



CUTTING EDGE

LUDORFF

CUTTING EDGE

CUTTING EDGE

Josef Albers

Winfred Gaul

Imi Knoebel

Inhalt / Content

- 7 **Cutting Edge – Albers. Gaul. Knoebel**
Kay Heymer
- 12 **Josef Albers**
- 28 **Winfred Gaul**
- 38 **Imi Knoebel**
- 59 **Cutting Edge – Albers. Gaul. Knoebel**
(English version)
Kay Heymer
- 64 Katalogisierung / Cataloguing
- 78 Impressum / Imprint

Cutting Edge

Albers. Gaul. Knoebel


Kay Heymer

Leiter Moderne Kunst, Stiftung
Museum Kunstpalast, Düsseldorf

«Die Farbe ist nicht nur ein unverzichtbares Element der Malerei, sie ist ihr A und O...» Winfred Gaul, 1960/65

Mit Josef Albers, Winfred Gaul und Imi Knoebel stellt diese Ausstellung drei Maler vor, deren Werke im Wesentlichen mit der Freisetzung der Farbe befasst sind. Auch wenn diese drei Maler verschiedenen Generationen angehören und dementsprechend auch ihre spezifischen, historisch determinierten Zugriffe auf die Abstraktion und die Vereinzelung der formalen Mittel der Malerei praktiziert haben, steht doch die aktuelle Wirkung von Farbphänomenen auf den Betrachter im Vordergrund. Die gegenstandslose Malerei stand von Beginn an in einem Spannungsfeld von erlebter Präsenz und kulturellen Prägungen. «Cutting Edge» ist in diesem Zusammenhang zweifach zu verstehen. Zum einen beschreibt der Begriff ganz buchstäblich scharfe Kanten und klare Begrenzungen – was als allgemeine Beschreibung der hier zusammen präsentierten Bilder auf den ersten Blick durchaus zutreffend ist, und zum anderen beschreibt er – wie etwa in der Formel «cutting edge technology» – ein Phänomen, das auf der Höhe der Zeit und innovativ ist. Zu den Qualitäten formal klarer gegenstandsloser Malerei gehört grundsätzlich das Potenzial einer bei jeder Betrachtung neu erlebbaren, sinnlichen Präsenz von Farberscheinungen, die ihre kulturelle Verwurzelung hinter sich zu lassen in der Lage ist. Die Werke von Albers, Gaul und Knoebel sind dazu definitiv fähig. Die Art und Weise, in der sie ihre jeweils spezifische Position markieren, ist jedoch unterschiedlich, und ohne Kenntnis ihrer jeweiligen kulturellen oder kunsttheoretischen Voraussetzungen muss sie unverständlich bleiben. Wenn also die Werke dieser drei Maler unterschiedlichen Alters gemeinsam präsentiert werden und auch eine überzeugende gemeinsame Ausstrahlung aufweisen, ist es doch lohnend, die unterschiedlichen Voraussetzungen und Bezugfelder dieser drei Maler kurz zu beleuchten.

Der 1888 in Bottrop geborene Josef Albers hat mit seiner monumentalen Serie der *Homage to the Square* eine der konsequentesten und strengsten Bilderreihen der Kunstgeschichte geschaffen. Sein erstes Bild dieser Reihe malte er im Alter von 62 Jahren, nach einer langen Phase malerischer und didaktischer Entwicklung als Bauhausmeister und später als einflussreicher Professor am Black Mountain College. Zu seinen berühmtesten Schülern gehören Eva Hesse und Richard



Serra. Mit «Interaction of Color» verfasste er sein kunsttheoretisches Hauptwerk, in dem er darlegte, inwiefern unsere Wahrnehmung von Farbe durch die jeweils unterschiedliche Zusammenstellung bestimmt wird – dass also eine absolute Farbwahrnehmung nicht existiert. Seine *Homage to the Square* lassen sich als praktische Anwendung der theoretischen Überlegungen der »Interaction of Color« beschreiben. Seine Bildfindung folgt strikten Regeln. Es gibt vier mögliche Kompositionsschemata, die alle auf der konzentrischen Anordnung von drei bis vier Quadraten basieren, die ihren Schwerpunkt leicht unterhalb der Mitte haben. Dieses Grundgerüst füllte Albers mit verschiedenen Farben aus, die stets ungemischt aus der industriell gefertigten Ölfarbe auf die Hartfaserplatte aufgetragen wurden. Dieses immer gleiche technische Verfahren erleichtert dem Betrachter die Konzentration auf die visuellen Farbphänomene, die sich in Albers' Gemälden je nach Zusammenstellung ergeben. Das Gemälde *Squares: Blue and Cobalt Green in Cadmium Green* aus dem Jahr 1958 etwa zeigt drei Farben, deren Wechselwirkung beim Betrachter die Illusion auslösen kann, es mit einer transparenten grünen Fläche zu tun zu haben, die über ein blaues Quadrat gelegt wurde und dessen Mitte ausgespart bleibt, so dass der Eindruck entsteht, die mittlere Farbe ergebe sich aus der Überlagerung der äußeren und der inneren Farbfelder. Dieser Eindruck konkurriert jedoch mit einem Raumeindruck, der das Blau als tiefste Stelle und das äußere Grün als «Vordergrund» auffasst. Beide Illusionen konkurrieren miteinander und erweisen sich als inkompatibel. Die Farbphänomene, die Albers in seine Bilder setzte, ereignen sich für jeden Betrachter stets aufs Neue, wenn er sich auf das jeweilige Bild eine Weile «eingesehen» hat. Es war nur folgerichtig, dass Albers seine Bildvorstellung nicht nur in Gemälden, sondern auch in Form von Druckgrafiken realisierte. Die Siebdrucke von Josef Albers verwirklichen die Farbentheorie des Künstlers noch radikaler als seine Gemälde, da in ihnen jegliche Spur handwerklicher Einflussnahme getilgt ist. Die konkurrierenden Raum- und Transparenzeffekte lassen sich in den Siebdrucken genauso gut – vielleicht sogar ungestörter – einlösen als in seinen Gemälden. Allerdings wird diese größere Eindeutigkeit der Wirkung von Albers' Siebdrucken durch eine Kälte erkaufte, die man der fehlenden künstlerischen Handschrift zuschreiben darf. Vergleicht man eines der Gemälde von Albers mit einer seiner Grafiken, wird die minimalistische, nahezu mikroskopische Handschrift des Künstlers sichtbar. Die Bildrückseiten seiner Gemälde sind interessant, weil Albers neben dem Bildtitel in einer sehr expressiven Handschrift gelegentlich auch kurze Texte und Assoziationen festhielt – in den meisten Fällen notierte er die exakten

Farbnummern der von ihm verwendeten Ölfarben. Hinter dem strikten Kompositionsschema seiner Gemälde verbirgt sich also eine durchaus expressive Ebene, die seine Gemälde von den Grafiken abhebt. Josef Albers war einer der Pioniere der Abstraktion, und er malte ein strenges, klar definiertes Programm, mit dem er die Vielseitigkeit von Farbwirkungen überzeugend freisetzen konnte. Mit seinem System war er als Lehrer erfolgreich, weil es aufgrund seiner klaren Einschränkungen zwar eine in sich stimmige Methode vorschlug und auch grundlegende Erkenntnisse über die Farbe vermitteln konnte, seine Schüler jedoch implizit aufgefordert waren, diese Methodik zur Schaffung eigener Systeme zu nutzen. Es ist bezeichnend, dass Schülerinnen und Schüler wie Eva Hesse und Richard Serra Albers' Lehre gerade nicht im Feld der Farbwirkungen anwendeten. Allerdings gibt es auch Schüler von Albers, die dessen Farbenlehre im selben Feld für sich nutzen konnten – ein berühmtes Beispiel wäre der amerikanische Maler Robert Mangold.

Winfred Gaul (*1928) wurde durch das Informel geprägt und malte in seinem Frühwerk zunächst gestisch. Von Beginn an reflektierte er seine Malerei theoretisch, und er überwand seine informelle Malerei in den Jahren 1959/60 mit der Serie seiner *paysages imaginaires* betitelten Wischbilder, die nahezu monochrom und neutral mit einem Lappen aufgetragene, horizontal verwischte Farbflächen vor Augen stellten. Man hat Winfred Gaul oft vorgehalten, er wechsele seine Stile allzu häufig und willkürlich, wobei man außer Betracht ließ, warum er seine Malerei immer wieder grundlegend in Frage stellte und neue Ansätze erprobte. Nach einer Phase von *Verkehrszeichen und Signalen*, die der Künstler auch als «Totems des industriellen Zeitalters» ansah, klärte sich ab etwa 1965 seine Formensprache in Richtung einer Affinität zum amerikanischen Hard Edge bzw. Color Field Painting. In einem Text von 1960/65 unterstrich Gaul die zentrale Bedeutung der Farbe für seine Malerei. Die wechselnden formalen Mittel, derer er sich bediente, sollten letztendlich dazu beitragen, durch «formalen Nicht-Aufwand» die Wirkungen der Farbe unverstellt zur Wirkung kommen zu lassen. Im Unterschied zu Albers beschränkte Gaul sich nicht auf einen Königsweg der Freisetzung der Farbe, sondern erforschte die unterschiedlichsten Verzweigungen, immer angetrieben von einer unstillbaren Sehnsucht nach Vollkommenheit und seiner großen Liebe zu den sprachlich nicht beschreibbaren Feinheiten und Rätseln der Farbe. Die Wechselwirkungen der Farbe bei Werken von Winfred Gaul wie *Tag und Nacht II* (1966), *Hommage au peintre inconnu* (1971) oder *Piet*

Mondrian in Orange (1972/87) induzieren anders als bei Albers keine Illusion von Raum, Durchdringungen oder Transparenz, sondern bleiben ganz im Sinne des amerikanischen Kritikers Clement Greenberg rein in der Fläche, wobei sie gelegentlich die Methode des *shaped canvas* nutzten. In seinem Buch «Notizen und Bilder» (1989) schrieb Winfried Gaul einen kurzen, poetisch dichten Text über Farben, der wie ein Rezept zur Anschauung seiner Malerei wirkt:

«Leuchtende, klare, saubere Farben.

Unvermischte Farben:

Basisfarben oder Grundfarben:

Helles Kadmiumgelb, Kadmium rot, Kobaltblau.

Die reinen – die schmutzigen Farben:

Utopie und Wirklichkeit:

Dumpfe, undefinierbare, schmutzige Farben wie Graublau, Blaugrün, Ocker, das zwischen Gelb und Braun schwankt. Grüne Erde, die durch Beimischung von Blau in die Zwischenbereiche abdriftet, wo das Auge nicht mehr weiß, wie es sich entscheiden soll. Nicht zu vergessen die modischen Kreationen der Farbindustrie wie Aubergine, Taubenblau, Reseda, Sanddorn, Rehbraun, Anthrazit, Racing Green, Schiefergrau, etc.

Durch Mischungen verlieren die Grundfarben ihre Eindeutigkeit, ihre Absolutheit und ihr Leuchten.

Man kann aber auch sagen: Durch Mischung gewinnen sie an Geheimnis, an Raffinement, an Zweideutigkeit (oder Mehrdeutigkeit).

Während Gelb, Rot, Blau in ihrer höchsten Reinheit unsere Sehnsucht nach Vollkommenheit, Klarsicht und Utopie symbolisieren, stehen die «schmutzigen» Farben für unser Scheitern, unsere Unzulänglichkeit, die Kompromisse, aber auch für unsere Geheimnisse, unsere verschwiegenen Laster, unsere Unfähigkeit, uns zu entscheiden, unsere Ängste und unsere Sterblichkeit...»

Für Imi Knoebel (*1940) war die gegenstandslose Malerei niemals ohne die Vorläufer denkbar, die den Weg geebnet hatten und gleichzeitig Anreger und Hindernisse geworden waren. Wie seine Generationenossen Gerhard Richter, Blinky Palermo und Sigmar Polke ist auch für Imi Knoebel ein unschuldiges, primäres abstraktes Bild undenkbar. Während der deutsche Kunsthistoriker Rainer Crone in Knoebels Bildern das Fehlen jeglicher darstellenden Elemente diagnostizierte und

ihnen eine «von Farbe ausgefüllte Leere» zuschrieb, hob Rudi Fuchs in einem Essay von 1996 hervor, wie sehr das Werk Imi Knoebels die abstrakte Kunst von ihrer «traditionellen Schwerfälligkeit» befreite und sie «wieder zum Tanzen bringt». Rudi Fuchs unterstreicht damit zu Recht die Leichtigkeit und Entspanntheit der farbigen Bilder von Imi Knoebel, die die Tatsache vergessen lassen, dass er durch den vorzeitigen Tod Blinky Palermos, dieses wahren Meisters der Farbe, überhaupt erst veranlasst wurde, bunte Bilder zu machen. Knoebel folgt in seinen Werken keiner Farbenlehre, sondern setzt seine Farben frei und in ganz eigenen Kombinationen ins Bild. Wie der Amerikaner Ellsworth Kelly, der zuerst in seinen mehrteiligen Gemälden jeder Farbe einen eigenen Bildträger gab und sie so unabhängig von Kompositionen machte, setzt auch Knoebel in seinen Aluminiumbildern jede Farbe auf einen eigenen Träger und kombiniert diese dann miteinander zu Kompositbildern von verführerischer Ausstrahlung. Seine vielleicht schönste Serie *Anima Mundi* ist mit einem ambitionierten philosophischen Begriff belegt, der, wie Martin Schulz feststellte, paradoxerweise zunächst zur reinen Betrachtung seiner Malerei auffordert, ohne auf etwaigen theoretischen Ballast zu achten, für den der Künstler ohnehin nicht viel übrig hat. Die Kunst von Imi Knoebel ist zwar durchaus kalkuliert und im Wissen um Vorgänger und Weggefährten konstruiert, ihre Wirkung ist allerdings sehr direkt und von anhaltender Frische gekennzeichnet. Sein Malerkollege Frank Stella würdigte Imi Knoebels Schaffen im Jahre 2006 entsprechend: «...ich sehe Imi Knoebel nicht als einen abstrakten Künstler. Ich sehe ihn als einen enorm erfrischenden Künstler. Er führt uns lebendige Farben und klare Formen vor Augen. In unserer hysterischen, verschlammten Kunstwelt ist sein Werk ein Leuchtfeuer des Vergnügens, eine stetige Oberfläche absoluten ästhetischen Genusses.»

Klarheit von Formen und Farben zeichnet die Werke der drei Künstler dieser Ausstellung aus und macht ihre Arbeiten gleichermaßen zugänglich und attraktiv. In der richtigen Präsentation und Zusammenstellung ist ihre Neuheit eine anhaltende Qualität. Ihre kunsthistorische Einordnung mag unterhaltsam sein, für ihre unmittelbare Wirkung spielt sie keine erhebliche Rolle.



Josef Albers

* 19. März 1888 in Bottrop

† 25. März 1976 in New Haven, Connecticut

Albers war ein deutsch-amerikanischer Maler, Kunsttheoretiker und -pädagoge. Nach der Schließung des Bauhauses 1933, wo Albers zehn Jahre lang gelehrt hatte, emigriert er in die USA. Im selben Jahr werden er und seine Frau dazu eingeladen, am neu gegründeten Black Mountain College in North Carolina zu unterrichten. Hier bleibt er bis 1949. Ab 1950 beginnt Albers mit seiner berühmten Serie *Homage to the Square*. Sein Handbuch über Farbe, *Interaction of Color*, wird 1963 publiziert.

Albers was a German-American painter, art theorist and teacher. After the Bauhaus school had been closed in 1933, where Albers has taught for ten years, he emigrates to the USA. In the same year, he is invited to teach at the newly founded Black Mountain College in North Carolina, where he stays until 1949. From 1950 onwards, Albers starts with his famous *Homage to the Square* series. His handbook on color *Interaction of Color* is published in 1963.

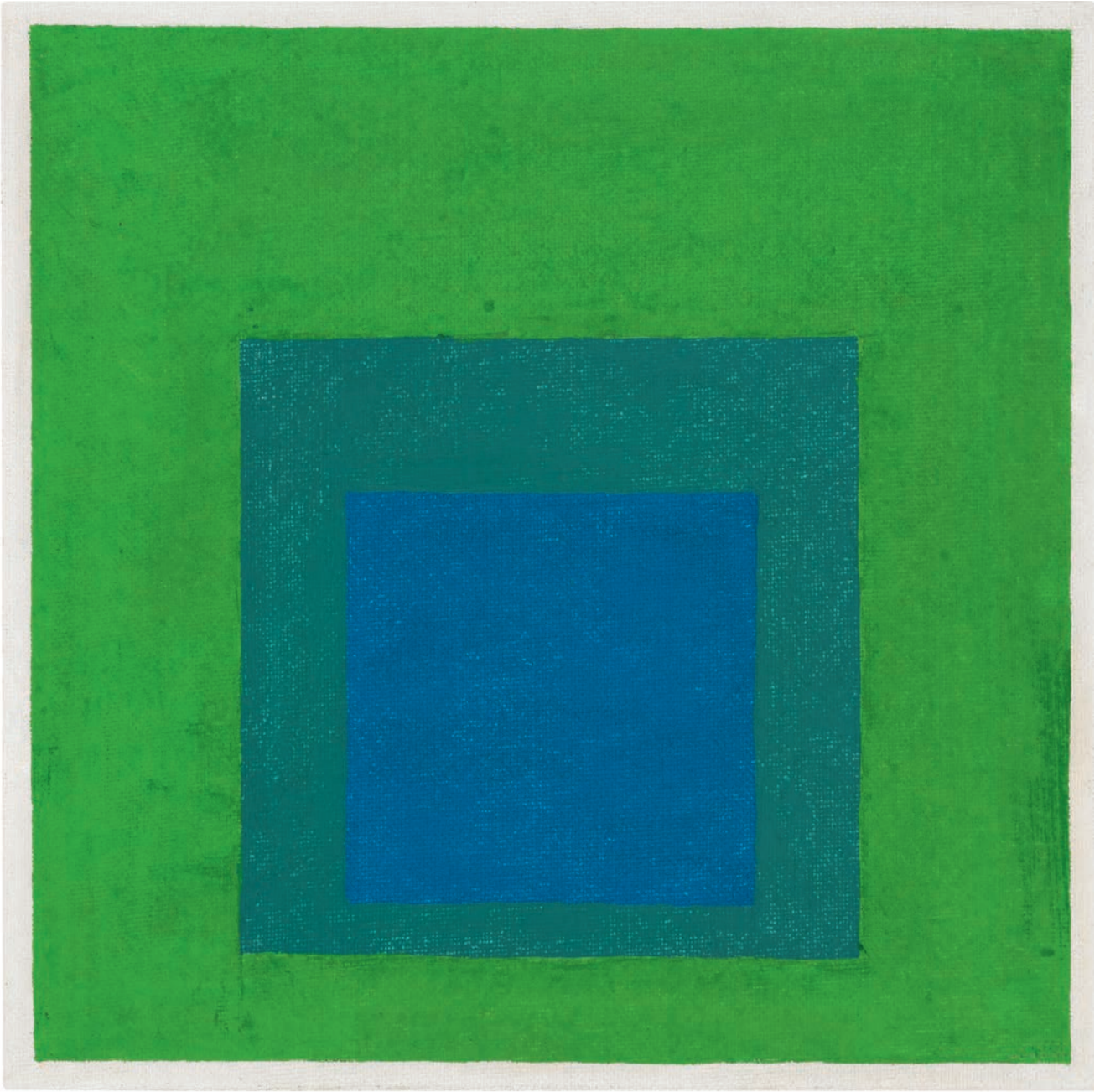
Josef Albers

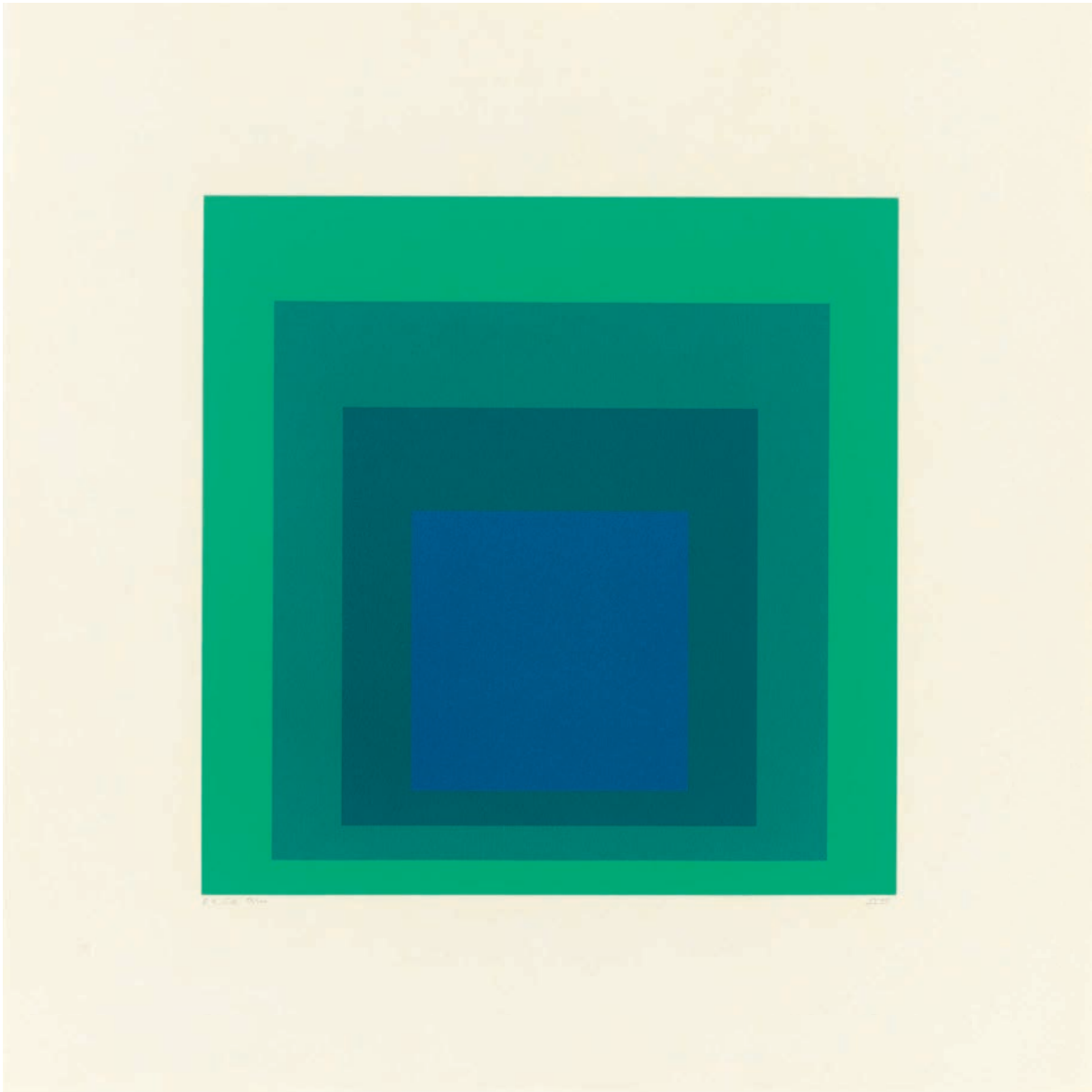


Squares: Blue and Cobalt Green in Cadmium Green 1958

Öl auf Hartfaser, 40,5 × 40,5 cm

Oil on Masonite, 16 × 16 in



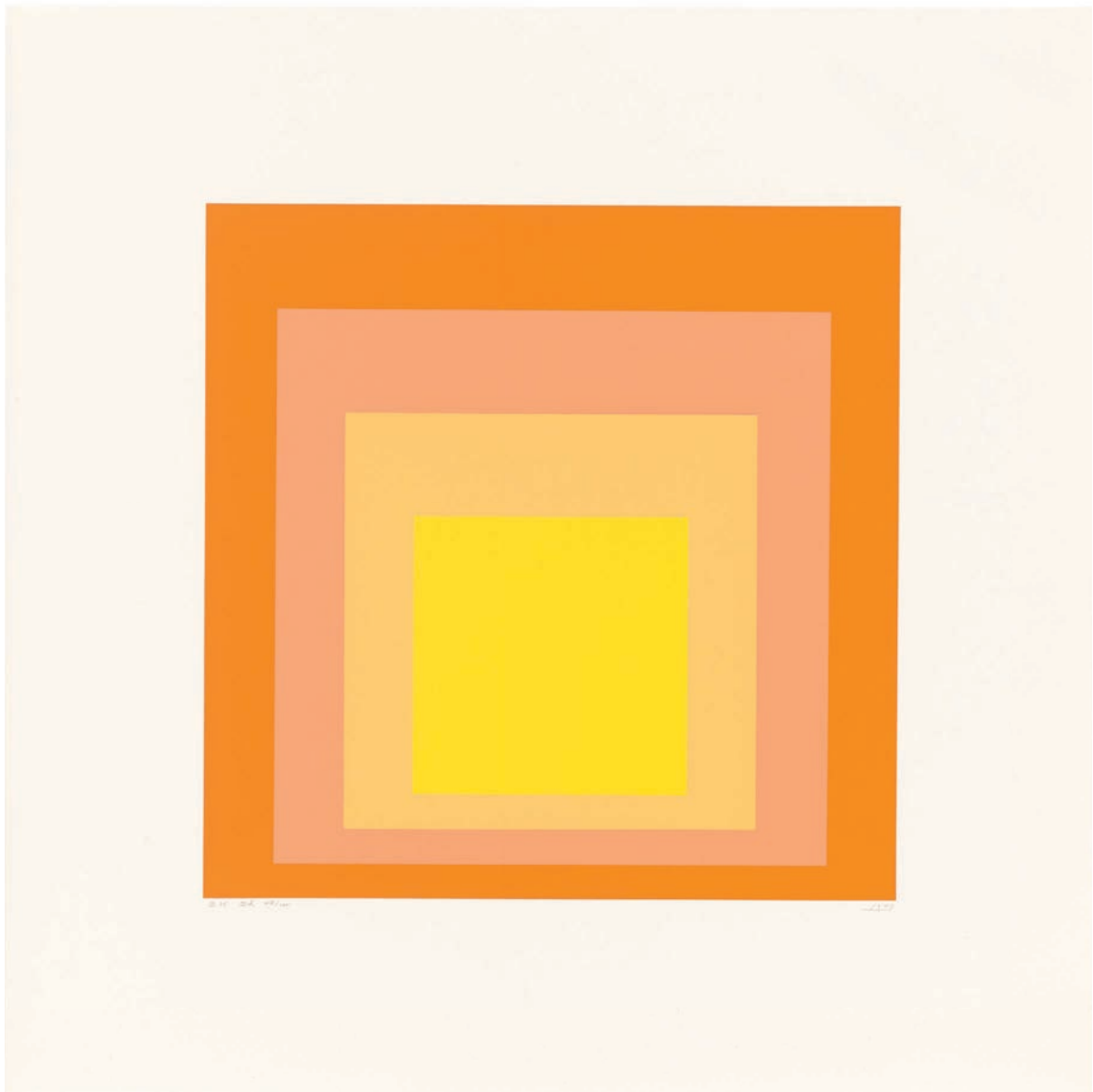


Homage to the Square: Edition Keller Ia 1970

Farbserigraphie auf Hahnemühle Buttenboard, Darstellung: 35 × 35 cm

Colour serigraph on Hahnemühle Buttenboard, Image: 13 13/16 × 13 13/16 in





Homage to the Square: Edition Keller I 1970
Farbserigraphie auf Hahnemühle Buttenboard, Darstellung: 35 × 35 cm
Colour serigraph on Hahnemühle Buttenboard, Image: 13 13/16 × 13 13/16 in

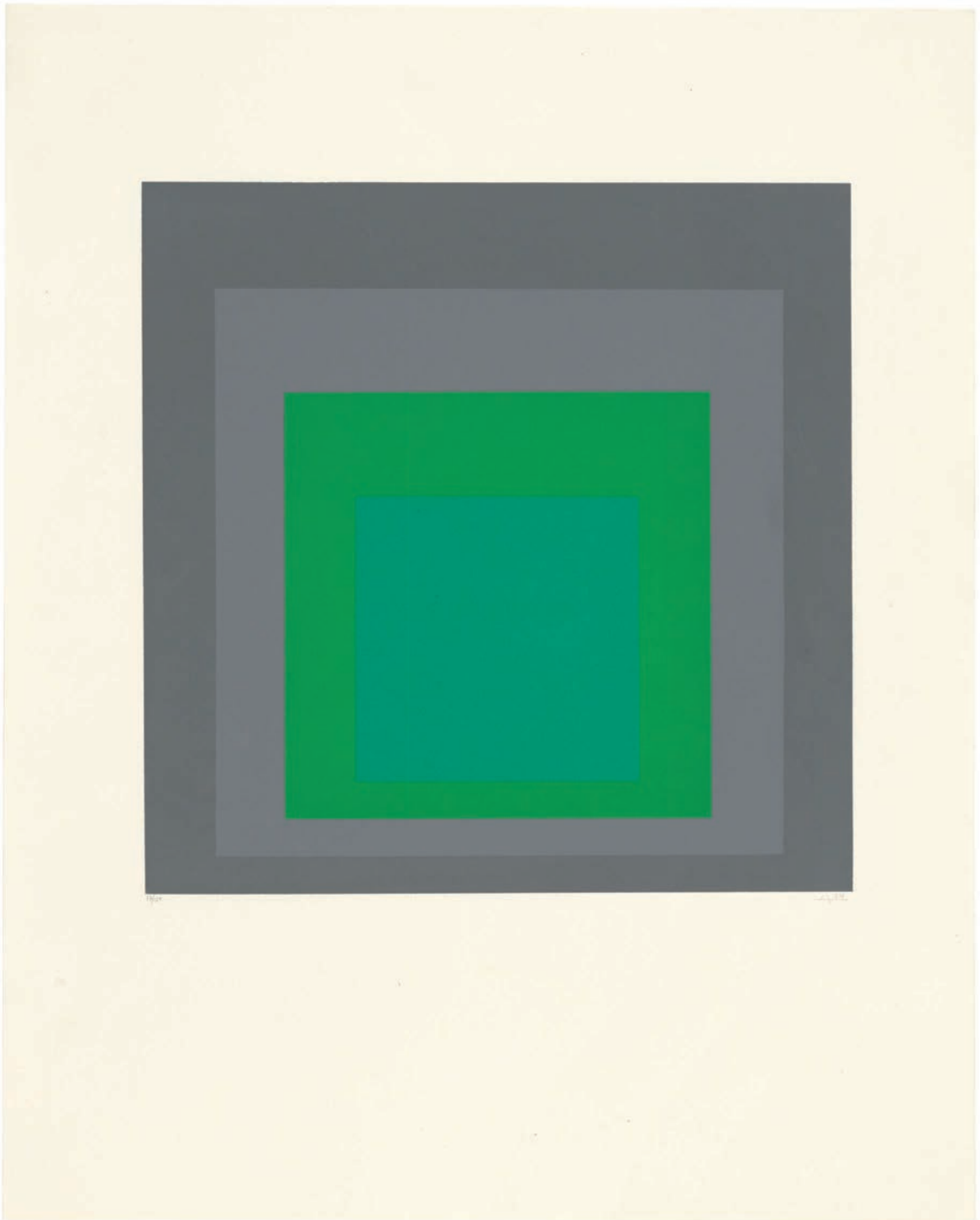


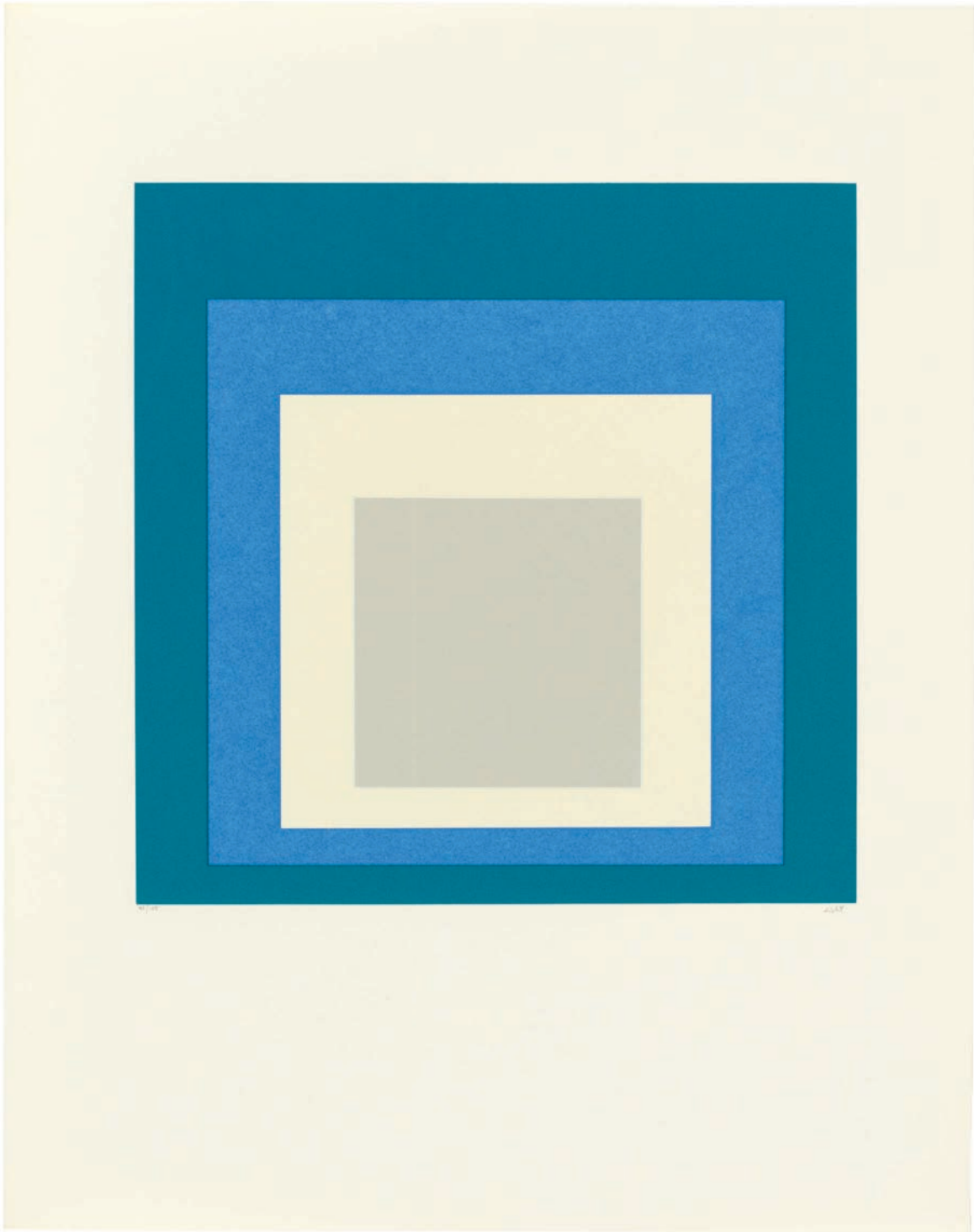


Hommage au Carré 1965

Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper, Image: 11 × 11 in

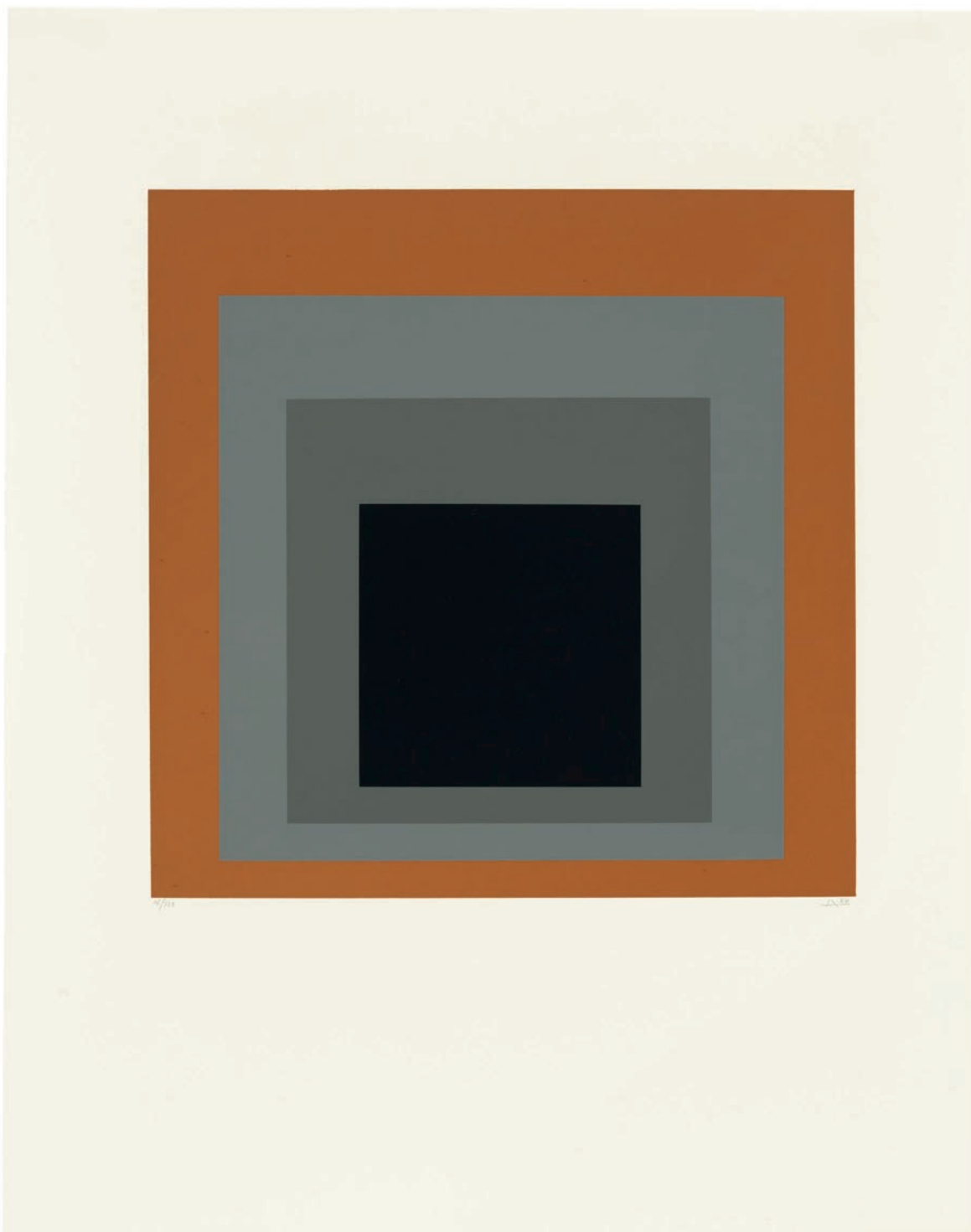




Hommage au Carré 1965

Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm
Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper, Image: 11 × 11 in





Hommage au Carré 1965
Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm
Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper, Image: 11 × 11 in

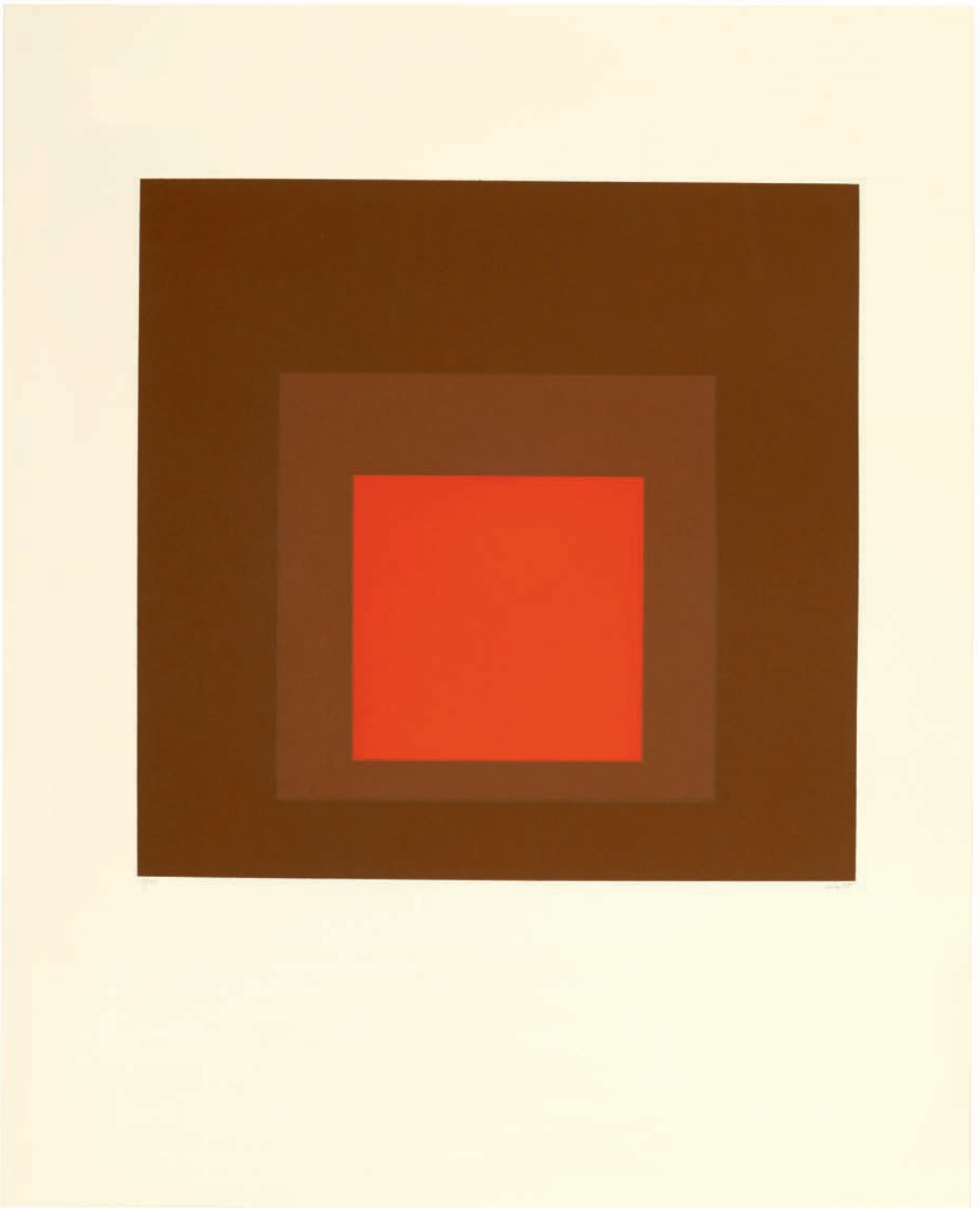


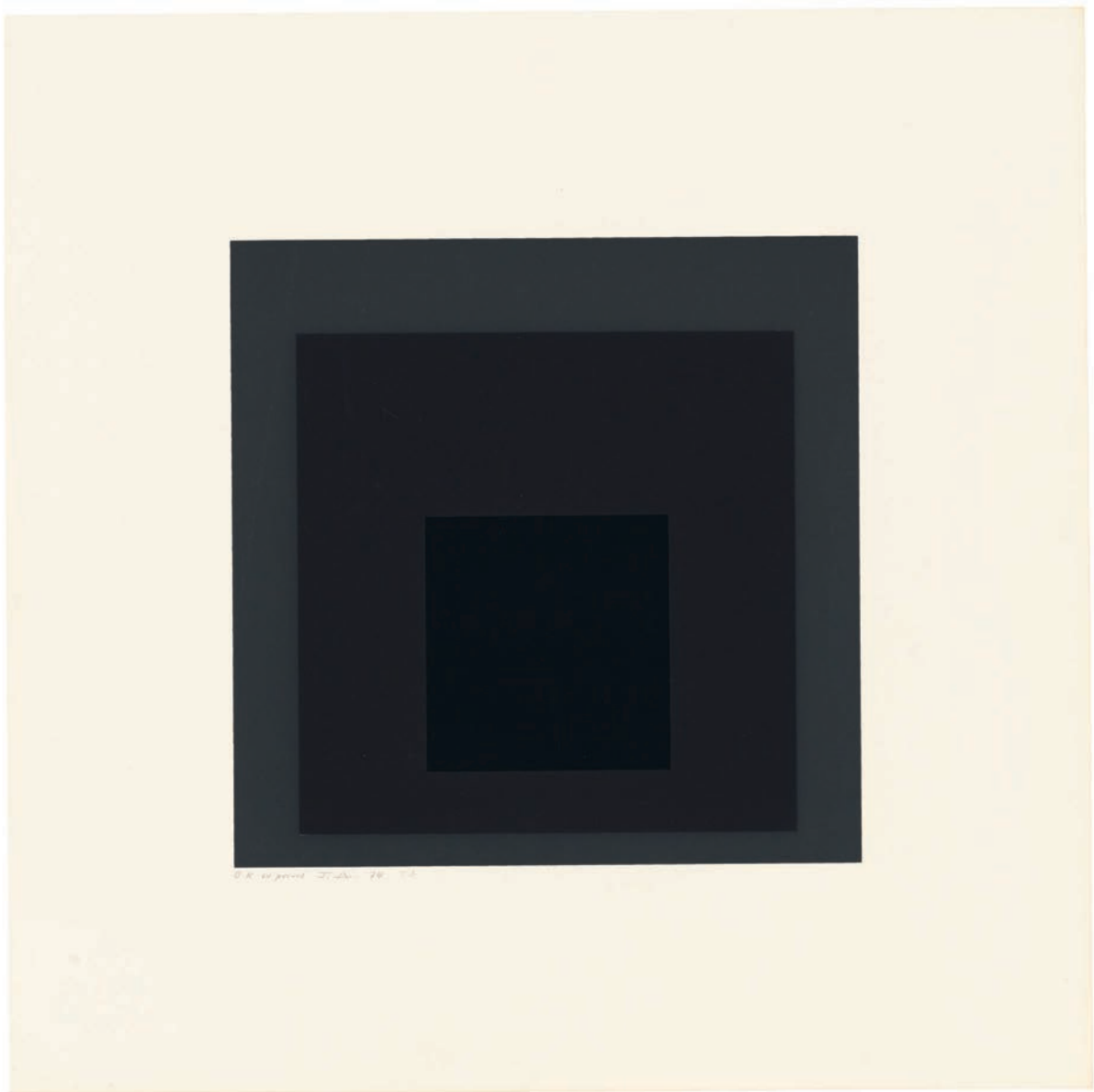


Hommage au Carré 1965

Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper, Image: 11 × 11 in





Gray Instrumentation I b 1974

Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm
Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed, Image: 11 × 11 in





Gray Instrumentation I c 1974
Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm
Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed, Image: 11 × 11 in

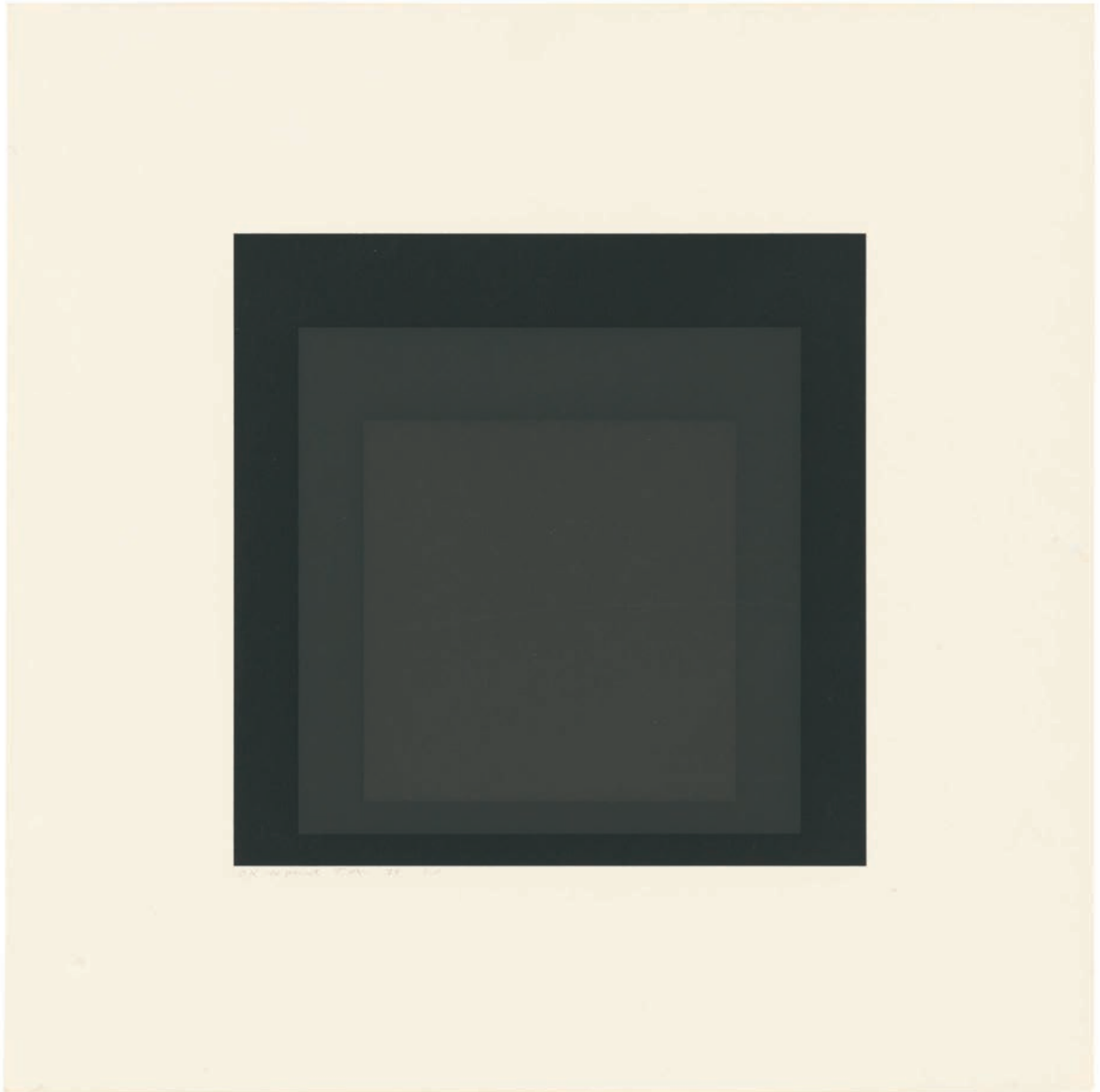




Gray Instrumentation I d 1974

Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt, Darstellung: 27,9 × 27,9 cm

Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed, Image: 11 × 11 in



Winfred Gaul

* 9. Juli 1928 in Düsseldorf

† 3. Dezember 2003 in Düsseldorf-Kaiserswerth

Gaul war ein deutscher Maler des Informel und der analytischen Malerei. 1955 schließt sich Gaul der Gruppe 53, einem Kreis informeller Künstler, an. 1959 nimmt er an der documenta 2 teil. Mit seinen *Markierungen* vollzieht Gaul ab den frühen 1970er Jahren den Schritt zur analytischen Malerei. Mit Werken dieser Phase ist er 1977 auf der documenta 6 vertreten. Nachdem Gaul 1984 zum Professor ernannt wird, publiziert er bis zu seinem Tod zahlreiche Schriften, darunter die Essaysammlung *Picasso und die Beatles* (1987).

Gaul was a German painter of Art Informel and analytical painting. In 1955, Gaul joins the Gruppe 53, a circle of informel painters. He participates in documenta 2 in Kassel in 1959. His so called *Markierungen*, which he is creating since the early 1970's, mark Gaul's step towards analytical painting. He contributes works from this phase to documenta 6 in 1977. Since his appointment as a professor in 1984, he starts to publish numerous essays, including the book *Picasso and the Beatles* (1987).

Winfred Gaul



Tag und Nacht II 1966

Öl auf Leinwand, 91 × 91 cm

Oil on canvas, 35 3/4 × 35 3/4 in

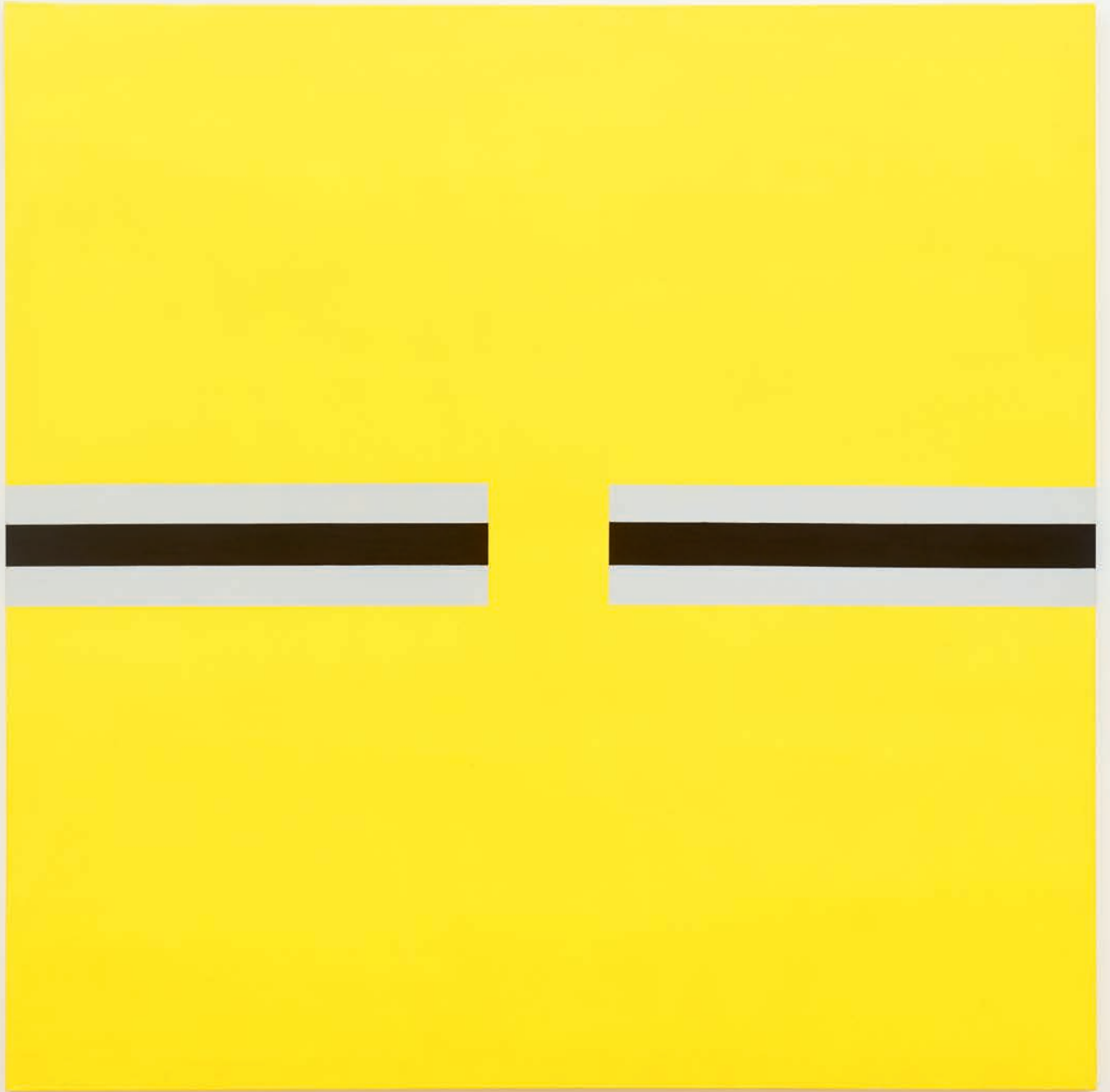


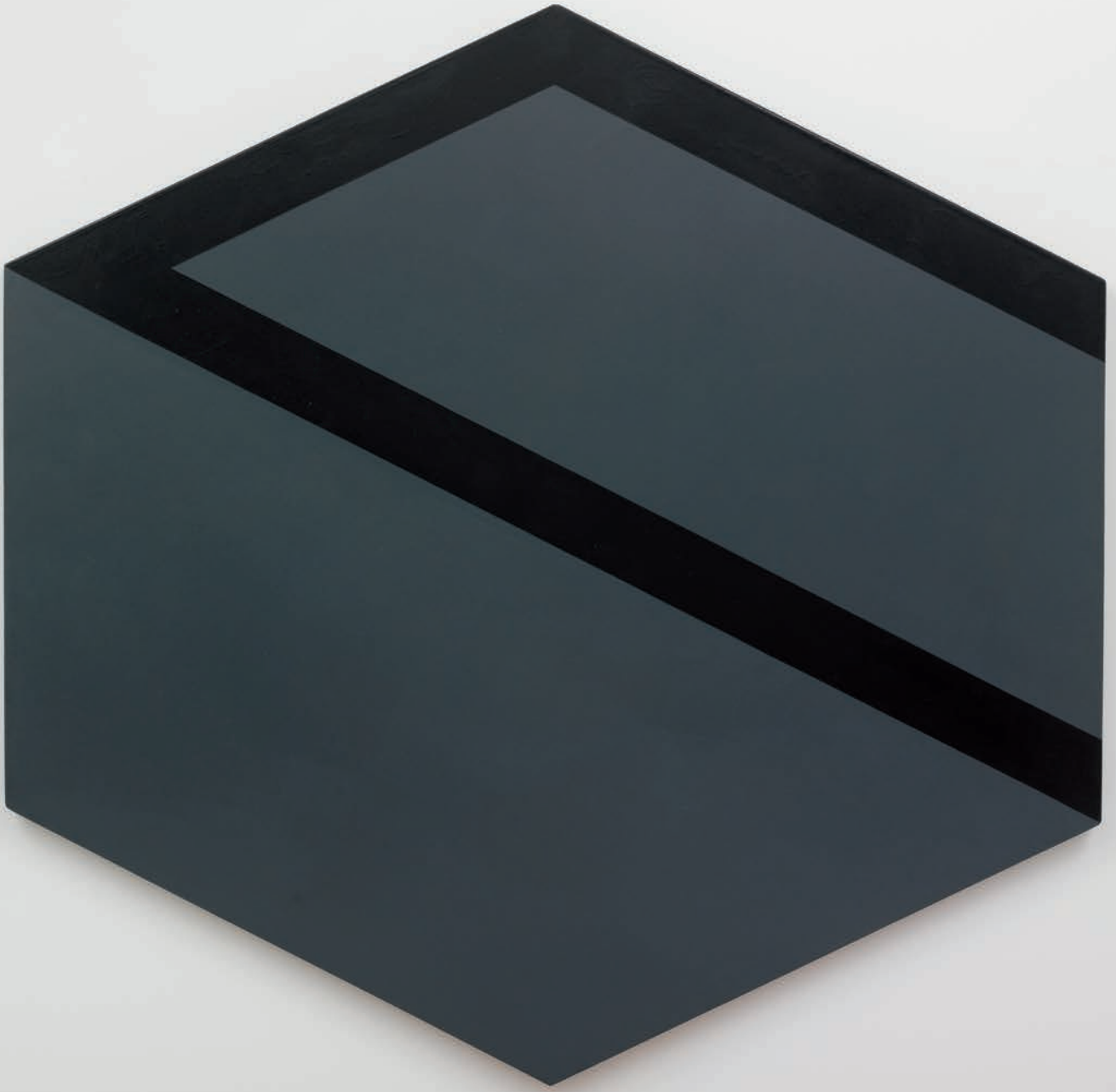


Hommage au peintre inconnu 1971

Polyvinylacetat auf Leinwand, 180 × 180 cm

Polyvinyl acetate on canvas, 70 3/4 × 70 3/4 in







Sex-a-gon XII 1971

Polyvinylacetat auf Leinwand, 180 × 180 cm
Polyvinyl acetate on canvas, 70 3/4 × 70 3/4 in



Piet Mondrian in Orange 1972/1987
Polyvinylacetat auf Leinwand, 150 × 120 cm
Polyvinyl acetate on canvas, 59 × 47 1/4 in



Imi Knoebel

1940 Dessau - lebt & arbeitet /

lives & works in Düsseldorf

1964 wechselt Knoebel mit Imi (Rainer) Giese von der Werkkunstschule Darmstadt an die Düsseldorfer Kunstakademie in die Klasse von Joseph Beuys. 1965-1971 nutzen die beiden unter dem Pseudonym «Imi + Imi», anfangs auch gemeinsam mit Jörg Immendorff und Blinky Palermo, den von Beuys zur Verfügung gestellten Raum 19 der Akademie als Atelier. Ab 1988 bis heute entsteht die gemeinnützige Arbeit «Kinderstern». 1996 «Imi Knoebel Retrospektive 1968-1996» im Haus der Kunst, München, Stedelijk Museum, Amsterdam, Musée de Grenoble, IVAM Centre Julio Gonzales, Valencia und in der Kunsthalle Düsseldorf. 2006 erhält er die Ehrendoktorwürde der Friedrich-Schiller-Universität Jena und wird 2011 mit dem Kythera-Preis ausgezeichnet. 2014 zeigt das Kunstmuseum Wolfsburg «Imi Knoebel. Werke 1966-2014».

1964 Knoebel and Imi (Rainer) Giese change from Werkkunstschule Darmstadt to Kunstakademie Düsseldorf to attend the class of Joseph Beuys. From 1965-1971 Knoebel and Giese (alias «Imi + Imi») use room 19 (Raum 19) provided by Beuys as their studio. In the beginning, they are joined by Jörg Immendorff and Blinky Palermo. From 1988 until today the non-profit work »Kinderstern« is created. 1996 «Imi Knoebel Retrospektive 1968-1996» at Haus der Kunst, Munich, Stedelijk Museum, Amsterdam, Musée de Grenoble, IVAM Centre Julio Gonzales, Valencia and Kunsthalle Düsseldorf. In 2006 Knoebel receives the honorary doctorate of the Friedrich-Schiller-Universität Jena and in 2011 he is honored with the Kythera-Prize. In 2014 Kunstmuseum Wolfsburg shows «Imi Knoebel. Werke 1966-2014».

Imi Knoebel



Anima Mundi 62-2 Ed. 2012/2014

Acryl und Kunststoff-Folie auf Karton collagiert, zweiteilig, je 46 × 36 cm

Acrylic and plastic film on cardboard, collage, two-part work, each 18 × 14 1/4 in







Face (2) 2003
Acryl auf Aluminium, 38 x 38 x 9 cm
Acrylic on aluminum, 15 x 15 x 3 1/2 in



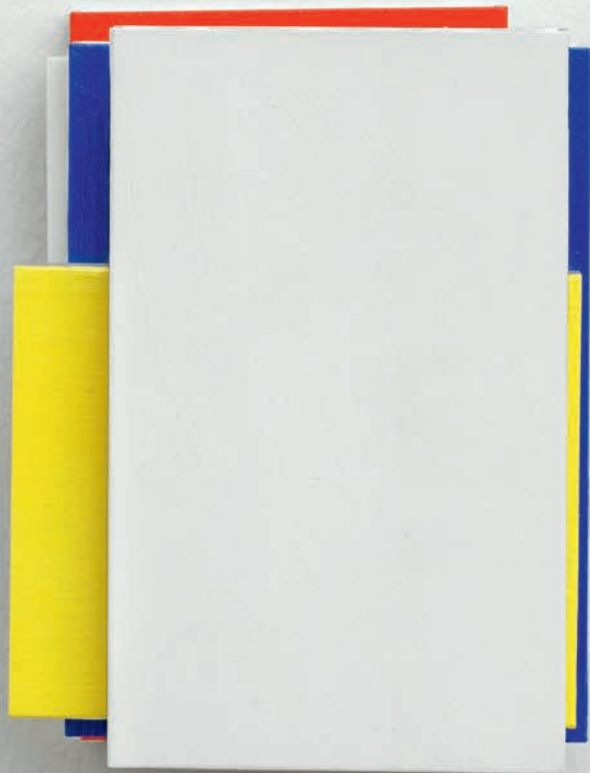


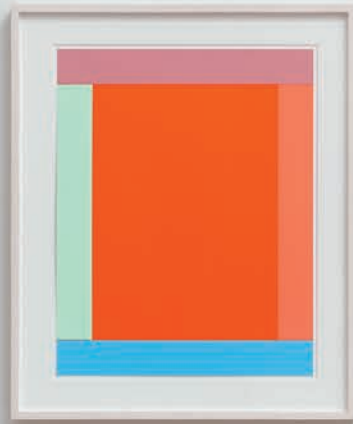
Little Piet 1993

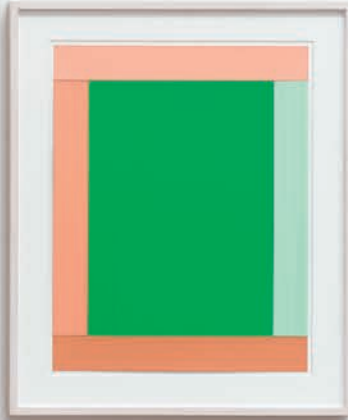
Acryl auf Aluminium, 20 × 16 × 10,8 cm

Acrylic on aluminum, 7 3/4 × 6 1/3 × 4 1/4 in







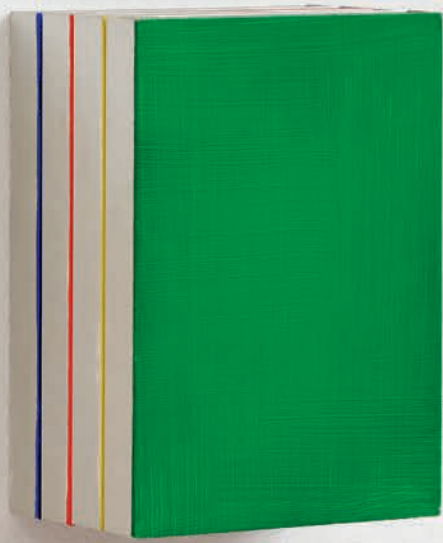




Ohne Titel 1994

Acryl auf Aluminium, 17 × 12 × 8,5 cm

Acrylic on aluminum, 6 2/3 × 4 3/4 × 3 1/3 in



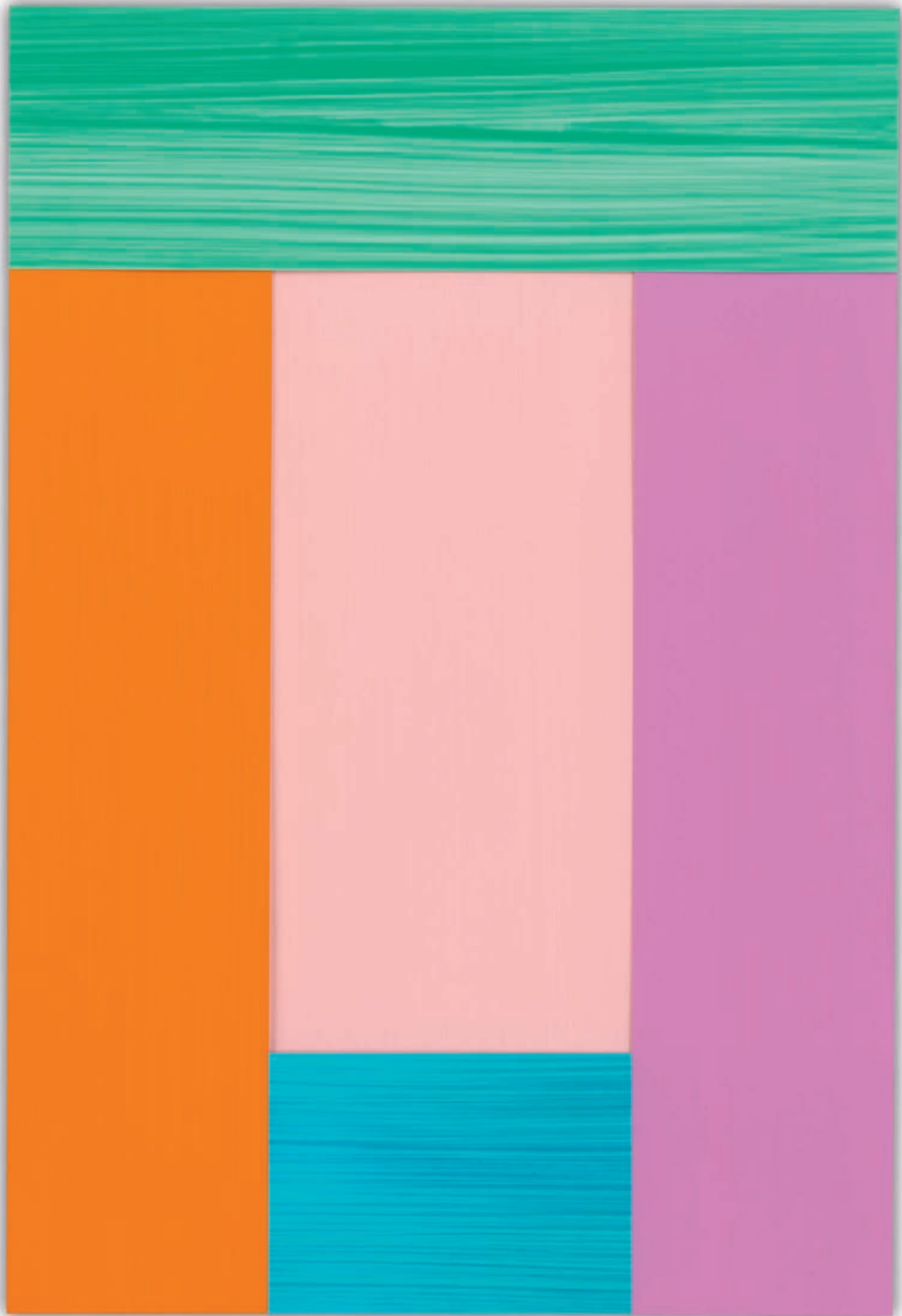


Sophie 2003

Acryl auf Karton collagiert, 50 x 34,1 cm

Acrylic on cardboard, collage, 19 2/3 x 13 1/2 in





Kate 2003
Acryl auf Karton collagiert, 50 × 34,1 cm
Acrylic on cardboard, collage, 19 2/3 × 13 1/2 in

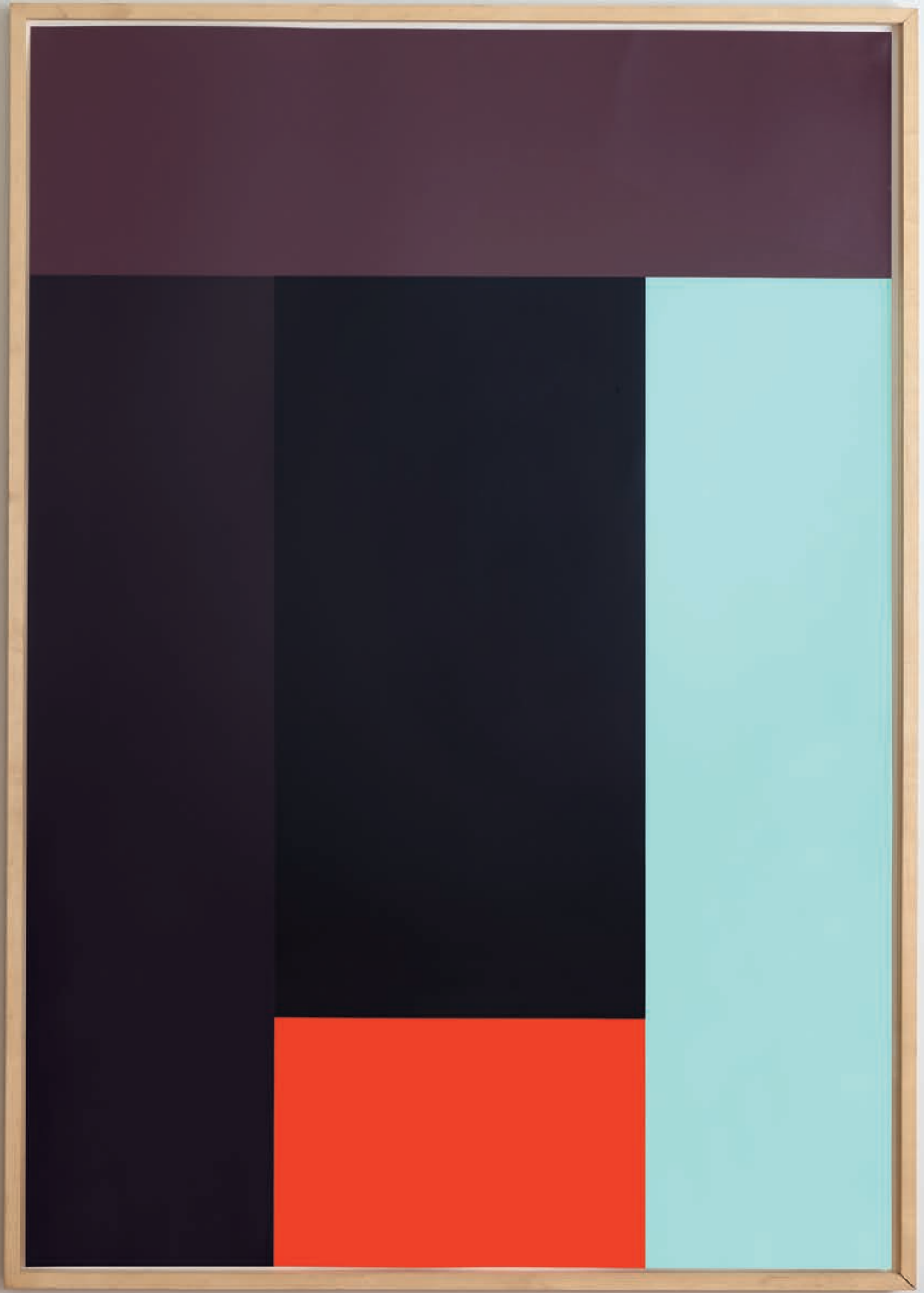




Jeanne 1992

Siebdruck auf Papier, 200 × 140 cm

Silkscreen on paper, 78 3/4 × 55 in







Penelope 1992

Siebdruck auf Papier, 200 × 140 cm
Silkscreen on paper, 78 3/4 × 55 in



Triffit 1993

Acryl auf Holz, 40 × 30 × 8,5 cm

Acrylic on wood, 15 3/4 × 11 3/4 × 3 1/3 in



Cutting Edge

Albers. Gaul. Knoebel


Kay Heymer

Head of Modern Art, Stiftung Museum
Kunstpalaast, Dusseldorf

«Not only is Color an indispensable element of painting,
it is its Alpha and Omega...» Winfred Gaul, 1960/65

With Josef Albers, Winfred Gaul and Imi Knoebel, this exhibition presents three painters whose works are substantially engaging in the liberation of color. Even though these three painters belong to different generations, and accordingly have exercised their specific, historically determined approaches onto the abstraction and separation of formal media in painting, the current impact of color phenomena onto the spectator remains in the foreground. From the very start, nonrepresentational painting found itself in an area of conflict between what is experienced presence and cultural imprint. «Cutting edge», in this context, is to be understood in a two-fold sense. On the one hand, the term quite literally describes actual sharp edges and clear limitations – which, at first glance, is an appropriate general description of the paintings presented here, and on the other hand it describes an innovative, state-of-the-art phenomenon. Amongst the basic qualities of formally clear-cut nonrepresentational painting, is the potential to experience a sensuous presence which can newly occur every time it is viewed. The work of Albers, Gaul and Knoebel are definitely capable of this quality. The way in which they mark their own specific position, however is diverse, and without acknowledgement of their respective cultural or theoretical premises it would have to remain incomprehensible. With the works of these artists of different eras shown together, which surely hold a compelling common vibrancy, it may be worthwhile to shine a light on the particular suppositions and reference fields of these three painters.

Born 1888 in Bottrop, Josef Albers created one of the most consistent and strict image series in art history with his monumental series *Homage to the Square*. He created the first painting from this series at the age of 62, after a long phase of artistic and didactic development as a Bauhaus master, and later on as an influential professor at Black Mountain College. Eva Hesse and Richard Serra are amongst his most famous students. In his magnum opus of art theory, «Interaction of Color», he expounded how our perception of color is determined by specifically diverging composition – and hence, that an absolute percipience of color is non-existent. His *Homage to the Square*



can be read as an implementation of the theoretical groundwork in «Interaction of Color». His image making process applies to strict rules. There are four possible compositional patterns, each one basing on concentric arrangements of three to four squares with their focal point centered slightly underneath the middle. Albers filled this skeletal structure with different colors, which were applied unblended from the industrially processed oil paint to the hard wood fiber board. The spectator's focus on the visual color phenomena, coming together in Albers' painting through the altering compositions, is alleviated by this repetitive, invariantly technical procedure. For example, the painting *Squares: Blue and Cobalt Green in Cadmium Green* from 1958, shows three colors. The interplay of those colors can spark an illusion to the spectator where s/he might feel they are dealing with a transparent green color field which was placed upon a blue square. With the middle section remaining hollow, an impression is created where it seems like the color at the center part of the square resulted from the overlap of the outer and inner color fields. This impression again is rivaled by an appearance of depth, construing the blue as the deepest point and the outside green as the «foreground». Both illusions compete and appear mutually incompatible. The color phenomena which Albers applied on his paintings, occurs anew for every spectator once their eyes have settled into the particular painting for a while. Consequentially, Albers realized his conception of image not only in paintings, but also in the medium of graphic reproductions. Josef Albers' silkscreens materialize the artist's color theory in an even more radical way than in his paintings, since every trace of manual influence is extinguished off of them. The competing effects of space and transparency are implemented in the silkscreens, just as much – or perhaps even more so – as in his paintings. This bigger distinctiveness of Albers' silkscreens is bought at the cost of a type of coldness, which can be attributed to the artist's missing touch. If you compare one of Albers' paintings with one of his prints, the minimalistic and virtually microscopic «signature» of the artist, becomes apparent. The backsides of his paintings are interesting because beside writing down the title of the painting by hand, Albers occasionally took notes. In his very expressive handwriting, he would come up with short texts and connotations, – and in most of cases, he noted the exact number of the color from the oil paint he used. Hence, hiding behind the strict compositional schemes lay an expressive layer, which set his paintings apart from the silkscreen prints. Josef Albers was one of the pioneers of abstraction, and he painted a straight and clearly defined program, which enabled him to compellingly yield a

variety of color impressions. He was successful as a teacher with his system; despite suggesting an inherently coherent method, as well as conveying basic insights about color, it still implicitly prompted the students to use this methodology for the creation of their own systems. It is significant that students like Eva Hesse and Richard Serra applied Albers' model explicitly outside of the field of color effects. There were other students of Albers who indeed could put his theory of colors to use in the very same field – American artist Robert Mangold would be a famous example.

Winfred Gaul (*1928) was influenced by Informalism and in his early work initially employed gestural painting. From the start, he theoretically reflected on his art, and overcame his informalist style in the years of 1959-60 with his series of smear paintings titled *paysages imaginaires*, which depicted monochromous and neutral, horizontally smeared rag-applied color fields. Winfred Gaul was oftentimes postulated for changing his styles all too often and arbitrarily, while the reason for him to fundamentally question his painting practice and to try out new approaches, was completely neglected. After a phase of *Verkehrszeichen und Signalen* (Traffic Signs and Signals), which he saw as «totems of the industrial age,» the artist's language of form settled towards an affinity to American Hard Edge, respectively Color Field Painting. In a text from 1960/65, Gaul emphasized the major significance of color in his painting, and the alternating formal media he employed subsequently aimed at the purpose of showing the impact of color to good and undisguised advantage through «formal non-efforts.» In contrast to Albers, Gaul did not limit himself to one royal road to the liberation of color, but explored the most various intersections driven by a quenchless desire for perfection, his great love of the loss-for-words subtleties, and the mysteries of color. The interplay of color in works by Winfred Gaul, as in *Tag und Nacht II* (Day and Night II, 1966), *Hommage au peintre inconnu* (Homage to the Unknown Painter, 1971) or *Piet Mondrian in Orange* (1972/87), other than in Albers' work, do not induce an illusion of space, permeations or transparency. However, their field remains totally flat in the sense of American critic Clement Greenberg, occasionally using the method of shaped canvas. In his book «Notes and Images» (1989) Winfred Gaul wrote a short, poetically dense text about colors, which appears like a recipe for the viewing of his paintings:



«Luminous, clear, clean colors.

Unblended colors

base colors or primary colors:

Bright cadmium yellow, cadmium red, cobalt blue.

The clean – the dirty colors:

Utopia and reality:

Flat, undefinable, dirty colors like Powder-Blue, Viridian Green, Ochre, fluctuating between Yellow and Brown. Green Earth, through addition of Blue drifting into the intermediate states Where the eye doesn't remember how to decide. Not to forget the fashionable creations of the color industry like Aubergine, Pigeon Blue, Reseda, Sanddorn, Fawn, Anthracite, Racing Green, Slate Grey, etc.

Through blending, the basic colors lose their uniqueness, their absoluteness and their glow. But one can also say: through blending, they obtain mystery, refinement, ambiguity (or polysemy). While Yellow, Red, Blue in their utmost purity symbolize our longing for perfection, clarity and utopia, the 'dirty' colors stand for our failure, our shortcoming, the compromises, but also for our mysteries, our concealed vices, our disability to decide, our fears and our mortality...»

For Imi Knoebel (*1940) nonrepresentational painting had never been imaginable without the predecessors who paved the way, and at the same time had to become stimulators and obstacles alike. Just like painters of his generation – Gerhard Richter, Blinky Palermo and Sigmar Polke – an innocent abstract painting for Imi Knoebel is unimaginable. While German art historian Rainer Crone diagnosed Knoebel's paintings as having no trace of representational elements, and attributed them with an «emptiness filled with color,» Rudi Fuchs highlighted in an essay from 1996 how much Imi Knoebel's work has freed abstract art from its «traditional ponderosity» and «makes it dance again.» Thus, Rudi Fuchs rightly emphasizes the ease and laid-back attitude of Imi Knoebel's colored paintings, which leads one to forget that it was actually the untimely death of Blinky Palermo, the true master of color, which animated him to create colorful paintings. In his work, Knoebel does not follow color theory, but rather applies his color onto the image freely and in his very own combinations. Just like American painter Ellsworth Kelly, who in his multipart paintings assigned every color with its own picture carrier, and thus made them independent from compositions. In his aluminum pictures, Knoebel too applies every

color to its own carrier and combines these in order to composite images of seductive charisma. *Anima Mundi*, perhaps his most beautiful series, is coined with an ambitious philosophical term which, as Martin Schulz noticed, paradoxically demands mere spectatorship of his paintings with no respect to any possible theoretical dead weight (which the artist does not care for anyway). Even though Imi Knoebel's art is in some ways calculated, and constructed in awareness of precursors and companions, its effect is very direct and characterized by lasting buoyancy. In 2006, fellow painter Frank Stella appropriately savored Imi Knoebel's oeuvre:

«... I don't see Imi Knoebel as an abstract painter. I regard him as a tremendously refreshing artist. He shows us vivid colors and clear forms. His work is a beacon of pleasure in our hysterical, muddy art world, a steady surface of absolute aesthetic indulgence.»

Clarity of forms and colors distinguish the paintings of the three artists in this show and make their work equally accessible and appealing. Compiled and presented appropriately, their novelty is of lasting quality. Their art historical classification may be entertaining, but with regard to their immediate effect it only plays a minor role.

Josef Albers



Gray Instrumentation I b 1974

Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt

Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in

Blatt: 48,3 × 48,3 cm | 19 × 19 in

«J.A.» signiert, «'74» datiert, «I-b» betitelt und «OK to print» bezeichnet

Auflage: 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 1 c.t.p. (color trial proof)

+ 1 r.t.p. (right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy)

+ 1 s.p. (special (presentation) proof)

Drucker + Herausgeber: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 225.2

Provenienz: Sammlung Kenneth Tyler, New York

Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 225.2

Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed

Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in

Sheet: 48.3 × 48.3 cm | 19 × 19 in

Signed «J.A.», dated «'74», titled «I-b» and marked «OK to print»

Edition of 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 1 c.t.p. (color trial proof)

+ 1 r.t.p. (right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy)

+ 1 s.p. (special (presentation) proof)

Printer + Editor: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

Catalogue Raisonné by Danilowitz 2010 no. 225.2

Provenance: Collection of Kenneth Tyler, New York

Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, no. 225.2

Gray Instrumentation I c 1974



Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt

Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in

Blatt: 48,3 × 48,3 cm | 19 × 19 in

«J.A.» signiert, «74» datiert, «I-c» betitelt und «OK to print» bezeichnet

Auflage: 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 1 c.t.p. (color trial proof)

+ 1 r.t.p. (right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy)

Drucker + Herausgeber: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 225.3

Provenienz: Sammlung Kenneth Tyler, New York

Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 225.3

Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed

Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in

Sheet: 48.3 × 48.3 cm | 19 × 19 in

Signed «J.A.», dated «74», titled «I-c» and marked «OK to print»

Edition of 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 1 c.t.p. (color trial proof)

+ 1 r.t.p. (right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy);

Printer + Editor: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

Catalogue Raisonné by Danilowitz 2010 no. 225.3

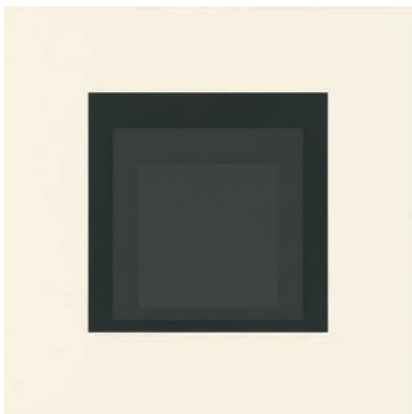
Provenance: Collection of Kenneth Tyler, New York

Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, no. 225.3



Gray Instrumentation I d 1974



Farbserigraphie auf Arches-Papier, handgedruckt

Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in

Blatt: 48,3 × 48,3 cm | 19 × 19 in

«J.A.» signiert, «74» datiert, «I-d» betitelt und «OK to print» bezeichnet

Auf der Rückseite befindet sich ein unsignierter Probedruck, der das Motiv

«Gray Instrumentation I c» zeigt

Auflage: 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 4 t.p. (trial proof) + 1 r.t.p.

(right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy)

Drucker + Herausgeber: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 225.4

Provenienz: Sammlung Kenneth Tyler, New York

Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 225.4

Colour serigraph on Arches-paper, hand-printed

Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in

Sheet: 48.3 × 48.3 cm | 19 × 19 in

Signed «J.A.», dated «74», titled «I-d» and marked «OK to print»

With an unsigned proof copy of «Gray Instrumentation I c» on the verso

Edition of 36 + 10 a.p. (artist's proof) + 4 t.p. (trial proof) + 1 r.t.p.

(right to print proof) + 1 p.p. (printer's proof) + 1 a.c. (archive copy)

Printer + Editor: Tyler Graphics, Bedford Village, New York

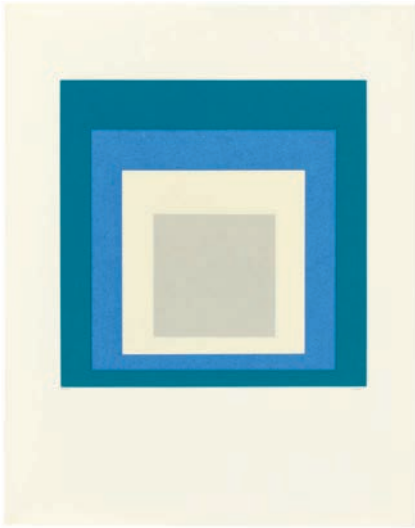
Catalogue Raisonné by Danilowitz 2010 no. 225.4

Provenance: Collection of Kenneth Tyler, New York

Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue

Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, no. 225.4

Hommage au Carré 1965

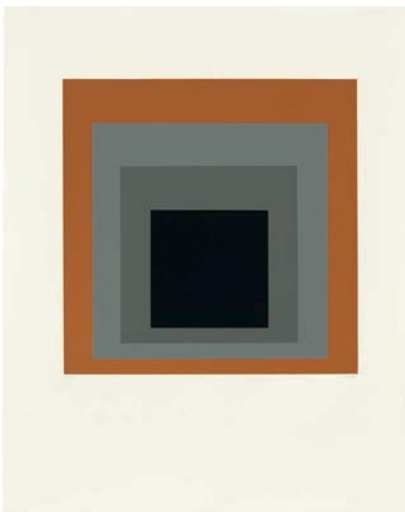


Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier
Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in
Blatt: 48,3 × 38,1 cm | 19 × 15 in
Signiert und datiert «A 64» sowie «41/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Atelier Arcay, Paris; Herausgeber: Editions Denise René, Paris
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 160.6
Provenienz: Privatsammlung Rheinland-Pfalz
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 160.6

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper
Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in
Sheet: 48.3 × 38.1 cm | 19 × 15 in
Signed and dated «A 64» also «41/125» numbered
Edition of 125
Printer: Atelier Arcay, Paris; Editor: Editions Denise René, Paris
Catalogue Raisoné by Danilowitz 2010 no. 160.6
Provenance: Private Collection Rhineland-Palatinate
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, no. 160.6



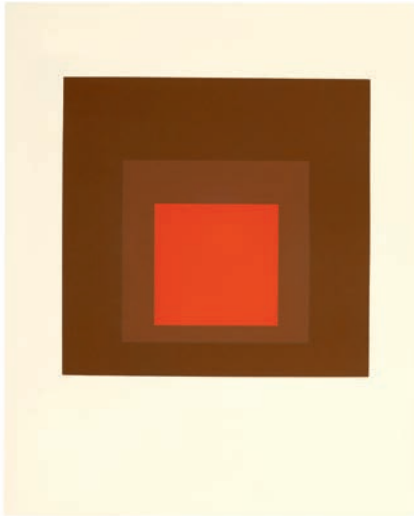
Hommage au Carré 1965



Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier
Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in
Blatt: 48,3 × 38,1 cm | 19 × 15 in
Signiert und datiert «A 64» sowie «14/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Atelier Arcay, Paris; Herausgeber: Editions Denise René, Paris
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 160.4
Provenienz: Privatsammlung USA
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 160.4

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper
Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in
Sheet: 48.3 × 38.1 cm | 19 × 15 in
Signed and dated «A 64» also numbered «14/125»
Edition of 125
Printer: Atelier Arcay, Paris; Editor: Editions Denise René, Paris
Catalogue Raisoné by Danilowitz 2010 no. 160.4
Provenance: Private Collection USA
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, no. 160.4

Hommage au Carré 1965

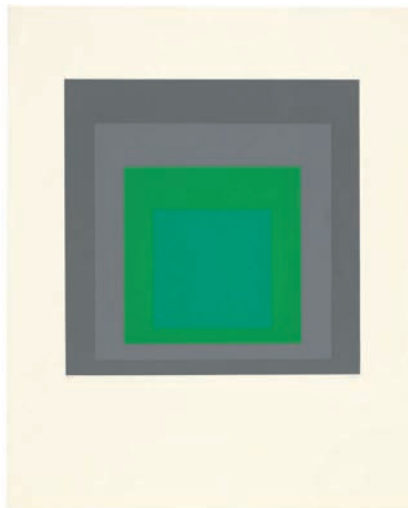


Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier
Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in
Blatt: 48,3 × 38,1 cm | 19 × 15 in
Signiert und datiert «A 64» sowie «18/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Atelier Arcay, Paris; Herausgeber: Editions Denise René, Paris
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 160.3
Provenienz: Privatsammlung Minneapolis, Minnesota
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 160.3

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper
Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in
Sheet: 48.3 × 38.1 cm | 19 × 15 in
Signed and dated «A 64» also numbered «18/125»
Edition of 125
Printer: Atelier Arcay, Paris; Editor: Editions Denise René, Paris
Catalogue Raisoné by Danilowitz 2010 no. 160.3
Provenance: Private Collection Minneapolis, Minnesota
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, no. 160.3



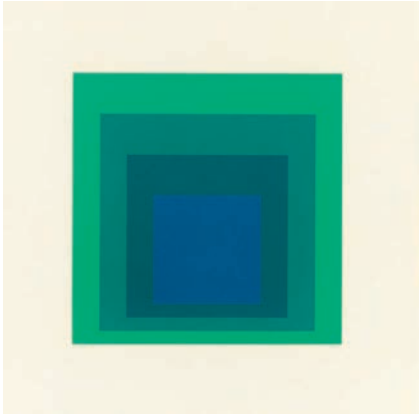
Hommage au Carré 1965



Farbserigraphie auf J. Perrugot Arches Special MBM Papier
Darstellung: 27,9 × 27,9 cm | 11 × 11 in
Blatt: 48,3 × 38,1 cm | 19 × 15 in
Signiert und datiert «A 64» sowie «17/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Atelier Arcay, Paris; Herausgeber: Editions Denise René, Paris
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 160.12
Provenienz: Privatsammlung Süddeutschland
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 160.12

Colour serigraph on J. Perrugot Arches Special MBM paper
Image: 27.9 × 27.9 cm | 11 × 11 in
Sheet: 48.3 × 38.1 cm | 19 × 15 in
Signed and dated «A 64» also numbered «17/125»
Edition of 125
Printer: Atelier Arcay, Paris; Editor: Editions Denise René, Paris
Catalogue Raisoné by Danilowitz 2010 no. 160.12
Provenance: Private Collection Southern Germany
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisoné 1915-1976», Manchester 2010, no. 160.12

Homage to the Square: Edition Keller Ia 1970

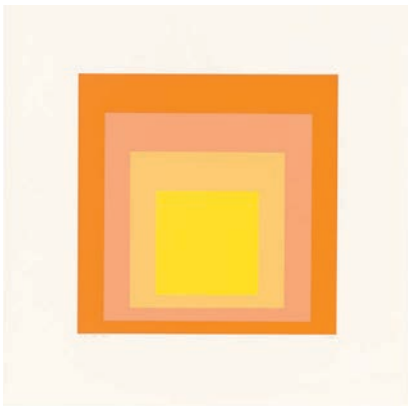


Farbserigraphie auf Hahnemühle Buttenboard
Darstellung: 35 × 35 cm | 13 13/16 × 13 13/16 in
Blatt: 55 × 55 cm | 21 11/16 × 21 11/16 in
Signiert und datiert «A'70» sowie «EK Ia» betitelt und «96/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Herbert Geier, Ingolstadt; Herausgeber: Josef Keller Verlag, Starnberg
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 203.1
Provenienz: Privatsammlung Chicago, Illinois
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 203.1

Colour serigraph on Hahnemühle Buttenboard
Image: 35 × 35 cm | 13 13/16 × 13 13/16 in
Sheet: 55 × 55 cm | 21 11/16 × 21 11/16 in
Signed and dated «A'70» also titled «EK Ia» and numbered «96/125»
Edition of 125
Printer: Herbert Geier, Ingolstadt; Editor: Josef Keller Verlag, Starnberg
Catalogue Raisonné by Danilowitz 2010 no. 203.1
Provenance: Private Collection Chicago, Illinois
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, no. 203.1



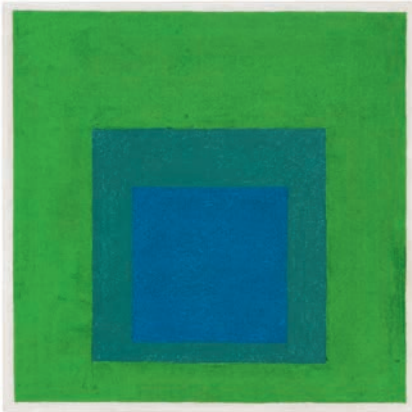
Homage to the Square: Edition Keller Ih 1970



Farbserigraphie auf Hahnemühle Buttenboard
Darstellung: 35 × 35 cm | 13 13/16 × 13 13/16 in
Blatt: 55 × 55 cm | 21 11/16 × 21 11/16 in
Signiert und datiert «A'70» sowie «EK Id» betitelt und «46/125» nummeriert
Auflage: 125
Drucker: Herbert Geier, Ingolstadt; Herausgeber: Josef Keller Verlag, Starnberg
Werkverzeichnis Danilowitz 2010 Nr. 203.8
Provenienz: Privatsammlung Rheinland
Literatur: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, Nr. 203.8

Colour serigraph on Hahnemühle Buttenboard
Image: 35 × 35 cm | 13 13/16 × 13 13/16 in
Sheet: 55 × 55 cm | 21 11/16 × 21 11/16 in
Signed and dated «A'70» also titled «EK Id» and numbered «46/125»
Edition of 125
Printer: Herbert Geier, Ingolstadt; Editor: Josef Keller Verlag, Starnberg
Catalogue Raisonné by Danilowitz 2010 no. 203.8
Provenance: Private Collection Rhineland
Literature: Brenda Danilowitz, «The Prints of Josef Albers. A Catalogue Raisonné 1915-1976», Manchester 2010, no. 203.8

Squares: Blue and Cobalt Green in Cadmium Green 1958



Öl auf Hartfaser

40,5 × 40,5 cm | 16 × 16 in

Signiert und datiert «A 58» sowie rückseitig signiert, datiert, «Squares: Blue and Cob. Green in Cadm. Green» betitelt und «16 × 16» sowie «40.5 × 40.5 cm» bezeichnet und handschriftlich mit detaillierten Angaben zu den verwendeten Farben bezeichnet

Registriert unter der Nr. JAAF 1958.1.62 für das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, USA

Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Prof. Eugen Gomringer (direkt vom Künstler erworben); Sammlung Branco Weiss, Zürich; Galerie Gimpel & Hanover, Zürich; Galerie István Schlégl, Zürich; Privatsammlung München (1984-2017)

Oil on Masonite

40.5 × 40.5 cm | 16 × 16 in

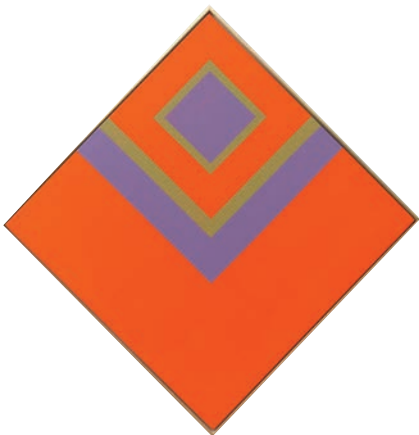
Signed and dated «A 58» also on the verso signed, dated, titled «Squares: Blue and Cob. Green in Cadm. Green» and marked «16 × 16» and «40.5 × 40.5 cm» also with detailed handwritten annotations on the used colours

The work has been registered as no. JAAF 1958.1.62 for the catalogue raisonné of the paintings currently being prepared by the Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, USA

Provenance: The artist's studio; Collection of Prof. Eugen Gomringer (acquired directly from the artist); Collection of Branco Weiss, Zurich; Galerie Gimpel & Hanover, Zurich; Galerie István Schlégl, Zurich; Private Collection Munich (1984-2017)

Katalogisierung / Cataloguing

Winfred Gaul



Tag und Nacht II 1966

Öl auf Leinwand

Leinwandmaß: 91 × 91 cm | 35 3/4 × 35 3/4 in

Wandmaß: 128,5 × 128,5 cm | 50 2/3 × 50 2/3 in

Rückseitig signiert, «66» datiert, betitelt und «128,5 × 128,5 cm» bezeichnet
Wir danken Frau Barbara Gaul für die mündliche Bestätigung der Echtheit des Werkes

Provenienz: Galerie Toni Brechbühl, Grenchen; Privatsammlung Schweiz

Literatur: Galerie Ludorff, «Formen der Abstraktion», Düsseldorf 2015, S. 33

Ausstellung: Galerie Ludorff, «Formen der Abstraktion», Düsseldorf 2015

Oil on canvas

Canvas size: 91 × 91 cm | 35 3/4 × 35 3/4 in

Wall size: 128,5 × 128,5 cm | 50 2/3 × 50 2/3 in

Signed, dated «66», titled and marked «128,5 × 128,5 cm» on the verso

We thank Mrs Barbara Gaul for the oral confirmation of the work's authenticity

Provenance: Galerie Toni Brechbühl, Grenchen; Private Collection Switzerland

Literature: Galerie Ludorff, «Formen der Abstraktion», Dusseldorf 2015, p. 33

Exhibited: Galerie Ludorff, «Formen der Abstraktion», Dusseldorf 2015

Hommage au peintre inconnu 1971



Polyvinylacetat auf Leinwand

180 × 180 cm | 70 3/4 × 70 3/4 in

Rückseitig signiert, datiert und betitelt

Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 647

Wir danken Frau Barbara Gaul für die mündliche Bestätigung der Echtheit des Werkes

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Literatur: Lothar Romain, «Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde

1962-1983», Düsseldorf 1993, Nr. 647; Klaus Honnef, «Winfred Gaul.

Retrospektive 1953-1973», Ausst.-Kat. Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, Münster 1973, Nr. 85 (o. Abb.)

Ausstellungen: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, «Winfred Gaul. Retrospektive 1953-1973», Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm 1973/74

Polyvinyl acetate on canvas

180 × 180 cm | 70 3/4 × 70 3/4 in

Signed, dated and titled on the verso

Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 647

We thank Mrs Barbara Gaul for the oral confirmation of the work's authenticity

Provenance: Estate of the artist

Literature: Lothar Romain, «Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde

1962-1983», Dusseldorf 1993, no. 647; Klaus Honnef, «Winfred Gaul.

Retrospektive 1953-1973», exh.cat. Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, Münster 1973, no. 85 (n. ill.)

Exhibited: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, «Winfred Gaul. Retrospektive 1953-1973», Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm 1973/74



Piet Mondrian in Orange 1972/1987



Polyvinylacetat auf Leinwand

150 × 120 cm | 59 × 47 1/4 in

Rückseitig signiert, «72/87» datiert, betitelt und «Nr. 1-87» nummeriert sowie «150 × 120 cm» und «PVA/Leinen 150 × 120 cm» bezeichnet Vgl. Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 718

Wir danken Frau Barbara Gaul für die mündliche Bestätigung der Echtheit des Werkes

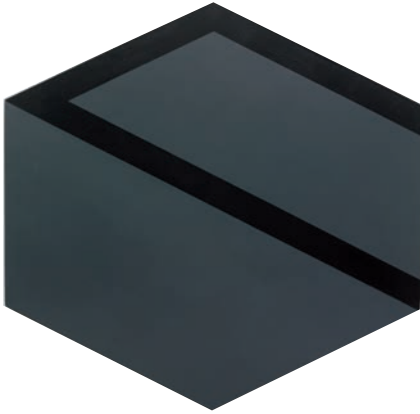
Provenienz: Nachlass des Künstlers

Polyvinyl acetate on canvas

150 × 120 cm | 59 × 47 1/4 in

Signed, dated «72/87», titled and numbered «Nr. 1-87» also marked «150 × 120 cm» and «PVA/Leinen 150 × 120 cm» on the verso cf. Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 718

We thank Mrs Barbara Gaul for the oral confirmation of the work's authenticity Provenance: Estate of the artist



Polyvinylacetat auf Leinwand

180 x 180 cm | 70 3/4 x 70 3/4 in

Rückseitig signiert, datiert, betitelt und «180 x 180 cm» sowie

«40 Kümmel, Gaul, Sex a gon» bezeichnet

Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 642

Wir danken Frau Barbara Gaul für die mündliche Bestätigung der

Echtheit des Werkes

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Literatur: Lothar Romain, «Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde

1962-1983», Düsseldorf 1993, Nr. 642 (o. Abb.); Klaus Honnef,

«Winfred Gaul. Retrospektive 1953 - 1973», Ausst.-Kat. Westfälischer

Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle

Bielefeld/Ulmer Museum, Münster 1973, Nr. 90 (o. Abb.)

Ausstellungen: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische

Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum,

«Winfred Gaul. Retrospektive 1953 - 1973», Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/

Ulm 1973/74; Galeriehaus Köln, während der documenta 5 im Victoria-

Hochhaus, Kassel 1972

Polyvinyl acetate on canvas

180 x 180 cm | 70 3/4 x 70 3/4 in

Signed, dated, titled and marked «180 x 180 cm» and «40 Kümmel, Gaul,

Sex a gon» on the verso

Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 642

We thank Mrs Barbara Gaul for the oral confirmation of the work's authenticity

Provenance: Estate of the artist

Literature: Lothar Romain, «Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde

1962-1983», Dusseldorf 1993, no. 642 (n.ill.); Klaus Honnef, «Winfred Gaul.

Retrospektive 1953-1973», exh.cat. Westfälischer Kunstverein Münster/

Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer

Museum, Münster 1973, no. 90 (n.ill.)

Exhibited: Westfälischer Kunstverein Münster/Städtische Kunstsammlungen

Ludwigshafen/Kunsthalle Bielefeld/Ulmer Museum, «Winfred Gaul.

Retrospektive 1953-1973», Münster/Ludwigshafen/Bielefeld/Ulm 1973/74;

Galeriehaus Köln, during documenta 5 in the Victoria-Hochhaus,

Kassel 1972

Katalogisierung / Cataloguing

Imi Knoebel

Anima Mundi 1-4 II Ed. 2010



Acryl und Kunststoff-Folie auf Karton collagiert
Vierteilig, je ca. 37 × 29 cm | 14 1/2 × 11 1/2 in
Rückseitig jeweils auf einem maschinengeschriebenen Etikett «IMI
KNOEBEL» bezeichnet, betitelt, datiert, «3/3» nummeriert und «A-D»
bezeichnet sowie jeweils handschriftlich «Anima Mundi 1-4 II 2010 3/3 A-D»
bezeichnet

Auflage: 3 mit unikatärem Charakter

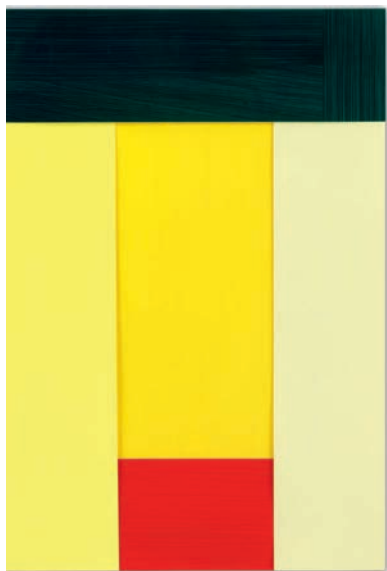
Provenienz: Privatsammlung Süddeutschland

Acrylic and plastic film on cardboard, collage
Four-part work, each ca. 37 × 29 cm | 14 1/2 × 11 1/2 in
On the verso, each with a typewritten label marked «IMI KNOEBEL», titled,
dated, numbered «3/3» and marked «A-D» and additionally marked «Anima
Mundi 1-4 II 2010 3/3 A-D» in handwriting

Edition of 3 with unique character

Provenance: Private Collection Southern Germany

Sophie 2003



Acryl auf Karton collagiert

50 × 34,1 cm | 19 2/3 × 13 1/2 in

Die vorliegende Arbeit «Sophie» wurde von dem Künstler exklusiv für die kestnergesellschaft geschaffen. Der Künstler bezog sich in dem Werk auf die Geschichte des Hauses und schuf eine Hommage an Sophie Küppers-Lissitzky, die Frau des Gründungsdirektors der kestnergesellschaft Paul-Erich Küppers, die in zweiter Ehe mit dem Künstler El Lissitzky verheiratet war

Auflage: 17 + 5 a.p. (artist's proof) + 1 h.c. (hors de commerce)

mit unikatärem Charakter

Provenienz: Privatsammlung Hannover

Acrylic on cardboard, collage

50 × 34.1 cm | 19 2/3 × 13 1/2 in

The work «Sophie» was created by the artist exclusively for the kestnergesellschaft. In this work, Imi Knoebel referred to the history of the house and created a tribute to Sophie Küppers-Lissitzky, the wife of the founding director of the kestnergesellschaft Paul-Erich Küppers, whose second marriage was to the artist El Lissitzky.

Edition of 17 + 5 a.p. (artist's proof) + 1 h.c. (hors de commerce)

with unique character

Provenance: Private Collection Hanover

Kate 2003



Acryl auf Karton collagiert

50 × 34,1 cm | 19 2/3 × 13 1/2 in

Rückseitig signiert und datiert

Die vorliegende Arbeit «Kate» wurde von dem Künstler exklusiv für die kestnergesellschaft geschaffen. Imi Knoebel bezog sich in dem Werk auf die Geschichte des Hauses und schuf eine Hommage an Kate Steinitz, eine der frühen Begleiterinnen der kestnergesellschaft

Auflage: 20 + 5 a.p. (artist's proof) + 1 h.c. (hors de commerce)

mit unikatärem Charakter

Provenienz: Privatsammlung Hannover

Acrylic on cardboard, collage

50 × 34.1 cm | 19 2/3 × 13 1/2 in

Signed and dated on the verso

The work «Kate» was created by the artist exclusively for the kestnergesellschaft. In this work, Imi Knoebel referred to the history of the house and created a tribute to Kate Steinitz, one of the early companions of the kestnergesellschaft

Edition of 20 + 5 a.p. (artist's proof) + 1 h.c. (hors de commerce)

with unique character

Provenance: Private Collection Hanover

Penelope 1992



Siebdruck auf Papier
200 × 140 cm | 78 3/4 × 55 in
Rückseitig signiert und «24/25» nummeriert
Rarität, da ein Großteil der ursprünglichen Auflage vernichtet wurde
Auflage: 25 + 13 a.p. (artist's proof)
Drucker: Edition Domberger; Herausgeber: Galerie Achenbach, Düsseldorf
Provenienz: Privatsammlung Düsseldorf
Literatur: Deutsche Bank Kunst (Hg.), «Imi Knoebel: ICH NICHT Neue Werke und ENDUROS Sammlung Deutsche Bank», Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin, Frankfurt am Main 2009, S. 163; Michael Domberger, «Des Künstlers dritte Hand. Domberger oder die Geschichte der Serigraphie», Filderstadt 2002, o.S.
Ausstellung: Deutsche Guggenheim, «Imi Knoebel. ENDUROS Sammlung Deutsche Bank», Berlin 2009

Silkscreen on paper
200 × 140 cm | 78 3/4 × 55 in
Signed and numbered «24/25» on the verso
Very rare, because most of the original edition was destroyed
Edition of 25 + 13 a.p. (artist's proof)
Printer: Edition Domberger; Editor: Galerie Achenbach, Dusseldorf
Provenance: Private Collection Dusseldorf
Literature: Deutsche Bank Kunst (ed.), «Imi Knoebel: ICH NICHT Neue Werke und ENDUROS Sammlung Deutsche Bank», exh.cat. Deutsche Guggenheim Berlin, Frankfurt am Main 2009, p. 163; Michael Domberger, «Des Künstlers dritte Hand. Domberger oder die Geschichte der Serigraphie», Filderstadt 2002, n.pag.
Exhibited: Deutsche Guggenheim, «Imi Knoebel. ENDUROS Sammlung Deutsche Bank», Berlin 2009



Jeanne 1992



Siebdruck auf Papier
200 × 140 cm | 78 3/4 × 55 in
Rückseitig signiert und «24/25» nummeriert
Rarität, da ein Großteil der ursprünglichen Auflage vernichtet wurde
Auflage: 25 + 13 a.p. (artist's proof)
Drucker: Edition Domberger; Herausgeber: Galerie Achenbach, Düsseldorf
Provenienz: Privatsammlung Düsseldorf
Literatur: Michael Domberger, «Des Künstlers dritte Hand. Domberger oder die Geschichte der Serigraphie», Filderstadt 2002, o.S.

Silkscreen on paper
200 × 140 cm | 78 3/4 × 55 in
Signed and numbered «24/25» on the verso
Very rare, because most of the original edition was destroyed
Edition of 25 + 13 a.p. (artist's proof)
Printer: Edition Domberger; Editor: Galerie Achenbach, Dusseldorf
Provenance: Private Collection Dusseldorf
Literature: Michael Domberger, «Des Künstlers dritte Hand. Domberger oder die Geschichte der Serigraphie», Filderstadt 2002, n.pag.



Acryl und Kunststoff-Folie auf Karton collagiert
Zweiteilig, je 46 × 36 cm | 18 × 14 1/4 in
Rückseitig jeweils auf einem maschinengeschriebenen Etikett
«IMI KNOEBEL» bezeichnet, betitelt, datiert, «4/5» nummeriert und
«A-B» bezeichnet
Auflage: 5 mit unikatärem Charakter
Provenienz: Privatsammlung Baden-Württemberg

Acrylic and plastic film on cardboard, collage
Two-part work, each 46 × 36 cm | 18 × 14 1/4 in
On the verso, each with a typewritten label marked «IMI KNOEBEL»
titled, dated, numbered «4/5» and marked «A-B»
Edition of 5 with unique character
Provenance: Private Collection Baden-Wuerttemberg



Face (2) 2003



Acryl auf Aluminium
38 × 38 × 9 cm | 15 × 15 × 3 1/2 in
Rückseitig signiert und datiert
Unikat
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Clemens Fahnmann, Berlin;
Privatsammlung Berlin

Acrylic on aluminum
38 × 38 × 9 cm | 15 × 15 × 3 1/2 in
Signed and dated on the verso
Unique work
Provenance: The artist's studio; Galerie Clemens Fahnmann, Berlin;
Private Collection Berlin



Little Piet 1993



Acryl auf Aluminium
20 × 16 × 10,8 cm | 7 3/4 × 6 1/3 × 4 1/4 in
Rückseitig signiert, datiert und «30/30» nummeriert
Auflage: 30 mit unikatärem Charakter
Provenienz: Privatsammlung Hessen (1993-2015)

Acrylic on aluminum
20 × 16 × 10,8 cm | 7 3/4 × 6 1/3 × 4 1/4 in
Signed, dated and numbered «30/30» on the verso
Edition of 30 with unique character
Provenance: Private Collection Hesse (1993-2015)

Ohne Titel 1994



Acryl auf Aluminium
17 × 12 × 8,5 cm | 6 2/3 × 4 3/4 × 3 1/3 in
Rückseitig signiert, datiert und «27/33» nummeriert
Auflage: 33 mit unikatärem Charakter
Provenienz: Privatsammlung USA

Acrylic on aluminum
17 × 12 × 8.5 cm | 6 2/3 × 4 3/4 × 3 1/3 in
Signed, dated and numbered «27/33» on the verso
Edition of 33 with unique character
Provenance: Private Collection USA



Triffit 1993



Acryl auf Holz
40 × 30 × 8,5 cm | 15 3/4 × 11 3/4 × 3 1/3 in
Rückseitig signiert, datiert und «20/20» nummeriert
Auflage: 20 mit unikatärem Charakter
Herausgeber: Galerie Fahnemann, Berlin
Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
Literatur: Galerie Fahnemann (Hg.), «Grafiken und Multiples 1993»,
Berlin 1993, S. 27

Acrylic on wood
40 × 30 × 8.5 cm | 15 3/4 × 11 3/4 × 3 1/3 in
Signed, dated and numbered «20/20» on the verso
Edition of 20 with unique character
Editor: Galerie Fahnemann, Berlin
Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia
Literature: Galerie Fahnemann (ed.), «Grafiken und Multiples 1993»,
Berlin 1993, p. 27

Impressum / Imprint

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., Thérés Lubinetzki
B.A., Nana Ludorff M.A., Jonas Schenk M.A., Nina Wagner M.A.

Text / Text:
Kay Heymer, Leiter Moderne Kunst, Stiftung Museum
Kunstpalaſt, Düsseldorf / Head of Modern Art, Stiftung
Museum Kunſtpalaſt, Duſſeldorf
Übersetzung / Translation:
Jessica Gispert, Köln / Cologne

Photographie / Photography:
Achim Kukulies, Düsseldorf
Valentin Mühl, Düsseldorf (S. 23, 57, 67 oben + 77 unten)

Gestaltung / Design:
Adeline Morlon, Düsseldorf

Gesamtherstellung / Production:
Die Qualitaner

Erscheinungsdatum / Date of publication:
August 2017

ISBN 978-3-942248-34-1

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.

Abbildungsnachweis / Copyright

Josef Albers © The Josef and Anni Albers Foundation /
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Winfred Gaul © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Imi Knoebel © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

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.



Confédération Internationale Des Négotians En Œuvres D'Art (CINOA)

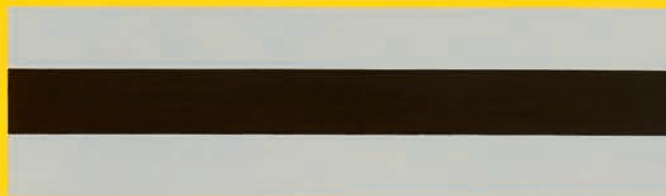


Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) e.V.



Kunsthändlerverband Deutschland (KD) e.V.





GALERIE LUDORFF

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

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