MAX LIEBERMANN
GARTENLOKAL AN DER HAVEL, ca. 1932
S. / p. 110

NEUERWERBUNGEN FRÜHJAHR 2022 / RECENT ACQUISITIONS SPRING 2022

8 JOSEF ALBERS
STUDY FOR HOMAGE TO THE SQUARE: ORACLE, 1961

14 HENRI-EDMOND CROSS
PAYSAGE DE PRINTEMPS AVEC ARBRES EN FLEURS, undatiert | undated

18 SAM FRANCIS
UNTITLED, 1964

20 KLAUS FUSSMANN
GARTEN MIT MALVEN UND MOHN, 1998
GARTEN MIT RITTERSPORN, MALVEN UND MARGERITEN, 2018
IRIS, MOHN UND MARGERITEN, 2021
ROSEN, 2021
ROSE, 2021
ROSE, LILA, 2021
ROSEN, ROSA/GELB, 2021
RAPS AN DER OSTSEE, 2005
OSTSEE, NACHMITTAG, 2021
SEE, 2020

40 WINFRED GAUL
TAG UND NACHT IV, 1968

42 KARL OTTO GÖTZ
OHNE TITEL, 1955
RASA Q 10, 2010

46 GOTTHARD GRAUBNER
OHNE TITEL, 1970

48 KATHARINA GROSSE
OHNE TITEL, 2006

50 HERMANN HESSE
HAUSDÄCHER MONTAGNOLA, 1929
BLÜHENDER KIRSCHBAUM, 1934
VERGÄNGLICHKEIT, 1935
LEBEN EINER BLUME, 1935
SEPTEMBER, 1935
VERFRÜHTER HERBST, 1935
NACHTGEFÜHL, 1935

64 CARL HOFER
BIRNEN, undatiert | undated
STEHENDE JUNGE FRAU (HALBAKT SICH AUFSTÜTZEND), um 1925

68 ERNST LUDWIG KIRCHNER
HAFEN (FEHMARN), ca. 1908
LIEGENDER JUNGER MANN, ca. 1911

72 KARIN KNEFFEL
OHNE TITEL (TREPPENAUFGANG MIT TEPPICH UND
SCHLAFENDEM HUND), 2003
OHNE TITEL (ZEBRAFELL), 2010

76 IMI KNOEBEL
ANIMA MUNDI 58-4 ED, 2012
ANIMA MUNDI 81-2, 2020

82 KÄTHE KOLLWITZ
MÜTTER, 1919

84 LOTTE LASERSTEIN
MADELEINE UND EINE FREUNDIN, ca. 1940-1945
DAME MIT SCHLEIERHUT, PROFIL NACH RECHTS, ca. 1940-1945
DAMENPORTRÄT MIT VORGESTRECKTEN ARMEN,
DREIVIERTELPROFIL NACH LINKS, ca. 1940-1945

90 CHRISTOPHER LEHMPFUHL
KAFFEEGARTEN IM SOMMER, 2006
SIEGESSÄULE, 2021
BACKSTEINFASSADE IM LICHT, 2021
SILBERKARKLAMM, 2021
WASSERSPIEGELUNG AM DUISITZKARSEE, 2018

96 MAX LIEBERMANN
SPIELENDE KINDER IM PARK, undatiert | undated
SPIELENDE KINDER AM STRAND, 1898
GARTENLOKAL AN DER HAVEL, ca. 1932

114 OTTO MUELLER
LIEGENDER AKT, ca. 1923

116 ERNST WILHELM NAY
PURPUR UND HELLBLAU, 1961

120 WALTER OPHEY
ROSENSTILLLEBEN, ca. 1913

124 MAX PECHSTEIN
LIEGENDER AKT AM STRAND, 1911
HERBSTSCHATTEN, 1921

130 SERGE POLIAKOFF
ROUGE BLEU GRIS ET LIE-DE-VIN, 1964

134 CHRISTIAN ROHLFS
WEISSE ROSEN, 1923

136 RENÉE SINTENIS
GALOPPIERENDES FOHLEN, 1929
VOLLBLUTFOHLEN, 1939

140 GÜNTHER UECKER
NAGEL, 1977

142 LESSER URY
IM CAFÉ, 1910
IM KAFFEE II, 1919
JUNGES MÄDCHEN IM KAFFEE MIT STRASSENBLICK, 1924
DARSTELLUNG EINES MANNES AM FENSTER SITZEND UND
EIN BUCH LESEND, 1886

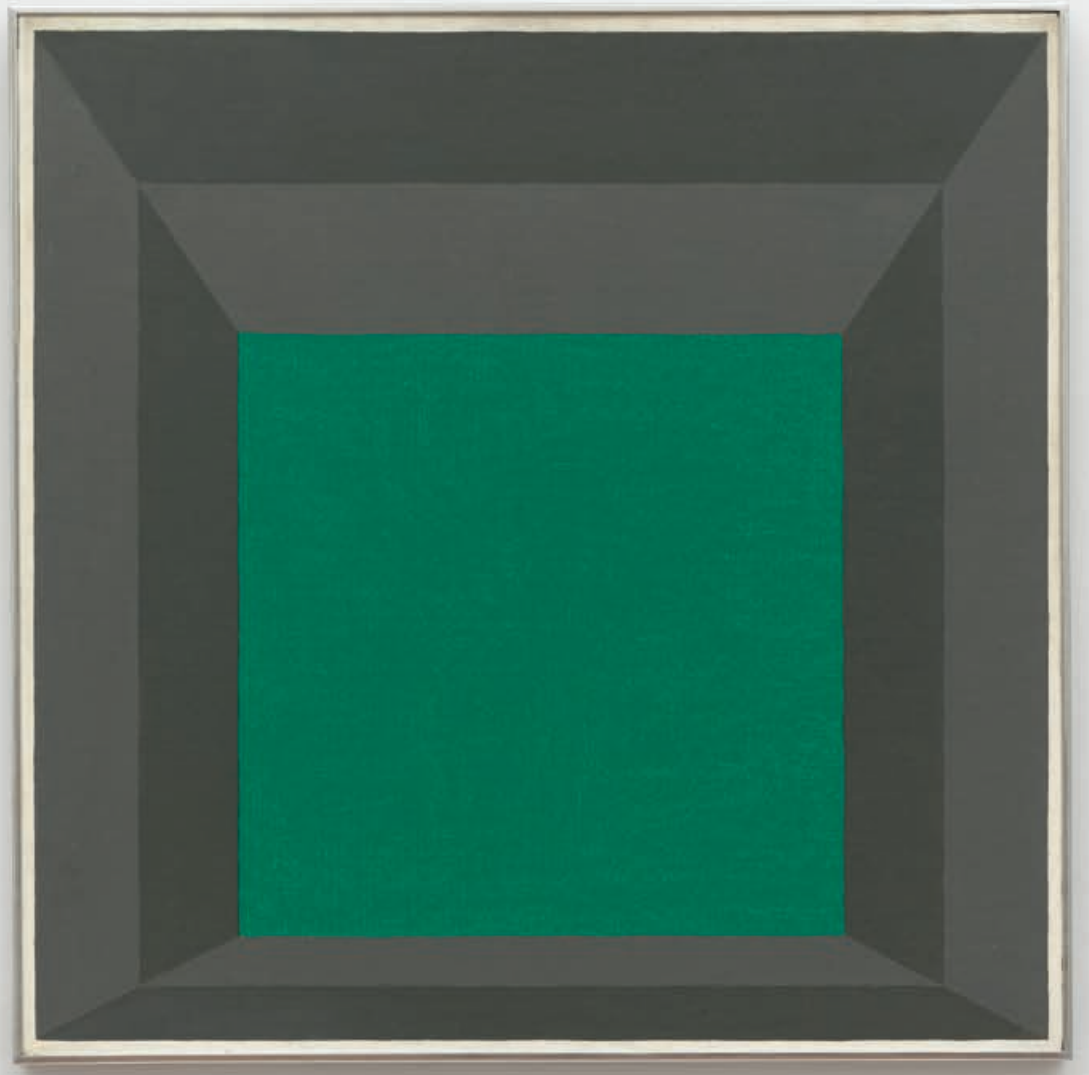
JOSEF ALBERS

1888 Bottrop – 1976 New Haven / USA

STUDY FOR HOMAGE TO THE SQUARE: ORACLE, 1961

Öl auf Hartfaser, montiert auf Hartfaser
81 x 81 cm
Signiert und datiert »A'61« sowie rückseitig von fremder Hand signiert, datiert, betitelt, »32 x 32« bezeichnet sowie handschriftlich mit detaillierten Angaben zu den verwendeten Farben versehen
Laut der Stiftung wurde auf der Rückseite des Werkes eine zusätzliche Holzfaserplatte angebracht, auf der die ursprünglichen Inschriften von Albers von unbekannter Hand nachgezeichnet wurden. Wann, von wem und aus welchem Grund diese zusätzliche Platte auf der Rückseite des Werkes angebracht wurde, konnte auch nach ausführlichen Archivrecherchen nicht geklärt werden, allerdings geschah dies mit dem Einverständnis des Künstlers.
Das Werk ist registriert unter der Nr. JAAF 1976.1.789 für das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, USA
Provenienz: Nachlass Josef Albers; The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, USA (1976); Sidney Janis Gallery, New York (1989); Edward Totah Gallery, London; Galerie Arditti, Paris; Privatsammlung Palm Beach; Sotheby's, Paris (Auktion 7. Juni 2016, Los 15); Privatsammlung Frankreich
Literatur: Waddington Galleries, »Josef Albers Paintings«, Ausst.-Kat., London 2009, Nr. 21, S. 49; Austin Arts Center, Trinity College, »The Art of Josef Albers«, Ausst.-Kat., Hartford 1965, Nr. 22
Ausstellungen: Waddington Galleries, London, »Josef Albers Paintings«, 1. April - 2. Mai 2009; Sidney Janis Gallery, New York, »Albers«, 5. - 31. Oktober 1989; Austin Arts Center, Trinity College, Hartford, »The Art of Josef Albers«, 19. April – 7. Mai 1965; Dallas Museum of Fine Arts, »Interaction of Color: A Presentation of Paintings and the Color Theory of Josef Albers«; diese Ausstellung reiste anschließend nach San Francisco, Museum of Modern Art, Los Angeles, University of Southern California, Berkeley, University of California und Detroit, General Motors Styling Center, 14. Juni 1963 - 28. Februar 1964

Oil on Masonite, mounted on Masonite
32 x 32 in
Signed and dated »A'61«; also by a third hand signed, dated, titled, marked »32 x 32« and with detailed annotations on the used colors on the verso
According to the foundation, an additional wood fiber board was attached to the back of the work, on which Albers' original inscriptions were traced by an unknown hand. When, by whom and for what reason this additional plate was placed on the back of the work could not be clarified even after extensive archival research. However, this was done with the artist's consent.
The work is registered under no. JAAF 1976.1.789 for the catalogue raisonné of the paintings currently being prepared by The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, USA.
Provenance: The estate of Josef Albers; The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, USA (1976); Sidney Janis Gallery, New York (1989); Edward Totah Gallery, London; Galerie Arditti, Paris; Private Collection Palm Beach; Sotheby's, Paris (auction 7 June 2016, lot 15); Private Collection France
Literature: Waddington Galleries, »Josef Albers Paintings«, exh.cat., London 2009, no. 21, p. 49; Austin Arts Center, Trinity College, »The Art of Josef Albers«, exh.cat, Hartford 1965, no. 22
Exhibited: Waddington Galleries, London, »Josef Albers Paintings«, 1 April - 2 May 2009; Sidney Janis Gallery, New York, »Albers«, 5 - 31 October 1989; Austin Arts Center, Trinity College, Hartford, »The Art of Josef Albers«, 19 April - 7 May 1965; Dallas Museum of Fine Arts, »Interaction of Color: A Presentation of Paintings and the Color Theory of Josef Albers«; this exhibition subsequently travelled to San Francisco, Museum of Modern Art; Los Angeles, University of Southern California; Berkeley, University of California, and Detroit, General Motors Styling Center, 14 June 1963 - 28 February 1964



Das vorliegende Gemälde »Study for Homage to the Square: Oracle« (1961) darf als besonderes Werk von Josef Albers bezeichnet werden. Es war nicht nur Teil der bahnbrechenden Ausstellung »Interaction of Color«[1] am Dallas Museum of Arts (1963/64). Vielmehr stellt auch die an den Schliff eines Edelsteins erinnernde Komposition des Gemäldes eine große Seltenheit dar.

Im Zentrum der Arbeit befindet sich ein strahlend grünes Quadrat. Dieses wird von einem helleren und einem dunkleren Grauton eingerahmt. Die Besonderheit des Gemäldes besteht darin, dass Albers seine sonst so strenge und immer wiederkehrende Komposition hier variiert.[2] Das Verhältnis von zentraler Bildfläche zu den beiden umlaufenden Farbbahnen bleibt zwar exakt gleich. Die Farbbahnen selbst werden allerdings nicht mehr in homogener Farbgebung ausgeführt. Albers variiert die Gestaltung der das Zentrum umrandenden Bahnen, indem er für die waagerecht und die senkrecht ausgerichteten Flächen einer Bahn den Farbton jeweils wechselt. Den Bruch der aneinanderstoßenden Flächen und somit den Wechsel der Grautöne vollzieht Albers entlang der Diagonalen zu den Ecken des Gemäldes hin. Hierdurch bewegt sich die zentrale Fläche perspektivisch nach vorne, wodurch die Wirkung eines facettiert geschliffenen Edelsteins erzeugt wird.

Albers' Werke sind präzise geplant. Zuerst wählt der Künstler das Format und die genaue Ausrichtung der Hartfaserplatte aus. Nachdem er in bis zu acht Schichten eine weiße Grundierung aufgetragen hat, folgt die Vorzeichnung seines strengen kompositorischen Rasters. Der Großteil seiner Werke zu »Homage to the Square« lassen sich in sehr wenige unterschiedliche Kompositionsformen gruppieren. Im nächsten Schritt wählt Albers die Farben aus, wobei er den gewünschten Farbklang bereits vorab in zahlreichen Farbstudien ermittelt hat. Die Farbflächen werden dann in strenger Reihenfolge stets von Innen nach Außen aufgetragen. Eine Methode, die er bei seinem Vater erlernte, der Schreiner und Maler war. Dieser brachte ihm früh bei, dass man Türen auf diese Weise anstrich, um den eigenen Handwerkskittel nicht unnötig schmutzig zu machen. Den Farbauftrag führte Albers mit dem Malmesser aus, um jedwede Handschrift zu vermeiden und eine möglichst plane Farboberfläche zu erzeugen. Er nimmt sich und sein Eingreifen bewusst zurück, um die Farbe und nicht die Mate-

1 Dallas Museum of Fine Arts, »Interaction of Color: A Presentation of Paintings and the Color Theory of Josef Albers«; diese Ausstellung reiste anschließend nach San Francisco, Museum of Modern Art, Los Angeles, University of Southern California, Berkeley, University of California und Detroit, General Motors Styling Center, 14. Juni 1963 – 28. Februar 1964.

2 So hat diese kompositorische Spielart des Künstlers insgesamt in nur 54 Werken der Jahre 1957–73 Anwendung gefunden.

rialität wirken zu lassen. Ernst Hans Gombrich formulierte: »Man kann sich seinen Materialien unterordnen – das ist die Lehre von der Materialgerechtigkeit. Oder man stellt seine Meisterschaft unter Beweis, indem man das Material dazu zwingt, sich dem eigenen Willen unterzuordnen. Albers konnte beides.«[3]
Hier beweist Albers eben dieses. Er setzt Erkenntnisse seiner unterschiedlichsten Materialstudien um und macht sich diese zunutze, ohne seine eigene Handschrift und damit sich selbst in den Vordergrund zu stellen. Er möchte vielmehr die Eigenschaften seiner Materialien zur Geltung bringen und tut dies so, wie auch ein Juwelier, wenn er sich mit bestimmten Edelsteinen beschäftigt, um die Farben der Steine bestmöglich zum Leuchten zu bringen.

»Ich nehme gerne eine schwache Farbe und mache sie reich, indem ich an ihren Nachbarn arbeite«[4], erklärte Josef Albers und machte deutlich, wozu das Nebeneinander von Farben imstande ist, weiter sagt er:
»[Ich kann] das langweiligste Grau zum Tanzen bringen.«[5]

Unsere Studie von 1961 weist zwar noch nicht die vollständige Vereinfachung der Quadrate auf und die Gestaltung der Farbflächen spielt hier noch weitaus mehr auf die Form an, als nur auf die Farbe. Jedoch verhilft diese besondere Formensprache dem Betrachter die Farbe zu sehen, diese zu lesen und zu erkennen. Der Sog in die Mitte des Bildes wird durch den rhythmischen Farbwechsel von Hell- und Dunkelgrau verstärkt. Zugleich erscheinen die äußeren Quadrate wie ein Rahmen um das zentrale grüne Farbfeld. Während die Grautöne zurücktreten, wird das Leuchten des Grüns intensiviert und die räumliche Illusion der zweidimensional angelegten Farbe gefördert.

Albers betitelt seine Werke stets als »Study for Homage to the Square« oder »Homage to the Square« und schließt daran oft mit einem Doppelpunkt und einem Adjektiv oder einem Substantiv an, das sich auf eine Stimmung, ein Gefühl oder auch eine bestimmte Aktivität bezieht. Der Künstler gibt dem Betrachter durch den Titel eine bestimmte Richtung vor. Die Titel sind aber eher poetisch als wortwörtlich gemeint und sollen nie erklärend oder beschreibend wirken. Die Assoziationen des Einzelnen mit dem Werk und dem Titel stehen bei Albers im Vordergrund und so findet er Gefallen daran, dass Bilder wie auch Wörter bei unterschiedlichen ▸

3 In: Nicholas Fox Weber in einem Gespräch mit Ernst Hans Gombrich, London, den 21. Februar 1987, in: Josef Albers. Eine Retrospektive, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1988, S. 18.

4 Vgl. Josef Albers zit. nach Sam Hunter, hier in: Heinz Liesbrock, »Aufrichtigkeit und Maß. Josef Albers« in: Heinz Liesbrock u.a. (Hg.), Josef Albers: Interaction, Ausst.-Kat., Köln 2018, S. 65.

5 Vgl. Josef Albers in: Ulrike Growe, »Homage to the Square«, in ebd. S. 194.

Betrachtern eben auch sehr unterschiedliche Assoziationen hervorrufen können und dass man den Werken ihr Geheimnis nie vollständig wird entlocken können.[6]

In unserem Fall bezeichnet der Titel »Oracle« eine mythologische Stätte, an der Weissagungen erhalten oder verkündet werden. Jedem Betrachtenden bleibt nun offen, ob er diese Formensprache als Vorhersagung noch strengerer Kompositionen im weiteren Verlauf des Schaffens des Künstlers verstehen möchte oder ob man das Schaffen von Albers überhaupt als Orakel verstehen sollte, das seine bahnbrechende Bedeutung und seine umfangreiche Wirkung auf nachfolgende Künstlergenerationen den Betrachtenden bereits 1961 in diesem Gemälde kundgetan haben könnte. Jedem Betrachter öffnet der Künstler seinen ganz eigenen Interpretationsspielraum. Werner Spies bezeichnete sein Schaffen deshalb als geometrischen Surrealismus, der die sinnliche Wahrnehmung und das sehende Denken insgesamt immer wieder aufs Neue herausfordert und der das Sehen bzw. die Wahrnehmung auch nach mehr als 60 Jahren noch auf faszinierende Weise sensibilisiert.[7]

6 Vgl. Sarah Heidebroeck, »Im Labor des Malers. Josef Albers in Bottrop«, Open Peer Reviewed Journal, www.kunstgeschichte-ejournal.net (Zugriff 25.1.22).

7 Vgl. Werner Spies, »Albers«, Stuttgart 1970, S. 44.

HENRI-EDMOND CROSS

1856 Douai – 1910 Département Var

PAYSAGE DE PRINTEMPS AVEC ARBRES EN FLEURS, undatiert | undated

In unserem Aquarell »Paysage de printemps avec arbres en fleurs« (dt. Frühlingslandschaft mit blühenden Bäumen) von Henri-Edmond Cross ist eine helle, freundliche Frühlingslandschaft mit Bäumen und Wiesen im Vordergrund sowie einem Haus und angedeuteten Bergen im Hintergrund zu sehen. In zarten Farben arbeitet Cross mithilfe einzelner Flecken ein Bildnis von durchflutetem Licht und Sonnenschein heraus. Die Bäume mit ihrem blauen Schattenwurf rhythmisieren die Bildfläche. Die Strahlkraft der Farben wird durch die weißen Zwischenflächen des freibleibenden Papieres unterstützt. Seit 1891 lebt Cross an der französischen Riviera und malt viele Sommer zusammen mit Georges Seurat. Fasziniert von dem gleißenden Licht an der Küste und den Spiegelungen der leuchtenden Farben auf dem Mittelmeer entwickeln sie ihre Malerei. Für Cross sind es die südlichen Landschaften, die bäuerlichen Ernteszenen und arkadischen Visionen, die sein Kanon in der Malerei werden. Die Suche nach Harmonie und der Einheit von Mensch und Natur setzen sich in seinen Bildern durch. Cross wollte das »bonheur«[1] malen, übersetzt auf Deutsch kann dies »Glück«, aber auch »Heil«, »Lebensfreude«, oder »Glückseligkeit« bedeuten. Cross führte das Verfahren der Neoimpressionisten, Farbtupfen, später auch breitere Farbflächen nebeneinanderzusetzen, streng durch. Vom Impressionismus ausgehend, nach Monet, Renoir und Cézanne, den unmittelbaren Eindruck des Landschaftsmotivs auf der Leinwand festhaltend, entwickelten die Neoimpressionisten eine Kunst der Moderne hin zur abstrakten Kunst. Sie suchten nach Objektivität und ästhetischer Wirkung, welche die größte Abgrenzung zum individuellen Ausdruck des Impressionismus darstellt. ▸

1 Brief von Henri-Edmond Cross an Paul Signac, 8.6.1893, Archiv Signac Paris, zitiert nach Frédéric Frank (Hrsg.), Marina Ferretti Bocquillon (Hrsg.), Ortrud Westheider (Hrsg.), Michael Philipp (Hrsg.), »Farbe und Licht. Der Neoimpressionist Henri-Edmond Cross«, Berlin 2018, S. 44.

14

Aquarell und Bleistift auf Papier
17 x 24 cm
Signiert mit dem Monogramm sowie rückseitig »Amandiers en fleur« und »21« beschriftet
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Werke Henri-Edmond Cross von Patrick Offenstadt
Wir danken Herrn Patrick Offenstadt, Neuilly-sur-Seine, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes
Provenienz: Atelier des Künstlers; Nachlass des Künstlers bei Irma Clare Cross, Ehefrau des Künstlers, Paris (bis 1950); Privatsammlung Schweiz (1950-2021)

Watercolour and pencil on paper
6 2/3 x 9 1/2 in
Signed with the initials; and inscribed »Amandiers en fleur« and »21« on the verso
The work has been registered for the catalogue raisonné of the works on paper currently being prepared by Patrick Offenstadt
We thank Mr. Patrick Offenstadt, Neuilly-sur-Seine, for the kind confirmation of the work's authenticity
Provenance: The artist's studio; The artist's estate held by Irma Clare Cross, the artist's wife, Paris (until 1950); Private Collection Switzerland (1950-2021)

M.E.C

Oft als Pointillismus bezeichnet, setzen sich ihre Werke durch einzelne Punkte in reinen Farbtönen zusammen. Sie selbst zogen den Begriff »Divisionismus« vor, der die wissenschaftliche Herangehensweise betont.[2]

Ab 1906 verdrängte das Aquarell langsam die Arbeit mit Öl und Cross' Stil wird weicher und die Technik weniger dogmatisch. Das Aquarell war das perfekte Medium »en plein air« zu malen, durch das schnelle Trocknen und das kleine Format konnte er die unmittelbare Transkription von Natureindrücken festhalten. Direkt mit dem Pinsel und der Wasserfarbe auf Papier knüpft er an impressionistischer Ästhetik an.

Neben den bekanntesten Vertretern wie Paul Signac und Georges Seurat zählt auch Henri-Edmond Cross zu den Malern des Neoimpressionismus ab Mitte der 1880er Jahre. Bereits 1886 präsentieren die Kunstschaffenden sich in einem eigenen Raum auf dem Salon des Indépendants in Paris, werden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und auch in Köln 1912 auf der ersten Sonderbundausstellung ist Cross mit 17 Werken vertreten. Mit rund 200 Arbeiten von 1883 bis 1910 gehört er zu den Wegbereitern der Moderne – auch in Deutschland. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird seine Kunst bereits von Sammlern wie Harry Graf Kessler und Karl Ernst Osthaus erworben und auch deutsche Museen wie das Museum Städel in Frankfurt beherbergen bis heute seine Werke in ihren Sammlungen. Aufgrund der Diffamierung als »entarteter Künstler« verschwanden seine Arbeiten im Nationalsozialismus in Deutschland von der Bildfläche. 2018 widmete ihm das Museum Barberini in Potsdam erstmals eine Retrospektive in Deutschland.[3]

2 Paul Signac führte in seinem Manuskript vor (erstmals publiziert 1899 Paul Signac, »Von Eugène Delacroix zum Neo-Impressionismus«, Berlin), dass die Malergruppe der zeitgenössischen Farbtheorie folgte und diese zur Grundlage über die Leuchtkraft der Farbpigmente und der Wirkung auf die Betrachter*innen wird.

3 »Farbe und Licht. Der Neoimpressionist Henri-Edmond Cross«, Museum Barberini Berlin, 17. Nov 2018 – 17. Feb 2019.

»Wenn wir auch von den Neoimpressionisten Cross und Signac Sonderbundausstellungen bringen, die wir der Opferwilligkeit befreundeter deutscher Sammler verdanken, so möchten wir damit die Kette der Beziehungen schließen, welche die moderne mit der Kunst der letzten Klassiker vereinen. Möge diese retrospektive Abteilung, die eine von der wissenschaftlichen Kritik der letzten Jahre oft gestellte Forderung zum ersten Male zu erfüllen sucht, zur Klärung des heftigen Kunststreites unserer Tage beitragen, den Künstlern ein Ansporn und ein Nachdenken, den Kunstfreunden eine Brücke zum Verständnis der neuen Kunst werden.«

Dr. R. Reihe, Vorwort, in: »Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln«, Köln 1912, S. 5f.

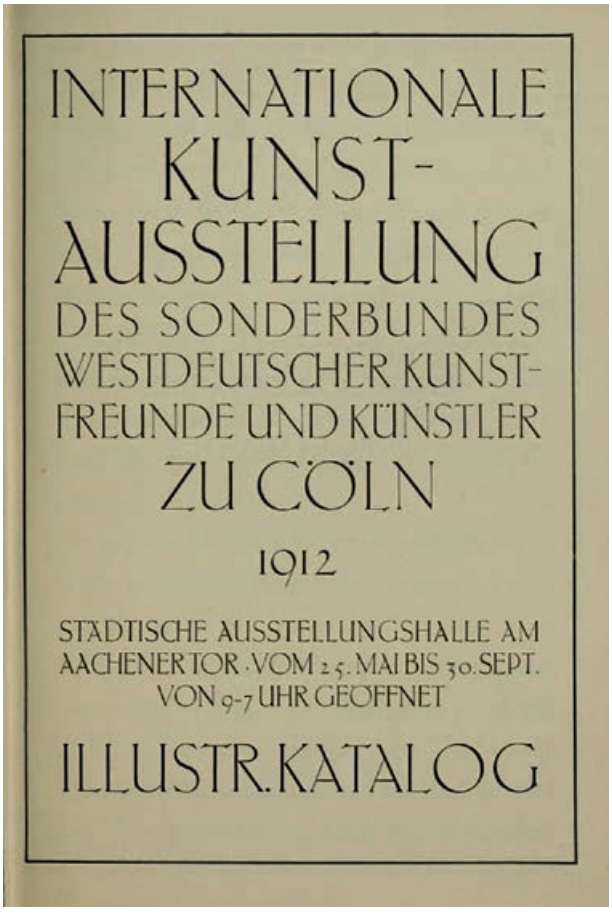


Abb. Fontispiz aus »Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln«, Ausst.Kat., Köln 1912.

SAM FRANCIS

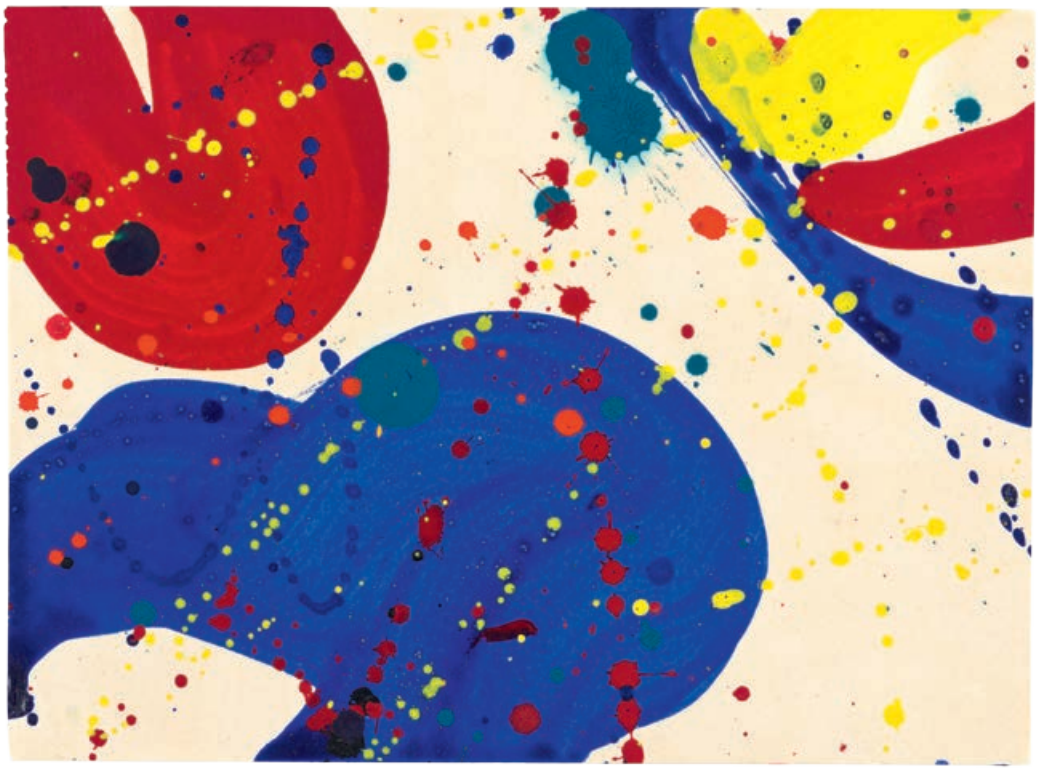
1923 San Mateo/USA – 1994 Santa Monica/USA

UNTITLED, 1964

18

Acryl auf Postkarte
10,2 x 13,5 cm
Rückseitig signiert
Bestätigung angefragt im Archiv der
Sam Francis Foundation, Glendale, USA
Provenienz: Galerie Wazzau, Davos;
Privatsammlung Schweiz

Acrylic on postcard
4 x 5 1/3 in
Signed on the verso
Confirmation requested from the
Sam Francis Foundation, Glendale, USA
Provenance: Galerie Wazzau, Davos; Private
Collection Switzerland



Originalgröße | Scale 1:1

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

GARTEN MIT MALVEN UND MOHN, 1998

Landschaften und Blumen sind zentrale Themen in Klaus Fußmanns Werk. Ob als expressives Aquarell, zart-duftiges Pastell oder in kraftvoll-pastosem Öl auf Leinwand – seine Bilder überzeugen durch eine poetische, die Farben und die Malerei zelebrierende Darstellung der Welt durch die Augen des Künstlers.

Nach mehreren, vorangegangen Malaufenthalten in der Gegend, bezieht Klaus Fußmann 1978 sein Haus in Gelting an der Ostsee und noch im selben Jahr legen er und seine Frau Barbara einen Garten an, der in den folgenden Dekaden mit seiner prallen Blütenpracht immer wieder zum Motiv werden wird. Auf großformatigen Büttenpapieren zeigt uns der Künstler ausschnitthaft die Pflanzenschätze seiner Beete. Malven, Mohn, Rittersporn und Margeriten (S. 23) strahlen in ihrer opulenten Farbigkeit um die Wette. Sie sind eingerahmt von den frischen Grünschattierungen der Blätter. Im oberen Drittel öffnet sich das Bild zum Weiß-Blau des Himmels. Für Tayfun Belgin sind diese Blumenbilder »gemalte Poesie, ein Farbgedanke.«[1] ▸

1 Tayfun Belgin, » Von der Poesie der Farbe – Zur Bildästhetik von Klaus Fußmann«, in: „Zwischen Himmel, Erde und Wasser. Klaus Fußmann. Werke 1966-2013«, Ausst.-Kat. Osthaus Museum Hagen, 4. Mai – 28. Juli 2013, Göttingen 2013, S. 6-8, hier S. 8.

20

Gouache auf Bütten
78 x 58 cm
Signiert und »98« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Ludorff, Düsseldorf (1998); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1999)
Literatur: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann - zum 60. Geburtstag -«, Düsseldorf 1998, S. 35
Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann - zum 60. Geburtstag -«, Düsseldorf 1998

Gouache on handmade paper
30 2/3 x 22 3/4 in
Signed and dated »98«
Provenance: The artist's studio; Galerie Ludorff, Dusseldorf (1998); Private Collection North Rhine-Westphalia (since 1999)
Literature: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann - zum 60. Geburtstag -«, Dusseldorf 1998, p. 35
Exhibited: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann - zum 60. Geburtstag -«, Dusseldorf 1998

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

GARTEN MIT RITTERSPORN, MALVEN UND MARGERITEN, 2018

22

Gouache, Aquarell und Öl auf Bütten
56 x 38 cm
Signiert und »18« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Gouache, watercolour and oil on handmade paper
22 x 15 in
Signed and dated »18«
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

IRIS, MOHN UND MARGERITEN, 2021

24

Aquarell auf Papier
35,5 x 42,2 cm
Signiert und datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on paper
14 x 16 2/3 in
Signed and dated
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

ROSEN, 2021

Fußmann arbeitet jedoch nicht nur direkt im Garten, sondern stellt die Blumen auch geerntet in der Vase als Stillleben dar. Er rückt dabei noch näher an die Blumen heran, abstrahiert und hinterfängt das ebenfalls vom Grün der Pflanzen eingerahmte Farbenspiel der Blüten mit einem in neutralen Tönen gehaltenen, nicht weiter definierten Hintergrund. Ein Beispiel dafür sind die gemalten reifen Rosenblüten, die der Maler in wundervollen Farbschattierungen zart fließend aufs Papier bringt (S. 27). Wie in seinen anderen Aquarellen beweist Fußmann hier seine große Meisterschaft in dieser Technik, die keine Fehler verzeiht und nicht zu korrigieren ist. Er nutzt den vielschichtigen, transparenten Farbauftrag, um die feinen Nuancen der vom Licht durchschienenen Blüten einzufangen. Dennoch macht er in seinem Buch »Wahn der Malerei« im Kapitel »Gärten und Blumen« deutlich: »Überhaupt sind die Farben der Blumen mit nichts zu vergleichen. Keine Tinte ist so blau wie der Rittersporn und kein Feuer so rot wie die Geranie« und attestiert bescheiden, dass er sich in seinen Bildern mit einem »gerasterten Widerschein der Blumen begnügen«[2] müsse. »[…] jede gemalte Blume ist eine Abstraktion«[3]. Die weitgeöffneten Kronen der in Nahsicht gemalten Rosen, die den Blick auf die gelb-orangenen Staubbeutel freigeben, zeigen die Pflanze in voller Schönheit, verweisen aber gleichzeitig auf ihr baldiges Vergehen. Diese Vergänglichkeit schwingt in vielen Werken des Künstlers mit und übt auf ihn eine immerwährende Faszination aus. ▸

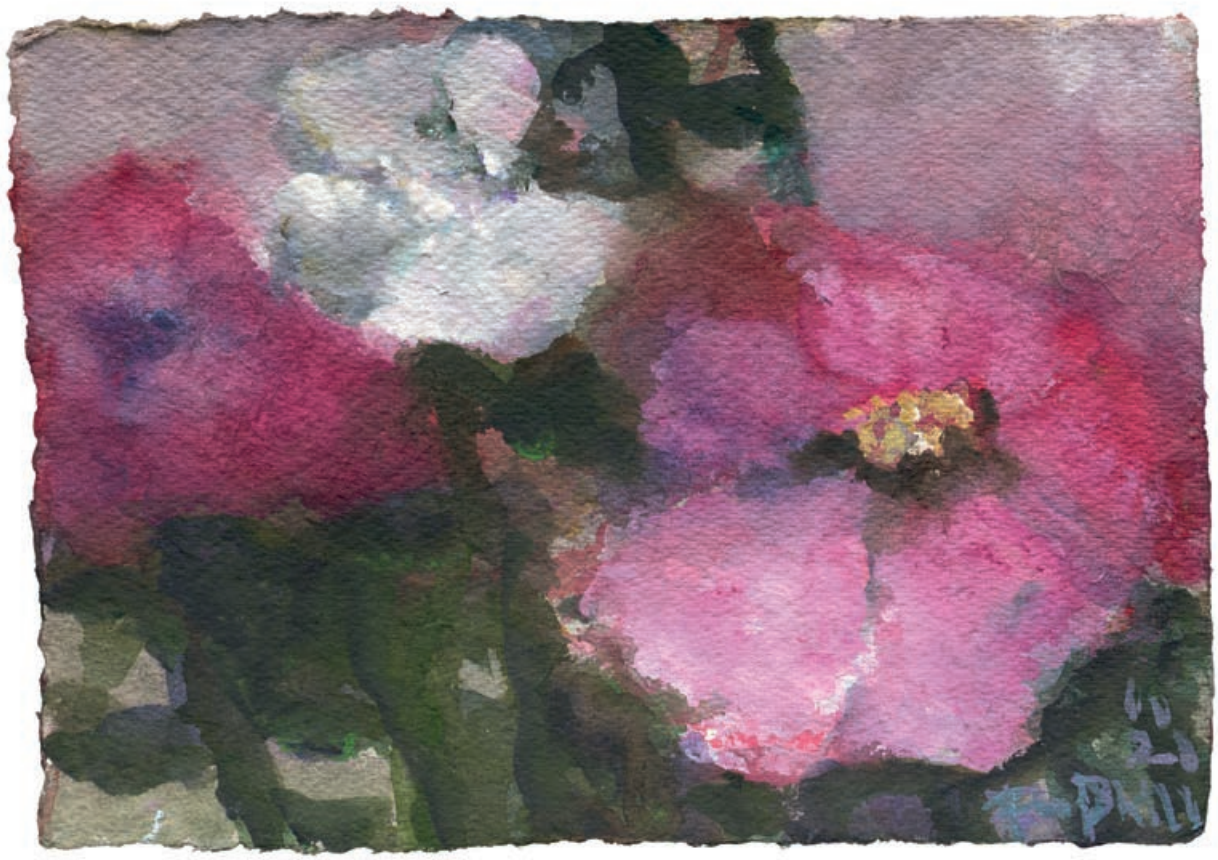
2 Klaus Fußmann, »Wahn der Malerei«, München 2005, S. 277.

3 Ebd.

26

Aquarell auf Bütten
21,5 x 30,3 cm
Signiert und »21« datiert sowie rückseitig nochmals signiert und datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
8 1/2 x 12 in
Signed and dated »21«; signed again and dated on the verso
Provenance: The artist's studio



KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

ROSE, 2021

Originalgröße | Scale 1:1

28

Aquarell auf Bütten
13 x 12 cm
Signiert mit dem Monogramm sowie rückseitig nochmals signiert und »21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
5 x 4 3/4 in
Signed with the initials; signed again and dated »21« on the verso
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

ROSE, LILA, 2021

Originalgröße | Scale 1:1

Aquarell auf Bütten
10,5 x 10,5 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert sowie rückseitig nochmals signiert und datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
4 1/4 x 4 1/4 in
Signed with the initials and dated »21«; signed again and dated on the verso
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

ROSEN, ROSA/GELB, 2021

Im aktuellen Blumenstillleben und »Rosen, rosa/gelb« setzt er der attraktiven Leuchtkraft der Blüten einen durch den pastosen Farbauftrag strukturierten, hellgrauen Hintergrund entgegen. Im Bildaufbau liegt die Konzentration auf der Horizontalen, die sich leicht in die Diagonale neigt. Dadurch wohnt dem Gemalten eine Dynamik inne, die visuell durch den vertikalen Farbauftrag der dunklen Vase verankert wird. Auch wenn sie motivisch an der Natur verhaftet sind, haben diese Gemälde eine abstrakte Formensprache, die den Betrachter*innen die Materie des Bildes und den Vorgang des Malens vergegenwärtigen. Die Bilder sind also gleichsam Abbild des Motivs, des Materials und des Entstehungsaktes. ▸

30

Öl auf Leinwand
40 x 34 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
15 3/4 x 13 1/2 in
Signed with the initials and dated »21«
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

RAPS AN DER OSTSEE, 2005

Ähnliches findet man bei seinen Landschaften, die rund um sein Haus an der Ostsee entstehen. Sie sind geprägt von Weite und Meer. In ihnen können wir die raue Luft, die bewegten Wellen und Wolken, das strahlende Gelb des Rapses und das frische Blau des Himmels, aber vor allem das besondere Licht an der See nacherleben und -fühlen. Tayfun Belgin bezeichnete sie treffend als »[…] Farblandschaften; Landschaften, deren Gegenständlichkeit ihre Farbe ist«[4]. Für Klaus Fußmann ist die Natur, die er dort vorfindet, Heimat und das spürt man. Er ist eng mit dieser Landschaft verwoben, kennt sie genau. Seine Bilder sind Landschaftsporträts, die die Umgebung in Schleswig-Holstein, seiner Wahlheimat, in all ihrer Schönheit und Wildheit auf die Leinwand und das Papier bannen. Oder wie Björn Engholm es beschreibt, schafft es Fußmann »das Wesen, den Kern der jeweiligen Landschaft zu erfassen«[5].

4 Wie Anm. 1, hier S. 7.

5 Björn Engholm, »Zeitlos Modern«, in: »Zwischen Himmel, Erde und Wasser«, Ausst.-Kat. Osthaus Museum Hagen, 4. Mai bis 28. Juli 2013, Göttingen 2013, S. 91-92, hier S. 92.

34

Öl auf Malkarton
31 x 45,5 cm
Signiert mit dem Monogramm
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Ludorff, Düsseldorf (2006); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2006)
Literatur: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann. Neuer Stil – Werke aus den Jahren 2004 und 2005«, Düsseldorf 2006, S. 21
Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann. Neuer Stil – Werke aus den Jahren 2004 und 2005«, Düsseldorf 2006

Oil on cardboard
12 1/4 x 18 in
Signed with the initials
Provenance: The artist's studio; Galerie Ludorff, Dusseldorf (2006); Private Collection North Rhine-Westphalia (since 2006)
Literature: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann. Neuer Stil – Werke aus den Jahren 2004 und 2005«, Dusseldorf 2006, p. 21
Exhibited: Galerie Ludorff, »Klaus Fußmann. Neuer Stil – Werke aus den Jahren 2004 und 2005«, Dusseldorf 2006

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

OSTSEE, NACHMITTAG, 2021

Klaus Fußmann in seinem Geltinger Atelier

36

Öl auf Leinwand
55 x 60 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert sowie rückseitig nochmals signiert und datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Oil on canvas
21 2/3 x 23 2/3 in
Signed with the initials and dated »21«; signed again and dated on the verso
Provenance: The artist's studio

KLAUS FUSSMANN

1938 Velbert – lebt & arbeitet in Berlin & Gelting

SEE, 2020

38

Aquarell auf Papier
10 x 15 cm
Signiert mit dem Monogramm sowie rückseitig nochmals signiert und »20« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on paper
4 x 6 in
Signed with the initials; signed again and dated »20« on the verso
Provenance: The artist's studio

Originalgröße | Scale 1:1

WINFRED GAUL

1928 Düsseldorf – 2003 Düsseldorf

TAG UND NACHT IV, 1968

Stetig auf der Suche nach dem Superlativ des Malerischen, experimentiert Gaul mit unterschiedlichsten Materialien, Farben und Formen und widmet sich nach den 1959 entstandenen informellen Werken der nächsten bedeutenden Phase seiner Malerei - der Zeichen und Signalkunst.

Losgelöst von epochalen Vorreitern der Kunstgeschichte arbeitet er an neuen Werken, die sich durch ein klares, geometrisches Bildvokabular, präzise Linienführung und starke Farbigkeit auszeichnen. Wie ein Synonym für das Konkrete beschreibt die akkurate Linienführung seine Bilder. Der dabei entstehende assoziative Charakter stellt eine Verbindung zu Signalzeichen oder Verkehrsschildern her. Durch die Überwindung des Abstrakten wendet er sich somit dem Konkreten zu und befreit sich dabei von klassischen Parametern wie Perspektive, kompositorische Unterteilung in Vorder- und Hintergrund und Dimensionalität.

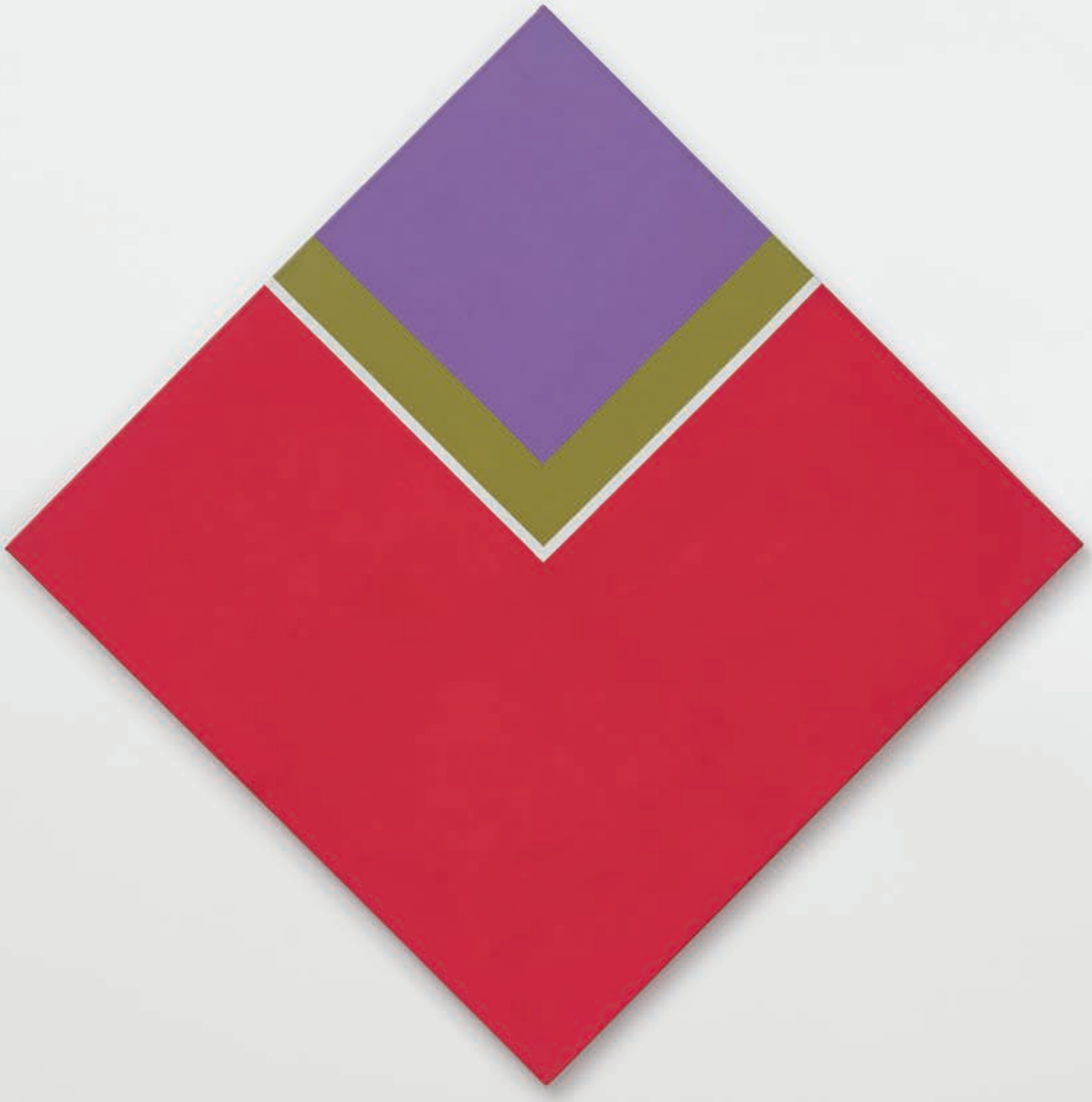
Das Medium der Bildfläche entzieht sich dabei gerne den gängigen Formaten. Er unterteilt und zerlegt diese in weitere Binnenflächen, die sich durch scharfkantige Linien und Farbintensität voneinander separieren.

Die Arbeit »Tag und Nacht IV« beschreibt eine quadratische Fläche, die wie eine Raute auf ihrer Spitze ausgerichtet ist. Die durch Rot und Violett beherrschte Bildfläche des Werks lässt sich in zwei dominierende Binnenflächen unterteilen. Die violette Binnenfläche beschreibt ein weiteres, innenliegendes Quadrat, das ebenfalls rautenförmig ausgerichtet ist. Die darunter liegende rote Fläche wird durch zwei anliegende, rechtwinklig verlaufende Farbbänder von dieser getrennt.

Gaul lässt die Form des Quadrates wiederholt in Erscheinung treten und präsentiert dieses nicht nur als physischen Charakter, sondern auch inhaltlich als Sujet im Bild. Die komplementäre und kontrastierende Farbgebung des Werkes unterstreicht die Wirkung und Separierung der einzelnen Flächen. Diese verlangen in ihrer Art des Betrachtens weder Perspektive noch eine konkrete Positionierung im Raum.

Polyvinylacetat auf Leinwand
Leinwandmaß: 130 x 130 cm
Wandmaß / d: 184 x 184 cm
Rückseitig mit einem Stempel signiert und »68« datiert sowie »184 x 184« beschriftet
Werkverzeichnis Romain 1993 Nr. 519
Provenienz: Sammlung BMW Hauptverwaltung, München (1993)
Literatur: Lothar Romain, »Winfred Gaul. Werkverzeichnis Bd. II Gemälde 1962-1983«, Düsseldorf 1993, Nr. 519

Polyvinyl acetate on canvas
Canvas size: 51 1/4 x 51 1/4 in
Wall size / d: 72 1/2 x 72 1/2 in
With a stamp signed and dated »68« also inscribed »184 x 184« on the verso
Catalogue Raisonné by Romain 1993 no. 519
Provenance: Collection BMW Headquarters, Munich (1993)
Literature: Lothar Romain, »Winfred Gaul. Werkverzeichnis vol. II Gemälde 1962-1983«, Dusseldorf 1993, no. 519



KARL OTTO GÖTZ

1914 Aachen – 2017 Niederbreitbach-Wolfenacker (Westerwald)

OHNE TITEL, 1955

42

Gouache auf Karton
50 x 65 cm
Signiert sowie rückseitig nochmals signiert, datiert sowie »Sammlung Rissa-Götz« gestempelt
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier der K.O. Götz und Rissa Stiftung, Niederbreitbach-Wolfenacker
Provenienz: Atelier des Künstlers; Sammlung Rissa-Götz; Galerie Maulberger, München; Privatsammlung Norddeutschland

Gouache on cardboard
19 2/3 x 25 2/3 in
Signed; also signed, dated and stamped »Sammlung Rissa-Götz« on the verso
The work has been registered for the catalogue raisonné of the works on paper currently being prepared by the K.O. Götz and Rissa Foundation, Niederbreitbach-Wolfenacker
Provenance: The artist's studio; Rissa-Götz Collection; Galerie Maulberger, Munich; Private Collection Northern Germany

K. O. Götz

KARL OTTO GÖTZ

1914 Aachen – 2017 Niederbreitbach-Wolfenacker (Westerwald)

RASA Q 10, 2010

44

Gouache auf Karton
21 x 29,5 cm
Signiert sowie rückseitig nochmals signiert und datiert
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier der K.O. Götz und Rissa Stiftung, Niederbreitbach-Wolfenacker
Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Saarbrücken (direkt vom Künstler)

Gouache on cardboard
8 1/4 x 11 2/3 in
Signed; also signed and dated on the verso
The work has been registered for the catalogue raisonné of the works on paper currently being prepared by the K.O. Götz and Rissa Foundation, Niederbreitbach-Wolfenacker
Provenance: The artist's studio; Private Collection Saarbrücken (directly from the artist)

GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Düsseldorf

OHNE TITEL, 1970

Es passiert leicht, sich in den Bildern Gotthard Graubners zu verlieren. Instinktiv versucht man sie zu lesen, zu erspüren, zu entdecken und taucht dabei Schicht um Schicht tiefer in die schier zarten Weiten seiner Farbwelten ein. Diese scheinen weder Anfang noch Ende zu besitzen, sind in einem steten »Wandlungsprozess von Werden und Wachsen begriffen«.[1] Die Leuchtkraft, die den Arbeiten dabei innewohnt, wird bis ins kleinste Detail wahrgenommen und durchdringt nicht nur den Raum um uns, sondern auch uns selbst.

Eine besondere und gleichsam wandelbare Bedeutung hat für den Künstler in diesem Kontext das Licht. Seine Bilder »bauen sich auf im Wachsen des Lichts, verlöschen mit dem Licht; Anfang und Ende sind austauschbar. Sie bezeichnen keinen Zustand, sie sind Übergang«.[2]

Wie kaum ein anderer deutscher Künstler hat sich Graubner in seinen ungegenständlichen Bildern mit der Wirkung von Farbe auf unterschiedlichen Bildträgern auseinandergesetzt. Seine Arbeiten basieren allerdings auf keinem systematisch ausgearbeiteten, farbtheoretischen Konzept, sondern bauen auf ein im Laufe seiner Schaffenszeit praktisch-malerisch durchgeprobtes Spannungsgefüge. Gemäß der »Erfahrbarkeit der Farbe durch ihre Differenzierung«[3] operieren die Arbeiten dabei mit gegensätzlichen Erfahrungswerten wie warm/kalt, nah/fern oder offen/geschlossen.

Besonders deutlich werden diese Erfahrungswerte sowie sein Umgang mit Licht und Farbe an dem uns vorliegenden Aquarell. Fast organisch wirkt die kompakte, rostrote Struktur, deren durchscheinenden Ränder nebelartig wabernde Bewegung assoziieren lassen. Die stets nur leichten Modifikationen von intensiver Farbkraft und Tiefe hin zu bewegter Nähe und lichterer Farbigkeit lösen das Gebilde aus seiner Fixiertheit heraus und lassen es erfahrbar werden.

Bis zu seinem Tod im Jahr 2013 arbeitete der Künstler über Farbe und Form als grundlegendes Problem der Malerei. Seine intimen und besonders ausdrucksstarke Papierarbeiten prägen sein künstlerisches Schaffen dabei bis in die 1970er Jahre und greifen in ihrer Anmutung und in ihrer formalen Anlage seinen späteren Farbraumkörpern oft vor.

Inzwischen zählt Gotthard Graubner zu den herausragendsten Vertretern der gegenstandslosen Malerei des 20. Jahrhunderts. Wichtige Stationen seiner Karriere sind zahlreiche Teilnahmen an der documenta in Kassel, die Einrichtung des Deutschen Pavillons auf der Biennale di Venezia (1982) sowie als Auftragsarbeiten entstandenen Bilder für den Amtssitz des Bundespräsidenten im Schloss Bellevue in Berlin.

1 Zit. nach »Gotthard Grauner. Mit den Bildern atmen«, Ausst.-Kat. Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Köln 2019, S.19.

2 Zit. nach » Gotthard Graubner«, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1975, S. 74.

3 Zit. nach Gotthard Graubner, in: »Gotthard Graubner. Farbräume – Farbraumkörper – Arbeiten auf Papier«, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1977, S. 34.

Aquarell auf Papier
31 x 22 cm
Signiert und »70« datiert
Wir danken Frau Kitty Kemr für die freundliche Bestätigung der Echtheit des Werkes
Provenienz: Privatsammlung Gerd Käfer, München (bis 2016); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Watercolour on paper
12 1/4 x 8 2/3 in
Signed and dated »70«
We thank Ms Kitty Kemr for the kind confirmation of the work's authenticity
Provenance: Private Collection Gerd Käfer, Munich (until 2016); Private Collection North Rhine-Westphalia

KATHARINA GROSSE

1961 Freiburg – lebt & arbeitet in Berlin

OHNE TITEL, 2006

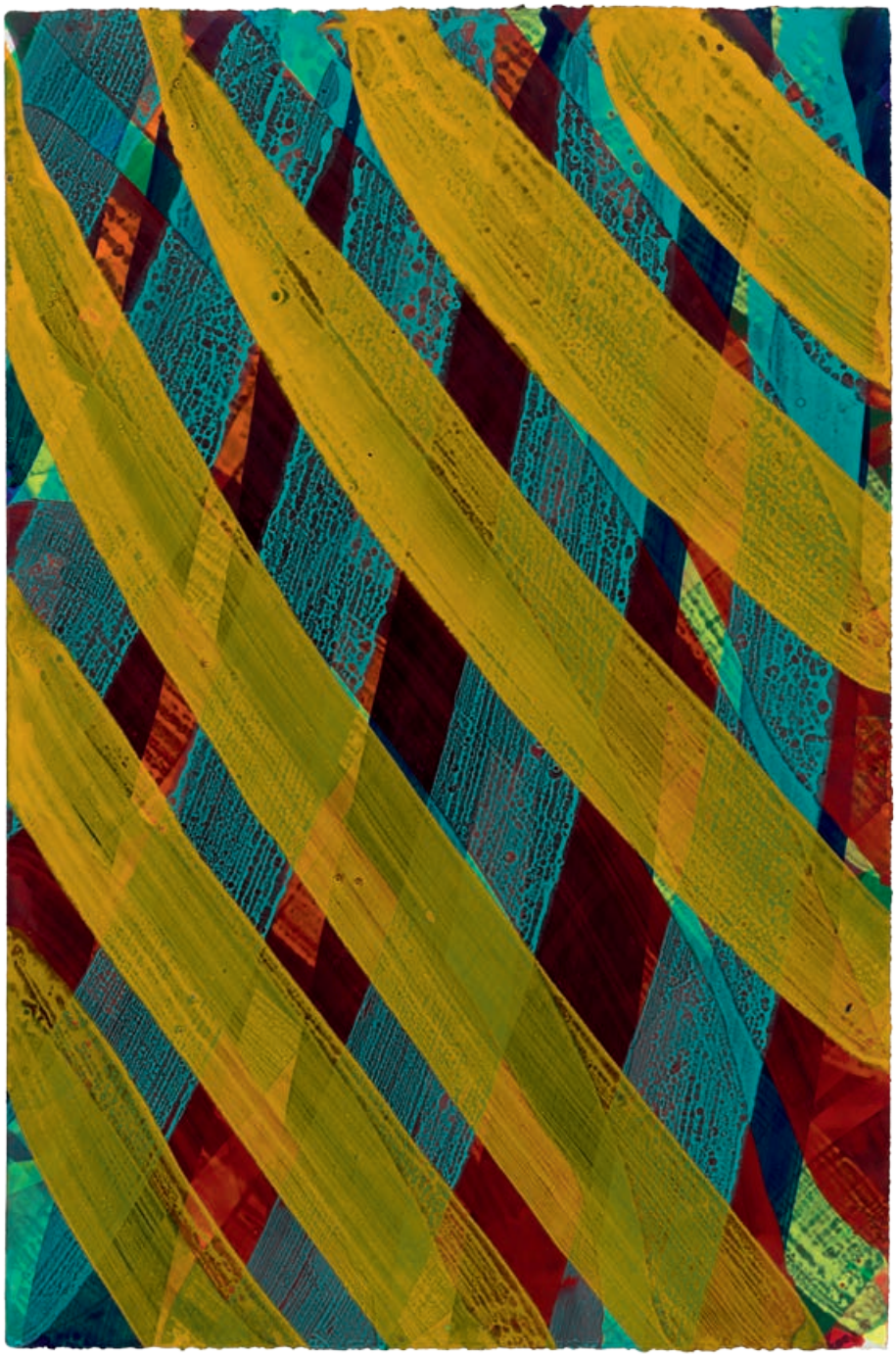
Bunt und ohne konkrete kompositorische Idee sprüht Katharina Grosse die Farbe, die sich als feiner Nebel aus Pigmenten auf den Bildträger legt. Wenn die Künstlerin mit dem Arbeiten beginnt, tut sie das frei – frei von Vorzeichnungen oder Skizzen. Seit 1998 nimmt sie Abstand von Werkzeugen wie Pinsel und Farbrolle und verwendet vorwiegend die Sprühpistole als gestalterisches Mittel.

Die bei Norbert Tadeusz und Gotthard Graubner studierte Meisterschülerin, hat Ihre Ursprünge in der traditionellen Farbfeldmalerei. Dabei entwickelt sich das Œuvre der Künstlerin im Laufe der Jahre in eine Richtung, die der Malerei, als kunsthistorische Gattung, neue Bedeutung und Eigenschaften zuspricht. Dieser, von Grosse eingeleitete Paradigmenwechsel, beschreibt ihre Malerei als etwas das in Relation zu etwas steht, und das mit seiner Umgebung interagiert und durch diese konditioniert wird. Durch den vollkommenen Verzicht auf Symbole oder den Verweis auf das Gegenständliche stellt sie somit die elementare Wirkung von Farben in den Fokus.

Grosses Malerei ist dimensions- und raumübergreifend. So ist Ihre Malerei weniger an einen klassischen Bildträger – als an einen Farbträger gebunden. In unserem Werk von 2006 schafft die Künstlerin in Acryl, durch horizontal und vertikal über das Papier laufenden Bahnen, einen neuen Bildraum. Die Transparenz der sich kreuzenden Farbbänder lässt nur erahnen was sich hinter diesem Teil des Bildgefüges befindet. Die hiesig verwendete Farbpalette orientiert sich stark an den Grundfarben.

Neben Farbe und Dimension, als zentrale Inhalte von Grosses Malerei spielt das Thema Struktur eine nicht ganz unbedeutende Rolle in dem Œuvre der Künstlerin. Durch die unterschiedlichen Techniken des Farbauftrags, reagiert die Farbe mit dem Bildträger und bedeckt diesen in immer neuen Strukturen. Die Künstlerin gibt damit nicht nur Einblick in ihren künstlerischen Prozess, sondern gibt den Moment der Interaktion wieder.

Fasziniert von der Unbegrenztheit und dem Schaffen malerischer Bildräume zielen ihre Arbeiten weniger auf das Wiedergeben ab, sondern viel mehr auf das Wahrnehmen und Skalieren durch den Betrachter. Je nach Standpunkt und Perspektive variiert das Wahrgenommene und unterliegt anderen rezeptionsästhetischen Ansätzen. Durch das Auswählen besonders untypischer Bildträger fordert sie den Betrachtenden heraus und trägt dazu bei, das Objekt bez. die Kunst im Allgemeinen mit einer neuen Aufmerksamkeit zu betrachten.



Acryl auf Bütten
121 x 80 cm
Rückseitig signiert, datiert und »2006_3057s« nummeriert
Provenienz: Atelier der Künstlerin; Galerie Conrads, Düsseldorf; Unternehmenssammlung Deutschland

Acrylic on handmade paper
47 2/3 x 31 1/2 in
Signed, dated and numbered »2006_3057s« on the verso
Provenance: The artist's studio; Galerie Conrads, Dusseldorf; Corporate collection Germany

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

HAUSDÄCHER MONTAGNOLA, 1929

Dass der Literaturnobelpreisträger Hermann Hesse nicht nur ein Schriftsteller von außerordentlicher Begabung, sondern auch ein talentierter Maler war, ist vielen aus seiner Leserschaft nicht bekannt.

Erst im Alter von 40 Jahren und im Zuge der Ereignisse des Ersten Weltkrieges beginnt Hesse mit neuen Ausdrucksmitteln zu experimentieren und entdeckt seine Leidenschaft für die Malerei. Insbesondere nach seiner Übersiedlung in das nahe des Luganer Sees gelegene Dörfchen Montagnola im Tessin, gelingt es ihm, ab 1919 als Autodidakt ein umfassendes malerisches Œuvre zu schaffen. In den Folgejahren entstehen farbintensivleuchtende, meist kleinformatige Aquarelle und zahlreiche Gedichtillustrationen.

Dass in der reinen, freundlichen Farbigkeit seiner Aquarelle, die sich zumeist thematisch mit der Landschaft seiner neuen Wahlheimat beschäftigen, ein bewusstes Entgegenwirken und Verarbeiten der tiefen Krise und Depression nach dem Krieg Ausdruck finden, zeigt sich auch in folgendem Briefausschnitt des Künstlers an die Schriftstellerin Helene Welti:

»Auch jetzt wieder habe ich seit Anfang Juni, mit sehr seltenen Unterbrechungen, Tag um Tag gemalt, bin meinen Tessiner Dörfern und Bergen gegenübergesessen und habe ihnen in Farben meine Liebe, meine Dankbarkeit ausgesprochen und habe, zu meiner eigenen Überraschung, trotz üblem Befinden und tiefen Depressionen auch diesen Sommer überdauert und oft meine Freude gehabt.«[1]

Zu Beginn widmet Hesse den Erlös aus seiner Malerei der Kriegsgefangenenfürsorge, später unterstützt er mit den Verkäufen seiner illustrierten Gedichtzyklen Emigranten und bedürftige Kollegen. ▸

1 Hermann Hesse an Helene Welti am 25.9.1926, in: Hermann Hesse, Gesammelte Briefe, in Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels, 4 Bde., Frankfurt am Main 1973.1986, Bd. 2, S. 150.

50

Aquarell über Bleistift auf Papier
Darstellung: 25,5 x 24 cm
Blatt: 31,7 x 24 cm
Datiert »6. August 29« und »Bruno Hesse CH 3399 Oschwand« gestempelt am unteren Blattrand
Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Schweiz durch Erbfolge (direkt vom Künstler)

Watercolour over pencil on paper
Image: 10 x 9 1/2 in
Sheet: 12 1/2 x 9 1/2 in
Dated »6. August 29« and stamped »Bruno Hesse CH 3399 Oschwand« at the lower margin
Provenance: The artist's studio; Private Collection Switzerland, by inheritance (directly from the artist)

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

BLÜHENDER KIRSCHBAUM, 1934

Ganz ähnlich seiner Poesie liegt es Hermann Hesse auch in der Malerei fern, die reine Wirklichkeit abbilden zu wollen. Viel eher möchte er ein märchenhaftes Ideal in seinen Bildern erschaffen. Mehr und mehr geht es ihm in seinen Aquarellen darum, die Formen der Erscheinungswelt auf freie Weise zu paraphrasieren und seinen Empfindungen beim Anblick des Motivs Ausdruck zu verleihen.

So sind bereits seine Aquarelle aus den Anfängen der 1920er Jahre stark abstrahiert, sodass Architektur und Pflanzen zu Farbklängen vereinfacht und als kubistische, flächige Kompositionen angelegt sind. Es folgt sogar eine Phase, in der Hesse mit farbigen Mosaikelementen experimentiert und in diesem Zuge bunte, an Werke der Moderne erinnernde Pyramiden, Quadrate und Rechtecke zu Landschaften arrangiert.

Er entwickelt auf diese Weise eine klare, reduzierte Handschrift, die unter anderem auch von dem oft in Montagnola zu Besuch geladenen Maler Louis Molliet, dem Reisegefährten von Paul Klee und August Macke auf deren Tunisreise, beeinflusst wird.

Ob mit zartem Bleistift konturiert, wie in den Aquarellen »Häuserdächer Montagnola« und »Blühender Kirschbaum« oder, wie in den vorliegenden Gedichtillustrationen, mit akribischer Federzeichnung grafisch moduliert: Mit beiden Techniken gelingt es Hermann Hesse, seinen Motiven durch Variation in den Farbflächen, die Ruhe und Gelassenheit zu verleihen, die er selbst beim Malen wohl empfunden und gezielt gesucht hat.

52

Aquarell über Bleistift auf Papier
Darstellung: 27 x 23,5 cm
Blatt: 31,5 x 23,5 cm
Datiert »12. April 34« am unteren Blattrand sowie auf dem Unterlagekarton betitelt, »b. Montagnola 34« beschriftet und »Bruno Hesse CH 3399 Oschwand« sowie »Christine Widmer Hesse« gestempelt
Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Schweiz durch Erbfolge (direkt vom Künstler)

Watercolour over pencil on paper
Image: 10 2/3 x 9 1/4 in
Sheet: 12 1/2 x 9 1/4 in
Dated »12. April 34« at the lower margin also titled, inscribed »b. Montagnola 34« and stamped »Bruno Hesse CH 3399 Oschwand« as well as »Christine Widmer Hesse« on the underlying cardboard
Provenance: The artist's studio; Private Collection Switzerland, by inheritance (directly from the artist)

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

VERGÄNGLICHKEIT, 1935

Vom Baum des Lebens fällt
Mir Blatt um Blatt.
O taumelbunte Welt,
Wie machst du satt,
Wie machst du satt und müd,
Wie machst du trunken!
Was heut noch glüht,
Ist bald versunken.
Bald klirrt der Wind
Über mein braunes Grab,
Über das kleine Kind
Beugt sich die Mutter herab.
Ihre Augen will ich wiedersehn,
Ihr Blick ist mein Stern,
Alles andre mag gehn und verwehn,
Alles stirbt, alles stirbt gern.
Nur die ewige Mutter bleibt,
Von der wir kamen,
Ihr spielender Finger schreibt
In die flüchtige Luft unsre Namen.

54

Aquarell und Tusche auf Papier
2 Blätter, je 28,5 x 19,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 20 Zeilen
Aus der Mappe »Zwölf Gedichte« für Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenienz: Privatsammlung Schweiz

Watercolour and Indian ink on paper
2 sheets, each 9 1/4 x 7 1/2 in
With the handwritten poem with 20 lines
From the portfolio »Zwölf Gedichte« for Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenance: Private Collection Switzerland

Ursprünglichkeit

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

LEBEN EINER BLUME, 1935

Aus grünen Blattkreis Kinderhaft beklommen
Blickt sie um sich und wagt es kaum zu schauen,
Fühlt sich vom Wogen Lichtes aufgenommen,
Spürt Tag und Sommer unbegreiflich blauen.

Es wirbt um sie das Licht, der Wind, der Falter,
Im ersten Lächeln öffnet sie dem Leben
Ihr banges Herz und lernt, sich hinzugeben
Der Träumenfolge kurzes Lebensalter.

Jetzt lacht sie voll, und ihre Farben brennen,
An den Gefäßen schwillt der goldne Staub.
Sie lernt den Brand des schwülen Mittags kennen
Und neigt am Abend sich erschöpft ins Laub.

Es gleicht ihr Rand dem reifen Frauenmunde,
Um dessen Linien Altersahnung zittert;
Heiß blüht ihr Lachen auf, an dessen Grunde
Schon Sättigung und bittre Neige wittert.

Nun schrumpfen auch, nun fasern sich und hangen
Die Blättchen müde überm Samenschoße.
Die Farben bleichen geisterhaft: das große
Geheimnis hält die Sterbende umfangen.

56

Aquarell und Tusche auf Papier
2 Blätter, je 28,5 x 19,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 20 Zeilen
Aus der Mappe »Zwölf Gedichte« für Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenienz: Privatsammlung Schweiz

Watercolour and Indian ink on paper
2 sheets, each 9 1/4 x 7 1/2 in
With the handwritten poem with 20 lines
From the portfolio »Zwölf Gedichte« for Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenance: Private Collection Switzerland

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

SEPTEMBER, 1935

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
müdgewordnen Augen zu!

58

Aquarell und Tusche auf Papier
2 Blätter, je 28,5 x 19,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 12 Zeilen
Aus der Mappe »Zwölf Gedichte« für Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenienz: Privatsammlung Schweiz

Watercolour and Indian ink on paper
2 sheets, each 9 1/4 x 7 1/2 in
With the handwritten poem with 12 lines
From the portfolio »Zwölf Gedichte« for Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenance: Private Collection Switzerland

Frühlingsabend

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

VERFRÜHTER HERBST, 1935

Schon riecht es scharf nach angewelkten Blättern,
Kornfelder stehen leer und ohne Blick;
Wir wissen: eines von den nächsten Wettern
Bricht unserm müden Sommer das Genick.

Die Ginsterschoten knistern. Plötzlich wird
Uns all das fern und sagenhaft erscheinen,
Was heut wir in der Hand zu halten meinen,
Und jede Blume wunderbar verirrt.

Bang wächst ein Wunsch in der erschreckten Seele:
Daß sie nicht allzu sehr am Dasein klebe,
Daß sie das Welken wie ein Baum erlebe,
Daß Fest und Farbe ihrem Herbst nicht fehle.

60

Aquarell und Tusche auf Papier
2 Blätter, je 28,5 x 19,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 12 Zeilen
Aus der Mappe »Zwölf Gedichte« für Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenienz: Privatsammlung Schweiz

Watercolour and Indian ink on paper
2 sheets, each 9 1/4 x 7 1/2 in
With the handwritten poem with 12 lines
From the portfolio »Zwölf Gedichte« for Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenance: Private Collection Switzerland

HERMANN HESSE

1877 Calw – 1962 Montagnola

NACHTGEFÜHL, 1935

Tief mit blauer Nachtgewalt,
Die mein Herz erhellt,
Bricht aus jähem Wolkenspalt
Mond und Sternenwelt.

Seele flammt aus ihrer Gruft
Lodernd aufgeschürt,
Da im bleichen Sternenduft
Nacht die Harfe rührt.

Sorge flieht und Not wird klein,
Seit der Ruf geschah.
Mag ich morgen nimmer sein,
Heute bin ich da!

(Heinrich Wiegand gewidmet)

62

Aquarell und Tusche auf Papier
2 Blätter, je 28,5 x 19,5 cm
Dazu das handgeschriebene Gedicht mit 12 Zeilen
Aus der Mappe »Zwölf Gedichte« für Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenienz: Privatsammlung Schweiz

Watercolour and Indian ink on paper
2 sheets, each 9 1/4 x 7 1/2 in
With the handwritten poem with 12 lines
From the portfolio »Zwölf Gedichte« for Professor
Eduard Monnier (1875 - 1940)
Provenance: Private Collection Switzerland

Hungerpfeife

CARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

BIRNEN, undatiert | undated

Neben Figurendarstellungen beschäftigt sich Carl Hofer ab den 1920er Jahren zunehmend mit dem Sujet des Stilllebens, hier im Besonderen mit der Darstellung von Früchten. Das vorliegende Gemälde zeigt zwei Birnen vor einem nicht näher definierten blauen Hintergrund. Eine der Birnen wirkt frisch gepflückt, weist sie doch noch zwei frische, grüne Blätter am Stiel auf. Von der zweiten Birne ist lediglich eine Hälfte übriggeblieben. Die fehlende mag womöglich schon gegessen worden sein. Aufgeschnitten zeigt sie das helle Fruchtfleisch, umschlossen vom satten Gelb der Schale; dieses setzt sich in seiner Farbigkeit deutlich vom dunkelblauen Hintergrund ab. Hofer verwendet in der Gegenüberstellung die beiden Grundfarben Gelb und Blau, diese dominieren das Gemälde und werden von einem dunklen Grün und einem Rotbraun ergänzt. Der Fokus liegt auf der Darstellung der Früchte, die nahezu den gesamten Bildraum einnehmen. Der Hintergrund ist lediglich farbig ausgestaltet, es fehlen jedoch jegliche, beschreibende Details, die Hinweise auf eine Verortung geben würden.

Das vorliegende Gemälde erinnert an die Stillleben Cézannes, der ein großes künstlerisches Vorbild für Hofer war. Von 1908 bis 1913 hatte Hofer in Paris gelebt und dort die Werke seiner Vorbilder studiert, besonders Paul Cézannes inspirierte ihn mit seinem geschlossenen Bildaufbau und der Vereinfachung der Form im Zusammenspiel mit der Farbe. Der 1878 in Karlsruhe geborene Künstler Carl Hofer war nach einem Studium an der Akademie der Künste in Karlsruhe und dem Aufenthalt in Paris nach Berlin gezogen und dort 1913 der »Freien Secession« beigetreten. Neben Reisen nach Indien prägen ihn besonders die Aufenthalte in Paris und Rom. 1921 wird er Professor in Berlin. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verliert er seine Professur an der Berliner Akademie, erhält Ausstellungs- und Malverbot und seine Arbeiten werden aus Museen und öffentlichen Sammlungen entfernt. Nach dem Krieg kehrt er erneut an die Hochschule zurück und verstirbt 1955 in Berlin. Im gleichen Jahr wird sein Schaffen auf der I. documenta in Kassel posthum gewürdigt.

Öl auf Hartfaserplatte
22,5 x 26 cm
Signiert mit dem Monogramm
Das Werk wird in das Werkverzeichnis der Gemälde des Karl Hofer Komitees aufgenommen und im Karl Hofer Archiv als Nr. N26 geführt
Provenienz: Kunstsalon Abels, Köln; Privatsammlung Europa

Oil on hardboard
8 3/4 x 10 1/4 in
Signed with the initials
The work is included in the Karl Hofer Committee's catalogue raisonné of paintings and is registered in the Karl Hofer Archive as no. N26
Provenance: Kunstsalon Abels, Cologne; Private Collection Europe

CARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

STEHENDE JUNGE FRAU (HALBAKT SICH AUFSTÜTZEND), um 1925

66

Bleistift auf Papier
61 x 44,5 cm
Signiert mit dem Monogramm
Dieses Werk ist registriert im unveröffentlichten Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen der Werke von Karl Hofer erarbeitet von Karl Bernhard Wohlerts unter der Nr. 683
Provenienz: Galerie Orangerie, Köln (1979/80); Galerie und Buchhandlung Atlantis, Duisburg (1992); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1992)

Pencil on paper
24 x 17 1/2 in
Signed with the initials
This work is registered in the unpublished catalogue raisonné of watercolours and drawings of the works of Karl Hofer compiled by Karl Bernhard Wohlerts under no. 683
Provenance: Galerie Orangerie, Cologne (1979/80); Galerie und Buchhandlung Atlantis, Duisburg (1992); Private Collection North Rhine-Westphalia (since 1992)

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

HAFEN (FEHMARN), ca. 1908

Die Zeichnungen Ernst Ludwig Kirchners sind der Schlüssel zu seinem gesamten Werk. Ob im Atelier oder unterwegs – der 1880 in Aschaffenburg geborene Künstler zeichnet wann und wo immer es ihm möglich ist. Unter dem Pseudonym des französischen Kunstkritikers Louis de Marsalle schreibt er über seine Art des Arbeitens, dass die »lebendige Kraft« des Willens, die all seinen Gemälden und Grafiken innewohnt, nur durch das Zeichnen komme, denn dieser Akt sei »die erste Niederschrift des künstlerischen Erlebnisses«.[1]

Ab 1906 intensiviert sich das Expressive und der schnelle, spontane Duktus in Kirchners Werk. Mitunter greift er dabei auf die Linien- und Flächensprache Edvard Munchs zurück, aber auch die Arbeiten Gustav Klimts, die er erstmals 1907 in Dresden studieren kann, beeinflussen seinen Stil sehr. Ab 1908 erhält seine Kunst durch die Konfrontation mit den Werken der französischen Fauvisten, allen voran Vincent van Gogh[2], eine neue Qualität, die besonders schön in unserer kleinen Zeichnung von 1908 sichtbar wird.

Mit schnellem, sicherem Strich skizziert Kirchner eine belebte Hafenszene, die trotz der dynamischen und kraftvollen Pinselführung ein Gefühl friedlicher Leichtigkeit vermittelt. Auch wenn es sich nur vermuten lässt, so haftet der hübschen Zeichnung doch die Wärme eines unbeschwerten Sommertages an. Die kurzen Schatten der Figuren am rechten Bildrand deuten an, dass die Sonne hoch im Zenit stehen muss. Geschäftig gehen sie ihren Arbeiten nach und be- oder entladen über einen schmalen Pier einen kleinen Dampfer in der Bildmitte. Rauch kommt aus seinem Schornstein und zieht sich vor der scheinbar dunkel bewaldeten Hügelkette im Hintergrund zum offenen Wasser hin entlang.

Bis 1911 lebte der Künstler in Dresden, 1908 verbrachte er die Sommermonate das erste Mal auf der Ostseeinsel Fehmarn. Die malerische Natur mit den wilden Küstenstreifen und das unbeschwerte Inselleben faszinieren ihn und lassen ihn bis zum Ausbruch des Krieges noch mehrere Male hierhin zurückkehren. Anhand der Arbeiten, die auf Fehmarn entstehen, zeigt sich besonders gut der dem Einfluss Van Goghs zu verdankendem Umschwung in der räumlichen Auffassung. Die Arbeiten zeigen eine aufgewühlte Sprache. Rasches Festhalten des Motivs und formale Kürzel bestimmen den Stil. Bei genauerer Betrachtung enthüllen sie eine absichtsvolle Spannung zwischen Fläche und Raum, Nähe und Ferne, Hell und Dunkel.

1 Zit. nach Ernst Ludwig Kirchner, in: Magdalena M. Moeller, »Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle«, München 1993, S. 9.

2 Im Frühjahr des Jahres 1908 bot sich Kirchner die Gelegenheit, die Arbeiten des Niederländers im Zuge einer umfassenden Retrospektive in der Galerie Richter in Dresden zu studieren.

Originalgröße / Scale 1:1

Filzstift und Tinte auf Papier
11,6 x 17,3 cm
Signiert sowie rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel versehen und »F Dre/Aa 2« beschriftet
Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert
Provenienz: Nachlass des Künstlers; Felix Landau Gallery, Los Angeles; Sammlung Amalia de Schulthess, Santa Monica; Privatsammlung USA (durch Erbschaft)

Felt-pen and ink on paper
4 1/2 x 6 3/4 in
Signed; also marked with the Basel estate stamp and inscribed »F Dre/Aa 2« on the verso
The work has been registered by the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern
Provenance: The artist's estate; Felix Landau Gallery, Los Angeles; Collection Amalia de Schulthess, Santa Monica; Private Collection USA (by inheritance)

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

LIEGENDER JUNGER MANN, ca. 1911

70

Bleistift auf Papier
24 x 33 cm
Signiert sowie rückseitig mit dem Basler Nachlassstempel versehen und »B Dre/Bh 29« beschriftet
Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern dokumentiert
Provenienz: Nachlass des Künstlers; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer; Galerie Nierendorf, Berlin; Privatsammlung Baden-Württemberg

Pencil on paper
9 1/2 x 13 in
Signed; also marked with the Basel estate stamp and inscribed »B Dre/Bh 29« on the verso
The work has been registered by the Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern
Provenance: The artist's estate; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer; Galerie Nierendorf, Berlin; Private Collection Baden-Württemberg

KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt & arbeitet in Düsseldorf

OHNE TITEL (TREPPENAUFGANG MIT TEPPICH UND SCHLAFENDEM HUND), 2003

72

Farboffset auf Karton
Darstellung: 87,5 x 58,5 cm
Blatt: 98 x 67 cm
Signiert, datiert und »32/80« nummeriert
Auflage: 80
Provenienz: Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Colour offset on cardboard
Image: 31 1/2 x 23 in
Sheet: 38 2/3 x 26 1/3 in
Signed, dated and numbered »32/80«
Edition of 80
Provenance: Private Collection North Rhine-Westphalia

KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt & arbeitet in Düsseldorf

OHNE TITEL (ZEBRAFELL), 2010

74

Farbradierung auf Zerkall-Bütten
Darstellung: 40 x 60 cm
Blatt: 63 x 80 cm
Signiert, datiert und »41/70« nummeriert
Auflage: 70
Provenienz: Atelier der Künstlerin

Colour etching on Zerkall handmade paper
Image: 18 x 23 2/3 in
Sheet: 24 3/4 x 31 1/2 in
Signed, dated and numbered »41/70«
Edition of 70
Provenance: The artist's studio

IMI KNOEBEL

1940 Dessau – lebt & arbeitet in Düsseldorf

ANIMA MUNDI 58-4 ED, 2012

76

Acryl auf Kunststofffolie
Vierteilig, je 46 x 36 cm
Rückseitig maschinenschriftlich signiert, datiert, betitelt, »4/5« nummeriert und jeweils A-D beschriftet auf einem Etikett
Auflage: 5; mit Unikatcharakter
Provenienz: Atelier des Künstlers; Artax Kunsthandel KG, Düsseldorf; Privatsammlung Niedersachsen (seit 2015)

Acrylic on plastic foil
four-part, each 18 x 14 1/4 in
Signed, dated, titled, numbered »4/5« and each inscribed A-D on a label on the verso in typescript
Edition of 5; with unique character
Provenance: The artist's studio; Artax Kunsthandel KG, Dusseldorf; Private Collection Niedersachsen (since 2015)

IMI KNOEBEL

1940 Dessau – lebt & arbeitet in Düsseldorf

ANIMA MUNDI 81-2, 2020

Reiht der Künstler nur willkürlich farbige Flächen aneinander oder konstruiert er bereits einen Raum? Solche Fragen stellt sich der Betrachter unweigerlich, wenn er die eleganten, schlichten Werke Imi Knoebels erblickt. Mit seiner prägnanten Auswahl an Farben und einfachen geometrischen Formen scheint der Künstler tatsächlich auf verschiedenen Trägern einen Raum zu konzipieren. An der Schwelle zwischen Malerei und räumlicher Installation verstärkt er diesen Eindruck mit der Materialauswahl.

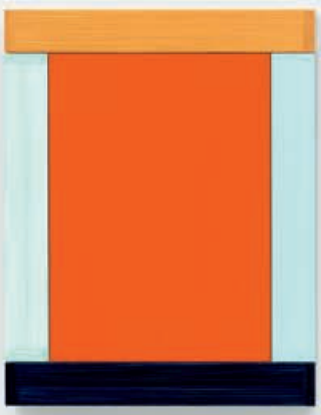
Bei dem vorliegenden Unikat, bestehend aus zwei Aluminiumkörpern, »Anima Mundi 81-2« ist genau dies der Fall. Die einzelnen Bausteine der Konstruktion scheinen einerseits einen Raum einzuschließen, gleichzeitig wirken sie wie ein Fenster aus einem Raum heraus. Diese Ambivalenz von Öffnung und Beschränkung definiert das Werk. Fesselnd sind hierbei die Farben, deren Zusammenstellung zur sinnlichen Wahrnehmung drängt.

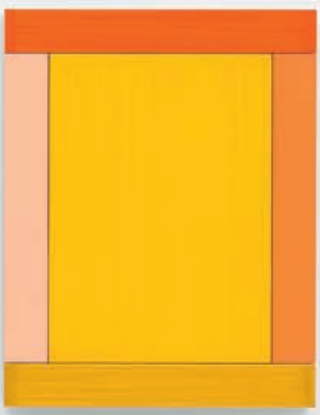
Ähnlich verhält es sich auch bei der zweiten gezeigten »Anima Mundi« Serie (S. 77). Analog wird das Motiv auf einer rechteckigen Grundform konzipiert, wobei hier weniger dreidimensional gearbeitet wird. Dennoch deuten auch die flachen, bemalten Kunststofffolien einen Raum an. Die vier Werke harmonieren miteinander in einer Art, die zugleich nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden sucht. Hierdurch wird Spannung erzeugt, die den sinnlichen Eindruck der Gesamterscheinung aber nicht stört, sondern eher bereichert.▸

78

Acryl auf Aluminium
Zweiteilig, je 37 x 29 x 5,8 cm
Werk »B« rückseitig signiert und datiert sowie beide Werke jeweils rückseitig auf einem Etikett maschinenschriftlich betitelt und »A/B« beschriftet
Unikat
Provenienz: Atelier des Künstlers; Privatsammlung Belgien

Acrylic on aluminium
two-part, each 14 1/2 x 11 1/2 x 2 1/4 in
Work »B« is signed and dated on the verso, both works are titled and inscribed »A/B« on a label on the verso in typescript
Unique
Provenance: The artist's studio; Private Collection Belgium





Mittels neuer Werkstoffe als Farbträger und mutigen Farbkombinationen bleibt der Künstler offen für neue Möglichkeiten seines Prinzips des Umgangs mit Form, Farbe und Raum Ausdruck zu verleihen. Die Strenge der geometrischen Abstraktion verhindert also keineswegs Vielfalt und künstlerische Aussagekraft, sie regt sie vielmehr an.

KÄTHE KOLLWITZ

1867 Königsberg – 1945 Moritzburg

MÜTTER, 1919

Käthe Kollwitz – eine der wohl bedeutendsten deutschen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, wird als erste Frau ordentliches Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und gleichzeitig zur Professorin ernannt – widmet sich in ihrem zeichnerischen, grafischen und später auch plastischen Œuvre vor allem sozialer und persönlicher Themen. Damit bewegt sie sich zwar entgegen der zeitgenössischen Strömung, dennoch erlangt sie schließlich weltweite Bekanntheit. Maßgeblich begründet diesen Erfolg die grafische Arbeit der Künstlerin. Ihre Motive findet die Künstlerin in ihrer unmittelbaren Umgebung. Besonders das Armenviertel im Norden Berlins, in welchem sie selbst über 50 Jahre bis zur Ausbombung ihres Ateliers im Jahr 1944 lebt und arbeitet, dient ihr immer wieder als Vorlage, um die ungeschönte, oft auch erschreckende Lebensrealität der Menschen auf sensible und dennoch realitätsnahe Weise abzubilden.

So auch in unserer Lithografie »Mütter« von 1919: Zärtlich vergräbt die zentrale weibliche Figur im Bild ihr Gesicht in den Haaren ihres Sohnes. Die Augen geschlossen hat sie die kraftlos herabhängenden Arme schützend um ihre beiden Kinder geschlungen, die sich an den vertrauten Körper ihrer Mutter schmiegen.

Auch links und rechts dieser Figurengruppe finden sich Mütter mit ihren Kindern, teils noch im Säuglingsalter, eng beieinanderstehend, den Blick meist unmittelbar auf den Betrachter gerichtet. Die müden Augen der Frauen liegen tief in den Höhlen der faltigen, von harter Arbeit gezeichneten Gesichter, während die Mimik der zarten Kinderköpfe Hilfsbedürftigkeit und Unschuld verströmt. Die greisenhaft erscheinende Frau am linken Bildrand hat das Gesicht voller Erschöpfung und stiller Verzweiflung in ihre knochigen Hände vergraben.

Durch den gekonnten Einsatz von Licht und Schatten sowie mittels der weichen Übergänge der Konturen gelingt es Käthe Kollwitz in dieser Arbeit, die ausgemergelten Gestalten aus dem Dunkel des Bildraumes heraus erscheinen zu lassen und eine intime Stille und eine unmittelbar berührende Atmosphäre zu erzeugen ohne sentimental zu wirken.

Lithografie auf Velin
Darstellung: 43,5 x 58,5 cm
Blatt: 51,2 x 68,5 cm
Signiert
Auflage: 275; Herausgeber: Emil Richter, Dresden
Werkverzeichnis Knesebeck 2002 Nr. 140; Werkverzeichnis Klipstein 1955 Nr. 135
Provenienz: Privatsammlung USA
Literatur: Alexandra von dem Knesebeck, »Käthe Kollwitz – Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein«, Bern 2002, Nr. 140; August Klipstein, »Käthe Kollwitz – Verzeichnis des graphischen Werkes«, Bern 1955, Nr. 135

Lithograph on vellum
Image: 17 x 23 in
Sheet: 20 1/4 x 27 in
Signed
Edition of 275; Editor: Emil Richter, Dresden
Catalogue Raisonné by Knesebeck 2002 no. 140; Catalogue Raisonné by Klipstein 1955 no. 135
Provenance: Private Collection USA
Literature: Alexandra von dem Knesebeck, »Käthe Kollwitz – Werkverzeichnis der Graphik. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein«, Bern 2002, no. 140; August Klipstein, »Käthe Kollwitz – Verzeichnis des graphischen Werkes«, Bern 1955, no. 135

LOTTE LASERSTEIN

1898 Preußisch-Holland (heute Pasłęk, Polen) – 1993 Kalmar, Schweden

MADELEINE UND EINE FREUNDIN, ca. 1940–1945

Die in Preußisch-Holland (heute Pasłęk, Polen) geborene und in Berlin an der Hochschule der Künste ausgebildete Lotte Laserstein verschrieb ihr Leben der Kunst und wollte als freischaffende Künstlerin in einer Zeit anerkannt werden, in der dieser Beruf für Frauen absolut unüblich war.[1] Von 1928 – 1933 hatte sie bereits 20 Ausstellungsbeteiligungen, wurde von ihren Zeitgenoss*innen, Kolleg*innen und Kritiker*innen bewundert und als äußerst talentiert beschrieben.[2] Nach den ersten, sehr erfolgreichen Jahren musste sie 1937 aufgrund ihres jüdischen Glaubens aber ins Exil nach Schweden emigrieren.

Von Beginn an zeichnet sich ihr Werk durch eine exzellente Auffassungsgabe aus, die sie vorrangig der Akt- und Porträtmalerei widmet. Laserstein fiel es leicht, die menschliche Anatomie wiederzugeben und so stellt das Porträt das zentrale Thema in ihrem Œuvre dar. Die Emigration hielt die junge Frau nicht auf, sich mit der Kunst bis zu ihrem Tod im Jahr 1993 als Gesellschaftsporträtistin und mit konventionellen Auftragsarbeiten für die schwedische Oberschicht ihren Lebensunterhalt zu verdienen. In Deutschland hingegen gerät ihr Schaffen über viele Jahrzehnte in Vergessenheit. Erst Ausstellungen im internationalen Kunsthandel und bedeutende Museumsausstellungen im Städel Museum Frankfurt (2018) und der Berlinischen Galerie (2019) rufen das Schaffen der Künstlerin wieder in Erinnerung. ▸

1 Lotte Laserstein war eine der ersten Frauen an der Akademie der Künste in Berlin, die erst ab 1919 Frauen aufnahm. Laserstein studierte dort ab 1921.

2 Vgl. Elena Schroll, Vom Rampenlicht ins Schattendasein? Lotte Laserstein – eine Malerin der verschollenen Generation, in: Alexander Eiling u. Elea Schroll (Hg.), »Lotte Laserstein. An Angesicht zu Angesicht«, Ausst.-Kat., Städel Museum, Frankfurt am Main, München, S. 34.

84

Kohle auf Papier
45 x 60 cm
Signiert
Wir danken Frau Dr. Anna-Carola Krausse, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes und ihre freundliche Unterstützung bei der Werkrecherche
Provenienz: Privatsammlung Schweden

Charcoal on paper
17 3/4 x 23 2/3 in
Signed
We thank Dr Anna-Carola Krausse, Berlin, for the confirmation of the work's authenticity and her kind cooperation in researching the work
Provenance: Private Collection Sweden

LOTTE LASERSTEIN

1898 Preußisch-Holland (heute Pasłęk, Polen) – 1993 Kalmar, Schweden

DAME MIT SCHLEIERHUT, PROFIL NACH RECHTS, ca. 1940–1945

Die Zeichnung ist von Beginn an für Laserstein ein eigenständiges Medium, das nicht nur als Studie fungiert. Mit zarten Strichen, oft auch direkt mit Ölfarben auf Papier, erreicht sie ihren ganz eigenen Stil. Ein sehr lebendiger Pinselduktus lässt das Bild bewegt erscheinen, trotz vermeintlich schneller Linienführung sitzt jeder Strich am rechten Fleck. Sie arbeitet mit einer hellen Farbpalette und einem hauchdünnen Farbauftrag, das Papier bleibt oft frei und ergänzt das Farbenspiel. Neben den Auftragsarbeiten befasste sich Laserstein mit einem ganz bestimmten Typ Frau – die »Neue Frau«[3] – wie er im Film, Magazin und Werbung propagiert wird. Emanzipiert, sportlich, androgyn, mondän, mit kurzen Haaren und lockerer Kleidung stellt er das Ideal der Zeit dar. In Deutschland war Traute Rose das langjährige Model an ihrer Seite und in Schweden wurde es Margarete Jaraczewsky (genannt Madeleine). So ist sie auch in unserer Kohlezeichnung aus den frühen 1940er Jahren mit einer Freundin zu sehen (S.85). Nach vorne ausgerichtet schauen die zwei Frauen den Betrachtenden direkt an. Vom Hut bis zum Schulteransatz arbeitet Laserstein die Bildnisse in einfachen Linien aus, nur die Gesichter und Haare sind durch flächigere Schattierungen detaillierter herausgebildet, charakterisieren die Frauen und lassen sie wiedererkennbar werden.

In unserer zweiten Zeichnung zeigt sich Lasersteins Technik direkt mit Öl auf Papier zu zeichnen. In zarten, klaren Linien arbeitet sie das Bildnis eines Frauenkopfes mit Schleierhut und hochgestecktem Haar heraus. Die Hals-, Kinn-, Lippen-, Nasen- und Ohrenpartien sind in einer einzelnen Linie ausgeführt. Der Schleier verdeckt die Augenpartie und ist in seiner Schlichtheit nur aus Punkten bestehend doch flächenfüllend. ▸

3 Vgl. Anna-Carola Krausse, Typisierte Individuen und individualisierte Typen, in: »Lotte Laserstein. Meine einzige Wirklichkeit«, Berlin 2018, S. 81.

86

Öl auf Japanpapier
42 x 28 cm
Signiert
Wir danken Frau Dr. Anna-Carola Krausse, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes und ihre freundliche Unterstützung bei der Werkrecherche
Provenienz: Privatsammlung Schweden

Oil on Japan paper
16 1/2 x 11 in
Signed
We thank Dr Anna-Carola Krausse, Berlin, for the confirmation of the work's authenticity and her kind cooperation in researching the work
Provenance: Private Collection Sweden

LOTTE LASERSTEIN

1898 Preußisch-Holland (heute Pasłęk, Polen) – 1993 Kalmar, Schweden

DAMENPORTRÄT MIT VORGESTRECKTEN ARMEN, DREIVIERTELPROFIL NACH LINKS, ca. 1940–1945

Die Lippen sind in einem zarten Rot ausgemalt und stehen im Kontrast zu dem dunkleren lila Ansatz des Hutes.

Noch sinnlicher wird es in der dritten Zeichnung. Hier zeigt sich eine Frauendarstellung auf der rechten Bildhälfte. Sie selbst ist nach links gedreht und streckt die Arme von sich, ihr Blick verliert sich träumerisch auf ihren Händen. Die Arme und der Körper sind in einer zarten Linie, aber unterschiedlicher Farbigkeit wiedergegeben. Die Arme in einem dunklen Rot und die Lippen, Nasenspitze, Wimpern und Augenbrauen mit der Komplementärfarbe Grün. Der Kopf ist detailreicher mit Schattierungen und hübsch frisierten Haaren und schmückenden Ohrringen ausgearbeitet. Ob die Frau bekleidet oder nackt ist, lässt sich nicht sagen. Laserstein gehört jedoch zu den ersten Frauen, die sich in einer männlich dominierten Szene, der Aktmalerei, behauptet. Den Blick des Voyeurs übernimmt nun eine Frau und überführt ihn von einem erotischen Blick der Begierde in einen beobachtenden. In einer Zeit der Industrialisierung und rasender Metropolen wählt Laserstein ruhige Betrachtungen, intime Darstellungen, um die Natürlichkeit der Menschen wiederzugeben.

88

Öl auf Papier
47 x 60 cm
Signiert
Wir danken Frau Dr. Anna-Carola Krausse, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes und ihre freundliche Unterstützung bei der Werkrecherche
Provenienz: Privatsammlung Schweden

Oil on paper
18 1/2 x 23 2/3 in
Signed
We thank Dr Anna-Carola Krausse, Berlin, for the confirmation of the work's authenticity and her kind cooperation in researching the work
Provenance: Private Collection Sweden

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

KAFFEEGARTEN IM SOMMER, 2006

90

Öl auf Leinwand
120 x 140 cm
Signiert mit dem Monogramm und »06« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers; Galerie Ludorff, Düsseldorf (2006); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
Literatur: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl – Stationen«, Düsseldorf 2006, S. 39
Ausstellungen: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl – Stationen«, Düsseldorf 2006/2007

Oil on canvas
47 1/4 x 55 in
Signed with the initials and dated »06«
Provenance: The artist's studio; Galerie Ludorff, Dusseldorf (2006); Private Collection North Rhine-Westphalia
Literature: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl – Stationen«, Dusseldorf 2006, p. 39
Exhibited: Galerie Ludorff, »Christopher Lehmpfuhl – Stationen«, Dusseldorf 2006/2007

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

SIEGESSÄULE, 2021

92

Aquarell auf Bütten
25 x 17 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
9 3/4 x 6 2/3 in
Signed with the initials and dated »21«
Provenance: The artist's studio

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

BACKSTEINFASSADE IM LICHT, 2021

Aquarell auf Bütten
25 x 17 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
9 3/4 x 6 2/3 in
Signed with the initials and dated »21«
Provenance: The artist's studio

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

SILBERKARKLAMM, 2021

94

Aquarell auf Bütten
25 x 17 cm
Signiert mit dem Monogramm und »21« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
9 3/4 x 6 2/3 in
Signed with the initials and dated »21«
Provenance: The artist's studio

CHRISTOPHER LEHMPFUHL

1972 Berlin – lebt in Berlin & arbeitet weltweit

WASSERSPIEGELUNG AM DUISITZKARSEE, 2018

Aquarell auf Bütten
20 x 30 cm
Signiert mit dem Monogramm und »18« datiert
Provenienz: Atelier des Künstlers

Watercolour on handmade paper
7 3/4 x 11 3/4 in
Signed with the initials and dated »18«
Provenance: The artist's studio

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Max Liebermann bei der Arbeit in seinem Atelier in Wannsee
Foto | Photo: S. Frank, 1926 © Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

SPIELENDE KINDER IM PARK, undatiert | undated

98

Kohle auf Papier
25 x 41 cm
Signiert sowie rückseitig unleserlich beschriftet
Wir danken Frau Drs. Margreet Nouwen, Berlin, für die Bestätigung der Echtheit des Werkes
Provenienz: Privatsammlung Pennsylvania

Charcoal on paper
9 3/4 x 16 1/4 in
Signed; also illegibly inscribed on the verso
We thank Drs. Margreet Nouwen, Berlin, for the kind confirmation of the work's authenticity
Provenance: Private Collection Pennsylvania

Von Petra Wandrey,
Kunsthistorikern

Die Darstellung spielender Kinder ist ohne Zweifel eines der Lieblingsmotive Max Liebermanns, das den Maler seine gesamte künstlerische Schaffenszeit hindurch faszinierte. Schon während des Studiums in Weimar und seiner frühen Aufenthalte in Frankreich und Holland ließ er sich von ebenso einfachen wie alltäglichen Bildsujets inspirieren. »Die reine Freude am sichtbaren Leben«[1] beherrschte seine Werke und das Motiv des in sich versunkenen, spielenden Kindes, für das Liebermann zeitlebens Variationen fand, stieß dabei auf sein besonderes Interesse. Es verwundert daher nicht, dass er sich für Anregungen thematisch verwandter Werke anderer Künstler durchaus offen zeigte. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Adolph Menzel, die ihren Höhepunkt in Liebermanns Münchener Zeit erreichte und in dem Gemälde »Münchner Biergarten« (1884) Ausdruck fand, erscheint von wesentlichem Einfluss.[2] Vielleicht besaß er auch Kenntnis von Pierre-Auguste Renoirs Gemälde »Im Jardin du Luxembourg« (1883, Privatsammlung) oder Edgar Degas' »Amme im Jardin du Luxembourg« (um 1876/80, Musée Fabre, Montpellier). In die Zeit seines Parisaufenthaltes, fiel zudem die Veröffentlichung der Folge »Études parisiennes« (1875 bis 1876) nach Zeichnungen von Auguste Lançon in der Zeitschrift »L'Art«. Auf deren erstem Blatt, »Au Jardin du Luxembourg«, sind zahlreiche Motive versammelt, die auch Max Liebermann oft variiert hat.[3] Und auch das 1886 entstandene Gemälde »Jardin du Luxembourg« (Ateneum, Helsinki) von Albert Edelfelt gibt einen weiteren Hinweis auf die Beliebtheit des Motivs.

Die ersten Kinderspielplätze im Berliner Tiergarten entstanden nach der Reichsgründung 1871[4]. Ab 1882 begann Liebermann dort zahlreiche Zeichnungen anzufertigen. Aus dem Sommer desselben Jahres datieren erste Gemälde dieses Motives (Eberle 1882/2 und 4) und auf der Pariser Ausstellung des Cercle des XV zeigte er das Werk »Spielende Kinder« (Eberle 1882/10).[5] Wie Gustav Schiefler sich erinnerte, hat der Maler auch seine Eindrücke von Spielplätzen in Paris festgehalten: »Eine seiner Radierungen, der Kinderspielplatz im Parc Monceaux fehlte; Liebermann selbst hatte davon kein Exemplar.«[6]

1 So Richard Dehmel, in: »Kunst und Künstler«, Jg. 15, H. 10 (1917), S. 482.

2 Vgl. Karl Scheffler: »Max Liebermann«, R. Piper & Co., München 1912, S. 63; Jenns E. Howoldt: »Max Liebermann und Adolph Menzel. Dialog und Konflikt«, in: Jahrbuch der Berliner Museen (1999), 41. Bd., Beiheft. Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung. Kolloquium anläßlich der Berliner Menzel-Ausstellung 1997 (1999), S. 289–293. Menzels Nachmittag im Tuileriengarten (1867, National Gallery, London) und Im Jardin du Luxembourg (1876, Staatliches A. Puschkin Museum für bildende Künste, Moskau) dürfte Liebermann gekannt haben.

3 Auguste Lançon: »Au Jardin du Luxembourg«, Blatt I der Folge Études parisiennes, Reproduktion in: L'Art I (1875), Teil 3, S. 31.

4 Vgl. Margreet Nouwen: »Max Liebermann und der Berliner Tiergarten«, in: Ausstellungskatalog Max Liebermann und Lesser Ury – zweimal Großstadt, hrsg. von Daniel Spanke, Max-Liebermann-Veranstaltungs GmbH, Berlin 2019, S. 67–75, 68.

5 Vgl. Erich Hancke: »Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke«, Bruno Cassirer, Berlin 1923, S. 178.

6 Gustav Schiefler: Tagebuch-Aufzeichnungen bis 1906 über Max Liebermann, 2. Februar 1906, Staats- und

Universitätsbibliothek Hamburg, NL Schiefler C1a, Typoskript, wiedergegeben in: Max Liebermann: Briefe 1902–1906, hrsg. von Ernst Braun, (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 3), Deutscher Wissenschafts-Verlag: Baden-Baden 2013, S. 500–538, 513.

7 Hans-Jürgen Imiela, in: Max Liebermann. Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen, hrsg. vom Kunstsalon Franke, Köln 1992, S. 5; vgl. dort Kat. Nr. 5 Kinderspielplatz im Tiergarten zu Berlin (Eberle 1897/28), S. 14–15.

8 Vgl. Beate Zimmermann: Max Liebermanns Auseinandersetzung mit der Bildtradition, Inauguraldissertation der Freien Universität Berlin, Fachbereich Kunstwissenschaften, Kunsthistorisches Institut, Berlin 1997, S. 154–163.

9 Max Liebermann: Kinderspielplatz im Münchner Hofgarten, 1879, Öl auf Holz, 16,5 x 29 cm, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur.

10 Das letzte nachweisbare Bild dieses Motivs entstand um 1930 (Eberle 1930/16).

Liebermanns Spielplatzdarstellungen – von Hans-Jürgen Imiela als »Freilichtmotive mit ausgesprochen innenraumhaftem Charakter«[7] bezeichnet – bezeugen ebenso wie seine Kinderdarstellungen allgemein, eine intensive Auseinandersetzung mit der deutschen und holländischen Bildtradition sowie den Entwicklungen der französischen Kunst.[8]

Die Zeichnung

Die hier vorgestellte, unten rechts signierte Kohlezeichnung zeigt das Motiv spielender Kinder im Park, welches Liebermann erstmals 1879 mit dem kleinen Gemälde »Kinderspielplatz im Münchner Hofgarten«[9] (Abb. 1) und den zugehörigen Studien (Eberle 1879/19 und 18) aufgegriffen hatte, ein Motiv, das den Maler stets aufs Neue beschäftigte, von ihm variiert und künstlerisch interpretiert wurde.[10]

Die Zeichnung besticht durch eine detaillierte Ausführung und zahlreiche Hell-Dunkel-Kontraste. Nur an wenigen Stellen bleibt das Weiß des Papiers sichtbar. Eine senkrechte Linie zur Begrenzung des Bildraumes ist am rechten Rand gut, links nur noch vage zu erkennen. Mit der Kreide schuf der Künstler sowohl weiche, teilweise verwischte Linien als auch zarteste Striche, die fast an eine Radierung denken lassen. Auffällig sind die unruhige Strichführung und die vielen Kreuzschraffuren. ▸

Abb. 1 Max Liebermann, »Kinderspielplatz im Münchner Hofgarten«, um 1879, Ölfarben auf Holz, 16.5 x 29 cm, Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart (OR 271) Credit line: Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart © SIK-ISEA, Zürich (Philipp Hitz)

Liebermann, einer der bedeutendsten deutschen Zeichner des 19. und 20. Jahrhunderts, hat dieser Technik stets große Bedeutung beigemessen. Ihr spontaner und intimer Charakter galt ihm als Bekenntnis ihres Urhebers und Zeichnungen allgemein als »Memoiren des Künstlers, deren Kenntnis jeder Erkenntnis seines Schaffens den Schlüssel bietet.«[11]

Das vorliegende Blatt vermittelt jedoch nicht die sonst so häufig bei Liebermann spürbare Spontaneität. Es handelt sich nicht um eine vorbereitende Skizze oder die spontane Wiedergabe eines flüchtigen Augenblicks, sondern um eine konstruierte Szene mit vollständig ausgearbeitetem, bildhaftem Charakter. Möglicherweise war sie zur Reproduktion vorgesehen. Sie erscheint vergleichbar mit der Zeichnung »Holländisches Interieur« von 1882, die vermutlich für die Reproduktion in der französischen Zeitschrift »L'Art« angefertigt worden war.[12] 1890 hat Max Liebermann eine eigenständige Radierung angefertigt, die das Motiv der spielenden Kinder zeigt und große Ähnlichkeit zu dem späteren Gemälde »Kinderspielplatz im Tiergarten« (Eberle 1897/29) aufweist.[13] Liebermanns erste Versuche, Entwürfe für den Bilddruck zu erstellen, erfolgten häufig auf Anregungen Dritter, oft auf Anfragen durch Zeitschriften. So bedankte sich Max Jordan 1890 im Namen des Vereins für Originalradierung für die Überlassung einer Mappe mit Entwürfen.[14] Etwas später konstatierte Wilhelm Bode, die Radierung »Interieur mit der Weberfamilie«, die in der Gazette des Beaux Arts veröffentlicht wurde, sei »noch im Anschluß an fachmäßige Radirer gearbeitet und daher von besonders sauberer Ausführung«.[15] Wie schon erwähnt, variierte Liebermann seine Motive vielfach, was Karl Scheffler zu der Aussage veranlasste, er suche für seine wichtigsten Radierungen keine originalen Motive, sondern »es sind bildhaft schon gestaltete Motive in anderer Technik nur wiederholt […]«.[16]

102 Im Vordergrund der Zeichnung sieht man drei Mädchen am Boden hocken und mit den Händen im Sand buddeln; eine Vierte sitzt mit ausgestreckten Beinen etwas abseits links hinter der Gruppe. Alle sind konzentriert und tief in ihr Spiel versunken, ohne Kontakt zu den anderen aufzunehmen. Ein kleines Mädchen, erkennbar die Jüngste, nähert sich schüchtern, zwischen zwei Bäumen stehend, den anderen Kindern. In der rechten Hand hält sie eine Puppe, mit der Linken zieht sie ein rädernes Holzpferd an einem Band hinter sich her. Am rechten Bildrand unterhalten sich drei auf einer Bank sitzende Kinderfrauen. Ein kleines Kind schmiegt sich an die Knie der außen sitzenden Frau, die sich interessiert dem Gespräch folgend vorbeugt. ▸

11 Max Liebermann, Späte Akademiereden, Herbst 1929, in: ders.: Die Phantasie in der Malerei, Reden und Schriften, hrsg. von Günter Busch, Berlin 1983, S. 257.

12 Vgl. Margreet Nouwen in: Auktionskatalog The Max Liebermann sale: important works by Max Liebermann / Die Max Liebermann Auktion, Hampel Art Auctions, München 2005, S. 76–77.

13 Max Liebermann, »Spielende Kinder«, 1890, Radierung, 26,8 x 34,4 cm. Vgl. Gustav Schiefler: »Max Liebermann. Sein graphisches Werk. The graphic work. 1876–1923«. 4. erweiterte Auflage, Alan Wofsey Fine Arts, San Francisco 1991, Nr. 14, S. 30–31, Abb. S. 214.

14 Vgl. »Liebermann: Briefe 1869–1895«, hrsg. von Ernst Braun, (Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., Bd. 1), Deutscher Wissenschafts-Verlag, Baden-Baden 2011, S. 122.

15 Wilhelm Bode: »Max Liebermann – Radirungen«, in: Vossische Zeitung (Erste Beilage), Nr. 611, 31.12.1893, (Sonntag Morgen).

16 Karl Scheffler: »Max Liebermann«, R. Piper & Co., München 1922, S. 198. Vgl. auch Karl Scheffler: »Max Liebermann«, R. Piper & Co., München 1912, S. 209–212; Max Friedländer: »Max Liebermanns graphische Kunst«, Ernst Arnold, Dresden 1920, S. 17; Sigrid Achenbach: »Die Druckgraphik Max Liebermanns«, in: Ausstellungskatalog Max Liebermann in seiner Zeit, Berlin, München 1979/1980, S. 48–52.

Die Frau in der Mitte hält zurückgelehnt ein Kleinkind auf dem Schoß und links von ihr wendet sich die dritte Kinderfrau den beiden zu, eine Hand an dem vor ihr stehenden Kinderwagen. Die linke Bildseite zeigt eine einzelne, ebenfalls auf einer Bank sitzende Amme mit einem Kleinkind auf dem Schoß. Im Hintergrund geht eine Kinderfrau mit einem Kind an der Hand, das einen sehnsüchtigen Blick zu der im Vordergrund spielenden Kindergruppe wirft, einen Weg zwischen den Bäumen entlang. Der soziale Status der Dargestellten und deren städtische Herkunft sind durch ihre Kleidung deutlich gekennzeichnet. Die Kinder entstammen dem gehobenen Bürgertum, während die Kinderfrauen als Bedienstete Schürzen und Hauben tragen.

Massiv aufragende, dunkle Baumstämme lenken den Blick in die Tiefe und begrenzen zugleich den Bildraum. Der Bereich der spielenden Kinder und der links angedeutete Weg erscheinen mit helleren Stellen lichtbeschienen.

Die verwendeten Einzelmotive, wie die am Boden kauernden, im Sand buddelnden Kinder, die ins Gespräch vertieften Kinderfrauen auf der Bank oder die vorübergehende Frau mit dem Kind an der Hand, gehören zum favorisierten Repertoire des Malers und lassen sich in vielen seiner Darstellungen wiederfinden. Erstmals fanden sie in dem bereits erwähnten Gemälde von 1879 Verwendung und erschienen in der Folge auf fast allen seiner Spielplatzszenen, so auch auf einem Pastell von 1898, das 1917 in Berlin versteigert wurde.[17] Ein ebenfalls wiederkehrendes Motiv ist das hinzutretende, jüngere Mädchen mit einer Puppe, Schaufel oder Laterne in der Hand, das schon in dem bereits erwähnten »Münchner Biergarten« auftrat und sich auch auf den Spielplatzdarstellungen von 1897 findet (vgl. Eberle 1897/27 und 28). In Haltung und Gesichtsform erinnert sie entfernt an andere Kinderdarstellungen Liebermanns, wie etwa »Eva« (Eberle 1882/12), »Kleines Mädchen – Schustermädchen« (Eberle 1871/2) oder »Sitzendes kleines Mädchen mit der Blume« (Eberle 1877/3). Eine Bleistiftskizze von 1883 gibt das Vorbild für das links im Vordergrund spielende Mädchen ab, allein die Kleidung ist

17 Max Liebermann, »Im Tiergarten«, 1898, Pastell, 56 x 79 cm, abgebildet in:» Moderne Gemälde, die Sammlung Albrecht Guttmann und Nachlass eines Berliner Sammlers; Versteigerung 18. Mai 1917«, hrsg. von Paul Cassirer; Hugo Helbing, Cassirer, Berlin 1917, Nr. 51.

abgewandelt.[18] Ebenso typisch für die entsprechenden Darstellungen des Malers ist die säulenartige Stellung der Baumstämme, die den Bildraum in die Tiefe erschließen. In technischer Hinsicht ähneln sie mit ihrem Netz von Schraffuren stark dem Baumstamm der Federzeichnung »Münchner Biergarten« (1883).[19]

In den Jahren 1897 und 1898, in denen sich Liebermann intensiv mit der Darstellung von Kindern im Zusammenhang mit seinem Gemälde »Schulgang in Laren« (Eberle 1898/3 und 4) beschäftigte, griff er auch das Motiv des Kinderspielplatzes im Tiergarten wieder auf. Insbesondere die kleine Studie »Kinderspielplatz im Tiergarten« (Eberle 1897/27) weist große Ähnlichkeit zur vorliegenden Zeichnung auf. Die Zahl der am Boden spielenden Kinder wurde erhöht und die Gruppe um ein hinzukommendes stehendes Mädchen ergänzt. Wie sehr ihn das Motiv der unter Bäumen spielenden Kinder faszinierte, zeigt seine lebenslange Beschäftigung mit dem Thema. Auch die Bilder seiner spielenden Enkelin im Garten der Villa am Wannsee bieten letztlich Reminiszenzen an das Motiv.[20]

Die hier vorgestellte, reizvolle Zeichnung Max Liebermanns besticht durch die einfühlsame Beobachtung und künstlerische Interpretation spielender Kinder. Der Maler konzentriert sich unprätentiös auf das Wesentliche ihrer Tätigkeit. Auf Grund des Motivs und der Art der Ausführung ist von einer Entstehungszeit der Zeichnung gegen Ende des 19. Jahrhunderts, möglicherweise schon innerhalb der 1880er Jahre auszugehen. In der Liebermann-Literatur des frühen 20. Jahrhunderts erscheinen zahlreiche Hinweise auf Werke des Malers mit dem Motiv spielender Kinder, jedoch konnte auch nach intensiver Recherche bislang keine Reproduktion der Zeichnung in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit gefunden werden. Sie kann als bedeutende Wiederentdeckung gelten, die in der Lage ist, den Blick auf das zeichnerische Frühwerk Max Liebermanns zu schärfen.

18 Vgl. Kunst und Künstler, Jg. 15, H. 10, 1917, S. 482; später auch bei: Hans Ostwald: Das Liebermann-Buch, Paul Franke, Berlin 1930, Abb. 51, S. 103.

19 Vgl. Ausstellungskatalog »Max Liebermann in seiner Zeit«, Berlin, München 1979/1980, Kat. Nr. 214, S. 492.

20 Vgl. Ausstellungskatalog »Max Liebermann. Die Heckengärten«, hrsg. von Martin Faass, Max-Liebermann-Veranstaltungs GmbH, Berlin 2014, darin bes. Martin Faass: »Kinderstube Heckengärten«, S. 63–67.

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

SPIELENDE KINDER AM STRAND, 1898

Von Lucy Wasensteiner,
Direktorin, Liebermann-Villa
am Wannsee, Berlin

Diese Ölstudie zeigt eine Gruppe von Kindern am Strand von Zandvoort, an der holländischen Nordseeküste westlich von Amsterdam. Im Vordergrund spielen zwei kleine Kinder, vielleicht fünf oder sechs Jahre alt, emsig im Sand. Mittig links steht ein älteres Kind, das aufs Meer blickt. In der linken Bildhälfte weiter im Hintergrund spielen andere Kinder umgeben von Strandkörben. Das tosende Meer dominiert den Hintergrund: weitere Figuren, die im seichten Wasser planschen, sind als rosa, weiße und schwarze Farbkleckse angedeutet. Die lockeren Pinselstriche und die reduzierte Farbpalette verleihen dieser kleinformatigen Studie eine erstaunliche Kraft. Man spürt die kühle Meeresbrise; sieht die Küste in blau-graues Licht getaucht; hört das Lachen der Kinder und das Rauschen der Wellen.

Liebermann war schon öfter in Zandvoort im Laufe der 1890er Jahre, meistens mit seiner Frau Martha und Tochter Käthe (geboren 1885). Mal übernachteten sie im edlen Hotel d'Orange (Abb. 1), mal in privaten Unterkünften oder kleineren Hotels. Die Dünen des Küstenortes boten Liebermann eine wichtige Kulisse für seine Darstellungen von Holländern bei der Arbeit, seien es die einheimischen Erntearbeiter (z.B. »Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort«, 1891, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) oder ein schreitender Bauer (Abb. 2). ▸

106

Öl auf Karton
24,5 x 34 cm
Signiert
Werkverzeichnis Eberle 1995 Nr. 1898/15
Provenienz: Rudolph Lepke, Berlin (19. Oktober 1920, Los 97); Paul Cassirer, Berlin; E. Arnold, Dresden (seit 1920); Galerie Abels, Köln; Hauswedell, Hamburg (18. Juni 1955, Los 688); Oberbaurat Ernst Otto Hofmann, Alsfeld (bis 1959); Privatsammlung Deutschland; Privatsammlung Großbritannien; Privatsammlung Europa (durch Erbschaft vom Vorbesitzer)
Literatur: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899«, Bd. 1, München 1995, Nr. 1898/15

Oil on cardboard
9 2/3 x 13 1/2 in
Signed
Catalogue Raisonné by Eberle 1995 no. 1898/15
Provenance: Rudolph Lepke, Berlin (19 October 1920, lot 97); Paul Cassirer, Berlin; E. Arnold, Dresden (since 1920); Galerie Abels, Cologne; Hauswedell, Hamburg (18 June 1955, lot 688); Oberbaurat Ernst Otto Hofmann, Alsfeld (until 1959); Private Collection Germany; Private Collection Great Britain; Private Collection Europe (by inheritance)
Literature: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1865–1899«, Bd. 1, Munich 1995, no. 1898/15

Liebermann schätzte aber vor allem die Wochen in Zandvoort als Zeit mit seinen geliebten Martha und Käthe. 1890 reiste er nach dem gemeinsamen Familienaufenthalt für einige Tage allein weiter nach Delden. Von dort aus schrieb er an einen Freund in Berlin:

»Ah wie bin ich froh, von hier weg zu kommen. Ich sehne mich gräulich nach Hause; auch bin ich durch Zandvoort, wo ich stets mit Frau u. Kind zusammen war, so verwöhnt, dass ich's Alleinsein kaum aushalte.«[1]

Das vorliegende Bild wurde im Sommer 1898 gemalt. Anfang Juni verließ Liebermann sein Palais am Brandenburger Tor Richtung Holland: während seiner Abwesenheit sollte sein neues Atelier mit gewölbtem Dachfenster im obersten Stockwerk eingebaut werden. Offensichtlich war dem Künstler hierbei etwas unwohl, wie er am 6. Juli an seinen Freund Wilhelm Bode schrieb: »Seit meiner Abreise ist mit dem Bau des Ateliers […] angefangen u da mußte ich selbst die Bilder von den Wänden nehmen, um sie vor den habgierigen Händen der Handwerker zu retten.«[2] In dem gleichen Brief beschrieb er einen Aufenthalt in Amsterdam Juni 1898, wo er unter anderem Rembrandts neurestaurierte »Nachtwache« im Rijksmuseum besichtigen konnte: »zum ersten Male konnte ich das Bild ordentlich sehn u. begreifen, warum grade dieses Bild so fabelhaftes Renommée hat«. Dann ging es weiter aufs Land in das Dorf Laren, südöstlich von Amsterdam, wie er Bode

1 Brief Max Liebermann an Thomas Herbst, am 20. September 1890, in: »Max Liebermann. Briefe«, hrsg. von Ernst Braun, Bd. 1 (1869–1895), Baden-Baden 2011, S. 138.

2 Brief Max Liebermann an Wilhelm Bode, am 6. Juli 1898, in: »Max Liebermann. Briefe«, hrsg. von Ernst Braun, Bd. 2 (1896–1901), Baden-Baden 2012, S. 223.

Abb. 1
Das Hotel d'Orange, Zandvoort, um 1902, historische Postkarte

schrieb: »ich bin nun seit 10 Tagen wieder in dem weltenrückten Neste, das seit Rembrandts Zeiten im Schlaf gelegen zu haben scheint. Merkliches wird sich seit den 2 Jahrhunderten in dem Dorfe kaum geändert haben«.

Schon dort hatte sich Liebermann auf Darstellungen von Kindern konzentriert, beispielsweise in verschiedenen Studien zum Schulgang in Laren, aber auch Dorfkinder beim Spielen und wie sie bei ihren Müttern Zuflucht suchen. Ende Juli 1898 reiste Liebermann dann weiter nach Zandvoort, wo er an diese künstlerischen Untersuchungen anknüpfte. Das hier angebotene Gemälde gehört zu einer Gruppe von mindestens drei Ölstudien aus Zandvoort, die spielende Kinder am Strand darstellen – interessanterweise eine der frühesten holländischen Arbeitsgruppen, neben den »Badenden Knaben« (ab 1896), in der tatsächlich Strand und Meer dargestellt sind.

Im Sommer 1898 wurde Liebermanns Tochter Käthe dreizehn Jahre alt: vermutlich zu ihrem Geburtstag am 19. August malte Liebermann ein Porträt des Mädchens, das über Jahre in Liebermanns Villa am Wannsee hing und im Zuge der nationalsozialistischen Verfolgung der Familie Liebermann verloren ging. Vielleicht erinnerten Liebermann die Kinder in Laren und Zandvoort an seine eigene Tochter – die so schnell heranwuchs – und an die vergangenen Sommer mit seinem eigenen Kleinkind am Strand der holländischen Küste.

Abb. 2
Max Liebermann in den Dünen von Zandvoort vor der Staffelei mit dem Modell für den Schreitenden Bauern, 1894, Foto: BPK.

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

GARTENLOKAL AN DER HAVEL, ca. 1932

Von Lucy Wasensteiner,
Direktorin, Liebermann-Villa
am Wannsee, Berlin

Ein Sommertag am Wannsee: dieses Motiv gehört vielleicht zu den bekanntesten Max Liebermanns. Hier sehen wir allerdings nicht den beliebten Garten seiner Sommervilla, sondern ein nahegelegenes Gartenlokal am Wasser. Das Berliner Publikum genießt die sommerliche Stimmung und den weiten Blick: in der Mitte im Vordergrund drei Frauen mit Strohhüten, um einen Tisch sitzend im Gespräch; links eine weitere Frau, ihren Arm locker auf die Lehne eines Stuhls neben ihr gestützt; rechts im Profil ein Mann im dunklen Anzug. Hinter ihnen verschmelzen die Gesichter und Gestalten von Dutzenden weiteren Gästen zu einem flimmernden Farbenrausch. Im Hintergrund erstreckt sich die Bucht, in der sich die Segelboote tummeln. Der hellblaue Himmel vermittelt mit seinen orangegetönten Wolken die glühende Hitze des Tages.

Entdeckt hat Liebermann das Thema des Gartenlokals etwa fünfzig Jahre früher, in den Biergärten in und um München. In den Dörfern Etzenhausen, Brannenburg, Rosenheim und im Münchner Hofgarten fertigte er ab den späten 1870er Jahren zahlreiche Darstellungen von Arbeitern und Familien bei der Erholung im Freien. Diese Bilder begleiteten Liebermann auf seinen verschiedenen Reisen und in den Arbeitsphasen der darauffolgenden Jahre. Im holländischen Overveen zum Beispiel malte er 1895 ein ländliches Wirtshaus unter Bäumen; 1902 die vornehme Caféterrasse des Hotels Louis C. Jacobs in Hamburg (Abb. 1); ab 1905 immer wieder das ▸

110

Öl auf Leinwand
40,5 x 50,5 cm
Signiert
Werkverzeichnis Eberle 1996 Nr. 1932/16
Provenienz: Privatsammlung Europa (seit 1930er), seitdem durch Erbschaft im Familienbesitz
Literatur: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900-1935«, Bd. II, München 1996, Nr. 1932/16

Oil on canvas
16 x 20 in
Signed
Catalogue Raisonné by Eberle 1996 no. 1932/16
Provenance: Private Collection Europe (since 1930s), since then, in the family through inheritance
Literature: Matthias Eberle, »Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien 1900-1935«, vol. II, Munich 1996, no. 1932/16

beliebte Gartenlokal »De Oude Vink« an einer Gabelung des Rheins am Stadtrand Leidens. In diesen Bildern lässt sich besonders deutlich Liebermanns zunehmendes Interesse an den Ideen des Impressionismus verfolgen. Der Farbauftrag wird lockerer, die Töne immer leuchtender. Ähnlich wie bei seinen französischen Vorgängern verändern sich im Lauf der Zeit auch Liebermanns Sujets. Immer weniger werden Arbeiter und Arbeiterinnen in den Dörfern dargestellt, sondern Darstellungen der bürgerlichen Freizeit.

Ab Mitte der 1870er Jahren wurden Wannsee und Havel mit der neuen Berlin-Bahnanbindung zu beliebten Ausflugszielen für die Großstädter. Auf der Strecke zwischen S-Bahnhof Wannsee und der Pfaueninsel öffneten Dutzende Lokale, so die Kunsthistorikerin Margreet Nouwen:

»An Tagen wie Ostern und Pfingsten waren 20.000 Ausflügler nichts Besonderes […] Die Gastwirtschaften, die rund um den Wannsee lagen, waren aber für diesen Ansturm gerüstet und boten Platz für Tausende.«[1]

Laut dem Autor des Liebermann-Werkverzeichnisses Matthias Eberle ist in diesem Bild der »Schwedenpavillon« am Wannsee dargestellt. Ursprünglich befand sich das Restaurant im wiederaufgebauten schwedischen

1 Margreet Nouwen, »Sonntag am Wannsee – die späten Gartenlokale«, in: Martin Faass (Hg.), Max Liebermann: Biergärten und Caféterrassen (Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin, 2016), S. 77–85, S. 80.

Abb. 1
Max Liebermann, »Restaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe«, 1902, Hamburger Kunsthalle Foto: BPK/ Hamburger Kunsthalle, Foto: Elke Walford

Abb. 2
Schwedischer Pavillon
am Wannsee, um 1905
Foto: Ullstein Bild

Pavillon der Wiener Weltausstellung 1872-3; 1910 wurde das Gebäude durch einen großen Neubau ersetzt (Abb. 2). Das Gartenlokal befand sich direkt am Ufer des Sees nur wenige Häuser von der Liebermann-Villa entfernt. Hier feierte der Künstler 1927 seinen 80. Geburtstag im großen Stil: 120 Gäste kamen zu dem von der Berliner Akademie veranlassten Dinner.

»Das Gartenlokal an der Havel« hatte Liebermann im Sommer 1932 gemalt und gehört damit zu den letzten Caféterrassenbildern in seinem Œuvre. Der Künstler wurde in diesem Jahr 85 Jahre alt; somit ist naheliegend, dass er seine Motive in nächster Umgebung suchte. Nach Zeichnungen vor Ort wurden diese Bilder dann im Atelier des Malers in der Liebermann-Villa fertig gemalt. Dort tauschte Liebermann einige Figuren, änderte sie wieder und erfand sie neu. Die drei sitzenden Damen hier im Vordergrund erscheinen beispielsweise in mehreren Gemälden dieser Zeit: mal in der gleichen Pose, jedoch anders gekleidet; oder in denselben Kleidern, jedoch an anderer Stelle im Bild. Die Fröhlichkeit und Schönheit dieser Szenen ließen den Künstler einfach nicht los. Trotz hohen Alters und der erdrückenden politischen Situation blieb große Begeisterung für Gartenbilder – sowohl in Öl als auch in Pastell – in den frühen 1930er Jahren ungebrochen.

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk/Breslau

LIEGENDER AKT, ca. 1923

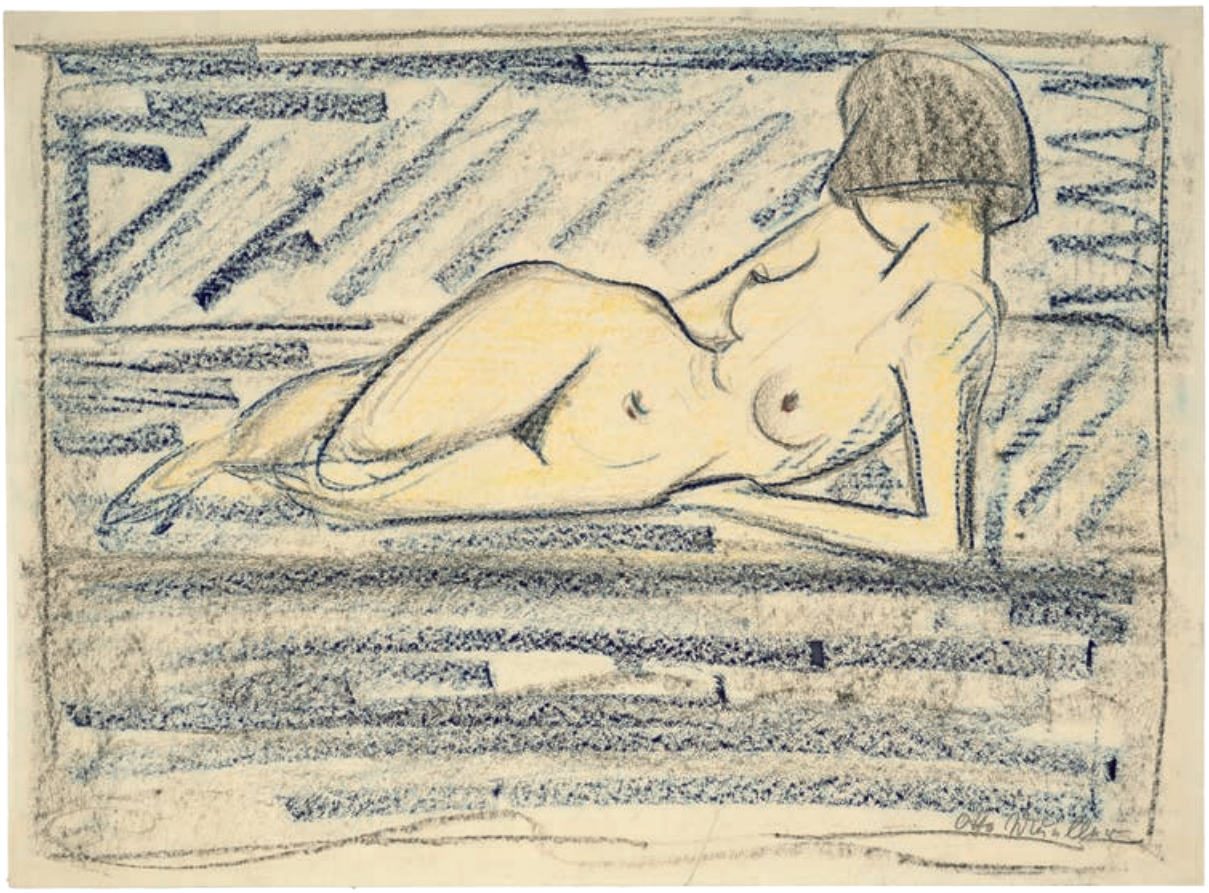
Von 1910 bis 1913 war Otto Mueller aktives Mitglied der expressionistischen Künstlergemeinschaft »Die Brücke«. Trotz seiner engen Verbindung zur Gruppe ist der Stil Muellers von einer sanfteren Stimme geprägt. Sein Fokus lag auf der Einheit von Mensch, Natur und der sie verbindenden Ursprünglichkeit, in der er auch das unverfälschte, ungetrübte Wesen von Mann und Frau sichtbar zu machen ersuchte. Diese Rückkehr zu einer Form des Ursprünglichen äußert sich in seinem Wirken von eindrucksvoller Klarheit und Einfachheit.

In unserer Kreidezeichnung »Liegender Akt« von ca. 1923 lässt sich Muellers Leidenschaft für den Mensch und vor allem den weiblichen Körper als Motiv sehr gut ablesen. Dunkle, aber dennoch zarte Linien rahmen einen Bildraum, der durch einen flinken, kräftigen Strich schwarzer Kreide im obersten Bilddrittel horizontal in zwei Hälften geteilt wird. In der unteren Ebene dominieren breite, sanfte Kreidespuren. In der oberen Ebene dagegen bilden wenige, diagonal geschwungene Schraffuren aus dunklem Blau und die freien Flächen zwischen ihnen sowohl Bewegung als auch Licht auf subtilste Weise. Im Zentrum des Werkes sehen wir eine nackte, weibliche Figur, die sich durch das sonnige Gelb ihres Inkarnats und den sinnlichen Schwung ihres Körpers deutlich von ihrer Umgebung abhebt. Sie stützt sich auf den Ellbogen des linken Armes, während der rechte Arm hinter ihrem Körper verdeckt bleibt und den Blick auf ihren uns zugewandten Bauch freigibt. Der Blick der Figur wendet sich von uns gänzlich ab und scheint der blau schraffierten Fläche im oberen Drittel zu gelten.

Die Betrachtenden nehmen in diesem Werk die Perspektive des Künstlers selbst ein, wohingegen die abgebildete Dame gleichermaßen so fasziniert und entspannt von ihrer Aussicht zu sein scheint, dass sie keine Notiz von uns nimmt, sich sogar dem Moment hingibt.

Der dunkle Pagenschnitt leitet uns zunächst in die Irre – galt er doch als markantes Merkmal Muellers erster Ehefrau Maria »Maschka« Mueller. Jedoch entstand das vorliegende Werk im Jahr 1923, als das Paar bereits seit zwei Jahren geschieden war.

Bei der Dame handelt es sich um Elisabeth Lübke, seine zweite Ehefrau, welche ihn im Sommer 1923 auf Einladung der gemeinsamen Freunde Erich und Siddi Heckel zwecks eines Bade- und Arbeitsaufenthalts nach Osterholz an der Flensburger Außenförde begleitet hatte. Elisabeth, welche deutlich jünger war als Mueller, hatte sich, um diesem zu gefallen, dem Ebenbild ihrer Vorgängerin angepasst und sich ebenfalls einen Pagenschnitt schneiden lassen, den sie schließlich auch schwarz gefärbt trug.



Farbkreide auf Papier
49 x 67 cm
Signiert
Werkverzeichnis Pirsig-Marshall/von Lüttichau 2020
Nr. 1923/II (565)
Provenienz: Sammlung Etta & Otto Stangl, München; Dauerleihabe im Franz Marc Museum, Kochel (bis 2020)
Literatur: Tanja Pirsig-Marshall/Mario-Andreas von Lüttichau, »Otto Mueller: Catalogue Raisonné. Bd. II: Zeichnungen und Aquarelle/Drawings and Watercolours«, Leipzig 2020, Nr. 1923/II; Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), »Sammlung Etta und Otto Stangl. Von Klee bis Poliakoff«, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Ostfildern-Ruit 1993, Nr. 133, S. 206

Coloured crayon on paper
19 1/3 x 26 1/3 in
Signed
Catalogue Raisonné by Pirsig-Marshall/von Lüttichau 2020 no. 1923/II (565)
Provenance: Etta & Otto Stangl Collection, Munich; Permanent loan to the Franz Marc Museum, Kochel (until 2020)
Literature: Tanja Pirsig-Marshall/Mario-Andreas von Lüttichau, »Otto Mueller: Catalogue Raisonné. Bd. II: Zeichnungen und Aquarelle/Drawings and Watercolours«, Leipzig 2020, no. 1923/II; Carla Schulz-Hoffmann (ed.), »Sammlung Etta und Otto Stangl. Von Klee bis Poliakoff«, exh.cat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Ostfildern-Ruit 1993, no. 133, p. 206

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

PURPUR UND HELLBLAU, 1961

»Ein Kolorist ist ein Künstler, der durch die Farbe denkt und die Anschauung durch die Farbe vollzieht« (E.W. Nay)[1]

Ernst Wilhelm Nay ist ein Maler der Farbe. Sie ist in seinen Werken Element der Gestaltung und regiert das Bild. Nay setzt Farbe so ein, dass sie die Zweidimensionalität der Leinwand betont und keine Tiefenillusion hervorruft. Der Künstler selbst spricht von »Gestaltfarbe«. Diese sei flach, eben, plan, nicht illustrativ oder literarisch, denn erst in der Fläche werde sie unabhängig von ihrer gegenständlichen Bedeutung. So werde sie frei für ihre ursprünglich-sinnliche Wirkung.[2]

Spätestens mit seiner Teilnahme an den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel[3] sowie den Biennalen in São Paulo und Venedig im Jahr 1956 erlangte Ernst Wilhelm Nay großes Ansehen als Künstler der Moderne. Er selbst hat schon zu Lebzeiten sein Werk in Gruppen geordnet und die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien publiziert. 1955 erschien sein kunsthistorisches Manifest »Vom Gestaltwerk der Farbe«.

Von seinen ab 1954 entstehenden »Scheibenbildern« sehen wir hier das wundervolle Beispiel »Purpur und Hellblau« von 1961. Seit den frühsten Jahren seines Schaffens verwendet Nay ein eigenes Formenvokabular aus Kreisen/Scheiben, Rauten, Zacken, Spindel/Auge und Händen. »Purpur und Hellblau« wird vor allem durch Farbscheiben gestaltet, die Nay in einer genau kalkulierten Dynamik auf der Bildfläche verteilt. Nay spricht von »positiven« und »negativen Farben«: Positive Farben drängten nach vorne,▸

1 Nay zitiert nach Franziska Müller, Ernst Wilhelm Nays »Vom Gestaltwert der Farbe« als Künstlertheorie und Zeitzeugnis, o.O. 2016, S. 114.

2 Vgl. hierzu Nays Ausführungen in seiner Publikation »Vom Gestaltwert der Farbe« aus dem Jahr 1955.

3 in den Jahren 1955, 1959 und 1964.

Öl auf Leinwand
160 x 100 cm
Signiert und »61« datiert sowie rückseitig auf dem Keilrahmen nochmals signiert, datiert und betitelt
Werkverzeichnis Scheibler 1990 Nr. 986
Provenienz: Atelier des Künstlers; Nachlass des Künstlers; Privatbesitz; Galerie Neher, Essen (1985); Privatsammlung Berlin (1990)
Literatur: Aurel Scheibler, »Ernst Wilhelm Nay – Werkverzeichnis der Ölgemälde« Bd. 2, 1952-1968, Köln 1990, Nr. 986; Martin-Gropius-Bau, »Der unverbrauchte Blick: Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht«, Ausst.-Kat., Berlin 1987, m. Abb.; Galerie Neher, »Blickpunkte V«, Nr. 53, Ausst.-Kat., Essen 1985, S. 70
Ausstellungen: Martin-Gropius-Bau, »Der unverbrauchte Blick: Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht«, Berlin 29. Januar - 5. April 1987; Galerie Neher, »Blickpunkte V«, Essen 1985

Oil on canvas
63 x 39 1/3 in
Signed and dated »61«; also signed again, dated and titled on the stretcher on the verso
Catalogue Raisonné by Scheibler 1990 no. 986
Provenance: The artist's studio; The artist's estate; Private Collection; Galerie Neher, Essen (1985); Private Collection Berlin (1990)
Literature: Aurel Scheibler, »Ernst Wilhelm Nay – Werkverzeichnis der Ölgemälde« vol. 2, 1952-1968, Cologne 1990, no. 986; Martin-Gropius-Bau, »Der unverbrauchte Blick: Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht«, exh.cat., Berlin 1987; Galerie Neher, »Blickpunkte V«, no. 53, exh.cat., Essen 1985, p. 70
Exhibited: Martin-Gropius-Bau, »Der unverbrauchte Blick: Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht«, Berlin 29 January - 5 April 1987; Galerie Neher, »Blickpunkte V«, Essen 1985

negative nach hinten und brächten das Bild so zum Schwingen. Durch diesen Effekt schafft Nay Dynamik und einen abstrakten Bildraum, den er »Relief« nennt, der von Farbe, deren Bewegung und Durchdringung bestimmt und teils wieder negiert wird. Nay selbst erklärt den Aufbau seiner Bilder so:

»Die Farben sollen zu Farbkreisen zusammengefasst werden, einer Reihe von gelben Tönen, zitronengelb, kadmiumgelb, ocker, orange wird eine Anzahl von zusammengefassten grünen oder anderen Tönen gegenübergestellt. Es werden sich Passagen ergeben, das Gelbe wird das Grüne durchdringen und umgekehrt, wodurch Farbspannungen entstehen und die Bildfläche dynamisch aktiviert wird (...). Dann das Relief, das dem Bild – nicht durch die Struktur, sondern durch die farbige Ordnung – Tiefe und Bildraum gibt und die Möglichkeit, dem Bildraum das scheinbar Dreidimensionale hinzuzufügen, Tiefenangabe durch Höhenangabe zu bekämpfen.«[4]

Es ist eindrucksvoll, wie der Maler in unserem Gemälde die Dynamik und Raumentwicklung immer wieder bricht. Den bildbestimmenden Purpur, der als positive Farbe vorwärtsdrängt, balanciert Nay durch schwarze Spiralen, die den Blick wieder nach hinten führen, aus. Die schwarzen Flächen an den Rändern, die nach hinten zu drängen scheinen, durchbricht er mit helleren Blautönen, die dem entgegenwirken. Gekonnt setzt er einen Wechsel von pastoser und lasierender, an die Aquarelltechnik erinnernder Farbe ein, um diesen Effekt noch zu steigern.

Gerade das vehemente und temperamentvolle Durchstreichen von Scheibenformen, wie durch die Spiralen in unserem Bild, »macht ihm [Nay] den Weg frei für eine neue, kraftvolle Dramatik seiner Bildgestaltung, die dann 1963, mit dem Aufkommen des Motivs der »Augen«, zu einer anderen Bildfindung führt.«[5] »Purpur und Hellblau« entsteht also an einem spannenden Übergang von einer Bildserie des Malers zur nächsten – einer wichtigen Phase seines Œuvres, die die Entwicklung des Malers auf die eindrucksvollste Weise nachvollziehbar macht.

4 E.W. Nay zitiert nach: E. W. Nay, »Bilder und Dokumente«, Ausst.-Kat., München 1980, S. 99.

5 Elisabeth Scheibler-Nay, »Scheibenbilder 1954–1962«, in: Aurel Scheibler, »Ernst Wilhelm Nay – Werkverzeichnis der Ölgemälde«, Bd. 2, 1952–1968, Köln 1990, S. 62.

WALTER OPHEY

1882 Eupen – 1930 Düsseldorf

ROSENSTILLLEBEN, ca. 1913

Als Gründungsmitglied der 1919 gegründeten Gruppe »Das Junge Rheinland« war Walter Ophey aktiv an der Durchsetzung eines fortschrittlicheren Kunstbetriebs beteiligt. Nach dem Zweiten Weltkrieg geriet sein Werk in Vergessenheit und wurde erst in den letzten Jahren überregional wiederentdeckt. Das Museum Kunstpalast ehrte den zuletzt in Düsseldorf lebenden Künstler 2018/2019 mit einer großen Retrospektive.

Ab 1900 studierte Ophey an der Düsseldorfer Kunstakademie und schloss sich dort 1909 mit einigen anderen Künstlern zur bedeutenden Vereinigung »Sonderbund« zusammen. Die wichtigste Ausstellung dieser Vereinigung fand 1912 in Köln statt und galt als Vorbild für die ein Jahr später gegründete Armory Show in New York. Ziel der Vereinigung war es den rückständigen Düsseldorfer Kunstbetrieb durch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen, französischen Kunst in die Moderne zu führen. Ophey hatte im Anschluss an einen Italienaufenthalt einige Wochen in Paris verbracht und diese Reise hatte seine Kunst nachhaltig beeinflusst. Besonders der Fauvismus hatte ihn beeindruckt. In den Folgejahren wird die Verbindung von Form und Farbe immer stärker zum bestimmenden Element seiner Bildkomposition werden. ▸

Öl auf Leinwand
80,5 x 70,5 cm
Signiert sowie rückseitig auf dem Keilrahmen signiert
Werkverzeichnis Kraus 1993 Nr. G350
Provenienz: Privatsammlung Deutschland; Galerie Ludorff, Düsseldorf (1984); Privatsammlung Rheinland (seit 1984)
Literatur: Stefan Kraus, »Walter Ophey 1882-1930. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik«, Stuttgart 1993, Nr. G350; Galerie Ludorff, »Frühjahr 1984«, Düsseldorf 1984, S. 89; Karl Röttger, »Der Maler Walter Ophey«, in: Der Niederhein, Heft 4. 1930, S. 59; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Die Horen, Heft 5. 1928, S. 428; Karl Röttger, »Düsseldorfer Malerköpfe, Walter Ophey«, in: Das bunte Blatt, 12.9.1926 und Essener Volkszeitung 21.11.1926; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Hellweg, Heft 10. 1924, S. 170; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Die Rheinlande, 21, Heft 4. 1921, S. 142; Dirk Kocks, »Walter Ophey und Josef Kohlschein d.J.«, in: Weltkunst, Heft 18. 1984, S. 2439
Ausstellungen: Galerie Alfred Flechtheim, »Walter Ophey», Düsseldorf, 24. Oktober - 13. November 1920

Oil on canvas
31 2/3 x 27 3/4 in
Signed; again signed on the stretcher on the verso
Catalogue Raisonné by Kraus 1993 no. G350
Provenance: Private Collection Germany; Galerie Ludorff, Dusseldorf (1984); Private Collection Rhineland (since 1984)
Literature: Stefan Kraus, »Walter Ophey 1882-1930. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik«, Stuttgart 1993, no. G350; Galerie Ludorff, »Frühjahr 1984«, Dusseldorf 1984, p. 89; Karl Röttger, »Der Maler Walter Ophey«, in: Der Niederhein, vol. 4. 1930, p. 59; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Die Horen, vol. 5. 1928, p. 428; Karl Röttger, »Düsseldorfer Malerköpfe, Walter Ophey«, in: Das bunte Blatt, 12.9.1926 and Essener Volkszeitung 21.11.1926; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Hellweg, vol. 10. 1924, p. 170; Karl Röttger, »Walter Ophey«, in: Die Rheinlande, 21, vol. 4. 1921, p. 142; Dirk Kocks, »Walter Ophey und Josef Kohlschein d.J.«, in: Weltkunst, vol. 18.1984, p. 2439
Exhibited: Galerie Alfred Flechtheim, »Walter Ophey«, Dusseldorf, 24 October - 13 November 1920

Auch unser hochformatiges Ölgemälde entsteht in dieser spannenden Phase. Es zeigt ein Blumenstillleben. Zentral positioniert steht eine zylinderförmige, blau-weiß gemusterte Vase mit einem Strauß heller Rosen. Diese ist auf einem geschickt drapierten, hellroten Tuch platziert und wird von zwei leeren Vasen flankiert. Weitere blaue sowie grüne Tücher komplettieren den gesamten Bildraum. Den Tüchern fehlt jeglicher Hinweis auf Stofflichkeit oder Details. In der Reduktion auf nebeneinandergesetzte, verschiedenfarbige Flächen sind sie als Ornamentebenen zu verstehen. In fleckigen, kurzen Pinselstrichen aufgetragen wird die Farbe zum Hauptakteur und emanzipiert sich vom Gegenstand. Nicht umsonst gilt Ophey als ein Magier der Farben; »Ich fühle mich in der Farbe am wohlsten«[1], versicherte er und schuf in einem von fast rauschhaften Farbempfinden inspirierte Werke, die bis heute einen wichtigen Beitrag der Kunst des Expressionismus im Rheinland ausmachen und in den letzten Jahren in Einzelausstellungen in Düsseldorf und Bietigheim-Bissingen wieder in den Fokus gerückt und so einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurden.

1 Vgl. Walter Ophey in: »Walter Ophey. Farbe bekennen! «, hg. v. Gunda Luyken, Ausst.-Kat., Museum Kunstpalast, Düsseldorf/ Köln 2018, S. 75.

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

LIEGENDER AKT AM STRAND, 1911

124

Aquarell auf Papier
37 x 52 cm
Signiert und datiert
Wir danken Herrn Alexander Pechstein für die Bestätigung der Echtheit des Werkes
Provenienz: Sammlung Julian & Leila Sobin, Boston (bis 1998); Sotheby's, London (Auktion 8750, 8. Dezember 1998, Los 265); Privatsammlung Rheinland

Watercolour on paper
14 1/2 x 20 1/2 in
Signed and dated
We thank Mr. Alexander Pechstein for confirming the work's authenticity
Provenance: Collection Julian & Leila Sobin, Boston (until 1998); Sotheby's, London (Auction 8750, 8 December 1998, lot 265); Private Collection Rhineland

Pechstein
1911

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

HERBSTSCHATTEN, 1921

Das wundervolle Gemälde »Herbstschatten« von Hermann Max Pechstein versetzt die Betrachter*innen in Bewegung. Die Augen werden herausgefordert dem Licht- und Schattenspiel zu folgen, das rhythmisch über das Bild tanzt. Die Rosa-Violett-Töne des Weges im Zentrum schwingen mit den Grüntönen der Bäume, die diesen einrahmen, um die Wette. Der Rhythmus von Dunkel und Hell, Licht und Schatten wiederholt sich auf dem Weg und bei den Bäumen. Violette Stämme greifen die Farbigkeit des Zentrums auf und schaffen so eine spannungsvolle Verbindung von Weg und Wald. Das Auge scheint förmlich über die Schatten der Baumstämme auf dem Pfad hinweg in die Tiefe des Bildes zu springen. Es macht Spaß das Gemälde so zu erkunden und den Eindrücken des Künstlers und seiner Interpretation des Gesehenen nachzuspüren.

Pechstein, der als einziges Mitglied der Künstlervereinigung »Die Brücke« in Paris war und als erster der Gruppe nach Berlin zog, galt als deren erfolgreichster Vertreter, was ihm den Neid der anderen Mitglieder einbrachte und letztlich zur Trennung führte. Er unternahm Forschungs- und Malreisen nach Rom, lebte in Monterosso al Mare und verbrachte vier Monate auf Palau in der Südsee.[1] Zu seinen Vorbildern zählen unverkennbar Henri Matisse und Paul Gauguin.

Entstanden ist »Herbstschatten« aus der Erinnerung an den letzten Sommer[2] in Pechsteins Malparadies Nidden (heute Nida) auf der Kurischen Nehrung. Dort fand er ab 1909 das einfache Leben und die Ursprünglichkeit, nach der er sich so sehnte. Nidden war sein kreativer Zufluchtsort. ▸

1 Ursprünglich waren zwei Jahre geplant. Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zwang Pechstein jedoch zu einer verfrühten Rückkehr. Er konnte von der Reise lediglich ein Gemälde zurück nach Europa bringen, griff das Thema und die Motive aus seinen Skizzenbüchern aber nach Ende des Kriegs immer wieder auf.

2 Erst 1939 sollte er noch einmal dorthin zurückkehren.

126

Öl auf Leinwand
100 x 81 cm
Signiert sowie rückseitig nochmals signiert, datiert und betitelt
Eintrag im Werkstattbuch für das Jahr 1921: 9. Herbstschatten
Werkverzeichnis Soika 2011 Nr. 1921/29
Expertise: Prof. Dr. Aya Soika, Berlin
Provenienz: Atelier des Künstlers; Rosette und Dr. Heinrich Strauss, Jerusalem; Privatsammlung USA (erworben von Sammlung Strauss); seitdem in Familienbesitz
Literatur: Aya Soika, »Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, 1919-1954, Bd. II«, München 2011, Nr. 1921/29

Oil on canvas
39 1/3 x 32 in
Signed; also signed again, dated and titled on the verso
Entry in the studio book for the year 1921: 9. Herbstschatten
Catalogue Raisonné by Soika 2011 no. 1921/29
Certificate of Authenticity by Prof. Dr. Aya Soika, Berlin
Provenance: The artist's studio; Rosette and Dr. Heinrich Strauss, Jerusalem; Private Collection, USA (acquired from the above); since then, family owned
Literature: Aya Soika, »Max Pechstein, Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, 1919-1954, Bd. II«, Munich 2011, no. 1921/29

Abb. 1 Weg vom Dorf Nidden durch den Nehrungswald zum Ostseestrand,
Foto: Adelheid Raqué-Nutall

Die direkte Auseinandersetzung mit der wilden Natur entfachte seine Inspiration und resultierte in farbgewaltigen Bildern, die ganz in expressionistischer Manier Pechsteins innere Sicht der Dinge und seine Empfindungen beim Betrachten der Motive wiedergeben.

Das Waldweg-Motiv im Hochformat und auch die Verwendung der Farbe Violett ist für die Zeit um 1920 typisch, wie Aya Soika in dem Werk begleitenden Gutachten feststellt und was auch ein Blick in das von ihr publizierte Werkverzeichnis der Gemälde belegt. Dort wird jedoch noch Leba an der pommerschen Ostseeküste als Entstehungsort genannt. Pechstein hält sich dort ab Spätsommer 1921 das erste Mal auf. Der Ort wird fortan seine zweite Heimat. Ein Blick in die Unterlagen des Künstlers zeigt jedoch, dass er das Gemälde »Herbstschatten« nicht dort, sondern wahrscheinlich schon im späten Frühling des Jahres gemalt hat und sich also noch auf den Aufenthalt auf der Kurischen Nehrung bezieht[3]. Die große Ähnlichkeit des Motivs mit der Fotografie (Abb. 1), die den Nehrungswald darstellt, der den Ort Nidden von der Ostsee trennt, validiert diese Datierung ebenfalls. »Herbstschatten« ist somit eine ausdrucksstarke Erinnerung an das erste Malparadies des Künstlers, wo er nach dem Ersten Weltkrieg seine Malfreude und Schaffenskraft wiedergewinnt. »Herbstschatten« fordert die Betrachter*innen heraus, die Welt mit anderen Augen zu sehen und ständig neu zu entdecken.

3 Pechstein hat dort »Herbstschatten« als Nummer 9 direkt im Anschluss an Werke aufgelistet, die er im April in Ausstellungen gezeigt hat, weshalb Soika von einer Entstehung im April/Mai ausgeht, vgl. Gutachten von Aya Soika vom 6. August 2021.

SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau – 1969 Paris

ROUGE BLEU GRIS ET LIE-DE-VIN, 1964

Die dynamische Beziehung zwischen Raum, Form und Farbe lässt sich als das zentrale Element der Arbeiten Serge Poliakoffs ausmachen. Als einer der führenden Repräsentanten der legendären ›Ecole de Paris‹ zählt der gebürtige russische Maler zu den bedeutendsten Künstlern der europäischen Nachkriegs-Avantgarde und zu den Leitgestalten der abstrakten Malerei überhaupt. Losgelöst von gegenständlichen und auch geometrischen Formen entsteht eine neue Vielfalt. Die unmittelbar aneinander angrenzenden Farbflächen ergeben stetig neue Zusammenspiele, wodurch sich von einer gewissen Rhythmik sprechen lässt, auch wenn diese keine Regelmäßigkeit aufweist.

In unserem Gemälde »Rouge bleu gris et lie-de-vin« scheinen die Farbfelder aus den vier Ecken in das Bildzentrum zu steuern. Abwechselnd dunkle und strahlend kräftige Rottöne, sanfte pastellige Grauwerte und klare blaue Farben umringen ein weißes Farbfeld.

Das Licht hat eine bedeutende Wirkung in Poliakoffs Werken. Teils scheint die Leinwand das Licht zu schlucken – in sich aufzunehmen und teils findet man leuchtende Elemente – die von sich aus strahlen. Der Künstler achtet stets auf eine passende Zusammenstellung der verschiedenen Farben innerhalb eines Bildes. So ist unser Werk beispielhaft für eine austarierte, ruhige Atmosphäre, in der einzelne Farbflächen voller Leuchtkraft, den Blick auf sich lenken. ▸

Öl auf Leinwand
100 x 81 cm
Signiert
Das Werk ist registriert im Archives Serge Poliakoff, Paris unter der Nr. 964051
Werkverzeichnis Poliakoff 2012 Nr. 64-43
Provenienz: Sammlung Pollak, Paris; Privatsammlung Belgien; Privatsammlung Großbritannien; Christie's London (8. März 2017, lot 167); Privatsammlung Schweiz
Literatur: Alexis Poliakoff, »Serge Poliakoff. Catalogue raisonné, Band IV, 1963-1965«, Paris 2012, Nr. 64-43, S. 151; Galerie Scott Fauré, »Serge Poliakoff«, Ausst.-Kat., La Jolla 1964, Nr. 13
Ausstellungen: Association Campredon Art et Culture, »Serge Poliakoff«, L'Isle-sur-la-Sorgue 04. Juli - 12. Oktober 1986; Galerie Scott Fauré, »Serge Poliakoff«, La Jolla (Kalifornien) 22. September - 10. Oktober 1964

Oil on canvas
39 1/3 x 32 in
Signed
Registered in the Archives Serge Poliakoff, Paris as no. 964051
Catalogue Raisonné by Poliakoff 2012 no. 64-43
Provenance: Pollak Collection, Paris; Private Collection Belgium; Private Collection Great Britain; Christie's London (8 March 2017, lot 167); Private Collection Switzerland
Literature: Alexis Poliakoff, »Serge Poliakoff. Catalogue raisonné, Band IV, 1963-1965«, Paris 2012, no. 64-43, p. 151; Galerie Scott Fauré, »Serge Poliakoff«, exh.cat. La Jolla 1964, no. 13
Exhibited: Association Campredon Art et Culture, »Serge Poliakoff«, L'Isle-sur-la-Sorgue 04 July – 12 October 1986; Galerie Scott Fauré, »Serge Poliakoff«, La Jolla (California) 22 September – 10 October 1964

SERGE POLIAKOFF, ROUGE BLEU GRIS ET LIE-DE-VIN, 1964 / Installation

Auch ohne eine klassische Gliederung in Hinter- und Vordergrund, oder definitive Bewegungsrichtungen, möglicherweise auch gerade wegen dieses Fehlens an klarer Gliederung, entsteht eine zeitlose Ästhetik. Die einzelnen Flächen sind zwar farblich klar voneinander getrennt, jedoch gibt es keine harten Trennlinien zwischen ihnen, wodurch eine ambivalente Stimmung von Separation und Übergang entsteht. Poliakoff stellt die Farbe selbst als Form dar und ist fasziniert von der Wirkung der Simultankontraste in seinen Werken. Die abstrakten Formen wirken aufeinander ein und erzeugen Spannung, die aber die Harmonie und Ausgeglichenheit seiner schönsten Werke nie aus dem Gleichgewicht bringen kann.

CHRISTIAN ROHLFS

1849 Groß Niendorf – 1938 Hagen

WEISSE ROSEN, 1923

Blumen, seien es einzelne Blüten, Pflanzen, oder als Strauß zusammengefügt, nehmen im Œuvre Christian Rohlfs' einen wichtigen Platz ein. Ihre subtile Farbigkeit und empfindliche Schönheit bannt der Künstler von Anbeginn seines Schaffens auf Leinwand und Papier. Vor allem in den späten Jahren sind sie ein Hauptmotiv, bei dem er durch seine besondere Mischung aus Wasser- und Pastellfarben ein Höchstmaß an farbiger Ausdruckskraft erreicht.

In unserem Werk sehen wir zwei zarte, weiße, leicht Rosa schimmernde Rosen in einer Vase. Auf einem grünlichen Unter- und vor einem dunkelblauen Hintergrund stehend, lässt sich das Arrangement räumlich verorten. Das Blau und das grün spiegeln sich in der Vase und auch die grünen Blätter der Rosen finden sich in einzelnen Farbfeldern im gesamten Arrangement wieder. Die weißen Blüten strahlen hell aus der spannungsgeladenen Szene hervor.

Durch ihre einfache, abstrahierte Darstellungsweise werden die Rosen einem Auflösungsprozess unterworfen, den wir auch im Bezug von Dinglichem und Räumlichem beobachten können. Trotz der Aufhebung des Körperlichen wirkt die Blume nicht substanzlos. Sie behält ihre Präsenz und sinnliche Kraft. Darüber hinaus gewinnt das Motiv sogar aus der ungenauen Darstellung eine gesteigerte Deutlichkeit, da mit der beginnenden Auflösung ein Vorgang der Konzentration, der Verdichtung, einhergeht. Was in unserer Arbeit letztendlich geschildert wird, ist die Erinnerung an eine Rose - ihre Energie, ihr Duft, ihre Vergänglichkeit.

Meist arbeitet Rohlfs im Freien, was aber nicht bedeutet, dass er nur in direkter Betrachtung des Motivs malt, sondern aus der Erinnerung. Das so Vergegenwärtigte wandelt sich in der malerischen Übersetzung zu einer neuen, bildnerisch geklärten Gestalt, die zwar noch auf die äußere Realität des Vorbildes Bezug nimmt, aber zugleich durch die individuelle Sichtweise des Künstlers auf das verweist, was gleichsam hinter den Dingen auf- und durchscheint. Wenn auch aus der Distanz, so können wir bei der Betrachtung des Werkes Rohlfs Naturerfahrung nachempfinden.

Wassertempera auf Papier
53,3 x 35 cm
Signiert mit dem Monogramm und »23« datiert
Provenienz: Nachlass des Künstlers; Privatsammlung Deutschland; Galerie Neher, Essen (bis 2003); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2003)

Water tempera on paper
21 x 13 3/4 in
Signed with the initials and dated »23«
Provenance: The artist's estate; Private Collection Germany; Galerie Neher, Essen (until 2003); Private Collection North Rhine-Westphalia (since 2003)

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz – 1965 Berlin

GALOPPIERENDES FOHLEN, 1929

Bronze
h = 15 cm
Signiert mit dem Monogramm auf der Unterseite des rechten Fußes
Werkverzeichnis Buhlmann 1987 Nr. 140
Provenienz: Privatsammlung Baden-Württemberg
Literatur: Ursel Berger/Günter Ladwig (Hg.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, Nr. 112; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, Nr. 140; Georg-Kolbe-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Ausst.-Kat., Berlin 1983, Nr. 36; Harald Seiler, »Bildwerke der Gegenwart«, Hannover 1967, S. 53; Franz Roh, »Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart – Malerei, Plastik, Architektur«, München 1958, S. 305; Senator für Volksbildung/Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Ausst.-Kat., Berlin 1958, Nr. 40; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1956, S. 40; Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, S. 80; Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, S. 3; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1935, S. 62; Museum of Modern Art, »Modern German Painting and Sculpture«, New York 1932, Nr. 122; René Crevel/Georg Biermann, »Renée Sintenis«, Berlin 1930 (= Junge Kunst, Bd. 57), Nr. 14; René Crevel, »Renée Sintenis«, Paris 1930, S. 41; Kunst und Künstler 27, 1929, S. 489
Ausstellungen: Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Galerie im Alten Rathaus/Leopold-Hoesch-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Berlin/Osnabrück/Regensburg/Friedberg/Düren 1983/84; Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Berlin 1958; Hamburger Kunsthalle, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, Hamburg 1940; Museum of Modern Art, »Modern German Painting and Sculpture«, New York 1932; Deutsche Kunstgesellschaft e.V., »Große Deutsche Kunstausstellung in Belgrad und Zagreb«, Zagreb 1931

Bronze
h = 6 in
Signed with the initials on the bottom of the right foot
Catalogue Raisonné by Buhlmann 1987 no. 140
Provenance: Private Collection Baden-Württemberg
Literature: Ursel Berger/Günter Ladwig (ed.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, no. 112; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, no. 140; Georg-Kolbe-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, exh.cat., Berlin 1983, no. 36; Harald Seiler, »Bildwerke der Gegenwart«, Hannover 1967, p. 53; Franz Roh, »Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart – Malerei, Plastik, Architektur«, Munich 1958, p. 305; Senator für Volksbildung/Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, exh. cat., Berlin 1958, no. 40; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1956, p. 40; Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, p. 80; Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, p. 3; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1935, p. 62; Museum of Modern Art, »Modern German Painting and Sculpture«, New York 1932, no. 122; René Crevel/Georg Biermann, »Renée Sintenis«, Berlin 1930 (= Junge Kunst, vol. 57), no. 14; René Crevel, »Renée Sintenis«, Paris 1930, S. 41; Kunst und Künstler 27, 1929, p. 489
Exhibited: Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Galerie im Alten Rathaus/Leopold-Hoesch-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Berlin/Osnabrück/Regensburg/Friedberg/Düren 1983/84; Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Berlin 1958; Hamburger Kunsthalle, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, Hamburg 1940; Museum of Modern Art, »Modern German Painting and Sculpture«, New York 1932; Deutsche Kunstgesellschaft e.V., »Große Deutsche Kunstausstellung in Belgrad und Zagreb«, Zagreb 1931

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz – 1965 Berlin

VOLLBLUTFOHLEN, 1939

Bronze
h = 21,4 cm
Signiert mit dem Monogramm auf der Plinthe sowie mit dem Gießerstempel »H NOACK BERLIN« auf der Plinthe versehen
Werkverzeichnis Buhlmann 1987 Nr. 150; Bestandskatalog Berger/Ladwig 2013 Nr. 169
Provenienz: Privatsammlung Baden-Württemberg
Literatur: Ursel Berger/Günter Ladwig (Hg.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, S. 169; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, Nr. 150; Georg-Kolbe-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Ausst.-Kat., Berlin 1983, Nr. 49; Kunstverein Augsburg, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, Ausst.-Kat., Augsburg 1964, Nr. 124; Deutsches Klingenmuseum, »Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz«, Ausst.-Kat., Solingen 1960, Nr. 69; Senator für Volksbildung/Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Ausst.-Kat., Berlin 1958, Nr. 72; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1956, S. 70; Central Art Collecting Point, »Kunstschaffen in Deutschland«, Ausst.-Kat., München 1949, Nr. 1; Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, S. 126
Ausstellungen: Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Galerie im Alten Rathaus/Leopold-Hoesch-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Berlin/Osnabrück/Regensburg/Friedberg/Düren 1983/84; Kunstverein Augsburg, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, Augsburg 1964; Deutsches Klingenmuseum, »Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz«, Solingen 1960; Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Berlin 1958; Central Art Collecting Point, »Kunstschaffen in Deutschland«, München 1949

Bronze
h = 8 1/2 in
Signed with the initials on the plinth also stamped with the foundry mark »H NOACK BERLIN« on the plinth
Catalogue Raisonné by Buhlmann 1987 no. 150; Inventory Catalogue by Berger/Ladwig 2013 no. 169
Provenance: Private Collection Baden-Württemberg
Literature: Ursel Berger/Günter Ladwig (ed.), »Renée Sintenis – Das plastische Werk«, Berlin 2013, p. 169; Britta E. Buhlmann, »Renée Sintenis – Werkmonographie der Skulpturen«, Darmstadt 1987, no. 150; Georg-Kolbe-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, exh.cat., Berlin 1983, no. 49; Kunstverein Augsburg, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, exh.cat., Augsburg 1964, no. 124; Deutsches Klingenmuseum, »Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz«, exh.cat., Solingen 1960, no. 69; Senator für Volksbildung/Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, exh.cat., Berlin 1958, no. 72; Hanna Kiel, »Renée Sintenis«, Berlin 1956, p. 70; Central Art Collecting Point, »Kunstschaffen in Deutschland«, exh.cat., Munich 1949, no. 1; Rudolf Hagelstange/Carl Georg Heise/Paul Appel, »Renée Sintenis«, Berlin 1947, p. 126
Exhibited: Georg-Kolbe-Museum/Kulturgeschichtliches Museum/Ostdeutsche Galerie/Galerie im Alten Rathaus/Leopold-Hoesch-Museum, »Renée Sintenis – Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik«, Berlin/Osnabrück/Regensburg/Friedberg/Düren 1983/84; Kunstverein Augsburg, »Deutsche Bildhauer der Gegenwart«, Augsburg 1964; Deutsches Klingenmuseum, »Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Solinger Privatbesitz«, Solingen 1960; Haus am Waldsee, »Renée Sintenis – Das plastische Werk, Zeichnungen, Graphik«, Berlin 1958; Central Art Collecting Point, »Kunstschaffen in Deutschland«, Munich 1949

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf/Mecklenburg – lebt & arbeitet in Düsseldorf & St. Gallen

NAGEL, 1977

Was das Feuer für Otto Piene ist, ist der Nagel für Günther Uecker. Den herkömmlichen Gebrauchsgegenstand wusste der Mitbegründer der Künstlergruppe ZERO als ästhetisches und formales Gestaltungsmittel künstlerisch aufzuwerten und in seine Skulpturen, Malereien und Grafiken auf vielfältige Weise zu integrieren. Seit seinen Studienjahren an der Düsseldorfer Kunstakademie in den Jahren 1955 bis 1957 bei Otto Pankok prägen Nägel sprichwörtlich sein vielschichtiges Œuvre. Früh beginnt Ueckers Auseinandersetzung mit dem Nagel als Mittel zur Verformung und Verfremdung von Alltagsgegenständen, wie Kleidung oder Möbelstücken und schließlich auch der Leinwand, die er mit Nägeln nahezu gänzlich übersäht. Der aggressive Akt des Behauens und die eigentliche Zerstörung des jeweiligen Gegenstandes, stehen dabei häufig der harmonischen Anordnung der Nägel entgegen, die sich meist in fließende, amorphe Formen auf die Objekte gesetzt zu haben scheinen.

Unser »Nagel« von 1977 überhöht den Gegenstand und verfremdet ihn durch die monumentale Größe von 178 cm zugleich. Man kann die Arbeit als Hommage an seinen Werkstoff verstehen, da er nichts anderes außer sich selbst repräsentiert. Die Vergrößerung und sein Gewicht bringen die Bedeutung für den Künstler beispielhaft zum Ausdruck. Angelehnt an die Wand oder alleine für sich im Raum stehend, entfaltet der Gegenstand plötzlich eine anthropomorphe Qualität, welcher den Betrachtenden gleichwertig gegenübersteht.

140

Stahl
h = 178 cm
Signiert
Auflage: 100; Herausgeber: Galerie Wassermann, München
Wir danken Herrn Jacob Uecker, Düsseldorf, für die freundliche Unterstützung bei der Werkrecherche
Provenienz: Galerie Wassermann, München; Privatsammlung Süddeutschland

Steel
h = 70 in
Signed
Edition of 100; Editor: Galerie Wassermann, Munich
We thank Mr Jacob Uecker, Düsseldorf, for his kind cooperation in researching the work.
Provenance: Galerie Wassermann, Munich; Private Collection Southern Germany

LESSER URY

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

IM CAFÉ, 1910

Zwei elegante Damen sitzen ins Gespräch vertieft an einem gedeckten Fenstertisch in einem Café. Draußen sieht man die lebhafte Großstadt Berlin mit Passanten und Pferdekutschen. Nach vorne wird die Szene von einem weiteren, freien Tisch mit zwei Stühlen ergänzt.

Die beiden modernen Frauen sind à la mode gekleidet. Die linke Dame, die wir nur im Profil sehen können, trägt ein türkisgrünes Kleid mit weißem Kragen und einen dunkelgrünen Hut mit Krempe, der mit einem blauen Band und mit Federn geschmückt ist. Die andere Frau ist – bis auf den ebenfalls weißen Kragen – komplett in schwarz gekleidet. Sie trägt einen eleganten, schräg auf dem Kopf sitzenden Hut.

Die Verbundenheit der beiden Protagonistinnen betont Ury nicht nur durch die einander zugewandte Körperhaltung, sondern zusätzlich durch motivische Paare im Bild: neben den Frauen, die beide ihr Kinn mit der Hand abstützen und so ihre Gestik spiegeln, komponiert Ury mit den beiden Stuhlpaaren im Vorder- und Mittelgrund zwei weitere Dopplungen.

Der Behandlung des Lichts widmet sich Ury mit großer Meisterschaft. Die Szene ist von außen durch das Fenster (oder die Türöffnung) und eine halbtransparente Gardine beleuchtet, wodurch eine interessante Gegenlichtsituation mit diffusem Licht entsteht, die durch die Wahl der pudrigen Pastelltechnik noch betont wird. Die dunkel gekleidete Frau ist zur Hälfte vom hellen Sonnenlicht und dem dunkelroten Vorhang hinterfangen, der sich am rechten Bildrand befindet. Dessen Rotton taucht auch in den Polstern der vorderen Stühle wieder auf und schafft so eine harmonische Verbindung im Bild. Das Gesicht bzw. Profil der Beiden, das eigentlich verschattet sein müsste, stellt Ury – die Lichtquelle ignorierend – dennoch deutlich sichtbar und hell dar. Er deutet nur leicht eine Verschattung an. ▸

142

Pastell und Kreide auf Karton
50 x 33,5 cm
Signiert und datiert
Aufgenommen in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Dr. Sibylle Groß, Berlin
Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin
Provenienz: Privatsammlung Deutschland; Galerie Ludorff, Düsseldorf (2004); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2004)

Pastel and chalk on cardboard
19 2/3 x 13 1/4 in
Signed and dated
The work has been registered for the catalogue raisonné of the paintings, pastels, gouaches and watercolours currently being prepared by Dr. Sybille Groß, Berlin
Expert opinion by Dr. Sibylle Groß, Berlin
Provenance: Private Collection Germany; Galerie Ludorff, Dusseldorf (2004); Private Collection North Rhine-Westphalia (since 2004)

Die Spiegelung und Schatten auf der vorderen, glänzenden Tischplatte setzt der Künstler besonders in Szene. Sie erinnern an die lichtreflektierenden Oberflächen, die sonst auch auf regennassen Straßen auftauchen und sehr typisch für diesen »Zauberer des Lichts«[1] sind.

Neben dieser Reflexion und den beiden innig miteinander agierenden Damen, ist die meisterhafte Darstellung des halbtransparenten Gardinenstoffs ein Höhepunkt des Pastells. Der opake, dunkelrote Vorhang rahmt das Bild auf der rechten Seite und schließt es ab. Dem gegenüber blickt man links durch die bodentiefe Scheibe (oder die geöffnete Terrassentür) ungehindert ins Freie und in den belebten Stadtraum. Die Mitte des Hintergrunds, die gleichzeitig auch die hellste Fläche der Komposition ist, wird von dem halbtransparenten Gardinenstoff erhellt, durch den man das Treiben draußen nur erahnen kann. Es ist ein spannender Kniff, um das Geschehen im Café vor einem ruhigeren, aber dennoch mit Finesse gemalten Hintergrund stattfinden zu lassen. Er lenkt nicht vom Geschehen im Café ab, führt den Blick der Betrachtenden aber durch die Helligkeit doch entschieden dorthin. »Die künstlerische Erweiterung des Bildraums durch die Verbindung von Innen- und Außenraum wirkt wie ein roter Faden bei der Behandlung des Sujets.«[2] Insgesamt stellt diese exquisite Caféhausszene also das großartige Können des Malers beispielhaft unter Beweis.

1 Vgl. Hermann A. Schlögl u.a., »Lesser Ury - Zauber des Lichts. Ein Lebensbericht nach Dokumenten und Briefen«, Berlin 1995.

2 Barbara Wagner, »Stadt Land Licht«, in: Maximilian Eiden u.a. (Hg.): »Lesser Ury – Stadt Land Licht«, Ausst.-Kat. Schloss Achberg, Weiler im Allgäu 2021, S. 39-91, hier S. 50.

LESSER URY

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

IM KAFFEE II, 1919

146 Lithografie auf Bütten
Darstellung: 27 x 14,5 cm
Blatt: 31 x 18,5 cm
Signiert und »5/30« nummeriert
Auflage: 30; Herausgeber: Verlag Fritz Gurlitt, Berlin;
Blatt aus der Werkgruppe IV »Kaffeehausszenen«
Werkverzeichnis Rosenbach 2002 Nr. 82
Provenienz: Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1996, Auktion Nr. 49, Los 176); Privatsammlung Deutschland
Literatur: Detlev Rosenbach, »Lesser Ury – Das druckgraphische Werk«, Berlin 2002, Nr. 82

Lithograph on handmade paper
Image: 10 2/3 x 5 2/3 in
Sheet: 12 1/4 x 7 1/4 in
Signed and numbered »5/30«
Edition of 30; Editor: Verlag Fritz Gurlitt, Berlin;
Sheet from work group IV »Kaffeehausszenen«
Catalogue Raisonné Rosenbach 2002 no. 82
Provenance: Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1996, auction no. 49, lot 176); Private Collection Germany
Literature: Detlev Rosenbach, »Lesser Ury – Das druckgraphische Werk«, Berlin 2002, no. 82

LESSER URY

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

JUNGES MÄDCHEN IM KAFFEE MIT STRASSENBLICK, 1924

Radierung auf Japanpapier
Darstellung: 19,3 x 14,4 cm
Blatt: 25,7 x 22,5 cm
Signiert und »I/XXX« nummeriert
Auflage: 100 + XXX; Aus der Mappe »Lesser Ury - Berliner Impressionen - Sieben Radierungen«; Herausgeber: Euphorion Verlag, Berlin 1924
Werkverzeichnis Rosenbach 2002 Nr. 22
Provenienz: Privatsammlung Großbritannien
Literatur: Detlev Rosenbach, »Lesser Ury – Das druckgraphische Werk«, Berlin 2002, Nr. 22

Etching on Japan paper
Image: 7 2/3 x 5 2/3 in
Sheet: 10 x 8 3/4 in
Signed and numbered »I/XXX«
Edition of 100 + XXX; Out of the portfolio »Lesser Ury - Berliner Impressionen - Sieben Radierungen«; Editor: Euphorion Verlag, Berlin
Catalogue Raisonné by Rosenbach 2002 no. 22
Provenance: Private Collection Great Britain
Literature: Detlev Rosenbach, »Lesser Ury – Das druckgraphische Werk«, Berlin 2002, no. 22

LESSER URY

1861 Birnbaum bei Posen – 1931 Berlin

DARSTELLUNG EINES MANNES AM FENSTER SITZEND UND EIN BUCH LESEND, 1886

148

Bleistift auf Papier
10,1 x 16,2 cm
Signiert und datiert sowie rückseitig »E86-20/20, WK 6x8« beschriftet zusätzlich mit dem Nachlassstempel versehen
Wir danken Dr. Sibylle Groß, Berlin, für die freundliche Unterstützung bei der Werkrecherche
Gutachten: Dr. Sibylle Groß, Berlin
Provenienz: Privatsammlung Kelkheim; Nachlass Privatsammlung Kelkheim

Pencil on paper
4 x 6 1/3 in
Signed and dated; also inscribed »E86-20/20, WK 6x8« and marked with the estate stamp on the verso
We thank Dr Sibylle Groß, Berlin, for her kind cooperation in researching the work.
Provenance: Private Collection Kelkheim; The estate of Collection Kelkheim

Originalgröße | Scale 1:1

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

Die angegebenen Maße (Höhe vor Breite) beziehen sich bei Papierarbeiten, Pastellen und Ölgemälden auf die Größe des Bildträgers wie z.B. Papier, Malkarton oder Leinwand (Keilrahmen). /
All measurements are height before width and describe the precise dimensions of the artwork without any potential frame.

HERAUSGEBER / EDITORS:
Rainer M. Ludorff, Manuel Ludorff

KATALOGBEARBEITUNG / RESEARCH:
Anke Darrelmann, Juliana Gocke, Maya Hanke, Theresa Kohlleppel, Justin Kückemanns, Sarah Maria Mans, Nana Ludorff, Jennifer Rumbach, Hagen Scheer, Nina Wagner

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY:
Achim Kukulies, Düsseldorf
Uwe Walter, Berlin (Christopher Lehmpfuhl)

GESTALTUNG / DESIGN:
Anna Węsek, buchtypo

GESAMTHERSTELLUNG / PRODUKTION:
Qualitaner, Düsseldorf

ERSCHEINUNGSDATUM / DATE OF PUBLICATION:
März 2022

ISBN: 978-3-942248-54-9

ABBILDUNGSNACHWEIS / COPYRIGHT:
Josef Albers © The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022; Sam Francis © Sam Francis Foundation, California / VG Bild-Kunst, Bonn 2022; Hermann Hesse © Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Hermann Hesse- Editionsarchivs, Dr. Volker Michels, Offenbach am Main 2022; Ernst Wilhelm Nay © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022; Hermann Max Pechstein © 2022 Pechstein Hamburg / Tökendorf

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022: Winfred Gaul; Karl Otto Götz; Gotthard Graubner; Katharina Grosse; Carl Hofer; Karin Kneffel; Imi Knoebel; Lotte Laserstein; Serge Poliakoff; Renée Sintenis; Günther Uecker

© beim Künstler 2022: Klaus Fußmann; Christopher Lehmpfuhl

Gedichte Hermann Hesse in: Hermann Hesse, Sämtliche Werke in 20 Bänden. Herausgegeben von Volker Michels. Band 10: Die Gedichte. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002. Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin

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.

Sämtliche Neuerwerbungen sind ab dem 26. März in der Galerie zu besichtigen. Einzelne Neuerwerbungen werden in Maastricht und in Karlsruhe ausgestellt.
_____ Wir freuen uns auf Ihren Besuch in der Galerie, in Maastricht oder in Karlsruhe.

TEFAF
24.–30.06.2022

ART KARLSRUHE
7.–10.07.2022

All recent acquisitions will be on display in the gallery from 26 March. Individual new works will be exhibited in Maastricht and in Karlsruhe.
_____ We look forward to your visit to the gallery, in Maastricht or Karlsruhe.

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.

LUDORFF

Königsallee 22
40212 Düsseldorf
Germany

T. +49 (0) 211 32 65 66
F. +49 (0) 211 32 35 89
mail@ludorff.com

ÖFFNUNGSZEITEN
Montag bis Freitag
10.00 – 18.00 Uhr
Samstag 11.00 – 14.00 Uhr

OPENING HOURS
Monday to Friday
10 am – 6 pm
Saturday 11 am – 2 pm

www.ludorff.com