169; Internationaler Kunsthandel im Martin-Gropius-Bau, »Orangerie '91«, exh. cat., Berlin 1991, p. 289
EXHIBITED: Museum de Fundatie, »Wilden. Expressionisme van ›Brücke‹ en ›Der blaue Reiter‹«, Zwolle 2016; Kunstmuseum Thun, »August Macke und die Schweiz«, Thun 2013; Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte/Museo Thyssen-Bornemisza, »August Macke. Aquarelle«, Münster/Madrid 1997/98; Kunsthalle Emden/Museum Ulm/Kunstmuseum Bonn, »August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge«, Emden/Ulm/Bonn, 1992/93; Internationaler Kunsthandel im Martin-Gropius-Bau, »Orangerie '91«, Berlin 1991

Martin & Brigitte Matschinsky-Denninghoff

REGENBAUM II, 1988
S./p. 52

Messing und Zinn
h = 40 cm
Auf der Unterseite »88« datiert, (fälschlicherweise) »Renbaum II« betitelt, »M-D« und »WV 600« bezeichnet
Unikat
Werkverzeichnis Költzsch 1992 Nr. 600
PROVENIENZ: Atelier der Künstler; Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart (1992); Privatsammlung Stuttgart
LITERATUR: Georg W. Költzsch (Hg.), »Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen«, Köln 1992, Nr. 600

Brass and tin
h= 15 3/4 in
Dated »88«, (mistakenly) titled »Renbaum II« and marked »M-D« and »WV 600« on the bottom
Unique work
Catalogue Raisonné by Költzsch 1992 no. 600
PROVENANCE: The artists' studio; Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart (1992); Private Collection Stuttgart
LITERATURE: Georg W. Költzsch (ed.), »Matschinsky-Denninghoff, Monographie und Werkverzeichnis der Skulpturen«, Cologne 1992, no. 600

Georg Meistermann

BLÄTTER I, 1988
S./p. 50

Öl auf Leinwand
40 x 50 cm
Rückseitig signiert mit dem Monogramm und »88« datiert
Werkverzeichnis Herold 1991 Nr. 765
PROVENIENZ: Privatsammlung Hannover
LITERATUR: Kunstmuseum Solingen/Kunstmuseum Bayreuth/Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, »Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag«, Ausst.-Kat., Berlin 2011, S. 119; Inge Herold, »Georg Meistermann – Monographie und Werkverzeichnis«, Köln 1991, Nr. 765; Galerie Nathan, »Georg Meistermann«, Ausst.-Kat., Zürich 1988, S. 34; ASB Gallery, »Georg Meistermann«, Ausst.-Kat., Barcelona 1989, Nr. 23; Galerie Heimeshoff, »Georg Meistermann – Neue Arbeiten«, Essen 1989, Nr. 34
AUSSTELLUNGEN: Kunstmuseum Solingen/Kunstmuseum Bayreuth/Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, »Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag«, Solingen/Bayreuth/Linnich 2011/2012; Galerie Nathan, »Georg Meistermann«, Zürich 1988/1989; ASB Gallery, »Georg Meistermann«, Barcelona 1989; Galerie Heimeshoff, »Georg Meistermann – Neue Arbeiten«, Essen 1989

Oil on canvas
15 3/4 x 19 2/3 in
On the verso signed with the initials and dated »88«
Catalogue Raisonné by Herold 1991 no. 765
PROVENANCE: Private Collection Hanover
LITERATURE: Kunstmuseum Solingen/Kunstmuseum Bayreuth/Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, »Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag«, exh.cat., Berlin 2011, p. 119; Inge Herold, »Georg Meistermann – Monographie und Werkverzeichnis«, Cologne 1991, no. 765; Galerie Nathan, »Georg Meistermann«, exh. cat., Zurich 1988, p. 34; ASB Gallery, »Georg Meistermann«, exh.cat. Barcelona 1989, no. 23; Galerie Heimeshoff, »Georg Meistermann – Neue Arbeiten«, Essen 1989, no. 34
EXHIBITED: Kunstmuseum Solingen/Kunstmuseum Bayreuth/Deutsches Glasmalerei-Museum Linnich, »Das Leben des Menschen ist eingehüllt in Farbe. Georg Meistermann zum hundertsten Geburtstag«, Solingen/Bayreuth/Linnich 2011/2012; Galerie Nathan, »Georg Meistermann«, Zurich 1988/1989; ASB Gallery, »Georg Meistermann«, Barcelona 1989; Galerie Heimeshoff, »Georg Meistermann – Neue Arbeiten«, Essen 1989

Otto Mueller

SITZENDES MÄDCHEN AM WASSER, ca. 1920
S./pp. 2–3, 47

Farbkreide, Ölkreide, Kohle und Aquarell auf Papier
50 x 34 cm
Signiert
Werkverzeichnis Pirsig/von Lüttichau 2003 Nr. 769
PROVENIENZ: Museum Folkwang, Essen (spätestens seit 1929 bis 1937); Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (1937-1939); Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1939-1945); (vermutlich) Wilma Zelck (Schwägerin von Bernhard A. Böhmer, bis 1948); Stuttgarter Kunstkabinett (1948); Privatsammlung Stuttgart; Privatsammlung Rheinland
LITERATUR: Stuttgarter Kunstkabinett, »3. Graphik-Auktion«, Stuttgart 1948, Nr. 645; »Museum Folkwang. Band I: Moderne Kunst. Malerei, Plastik, Grafik«, Essen 1929, Nr. 615, S. 54

Coloured crayon, oil crayon, charcoal and watercolour on paper
19 2/3 x 13 1/2 in
Signed
Catalogue Raisonné by Pirsig/von Lüttichau 2003 no. 769
PROVENANCE: Museum Folkwang, Essen (at the lastest since 1929 until 1937); Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (1937-1939); Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1939-1945); (probably) Wilma Zelck (Bernhard A. Böhmer's sister-in-law, until 1948); Stuttgarter Kunstkabinett (1948); Private Collection Stuttgart; Private Collection Rhineland
LITERATURE: Stuttgarter Kunstkabinett, »3. Graphik-Auktion«, Stuttgart 1948, no. 645; „Museum Folkwang. vol. I: Moderne Kunst. Malerei, Plastik, Grafik«, Essen 1929, no. 615, p. 54

Gabriele Münter

ROTES MOOS, 1959
S./pp. 40–41

Öl auf Malkarton
33,2 x 40,8 cm
Signiert und »59« datiert
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Dr. Isabelle Jansen, München
PROVENIENZ: Galerie Gunzenhauser, München (1970); Privatsammlung Deutschland

Oil on cardboard
13 x 16 in
Signed and »59« dated
The work has been registered for the catalogue raisonné, currently being prepared by Dr. Isabelle Jansen, Munich
PROVENANCE: Galerie Gunzenhauser, Munich (1970); Private Collection Germany

Emil Nolde

MEER MIT DAMPFER, ca. 1945/48
S./p. 35

Aquarell und Tusche auf Japan
23,8 x 21,3 cm
Signiert
Expertise: Prof. Dr. Manfred Reuther, ehemaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
PROVENIENZ: Privatsammlung Berlin
LITERATUR: Stadtmuseum Lindau (Hg.), »Nolde. Der ungezähmte Strom der Farbe – Aquarelle, Ölgemälde und Grafik von Emil Nolde«, Ausst.-Kat., Lindau 2015, S. 49
AUSSTELLUNGEN: Stadtmuseum Lindau, »Emil Nolde. Der ungezähmte Strom der Farbe«, Lindau 2015

Watercolour and Indian ink on Japan paper
9 1/3 x 8 1/2 in
Signed
Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Manfred Reuther, former director of Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
PROVENANCE: Private Collection Berlin
LITERATURE: Stadtmuseum Lindau (ed.), »Nolde. Der ungezähmte Strom der Farbe – Aquarelle, Ölgemälde und Grafik von Emil Nolde«, exh.cat., Lindau 2015, p. 49
EXHIBITED: Stadtmuseum Lindau, »Emil Nolde. Der ungezähmte Strom der Farbe«, Lindau 2015

Emil Nolde

ABENDLICHE MARSCHLANDSCHAFT, ca. 1935/40
S./p. 37

Aquarell auf Japan
35,1 x 46,8 cm
Signiert
EXPERTISE: Prof. Dr. Manfred Reuther, ehemaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
PROVENIENZ: Jolanthe Nolde; Privatsammlung Süddeutschland; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
LITERATUR: Heidelberger Kunstverein, »Emil Nolde – Gemälde, Aquarelle, Graphik«, Ausst.-Kat., Heidelberg 1958, Nr. 29
AUSSTELLUNGEN: Heidelberger Kunstverein, »Emil Nolde – Gemälde, Aquarelle, Graphik«, Heidelberg 1958

Watercolour on Japan paper
13 3/4 x 18 1/2 in
Signed
Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Manfred Reuther, former director of Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
PROVENANCE: Jolanthe Nolde; Private Collection Southern Germany; Private Collection North Rhine-Westphalia
LITERATURE: Heidelberger Kunstverein, »Emil Nolde – Gemälde, Aquarelle, Graphik«, exh.cat., Heidelberg 1958, no. 29
EXHIBITED: Heidelberger Kunstverein, »Emil Nolde – Gemälde, Aquarelle, Graphik«, Heidelberg 1958

Hans Purrmann

GROSSER KASTANIENBAUM IN LANGENARGEN, ca. 1931
S./p. 57

Öl auf Leinwand
73 x 60 cm
Signiert
Aufgenommen in den in Vorbereitung befindlichen Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde von Dr. Felix Billeter
Expertise: Dr. Felix Billeter, Hans Purrmann Archiv, München
PROVENIENZ: Sammlung Gotthard Jedlicka, Zürich; Privatsammlung Schweiz

Oil on canvas
28 3/4 x 23 2/3 in
Signed
The work has been registered for the catalogue raisonné, currently being prepared by Dr. Felix Billeter, Munich
Certificate of authenticity by Dr. Felix Billeter, Hans Purrmann Archiv, Munich
PROVENANCE: Collection Gotthard Jedlicka, Zurich; Private Collection Switzerland

Gerhard Richter

EIS (1973/1981), 1981
S./pp. 5–13, 66–67

Lack auf Karton, als Umschlag für Richters Künstlerbuch »Eis«
20 x 43,5 cm
Signiert auf der ersten Buchseite und »a.p.« bezeichnet
Unikat. Eines von 16 verschiedenen Artist Proofs, die alle als Umschläge für die Vorzugsausgabe des Künstlerbuches »Eis« verwendet wurden
Auflage: 90 arabisch + X römisch nummerierte + 16 a.p. + ca. 3 weitere
Herausgeber: Galleria Pieroni, Rom
Werkverzeichnis Butin/Gronert/Olbricht 2014 Nr. 58; Werkverzeichnis Butin/Gronert 2004 Nr. 58; Werkverzeichnis Butin 1993 Nr. 48
PROVENIENZ: Privatsammlung Schweiz
LITERATUR: Hubertus Butin/Stefan Gronert/Thomas Olbricht (Hg.), »Gerhard Richter. Editionen 1965-2013«, Ostfildern 2014, Nr. 58; Hubertus Butin/Stefan Gronert, »Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné«, Ostfildern-Ruit 2004, Nr. 58; Hubertus Butin, »Gerhard Richter. Editionen 1965-1993«, München 1993, Nr. 48

Lacquer on card used as jacket for Richter's artists book »Eis«
7 3/4 x 17 in
Signed and marked »a.p.« on the first page in the book
Unique work. One of 16 different artist proofs, which were all used as jackets for the Collector’s edition of the artist book »Eis«
Edition of 90 Arabic + X Roman numbered copies + 16 a.p. + ca. 3 others
Editor: Galleria Pieroni, Rome
Catalogue Raisonné by Butin/Gronert/Olbricht 2014 no. 58; Catalogue Raisonné by Butin/Gronert 2004 no. 58; Catalogue Raisonné by Butin 1993 no. 48
PROVENANCE: Private Collection Switzerland
LITERATURE: Hubertus Butin/Stefan Gronert/Thomas Olbricht (ed.), »Gerhard Richter. Editionen 1965-2013«, Ostfildern 2014, no. 58; Hubertus Butin/Stefan Gronert, »Gerhard Richter. Editionen 1965-2004. Catalogue Raisonné«, Ostfildern-Ruit 2004, no. 58; Hubertus Butin, »Gerhard Richter. Editionen 1965-1993«, Munich 1993, no. 48

Gerhard Richter

OHNE TITEL (23.1.89), 1989
S./pp. 3–5, 64

Öl auf Photographie
10,5 x 15 cm
Signiert und »23.1.89« datiert
PROVENIENZ: Sammlung Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris; Privatsammlung Frankreich; Cornette de Saint-Cyr, Paris (2002); Privatsammlung Niederlande

Oil on photograph
4 1/4 x 6 in
Signed and dated »23.1.89«
PROVENANCE: Collection Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris; Private Collection France; Cornette de Saint-Cyr, Paris (2002); Private Collection the Netherlands

Gerhard Richter

OHNE TITEL (6.4.91), 1991
S./p. 65

Öl auf Photographie auf Karton
21 x 29,1 cm
Signiert und »6.4.91« datiert
Das Foto zeigt die Antwerpener Straße in Köln
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Anthony d'Offay Gallery, London; Privatsammlung Basel

Oil on photograph on cardboard
8 1/4 x 11 1/2 in
Signed and dated »6.4.91«
The photo depicts Antwerpener Straße in Cologne
PROVENANCE: The artist's studio; Anthony d'Offay Gallery, London; Private Collection Basel

Christian Rohlfs

WEISSER NEBEL ÜBERM SEE, ca. 1933
S./p. 53

Wassertempera auf Bütten
48 x 67 cm
Auf der Rückseite von fremder Hand betitelt und »Nr. 30« nummeriert
Registriert im Christian Rohlfs Archiv unter der Nummer Nr. CRA 69/13
Expertise: Christian Rohlfs Archiv, Hagen
PROVENIENZ: Galerie Günther Franke, München; Privatsammlung München

Water tempera on hand made paper
19 x 26 1/3 in
On the verso titled by a third hand and numbered »no. 30«
Registered at the Christian Rohlfs Archiv as no. CRA 69/13
Certificate of Authenticity by Christian Rohlfs Archiv, Hagen
PROVENANCE: Galerie Günther Franke, Munich; Private Collection Munich

Hiroshi Sugimoto

SEA OF JAPAN, HOKKAIDO II, AUS DER SERIE »SEASCAPES«, 1986
S./pp. 68–69

Silbergelatineabzug
50,5 x 60,5 cm
Mit Prägestempel »10 /25« nummeriert sowie auf der Rückseite signiert, datiert, betitelt und »10 /25« nummeriert
Auflage: 25
PROVENIENZ: Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt/Main; Privatsammlung Brandenburg

Gelatin silver print
20 x 23 3/4 in
Numbered »10 /25« with embossed stamp
On the verso signed, dated, titled and numbered »10 /25«
Edition of 25
PROVENANCE: Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt/Main; Private Collection Brandenburg

Lesser Ury

AM LANDWEHRKANAL IM HERBST (SCHÖNEBERGER UFER), 1920er / 1920s
S./pp. 42–43

Pastell auf Malkarton
35 x 49,7 cm
Signiert und rückseitig »Schöneberger Ufer (Herbst)« bezeichnet
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Dr. Sibylle Groß, Berlin
Expertise: Dr. Sibylle Groß, Berlin
PROVENIENZ: Sammlung Moritz und Jadwiga (Hedy) Wegier, Berlin (vor 1939)/ New York

Pastel on cardboard
13 3/4 x 19 1/2 in
Signed
On the verso marked »Schöneberger Ufer (Herbst)«
The work has been registered for the catalogue raisonné of the paintings and the works on paper currently being prepared by Dr. Sibylle Groß, Berlin
Certificate of Authenticity by Dr. Sibylle Groß, Berlin
PROVENANCE: Collection Moritz and Jadwiga (Hedy) Wegier, Berlin (before 1939)/New York

Michael van Ofen

UNTITLED (LANDSCAPE), 2002
S./p. 36

Öl auf Leinwand
90 x 120 cm
Rückseitig signiert und »2002« datiert
PROVENIENZ: Atelier des Künstlers; Sies+Höke, Düsseldorf; Privatsammlung London

Oil on canvas
35 1/2 x 47 1/4 in
On the verso signed and dated »2002«
PROVENANCE: The artist's studio; Sies+Höke, Dusseldorf; Private Collection London

ABBILDUNGSNACHWEIS / COPYRIGHT

Bernd & Hilla Becher © Estate Bernd & Hilla Becher; Max Ernst © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Lyonel Feininger © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Klaus Fußmann © Klaus Fußmann, 2017; Franz Gertsch © by Franz Gertsch, 2002, Herausgeber: Franz Gertsch; Katharina Grosse © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Erich Heckel © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen 2017; Hermann Hesse © Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Hermann Hesse-Editions-archivs: Dr. Volker Michels, Offenbach am Main 2017; Carl Hofer © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Karin Kneffel © VG Bild- Kunst, Bonn 2017; Christopher Lehmpfuhl © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Martin & Brigitte Matschinsky-Denninghoff © Martin Matschinsky 2017; Georg Meistermann © Georg-Meistermann-Nachlassverwaltung, Dr. J.M. Calleen / VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Gabriele Münter © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Emil Nolde © Nolde Stiftung Seebüll; Hans Purrmann © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; Gerhard Richter © Gerhard Richter 2017 (11052017); Hiroshi Sugimoto © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco 2017; Michael van Ofen © Michael van Ofen, 2017

HERAUSGEBER / EDITORS
Rainer M. Ludorff, Manuel Ludorff

KATALOGBEARBEITUNG / RESEARCH
Katharina Bell M.A., Anke Darrelmann M.A., Elisabeth Felix M.A., Marie-Sophie von Flotow M.A., Pia Jerger M.A., Therés Lubinetzki B.A., Nana Ludorff M.A., Jonas Schenk M.A., Nina Wagner M.A.

TEXT »NACH DER NATUR« / »FROM NATURE«
Jonas Schenk

ÜBERSETZUNG DES TEXTES »NACH DER NATUR« / TRANSLATION OF THE TEXT »FROM NATURE«
Michelle Miles & Dr. Ingo Maerker

PHOTOGRAPHIE / PHOTOGRAPHY
Achim Kukulies, Düsseldorf
Valentin Mühl, Düsseldorf (Jawlensky, Matschinsky-Denninghoff, Mueller)
Florian Selig, Berlin (Lehmpfuhl)

GESTALTUNG / DESIGN
Anna Węsek, buchtypo

GESAMTHERSTELLUNG / PRODUCTION
Die Qualitaner

ERSCHEINUNGSDATUM / DATE OF PUBLICATION
Juni / June 2017

ISBN 978-3-942248-33-4

LUDORFF
Königsallee 22 D-40212 Düsseldorf
www.ludorff.com mail@ludorff.com
T. +49-211-326566 F. +49-211-323589
Öffnungszeiten: Dienstag bis Freitag 10.00 bis 18.00 Uhr
Samstag 11.00 bis 14.00 Uhr
Opening Hours: Tuesday to Friday 10 am to 6 pm
Saturday 11 am to 2 pm

Alle Werke sind verkäuflich
Preise auf Anfrage /
All works are for sale
Prices upon request

Die angegebenen Maße (Höhe vor Breite) beziehen sich auf die Größe des Bildträgers wie z.B. Papier, Malkarton oder Leinwand (Keilrahmen). Bei den Skulpturen und der Druckgrafik beziehen sich die Literatur- und Ausstellungsangaben auf das Motiv und nicht zwangsläufig auf das angebotene Exemplar. /
All measurements are height before width and describe the precise dimensions of the artwork without any potential frame. The literature and exhibition details of the sculptures and prints refer to the motif and not necessarily to the work on offer.

Wir waren bemüht, alle Bildrechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, bitten wir diese, sich bei der Galerie Ludorff zu melden. Eventuelle Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen entgolten. /
We have made every effort to contact right holders. If this has not been achieved in individual cases, we kindly ask them to contact Galerie Ludorff. Potential claims will be remunerated within the usual regulations.

Die Galerie Ludorff ist Partner des Art Loss Registers./
Gallery Ludorff is a partner of the Art Loss Register.

THE ART LOSS REGISTER™
www.artloss.com
LONDON - NEW YORK - PARIS - COLOGNE - AMSTERDAM

CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE
DES NÉGOTIANS EN ŒUVRES D'ART
(CINOA)

BUNDESVERBAND
DEUTSCHER GALERIEN
(BVDG) E.V.

KUNSTHÄNDLERVERBAND
DEUTSCHLAND
(KD) E.V.